

à Messieurs les Membres de l'Académie royale
des Sciences de Munich. hommage de l'Auteur

J. H. de G. S.

COURS
D'HARMONIE

SE TROUVE AUSSI :

CHEZ { PACINI, boulevard des Italiens, n. 11.
JANET ET COTELLE, rue Saint-Honoré, n. 125.
JANET ET COTELLE, rue Saint-André des Arts,
n. 55.
DUFAUT ET DUBOIS, rue du Gros-Chenet, n. 2.
LEMOINE, rue Dauphine, n. 32.
MAD. LEVI, quai des Augustins, n. 25.

⁸
COURS
D'HARMONIE,

PAR PH. DE GESLIN,

**AUTEUR DE LA MÉTHODE DÉVELOPPÉE DU MÉLOPLASTE,
ET DE DIVERS OPUSCULES SUR LA MUSIQUE.**

Un art dépend toujours d'une science.

DESTUTT DE TRACY.



A PARIS,

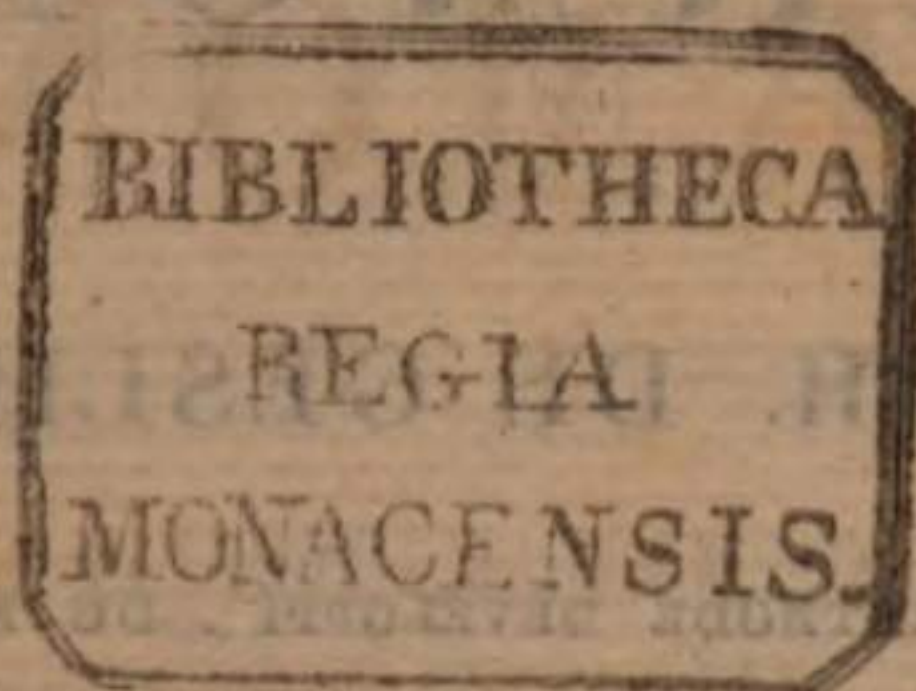
CHEZ L'AUTEUR,

RUE GRENELLE-SAINT-HONORÉ, N. 35.

~~~~~  
1826.

11 C







---

## INTRODUCTION.

---

La science de la musique se divise en deux parties spéciales, la *mélodie*<sup>1</sup> et l'*harmonie*.

La méthode du méloplaste, inventée par P. Galin, enseigne tout ce qui est relatif à la mélodie. Cette méthode donne l'ensemble des lois qui doivent régir un chant considéré isolément. Mais l'ouvrage dans lequel l'auteur a consigné sa théorie n'étant qu'une esquisse préparatoire, comme il le dit lui-même dans son introduction, j'ai cru devoir publier cette théorie avec des développements et des exemples<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> *Mélos*, chant. On entend ici par mélodie un chant seul.

<sup>2</sup> *Cours analytiques de musique, ou Méthode du méloplaste développée*; 1 vol. in-8°, et 84 planches. Prix : 15 fr.

A Paris, chez l'auteur, rue de Grenelle-Saint-Honoré, n° 37.

SE TROUVE AUSSI

Chez Janet et Cotelle, rue Saint-Honoré, n. 125;

Janet et Cotelle, rue Saint-André-des-Arts, n. 55;

Madame Levi, quai des Augustins, n. 25;

Ponthieu, libraire, Palais-Royal, galeries de bois.



On désirait, depuis long-temps, un cours d'harmonie faisant suite au cours de Méloplaste; j'en sentais la nécessité pour compléter l'instruction musicale des élèves; mais j'éprouvais de la répugnance à enseigner l'harmonie d'après les règles ordinaires du contrepoint. Ces règles me paraissent, je dois l'avouer, souvent fausses, contradictoires, et n'offrant aucune coordination entr'elles.

D'un autre côté, je ne tirais aucune lumière de Galin. Sa lumineuse méthode est spéciale à la mélodie. Il s'y réduit, pour l'harmonie, au conseil vague de se guider sur le chant; mais ce conseil, bon en lui-même, ne peut tenir lieu de principes plus précis. Galin allait s'occuper de l'harmonie, et son génie investigateur lui aurait sans doute fait trouver les bases de cette science, sans la mort prématurée qui l'a enlevé à ses amis.

Après lui, j'ai cherché à me saisir de ce flambeau de la logique qu'il avait si heureusement porté dans l'étude de la mélodie. Le résultat de mes méditations sur l'harmonie a été d'établir



une série de propositions dont la chaîne m'a conduit à la découverte de ce que je regarde comme le principe de la science. Voici ces propositions :

L'harmonie est la science de faire marcher de front plusieurs mélodies.

Elle doit se combiner des lois de la mélodie, déjà connues, et de nouvelles relatives à la *simultanéité* des sons.

Les sons entendus ensemble forment des agrégations agréables ou choquantes : les premières prennent les noms de consonnances et accords, les secondes de dissonances.

Une harmonie peut être formée uniquement par des suites d'accords, tandis que des suites de dissonances présentent des séries plus ou moins repoussantes. Les accords sont donc l'essence même de l'harmonie, les liens de la simultanéité des sons. Les dissonances au contraire tendent à briser ces liens. Il faut s'en servir avec discrétion, et les employer comme oppositions, pour mieux faire ressortir la douceur des accords.

En soumettant les accords à l'analyse, j'ai vu que tous, même les plus compliqués, pouvaient



se ramener à une origine commune de formation par la tierce, et j'ai reconnu ce principe si simple :

*La tierce est la base de l'harmonie :*

Une fois admis , tous les préceptes de l'harmonie en découlent naturellement, et l'on est surpris de la facilité avec laquelle on se rend compte de la composition la plus compliquée.

J'ai publié en 1823 un opuscule <sup>1</sup> qui renfermait ces premières notions ; depuis ce temps je n'ai cessé de travailler avec ardeur au *cours d'harmonie* , que je présente aujourd'hui au public. Il fait suite au cours de Méloplaste , et il me semble que ces deux ouvrages peuvent former l'ensemble des *grammaires de la musique*.

Je le dis avec reconnaissance , j'ai été encouragé à faire paraître ce dernier traité par mes confrères les professeurs d'une partie des villes de la France et de l'étranger. Les suffrages de messieurs Mées d'Anvers, Paquié de Mons, Noguer de Lille, Schubert d'Epinal, Cocatrix de Rochefort, de Parabère de Rouen, Dosson de Felletin, Heugel

<sup>1</sup> Exposition des bases de l'harmonie.



et Merckel de Brest ; et d'autres professeurs à Nantes, à Vendôme, à Bordeaux, à Limoges, à Chambéry, etc., qui professent maintenant d'après la méthode du Méloplaste, ont excité mon zèle. Des amateurs distingués, des compositeurs célèbres, ont également encouragé mes travaux.

Dans ce second Traité, l'ordre des matières n'est pas interrompu comme dans le premier. C'est un avantage qu'il devait avoir sur le cours de Méloplaste. Celui-ci s'adressant aux personnes qui n'ont aucune notion de musique, il fallait commencer par leur donner des idées avant de vouloir les classer. Dans le second Traité on parle à des *mélodistes*, et il devient plus facile de conduire ensemble l'ordre idéologique et celui des matières.

On a mis des titres à chaque paragraphe pour fixer l'attention du lecteur.

Pour soulager la mémoire, on a fait de distance en distance des résumés particuliers, indépendamment du résumé général qui se trouve à la fin de l'ouvrage.

De même, outre la table des chapitres, on



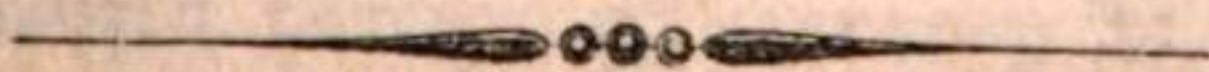
trouvera une table raisonnée des matières par ordre alphabétique. Elle pourra servir de dictionnaire pour tous les mots de musique employés dans ce traité : chacun d'eux s'y trouve accompagné de sa définition. Les musiciens y verront quelques mots nouveaux pour eux ; mais ils sont en petit nombre. Ce néologisme a paru indispensable pour la clarté des idées. C'est ainsi que le mot *accord dissonant*, en usage, a été remplacé par le mot *accord suspensif* qui désigne sa nature. Les mots accord et dissonant ne semblent pas plus faits pour s'appartenir que ceux de faux et de juste, ou de brillante obscurité.

La voix étant le premier des instruments et le plus général, c'est pour elle que les exemples ont été écrits : ce qui n'ôtera pas à l'élève qui étudiera seul la faculté de les reproduire sur un instrument d'harmonie, le piano, par exemple, ou l'orgue. Les cours nombreux offriront le grand avantage de faire entendre les effets au moyen des voix. On s'est servi de la notation usuelle sur la portée musicale, la notation par chiffres étant



considérée comme propre seulement au Cours élémentaire de mélodie.

Répétons enfin que la connaissance de la science musicale forme le *musicien* ; il ne faut pour la posséder qu'un temps borné. Il n'en est pas de même de l'habitude d'un instrument ou de la voix qui constitue le *virtuose* ; il faut de longs travaux et des dispositions naturelles pour acquérir l'une ou l'autre. L'*artiste* devrait nécessairement être à la fois musicien et virtuose. Ajoutons que si la connaissance des règles de la langue et de la versification ne donne pas le génie du grand écrivain, ni celui du poète, de même la connaissance des lois de la musique ne forme seule ni le virtuose, ni l'artiste, ni le compositeur : mais elle met à même l'esprit le moins créateur d'écrire purement, de comprendre les productions des grands maîtres, de les analyser et de les goûter en connaissance de cause.





considérée comme propre seulement au lion  
 d'Amérique de l'Inde.

Répétons enfin que la connaissance de la

science musicale forme le musicien ; il ne faut

pour la posséder qu'un temps court. Il n'en est

pas de même de l'habileté d'un instrument ou de

la voix qui constitue le virtuose ; il faut de longs

travaux et des dispositions naturelles pour ac-

quiescer l'une ou l'autre. L'artiste doit nécessaire-

ment être à la fois musicien et virtuose. Ajoutons

que si la connaissance des règles de la langue et

de la versification, pour ne pas le dire du grand

génie, est un des premiers degrés de l'éducation

des lois de la musique forme seule le vi-

tuose, et l'artiste, et le compositeur ; mais elle

ne lui donne l'esprit le moins créateur d'écrire

intuitivement, de composer. Les productions des

grands maîtres, de nos jours et de les goûter

en connaissance de cause.

Il est à regret que nous

ne possédions pas de

ouvrages de ce genre

qui nous fassent



---

# COURS D'HARMONIE.

---

## §. 1. *Division de la musique en Harmonie et Mélodie.*

La musique se divise en *Mélodie* et *Harmonie*.

La *Mélodie* est la *succession* des sons formant des chants.

Dans le premier volume qui traite de la *Mélodie* nous avons commencé par asseoir *l'échelle musicale ou gamme* ; ensuite nous avons cherché les phénomènes que présentent les combinaisons de sons : nous avons trouvé les lois de leur succession ; elles nous ont donné une solution satisfaisante de tout ce qui se passe en *Mélodie*.

Dans toutes nos expériences l'oreille a été notre guide : le jugement n'est venu qu'en second lieu recueillir les faits , les classer , et en tirer des conséquences qui, n'offrant rien de contradictoire entre elles , ont été jugées les lois de la musique.

Nous procéderons de la même manière en *Harmonie*. Demandons-nous d'abord ce qu'est cette science ? Il est évident que c'est celle de faire marcher en même temps plusieurs *Mélodies*. Elle doit donc se combiner des lois de la *Mélodie*, qui nous sont déjà connues, et de nouvelles relatives



au moyen de faire la fusion de plusieurs Mélodies sans qu'elles se choquent entre elles, mais de manière au contraire à ce qu'elles se prêtent un mutuel appui et un charme nouveau.

§. 2. *Conditions de l'Harmonie.*

On sent que la première condition de l'Harmonie est que *les diverses parties qui la forment suivent la même mesure*. Car si l'une des parties était composée dans la mesure binaire, et l'autre dans la mesure ternaire, les temps forts ne se confondraient pas, ce qui établirait une confusion dans l'effet rythmique.

Plusieurs Mélodies marchant ensemble, il est clair en outre que les notes qui passent dans le même instant doivent former *accord*, toujours ou le plus souvent. La science de l'Harmonie pourrait donc se nommer encore celle de la conduite régulière et logique des accords.

Nous devons nous rappeler que l'on nomme ainsi un ensemble agréable de sons.

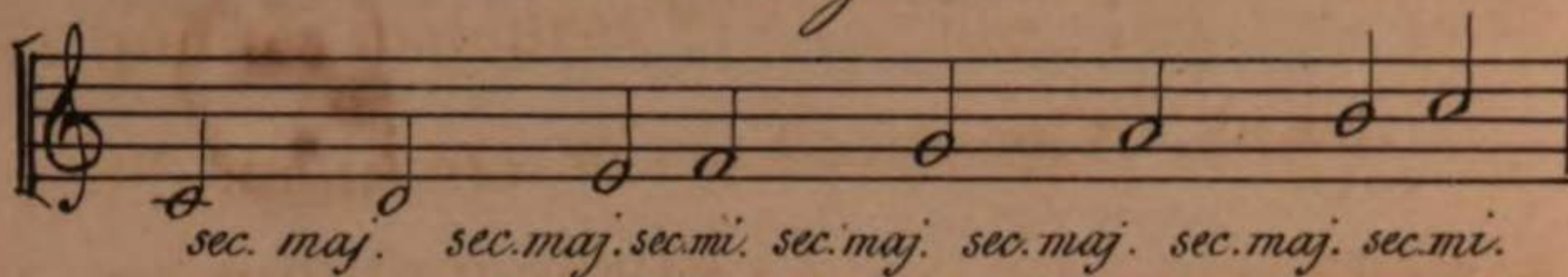
Il faut donc s'occuper de la recherche des accords. Pour cela reprenons les éléments du chant ou les sons de la gamme. Comparons-les entre eux pour trouver ceux qui font accord. Lorsque nous aurons épuisé toutes les combinaisons, nous verrons que les accords sont en bien plus petit nombre qu'on ne pourrait le penser; nous en recon-



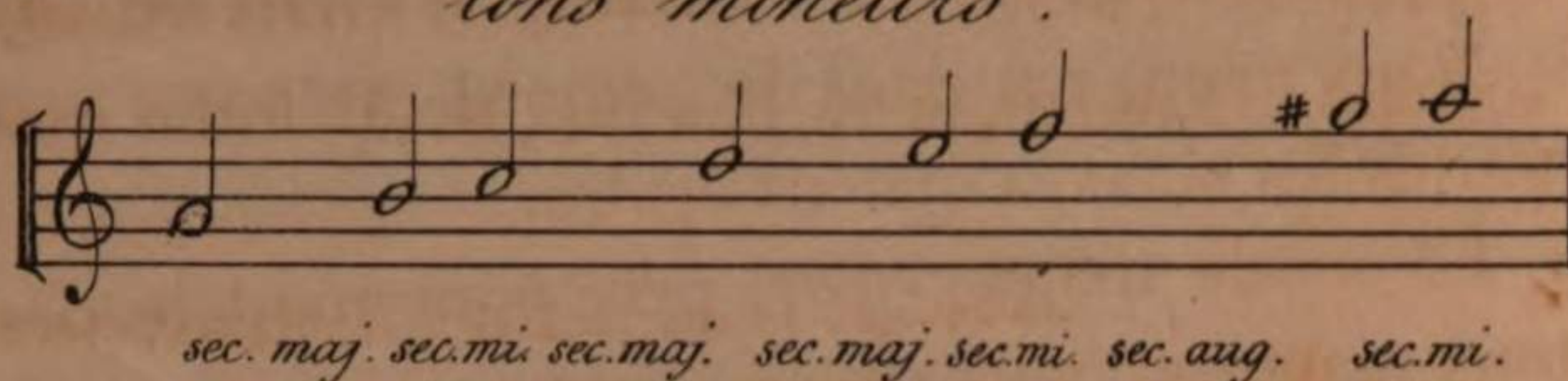
de l'Assemblée de la ville de Paris, le 1789, par lequel  
il a été résolu que la présente commission  
serait chargée de faire un rapport sur l'état  
des finances de la ville, et de proposer les  
moyens de les améliorer. Cette commission  
a l'honneur de vous adresser, ci-joint, son  
rapport, et de vous proposer les mesures  
suivantes : 1. de créer une nouvelle  
taxe sur le sel, 2. de réduire les  
dépenses de la ville, 3. de vendre les  
biens nationaux, 4. de lever des  
contributions sur les propriétés.  
Je vous prie d'agréer, Monsieur,  
l'assurance de ma haute estime et de  
mon profond respect.



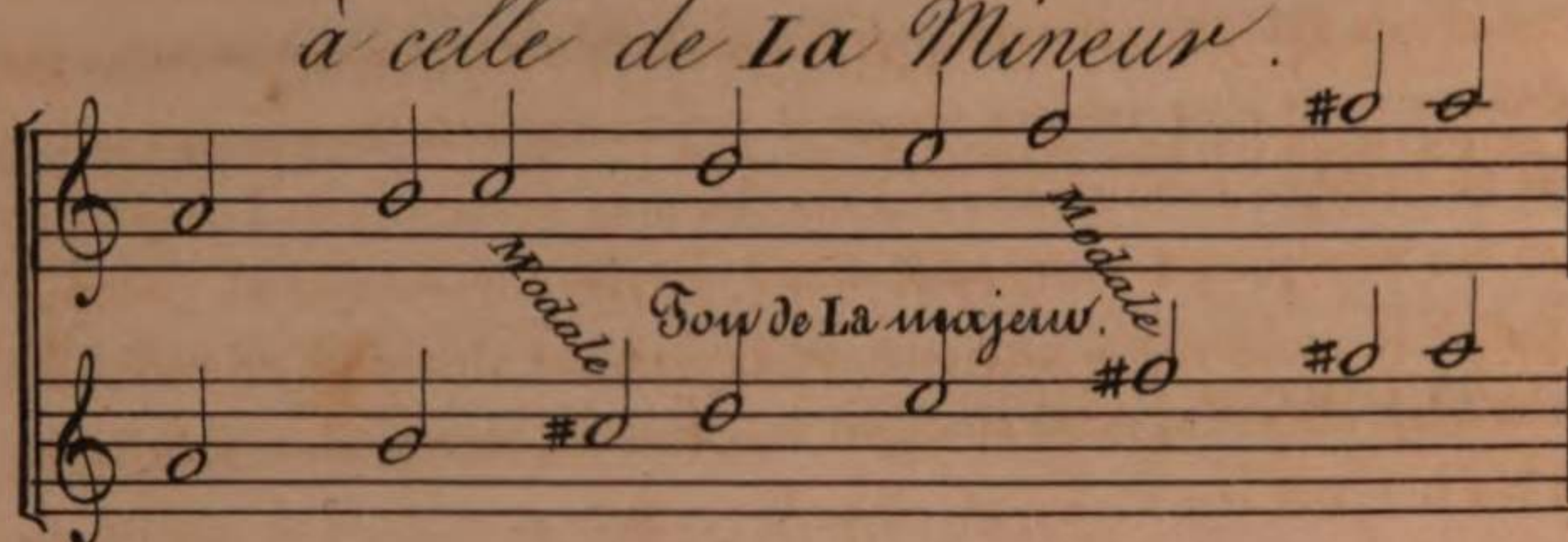
*Gamme d'ut majeur Modèle des tons majeurs.*



*Gamme de La mineur modèle des tons mineurs.*



*Même Gamme comparée à celle de La Mineur.*



*Gamme de La mineur suivant les solfèges.*





naîtrons le nombre et la nature, et nous nous occuperons ensuite des principes qui doivent guider dans leur succession.

§. 3. *Nomenclature des intervalles.*

Établissons au préalable la nomenclature des divers intervalles <sup>1</sup>, et n'oublions pas qu'ils se comptent toujours en montant.

Nous avons vu dans le cours de Mélodie que toutes les octaves étaient égales.

Le mode majeur d'*ut*, pris pour modèle des tons majeurs, voyez planche *A*, nous a ensuite donné cinq secondes majeures :

*ut ré, ré mi, fa sol, sol la, la si.*

Deux secondes mineures :

*mi fa, et si ut.*

Trois tierces majeures :

*ut mi, fa la, sol si.*

Et quatre tierces mineures :

*ré fa, mi sol, la ut, et si ré.*

Six quarts mineures :

*ut fa, ré sol, mi la, sol ut, la ré, si mi.*

<sup>1</sup> Ces notions premières sont censées acquises par le cours de mélodie, et je dois y renvoyer, paragraphes LV, LXI et suivants, LXXI et suivants, etc. Je répéterai entièrement au contraire tout ce qui a rapport aux accords, puisque nous devons nous en occuper spécialement dans ce traité.



Et une quarte majeure <sup>1</sup> :

*fa si.*

Six quintes majeures <sup>2</sup> :

*ut sol, ré la, mi si, fa ut, sol ré, la mi.*

Et une quinte mineure <sup>3</sup> :

*si fa.*

Quatre sixtes majeures :

*fa ré, sol mi, ut la, ré si.*

<sup>1</sup> Qu'on appelait ordinairement *augmentée*.

<sup>2</sup> Qu'on appelait simplement *quintes*, ou *quintes justes*.

<sup>3</sup> Qu'on appelait ordinairement *diminuée*. Disons de nouveau que ces expressions, *augmenté* et *diminué*, ne peuvent convenir aux intervalles donnés naturellement par le mode majeur pris pour modèle principal. Lorsque dans ce mode on a reconnu deux espèces de secondes, de tierces et de sixtes, on a donné fort à propos à ces intervalles les noms de *majeurs* et *mineurs* par opposition. Il fallait, pour être conséquent, distinguer les deux intervalles de quarte et de quinte de la même manière; c'est ce qu'on n'a pas fait. On a d'abord donné les noms de *faux* et de *superflu* à des intervalles qui ne sont ni l'un ni l'autre; plus tard on a reconnu l'impropriété de ces noms, et l'on y a substitué ceux d'*augmenté* et de *diminué*, qui ont le même inconvénient, car ils présentent l'idée d'intervalles diatoniques altérés; ce qui n'est pas. Ce défaut de clarté dans la nomenclature en apporte un remarquable dans les idées. Pour y remédier, nous donnons ici le nom de quintes majeures aux six quintes diatoniques égales; et celui de quinte mineure à la quinte *si fa* plus petite. Les quartes, leurs compléments, prennent par analogie les noms de quartes mineures et majeures. Ainsi les intervalles que présente la gamme majeure ne sont que de deux espèces, et prennent les noms de majeurs ou de mineurs.



Et trois sixtes mineures :

*mi ut, la fa, si sol.*

Cinq septièmes mineures :

*ré ut, mi ré, sol fa, la sol, si la.*

Et deux septièmes majeures :

*ut si, et fa mi.*

Avant d'examiner les intervalles que présente le mode mineur, rappelons-nous que la différence des deux modes tient à la position différente de la médiate et de la sus-dominante, formant avec la tonique une tierce et une sixte majeures *pour le mode majeur*, et formant une tierce et une sixte mineures avec la tonique *pour le mode mineur*. La mobilité de ces deux cordes leur a fait donner le nom de cordes *modales*<sup>1</sup>, et fournit le moyen de passer d'un mode à un autre : ce qui est rendu sensible par la planche A<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Cours de Méloplaste, paragraphes CXXVI et suivants.

<sup>2</sup> Dans tous les solfèges on présente ordinairement aux élèves la gamme du mode mineur sous deux aspects différents, pour éviter la dureté de la seconde augmentée, qui se trouve entre la sus-dominante et la sensible. On fait en montant la sus-dominante majeure, ce qui a l'inconvénient de diminuer la sensation que doit produire le mode mineur, effet qui consiste dans les deux cordes *modales*, la tierce et la sixte mineures, et l'on change tout-à-fait son caractère en n'en donnant qu'une. Voyez pour le ton de *la* mineur la gamme planche A : en descendant, au contraire, on laisse les deux cordes modales comme elles doivent être, mais on baisse la sensible d'un



On voit que le mode mineur présente des intervalles majeurs et mineurs, et de plus des intervalles *augmentés* et *diminués*; ce sont, planche *A*, d'une part, la seconde augmentée *fa sol dièze*, et la quinte augmentée, *ut sol dièze*; de l'autre les compléments de ces deux distances, la septième diminuée *sol dièze fa*, et la quarte diminuée *sol dièze ut*. Tous les autres intervalles du mode mineur quels qu'ils soient, et quel que soit le ton, affecté de dièzes ou de bémols, sont des intervalles majeurs ou mineurs, puisqu'ils trouvent leurs modèles dans le mode majeur, et sont superposables à des intervalles majeurs ou mineurs, ainsi que nous l'avons vu dans le cours de Méloplaste, parag. LXXII.

#### § 4. Recherche des consonnances.

Commençons la recherche des accords, et lais-

semi ton; ainsi on présente une gamme qui n'a pas de sensible, et qui n'est plus dans le même ton par conséquent que la première. Il me semble qu'il fallait, pour ne pas embrouiller les idées des élèves, respecter le type de la gamme mineure, sauf à leur faire remarquer que, lorsque l'on compose, on altère souvent une des notes de la seconde augmentée, pour ne pas faire entendre un intervalle aussi peu mélodique. Les solfèges présentent la gamme *la si ut re mi fa dièze sol dièze la* en montant, et en descendant *la sol fa mi ré ut si la*. J'enseigne pour modèle unique *la si ut ré mi fa sol dièze la*, que les élèves peuvent entonner ainsi : *la si ut re mi fa; fa mi ré ut si la sol dièze la*, s'ils veulent éviter la seconde augmentée.



sons de côté les rapports de nombre pris dans le Monocorde <sup>1</sup>; l'oreille jugera les sons donnés par des voix ou les instruments, comme les yeux jugent les couleurs, et l'expérience viendra confirmer la justesse de nos résultats.

Rappelons - nous aussi que dans les accords l'oreille compare les sons au plus grave; tous les musiciens sont d'accord sur ce point de départ, qui paraît fondé sur ce que les sons graves donnent une sensation plus pleine et plus durable que les sons aigus <sup>2</sup>. C'est donc en partant du grave à l'aigu que nous compterons les intervalles.

Deux sons s'accordent parfaitement, moins bien, ou pas du tout. Deux sons qui s'accordent ensemble forment un accord, mais on est convenu de se servir dans ce cas du mot *consonnance*; le nom d'accord est réservé spécialement pour un ensemble plus considérable, trois sons au

<sup>1</sup> « En qualité de géomètre, je crois avoir le droit de protester contre cet abus ridicule de la géométrie en musique. » D'Alembert, *Éléments de Mus. Disc. Prélim.*

<sup>2</sup> La raison en paraît être que les sons graves sont produits par des corps d'un volume plus considérable que ceux qui produisent des sons aigus, et que les oscillations de l'air étant plus lentes pour les sons graves que pour les sons aigus, on les prend plus facilement pour termes de comparaison que celles des sons aigus, plus rapides et par conséquent plus fugitives. Par exemple, un son est à un autre comme la corde totale productrice est à son aliquote. Or, un son grave peut contenir et contient des aliquotes aiguës, et le son aigu (la corde) ne contient pas des sons graves.



moins. Cherchons les consonnances en premier lieu, et nous verrons que les accords ne sont formés que de leur réunion.

Si, nous considérant seulement dans le ton d'*ut* majeur, nous frappons isolément, planche B, des tierces ou des sixtes, nous trouverons un effet agréable. Ce même effet se continuera si nous frappons des suites de tierces ou des sixtes, en suivant l'ordre naturel de la gamme. *La tierce et la sixte sont donc des consonnances.*

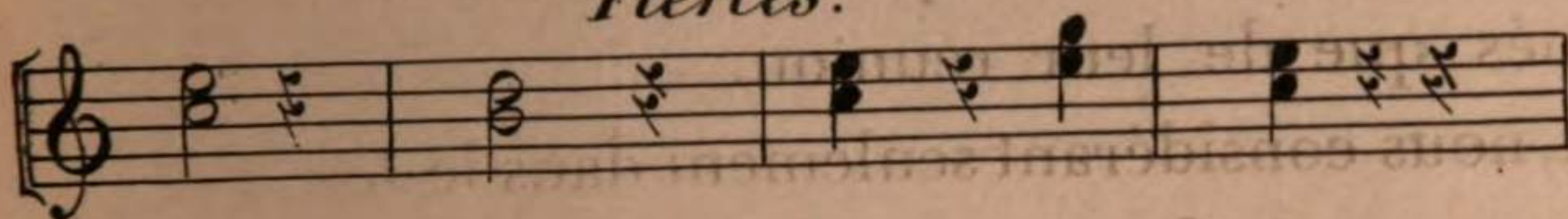
Si nous frappons isolément, planche B, des secondes, des quarts, des quintes et des septièmes, tous les effets seront désagréables et ne différeront que par leur plus ou moins d'âpreté. Des suites de ces mêmes intervalles sont encore plus choquantes. *Tous ces intervalles sont donc des dissonances.*

Si nous frappons des octaves isolément, ou des séries d'octaves, l'effet est agréable, mais moins que celui des tierces ou des sixtes. *L'octave est donc consonnante*, mais dans un degré moindre que les deux intervalles de tierce ou de sixte.

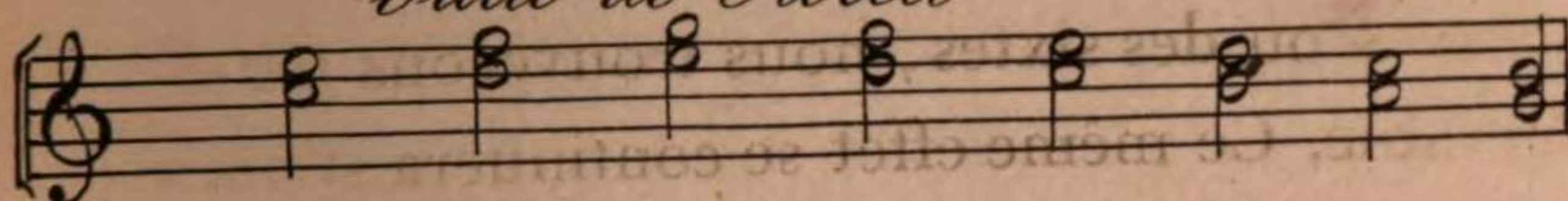
Quant à l'unisson, on doit le considérer comme un renforcement de son, souvent utile; mais ce n'est pas une consonnance, puisque celle-ci emploie deux termes du grave à l'aigu, et qu'ici le grave et l'aigu se confondent puisqu'il n'y a point d'intervalle.



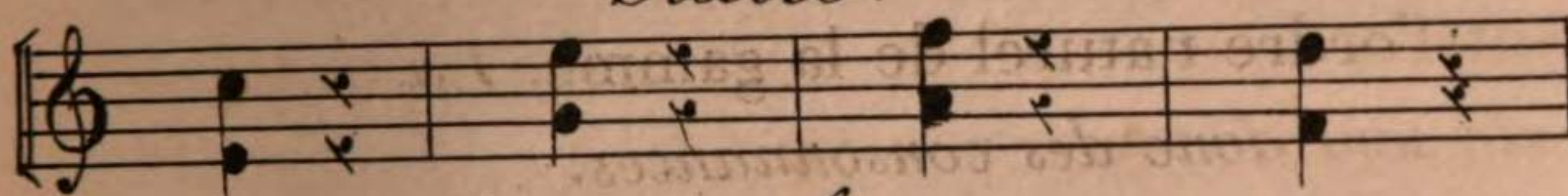
*Tierces.*



*Suite de Tierces*



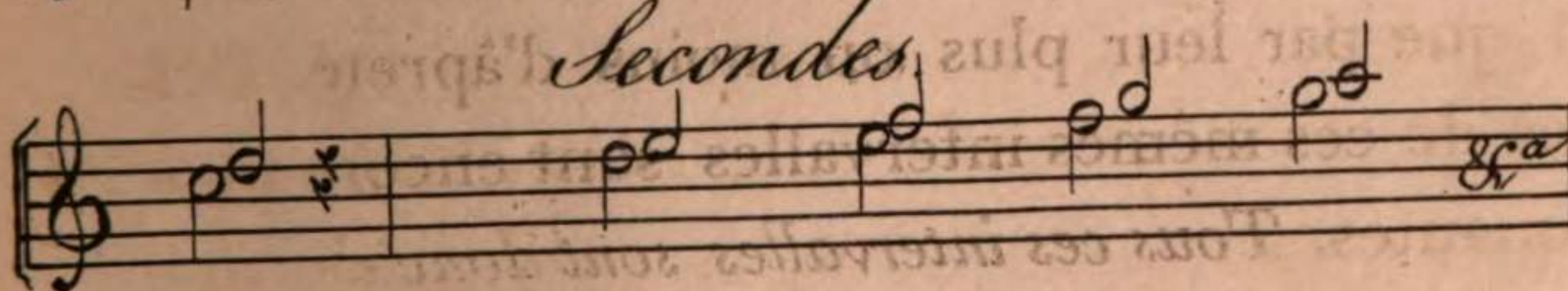
*Sixtes.*



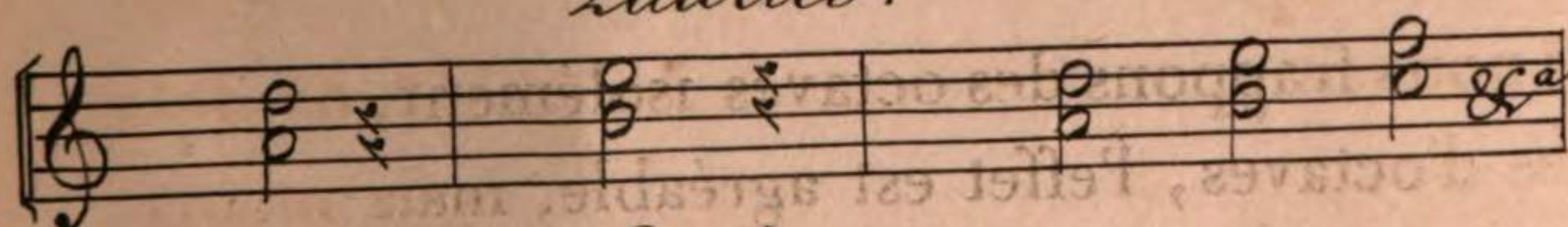
*Suite de Sixtes*



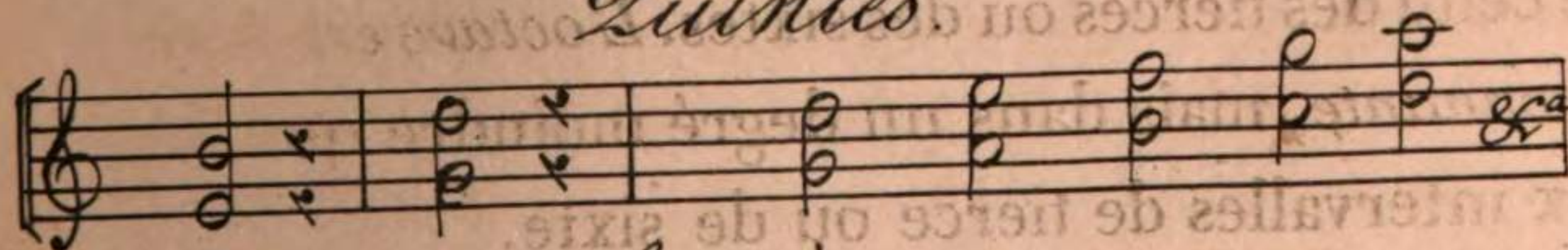
*Secondes.*



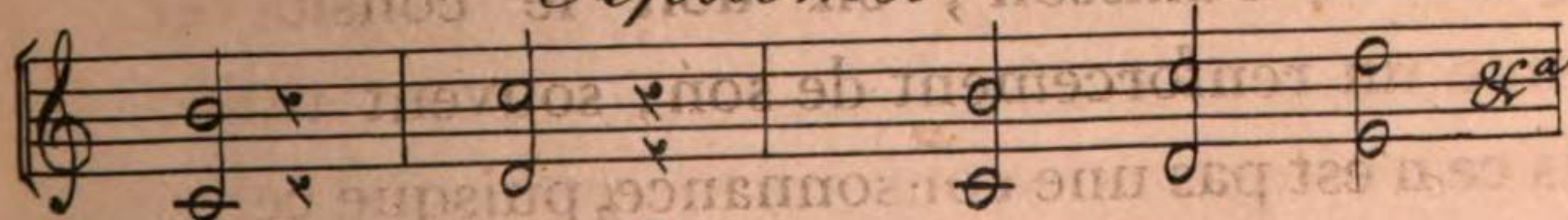
*Quartres.*



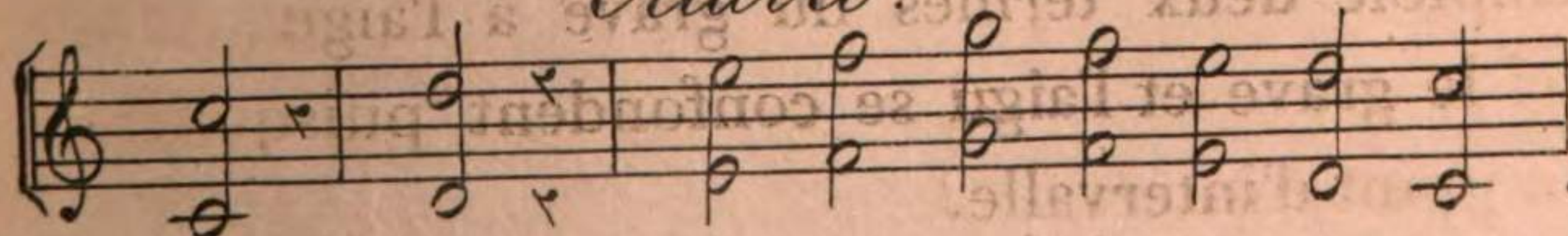
*Quintes*



*Septiemes.*



*Octaves*





Allegretto  
Andante  
Allegretto  
Andante

First musical staff with notes and a treble clef.

Second musical staff with notes and a treble clef.

Third musical staff with notes and a treble clef.

Fourth musical staff with notes and a treble clef.

Fifth musical staff with notes and a treble clef.

Sixth musical staff with notes and a treble clef.

Seventh musical staff with notes and a treble clef.

Eighth musical staff with notes and a treble clef.

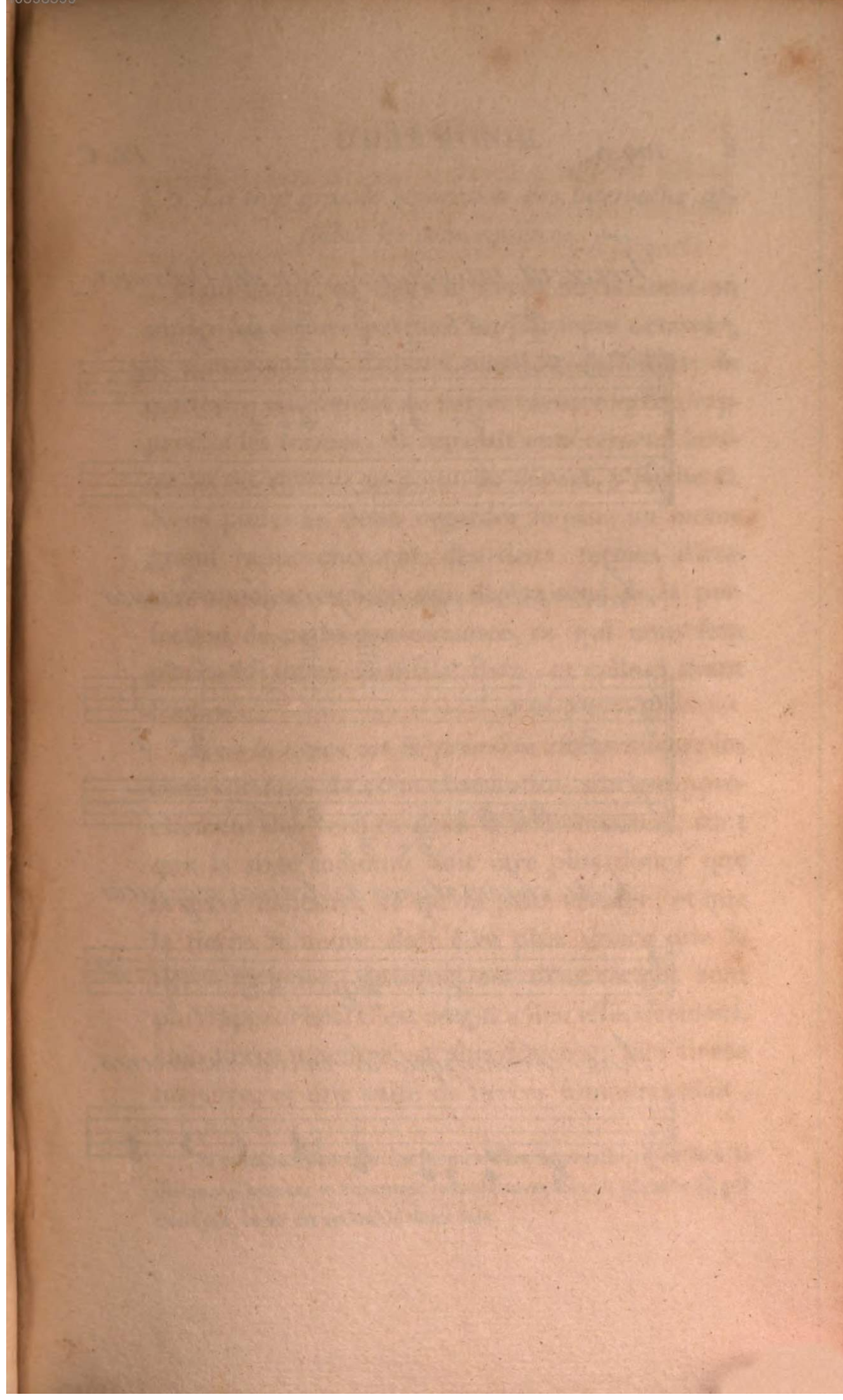
Ninth musical staff with notes and a treble clef.

Tenth musical staff with notes and a treble clef.

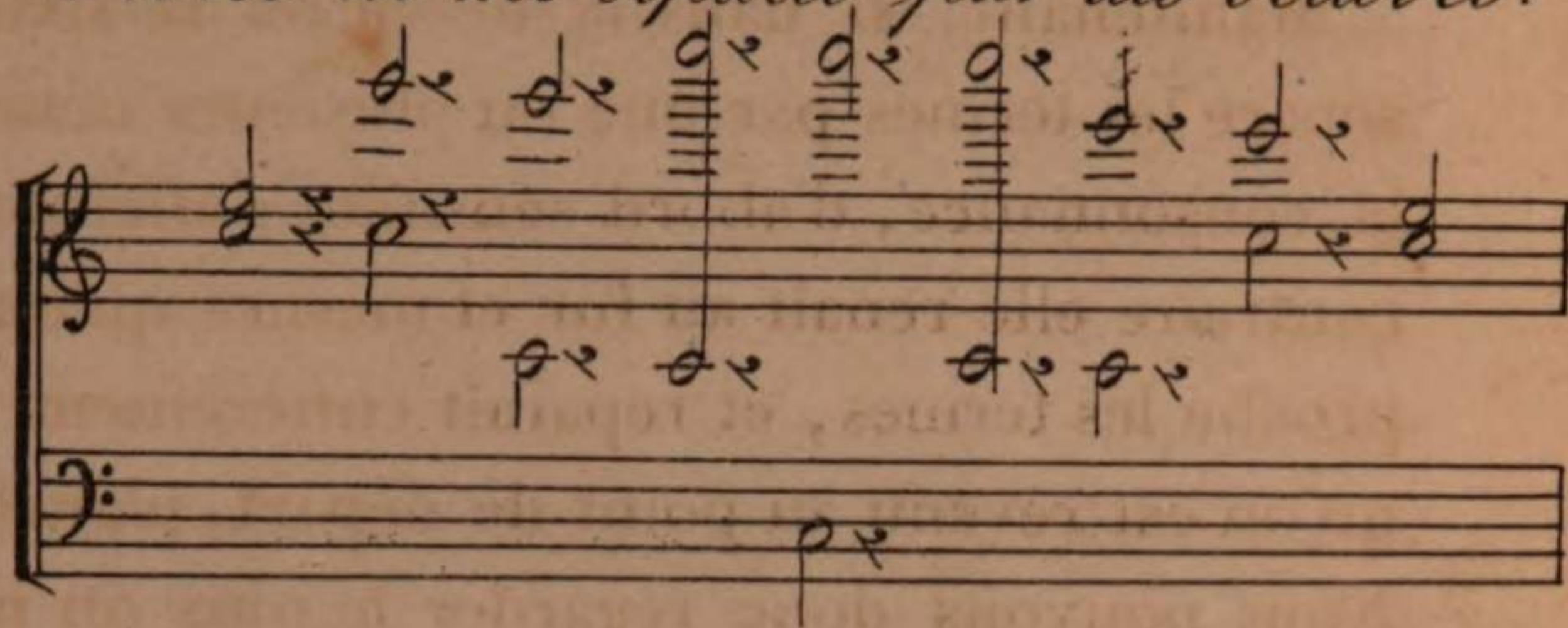
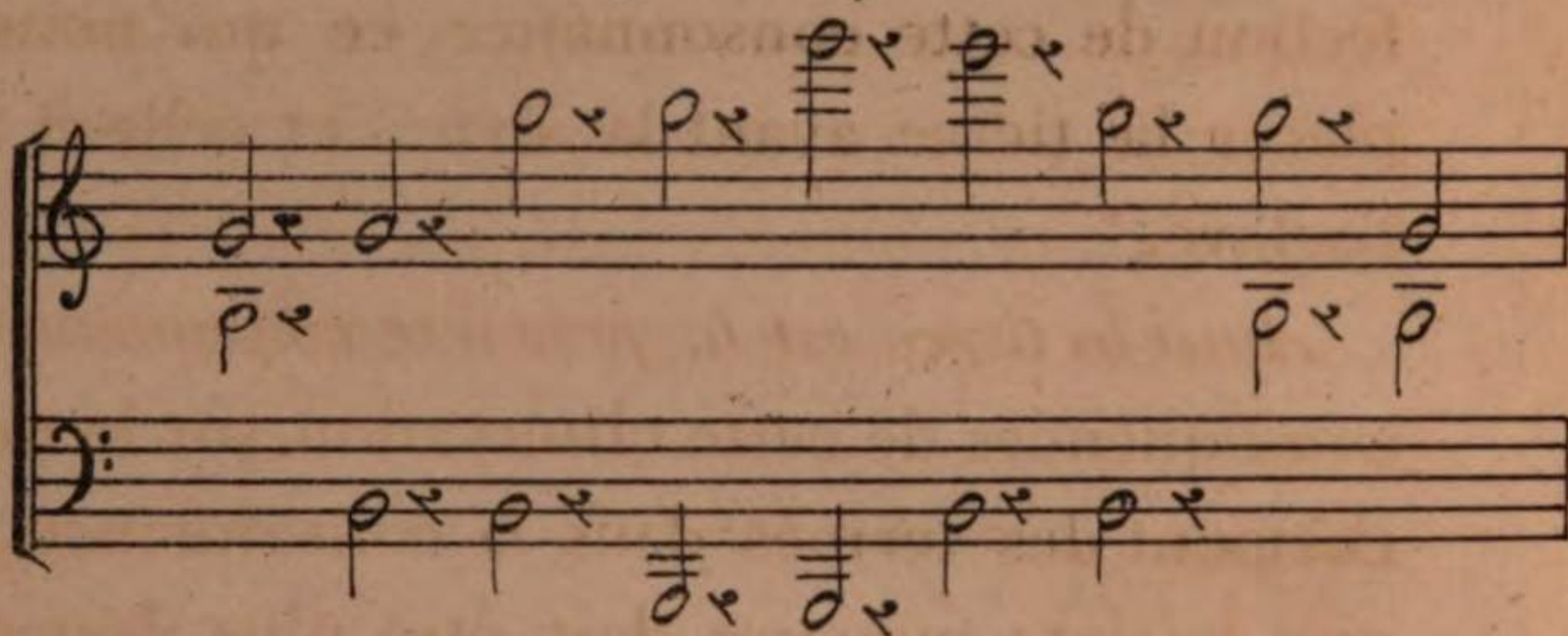
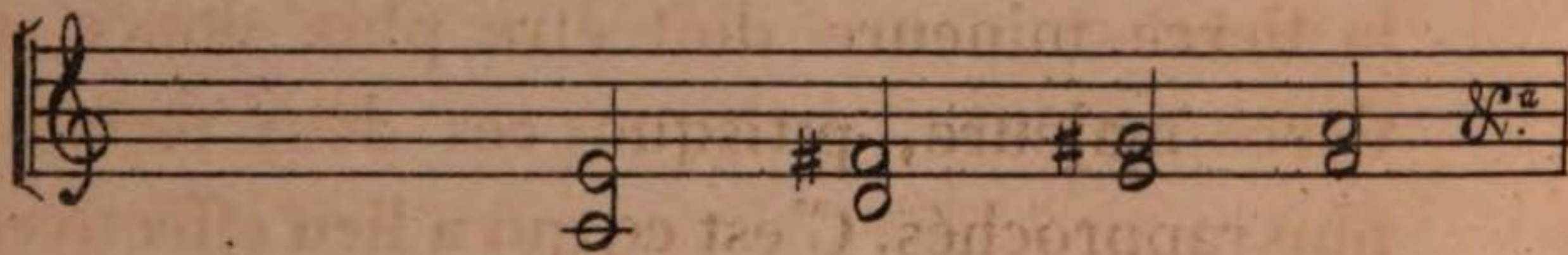
Eleventh musical staff with notes and a treble clef.

Twelfth musical staff with notes and a treble clef.







*Tierce ut mi séparée par des Octaves.**Sixte sol si séparée par des Octaves.**Suite chromatique de tierces majeures.*



§ 5. *La trop grande séparation des intervalles affaiblit les consonnances.*

Maintenant, si dans la tierce ou la sixte on sépare les termes par une ou plusieurs octaves<sup>1</sup>, la consonnance, d'abord sensible, s'affaiblit; au contraire elle renaît au fur et mesure qu'on rapproche les termes, et reparaît entièrement lorsqu'on est revenu au point de départ, planche C. Nous pouvons donc regarder le plus ou moins grand rapprochement des deux termes d'une consonnance comme une des raisons de la perfection de cette consonnance, ce qui nous fera placer la tierce avant la sixte, et celle-ci avant l'octave.

*Ainsi la tierce est la première consonnance*: les conséquences de cette observation sur le rapprochement des termes dans la consonnance, sont que la sixte mineure doit être plus douce que la sixte majeure, ce qu'on peut vérifier; et que la tierce mineure doit être plus douce que la tierce majeure, puisque ces deux termes sont plus rapprochés. C'est ce qui a lieu effectivement. Une tierce mineure est plus douce qu'une tierce majeure, et une suite de tierces mineures plaît,

<sup>1</sup> N'oublions pas que les termes d'un intervalle reportés à la distance d'octaves se nomment *redoublements*; dans la planche C, par exemple, le *mi* est redoublé deux fois.



tandis qu'une suite de tierces toutes majeures n'est pas tolérable, planche C.

Comme les expériences sur des consonnances isolées sont fort délicates à faire, et comme l'on peut disputer sur les nuances de sensation, je demande que l'on accorde, au moins comme hypothèse, la classification que nous venons d'établir dans l'ordre des consonnances, savoir : *tierce mineure, tierce majeure; sixte mineure, sixte majeure*, et *octave*. La tierce, considérée comme la première des consonnances, nous servira à lever le voile qui couvrait la science de l'harmonie. Ce principe si clair paraîtra dans tout son jour; car il fournira l'explication de tous les faits isolés remarqués et pratiqués; nous allons voir qu'ils n'en sont que des conséquences nécessaires.

#### § 6. *Formation des accords.*

Effectivement, puisque la tierce nous a paru la première consonnance, il semble qu'en la combinant avec elle-même, c'est-à-dire, en la répétant plusieurs fois, nous devons former des agrégations harmonieuses, ou des *accords*.

Commençons par le mode majeur et prenons le ton d'*ut* pour modèle. Si nous élevons deux tierces au-dessus de chaque note de la gamme, nous trouvons des agrégations dont l'oreille est

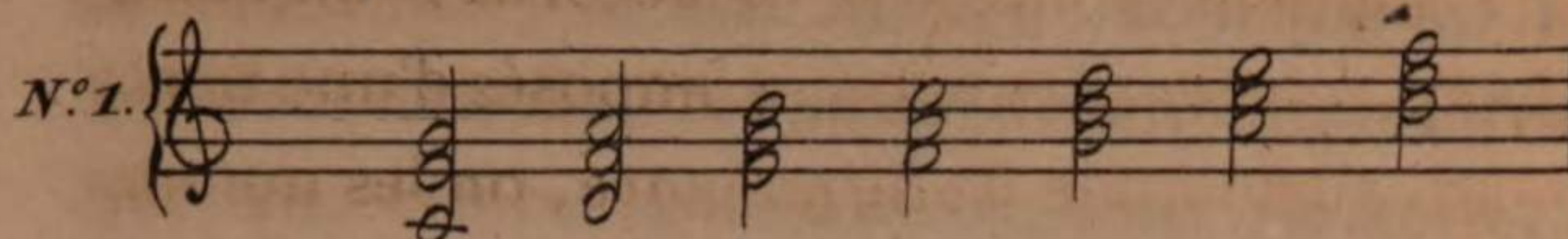






# *Accords du mode majeur.*

*maj. min. min. maj. maj. min. neutre.*

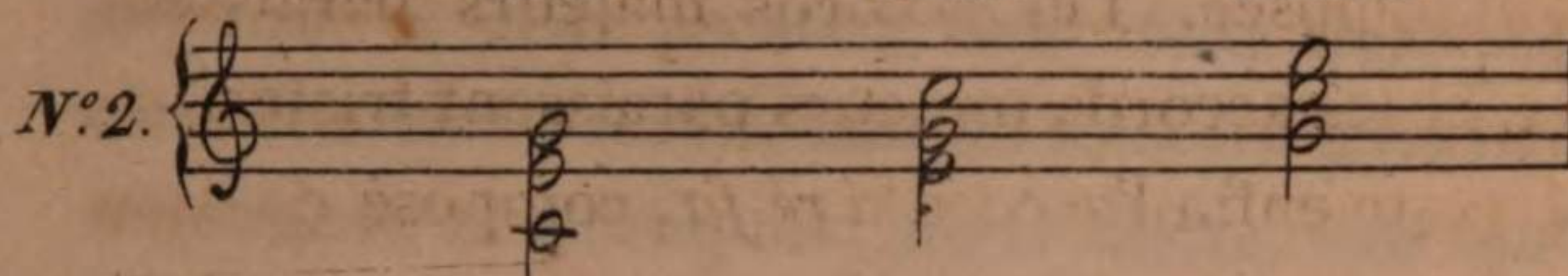


## *Positions du même accord.*

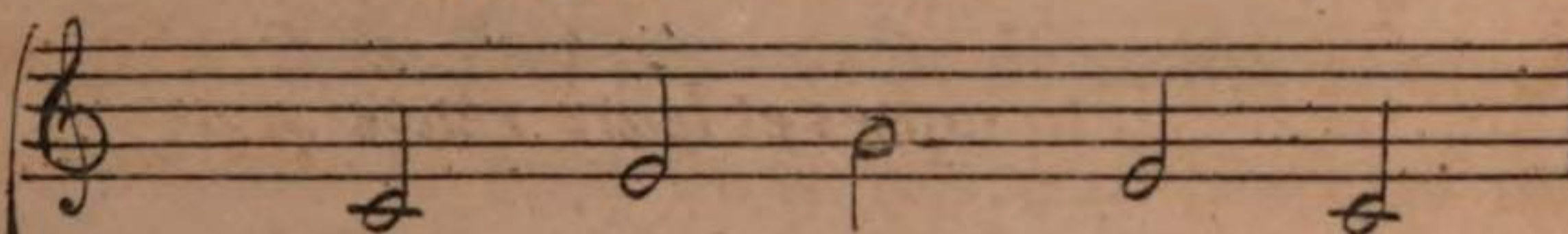
*Etat direct  
termin.*

*1<sup>re</sup> renversem.  
termin.*

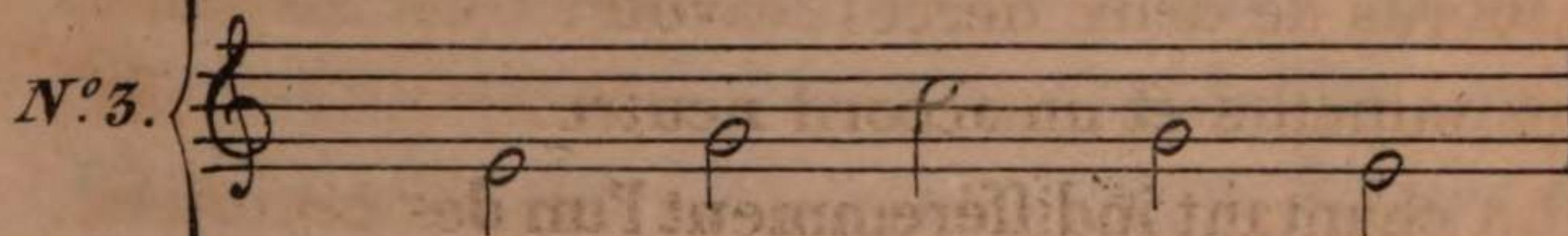
*2<sup>e</sup> renversem.  
non term.*



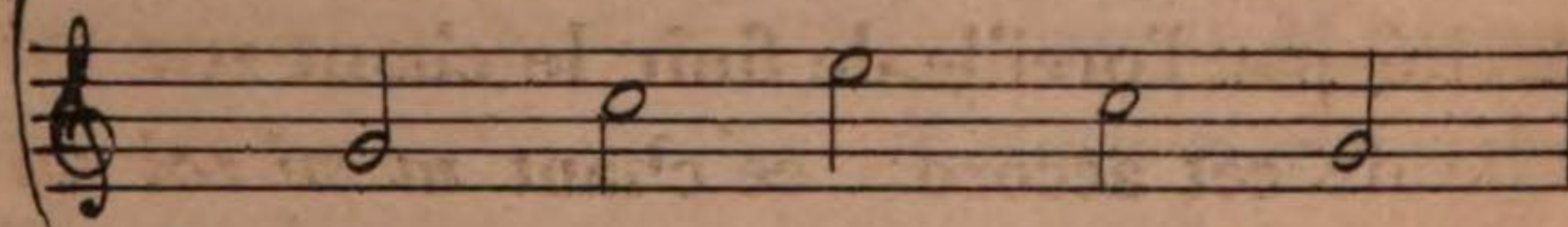
*Batterie terminative.*



*Batterie non terminative.*



*Batterie non terminative.*





satisfaite ; mais elle reconnaît des variétés<sup>1</sup>. Leur classement nous donnera les trois accords semblables, *fa la ut*, *ut mi sol*, *sol si ré*, composés d'une tierce majeure surmontée d'une mineure. On les nomme *majeurs* du nom de la tierce sur la base ; planche D. Les trois accords semblables *ré fa la*, *la ut mi*, *mi sol si*, composés d'une tierce mineure surmontée d'une majeure, on les nomme *mineurs* du nom de la tierce sur la base.

Ces accords, comme l'on voit, sont formés des mêmes éléments placés dans un ordre différent, ce qui suffit pour leur donner une couleur tout-à-fait opposée. Les accords majeurs paraissent gais, et les accords mineurs paraissent tristes.

Il reste enfin l'accord *si ré fa*, composé de deux tierces mineures. Nous le nommons pour cette raison accord *neutre*.

§ 7. *Accords toniques et leurs renversements.*

Ainsi la gamme majeure fournit trois espèces d'accords de deux tierces, savoir : trois majeurs, trois mineurs et un accord neutre.

En chantant indifféremment l'un des premiers, l'accord d'*ut*, par exemple, je trouve que je suis sollicité par l'oreille de finir le chant sur la tonique de cet accord : ce chant *ut mi sol mi ut*

<sup>1</sup> Mélop., parag. LV, LXI et LXVI.



*mi sol mi.... ut* devra se terminer par *ut*, pour que le sens de l'oreille soit pleinement satisfait et que la phrase musicale lui paraisse entièrement terminée. Il en serait de même d'un accord mineur, de l'accord de *la*; il faudrait finir par la tonique. Ainsi, d'après la définition de la *tonalité*<sup>1</sup> qui est le désir de finir toujours le chant de préférence sur une même note d'un système de sons, on peut dire que les accords majeurs et mineurs ont une tonalité, en un mot, qu'ils sont *toniques*. On les nomme aussi *parfaits*, sans doute à cause de cette même propriété. Ils sont terminatifs et ne demandent ni antécédent, ni suite. Il n'en est pas de même de l'accord neutre et d'autres accords, comme nous le verrons.

Les accords de deux tierces étant composés de trois notes, et chacune d'elles pouvant tour-à-tour être mise à la base et prise pour point de départ, il en résulte trois combinaisons différentes dans la position de l'accord. Prenons celui d'*ut* pour exemple; commençons par *ut mi sol*, voyez planche D. Cette position est la plus naturelle, puisque *ut*, la note la plus importante, est à la base. Aussi la nomme-t-on *état direct*. Il se compose de la tierce *ut mi*, et de celle *mi sol*, formant ensemble la quinte *ut sol*.

<sup>1</sup> Mélop., parag. XXXIII.



Prenons maintenant *mi* pour base, et portons *ut* à l'aigu ; nous aurons la position *mi sol ut*, composée d'une tierce et d'une quarte, formant ensemble une sixte : on la nomme *premier renversement*. Cet ensemble est aussi agréable que celui de l'état direct. Enfin, mettons *sol* à la base, nous aurons *sol ut mi*, composé d'une quarte et d'une tierce, formant, comme le premier renversement, une sixte. C'est le *second renversement* ; cette position est moins agréable que les deux autres.

On voit que ces deux renversements sont composés des mêmes éléments, quarte et tierce, mais placés dans un ordre différent : que, dans tous les deux, la tonique forme l'extrémité supérieure de la quarte, et que cette même tonique se trouve en haut dans le premier renversement, et au milieu dans le second.

Une position d'accord est dite *plaquée*, lorsque les notes en sont frappées en même temps ; tandis que si elles ne le sont que successivement, elles forment une *batterie*. Ainsi, planche D, les nos. 1 et 2 sont des accords plaqués ; le n<sup>o</sup>. 3 est composé de batteries.

Si l'on fait résonner par accords plaqués, voyez planche D, les notes de chacune de ces trois positions, de l'accord d'*ut*, on trouvera que la propriété d'être toniques ou *terminatifs* existe dans l'état direct et dans le premier renversement. On



s'en rendra compte facilement en se rappelant ce qui a été dit (parag. 4) que dans une consonnance ou un accord l'oreille comparait les sons au plus grave. Or, dans l'état direct et le premier renversement, ce qui doit ressortir davantage est la tierce sur la basse ; au contraire, la quarte sur la basse rend le second renversement et non harmonieux et moins terminatif. C'est donc la note la plus basse qui caractérise la position de l'accord.

Il en serait de même de l'état direct et des renversements d'un accord mineur.

§ 8. *L'accord neutre et suspensif.*

Si l'on essaie maintenant de faire des batteries sur l'accord neutre *si ré fa*, on s'apercevra que non-seulement on ne sent aucune raison de préférence pour s'arrêter sur telle ou telle note de l'accord, mais encore qu'aucune d'elles ne peut finir le chant ; on ne peut terminer cette alternative qu'en sortant de l'accord lui-même pour passer sur une des notes voisines. Cette propriété m'a engagé à le nommer neutre *suspensif*. Mais comme il a cette propriété suspensive commune avec d'autres accords, ainsi que nous le verrons, nous le désignerons spécialement par le nom d'accord neutre.



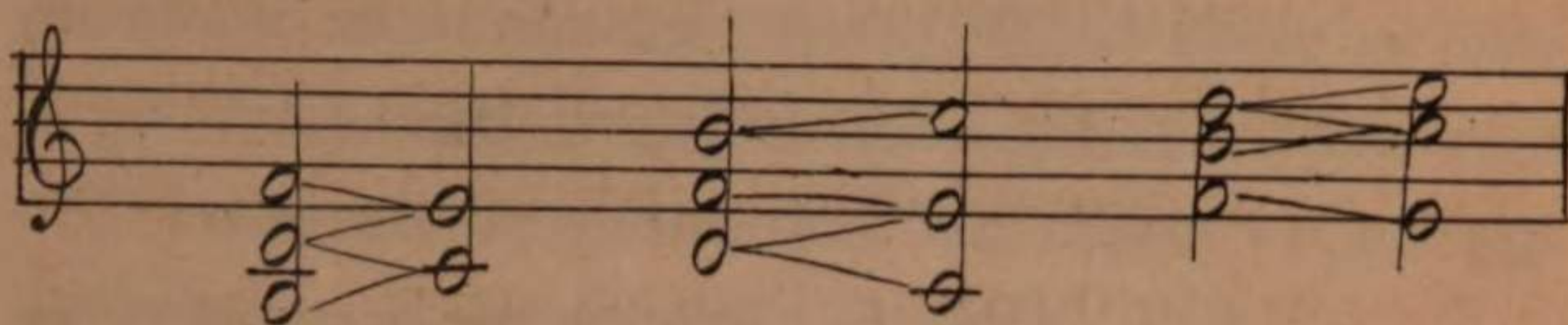
...un compte ...  
...le dit (parag. 4) ...  
...accord l'oreille comparant  
grave. Or, dans l'état direct  
...ce qui doit ...  
...sur la base; au contraire  
...le second ...  
...et moi ...  
...plus basse qui ...  
...de l'oreille ...  
...d'un accord ...

§ 8. L'accord neutre se caractérise

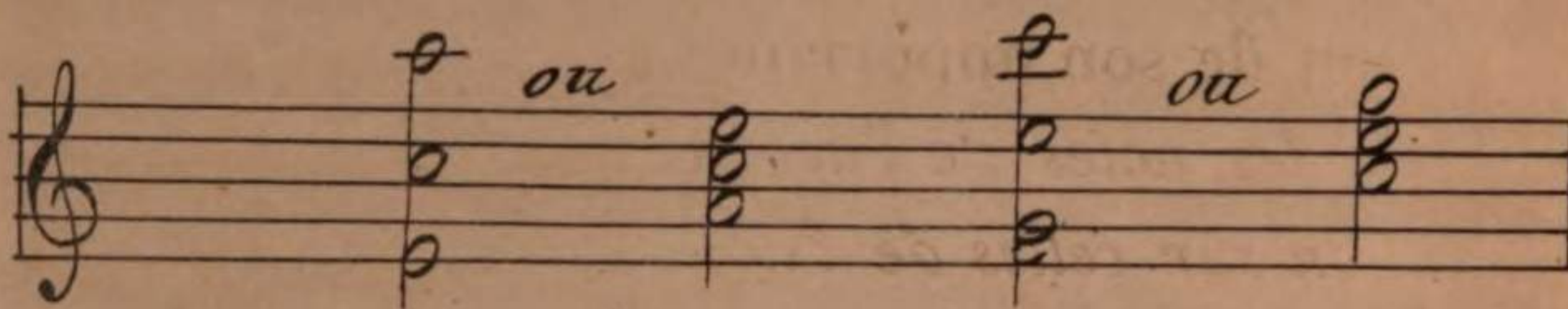
...essai ...  
...accord ...  
...on ne peut ...  
...sortant de l'accord ...  
...une des notes ...  
...chargé à le nommer ...  
...il a cette propriété ...  
...autres accords, ...  
...spécialement par le ...  
...neutre.



*Résolutions  
de l'Accord Neutre.*



*Sixtes sur-ajoutées  
formant des accords.*





§ 9. *Résolution de l'accord neutre.*

On nomme *résolution* l'acte par lequel on sort des notes de l'accord neutre pour se porter sur d'autres notes ; mais ce mot n'a son application spéciale que lorsque toutes les notes , ou plusieurs des notes de l'accord , sont employées et trouvent à la fois leur résolution , ce qui arrive lorsqu'il y a plus d'une partie , c'est-à-dire , en harmonie.

On a aussi généralisé le nom de résolution , et on l'applique à tout passage d'un accord sur un autre.

Si l'on recherche les notes sur lesquelles celles de l'accord neutre se portent de préférence , planche E , dans la résolution de cet accord , on verra que le *si* monte à l'*ut* , que le *fa* descend au *mi* , et que le *ré* peut aller indifféremment à l'*ut* ou au *mi*. Cette dernière propriété est à remarquer en raison de son importance.

Ainsi les notes de l'accord neutre trouvent leur résolution sur celles de l'accord tonique. Voilà la loi générale.

Nous verrons plus loin quels sont les cas où elle paraît souffrir des exceptions.

Remarquons que dans les résolutions de l'accord neutre chacune des notes qui le composent , au lieu de franchir un grand intervalle pour se porter sur une distance éloignée , marche au contraire par degrés conjoints et se résout sur sa voi-



sine, en formant seulement des intervalles de secondes. Assurons-nous bien aussi que cet accord est plus doux à l'oreille que les accords toniques, ce qui doit être, puisqu'il est composé de deux tierces mineures; seulement, n'étant pas terminatif, il appelle une suite.

On peut vérifier que toutes les positions de l'accord neutre sont suspensives, et trouvent leur résolution comme il est dit plus haut <sup>1</sup>.

Pour la simplicité de la nomenclature nous conserverons les noms de tonique, médiate et dominante aux différentes notes de l'accord neutre, bien qu'elles ne puissent lui convenir rigoureusement, puisqu'il n'est pas tonique.

§ 10. *Formation des accords par la sixte.*

Nous aurions également formé les accords dont il vient d'être question en superposant des sixtes, seconde consonnance que nous avons reconnue. La sixte *sol mi*, surmontée d'une sixte, donnera *sol mi ut*, ce qui n'est autre chose que l'accord d'*ut* dont les notes sont espacées, planche E. Ainsi en admettant que la tierce et la sixte soient également consonnantes, nous avons dû préférer la tierce pour la formation des accords.

<sup>1</sup> On va continuer de donner sans interruption toute la nomenclature des accords pour ne pas scinder la théorie.



se, en formant seulement des intervalles de  
secondes. Assurément nous devons nous en garder  
et plus nous à l'écarter que les notes de l'octave  
se pu être, puisqu'il est composé de deux  
notes simples; seulement, n'étant pas simple  
mais, il s'agit d'une note.

On peut vérifier que toutes les positions des notes  
sont les mêmes sont supérieures, et trouvent leur  
raison comme il est dit plus haut.  
Pour la simplicité de la notation nous  
utiliserons les notes de l'octave, médiane et  
la note aux différentes notes de l'octave non-  
te, bien qu'elles ne puissent lui convenir rigou-  
reusement, puisqu'il n'est pas toujours.

2. Formation des accords par la suite.

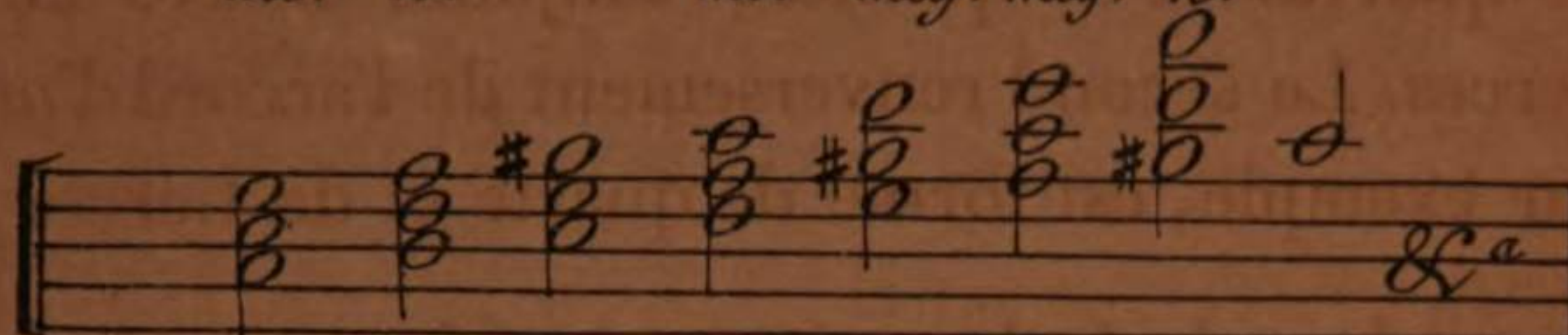
Tous notions également formés les accords dont  
il s'agit d'être question en superposant des sixtes.  
La seule connaissance que nous avons reconnue  
la suite des notes, augmentée d'une sixte, donne  
et en fait, ce qui n'est autre chose que l'octave  
de la note. Les notes sont espacées, planche 1.  
Ainsi en ajoutant la sixte on la note suivante  
et ainsi de suite, nous obtenons les accords  
en vertu de la formation des accords.

On va maintenant donner sans interruption une suite  
de notes pour la formation des accords.

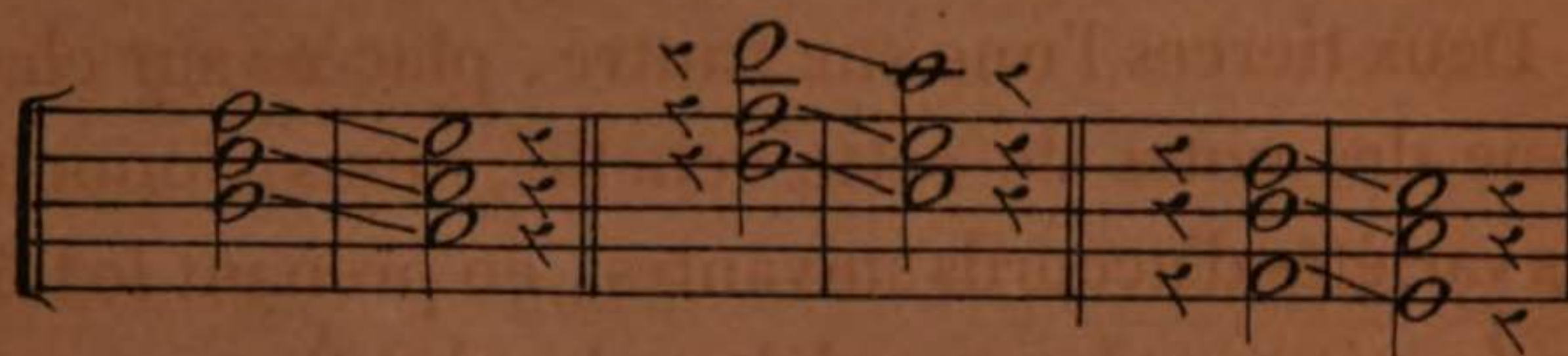


# *Ton de La mineur.*

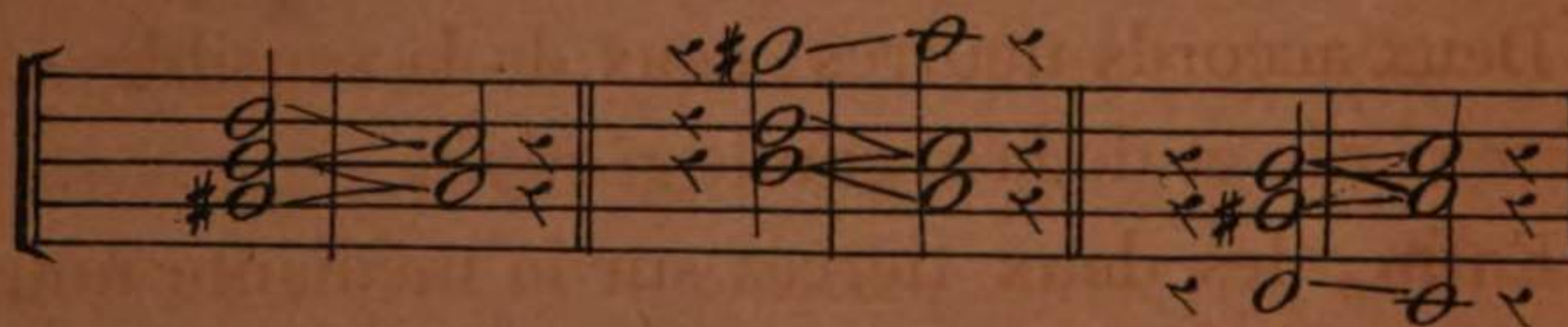
*mi. n. mi. maj. maj. n.*



## *Résolutions de l'accord de la sec. du ton.*



## *Résolutions de l'accord de la sensib.*





Quant à l'octave, sa répétition ne fournit toujours que des octaves du même son.

Nous voyons que les états directs et les renversements des accords amènent des combinaisons de quarts et de quintes, toujours alliées aux tierces. Le second renversement de l'accord d'*ut*, par exemple, est formé de quarte et de tierce.

§ II. *Accords de deux tierces dans le mode mineur.*

Reprenons le modèle d'accord qu'offrent deux tierces l'une sur l'autre, pour l'appliquer aux notes de la gamme du mode mineur: nous allons trouver une différence avec les résultats du même essai fait sur le mode majeur.

Deux tierces l'une sur l'autre, placées sur chacune des notes de cette échelle, nous donnent les variétés d'accords suivantes, en prenant le ton de *la* mineur pour modèle, planche F.

Deux accords parfaits mineurs, ceux de la tonique *la ut mi*, et de la sous-dominante *ré fa la*.

Deux accords parfaits majeurs, ceux de la dominante *mi sol dièze si*, et de la sous-dominante *fa la ut*.

Deux accords neutres, ceux de la sensible *sol dièze si ré*, et de la seconde *si ré fa*.

Enfin, les deux tierces sur la médiane nous donnent l'agrégation *ut mi sol dièze*, que l'oreille refuse de reconnaître pour un accord. Aussi ne



l'emploie-t-on qu'en mettant un bécarré devant le *sol*, ce qui ramène alors cet assemblage à l'accord parfait majeur *ut mi sol*, comme nous le verrons.

Nous pouvons conclure de cette énumération, que quel que soit le mode dans lequel on est, l'oreille ne reconnaît que trois espèces d'accords de deux tierces : des accords majeurs, des accords mineurs et des neutres. Quant à l'agrégation *ut mi sol dièze*, que présente le mode mineur, nous verrons plus loin à quoi tient son âpreté.

Avant de quitter les accords de deux tierces dans le mode mineur, jetons un coup-d'œil sur l'accord de la seconde du ton.

Cet accord neutre *si ré fa* trouve sa résolution sur l'accord tonique *la ut mi* de cette manière : le *fa* tombe sur le *mi*, le *ré* va à l'*ut* ou au *mi*, et le *si* tombe sur le *la*. Si la résolution de l'accord *si ré fa*, dans son état direct sur l'accord de *la*, paraît un peu dure, voyez planche F, cela ne tient pas à cet accord même, mais bien à ce que l'on entend successivement les deux quintes *si fa* et *la mi*, et nous avons déjà remarqué, parag. 4, que l'oreille était choquée d'entendre deux ou plusieurs quintes de suite; il faut s'arranger de manière à les éviter, comme nous verrons plus loin.

Quant à l'accord neutre *sol dièze si ré*, ses résolutions sur l'accord tonique *la ut mi* ont lieu



l'apologie pour son meurtre au lieu de la  
 la loi, ce qui n'est pas la même chose.  
 tout peut être fait, comme nous le  
 savons, et il n'y a rien de plus facile  
 que d'être honnête, c'est la seule chose  
 que tout le monde ne peut pas faire.  
 L'homme qui est honnête est un homme  
 de bien, et c'est la seule chose qui  
 nous rend utiles et agréables. Quand  
 on est honnête, on est sûr de ne pas  
 se tromper, et on est sûr de ne pas  
 être trompé. C'est la seule chose qui  
 nous rend libres, et c'est la seule  
 chose qui nous rend heureux. C'est la  
 seule chose qui nous rend dignes de  
 l'estime de nos semblables, et c'est la  
 seule chose qui nous rend dignes de  
 l'estime de nous-mêmes. C'est la seule  
 chose qui nous rend dignes de l'estime  
 de Dieu, et c'est la seule chose qui  
 nous rend dignes de l'estime de l'éternité.



*Accords de trois tierces en majeur.*



*Résolutions de l'accord de Sept.° dom.*



*Résolutions de l'accord de Sept.° sensible.*





de la même manière, voyez planche F, que celles de l'accord *si ré fa* sur l'accord d'*ut*, dans le mode majeur. Dans l'un et l'autre cas, c'est l'accord de la sensible qui se résout sur l'accord tonique.

Ainsi la loi générale de tout accord *suspensif de deux tierces* est de se résoudre sur l'accord tonique, comme nous l'avions déjà remarqué pour l'accord de la sensible.

On voit que l'accord *si ré fa* peut servir de moyen de transition entre les deux tons relatifs majeur et mineur ; en le résolvant sur l'accord d'*ut*, on passe en *ut* : en le résolvant sur l'accord de *la*, on passe dans le ton de *la*. Dans le premier cas il est considéré comme accord de la sensible, dans le second comme celui de la seconde du ton.

Le mode mineur produit des impressions tristes ou mélancoliques, au moyen de ses trois demi-tons, et de ses accords mineurs et neutres.

§ 12. *Accords de trois tierces dans le mode majeur.*

Essayons maintenant d'ajouter une troisième tierce aux accords que nous avons déjà trouvés. Nous devons être portés à penser qu'en multipliant le principe harmonique, nous aurons plus de richesse et plus d'effet. Cependant en commençant par le ton d'*ut* majeur, l'ensemble *ut mi sol si*, planche G, ne nous donne pas un résultat satisfaisant, et poursuivant l'expérience sur toutes



les notes de la gamme, l'oreille n'admet que deux accords de trois tierces, savoir : *sol si ré fa*, qu'on appelle *accord de septième dominante*, parce qu'il est composé de l'accord *sol si ré*, plus de la septième; et l'accord *si ré fa la*, qu'on appelle *accord de septième sensible*, parce qu'il est composé de l'accord de la sensible et d'une septième.

Pour nous rendre compte de l'effet choquant que produisent les autres agrégations, rappelons-nous que les accords parfaits majeurs ou mineurs sont toniques : ainsi l'accord d'*ut* prononce la tonalité d'*ut*, et cet accord étant donné, le reste de l'échelle, dont il serait considéré comme accord principal, serait celle du ton d'*ut*. Il en serait de même de l'accord de *sol*; or, dans l'agrégation ci-dessus *ut mi sol si*, on voit facilement que l'unité est rompue, ce qui explique l'effet désagréable qu'elle produit : *ut mi sol* donne la sensation du ton d'*ut*; *mi sol si* donne celle du ton de *mi*, et l'oreille flotte incertaine entre ces deux tonalités qui ne peuvent exister simultanément; c'est cette incohérence qui la choque. Il en est de même des autres ensembles qui ne font pas accord.

### § 13. *Accord de septième dominante.*

Au contraire, dans l'accord *sol si ré fa*, *si ré fa*, accord neutre, peut, il est vrai, appartenir à deux tonalités, comme nous l'avons vu dans le



paragraphe 11 ; mais le *sol* naturel qui appartient au ton d'*ut* et non à celui de *la* , et la tendance de l'accord neutre à se résoudre , déterminent la chute de l'accord entier sur celui d'*ut* , le ton seul d'*ut* est prononcé. Du reste l'impression du ton de *sol* , que pourrait donner l'accord *sol si ré* , se trouve démentie par le *fa* naturel qui sonne à l'aigu de l'accord.

L'accord de septième dominante est sans contredit le plus majestueux de tous ; l'accord neutre qui y domine y porte sa propriété suspensive , qui se communique à l'accord entier. Ainsi *l'accord de septième dominante est suspensif*. La portion de l'accord neutre y fait ses résolutions ordinaires , déjà reconnues parag. 9. Quant à la dominante , puisqu'elle-même fait partie de l'accord tonique , elle peut rester en place ou se résoudre sur la tonique , comme on le voit planche G.

Cet accord , étant composé de quatre notes , aura par conséquent quatre faces différentes ou trois renversements et son état direct<sup>1</sup> ; mais quel que soit le renversement qu'il présente , chaque note suivra la résolution qu'elle aurait dans l'état direct , planche G.

<sup>1</sup> On pourrait regarder comme simple classement les numéros de positions ; mais ce qui est positif , c'est l'identité de ces quatre différentes agrégations formées des mêmes notes , placées dans un ordre et des octaves différents.



§ 14. *Accord de septième sensible.*

Ce qui a été dit pour l'accord de septième dominante trouve son application dans l'accord de septième sensible. La portion *si ré fa*, qui est encore le noyau de cette agrégation, y porte, comme dans la première, sa propriété suspensive; l'accord neutre suit ses résolutions ordinaires, et le *la* tombe sur la dominante *sol*. *Ainsi l'accord de septième sensible est suspensif.* On peut s'assurer qu'il est moins harmonieux que celui de septième dominante.

Cet accord, étant composé de quatre notes, aura par conséquent aussi quatre faces différentes, ou trois renversements et son état direct; mais quelle que soit sa position, chaque note suivra la résolution qu'elle aurait dans l'état direct, planche G.

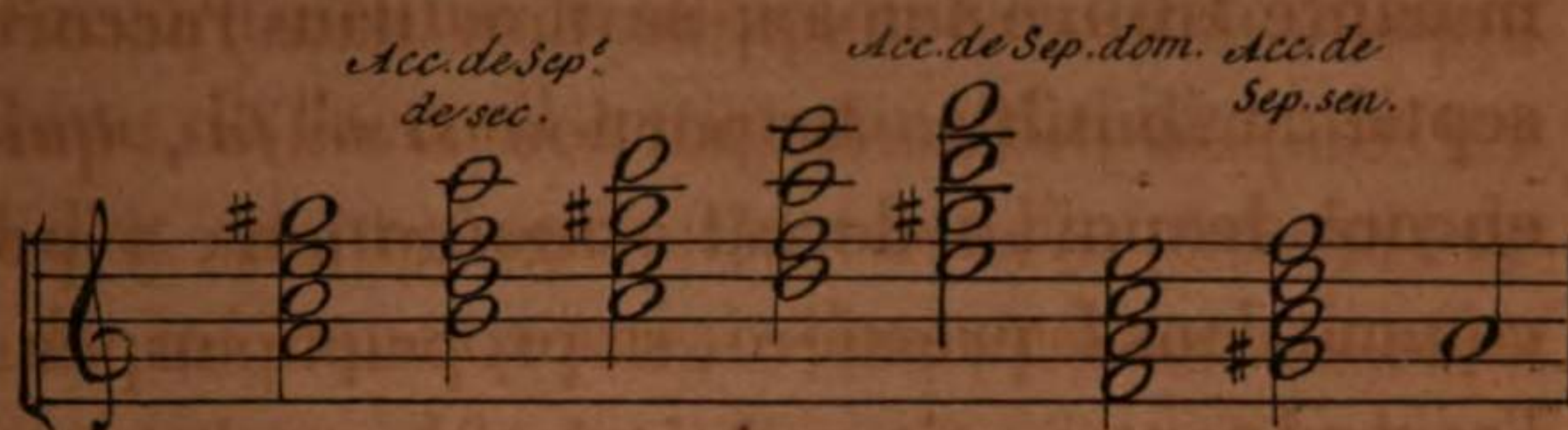
§ 15. *Accords de trois tierces dans le mode mineur.*

Si nous tentons d'ajouter une troisième tierce aux accords ou agrégations de deux tierces, trouvées dans le mode mineur, nous reconnâtrons trois accords possibles de trois tierces, planche H. Celui de septième dominante absolument semblable au même dans le mode majeur; celui de septième sensible <sup>1</sup> qui diffère du même dans le mode majeur, où il est composé d'un accord neutre et d'un accord mineur, tandis qu'ici il se

<sup>1</sup> Qu'on appelle de *septième diminuée*, parce que cette septième en forme les extrémités.



# Accords de trois tierces en mineur.



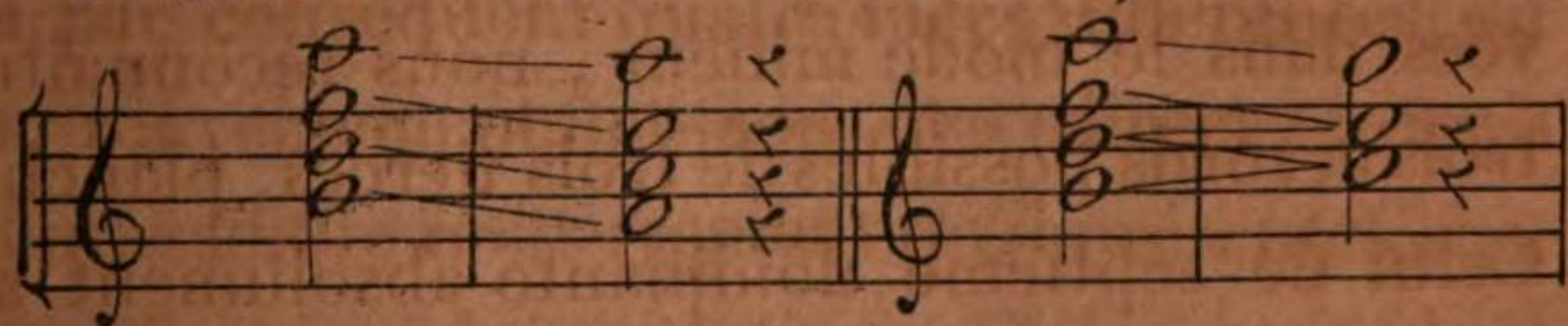
## Résolutions de l'accord de Sept.<sup>e</sup> dom.



## Résolutions de l'accord de Sep.<sup>e</sup> sensible.



## Résolutions de l'accord de Sep.<sup>e</sup> de seconde.









trouve formé par la réunion des deux accords neutres du mode. On peut vérifier qu'il est infiniment plus doux, ce qui doit être, puisqu'il est composé de trois tierces mineures et que les deux accords neutres y font sentir doublement le besoin de la résolution. Nous pourrions le nommer aussi *accord de septième diminuée*, du nom de la septième.

Enfin, celui de *septième de seconde*.

On voit que les accords de dominante et de septième dominante sont les mêmes quel que soit le mode.

On peut remarquer aussi que la différence qui existe entre l'accord de septième dominante et celui de septième sensible, provient de ce que dans le premier la tierce ajoutée à l'accord neutre est à la base, dans le second elle est à l'aigu.

Ces deux accords ont en mineur les mêmes renversements qu'en majeur; les résolutions primitives ont lieu quelle que soit la position.

Quant à l'accord de septième de seconde, ainsi nommé de la septième qui en forme les extrémités et de la seconde du ton qui en fait la base, il ne forme pas une variété; il est modelé sur celui de septième sensible du mode majeur. Il peut se résoudre de deux manières :

D'abord sans sortir du ton, comme on le voit planche H, sur l'accord tonique avec lequel il a



déjà une note commune ; mais cette résolution est peu usitée à cause de l'inconvénient déjà signalé parag. 11, pour les résolutions de l'accord de seconde *si ré fa* ; ou bien ,

Il peut se résoudre sur l'accord tonique du ton majeur relatif, même planche, en le considérant alors comme accord de septième de sensible de ce ton. Il peut donc servir de moyen de transition entre le majeur et le mineur relatif.

§ 16. *Agrégations de quatre tierces.*

Si nous voulons maintenant mettre quatre tierces l'une sur l'autre, soit en majeur, soit en mineur, l'unité de ton est constamment rompue; nous trouverons trois tonalités différentes, ou au moins deux, d'où l'on voit *qu'il n'y a pas d'accord de plus de trois tierces*, planche J.

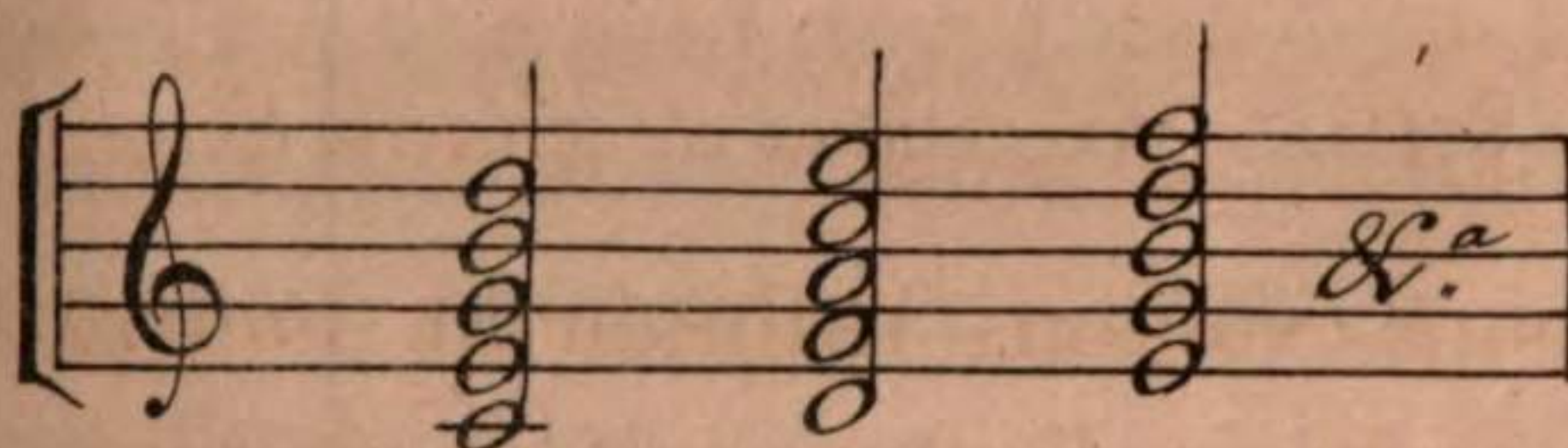
§ 17. *L'accord neutre est le noyau des accords suspensifs.*

Nous pouvons conclure de ce qui précède que l'accord neutre entre dans la composition de tous les vrais accords de trois tierces, et qu'il leur communique sa propriété suspensive. Ses résolutions, ayant été une fois reconnues, entraînent celles de ses composés. Nous avons déjà fait observer que ces résolutions, qui sont la suite d'une loi d'euphonie, ont lieu par degrés conjoints.

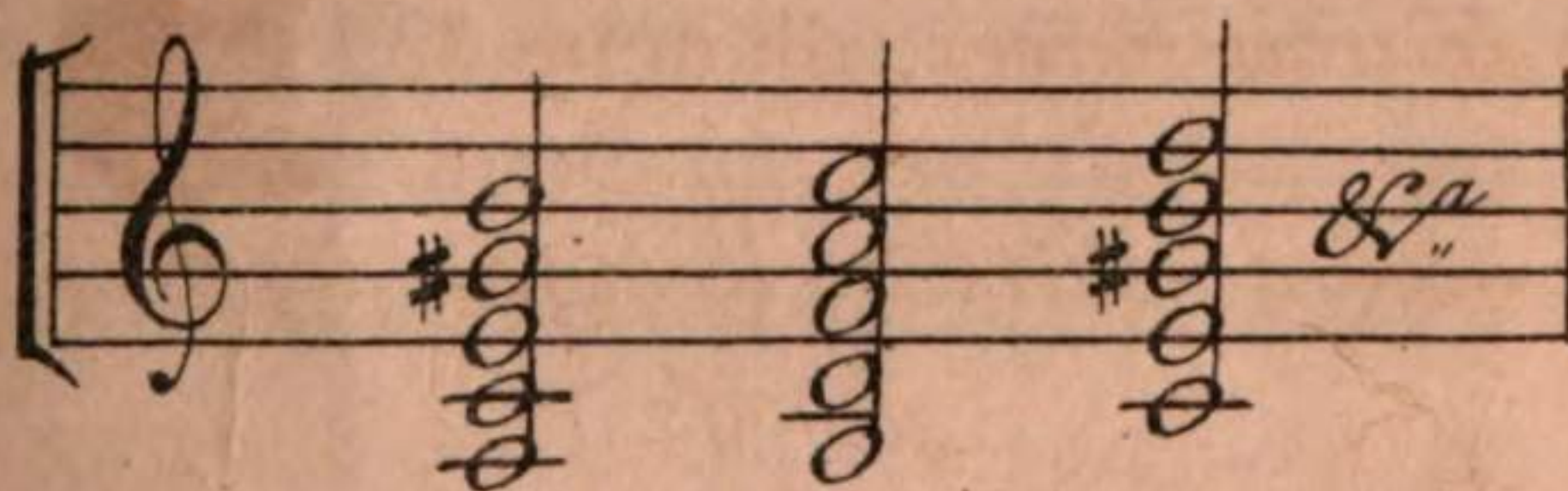


Aggrégations  
de 4 Tierces choquantes.

Ton d'Ut majeur.



Ton de La mineur.









§ 18. *Résumé des consonnances et accords.*

Résumant tout ce qui précède, nous voyons qu'il y a deux consonnances principales, la tierce et la sixte; mais que la tierce l'emporte éminemment sur la sixte, et qu'elle sert à la formation de tous les accords : que la tierce mineure est la plus douce, ce qui est rendu évident par la formation des accords, où il n'entre jamais qu'une tierce majeure, tandis qu'on peut assembler deux et trois tierces mineures comme dans l'accord de septième sensible; au contraire, l'oreille ne peut supporter l'agrégation *ut mi sol dièse* que présente le mode mineur parag. 11.

Qu'il n'y a que trois espèces d'accords de deux tierces : les majeurs, les mineurs et les neutres.

Qu'il n'y a que deux espèces d'accord de trois tierces : celui de septième dominante, semblable dans les deux modes, et celui de septième sensible.

Que la nomenclature des accords se borne à ce seul nombre.

L'accord de septième de seconde ne forme pas une variété.

Qu'enfin les renversements ou positions diverses des notes des mêmes accords sont consonnantes, mais à des degrés différents, eu égard aux intervalles nouveaux qu'ils introduisent, ce



qu'il faut vérifier pour chacun d'eux, et ce que nous examinerons spécialement plus loin.

Les différents accords que nous venons d'examiner donnant par leurs diverses positions des unissons, des secondes, des tierces, des quarts, des quintes, des sixtes, des septièmes et des octaves, il est clair que ces divers intervalles peuvent entrer dans l'Harmonie; mais n'oublions pas que ceux de seconde, quarte, quinte et septième, sont dissonants à divers degrés, et ne peuvent être répétés de suite. Ils ne peuvent être employés qu'avec de certaines conditions comme nous le verrons.

### § 19. *Classement des dissonances.*

Examinons au préalable quelles sont les dissonances qui se rapprochent davantage des consonnances.

La première qui se présente est la quinte. La raison préalable en est que l'oreille veut bien la prendre pour les deux extrémités d'un accord de deux tierces mises l'une sur l'autre. La quinte *ut sol* sera adoptée par l'oreille, comme provenant de l'accord *ut mi sol*. Ce qui asseoit cette opinion, c'est de voir que la quinte mineure *si fa*, formée par les extrémités de deux quintes mineures, est aussi plus consonnante. Seulement, comme elle est un fragment de l'accord neu-



tre , elle conserve la propriété suspensive et demande à être résolue ; ce qui s'exécute comme on l'a vu parag. 9 <sup>1</sup>.

La quarte paraît marcher après la quinte dans l'ordre des consonnances ; l'oreille se fait assez à cet intervalle qu'elle entend à tout moment dans les renversements d'accords.

La quarte majeure *fa si* demande plus impérieusement une résolution , car elle est un fragment des renversements de l'accord neutre.

Enfin , la septième , que l'on peut considérer comme formée par les deux extrémités de trois tierces placées l'une sur l'autre , conserve un reste de consonnance , quand elle peut être considérée comme fragment d'un accord de septième ; aussi la septième diminuée est-elle plus consonnante que la septième mineure , et celle-ci plus que la septième majeure.

La seconde majeure , complément de la sep-

<sup>1</sup> Le besoin de résolution a toujours été regardé à tort comme un *effet dissonant* , parce que toutes les dissonances ont besoin d'être résolues. Cependant la dissonance et le besoin de résolution ne sont pas une même chose. Une seconde , par exemple , emporte à la fois la sensation de dissonance et le besoin de résolution , tandis que la quarte mineure et la septième diminuée sont presque des consonnances , et cependant elles ont besoin d'être résolues. L'accord de septième dominante est certes le plus majestueux et le plus harmonieux des accords , et néanmoins il est suspensif. Il faut donc distinguer ce qui est dissonant d'avec ce qui est consonnant , mais suspensif.



tième mineure, est plus consonnante que la seconde augmentée, complément de la septième diminuée. Du moins elle forme avec la résolution naturelle, qui est la tierce mineure, un passage plus doux que celui de la seconde augmentée, qui a lieu sur une quarte, parag. 14. Mais nous verrons que cette même résolution peut avoir lieu sur une tierce<sup>1</sup>.

*C'est ainsi que la tierce, considérée comme mesure harmonique, rend compte des différents degrés de consonnances.*

Les intervalles de neuvième, dixième, onzième, etc., n'étant que des redoublements de secondes, tierces, quarts, etc., ne forment pas une catégorie nouvelle. Il est seulement intéressant de remarquer que, si d'une part les redoublements de consonnances sont moins harmonieux que les consonnances génératrices, parag. 5, de même les dissonances seront adoucies, quand elles seront espacées à distance de redoublements. Une neuvième est moins âpre qu'une seconde, la distance affaiblit les effets.

<sup>1</sup> Je ne sais pourquoi l'on répète toujours que la seconde augmentée n'est pas harmonique, et l'on ne peut faire un renversement d'accord de septième diminuée sans qu'elle paraisse. Sur les instruments à touche, elle se fait avec les mêmes touches qu'une tierce mineure; il est vrai qu'il ne faut pas oublier, après sa résolution sur la quarte mineure, d'amener un intervalle plus consonnant, comme nous le verrons en traitant du duo.



Nous avons déjà remarqué, paragraphe 4, que l'unisson ne présentait pas d'intervalle. Ce n'est donc pas l'harmonie la plus douce, comme on l'a dit, il en est au contraire l'absence; c'est de la mélodie.

De même l'analogie de deux sons à l'octave est reconnue telle qu'on doit s'abstenir, autant que possible, de répéter deux fois cet intervalle, si l'on prétend à une harmonie riche et variée. Deux ou plusieurs voix qui chanteraient à l'unisson, ou même à l'octave, seraient un vice de raisonnement, du moment qu'il serait question d'harmonie et non de mélodie.

§ 20. *Intervalles dissonants au plus haut degré.*

Les secondes mineures ou diminuées, les tierces diminuées ou augmentées, les quarts diminuées ou augmentées<sup>1</sup>, les quintes augmentées ou diminuées; en un mot, tous les intervalles qui n'entrent point dans la composition des seuls accords que nous ayons reconnus, sont inharmoniques, dissonants et ne peuvent être employés que rarement avec des précautions indispensables, comme nous le verrons.

<sup>1</sup> Voyez la note 3, parag. 3, sur les expressions augmentées et diminuées.



§ 21. *Basse fondamentale.*

Le défaut d'habitude et l'oreille peuvent induire en erreur : ainsi un élève qui commence à composer fera bien de vérifier si toutes les agrégations de notes qu'il a employées simultanément appartiennent à des accords. Pour cela il s'agit de les rétablir par la pensée dans l'état direct ; il verra de cette manière que l'ensemble *mi sol ut*, planche K, n° 1, est un renversement de l'accord d'*ut* ; que le second ensemble provient de l'accord de *sol*, ainsi de suite.

On appelle son *générateur* le son le plus bas d'un accord rétabli dans son état direct ; le son générateur de l'accord de septième dominante est *sol*, celui de l'accord d'*ut* est *ut* lui-même.

La ligne que forment les sons générateurs d'un morceau est ce qu'on appelle la *basse fondamentale*. La seconde ligne du n° 1 est celle de sa basse fondamentale.

De même la troisième portée du n° 2 contient les sons générateurs des accords formés par les trois voix chantantes. Elle est la basse fondamentale de cette harmonie. On a mis les deux voix de ténor et de bariton sur la clé de *sol*, et la voix de basse sur la clef de *fa*, à la 2<sup>e</sup> portée <sup>1</sup>. Les sons générateurs sont, comme l'on

<sup>1</sup> Pour faciliter l'étude de l'harmonie, et rendre la marche des



*Voix*  
*Nº 1.*

*Basse Fondamentale*

The first system of music consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef, marked 'Voix' and 'Nº 1.', containing four measures of music with various note values and rests. The bottom staff is a bass line in bass clef, marked 'Basse Fondamentale', containing four measures of music with various note values and rests.

The second system of music consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef, containing four measures of music with various note values and rests. The bottom staff is a bass line in bass clef, containing four measures of music with various note values and rests.

*Tenore*  
*Bariton*  
*Nº 2.*

*Basse.*

*Basse Fondamentale.*

The third system of music consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef, marked 'Tenore', 'Bariton', and 'Nº 2.', containing four measures of music with various note values and rests. The second staff is a bass line in bass clef, marked 'Basse.', containing four measures of music with various note values and rests. The third staff is a bass line in bass clef, marked 'Basse Fondamentale.', containing four measures of music with various note values and rests. The bottom staff is a bass line in bass clef, containing four measures of music with various note values and rests.

The fourth system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef, containing four measures of music with various note values and rests. The middle staff is a bass line in bass clef, containing four measures of music with various note values and rests. The bottom staff is a bass line in bass clef, containing four measures of music with various note values and rests.







voit, les toniques des accords parfaits majeurs ou mineurs, et les sons les plus bas des accords suspensifs supposés, rétablis à la première position. Le son générateur ou la *note fondamentale* d'un accord peut occuper toutes les places dans les diverses positions de l'accord.

Un accord, dans son état direct, se nomme aussi *accord générateur*, par rapport aux renversements de ce même accord.

La basse fondamentale est simplement de vérification. Il n'est pas nécessaire qu'elle soit chantante, bien que le hasard puisse la présenter ainsi. Dans la plupart des morceaux, il serait insoutenable de la faire entendre. Elle donne peu de lumières sur la conduite des accords<sup>1</sup>.

consonnances et accords plus aisée à suivre, nous emploierons le moins de clefs possible. Ainsi nous nous servirons souvent d'une seule clef de *sol* pour le duo, lors même qu'il aurait lieu entre un soprano et un tenor ou un bariton. Nous placerons même les trois voix sur une seule portée avec la clef de *sol*, lorsque cela sera possible. L'élève qui voudra rétablir les véritables relations n'aura qu'à consulter le tableau général des clefs, Mélop. parag. CXI. Nous marquerons néanmoins spécialement la voix de basse sur la clef de *fa*. Nous serons d'accord au surplus avec ce qui se fait actuellement. On grave presque toute la musique vocale avec les seules clefs de *sol* et de *fa*.

<sup>1</sup> On peut, en décomposant une harmonie qui n'est pas trop compliquée, s'assurer que la basse fondamentale marche *souvent* par quarte ou quinte ascendante ou descendante. Rameau avait établi sa théorie de l'harmonie sur cette observation qu'il avait mal à propos généralisée. On sait actuellement que la basse fondamentale peut



On voit qu'il ne faut pas confondre la basse fondamentale avec la *basse*, c'est-à-dire, avec la partie d'un chant rendue par la voix d'homme qui porte ce nom. C'est ainsi que, planche K, n° 2, la voix de basse fait des *sol* pendant presque toute la première phrase, tandis que la basse fondamentale indique tour-à-tour *ut* et *sol* pour les sons générateurs des accords.

On appelle souvent encore basse d'un chant la partie la moins élevée; mais il vaut mieux réserver spécialement ce mot pour désigner la partie qui doit être chantée par une voix de basse <sup>1</sup>.

Ainsi dans un duo entre deux voix de femmes, on désignera la partie la plus grave par le nom de seconde partie, si les deux voix sont égales; ou par les noms de second soprano, ou contralto, si cette même partie est chantée par l'une de ces voix.

## § 22. *Considérations générales.*

Maintenant que nous avons terminé la recherche de descendre ou monter de seconde, de tierce, etc., et suivre toute espèce de marche. Quoi qu'il en soit, cette assertion donna lieu aux querelles de son auteur avec Rousseau et les autres musiciens de son temps, qui se partagèrent pour et contre Rameau.

<sup>1</sup> Comme cet ouvrage traite de la théorie de l'harmonie en général, nous avons dit que nous écririons pour des voix autant que possible; il y aura cependant à la fin un paragraphe qui traitera des instruments; jusque-là le mot de *basse* ne doit jamais rappeler que la voix de l'homme et non l'instrument qui porte ce nom, parce qu'il joue effectivement dans le même diapason.



che des consonnances, des accords qui en sont formés et des dissonances, il faut passer à l'emploi de ces matériaux <sup>1</sup>.

Répétons ce que nous avons dit dans le cours de Mélodie : que la musique, considérée comme langage de sentiment et de passion, a sur le langage ordinaire cet avantage, que deux ou plusieurs voix, chantant des choses différentes, peuvent concourir à former un ensemble unique. C'est le privilège de l'harmonie. C'est alors que la musique déploie toute sa puissance et toute sa magie. Les effets de succession et de simultanéité combinés multiplient nos sensations, s'emparent de notre ame et l'agitent à leur gré.

Chanter à plusieurs voix des airs différents que le compositeur a arrangés de manière à n'en faire qu'un tout pour l'exécution, est ce qu'on appelle chanter en partie.

Deux parties forment un *duo*.

Trois parties un *trio*.

Quatre parties un *quatuor*, puis viennent le *quinque*, le *sextuor*, le *septuor*, etc.

Lorsque dans un duo, trio, etc., chaque partie est exécutée par plusieurs voix de même nature

<sup>1</sup> Le professeur qui craindra de fatiguer ses élèves en leur présentant sans interruption tout ce qui précède pourra leur faire faire quelques petits duos immédiatement après la découverte des deux consonnances.



à l'unisson, les morceaux prennent le nom de *chœurs*; tandis que dans le duo proprement dit il n'y a que deux voix, dans le trio trois, etc.

L'harmonie la moins compliquée est celle du duo. On conçoit néanmoins que le choix des diverses voix, des mesures, des genres gais ou tristes, vifs ou graves, amènent une foule de nuances dans la manière de le traiter; mais les moyens à employer reposent toujours sur les mêmes principes d'harmonie.

### § 23. *Mouvements.*

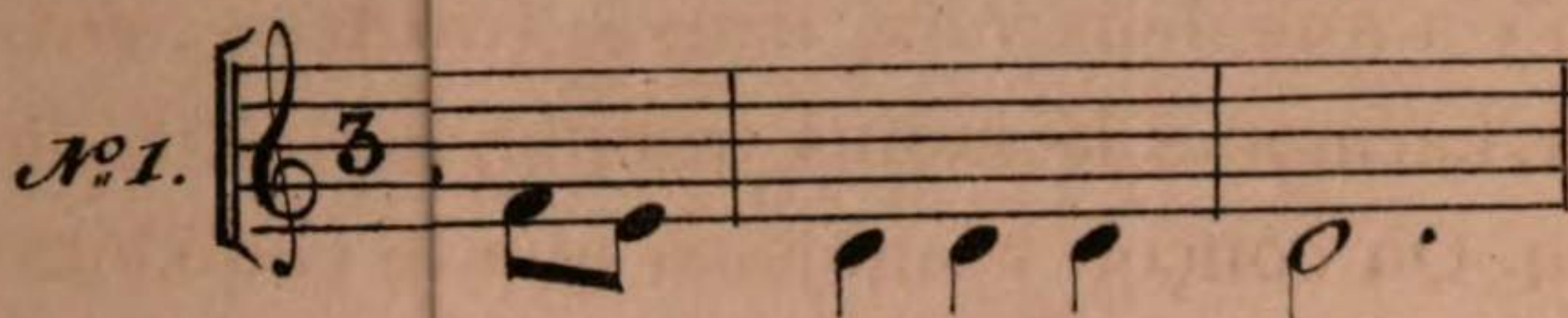
Remarquons, avant d'entrer en matière, qu'une partie seule peut se mouvoir de différentes manières, soit en montant, soit en descendant par degrés conjoints ou disjoints, soit en restant en place sur le même degré; voyez planche L, n° 1. L'examen de ces mouvements, inutile pour une seule partie, prend de l'intérêt lorsqu'il y en a plusieurs.

Deux parties peuvent à la fois rester en place, même planche, n° 2; elles offrent alors le mouvement dit *parallèle*. On voit que les valeurs des notes peuvent être inégales ou entrecoupées de silences. Il en est de même pour les mouvements suivants.

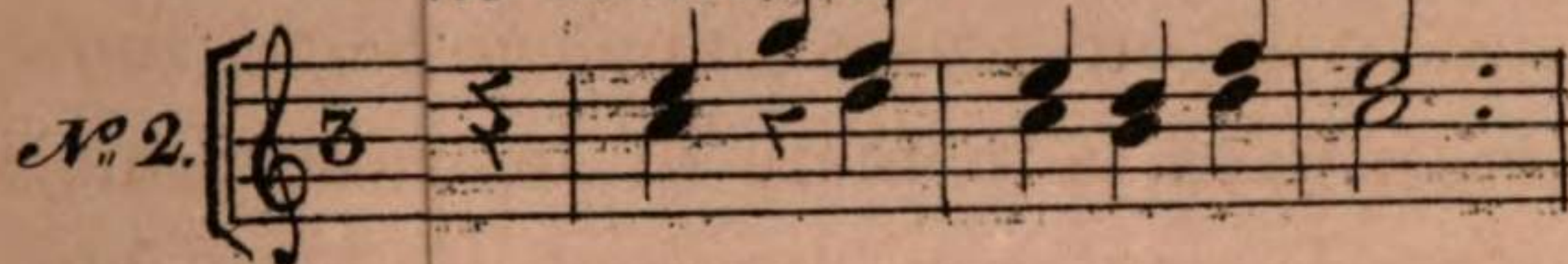
Si les deux parties montent ou descendent ensemble, le mouvement se nomme *semblable*; voyez



nte. Marche sur place.



nt semblable.



vement contraire.



N<sup>o</sup> 6.

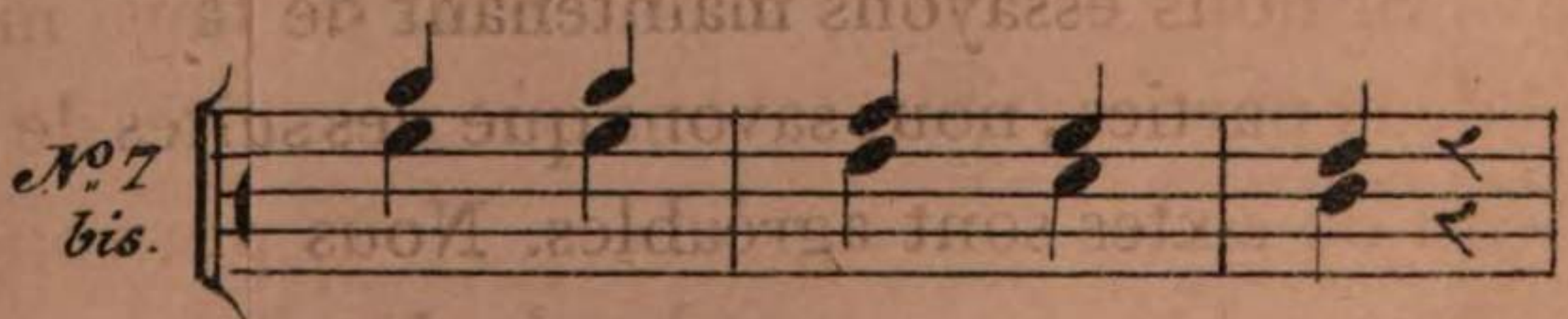
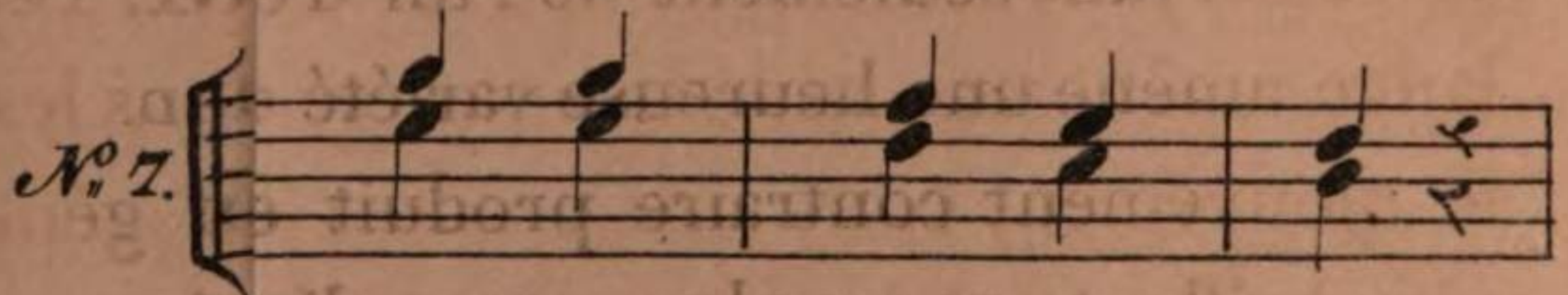
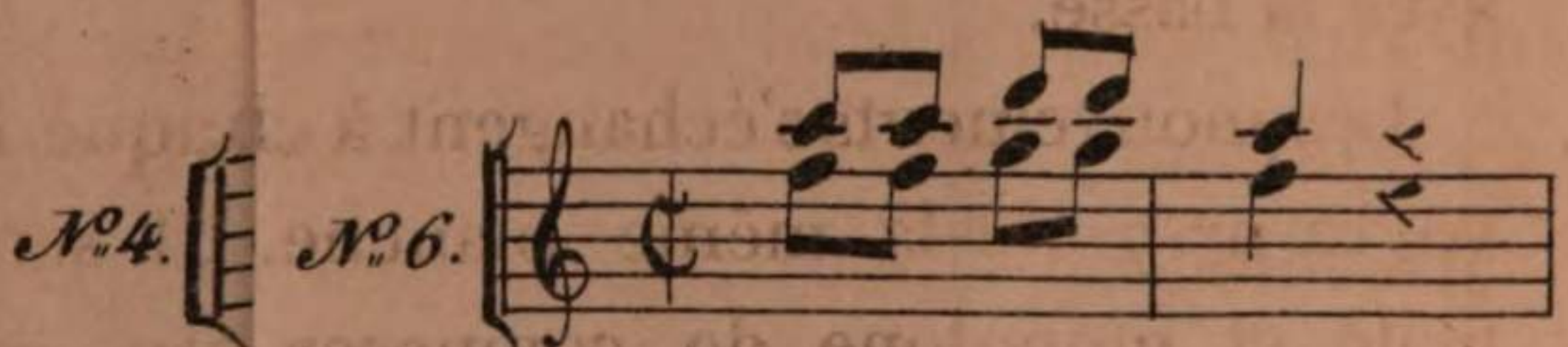
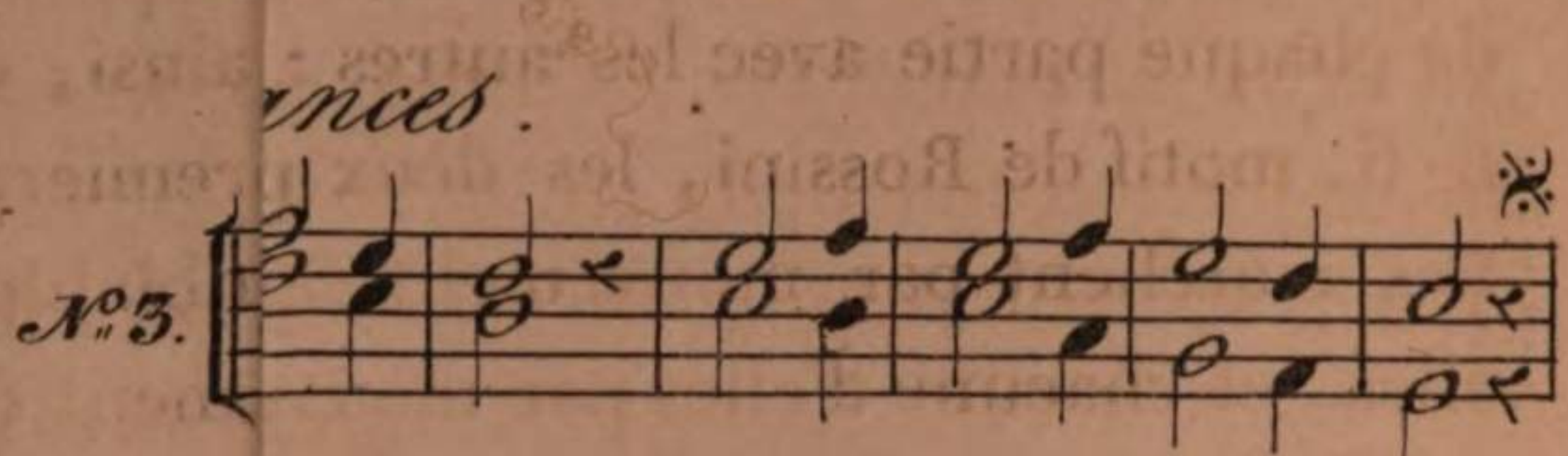
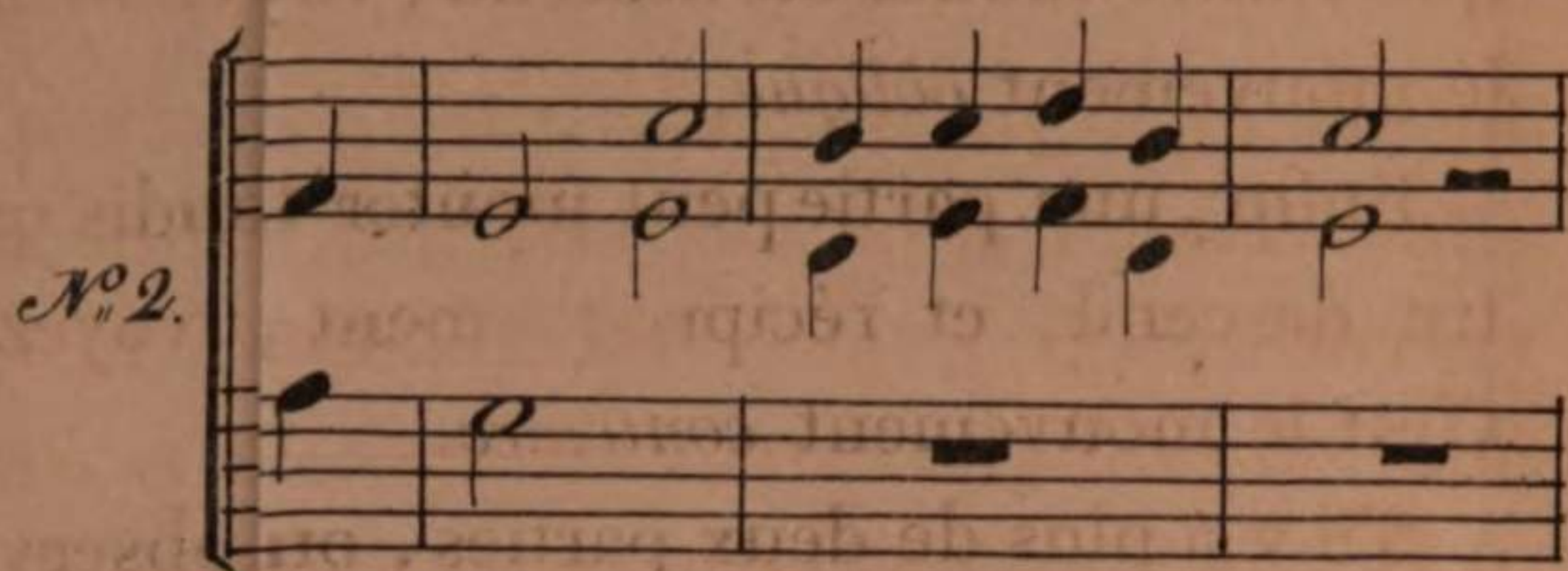
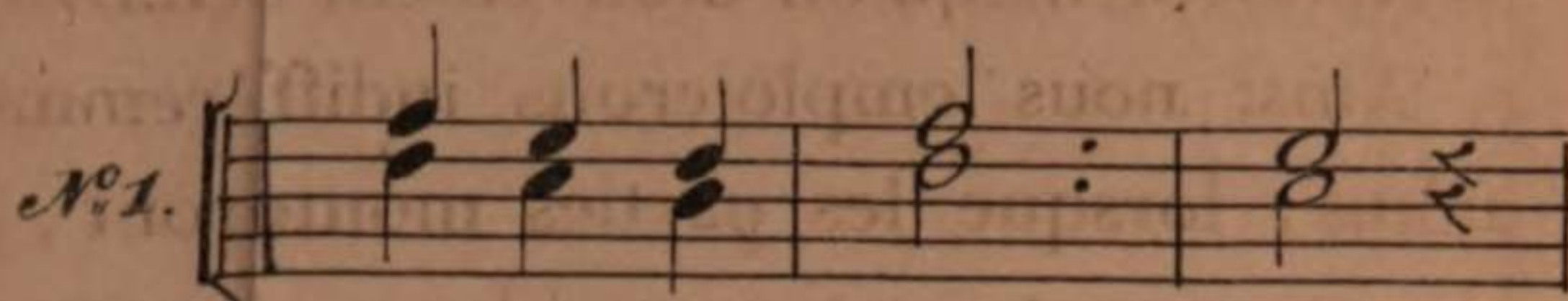


N<sup>o</sup> 7.



\* Note. Cette indication se







n° 3. On voit que le mouvement parallèle n'est véritablement qu'un mouvement semblable.

Ainsi nous emploierons indifféremment ces noms, lorsque les parties monteront, descendront ou resteront ensemble en place.

L'une des parties peut rester en place, tandis que l'autre monte ou descend, voyez n° 4; voilà le mouvement *oblique*.

Enfin, une partie peut monter tandis que l'autre descend, et réciproquement, voyez n° 5. C'est le mouvement *contraire*.

S'il y a plus de deux parties, on observe l'effet de chaque partie avec les autres : ainsi, dans le n° 6, motif de Rossini, les deux premières parties marchent par mouvement semblable entre elles, et chacune d'elles par mouvement oblique avec la basse.

Les mouvements s'échangent à chaque instant, voyez n° 7 de la même planche. Il serait difficile et monotone de composer un morceau en se servant seulement de l'un d'eux. Leur mélange amène une heureuse variété dans les effets ; le mouvement contraire produit en général les plus brillants et les plus extraordinaires.

Si nous essayons maintenant de faire marcher deux parties, nous savons que des suites de tierces ou de sixtes sont agréables. Nous pouvons donc en employer, voyez planche M ; le n° 1 est une



suite de tierces ; le n<sup>o</sup> 2 une suite de sixtes. Nous voyons qu'elles marchent par mouvement semblable ; le n<sup>o</sup> 3 est un mélange de tierces et de sixtes ; il emploie le mouvement semblable et le mouvement contraire.

§ 24. *Éviter deux tierces majeures de suite.*

Les tierces et les sixtes peuvent impunément être produites par l'un des trois mouvements. Cependant n'oublions pas qu'une série de tierces majeures et même deux tierces majeures de suite blessent l'oreille ; voyez planche M, n<sup>os</sup> 4, 5 et 6. Sans sortir du ton d'*ut*, les tierces *ut mi fa la*, *ut mi sol si*, *fa la sol si*, choquent horriblement. Il faudra donc éviter deux et plusieurs tierces majeures de suite <sup>1</sup>.

Par la même raison, il faudra éviter deux ou plusieurs sixtes mineures de suite, puisqu'elles sont le renversement des tierces. Néanmoins elles produisent un effet moins choquant, comme on peut s'en convaincre en renversant les exemples n<sup>os</sup> 4, 5 et 6. La raison en est que la sixte est une consonnance plus espacée que la tierce, parag. 5. Par conséquent le choc résultant du rapproche-

<sup>1</sup> Nous pourrions en indiquer des raisons prises dans la tonalité ; mais elles pourraient paraître trop métaphysiques. Ainsi nous engageons simplement le lecteur à vérifier le fait, qui nous a au surplus servi de point de départ. Parag. 5.

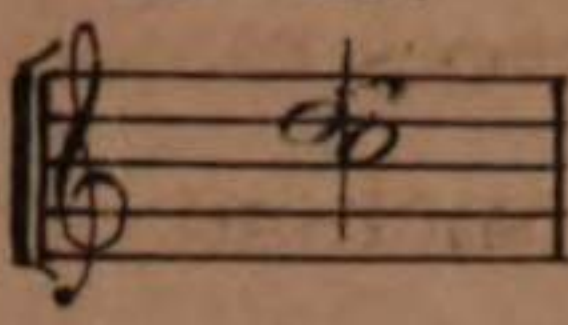



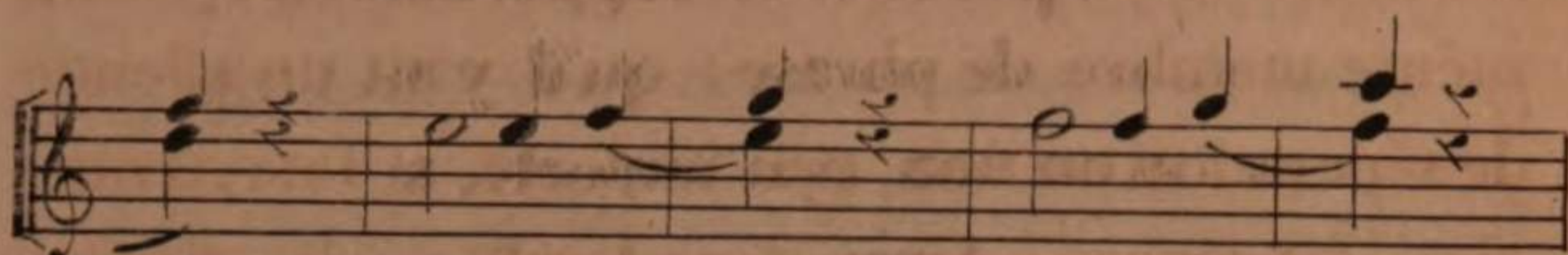
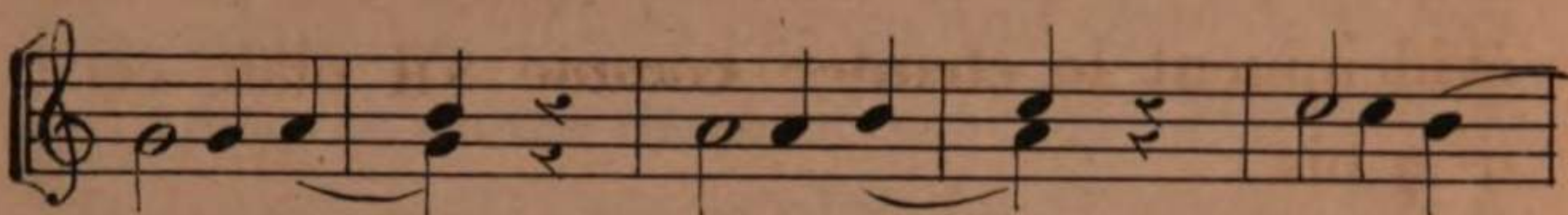
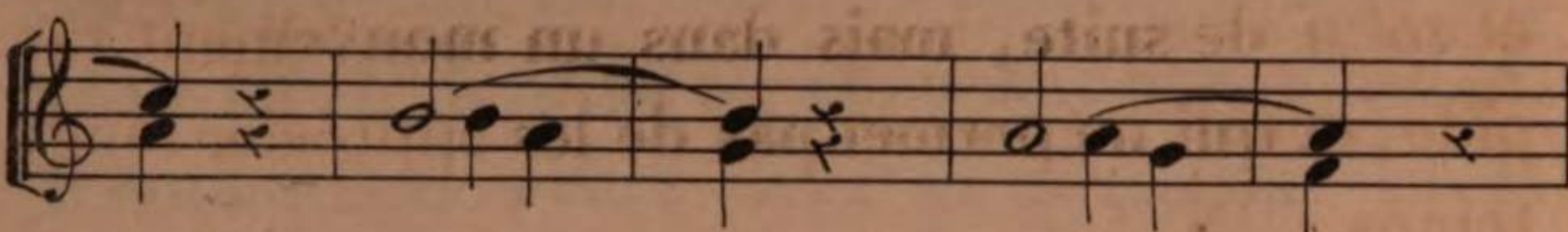
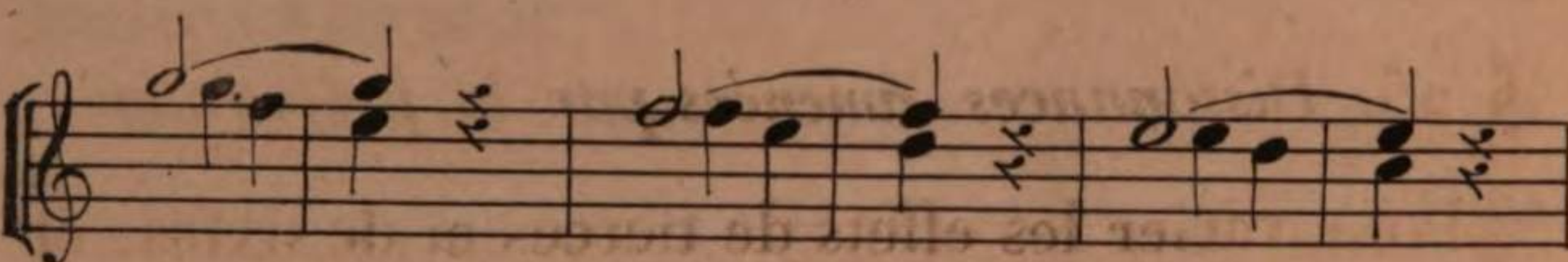


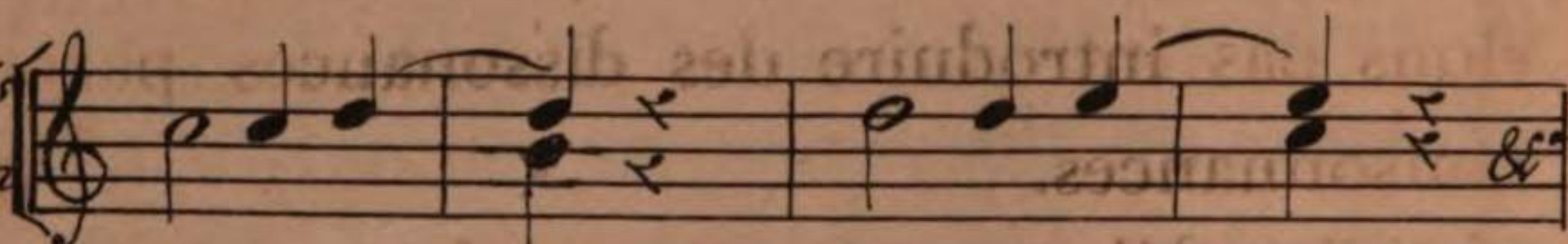
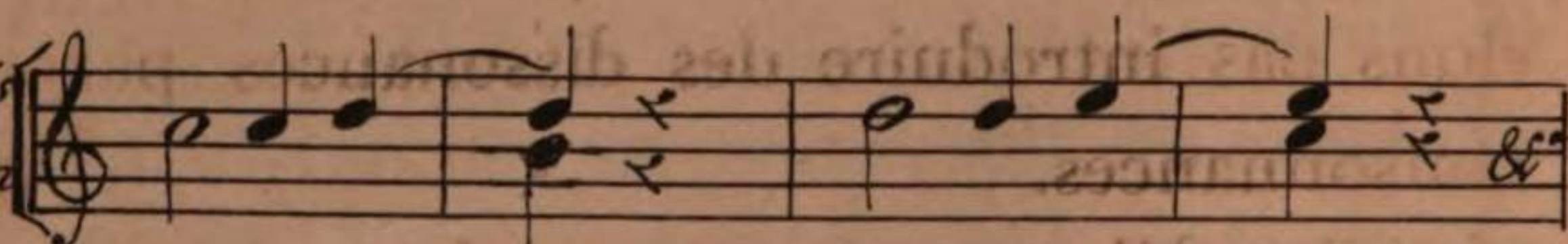


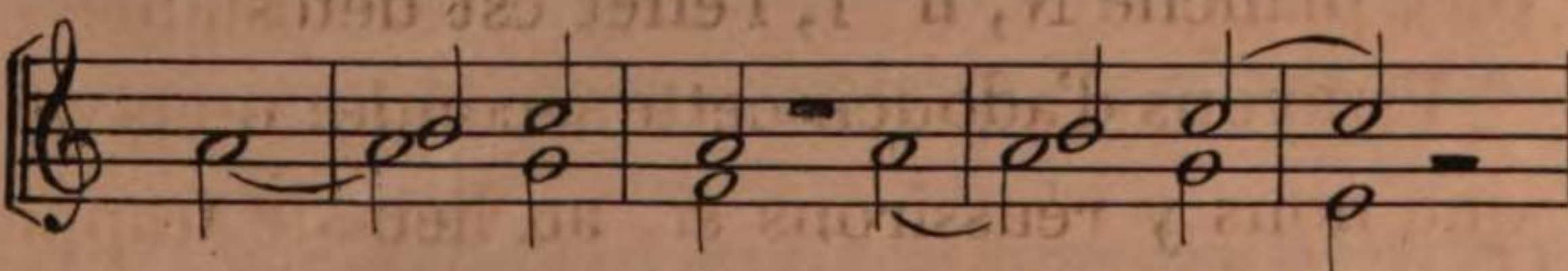
# *Secondes préparées et résolues.*

*Mauvais.*

N<sup>o</sup> 1.  N<sup>o</sup> 2. 

N<sup>o</sup> 2. bis  ou bien 

N<sup>o</sup> 3. 



ment des sixtes entre elles, sera moins senti que celui résultant du rapprochement des tierces majeures.

Il est bien entendu que les tierces majeures ne choquent qu'autant qu'elles se touchent, et elles ne se touchent pas si elles n'appartiennent pas au même membre de phrase : qu'il y ait un silence de séparation ou non, peu importe, si le sens musical les sépare. Ainsi dans le n° 7, les tierces *ut mi* et *sol si* ne se touchent pas, car on doit évidemment le chanter comme s'il était écrit n° 7 bis.

On trouve cependant souvent les tierces *fa la* et *sol si* de suite, mais dans un mouvement rapide, et qui ne permet pas de les apprécier longtemps.

§ 25. *Dissonances amenées par la préparation.*

Pour varier les effets de tierces et de sixtes, et prévenir la monotonie, essayons si nous ne pourrions pas introduire des dissonances parmi les consonnances.

Si l'on débute par une seconde *ut ré*, par exemple, planche N, n° 1, l'effet est détestable.

Essayons d'adoucir cette seconde : nous verrons que nous y réussirons si, au lieu de frapper les deux notes à la fois, nous commençons par l'une et faisons entendre l'autre ensuite, en conservant



la première; voyez n° 2. La seconde *ut re*, amenée de cette manière, est plus tolérable, mais néanmoins on sent le besoin de retrouver ensuite une consonnance; l'oreille entendra avec plaisir le *ré* se porter ou se résoudre sur le *mi*; ou l'*ut* descendra sur le *si*, pendant que le *ré* se prolongera, n° 2 bis.

On peut faire entendre de cette manière, comme on le voit n° 2, toutes les secondes du ton.

Nous pouvons faire sur cet exemple n° 2 plusieurs observations :

1° La dissonance se résout tantôt par la note supérieure, tantôt par la note inférieure; ce sont les circonstances accessoires qui déterminent le choix.

2° Les secondes mineures *mi fa* et *si ut*, qui ne peuvent être considérées comme fragment d'accord (parag. 20), sont d'une dureté intolérable. Il faut les éviter dans le duo, ou ne pas s'y arrêter, afin que par leur rapidité elles puissent échapper à l'attention. Nous verrons qu'on les emploie quelquefois lorsqu'il y a plusieurs parties, mais c'est en les masquant dans les parties intermédiaires.

3° La seconde *fa sol*, étant considérée comme fragment de l'accord *sol si ré fa*, donne une résolution plus agréable en descendant qu'en mon-



tant ; ce qui tient à ce principe plus général encore, que la tierce mineure est plus douce que la majeure, de sorte que :

4<sup>o</sup> Les résolutions de seconde seront d'autant plus douces, qu'elles auront lieu sur une tierce mineure, comme on peut le vérifier.

Cette dernière observation nous fait voir pourquoi l'oreille préfère la résolution de la seconde *la si* sur la tierce *la ut*, plutôt que sur celle *sol si*; à plus forte raison encore, elle préfère cette résolution de tierce à celle qui aurait lieu en considérant strictement la seconde *la si* comme fragment de l'accord de septième sensible. Celle-ci peut cependant encore être employée, mais elle amène une quarte sur laquelle on ne peut rester; il faut pour terminer se porter sur la tierce ou la sixte, voyez n<sup>o</sup> 3.

Pour nous rendre compte du moyen que nous venons d'employer afin de faire accueillir la seconde, rappelons-nous que la consonnance est un intervalle flatteur, que la dissonance au contraire est l'assemblage de deux sons que l'oreille ne peut entendre à la fois; or, pour rendre le choc moins rude, il faut commencer par la familiariser avec l'un des deux sons, puis on lui fait entendre le second.

L'acte par lequel on fait entendre l'une des notes qui doit former dissonance avant l'autre se



nomme *préparation* ; celui qui fait entendre la dissonance se nomme *percussion* ; enfin , celui par lequel on sort de la dissonance pour se porter sur une consonnance se nomme *résolution* . on voit que la *préparation* amène toujours le mouvement oblique.

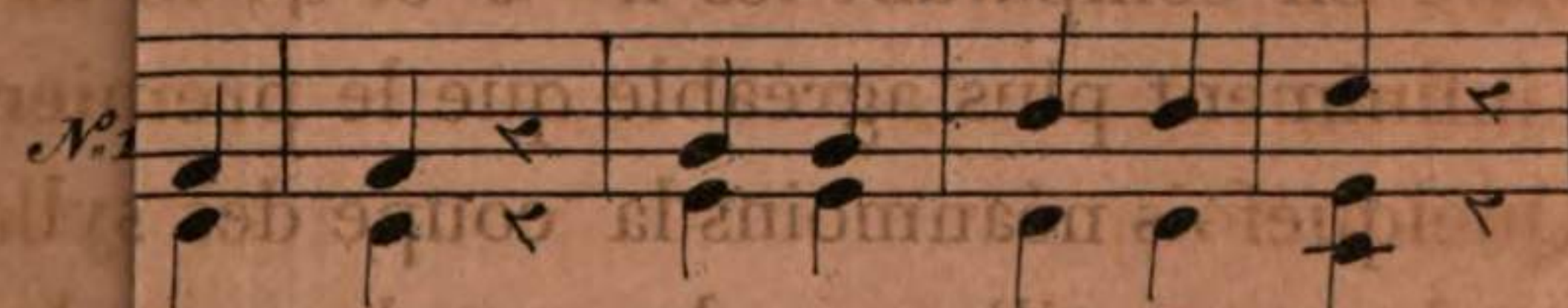
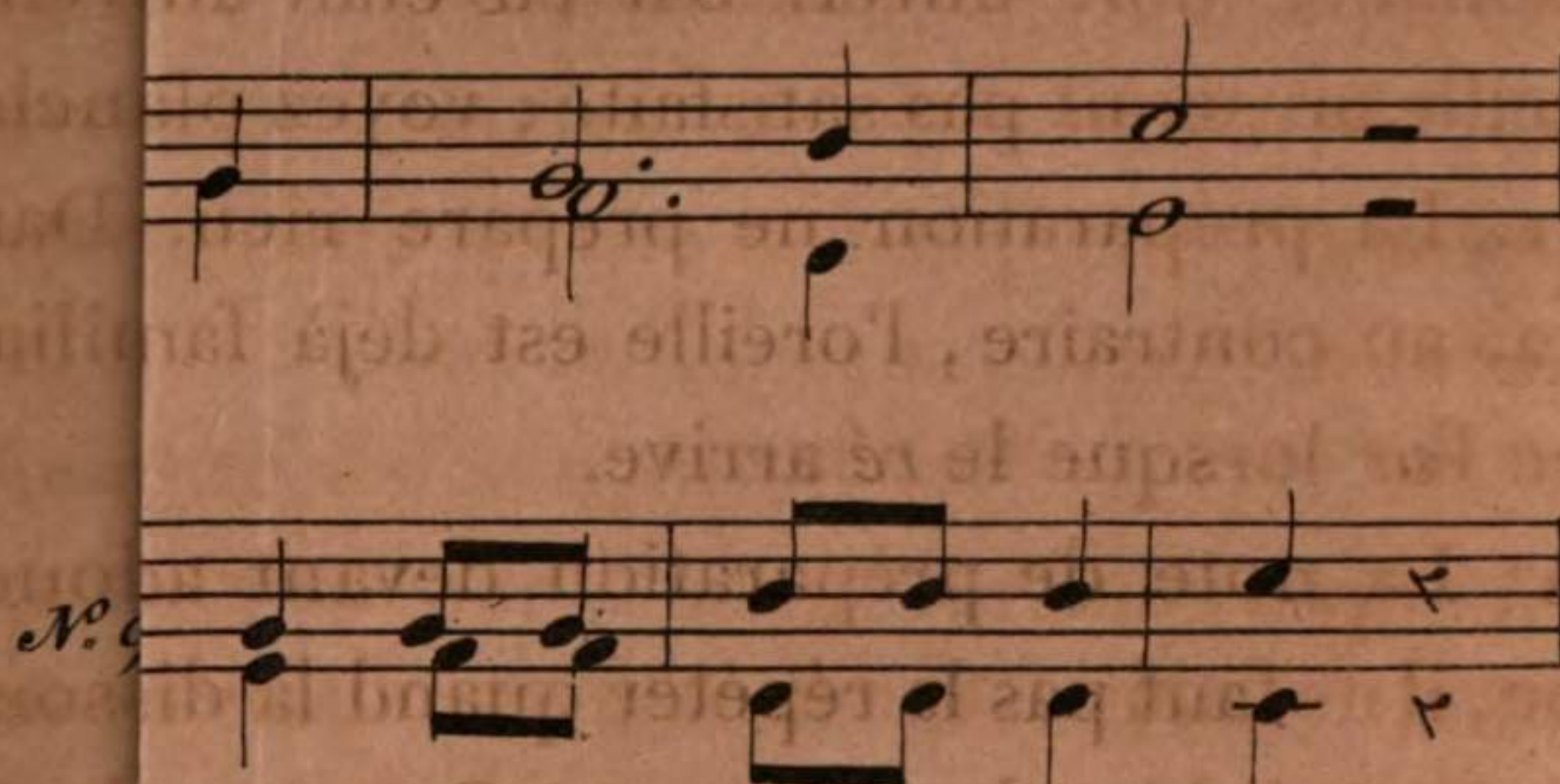
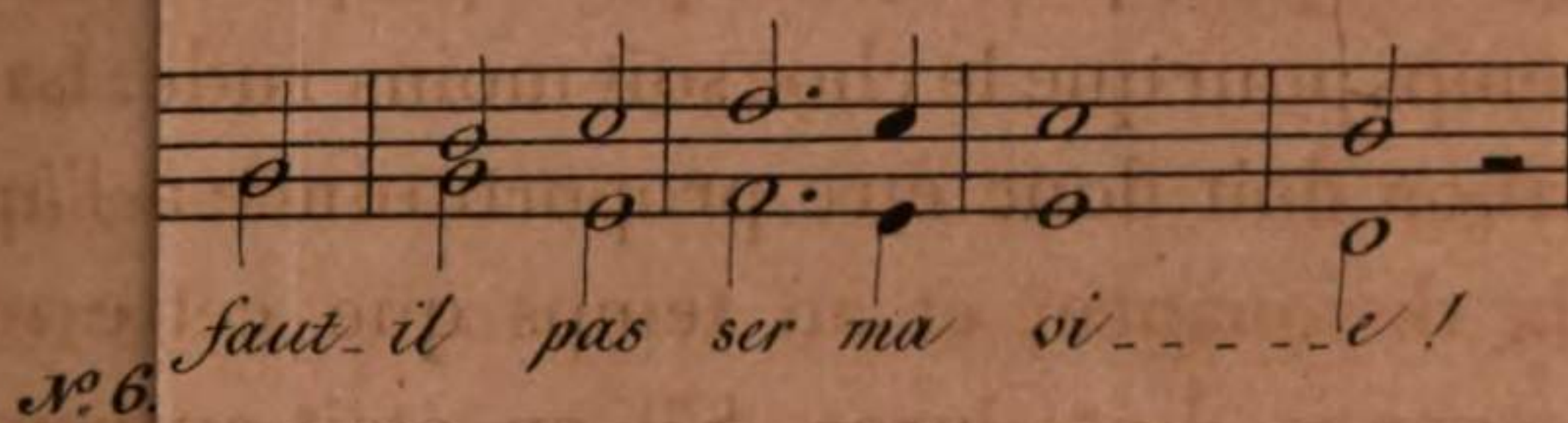
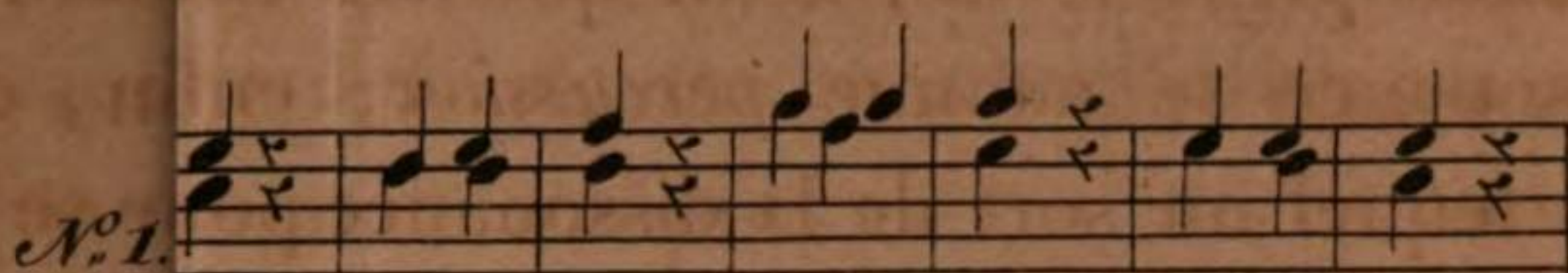
D'après ce qui précède , il est évident :

1° Que plus la dissonance que l'on veut amener doit être âpre , plus il faut que la *préparation* dure de temps pour que le choc soit moins rude. La *préparation* doit donc être proportionnée à l'âpreté de la dissonance , et au temps que cette même dissonance doit durer. S'il en était autrement , l'oreille ne serait pas satisfaite ; voyez planche O , n° 1. La *préparation* ne prépare rien. Dans le n° 2 , au contraire , l'oreille est déjà familiarisée avec l'*ut* lorsque le *ré* arrive.

2° La note de *préparation* devant adoucir le choc , il ne faut pas la répéter quand la dissonance arrive , mais bien la prolonger. On peut s'en convaincre en comparant les n°s 3 et 4 ; le dernier est infiniment plus agréable que le premier.

Quelquefois néanmoins la coupe des syllabes , quand on travaille sur des paroles , ou la couleur de la musique , si l'on veut produire des effets sombres , engageront à répéter la note de *préparation*. Dans le n° 5 , la *percussion* rude de la seconde semble en rapport avec le sens des pa-











roles : « *Quel malheur !* » Dans le n° 6, au contraire, on adoucit la seconde en évitant de refrapper la note de préparation. On voit la manière d'arranger les paroles dans cette circonstance.

Dans le n° 7, au lieu de résoudre la seconde *sol fa* sur la tierce, on l'échange contre la quarte *fa si*, autre fragment de l'accord de septième dominante, lequel se résout enfin sur la sixte, de sorte que la résolution exigible du *fa* sur le *mi* a lieu effectivement ; elle n'est que retardée, ce qui pourrait encore se faire de cette manière n° 8.

3° Toute dissonance veut être résolue. L'oreille peut bien après la tierce ou la sixte se contenter de l'octave, et même de l'unisson, voyez n°s 9 et 10 ; mais si l'on éveille son attention par une dissonance qui lui fait craindre de voir cesser l'harmonie, il faut lui rendre de suite la tierce ou la sixte ; ainsi on ne peut finir un membre de phrase par une dissonance ; à plus forte raison les fins de phrases, voyez n° 11 ; dans le premier membre, la quarte *ut fa* est préparée, et néanmoins son effet est détestable ; dans le second, quoique le *si* soit préparé, aucune des notes indiquées par la ronde ne peut convenir à l'oreille ; il faut remplacer la quarte *ut fa* par la tierce *ré fa*, et les dissonances par l'octave de la tonique, ou la sixte *mi ut*. Voyez n° 12.



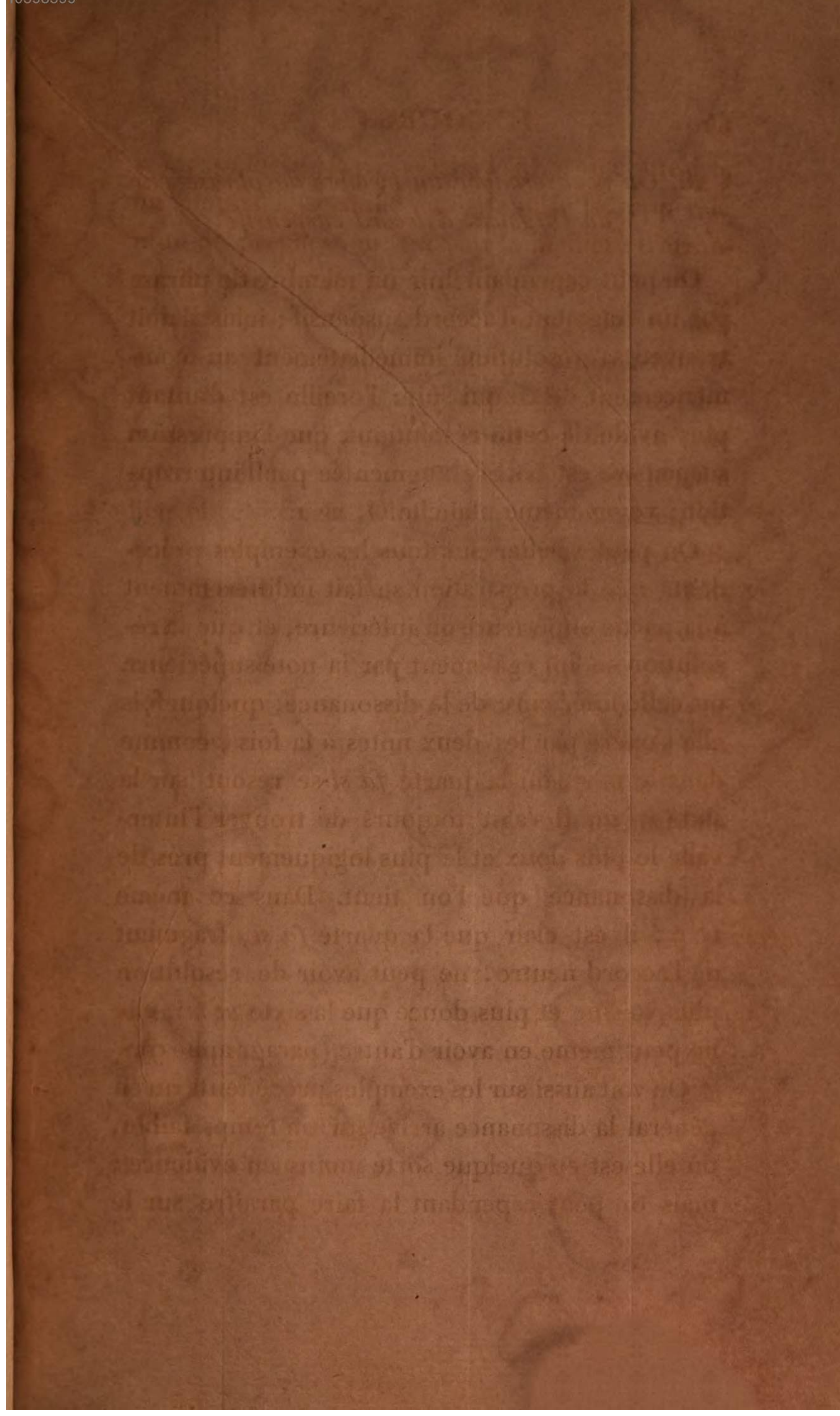
§ 26. *On peut terminer un membre de phrase par un fragment d'accord suspensif.*

On peut cependant finir un membre de phrase par un fragment d'accord suspensif ; mais il doit trouver sa résolution immédiatement au commencement de ce qui suit : l'oreille est d'autant plus avide de cette résolution , que l'impression suspensive est encore augmentée par l'interruption ; voyez même planche O , n° 13.

8 On peut vérifier sur tous les exemples précédents que la préparation se fait indifféremment à la partie supérieure ou inférieure , et que la résolution se fait également par la note supérieure ou celle inférieure de la dissonance ; quelquefois elle s'opère par les deux notes à la fois , comme dans le n° 7 , où la quarte *fa si* se résout sur la sixte *mi ut*. Il s'agit toujours de trouver l'intervalle le plus doux et le plus logiquement près de la dissonance que l'on tient. Dans ce même n° 7 , il est clair que la quarte *fa si*, fragment de l'accord neutre , ne peut avoir de résolution plus voisine et plus douce que la sixte *ut mi* ; elle ne peut même en avoir d'autre (paragraphe 9).


On voit aussi sur les exemples précédents qu'en général la dissonance arrive sur un temps faible , où elle est en quelque sorte moins en évidence ; mais on peut cependant la faire paraître sur le







Five staves of musical notation in 2/4 time. The notation includes treble clefs, time signatures, and various musical symbols like notes, rests, and accidentals. The music appears to be a sequence of chords and melodic lines, possibly illustrating a specific harmonic progression or resolution.

*Mauvaise résolution de la Septième*  *ne sensible.*

Three staves of musical notation in 2/4 time. The notation includes treble clefs, time signatures, and various musical symbols like notes, rests, and accidentals. The music appears to be a sequence of chords and melodic lines, possibly illustrating a specific harmonic progression or resolution.

*Résolutions de la Septième*



temps fort, comme au n<sup>o</sup> 2 et au n<sup>o</sup> 13; l'essentiel est de l'amener conséquemment à ce qui précède, et de la résoudre.

On ne peut regarder une note comme préparée, quoiqu'elle ait été entendue, si la partie qui l'a faite n'est plus celle qui *doit la soutenir* pendant la durée de la dissonance. Ainsi, n<sup>o</sup> 14, le *mi* de la dissonance (seconde mesure) n'est pas identique avec le *mi* de la première mesure: le second ne peut pas être considéré comme le prolongement du premier. Le *sol* de la dissonance n<sup>o</sup> 14 *bis* n'est pas le même que celui de la première mesure; il n'est pas donné par la même voix; ainsi il n'y a pas de préparation, et la dissonance arrive dans toute sa crudité. Il faut prendre garde à ce genre de faute dans lequel les commençants tombent souvent.

Préparons et résolvons les autres dissonances; nous trouverons encore l'application des principes qui viennent d'être découverts, voyez planche P. Toutes ces résolutions ne sont pas également agréables, étant isolées; mais toutes peuvent avoir leur emploi; il ne s'agit que d'avoir égard à ce qui précède et à ce qui suit. Faisons sur chacune d'elles quelques observations.

1<sup>o</sup> La quarte mineure peut se résoudre sur la tierce et la sixte;

2<sup>o</sup> La quarte majeure, fragment de l'accord



neutre, n'a de résolution vraiment satisfaisante et finale que celles qu'elle aurait dans cet accord, c'est-à-dire, sur la sixte *mi ut* ; les autres ne sont que transitoires. Les deux premières, qui ont lieu sur des tierces majeures *fa la* et *sol si*, sont horriblement dures ;

3° Les résolutions isolées des quintes majeures paraissent plus douces sur les tierces que sur les sixtes. On voit qu'elles peuvent avoir lieu de plusieurs manières ;

4° Les résolutions de la quinte mineure seront plus agréables sur la tierce que sur la sixte ; mais la seule résolution complète et finale de cette dissonance sera la dernière qui a lieu sur la tierce *ut mi*, ce qui est analogue à ce qui a été observé pour la quarte majeure ;

5° Les septièmes, étant très-dures, le paraissent encore, quoique préparées et résolues, surtout les septièmes majeures. Elles trouvent, il est vrai, leur modèle dans l'accord de la septième sensible en majeur, parag. 14. Mais nous avons vu que cet accord était le plus dur de tous, et la septième *si la*, par exemple, isolée des autres notes de l'accord *si ré fa la*, ne pourrait plus avoir sa résolution sur la quarte *ut sol* ; ou bien de celle-là il faudrait passer à une seconde résolution plus douce. On voit que les septièmes majeures se résolvent presque aussi bien sur l'octave que sur la



sixte. Le moindre trajet de la résolution fait dans ce cas une sorte de compensation pour les différences de consonnance ;

6° La septième mineure , qui trouve son modèle dans le bel accord de septième dominante , est moins dure que la septième majeure. La septième mineure *sol fa* , fragment de l'accord de septième dominante du ton , n'a de résolution définitive et satisfaisante que celle sur la portion de l'accord tonique qui lui est affectée , comme nous l'avons remarqué pour la quinte mineure et la quarte majeure.

Cette nomenclature se trouve complétée par ce qui a été dit ci-dessus , parag. 25 , pour la dissonance de seconde , laquelle doit se résoudre sur une tierce.

Les dissonances de neuvièmes , onzièmes , etc. , n'étant au fond que des secondes , quartes , etc. , redoublées , ne se traitent pas autrement que ces intervalles eux-mêmes. Voyez , même planche , les résolutions d'une dissonance de neuvième.

#### § 27. *Dissonances par mouvement contraire.*

De la préparation résulte nécessairement le mouvement oblique entre les parties. Cessons maintenant de l'observer , et cherchons les résultats de dissonances amenés par les deux autres mouvements.



Si l'on fait marcher deux parties par mouvement contraire, on remarquera que toutes les dissonances, secondes, quartes, quintes et septièmes ainsi amenées, paraîtront trop dures; voyez planche Q, n° 1, où elles sont toutes cependant précédées de consonnances.

Cependant on peut les employer en les résolvant, comme on le voit n° 1 bis. On en trouve beaucoup d'exemples dans la musique à plusieurs parties; mais il est mieux de préparer les dissonances.

Nous savons que deux dissonances, semblables de suite produisent un effet détestable. Cet effet a lieu même lorsque les dissonances arrivent par mouvement contraire; ainsi, même planche Q, n° 2, les quartes *ut fa*, *mi la*<sup>1</sup>, par mouvement contraire, sont extrêmement dures. Il en est de même des secondes *ut ré*, *sol la*, et des septièmes *ré ut*, *la sol*.

Néanmoins, comme, parmi les dissonances, la quinte est l'intervalle qui se rapproche le plus des consonnances, on tolère deux quintes de suite par mouvement contraire; elles ne font pas même un très-mauvais effet, comme on le voit n° 3. Nous en examinerons la raison en traitant

<sup>1</sup> Les intervalles redoublés sont considérés comme les simples (parag. précédent).



*N<sup>o</sup> 1.*  
*bis.*

*N<sup>o</sup> 3.*

*Quarte Ré Sol.*



des qu'on a vu de ces choses, et qui sont  
dans les livres de la Bible.

Il y a une chose que l'on ne peut pas  
dire, c'est que les livres de la Bible

ne sont pas des livres de la Bible, mais  
des livres de la Bible.

Il y a une chose que l'on ne peut pas  
dire, c'est que les livres de la Bible

ne sont pas des livres de la Bible, mais  
des livres de la Bible.

Il y a une chose que l'on ne peut pas  
dire, c'est que les livres de la Bible

ne sont pas des livres de la Bible, mais  
des livres de la Bible.

Il y a une chose que l'on ne peut pas  
dire, c'est que les livres de la Bible

ne sont pas des livres de la Bible, mais  
des livres de la Bible.

Il y a une chose que l'on ne peut pas  
dire, c'est que les livres de la Bible

ne sont pas des livres de la Bible, mais  
des livres de la Bible.

Il y a une chose que l'on ne peut pas  
dire, c'est que les livres de la Bible

ne sont pas des livres de la Bible, mais  
des livres de la Bible.



des quintes et autres dissonances, par mouvement semblable.

Nous verrons encore ici le privilège des fragments de l'accord de septième dominante, remarqué dans le paragraphe précédent. Ainsi la seconde *fa sol*, la quarte mineure *ré sol*, celle majeure *fa si*, la quinte majeure *sol ré*, celle mineure *si fa*, et la septième mineure *sol fa*<sup>1</sup>, obtenues sans préparation par le mouvement contraire, trouvent grace devant l'oreille à titre de fragment de l'accord favori de septième dominante, pourvu *qu'elles soient précédées et suivies de notes appartenant à l'accord tonique*, qui est, comme l'on sait, celui sur lequel se font les résolutions de l'accord de septième dominante.

Ces dissonances, ainsi amenées et résolues, ont en quelque sorte leur certificat de naturalisation dans le ton, à l'exclusion des autres; voyez même planche Q, n° 4. C'est ainsi que la seconde *fa sol* se trouve amenée par le fait de l'octave de l'*ut* et mieux ensuite par la sixte *mi ut*; elle est résolue dans les deux cas.

La quarte *ré sol* se trouve amenée par les deux *ut* à l'octave: elle est résolue.

La quarte *fa si* est amenée par une octave et

<sup>1</sup> Ces intervalles seraient remplacés par d'autres si l'on modulait, car, ce qui est dit pour le ton d'*ut* trouve son application pour les autres tons majeurs.



par une sixte , et mieux par cette dernière consonnance.

La quinte *sol ré* se trouve amenée par [une tierce (dixième) ; elle est résolue sur la tierce ou la sixte.

La quinte mineure est amenée par une tierce ou une octave ; ses résolutions sont forcées sur la tierce.

La septième *sol fa* se trouve ici amenée par la tierce , elle pourrait l'être par l'octave.

Ces mêmes fragments , précédés de fragments qui ne sont pas ceux de l'accord d'*ut* , ne sont pas recevables ; voyez même planche , n<sup>o</sup> 1.

§ 28. *Dissonances par mouvement semblable. Intervalles favoris.*

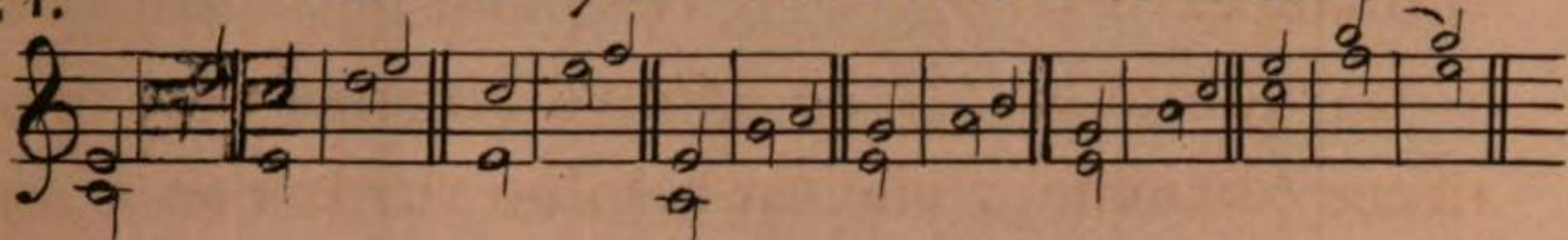
Amenons enfin les dissonances [par le mouvement semblable, voyez planche R , n<sup>o</sup> 1 ; toutes ces dissonances blessent l'oreille bien plus que celles amenées par le mouvement contraire.

Cependant nous trouvons encore la même exception pour la seconde *sol fa* ; les quartes *ré sol* et *fa si* ; les quintes *sol ré* et *si fa* ; et la septième *sol fa*. Nous voyons que ces mêmes intervalles , reparaissant sous les mêmes conditions que nous avons remarquées en traitant le mouvement contraire , c'est-à-dire , précédées et suivies d'intervalles appartenant à l'accord tonique , sont accep-

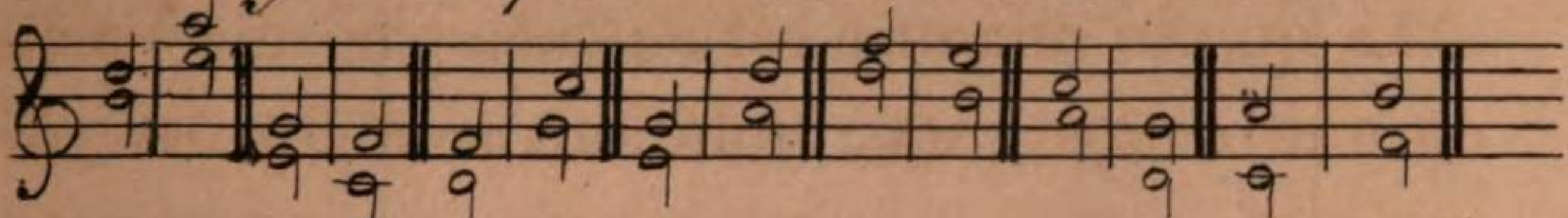


N<sup>o</sup> 1.

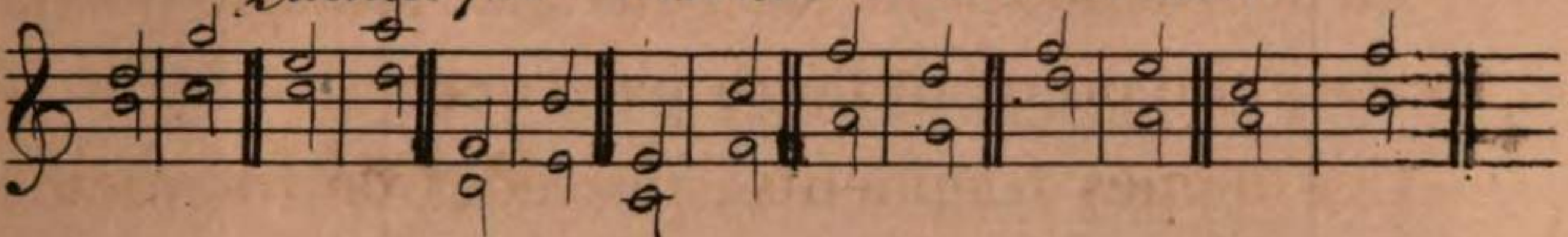
*Secondes par Mouvement semblable.*



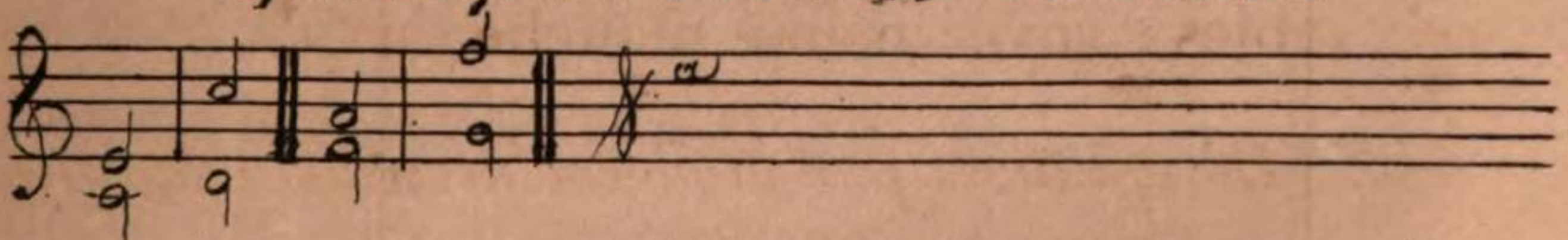
*Quartres par Mouvement semblable.*



*Quintres par Mouvement semblable.*

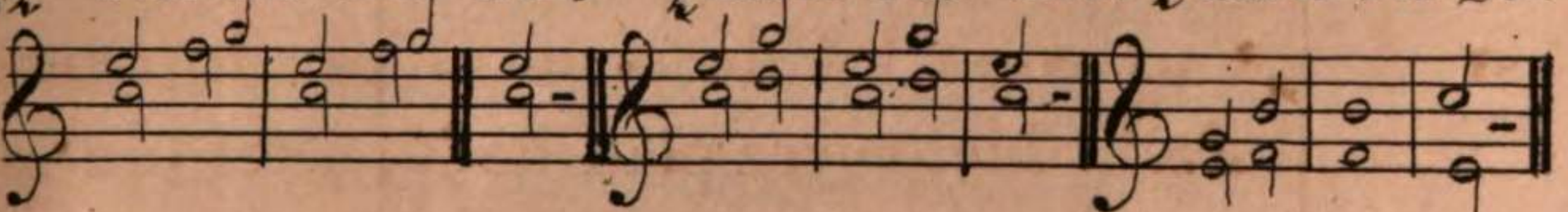


*Septiemès par Mouvement semblable.*



N<sup>o</sup> 2.

*Seconde Sol Fa. Quarte Re Sol. Quarte Fa Si.*

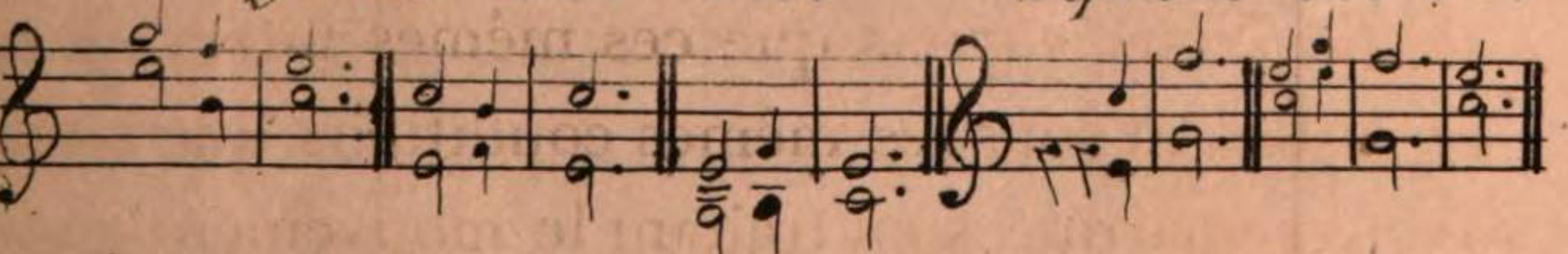


*Quinte Re Sol.*



*Quinte Sol Fa.*

*Septieme Sol Fa.*





On peut donc dire que l'accord est composé de deux parties, l'une dominante, l'autre passive. On peut donc dire que l'accord est composé de deux parties, l'une dominante, l'autre passive.

On peut donc dire que l'accord est composé de deux parties, l'une dominante, l'autre passive. On peut donc dire que l'accord est composé de deux parties, l'une dominante, l'autre passive.

On peut donc dire que l'accord est composé de deux parties, l'une dominante, l'autre passive. On peut donc dire que l'accord est composé de deux parties, l'une dominante, l'autre passive.

On peut donc dire que l'accord est composé de deux parties, l'une dominante, l'autre passive. On peut donc dire que l'accord est composé de deux parties, l'une dominante, l'autre passive.

On peut donc dire que l'accord est composé de deux parties, l'une dominante, l'autre passive. On peut donc dire que l'accord est composé de deux parties, l'une dominante, l'autre passive.

On peut donc dire que l'accord est composé de deux parties, l'une dominante, l'autre passive. On peut donc dire que l'accord est composé de deux parties, l'une dominante, l'autre passive.

On peut donc dire que l'accord est composé de deux parties, l'une dominante, l'autre passive. On peut donc dire que l'accord est composé de deux parties, l'une dominante, l'autre passive.



tés par l'oreille comme fragments de l'accord de septième dominante, voyez n<sup>o</sup> 2. On peut trouver les exemples de tous ces passages, quoique tous ne soient pas également agréables.

Pour ne pas toujours répéter le mot fragment de l'accord de septième dominante, nous qualifierons ces intervalles de *favoris* du ton, lorsqu'ils arriveront sous les conditions ci-dessus; ainsi l'accord entier *sol si ré fa*, précédé et suivi de l'accord tonique, sera l'accord favori; la quinte *sol ré*, la quarte *ré sol*, la septième *sol fa*, la seconde *fa sol*, la quinte *si fa*, la quarte *fa si*, la tierce *sol si*, la sixte *si sol*, en un mot les fragments de l'accord favori prendront les mêmes noms dans les mêmes cas. Convenons de plus que, lorsqu'il s'agira de la quinte majeure *sol ré* et de la quarte mineure; son complément, nous les qualifierons simplement de quartes et de quintes favorites; et que nous ajouterons de plus le mot mineure, pour caractériser la quinte favorite *si fa*, et conséquemment majeure, pour désigner la quarte favorite *fa si*.

Avant de quitter ce sujet, nous pouvons remarquer que la quinte favorite peut être considérée par l'oreille sous les deux rapports de fragments de l'accord de septième dominante, et de fragment de l'accord de la dominante. Sous ce dernier point de vue, elle offre le repos le plus



parfait, après celui qui a lieu sur la tonique, ou sur son accord, ainsi qu'on l'a vu dans le cours de mélodie. Le chœur de Don Juan par Mozart, planche S, présente un emploi heureux de cette quinte ; elle y figure dans le courant des phrases et aussi comme point de repos partiel dans les dernières mesures.

En général, elle réussit bien dans les chœurs à deux parties. Dans ce genre de morceaux exécutés par un grand nombre de voix, l'harmonie serait écrasée si elle restait constamment à la tierce. La quinte, la sixte et même l'octave espacent les voix, et donnent du grandiose à l'effet général. C'est ce qu'on peut vérifier dans le chœur ci-dessus.

La quarte étant moins harmonieuse que la quinte, il faudra être plus sobre de l'emploi de la quarte favorite sans préparation, que de la quinte favorite. En voici cependant un exemple tiré d'un opéra de Mozart, planche S n° 2. A la deuxième mesure, on voit la quarte *ré sol* arriver par mouvement semblable, et sa résolution a lieu dans le second temps de la même mesure, après avoir été retardée par la tierce *ré fa* appartenant encore à l'accord de septième dominante, et par la quarte *ut fa* préparée.

Si l'on pouvait douter de la propriété des fragments favoris, on en serait, je pense, convaincu

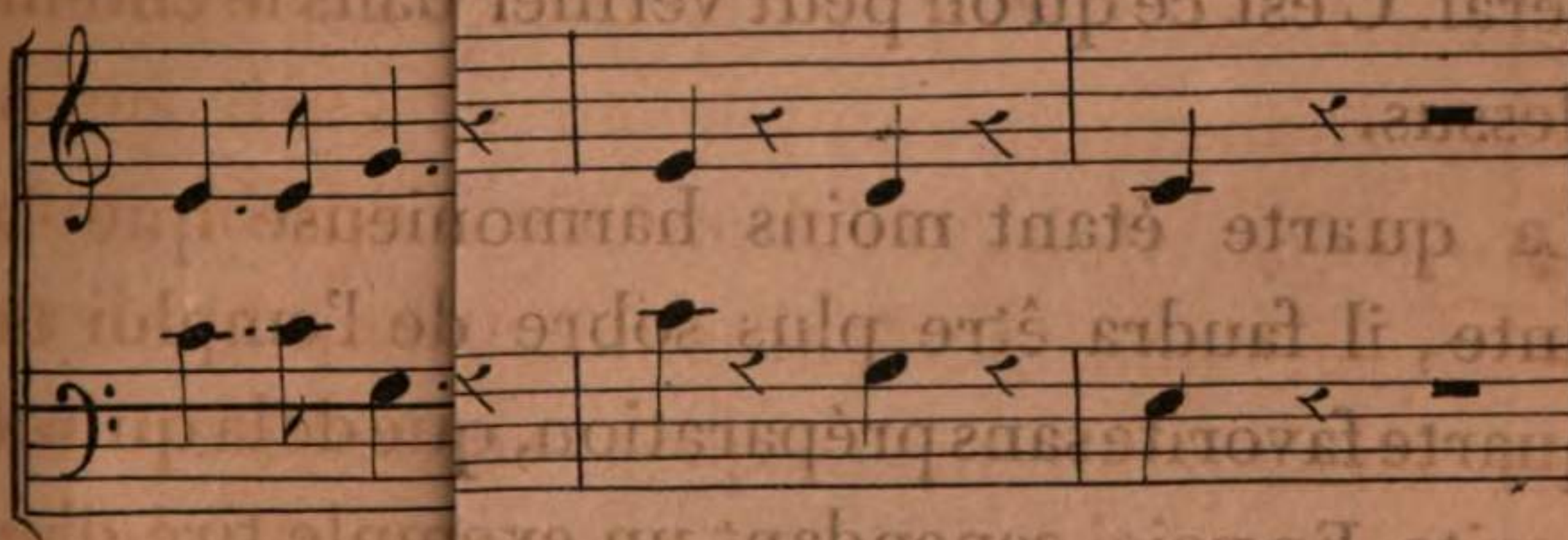
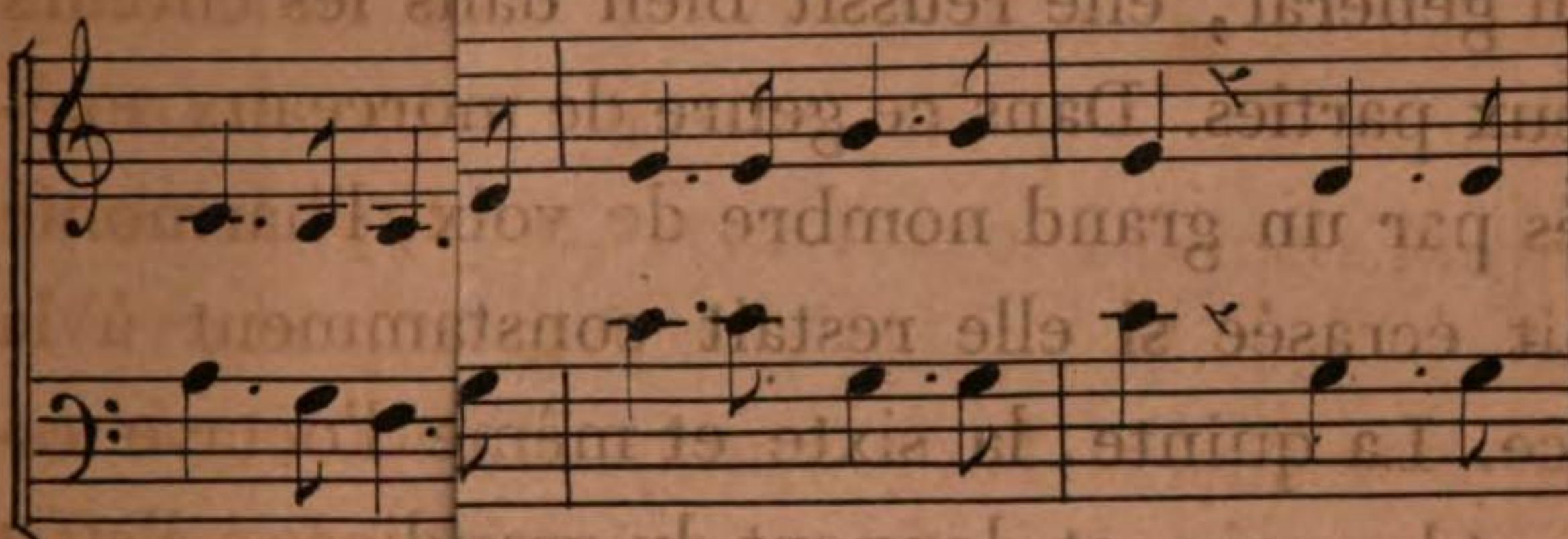
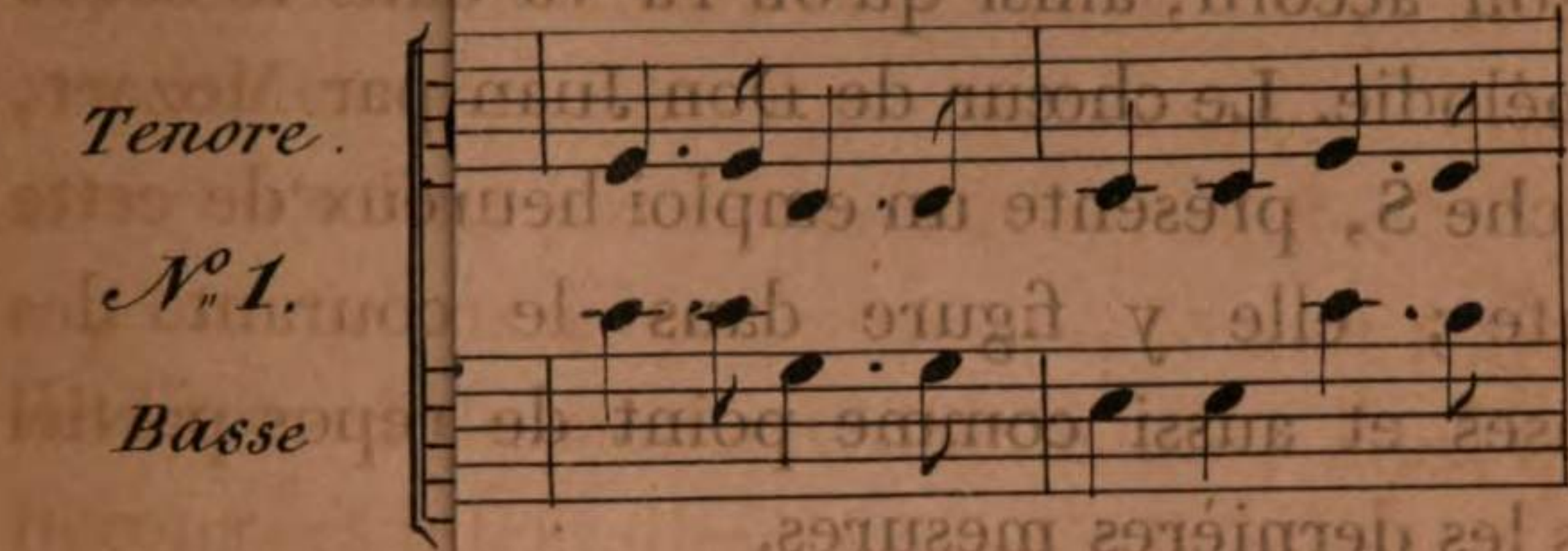


PL. S.

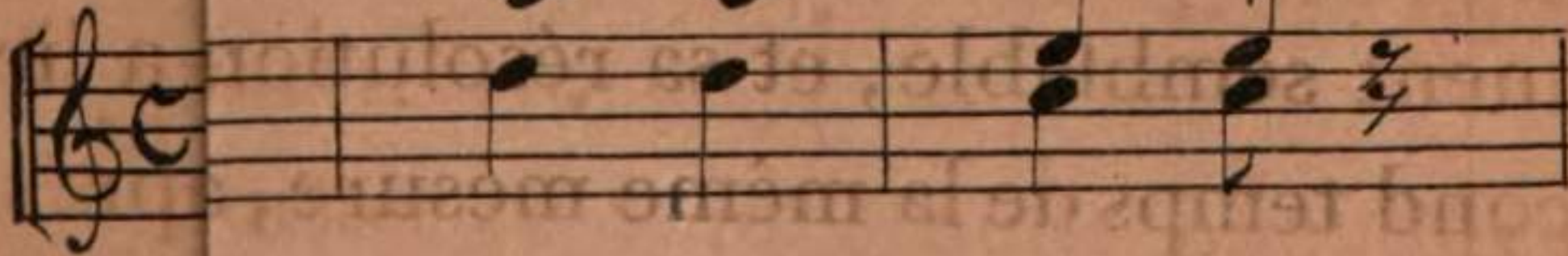
Tenore.

N° 1.

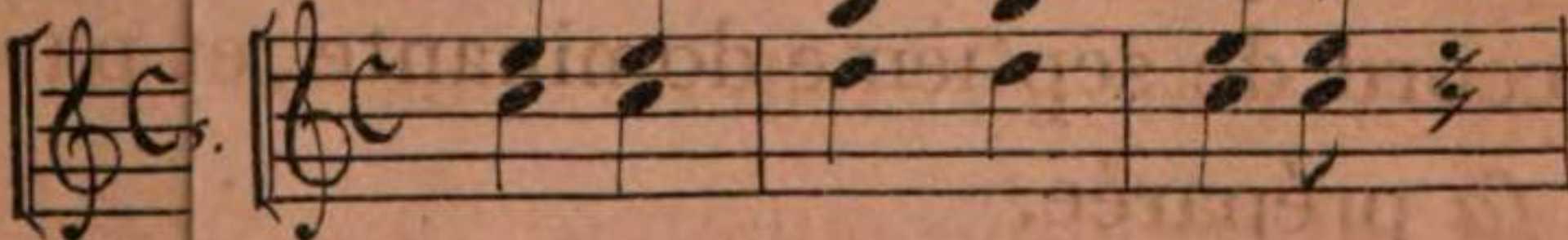
Basse



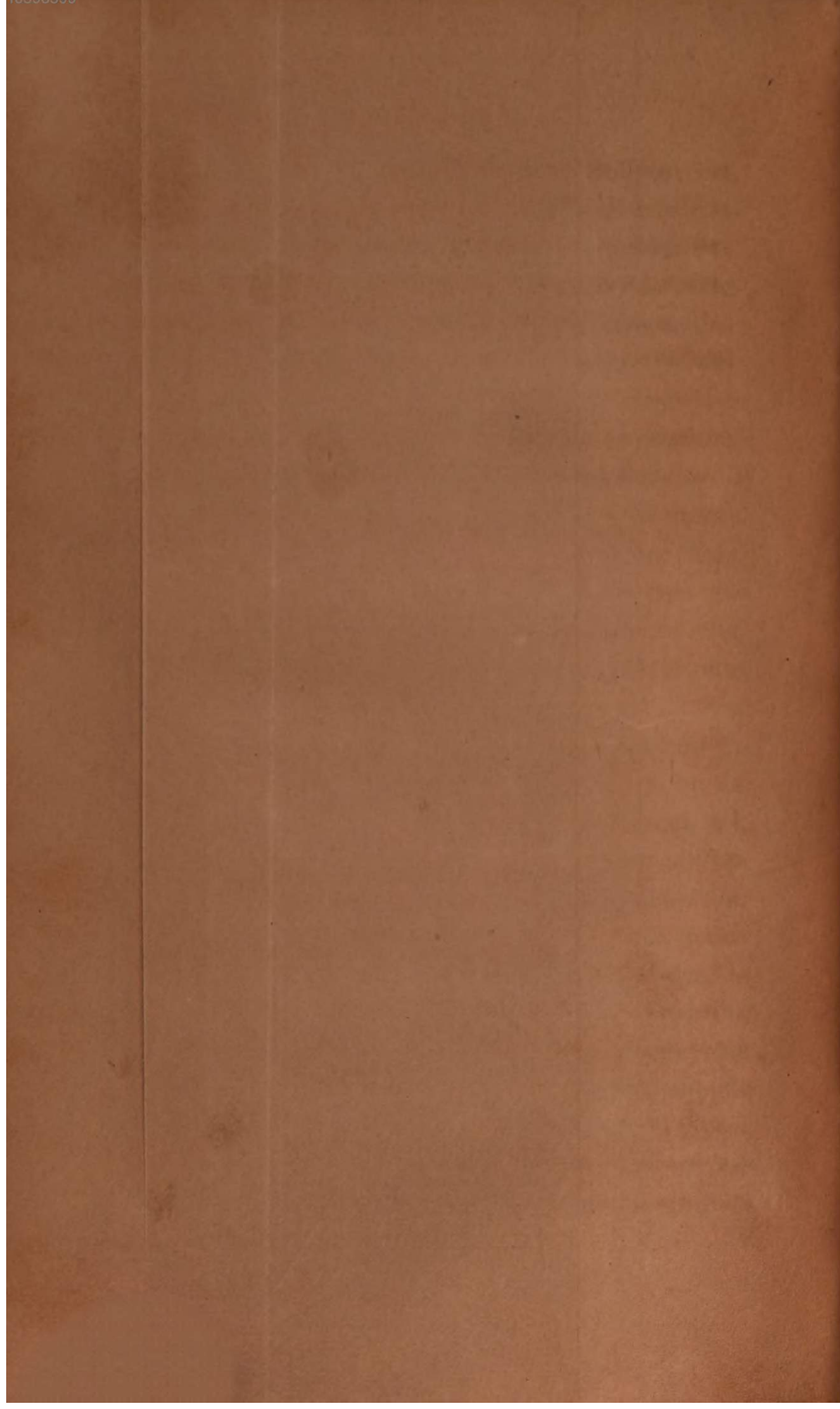
N° 2.



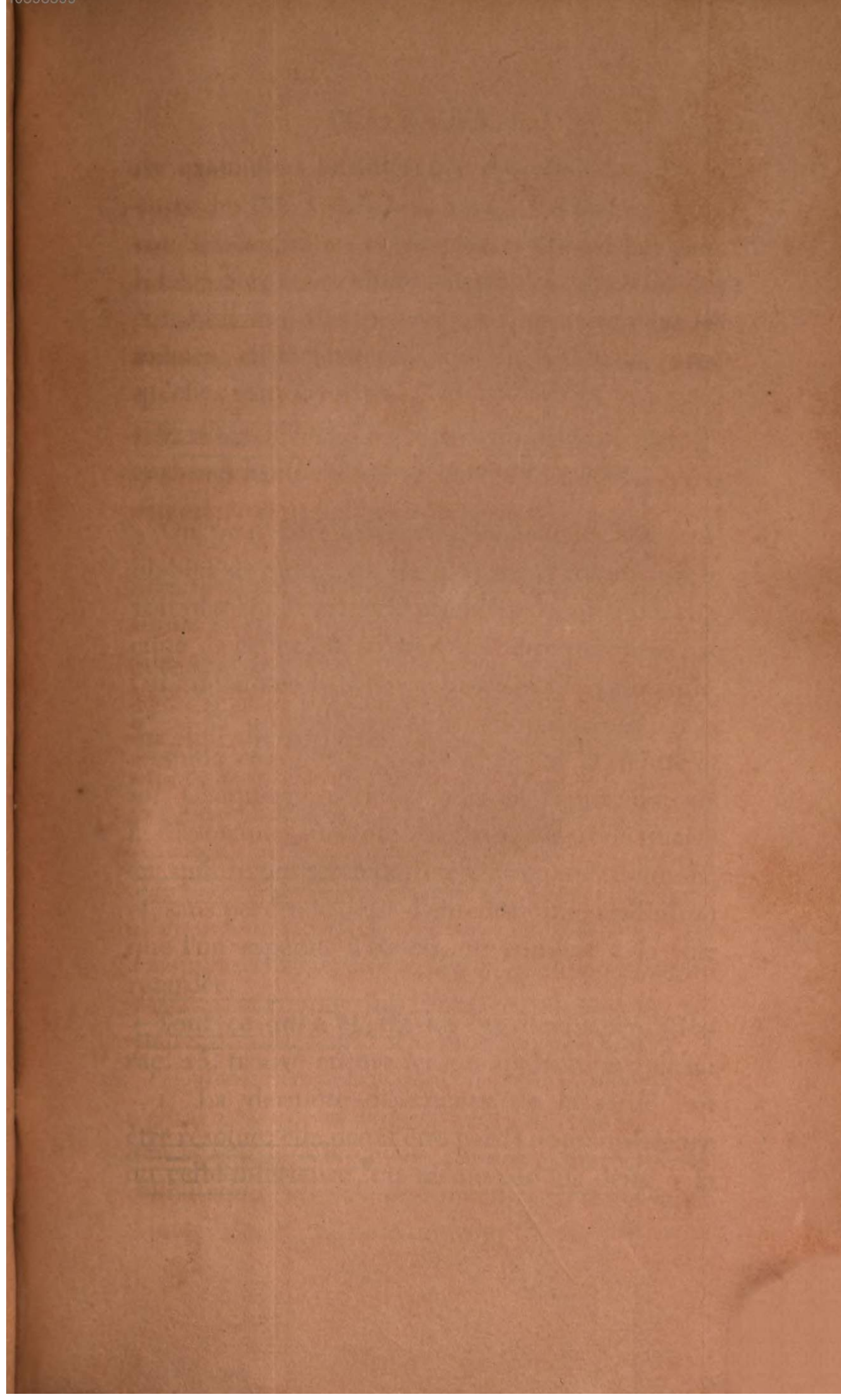
N° 3. bis.



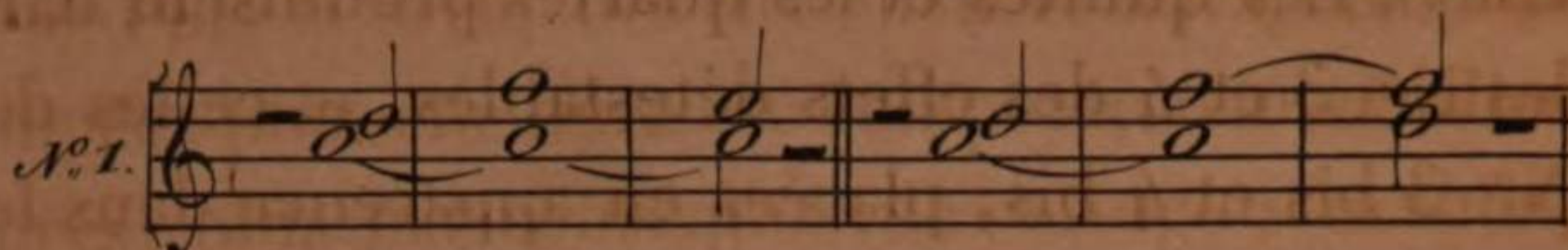
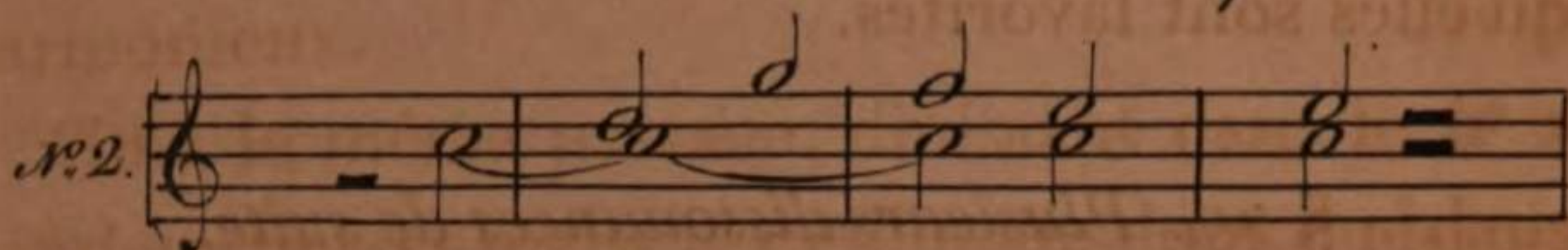
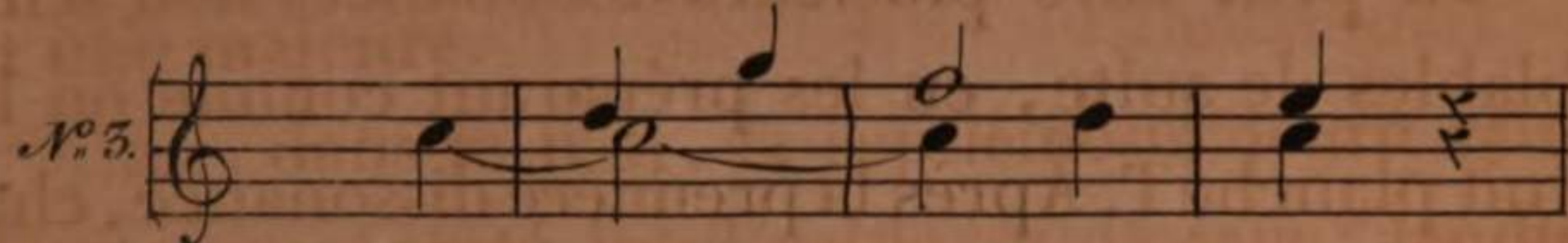
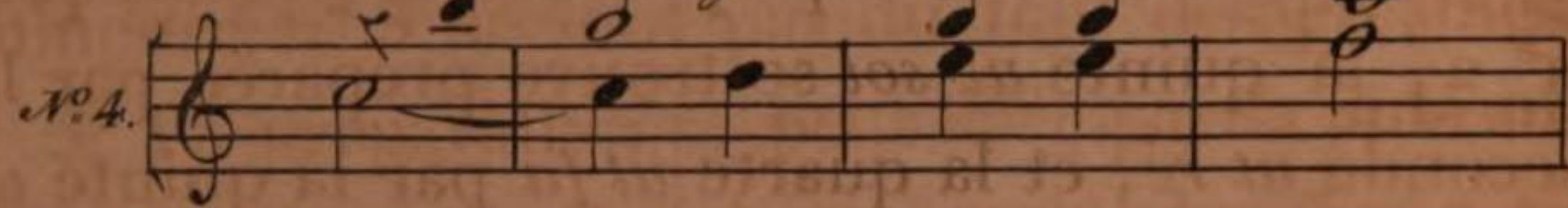
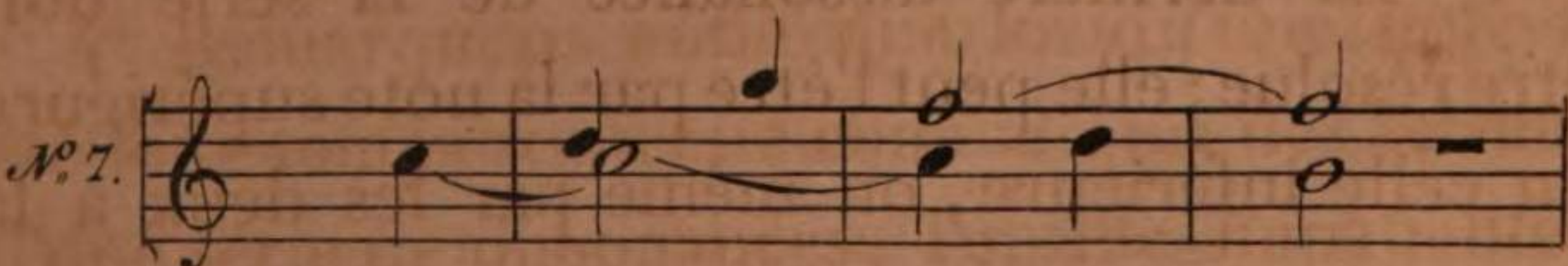
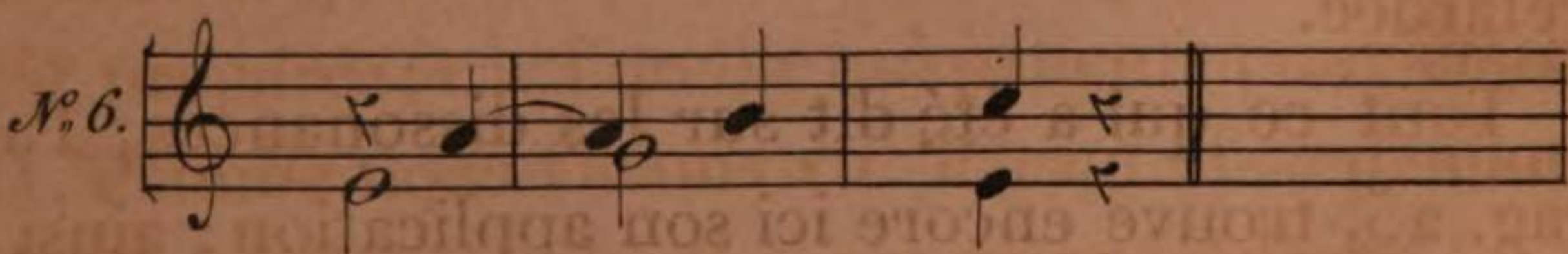










*Dissonnance de Seconde et Quarte.**Diss. de seconde, Quinte et quarte.**La même**Septième majeur, quinte et quarte.**Septième mineure, quinte et quarte.**Quarte et seconde.*



en examinant la différence des effets produits, entre les N<sup>os</sup> 3 et 3 bis, 4 et 4 bis même planche S. Les quintes et les quarts produisent dans les N<sup>os</sup> 3 et 4 des effets détestables, et celles des N<sup>os</sup> 3 bis et 4 bis, placées en apparence dans les mêmes circonstances, sont agréables, parce qu'elles sont favorites.

§ 29. *Plusieurs dissonances de suite.*

On peut faire plusieurs dissonances non semblables de suite, en les préparant comme on le voit planche T. Après la première dissonance, chacune de celles qui suivent doit être préparée par l'une des notes de celle qui précède. C'est ainsi que, n<sup>o</sup> 2, la quinte *ut sol* se trouve préparée par la seconde *ut ré*, et la quarte *ut fa* par la quinte *ut sol*. Chaque préparation adoucit l'apparition de la dissonance suivante. Le changement de quarte en quinte ou seconde, etc., occupe l'attention; et, sans perdre le désir d'entendre une résolution que l'on espérait d'abord, on consent à la voir retardée.

Tout ce qui a été dit sur les dissonances, Parag. 25, trouve encore ici son application; ainsi :

1<sup>o</sup> La dernière dissonance de la série doit être résolue: elle peut l'être par la note supérieure ou celle inférieure, ou même par les deux à la



fois. Voyez n<sup>os</sup> 1, 2 et 3 pour les deux premiers cas, et n<sup>os</sup> 4, 5 et 6 pour le dernier.

2<sup>o</sup> Plus la série des dissonances aura été prolongée, plus elle aura été composée d'intervalles âpres, plus par conséquent le passage sera dur, plus l'oreille exigera pour l'oublier des intervalles harmonieux.

Ainsi le même passage, finissant dans le n<sup>o</sup> 2 par deux tierces majeures, est moins doux que dans le n<sup>o</sup> 3, où il est terminé par une tierce mineure et une majeure.

Ainsi, dans le n<sup>o</sup> 4, la septième majeure *ut si* donne une âpreté intolérable au passage; tandis que les mêmes combinaisons sur une septième mineure n<sup>o</sup> 5 ne sont pas du tout désagréables.

3<sup>o</sup> La préparation se peut faire par la note supérieure ou celle inférieure; mais plus il y a eu de dissonances, plus le désir de la résolution se fait sentir. Aussi ne pourrait-on pas terminer une semblable série par une dissonance, lors même que ce serait un intervalle favori, comme on le voit au n<sup>o</sup> 7, même planche, où la quinte mineure est préparée; car l'oreille qui patiente pour ceux-là, comme nous l'avons vu (Parag. 26), demanderait compte de la dissonance précédente.

4<sup>o</sup> Remarquons enfin que lorsqu'une note a été long-temps soutenue comme l'un des termes d'une série de dissonances, l'oreille impatientée



de sa persévérance n'est pas bien satisfaite d'une résolution définitive, dans laquelle cette note resterait en place. Dans le n° 2, l'*ut* qui reste immobile à la seconde partie ne satisfait pas l'oreille autant qu'il le fait dans le n° 3, où il se porte sur le *ré*.

Il est inutile de multiplier les exemples de séries de dissonances; le lecteur pourra, s'il le veut, essayer d'autres combinaisons.

Généralement, dans le duo, on se borne à l'emploi d'une seule dissonance de seconde, quarte ou septième, et on la résout. Une série de ces intervalles fatiguerait l'oreille et l'attention de l'auditeur, occupé malgré lui à saisir les lois de leur enchaînement. Mais une série de ce genre peut être employée avec succès dans un morceau composé de plus de deux parties.

### § 30. *Intervalles cachés.*

Revenons sur l'observation que nous avons faite Parag. 28, que les dissonances données par mouvement semblable choquent davantage que celles produites par le mouvement contraire.

Il semble qu'en voici la raison : nous avons vu, dans le cours de Mélodie, que l'étude des intervalles disjoints se faisait au moyen des intervalles conjoints : pour déterminer, par exemple, l'intervalle *si mi*, l'oreille remplit la série *si ut ré*



*mi*, planche V, n° 1. Cet exercice finit par se faire mentalement, et même si rapidement qu'on ne s'en aperçoit pas, quoiqu'il ait lieu réellement<sup>1</sup>.

Ainsi deux parties, qui chanteraient le n° 2, donneraient involontairement l'idée du chant *sol la si ut ré* pour la première, et *mi fa sol la* pour la seconde. Et l'on voit que la quarte *la ré*, réelle, ou patente, comme on la nomme, dans ce cas, serait encore précédée de la quarte *sol ut*, exécutée mentalement et que l'on nomme cachée; ce qui ferait deux quartes de suite. Or, nous avons vu (Parag. 4) combien les dissonances de même nature, exécutées de suite, étaient intolérables. Le passage n° 2 est bien plus désagréable que celui n° 3, où la même quarte *la ré* arrive par le mouvement contraire, lequel ne peut produire de dissonance cachée.

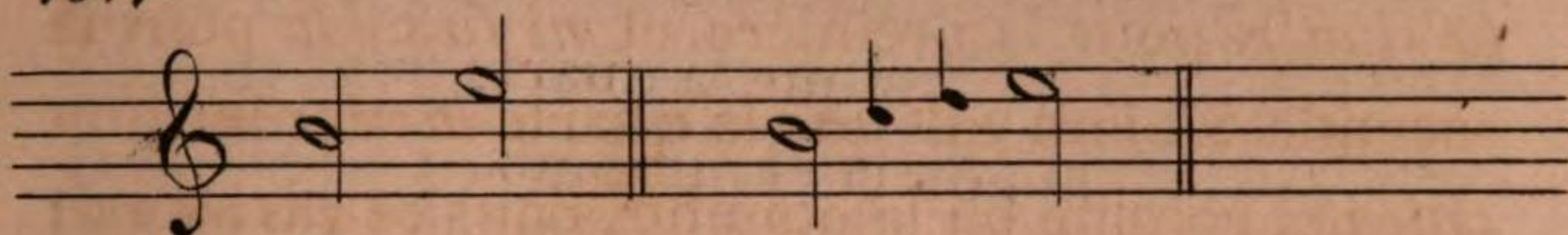
Le n° 4 amène une seconde cachée.

On voit que l'intervalle caché est toujours de même nature que l'intervalle patent, lorsque celui-ci est amené par le mouvement semblable.

<sup>1</sup> Quoi, dira-t-on, vous faites d'un chant qui marche rapidement et par degrés disjoints, un remplissage de gammes? Sans doute, et c'est un fait sur lequel tous les musiciens sont d'accord. Ce remplissage rapide et mental ne détruit pas plus l'effet du chant que les harmoniques de chaque corde du piano, harmoniques bien reconnues en physique, ne brouillent l'effet d'une sonate dans laquelle elles passent inaperçues.

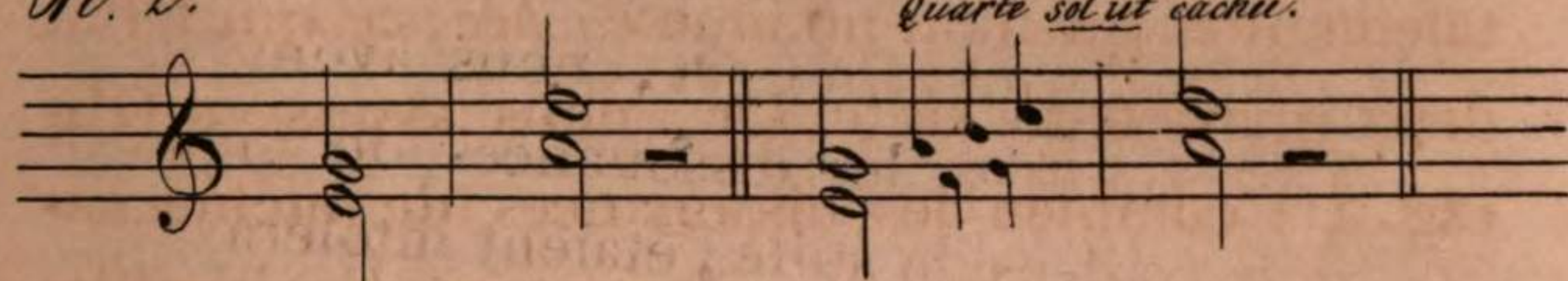


N<sup>o</sup> 1.

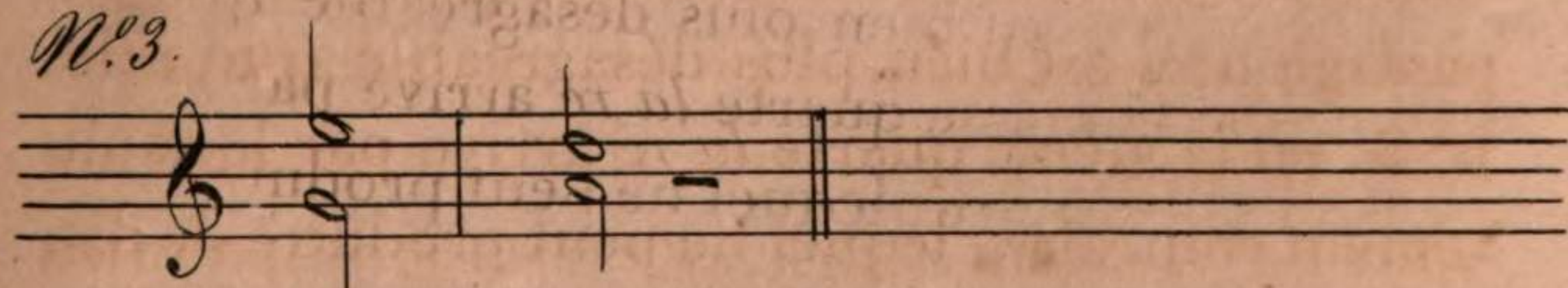


N<sup>o</sup> 2.

Quarte sol ut caché.



N<sup>o</sup> 3.



N<sup>o</sup> 4.





On peut même passer une seconde cachée.  
 On passe en même une autre, etc.  
 On sait bien qu'on prescrit aussi deux octaves  
 de plus, mais ce n'est point à titre de dis-  
 sonance, mais simplement parce que c'est l'har-  
 monie la plus pure; aussi n'y a-t-il aucun incon-  
 vénient lorsque les octaves sont cachées. L'accord  
 de ces fragments entraîne nécessairement  
 des résolutions, des unissons ou des oc-  
 taves cachées, ce qui ne nuit en rien à leur ef-  
 fet. Dans l'état direct, si la  
 dominante monte à la tonique, il y aura néces-  
 sairement deux  $\alpha$  à l'unisson, dont l'un cache  
 l'autre. On procédera les deux  $\alpha$  à l'unisson. Si le  
 second  $\alpha$  est à l'unisson inférieur, et que le  $\alpha$  supérieur  
 descende aussi à l'unisson, il y aura l'octave cachée  $\alpha$   $\alpha$   
 contre l'octave patente  $\alpha$   $\alpha$ ; cependant l'oreille  
 goûte ces résolutions. On peut vérifier les autres

§ 31. Résumé sur les dissonances

En résumé :  
 Les dissonances par mouvements semblables  
 doivent être proscrites, parce qu'elles en entraî-  
 nent de cachées semblables à elles.  
 Celles par mouvement oblique, qui n'entraînent  
 que la préparation, doivent être préférées à celles  
 par mouvement contraire. On doit même éviter



Une seconde patente amène une seconde cachée, une quarte en amène une autre, etc.

Généralement on proscriit aussi deux octaves de suite, mais ce n'est point à titre de dissonance, mais simplement parce que c'est l'harmonie la plus pauvre; aussi n'y a-t-il aucun inconvénient lorsque les octaves sont cachées. L'accord favori et ses fragments entraînent nécessairement, dans leurs résolutions, des unissons ou des octaves cachées, ce qui ne nuit en rien à leur effet. Voyez planche G. Dans l'état direct, si la dominante monte à la tonique, il y aura nécessairement deux *si* à l'unisson, dont l'un caché, qui précédera les deux *ut* à l'unisson. Si le *sol* descend à l'*ut* inférieur, et que le *ré* supérieur descende aussi à l'*ut*, il y aura l'octave cachée *ré ré* contre l'octave patente *ut ut*; cependant l'oreille goûte ces résolutions. On peut vérifier les autres.

### § 31. *Résumé sur les dissonances.*

En résumé :

Les dissonances par mouvements semblables doivent être prosrites, parce qu'elles entraînent de cachées semblables à elles.

Celles par mouvement oblique, qui naissent de la préparation, doivent être préférées à celles par mouvement contraire. On doit même éviter



celles-ci dans le duo ; on se permettra tout au plus la quinte, comme la plus douce des dissonances (Parag. 19).

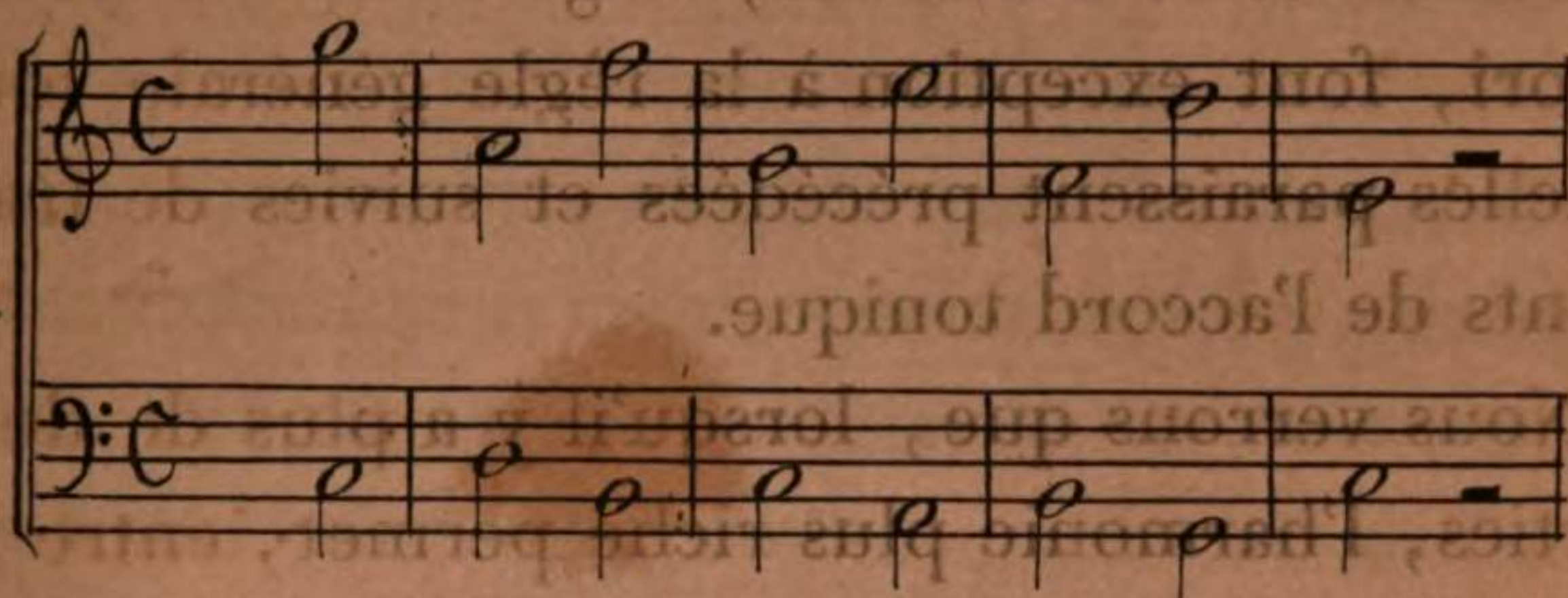
Enfin les dissonances, fragments de l'accord favori, font exception à la règle générale lorsqu'elles paraissent précédées et suivies de fragments de l'accord tonique.

Nous verrons que, lorsqu'il y a plus de deux parties, l'harmonie plus riche permet, entre les parties supérieures, des effets qui seraient choquants dans le duo ; mais il ne faut pas anticiper pour conserver la netteté des idées acquises.

Nous pouvons maintenant nous rendre compte de ce que nous avons remarqué (Parag. 27) sur la possibilité de faire deux et plusieurs quintes de suite par le mouvement contraire. En effet, la série n° 1, planche V, n'a rien de choquant ; et si l'on remplit les intervalles à la vue, comme l'intelligence et l'oreille les remplissent mentalement, on trouve, n° 2, la quinte *ut sol* suivie de la septième cachée *ut si bémol*, puis de la quinte *ré la*, puis à partir de la quinte *ré la*, la tierce cachée *ut mi* et la quinte *si fa*. Les quintes ne se touchent donc réellement pas, tandis que, par le mouvement semblable, il est impossible d'admettre des intermédiaires. La quinte est la seule dissonance que l'on puisse ainsi faire entendre deux fois de suite : les autres s'éloignent trop de la consonnance.



N<sup>o</sup> 1.





la dissonance produisant le  
 premier accord un effet désagréable à l'oreille, il  
 agit d'en adoucir le choc : c'est ce qui a lieu de  
 la manière la plus satisfaisante par la préparation.  
 Elle amène le mouvement oblique.

La dissonance amenée par le mouvement  
 contraire est plus rude ; néanmoins il y a une  
 cause par la divergence ou convergence  
 des sons, et cette opposition, qui distrait l'oreille  
 de la dissonance, le rend moins sensible à la dissonance.  
 Mais cette surprise, n'ayant pas lieu dans le  
 mouvement semblable ou l'intelligence et l'oreille  
 saisissent à la fois la marche des parties, la dis-  
 sonance paraît à cri et devient intolérable.  
 Nous nous sommes étendus longuement sur les  
 dissonances, et cela était indispensable. Les con-  
 sonances et les accords sont les liens de la simi-  
 litude des sons ; les dissonances tendent à en  
 contraire, momentanément à rompre ces liens.  
 Il a donc fallu, avant tout, connaître les moyens  
 de les faire succéder aux consonances, et les  
 préparer de ramener les consonances après  
 les dissonances, pour ne pas s'exposer à se  
 voir confusément des uns et des autres, et pour  
 se familiariser avec les lois de leur succession.

§ 3. Application des principes au mode mineur.  
 Tout ce qui a été dit pour le mode majeur, qui



En définitive, la dissonance produisant de prime abord un effet désagréable à l'oreille, il s'agit d'en adoucir le choc : c'est ce qui a lieu de la manière la plus satisfaisante par la préparation ; elle amène le mouvement oblique.

La dissonance amenée par le mouvement contraire est plus rude ; néanmoins il y a une surprise causée par la divergence ou convergence des sons, et cette opposition, qui distrait l'auditeur, le rend moins sensible à la dissonance.

Mais cette surprise, n'ayant pas lieu dans le mouvement semblable où l'intelligence et l'oreille saisissent à la fois la marche des parties, la dissonance paraît à cru et devient intolérable.

Nous nous sommes étendus longuement sur les dissonances, et cela était indispensable. Les consonnances et les accords sont les liens de la simultanéité des sons ; les dissonances tendent, au contraire, momentanément à rompre ces liens. Il a donc fallu, avant tout, connaître les moyens de les faire succéder aux consonnances, et réciproquement de ramener les consonnances après les dissonances, pour ne pas s'exposer à se servir confusément des unes et des autres, et pour se familiariser avec les lois de leur succession.

§ 32. *Application des principes au mode mineur.*

Tout ce qui a été dit pour le mode majeur, que



nous avons choisi pour plus de facilité, s'applique également au mode mineur. Voyez planche X, le n° 1 en *ut* mineur pour les mouvements; la croix appelle l'attention sur les passages douteux.

Quant aux dissonances n° 2, on voit que la seconde et la quarte sont préparées, tantôt par la note supérieure, tantôt par celle inférieure. On voit que l'oreille fait difficilement un choix entre les deux résolutions de la seconde *ut ré*, qui ont lieu toutes deux sur une tierce mineure. Il en serait de même des résolutions de la quarte qui suit.

Nous éviterons de répéter en détail, pour le mode mineur, tout ce qui a été dit pour le mode majeur. C'est à l'élève à reprendre chacun des paragraphes précédents, et à faire au mode mineur l'application des principes qu'il contient.

Il est essentiel, cependant, de remarquer ce qui est particulier à ce dernier mode. On peut revoir ce que nous avons dit (Parag. 3); mais, pour plus de facilité, nous allons préciser ces observations en prenant pour modèle le ton d'*ut* mineur. Voyez planche X, n° 3.

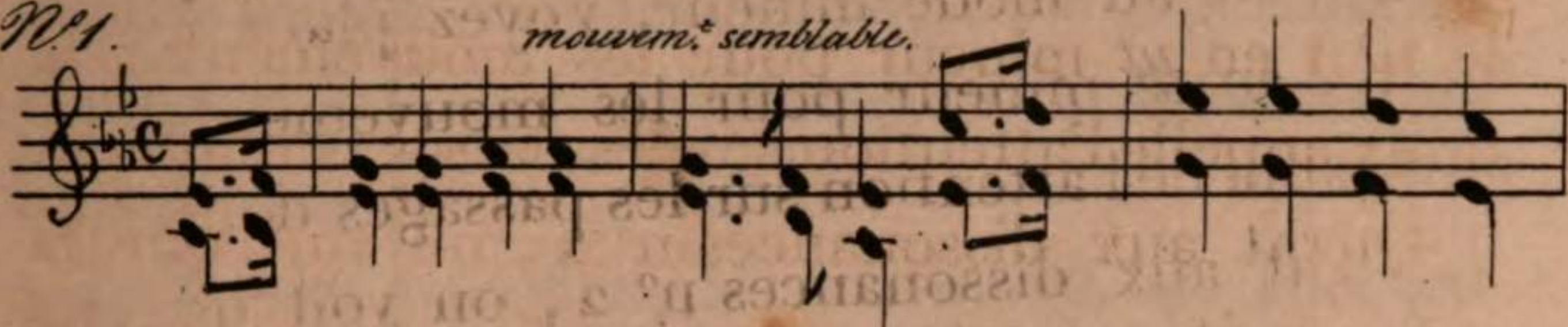
1° Ce mode contient trois secondes mineures : *ré mi bémol*, *sol la bémol*, *si ut*. Nous savons qu'il faut éviter d'introduire ces dissonances et leurs compléments, les septièmes majeures, dans l'harmonie.



*Andante.*

N<sup>o</sup> 1.

*mouvem.<sup>t</sup> semblable.*



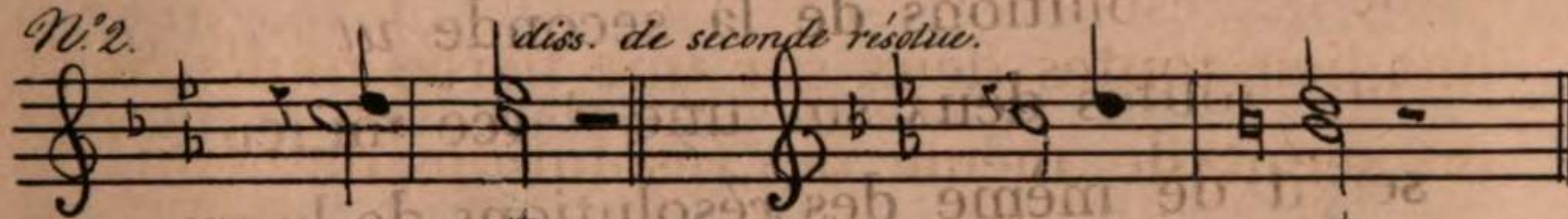
*mouv.<sup>t</sup> contraire.*

*mouv.<sup>t</sup> oblique.*



N<sup>o</sup> 2.

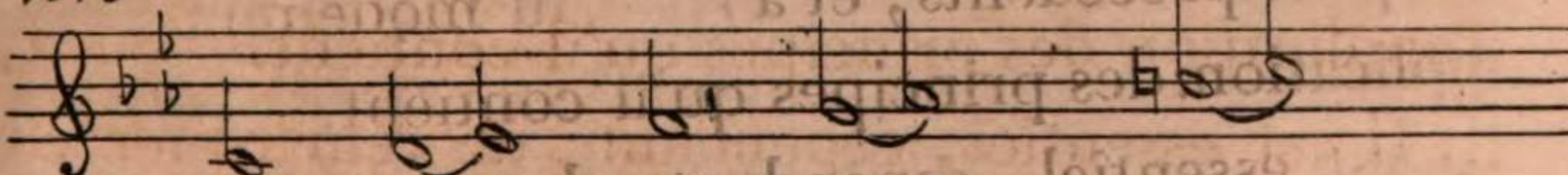
*diss. de seconde résolue.*



*diss. de quarte résolue.*



N<sup>o</sup> 3.



*sec. mi.*

*sec. mi.*

*sec. mi.*

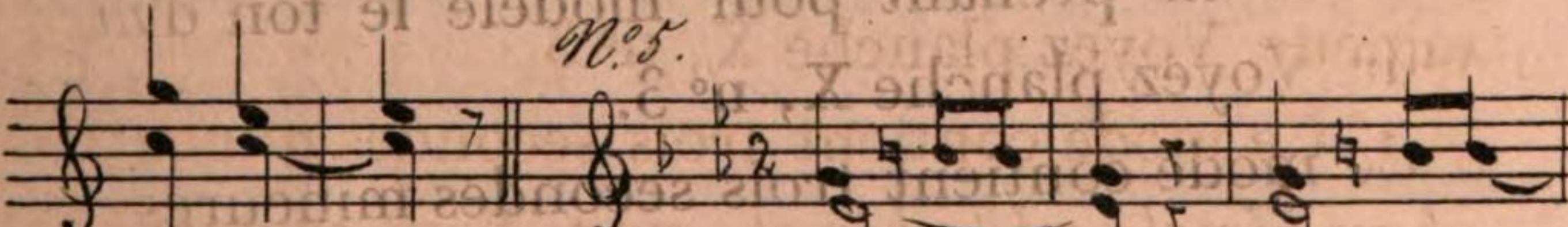
N<sup>o</sup> 4.

*majeur.*

*mineur.*



N<sup>o</sup> 5.









2° Tous les fragments de l'accord de septième dominante jouiront du privilège de fragments favoris, lorsqu'ils arriveront sous les conditions voulues (Parag. 28).

3° Il faut y ajouter les fragments de l'accord neutre *ré fa la bémol*, car l'accord neutre conserve ses propriétés, quoiqu'il ne soit plus celui de la sensible du ton; d'où l'on voit que le mode mineur possède deux quintes mineures favorites, *si fa* et *ré la bémol*, et par conséquent deux quarts majeures également favorites, *fa si* et *la bémol ré*.

La septième diminuée, quoique provenant de l'accord si doux de septième sensible, présente, isolée du reste de l'accord, une résolution trop dure sur la quinte majeure pour être considérée comme intervalle favori. Il en est de même de son complément, la seconde augmentée : il faudra donc les préparer. Nous avons fait la remarque analogue dans le mode majeur; on peut voir même planche X n° 4, que ces intervalles, traités comme favoris, ne seraient pas agréables, surtout en majeur.

4° Enfin, nous trouvons la quinte augmentée *mi bémol si* et la quarte diminuée *si mi bémol*, que nous avons déjà reconnues pour inharmoniques isolément, Parag. 20; mais nous avons déjà remarqué que l'on pouvait amener les dissonances



les plus dures au moyen de la préparation : ainsi ces deux intervalles pourront être employés avec les mêmes précautions. Même planche X, n° 5.

De ces quatre résolutions, celles qui ont lieu sur la tierce mineure ou la sixte mineure sont les plus agréables. On pourra chercher les résolutions de la quarte diminuée *si mi bémol* <sup>1</sup>.

### § 33. Transformations d'accords.

Jusqu'à présent nous ne nous sommes occupés que des intervalles diatoniques <sup>2</sup> des deux gammes majeures ou mineures ; on peut aussi introduire dans l'harmonie des notes de passage, que nous avons nommées aussi accidentelles, ou chromatiques <sup>3</sup> ; mais rappelons-nous, avant tout, que les notes chromatiques sont des emprunts faits à d'autres tons ; que, dans l'origine, un dièze présente l'idée d'une sensible, et un bémol celle d'une sous-dominante <sup>4</sup>.

Ainsi, puisque leur naissance est due aux changements de ton, à la modulation, il sera bien de

<sup>1</sup> Dans l'accompagnement de l'air de Joseph, *Vainement Pharaon*, Méhul débute par une quarte diminuée (avec préparation) qui produit un effet bien dramatique.

<sup>2</sup> Nous avons nommé notes diatoniques, celles propres à chaque échelle majeure ou mineure, par opposition aux notes chromatiques ou de passage. Méth. du Mélop. Parag. LXXXIV.

<sup>3</sup> Méth. du Mélop. Parag. XCVII.

<sup>4</sup> Méth. du Mélop. Parag. LXXXVIII et CXXVII.



voir , au préalable , comment on peut en général passer d'un ton dans un autre par les accords.

Ne perdons pas de vue non plus que les modulations les plus simples , les plus naturelles , sont <sup>1</sup> :

Celles à la dominante , qui , en prenant le ton d'*ut* majeur pour point de départ , donnent naissance aux dièzes dans cet ordre : *fa ut sol ré la mi si*.

Celles à la sous-dominante , qui , partant du même ton d'*ut* majeur , font paraître les bémols dans cet ordre , *si mi la ré sol ut fa* , contraire des dièzes , ce qui devait être.

Celles des tons relatifs entr'eux , du ton d'*ut* majeur , par exemple , au ton de *la* mineur ; celle du ton de *la* mineur au ton d'*ut* majeur.

Celles qui ont lieu en gardant la tonique , mais en changeant le mode : du ton d'*ut* majeur au ton d'*ut* mineur , et réciproquement , par l'abaissement ou l'élévation des deux cordes modales <sup>2</sup>.

Nous n'oublierons pas non plus que si le point de départ est un ton mineur , les modulations à la dominante ou à la sous-dominante sont moins naturelles et moins faciles que si l'on était dans un ton majeur <sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Méth. du Mélod. Parag. CXXI.

<sup>2</sup> Méth. du Mélod. Parag. CXXVI.

<sup>3</sup> Méth. du Mélod. Parag. CXXI.



D'après cela, introduisons des dièzes ou des bémols dans les accords, de manière à les transformer les uns dans les autres.

Commençons par les accords toniques. Rien de si facile, par exemple, que de transformer l'accord d'*ut* majeur en *ut* mineur, et réciproquement, en changeant la médiate. Voy. pl. Y n° 1, ce qui donne le moyen de *changer le mode* en gardant la même tonique. Si l'on reste en *ut* mineur, il est clair qu'on emploiera le *la bémol*.

On peut transformer l'accord d'*ut* majeur en accord neutre en haussant la tonique, ce qui donnera *ut dièze mi sol*, accord neutre du ton de *ré* mineur, qui devra se résoudre sur *ré fa* (Parag. 11). On peut alors confirmer le passage du ton de *ré* mineur, ou revenir à celui d'*ut* en effaçant l'*ut dièze* dans les mesures suivantes. Voyez n° 2. On sait que le passage du ton d'*ut* au ton de *ré mineur* suppose qu'on a franchi le ton de *fa majeur*, intermédiaire naturel.

On pourrait encore transformer un accord mineur en accord neutre; l'accord *ut mi bémol sol*, par exemple, transformé en *ut mi bémol sol bémol*, serait l'accord neutre du ton de *ré bémol* majeur, n° 2 *bis*; mais la modulation serait déjà éloignée, quoique possible.

On peut transformer un accord majeur en accord de septième dominante, ce qui a lieu en





N<sup>o</sup> 2.

2<sup>s</sup>.

N<sup>o</sup> 3.

N<sup>o</sup> 5.

Tonol.

Ton de Mi bém.

Ton

Ton d'Ut bém.

N<sup>o</sup> 6.

N<sup>o</sup> 8.

\* Nota



laissons la tonique à une seconde naturelle, et  
laissons la tierce à une tierce naturelle. Les deux  
autres notes de la tonique, le second et le  
troisième, sont transformés en un accord  
de septième dominante du ton de la.  
L'accord tonique d'ut est transformé en accord  
de septième dominante du ton de la.  
Il faut donc transformer un accord tonique  
en un accord de septième dominante, en lais-  
sant la tonique à son place, et transformant  
les autres notes d'un demi-ton à un ton.  
C'est comme on le voit n. 3 bis. Le résultat  
est l'accord d'ut en accord de septième  
dominante du ton de la; mais l'ut est resté  
l'accord de septième sensible du ton de la.  
Le résultat du ton de la, et la modulation  
est trop éloignée. On ne peut faire la même  
transformation. Mais revenons à la transformation d'un accord  
tonique en accord de septième dominante.  
Celle transformation donne directement le  
moyen de passer à la sous-dominante.  
C'est ce que nous voyons n. 4 en Mélopie. Les  
notes d'un ton à celui de sa sous-dominante, il  
faut passer la sensible d'un accord à l'autre.  
C'est ce que nous faisons en l'exemple.



baissant la tonique d'une seconde majeure, opération qui peut se faire sur l'une des octaves supérieure ou inférieure de la tonique. Voyez n° 3. L'accord tonique de *sol* est transformé en *sol si ré fa*, accord de septième dominante du ton d'*ut*: l'accord tonique d'*ut* est transformé en accord de septième dominante du ton de *fa*.

Enfin l'on peut transformer un accord tonique majeur en accord de septième sensible, en baissant la tonique d'un ton d'une part, et l'élevant en même temps d'un demi-ton à une autre octave, comme on le voit n° 3 bis: le *si bémol* seul changerait l'accord d'*ut* en accord de septième dominante du ton de *fa*; mais l'*ut dièze* en fait l'accord de septième sensible du ton de *ré mineur*, relatif du ton de *fa*, et la modulation n'est pas trop éloignée.

On ne peut faire la même transformation sur un accord tonique mineur.

Mais revenons à la transformation d'un accord majeur en accord de septième dominante. Voyez n° 3.

Cette transformation donne directement le moyen de moduler à la sous-dominante. En effet nous avons vu en Mélodie que pour passer d'un ton à celui de sa sous-dominante, il fallait baisser la sensible d'une seconde majeure; or, c'est ce que nous faisons en transformant



l'accord tonique de *sol* en *sol si ré fa*; de plus cet accord *sol si ré fa*, se trouvant accord de septième dominante du ton d'*ut*, détermine d'une manière bien positive, par sa résolution forcée, la modulation à ce nouveau ton d'*ut*; de même l'accord tonique d'*ut*, transformé en *ut mi sol si bémol*, accord de septième dominante du ton de *fa* décide la tonalité sur ce ton, en même temps qu'il a fait entendre la note nouvelle qui lui appartient, le *si bémol*, voyez n° 4. La répétition de l'accord de *fa* est pour asseoir cette tonalité si l'on désire qu'elle persiste. Le dernier accord de *fa* prend dans ce cas le nom d'accord *confirmatif* du ton.

On ne peut employer pour moduler une formule qui détermine mieux le ton nouveau; c'est même pour ainsi dire la seule, quoiqu'elle paraisse dans les morceaux variée de différentes manières.

On peut faire passer l'exemple n° 4 dans tous les tons majeurs, à partir de celui d'*ut* majeur, et l'on obtiendra la série des tons majeurs par bémols, que l'on fera bien d'arrêter au ton d'*ut bémol*<sup>1</sup>, ce sera une suite de modulations par sous-dominante. Voyez n° 5.

Nous avons vu dans le cours de Mélodie qu'une

<sup>1</sup> Si l'exemple n° 5 et les suivants sont exécutés par des voix, il faut de temps en temps hausser ou baisser le point de départ, pour mettre les quatre parties dans le diapason commun à toutes.



série semblable, bonne comme étude, déplairait dans un morceau justement par sa trop grande variété. Un ton principal doit dominer dans un chant, et l'on ne doit se permettre des modulations accessoires, qu'en proportion de la plus ou moins grande étendue de ce chant.

Dans le n° 5 ci-dessus, les accords de septième dominante se trouvent dans leur état direct; on fera bien de s'exercer en commençant par chacun des renversements. Il faudra prendre garde d'employer deux fois dans le même accord les notes qui ont une résolution forcée; dans le n° 6 par exemple, c'est une faute d'employer deux *mi* dans le premier renversement de l'accord *ut mi sol si bémol*, puisqu'il en résulte deux octaves de suite, lors de la résolution de l'accord; ce qui est une pauvreté d'effet en harmonie (Parag. 19). On voit plus loin, même n° 6, comment on peut éviter cette faute, soit par la marche des parties, soit en doublant une note <sup>1</sup>.

Dans le n° 7, qui emploie le troisième renversement de l'accord de septième dominante, il a fallu préparer le second renversement de l'accord d'*ut*. On évite de débiter par ce renversement.

Le n° 8 est un exemple de l'emploi du troisième

<sup>1</sup> N'oublions pas que les notes à doubles queues représentent deux voix : en général, dans ce traité, la direction de la queue des notes est employée pour guider la marche des parties.



renversement de l'accord de septième dominante, il amène une seconde préparée; quoique sur la basse, elle n'est pas désagréable et se perd dans la belle harmonie de l'accord.

§ 34. *Mouvement, ou saut d'une partie.*

Remarquons, avant d'aller plus avant, que les résolutions de l'accord de septième dominante, sur celui tonique, et réciproquement, entraînent toujours des intervalles d'octaves cachés, qu'il est impossible d'éviter, mais dont l'oreille ne tient aucun compte, ainsi que nous l'avons vu Parag. 30.

En examinant ces résolutions, on voit que ces octaves cachées naissent de la résolution de la dominante sur la tonique et réciproquement. Ainsi dans le passage alternatif de l'accord d'*ut* à l'accord *sol si ré fa*, on a toujours les quartes ou quintes *sol ut*, *ut sol*. On dit dans ce cas de la partie qui fait ces sauts de quartes ou quintes, qu'elle a *du mouvement*.

Une partie n'a pas de mouvement dans ce sens, à moins qu'elle ne franchisse un intervalle de quarte ou de quinte.

L'oreille ne tient aucun compte des intervalles cachés dans ce cas :

1<sup>o</sup> Parce que ce sont des octaves et qu'elles sont consonnantes, bien qu'elles le soient moins que les tierces et les sixtes.



renversement de l'accord de septième dominante  
il amène une seconde préparée; qu'on  
passe, elle n'est pas désagréable et se perd dans  
la belle harmonie de l'accord.

### § 34. Mouvement, ou saut d'une partie

Remarquons, avant d'aller plus avant, que les  
résolutions de l'accord de septième dominante  
sur celui tonique, et réciproquement, contiennent  
toujours des intervalles d'octaves cachés, qui  
est impossible d'éviter, mais dont l'oreille ne tient  
aucun compte, ainsi que nous l'avons vu l'autre fois.  
En examinant ces résolutions, on voit qu'elles  
octaves cachées naissent de la résolution du fa dièse  
dominante sur la tonique et réciproquement. C'est  
dans le passage alternatif de l'accord de fa dièse  
sur la tonique, on a toujours les quintes ou quarts  
des sol ut, ut sol. On dit dans ce cas de la quinte  
qui fait ces sauts de quarts ou quintes, qu'elle  
est du mouvement.

Une partie n'a pas de mouvement dans ces cas.  
Elle ne franchit ni intervalle ni octave.  
L'oreille ne tient aucun compte des intervalles  
cachés dans ce cas :  
Parce que ce sont des octaves et qu'elles sont  
consonnantes, bien qu'elles le soient moins que  
les tierces et les sixtes.



## D'HARMONIE

N<sup>o</sup> 1.

N<sup>o</sup> 2.



2<sup>o</sup> Parce que les sauts que font la tonique sur la dominante , et réciproquement , la dominante sur la tonique , dans les passages alternatifs de l'accord tonique sur celui de septième dominante, ou de celui-ci sur l'accord tonique, détournent l'oreille d'une attention trop scrupuleuse à remplir les intervalles cachés. Le saut ou mouvement d'une partie agit alors comme ferait le mouvement contraire <sup>1</sup>, il étonne et distrait.

Le privilège du mouvement de permettre les octaves cachées s'étend à l'échange de tous les accords entre eux, car les raisons ci-dessus leur sont applicables à tous. Ainsi dans l'exemple n<sup>o</sup> 9, planche Z , il y a dans la résolution de l'accord d'*ut* sur celui de *sol*, l'octave cachée *ut si*; dans la résolution suivante, même numéro, il y a l'octave cachée *ut ré*; et enfin , dans la dernière résolution d'accords, il y a l'octave *ré ut*, mais l'on ne s'en aperçoit pas, parce que la basse a du mouvement.

Dans le n<sup>o</sup> 2 , on a les deux quarts mélodiques, *ut fa*, *mi la*, qui blesseraient dans le mouvement général des parties, et plus loin, la quinte *fa si* au-dessus, pendant que la basse descend la quarte. L'oreille n'en est cependant pas choquée, distraite qu'elle est par le mouvement.

Retournons maintenant à notre sujet.

<sup>1</sup> Il faut prendre garde de confondre ces deux acceptions du mot mouvement.



§ 35. *Conditions des transformations d'accords.*

Pour monter par dominante, on prendra une marche analogue à celle qui a fait marcher par sous-dominante. Il ne s'agit que d'appeler la tonalité nouvelle, au moyen de son accord de septième dominante. Ainsi, si partant du ton d'*ut* majeur nous voulons faire désirer la modulation en *sol*, nous donnerons son accord de septième dominante, qui est *ré fa dièze la ut*. Le *fa dièze* paraît comme sensible du ton nouveau, et la résolution de l'accord de septième dominante sur l'accord de *sol*, confirme et asseoit la tonalité. Voyez planche AA n° 1.

Du ton de *sol* majeur, on peut passer de la même manière au ton de *ré* majeur, et ainsi de suite en montant jusqu'au ton d'*ut dièze* majeur. Voyez n° 2; on formera la série harmonique des modulations par dominante pour les dièzes.

On pourra s'exercer à faire le tableau n° 2 pour toutes les positions de l'accord de septième dominante, comme nous avons dû le faire pour les modulations par bémols, en voici d'ailleurs le commencement n°s 3, 4 et 5.

Dans le n° 3, où le *mi* de l'accord tonique est doublé on se garde bien de lui donner la même marche, car s'il faisait un *fa dièze* aux deux parties, il y aurait deux octaves patentes de suite



The musical score is written on ten staves. The first staff is a single line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is a single line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff is a single line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth staff is a single line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fifth staff is a single line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The sixth staff is a single line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The seventh staff is a single line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The eighth staff is a single line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The ninth staff is a single line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tenth staff is a single line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

*No 1e Re majeur.*

*Ton de La majeur.*

*Ton de Fa dièse.*

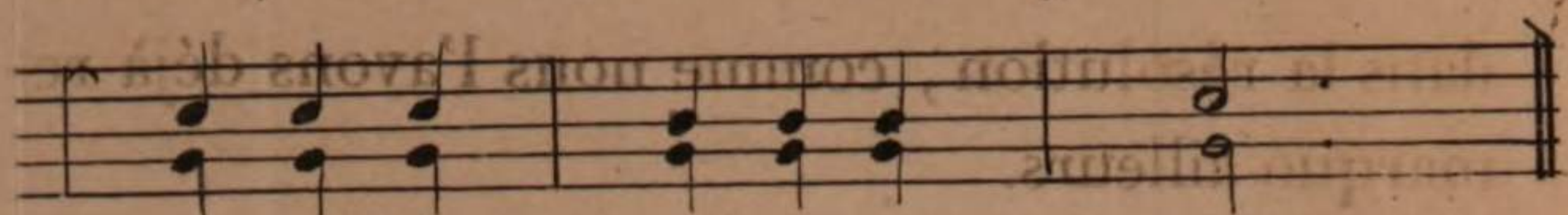
*No 1e*

*& a*

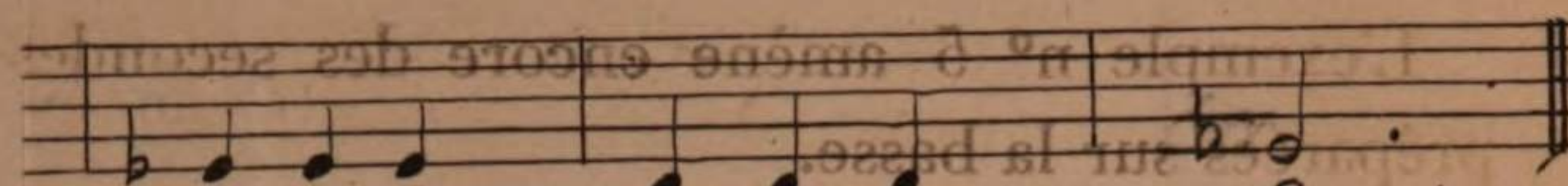
*& a*



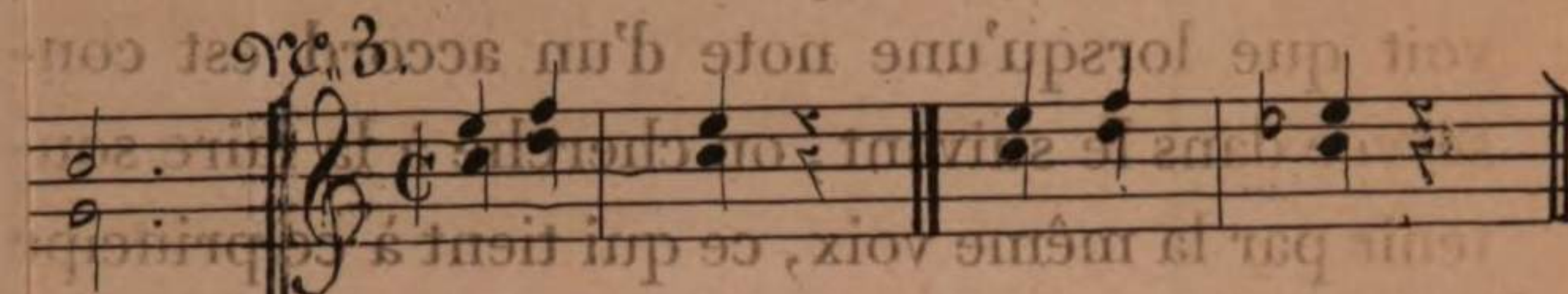
# D'HARMONIE.



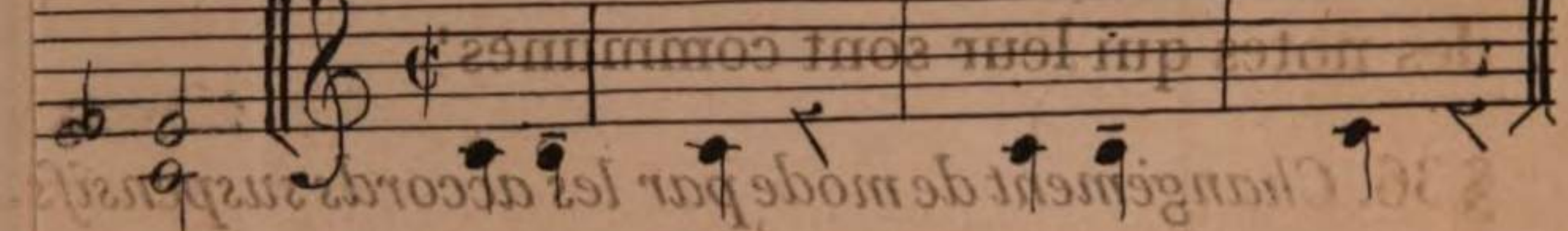
Dans l'exemple n° 4, on a préparé la quarte sur la basse.



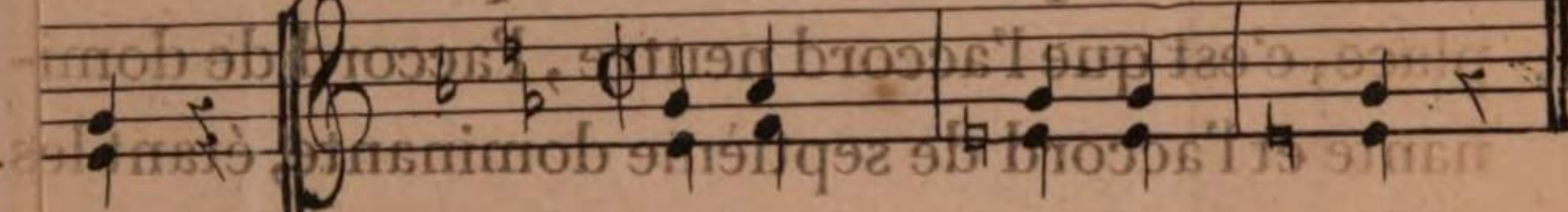
Dans tous les exemples nos 1, 2, 3, 4 et 5, on voit que lorsqu'une note d'un accord est com-



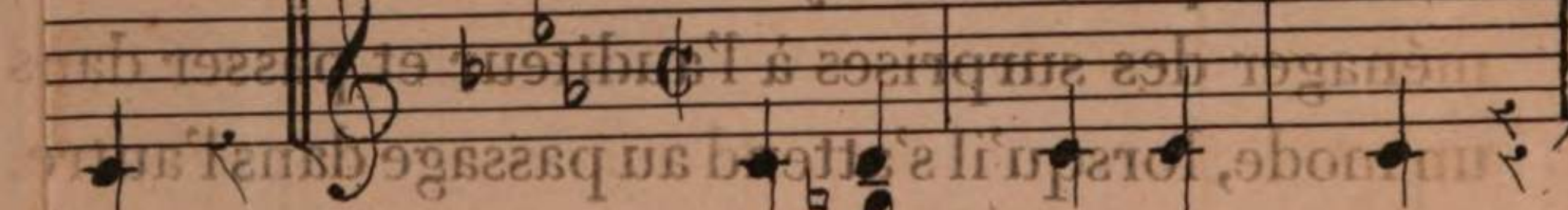
de convenance, de chercher à lier, autant que possible, les accords les uns aux autres, au moyen



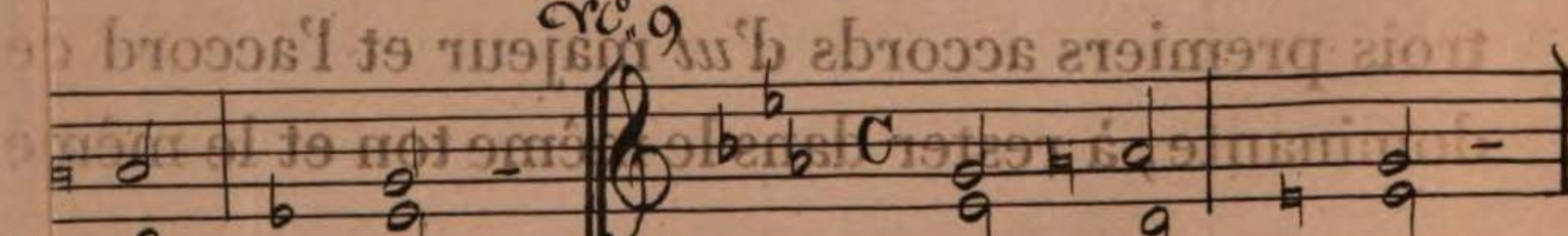
Une remarque intéressante, qui trouve ici sa



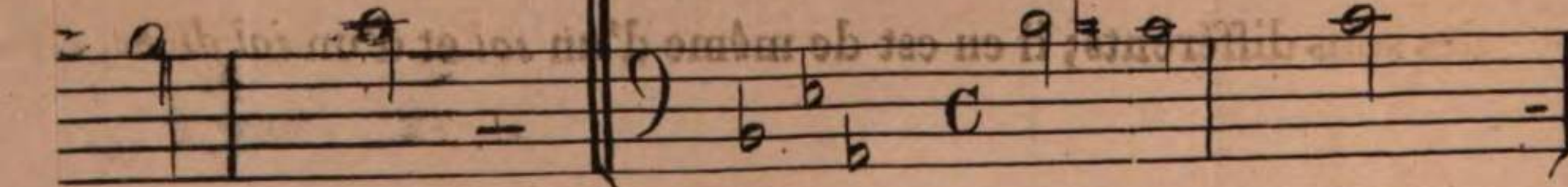
mêmes pour un ton, mode majeur ou mode mi-



N° 1, par exemple pl. B.B, on s'attend, après les



Il ne faut pas regarder comme mauvais des notes dont l'une est





dans la résolution, comme nous l'avons déjà remarqué ailleurs.

Dans l'exemple n° 4, on a préparé la quarte sur la basse.

L'exemple n° 5 amène encore des secondes préparées sur la basse.

Dans tous les exemples n°s 1, 2, 3, 4 et 5, on voit que lorsqu'une note d'un accord est conservée dans le suivant, on cherche à la faire soutenir par la même voix, ce qui tient à ce principe de convenance, de chercher à lier, *autant que possible*, les accords les uns aux autres, au moyen des notes qui leur sont communes<sup>1</sup>.

§ 36. *Changement de mode par les accords suspensifs.*

Une remarque intéressante, qui trouve ici sa place, c'est que l'accord neutre, l'accord de dominante et l'accord de septième dominante, étant les mêmes pour un ton, mode majeur ou mode mineur, on peut, au moyen des uns ou des autres, ménager des surprises à l'auditeur et passer dans un mode, lorsqu'il s'attend au passage dans l'autre.

N° 1, par exemple pl. BB, on s'attend, après les trois premiers accords d'*ut* majeur et l'accord de dominante, à rester dans le même ton et le même

<sup>1</sup> Il ne faut pas regarder comme *mêmes* des notes dont l'une est naturelle et l'autre diézée ou bémolisée. Un *si* et un *si bémol* sont des sons différents; il en est de même d'un *sol* et d'un *sol dièze*, etc.



mode; mais le *mi bémol*, qui sonne à la troisième mesure et qui est suivi de l'accord de sous-dominante, lequel fait entendre le *la bémol*, seconde corde modale du ton d'*ut* mineur, asseoit entièrement la modalité mineure de ce ton.

Le n° 2 est le même exemple avec des notes tenues et l'accord de septième dominante, au lieu de celui de dominante.

Le n° 3 présente la résolution de l'accord neutre d'abord en majeur, puis en mineur.

On peut exécuter les trois exemples précédents en commençant par l'accord d'*ut* mineur et passant au ton d'*ut* majeur; le contraire en un mot de ce qui a été fait.

Quelquefois une partie seule exécute dans un mode, et la rentrée de toutes se fait dans un autre; voyez le n° 4; la partie de dessus chante seule un instant, puis, après le point d'orgue sur l'accord de septième dominante, toutes reprennent en *ut* majeur.

Enfin tout ce qui vient d'être dit pour les trois accords ci-dessus a lieu pour l'accord de septième sensible. On peut résoudre l'accord *si ré fa la* qui appartient au mode majeur dans le ton mineur même base: et réciproquement, partant du mode mineur d'*ut*, résoudre l'accord *si ré fa la bémol*, qui lui appartient dans le mode majeur. Mais dans ces deux cas, il faut par des accords confirmatifs



asseoir la modalité nouvelle qui est indécise, voyez planche BB n<sup>o</sup> 5.

Il est mieux, lorsqu'on veut changer le mode par l'accord de septième sensible, de modifier la septième, ce qui fournit d'abord une corde modale; l'accord tonique de résolution fournit l'autre et la modalité est décidée. Voyez les exemples n<sup>os</sup> 6 et 7. Dans le premier, le point de départ est le ton d'*ut* majeur; et pour passer en mineur, on s'y sert de l'accord *si ré fa la bémol* qui appartient à ce mode, au lieu de l'accord *si ré fa la* qui est propre au mode majeur: le n<sup>o</sup> 7 suivant est l'inverse. La résolution de l'accord de septième sensible est dure et fautive dans les deux numéros précédents; on y trouve contre la basse les quintes majeures *ut sol* et *ré la* de suite, dans le premier: celles *ut sol* et *ré la bémol* dont l'une est mineure dans le second; ce qui est plus tolérable. On fera bien d'étudier les résolutions des accords de septième sensible et les moyens d'éluder les intervalles les plus durs qu'elles fournissent, ce qui peut avoir lieu en retranchant une note, comme on le voit dans les n<sup>os</sup> 8 et 9. On trouve encore deux quintes de suite entre les parties, mais elles ne sont plus sur la base, et ne sont pas exécutées par les mêmes voix, ce qui les rend moins choquantes. Le n<sup>o</sup> 9, cependant, conserve toujours



son âpreté ; aussi emploie-t-on rarement l'accord de septième sensible du mode majeur.

La propriété des accords suspensifs étant de demander une résolution, on ne peut les échanger contre les accords toniques, qui paraîtraient devoir s'en rapprocher le plus. L'oreille serait choquée de la transformation de l'accord neutre *si ré fa* en accord majeur ou mineur de *si*. Voyez ces différents essais planche CC n<sup>o</sup> 1.

Si l'on transformait l'accord de septième sensible en accord tonique de *si* n<sup>o</sup> 2, bien que cet accord tonique soit plus doux, l'oreille ne serait pas satisfaite, le *si* ne sonnerait pas comme tonique, on désirerait le repos sur l'*ut* ; ainsi l'impression suspensive persisterait. On peut faire le même essai sur cet accord dans le mode mineur.

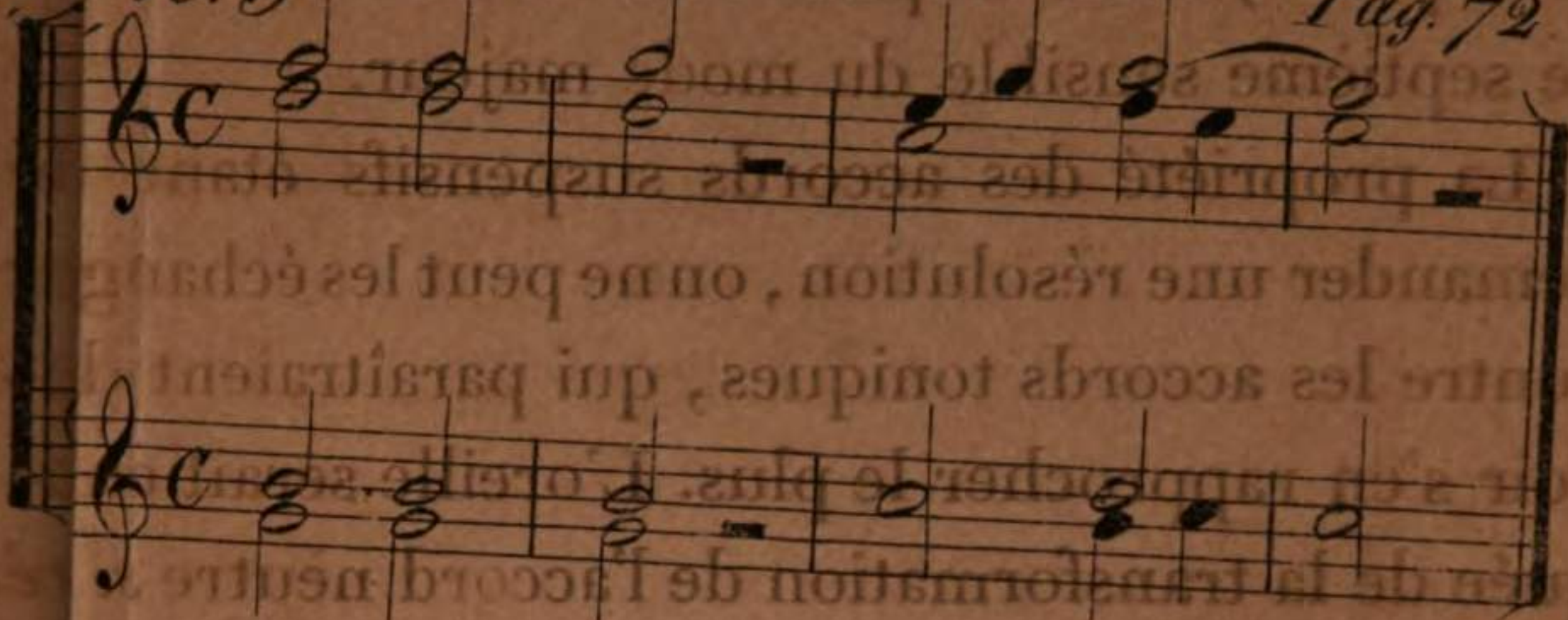
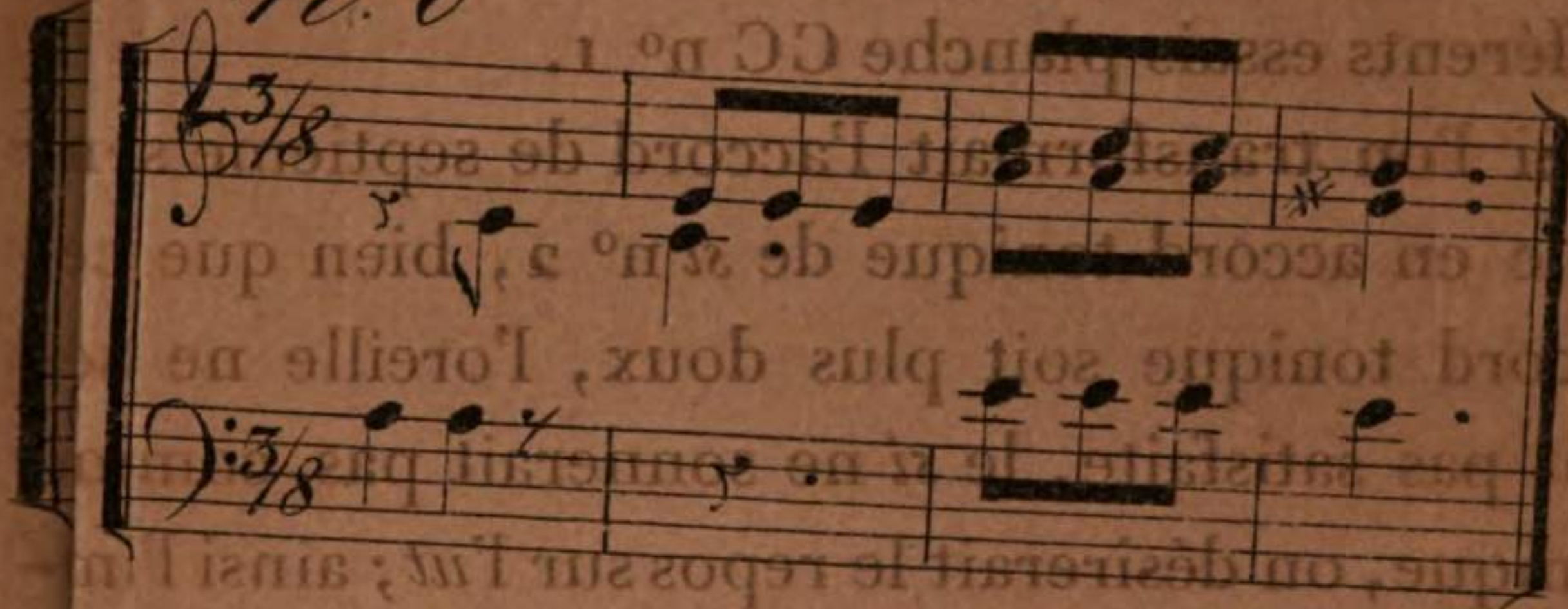
Quant à l'accord de septième dominante, il semble au premier abord qu'on pourrait l'échanger impunément contre celui de dominante, n<sup>o</sup> 3 : mais avec plus d'attention, on sent bien que l'accord de dominante n'est là qu'à titre de fragment de l'accord de septième dominante<sup>1</sup>, l'oreille attend la résolution de la septième *sol fa*, qui a sonné dans l'accord de septième dominante, et tout autre accord que celui d'*ut* serait reçu comme un

<sup>1</sup> On sait que l'on peut dans un accord suspensif multiplier les octaves. Ainsi les deux *sol* ne prouvent rien en faveur de la tonalité de l'accord de *sol* dans ce cas.



N<sup>o</sup> 3

Pag. 72

N<sup>o</sup> 6



contre-sons après l'accord de sol, de sorte que celui-ci ne fait que retarder la résolution. On pourrait éloigner davantage cette résolution, néanmoins elle devrait toujours avoir lieu, car les accords suspendus doivent toujours avoir une issue.

§ 3. Échange des accords suspendus entre eux.  
Balancement des accords.

La grande analogie des accords suspendus permet de les échanger entre eux et avec l'accord de dominante considéré comme fragment de l'accord de tierce. C'est un moyen d'allonger un membre de phrase, pour lui donner de la symétrie avec le précédent, et en même temps de mieux annoncer la fin d'un morceau, en attirant l'attention de l'auditeur sur une résolution qu'on veut rendre facile. Voyez le n° 4, même planche C. L'accord de dominante est échangé contre l'accord de tierce, puis celui-ci contre l'accord de septième dominante, qui reçoit enfin la résolution finale. Dans le n° 5, on voit l'accord de septième sensible échangé contre celui de dominante, lequel reçoit presque de suite la forme de septième dominante, après quoi vient la résolution.

Remarquons, dans le n° 4, que la quarte de sol et la septième sol ne n'arrivent pas comme les notes, Parag. 28, ont besoin d'être préparées ;



contre-sens après l'accord de *sol*, de sorte que celui-ci ne fait que retarder la résolution.

On pourrait éloigner davantage cette résolution, néanmoins elle devrait toujours avoir lieu, *car les accords suspensifs doivent toujours avoir une résolution.*

§ 37. *Échange des accords suspensifs entre eux.*  
*Balancement des accords.*

La grande analogie des accords suspensifs permet de les échanger entre eux et avec l'accord de dominante *considéré comme fragment de l'accord favori*. C'est un moyen d'allonger un membre de phrase, pour lui donner de la symétrie avec le précédent, et en même temps de mieux annoncer la fin d'un morceau, en attirant l'attention de l'auditeur sur une résolution qu'on veut rendre finale. Voyez le n<sup>o</sup> 4, même planche C C. L'accord de dominante est échangé contre l'accord neutre, puis celui-ci contre l'accord de septième dominante, qui reçoit enfin la résolution finale. Dans le n<sup>o</sup> 5, on voit l'accord de septième sensible échangé contre celui de dominante, lequel reçoit presque de suite la forme de septième dominante, après quoi vient la résolution.

Remarquons, dans le n<sup>o</sup> 4, que la quinte *si fa* et la septième *sol fa* n'arrivant pas comme favorites, Parag. 28, ont besoin d'être préparées ;



dans le n<sup>o</sup> 5, que l'accord de septième sensible, bien que préparé par deux de ces notes, est néanmoins dur. Nous avons déjà vu qu'il pouvait être employé dans le courant des phrases, mais jamais pour terminer une grande période musicale. Dans ce même n<sup>o</sup> 5, on voit aussi que le changement de l'accord suspensif *si ré fa la*, à celui de dominante, a lieu après un silence. On peut, après un silence, non-seulement échanger les faces du même accord suspensif, mais encore l'échanger contre un autre accord suspensif du même ton, comme nous venons de le voir.

Cet échange, que je nomme *balancement*, peut avoir lieu aussi entre les diverses faces d'un accord tonique. Il équivaut, dans ce cas, pour le second renversement, à la préparation de la quarte sur la basse. Dans le n<sup>o</sup> 6, le second renversement de l'accord de *la* se trouve préparé par la première position. Dans le n<sup>o</sup> 7, les seconds renversements des accords d'*ut* et de *sol* figurent après les autres positions plus harmonieuses de ces accords. Nous avons vu, Parag. 27, que la préparation était un moyen d'adoucir le choc d'une dissonance ; or, l'oreille se trouve assez préparée à la quarte sur la basse du second renversement d'un accord, lorsqu'elle a déjà entendu l'une des deux autres positions plus harmoniques de ce même accord.



Cependant ce balancement de position semble réservé plus spécialement pour la musique instrumentale dans les morceaux vifs et bruyants. Dans un morceau lent, et pour des voix, lorsque l'oreille peut suivre la marche de chaque partie, il vaut mieux user de la préparation ordinaire pour les quartes, que de s'autoriser du balancement des accords pour ne pas les préparer.

Par dérivation de ce principe du balancement d'accord, et de celui de la similitude des octaves, on change quelquefois d'une octave supérieure ou inférieure la résolution d'une note. Ainsi, n° 8, c'est le *fa* qui fournit le *mi*, en sautant une neuvième; réciproquement n° 9, le *mi* inférieur fournit le *fa* supérieur. Mais ces sauts d'octave, qui n'ont rien de désagréable sur les instruments, ne plairaient nullement exécutés par la voix; il faut les éviter.

Revenons aux accords suspensifs. Nous venons de voir que ceux du même ton pouvaient se remplacer réciproquement; mais cet échange peut recevoir une bien plus grande extension.

En effet, partons du ton d'*ut* majeur. Son accord de septième dominante *sol si ré fa* peut se résoudre sur *sol ut mi*, résolution provisoire; puis, comme nous avons vu que l'accord d'*ut* peut être transformé en accord de septième dominante,

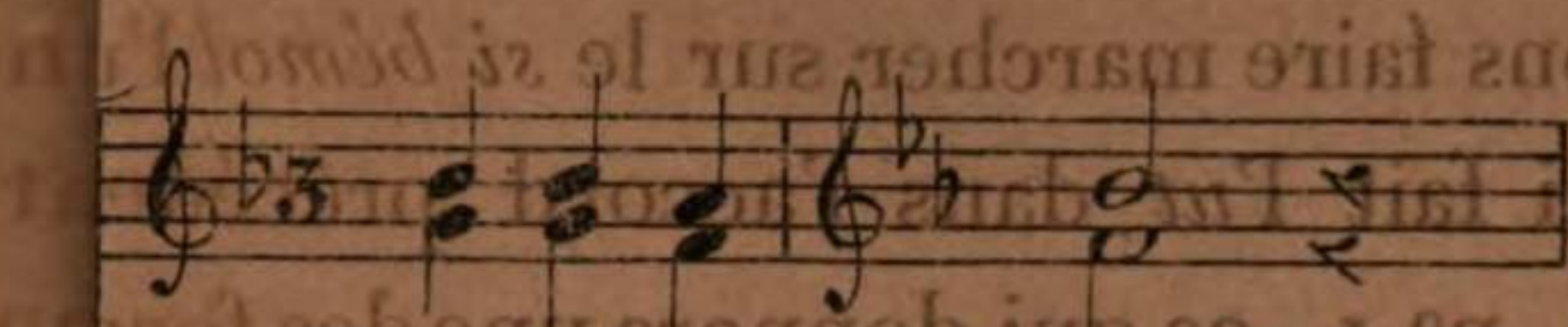


nous pourrons faire marcher sur le *si bémol* l'une des voix qui fait l'*ut* dans l'accord précédent, planche DD, n° 1, ce qui donnera une des formes de l'accord de septième dominante du ton de *fa*, laquelle forme se résoudra enfin sur l'accord de *fa*.

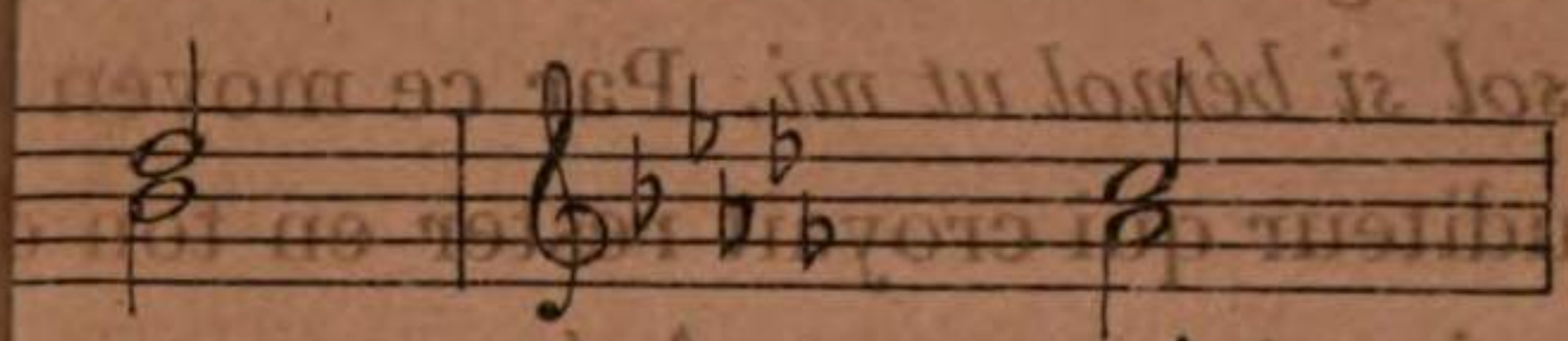
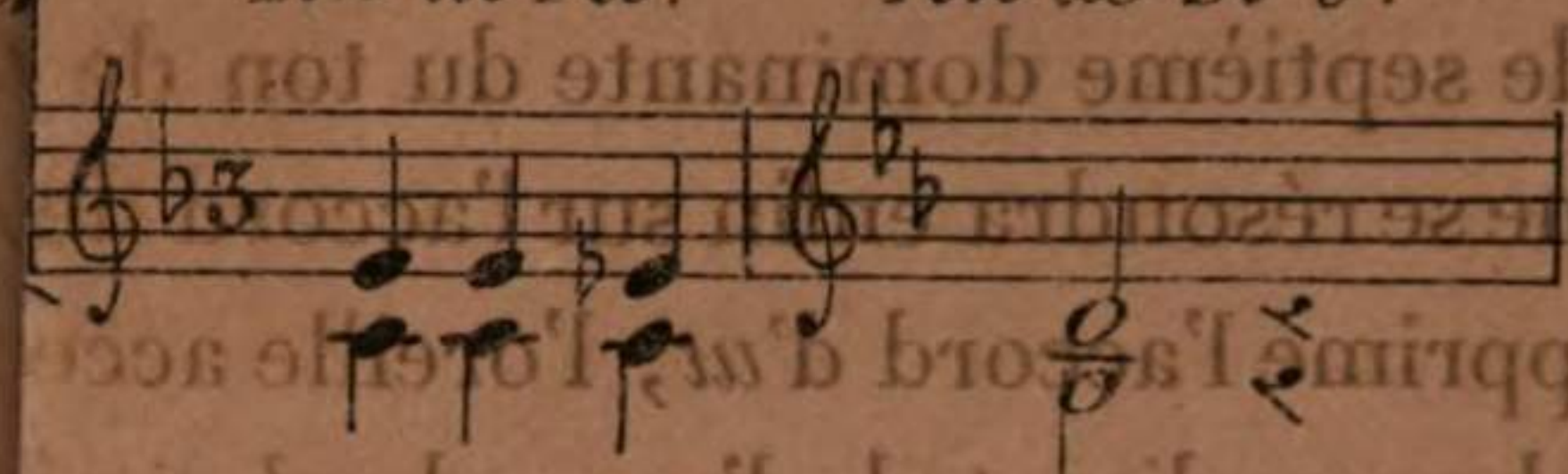
Si l'on supprime l'accord d'*ut*, l'oreille accepte très-bien l'échange direct de l'accord *sol si ré fa*, en l'accord *sol si bémol ut mi*. Par ce moyen on surprend l'auditeur qui croyait rester en ton d'*ut* majeur, et qui se trouve entraîné, sans presque s'en être aperçu, au ton de la sous-dominante du point de départ : voyez n° 2.

Du ton de *fa*, pris comme point de départ, n° 3, on pourrait aller par le même moyen au ton de *si bémol* et ainsi de suite, en parcourant par modulation de sous-dominante en sous-dominante toute l'échelle par bémols : ou bien enfin, en supprimant tous les accords toniques, fournir la série des accords de septième dominante de chaque ton, n° 4. On voit qu'à chaque instant l'oreille abusée croit se reposer sur un accord tonique, et qu'elle accepte cependant l'accord suspensif, qu'on lui donne en échange du précédent, espérant toujours une résolution tonique prochaine. Pour rendre ce tableau plus facile, j'ai indiqué le ton auquel chaque accord de septième dominante transformé appartient. Audessous de l'accord est aussi le nom de sa note

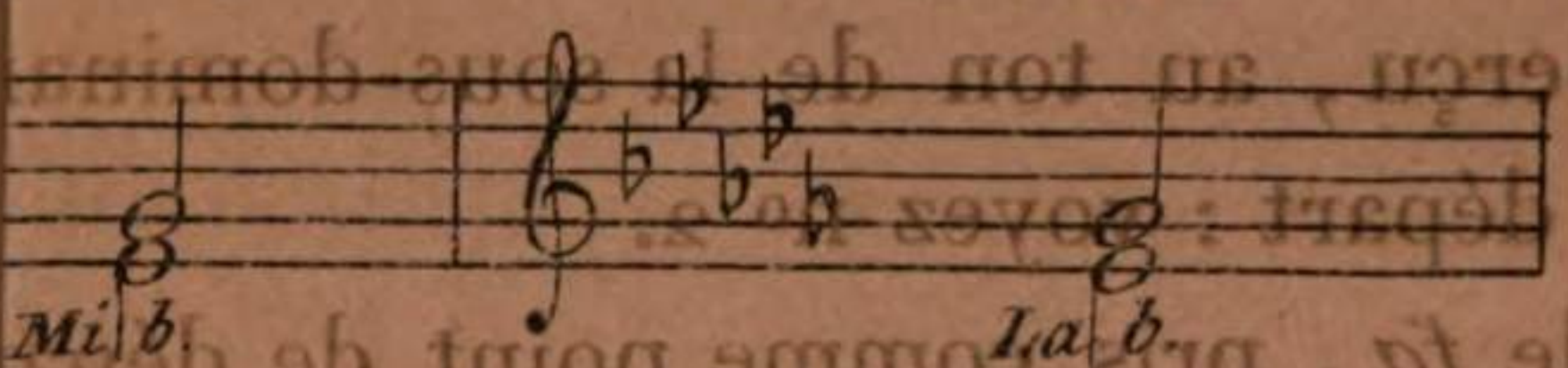




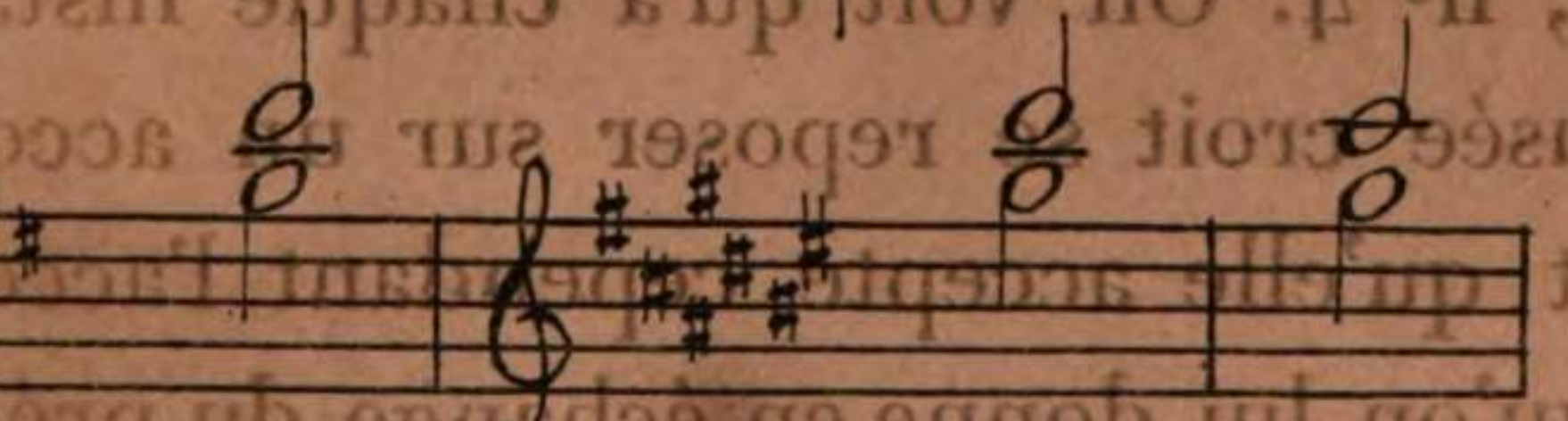
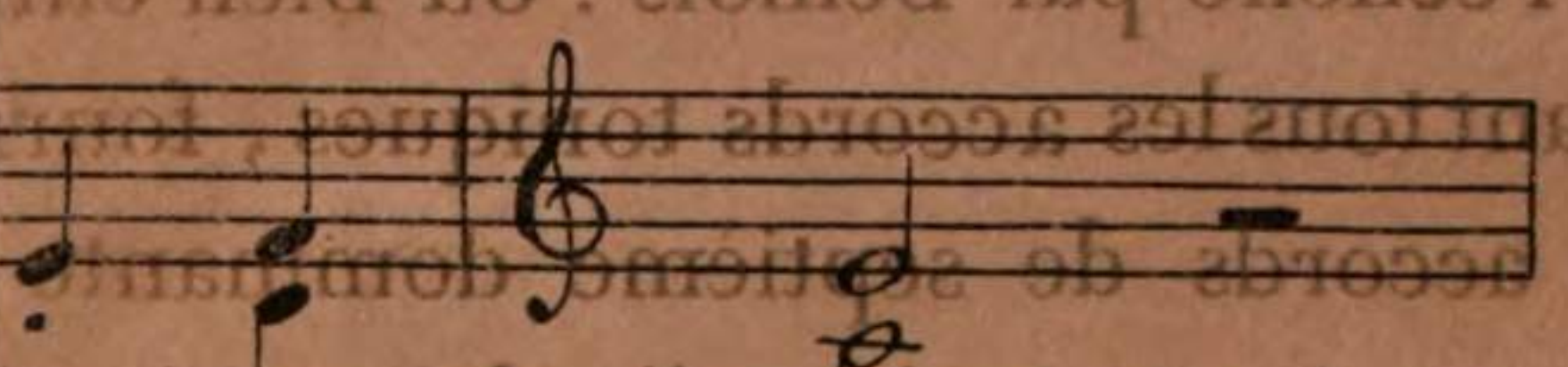
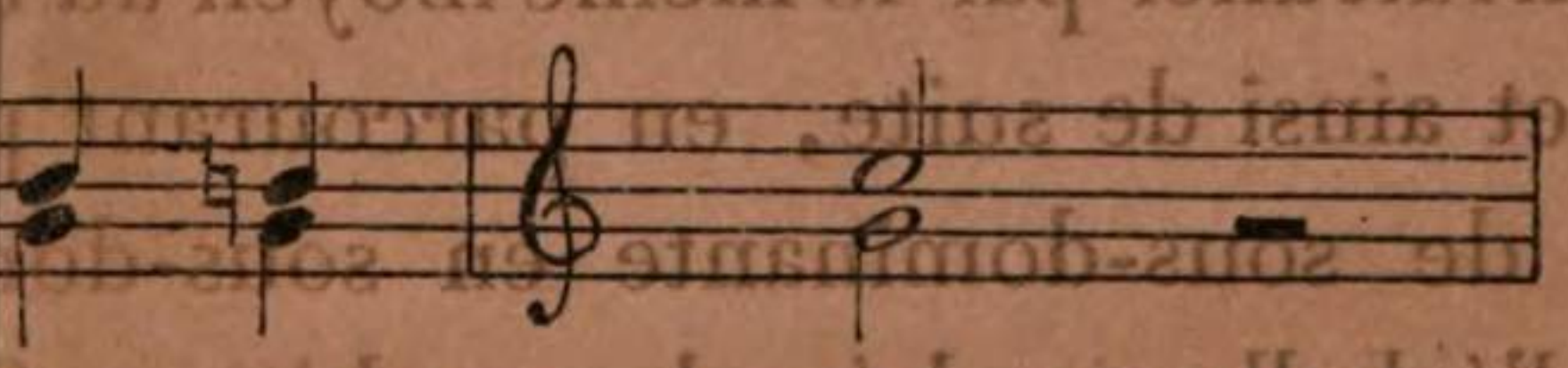
*Ton de Fa. Ton de Si b.*



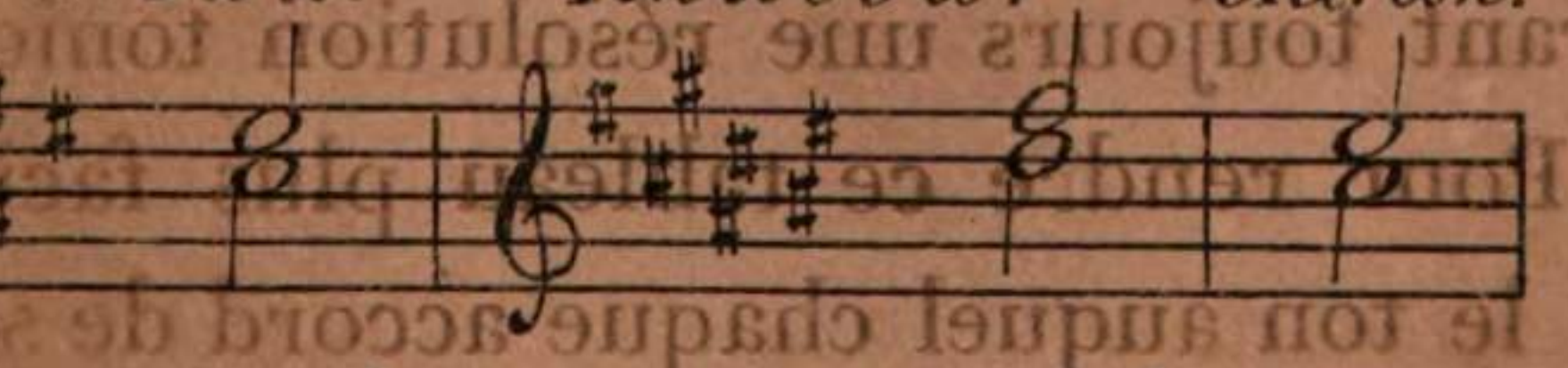
*La b. Ton de Re b.*



*Mi b. La b.*



*M de Fa d. Ton d'Ut d. Acc. ton.*



*Ut d. Sol d. Ut d.*



son âpreté; aussi emploie-t-on rarement l'accord de septième sensible du mode majeur.

La propriété des accords suspensifs étant de demander une résolution, on ne peut les échanger contre les accords toniques, qui paraîtraient devoir s'en rapprocher le plus. L'oreille serait choquée de la transformation de l'accord neutre *si ré fa* en accord majeur ou mineur de *si*. Voyez ces différents essais planche CC n<sup>o</sup> 1.

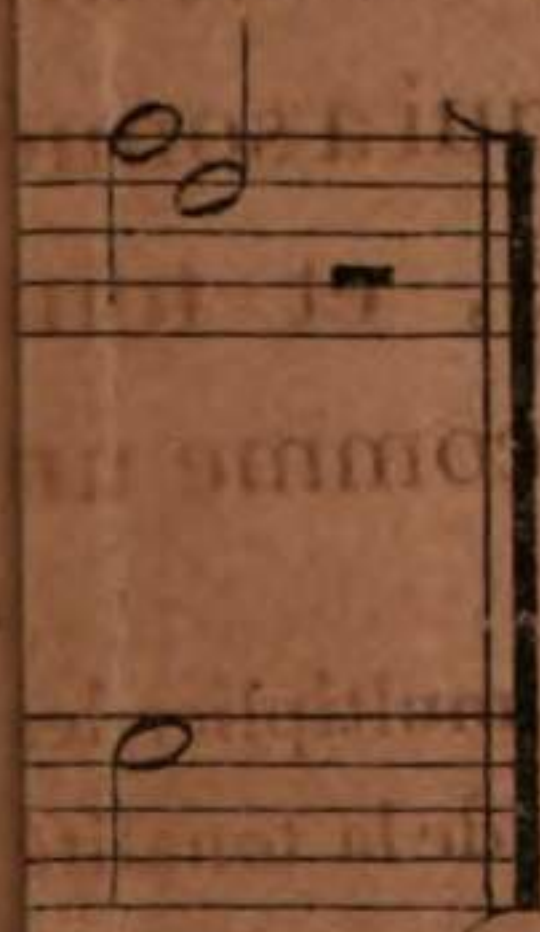
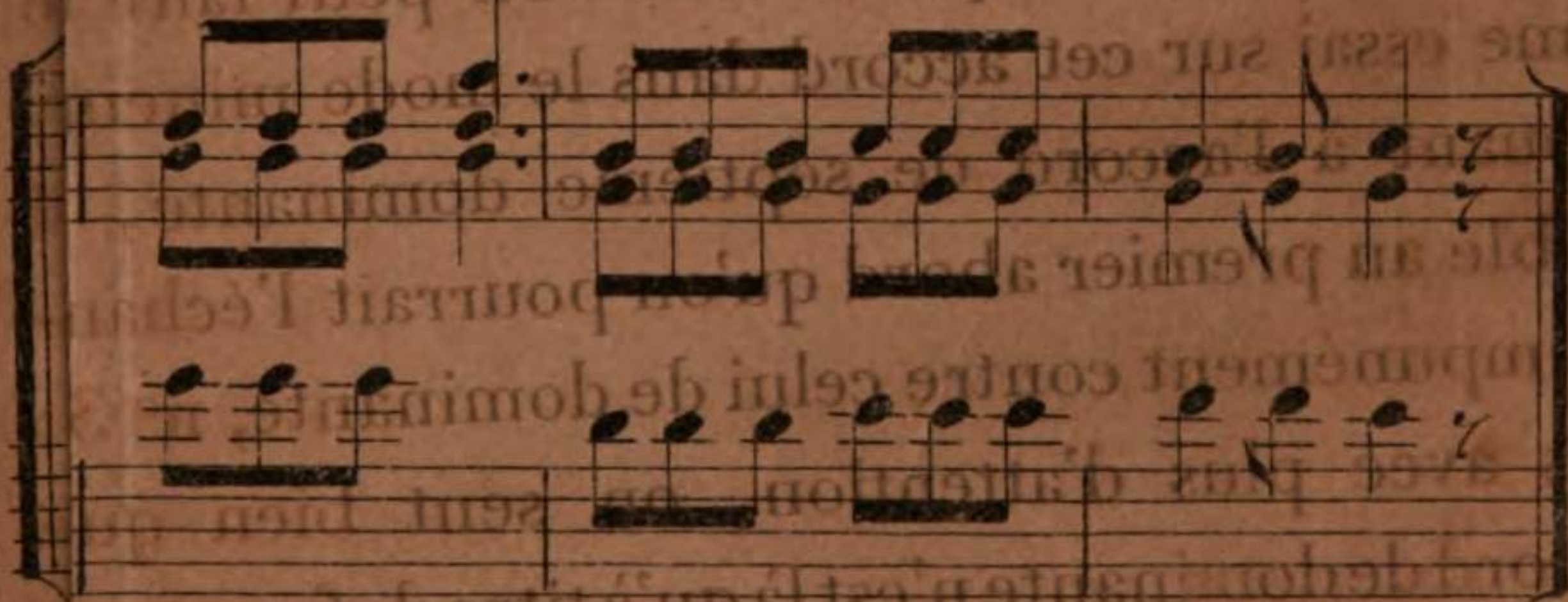
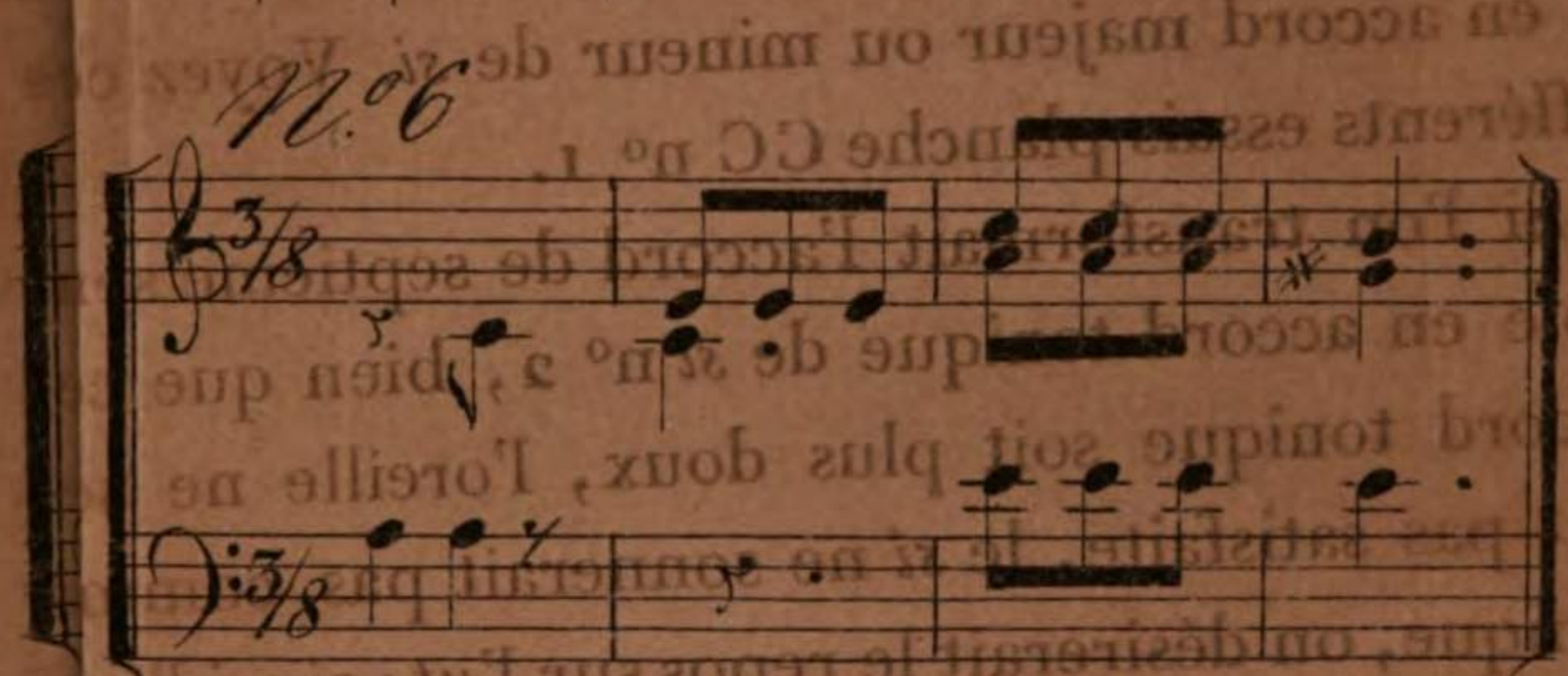
Si l'on transformait l'accord de septième sensible en accord tonique de *si* n<sup>o</sup> 2, bien que cet accord tonique soit plus doux, l'oreille ne serait pas satisfaite, le *si* ne sonnerait pas comme tonique, on désirerait le repos sur l'*ut*; ainsi l'impression suspensive persisterait. On peut faire le même essai sur cet accord dans le mode mineur.

Quant à l'accord de septième dominante, il semble au premier abord qu'on pourrait l'échanger impunément contre celui de dominante, n<sup>o</sup> 3: mais avec plus d'attention, on sent bien que l'accord de dominante n'est là qu'à titre de fragment de l'accord de septième dominante<sup>1</sup>, l'oreille attend la résolution de la septième *sol fa*, qui a sonné dans l'accord de septième dominante, et tout autre accord que celui d'*ut* serait reçu comme un

<sup>1</sup> On sait que l'on peut dans un accord suspensif multiplier les octaves. Ainsi les deux *sol* ne prouvent rien en faveur de la tonalité de l'accord de *sol* dans ce cas.



*No. 3*





contre-accus après l'accord de sol, de sorte que celui-ci ne fait que retarder la résolution. On pourrait éloigner davantage cette résolution, néanmoins elle devrait toujours avoir lieu, car les accords suspensifs doivent toujours avoir une résolution.

§ 37. Échange des accords suspensifs entre eux.  
Balancement des accords.

La grande analogie des accords suspensifs permet de les échanger entre eux et avec l'accord de dominante considéré comme fragment de l'accord final. C'est un moyen d'allonger un membre de phrase, pour lui donner de la symétrie avec le précédent, et en même temps de mieux annoncer la fin d'un morceau, en attirant l'attention de l'auditeur sur une résolution qu'on veut rendre finale. Voyez le n.º 4, même planche C. C. L'accord de dominante est échangé contre l'accord neutre, puis celui-ci contre l'accord de septième dominante, qui reçoit enfin la résolution finale. Dans le n.º 5, on voit l'accord de septième sensible échangé contre celui de dominante, lequel reçoit presque de suite la forme de septième dominante, après quoi vient la résolution.

Remarquons, dans le n.º 4, que la phrase se termine et la septième sol se n'arrivant pas comme dans les n.º 28, ont besoin d'être préparées ;



contre-sens après l'accord de *sol*, de sorte que celui-ci ne fait que retarder la résolution.

On pourrait éloigner davantage cette résolution, néanmoins elle devrait toujours avoir lieu, *car les accords suspensifs doivent toujours avoir une résolution.*

§ 37. *Échange des accords suspensifs entre eux.*

*Balancement des accords.*

La grande analogie des accords suspensifs permet de les échanger entre eux et avec l'accord de dominante *considéré comme fragment de l'accord favori*. C'est un moyen d'allonger un membre de phrase, pour lui donner de la symétrie avec le précédent, et en même temps de mieux annoncer la fin d'un morceau, en attirant l'attention de l'auditeur sur une résolution qu'on veut rendre finale. Voyez le n° 4, même planche C C. L'accord de dominante est échangé contre l'accord neutre, puis celui-ci contre l'accord de septième dominante, qui reçoit enfin la résolution finale. Dans le n° 5, on voit l'accord de septième sensible échangé contre celui de dominante, lequel reçoit presque de suite la forme de septième dominante, après quoi vient la résolution.

Remarquons, dans le n° 4, que la quinte *si fa* et la septième *sol fa* n'arrivant pas comme favorites, Parag. 28, ont besoin d'être préparées ;



dans le n<sup>o</sup> 5, que l'accord de septième sensible, bien que préparé par deux de ces notes, est néanmoins dur. Nous avons déjà vu qu'il pouvait être employé dans le courant des phrases, mais jamais pour terminer une grande période musicale. Dans ce même n<sup>o</sup> 5, on voit aussi que le changement de l'accord suspensif *si ré fa la*, à celui de dominante, a lieu après un silence. On peut, après un silence, non-seulement échanger les faces du même accord suspensif, mais encore l'échanger contre un autre accord suspensif du même ton, comme nous venons de le voir.

Cet échange, que je nomme *balancement*, peut avoir lieu aussi entre les diverses faces d'un accord tonique. Il équivaut, dans ce cas, pour le second renversement, à la préparation de la quarte sur la basse. Dans le n<sup>o</sup> 6, le second renversement de l'accord de *la* se trouve préparé par la première position. Dans le n<sup>o</sup> 7, les seconds renversements des accords d'*ut* et de *sol* figurent après les autres positions plus harmonieuses de ces accords. Nous avons vu, Parag. 27, que la préparation était un moyen d'adoucir le choc d'une dissonance; or, l'oreille se trouve assez préparée à la quarte sur la basse du second renversement d'un accord, lorsqu'elle a déjà entendu l'une des deux autres positions plus harmoniques de ce même accord.



Cependant ce balancement de position semble réservé plus spécialement pour la musique instrumentale dans les morceaux vifs et bruyants. Dans un morceau lent, et pour des voix, lorsque l'oreille peut suivre la marche de chaque partie, il vaut mieux user de la préparation ordinaire pour les quartes, que de s'autoriser du balancement des accords pour ne pas les préparer.

Par dérivation de ce principe du balancement d'accord, et de celui de la similitude des octaves, on change quelquefois d'une octave supérieure ou inférieure la résolution d'une note. Ainsi, n° 8, c'est le *fa* qui fournit le *mi*, en sautant une neuvième; réciproquement n° 9, le *mi* inférieur fournit le *fa* supérieur. Mais ces sauts d'octave, qui n'ont rien de désagréable sur les instruments, ne plairaient nullement exécutés par la voix; il faut les éviter.

Revenons aux accords suspensifs. Nous venons de voir que ceux du même ton pouvaient se remplacer réciproquement; mais cet échange peut recevoir une bien plus grande extension.

En effet, partons du ton d'*ut* majeur. Son accord de septième dominante *sol si ré fa* peut se résoudre sur *sol ut mi*, résolution provisoire; puis, comme nous avons vu que l'accord d'*ut* peut être transformé en accord de septième dominante,



nous pourrons faire marcher sur le *si bémol* l'une des voix qui fait l'*ut* dans l'accord précédent, planche DD, n° 1, ce qui donnera une des formes de l'accord de septième dominante du ton de *fa*, laquelle forme se résoudra enfin sur l'accord de *fa*.

Si l'on supprime l'accord d'*ut*, l'oreille accepte très-bien l'échange direct de l'accord *sol si ré fa*, en l'accord *sol si bémol ut mi*. Par ce moyen on surprend l'auditeur qui croyait rester en ton d'*ut* majeur, et qui se trouve entraîné, sans presque s'en être aperçu, au ton de la sous-dominante du point de départ : voyez n° 2.

Du ton de *fa*, pris comme point de départ, n° 3, on pourrait aller par le même moyen au ton de *si bémol* et ainsi de suite, en parcourant par modulation de sous-dominante en sous-dominante toute l'échelle par bémols : ou bien enfin, en supprimant tous les accords toniques, fournir la série des accords de septième dominante de chaque ton, n° 4. On voit qu'à chaque instant l'oreille abusée croit se reposer sur un accord tonique, et qu'elle accepte cependant l'accord suspensif, qu'on lui donne en échange du précédent, espérant toujours une résolution tonique prochaine. Pour rendre ce tableau plus facile, j'ai indiqué le ton auquel chaque accord de septième dominante transformé appartient. Audessous de l'accord est aussi le nom de sa note



nous pourrions faire marcher sur le sé bémol  
 des voix qui donneraient les formes  
 planche D D, n° 1, ce qui donnerait les formes  
 de l'accord de septième dominante du ton de  
 laquelle forme se résout sur l'accord de  
 Si l'on supprime l'accord d'Ut, l'accord  
 très-bien l'échange direct de l'accord sol si bémol  
 en l'accord sol si bémol ut mi. Par ce moyen  
 surprend l'auditeur et croit en l'air en l'air  
 majeur, et qui se trouve septième, sans  
 s'en être aperçu, au ton de la sous-dominante  
 du point de départ : voyez n° 2.  
 Du ton de Fa, pris comme point de départ  
 n° 3, on pourrait aller par le même moyen au ton  
 de si bémol et ainsi de suite, en partant  
 modulation de sous-dominante en sous-dominante  
 tante toute l'échelle par bémols : on bien entre  
 en supprimant tous les accords toniques, former  
 la série des accords de septième dominante  
 chaque ton, n° 4. On voit qu'à chaque instant  
 l'oreille abusée croit reposer sur l'accord  
 tonique, et quelle acceptation l'air  
 suspensif, qu'on lui donne en échange du précédent  
 dent, espérant toujours une résolution tonique  
 prochaine. Pour rendre cette illusion plus facile  
 j'ai indiqué le ton auquel chaque accord de septième  
 tième dominante transformé apparaît. Au-  
 dessous de l'accord est aussi le nom de sa note

Ton de Fa. Ton de Si b.  
 La b. Ton de Ré b.  
 Mi b. La b.  
 Fa d. Ton d'Ut d. Acc. ton.  
 Ut d. Sol d. Ut d.







fondamentale. On voit que c'est cette note fondamentale qui sert de liaison entre cet accord et le suivant. On voit qu'elle seule reste en place , et que les autres descendent soit d'un ton , soit d'un demi-ton. On peut arrêter cette série où l'on veut , et résoudre le dernier accord dans le ton qui lui correspond , mode majeur ou mode mineur , Parag. 36.

Mais si l'oreille a pu accepter l'échange de l'accord favori du ton d'*ut* en celui du ton de *fa*, réciproquement elle devra accepter celui du ton de *fa* en celui du ton d'*ut*. Effectivement, n° 5, l'accord *ut mi sol si bémol* s'échange très-bien contre celui *sol si ré fa*. Le *si* naturel annonce le retour du ton d'*ut* dans lequel se fait la résolution; et la modulation a lieu par dominante, l'inverse des précédentes. On fera bien de s'exercer à monter par dominante le tableau n° 4 , en partant du ton d'*ut bémol*. Une fois arrivé au ton d'*ut* naturel, on continuera à moduler par dominante, ce qui amènera les tons par dièzes , et donnera un tableau analogue à celui pour les tons par bémols, voyez n° 6.

Dans ce tableau , ce n'est plus la note fondamentale qui lie les accords suspensifs; mais successivement la dominante de chacun , ce qui devait être. On voit aussi qu'elle seule reste en place et que les autres notes montent d'un ton ou d'un



demi-ton <sup>1</sup>. On peut également passer de chacun de ces accords suspensifs au ton auquel il appartient, mode majeur ou mineur.

§ 38. *Échanges d'accords et modulations plus éloignés que les premiers.*

Dans les différents échanges que nous venons de voir, la note fondamentale de l'accord et sa note dominante sont tour-à-tour restées en place. La tierce et la septième, qui sont les notes essentiellement suspensives, et qui devaient se résoudre, ont donné le change à l'oreille par leur mouvement.

On pourrait cependant faire paraître ces deux notes, la tierce et la septième, comme notes *gardées* de l'accord; mais il faudrait, aussitôt après l'échange d'accord, résoudre le dernier obtenu et donner dans cette résolution du mouvement à la note conservée. Autrement, son immobilité choquerait l'oreille qui n'a pas entièrement ou-

<sup>1</sup> Voilà, n° 6 de la planche DD, une série de septième mineure, de seconde majeure, de quinte mineure, de quarte majeure *légitimes*, qui se résolvent en faisant monter les deux termes : ce qui prouve combien est absurde le principe admis dans les écoles; *que les dissonances se résolvent en baissant la note supérieure*, principe que l'on détruit ensuite par une foule d'exceptions. La dissonance doit se résoudre, voilà le véritable principe. Quant au mode d'application, il dépend des circonstances accessoires. Voyez Parag. 25 et suivants.



tion-ton. On peut également passer de l'un de ces accords suspensifs au ton auquel il appartient, mode majeur ou mineur.

### § 38. Échanges d'accords et modulations plus ou moins rapides que les premiers.

Dans les différents échanges que nous venons de voir, la note fondamentale de l'accord et la note dominante sont tour-à-tour restées en place. La tierce et la septième, qui sont les notes essentiellement suspensives, et qui devaient se résoudre, ont donné le change à l'oreille par leur mouvement.

On pourrait cependant faire paraître ces deux notes, la tierce et la septième, comme notes fixes de l'accord; mais il faudrait, aussitôt après l'échange d'accord, résoudre le dernier obtenu, donner dans cette résolution du mouvement à la note conservée. Autrement, son immobilité choquerait l'oreille qui n'a pas entièrement ou-

Voilà, n° 6 de la planche DV, une série de septième mineure, de seconde majeure, de quinte mineure, de quarte majeure, qui se résolvent en faisant monter les deux tenues, ce qui prouve combien est absurde le principe admis dans les écoles que les dissonances se résolvent en baissant la note supérieure, principe que l'on détruit ensuite par une foule d'exceptions. L'absurdité de ce principe doit se résoudre, voilà le véritable principe. Quant à l'application, il dépend des circonstances accessoires. Voyez l'exemple 25 et suivants.



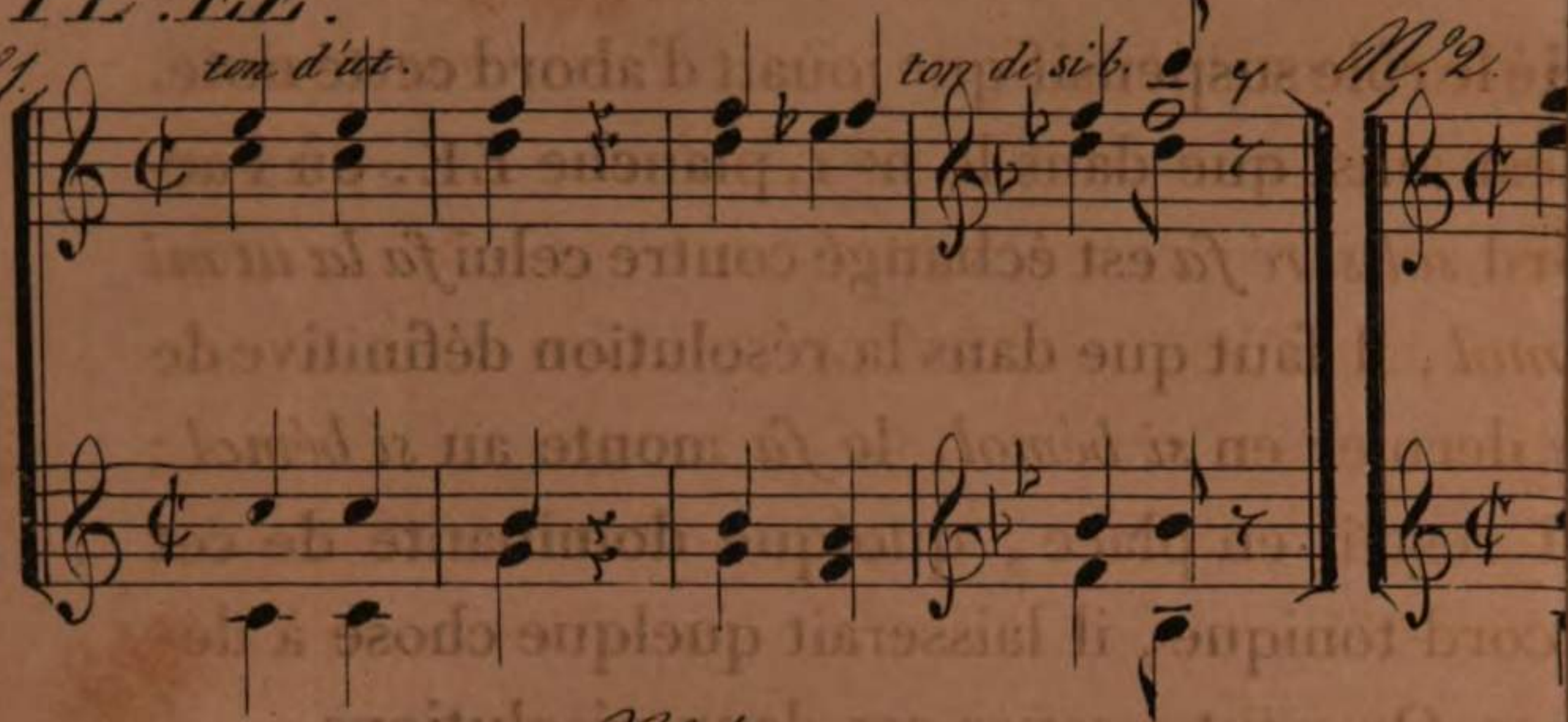
PL. EE.

N<sup>o</sup> 1.

ton d'ut.

ton de si b.

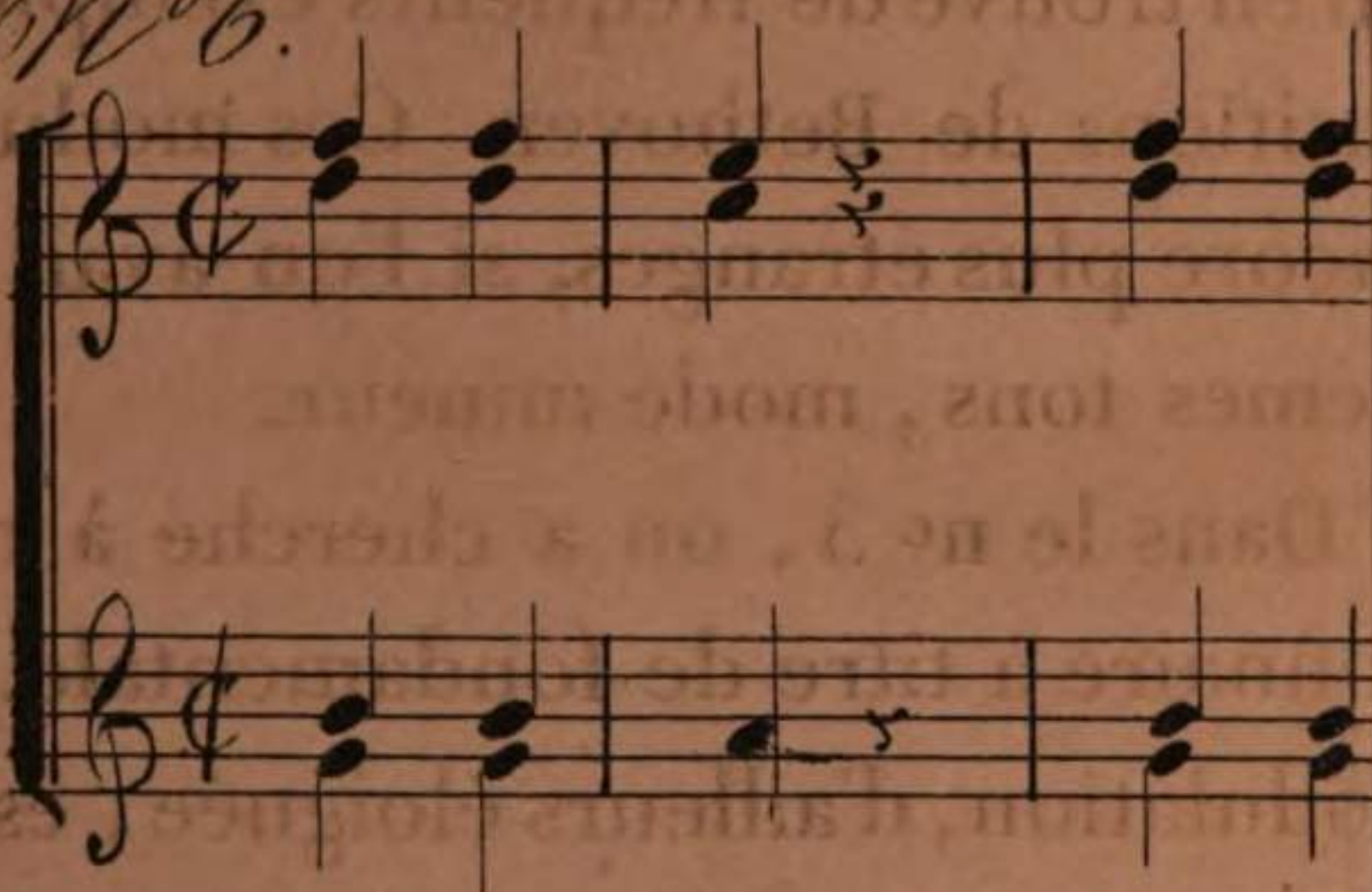
N<sup>o</sup> 2.



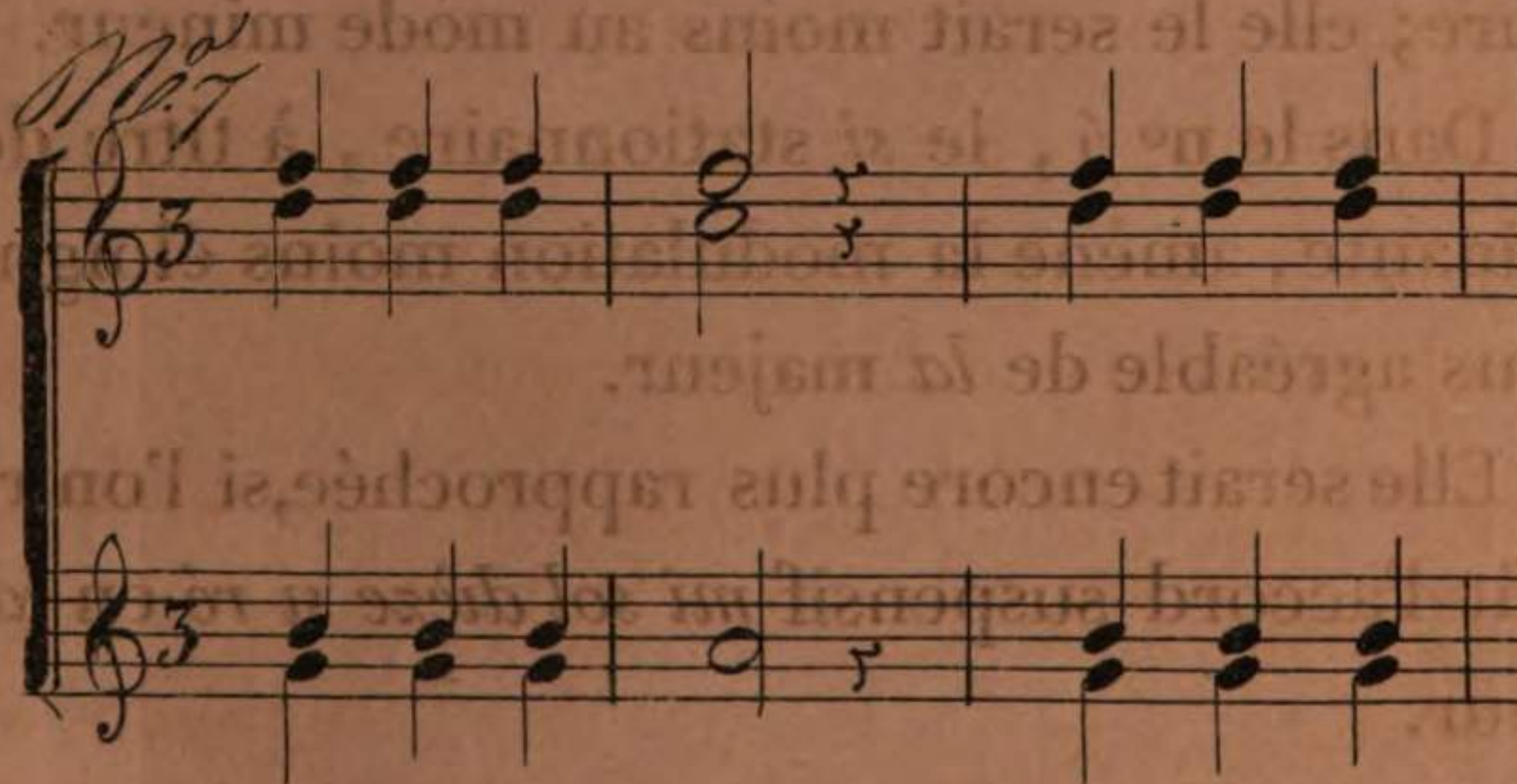
N<sup>o</sup> 4.



N<sup>o</sup> 6.



N<sup>o</sup> 7.





blié le rôle suspensif que jouait d'abord cette note. C'est ainsi que dans le n<sup>o</sup> 1, planche EE, où l'accord *sol si ré fa* est échangé contre celui *fa la ut mi bémol*, il faut que dans la résolution définitive de ce dernier en *si bémol*, le *fa* monte au *si bémol*; s'il restait en place, quoique dominante de cet accord tonique, il laisserait quelque chose à désirer. On peut essayer ces deux résolutions.

Dans l'exemple précédent, n<sup>o</sup> 1, le *fa* a été conservé à titre de note fondamentale du nouvel accord suspensif; dans l'exemple n<sup>o</sup> 2, il joue le rôle de dominante du second accord; on voit que cette modulation est encore plus éloignée et doit demander plus de soins pour être bien conduite. On en trouve de fréquents exemples dans les compositions de Bethoven. Ces modulations seraient encore plus étranges, si l'on avait résolu dans les mêmes tons, mode mineur.

Dans le n<sup>o</sup> 3, on a cherché à rendre le *si* stationnaire à titre de fondamentale. On voit que la modulation, d'ailleurs éloignée, est horriblement dure; elle le serait moins au mode mineur.

Dans le n<sup>o</sup> 4, le *si* stationnaire, à titre de dominante, amène la modulation moins éloignée et plus agréable de *la* majeur.

Elle serait encore plus rapprochée, si l'on résolvait l'accord suspensif *mi sol dièze si ré* en *la* mineur.



On voit ici ce qui a déjà été tant remarqué dans le cours de Mélodie, que les modulations les plus rapprochées du point de départ sont les plus faciles à amener, et qu'il faut plus d'art et de soin pour faire paraître les autres, sans que la transition soit trop choquante.

Les notes communes aux accords qui se suivent sont, comme nous l'avons vu Parag. 35, un moyen puissant de liaison dans l'harmonie. Cette *conservation* des notes tient au principe général de la préparation. Il s'agit toujours d'adoucir les chocs trop brusques, soit de dissonances, soit de tonalités étrangères. Dans le n<sup>o</sup> 4, l'accord échangé *sol dièze si ré mi*, qui conserve deux notes de l'accord primitif *sol si ré fa*, prépare une chute très-douce pour l'accord majeur, ou mineur de *la*.

On peut conserver trois notes d'un accord suspensif de trois tierces, qui contient par conséquent quatre notes. Ainsi n<sup>o</sup> 5, l'accord *sol si ré fa* est transformé en *sol dièze si ré fa*, accord de septième sensible, ce qui fournit un moyen de surprise pour passer du majeur au mineur *relatif*.

Réciproquement, n<sup>o</sup> 5 bis, on peut, partant du ton de *la* mineur, échanger son accord de septième sensible contre l'accord de septième dominante du ton relatif majeur. Dans les deux, les trois notes communes sont conservées aux accords échangés.



En supprimant l'accord intermédiaire *sol dièze si ré mi*, le n° 4 pourrait paraître sous la forme du n° 6; mais l'accord de *la*, quoique bien légitime, étonne l'oreille; il faut alors ramener la véritable résolution de l'accord *sol si ré fa*, si l'on a voulu simuler seulement la modulation au mineur relatif du ton d'*ut*. Si l'on désire que la modulation en *la* persiste, il faut alors la confirmer sur-le-champ en faisant entendre son accord de septième dominante, voyez n° 6 bis.

Enfin, l'on peut encore résoudre l'accord *sol si ré fa* provisoirement sur l'accord de *fa*, comme on le voit n° 7; mais l'oreille, qui entend toujours le *fa* comme dissonance, comme il a été dit au commencement de ce parag., ne peut l'adopter pour tonique. On devra rétablir la véritable résolution de l'accord *sol si ré fa*, dans laquelle le *fa* perdra son immobilité.

Si l'on voulait faire adopter à l'oreille la résolution précédente comme résolution *tonique*, on le pourrait, en confirmant la tonalité de l'accord de *fa*, par le frappé de son accord de septième dominante, voyez n° 7 bis; mais on voit que la voix de *fa* ne persiste pas; elle devient sensible avant de retourner tonique; car il faut toujours qu'une dissonance soit résolue.

On voit quelle immense quantité de moyens est à la disposition du compositeur pour faire des



modulations ou simulées, ou réelles, et pour les entrelacer. Mais il faut en user sagement, surtout lorsque l'on compose pour des voix.

§ 39. *Modulations dites enharmoniques.*

- Les modulations difficiles à exécuter par la voix le sont beaucoup moins sur les instruments : aussi la musique instrumentale se permet-elle beaucoup plus de variété, à cet égard, que la musique vocale ; mais il n'en est pas moins vrai que le mauvais goût et le bizarre, même bien exécutés, choqueront la logique musicale de l'auditeur, et révolteront sa sensibilité.

C'est surtout de l'accord de septième sensible en mineur que l'on abuse étrangement pour faire de prétendues modulations savantes : la musique écrite pour le piano en offre beaucoup d'exemples. Cela tient à ce qu'une seconde augmentée se fait de la même manière qu'une tierce mineure sur cet instrument ; il en résulte que l'accord de septième sensible présentant toujours la même figure, on a été tenté de prendre chaque note de basse de chaque position pour la fondamentale d'un nouvel accord de septième sensible. Mais ces transformations, qui n'ont lieu que pour l'œil et sur le papier, sont de vraies supercheries pour l'oreille. Lorsqu'elle entend, par exemple, l'accord de septième diminuée du ton d'*ut*, elle rangera



d'abord les sons *si ré fa la bémol* par ordre de tierces, l'état direct étant le plus naturel; et elle n'ira pas supposer qu'il s'agit de *ut bémol ré fa la*. La résolution conséquente de ce dernier arrangement lui causera donc une surprise qui ne sera pas toujours agréable. Cependant elle adoptera le nouveau ton, et le suivra jusqu'à ce qu'une incon séquence nouvelle la conduise plus loin, ou la ramène au point de départ.

On peut observer aussi <sup>1</sup> que la modulation d'un ton mineur à un autre ton mineur n'est en général pas heureuse; tandis que l'on peut indifféremment passer d'un ton majeur à un autre majeur, ou à un mineur. Le mode mineur, au contraire, semble demander pour modulation le retour d'un ton majeur, ce qui fait confirmer dans l'idée que ce mode est secondaire, et que le premier rang doit être assigné au mode majeur. Les exemples suivants vont montrer l'évidence de ce que nous avançons.

Avant de les exécuter, rappelons-nous que l'accord en question appartient spécialement au mode mineur et doit faire ses résolutions dans ce mode. Ayons aussi l'attention de faire précéder chaque exemple du n° 1, afin de comparer chaque fois les modulations obtenues avec celle du point de départ.

<sup>1</sup> Cours de Mélop., Parag. CXXI.



Dans le n° 1, planche FF, la résolution de l'accord est toute naturelle, celle en *ut* mineur; il asseoit la tonalité de ce mode.

Dans le n° 2, on échange le second renversement de l'accord de septième sensible du ton d'*ut* mineur contre l'état direct de l'accord de septième sensible du ton de *mi bémol* mineur, et cela en transformant simplement le *si naturel* en *ut bémol*, ce qui a lieu sans déplacement sur le piano, et ce qui suppose seulement la distance d'un comma à franchir sur les instruments capables de l'apprécier<sup>1</sup>. L'œil pourrait préjuger par conséquent un changement de ton facile, mais l'oreille repousse la modulation de *mi bémol* mineur comme trop éloignée.

C'est encore pis dans les n° suivants. Dans le n° 3, en échangeant le *si naturel* contre l'*ut bémol* et le *ré* contre le *mi double bémol*, on obtient l'accord de septième sensible du ton de *sol bémol* mineur; et,

Dans le n° 4 où l'on conserve seulement le *la bémol* de l'accord primitif *si ré fa la bémol*, on change le *si naturel* en *ut bémol*, le *ré* en *mi double bémol* et le *fa* en *sol double bémol*, et l'on passe au ton de *si double bémol* mineur. Ces dernières modulations sont réellement barbares.

<sup>1</sup> Voyez Méth. du Mélod., Parag. CXXXIV.



N.º 1 de mi b. min.



N.º 3. ton de si b min.



N.º 3 bis. ton de la min.









Nous avons vu, dans le cours de Mélodie<sup>1</sup>, que les passages qui supposaient l'intervalle d'un comma à franchir se nommaient *enharmoniques* : les modulations qui arrivent par suite de passages enharmoniques prennent aussi ce nom. Ainsi les changements de ton des n<sup>os</sup> 2, 3 et 4 sont des modulations enharmoniques. Le lecteur doit savoir à quoi s'en tenir sur la science et l'agrément qu'il peut y avoir dans les modulations enharmoniques, s'il a bien compris ce qui précède. J'insiste encore pour faire observer qu'on ne les emploie presque jamais pour le chant, ou tout au plus pour le récitatif afin d'obtenir des effets dramatiques. Encore le chanteur ne peut-il les exécuter qu'à l'aide des instruments. L'orchestre lui fournit les moyens de chanter tour-à-tour avec des tonalités souvent *étonnées de se trouver à côté l'une de l'autre*.

Sur les instruments, sur le piano par exemple, un exécutant peut avec des doigts braver la tonalité, et faute de goût se faire un jeu d'entasser les modulations les plus extraordinaires et les plus disparates. Mais dans les n<sup>os</sup> 3 et 4, il serait effrayé de la quantité de *bémols* qui arriveraient à la clef. Voici encore un moyen dont il pourra se servir pour les éluder, en faisant les mêmes modulations; elles paraîtront alors encore plus savantes aux yeux de

<sup>1</sup> Méth. du Mélop., Parag. CXXXVII.



ceux que de pareils artifices peuvent éblouir. Il ne s'agit que d'échanger brusquement l'armement de la clef en supposant que l'on est passé d'un ton par bémols à un ton par dièzes, ou réciproquement. Les mêmes exemples, n<sup>os</sup> 3 et 4, pourront se reproduire sous les formes suivantes n<sup>os</sup> 3 *bis* et 4 *bis*. Dans le n<sup>o</sup> 3 *bis*, on échange l'accord *fa la bémol si ré* contre celui *mi dièze sol dièze si ré* accord de septième sensible du ton de *fa dièze* mineur dans lequel on passe. Ce ton est le synonyme de celui de *sol* bémol mineur, mais au moins il n'amène pas un cortège de dièzes, comme le second en produit un de bémols.

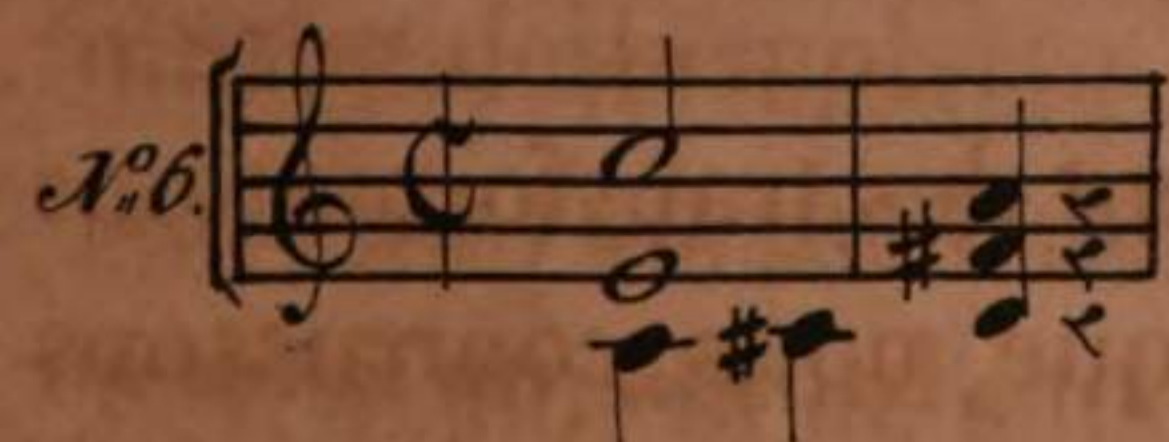
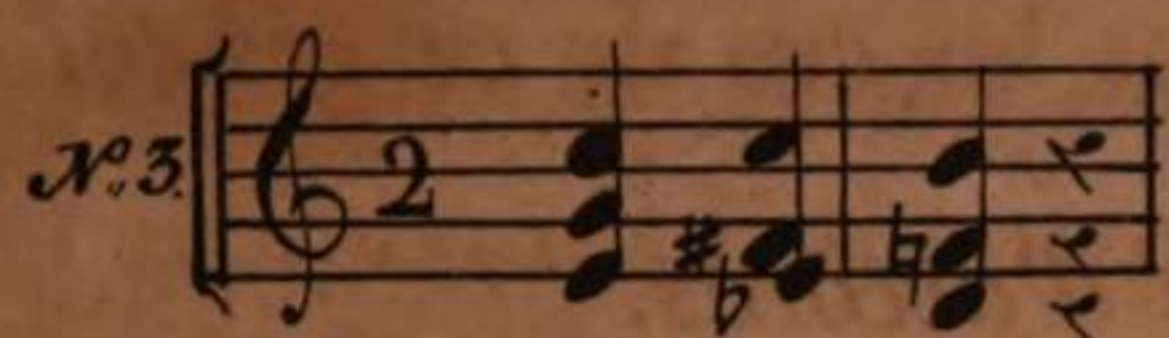
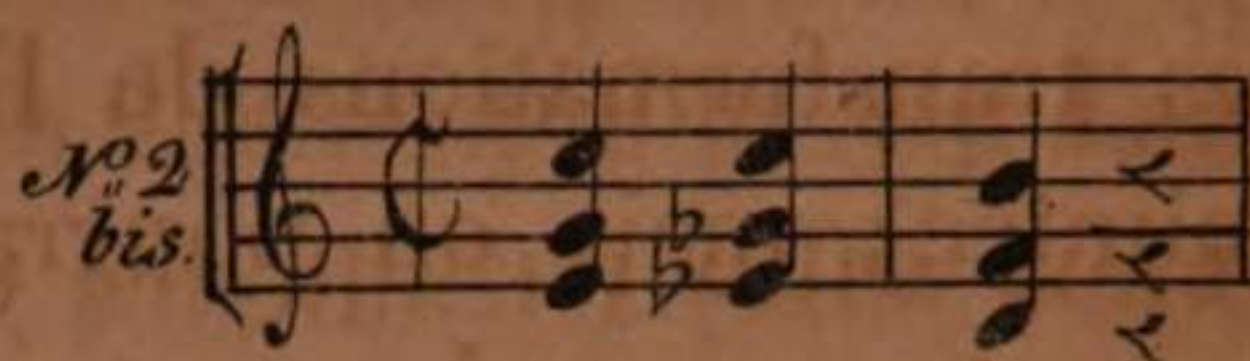
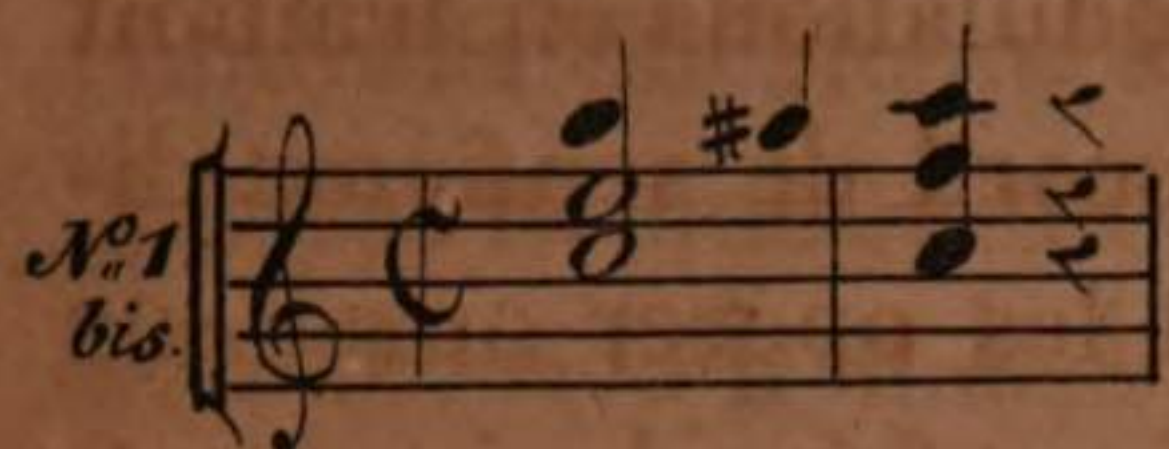
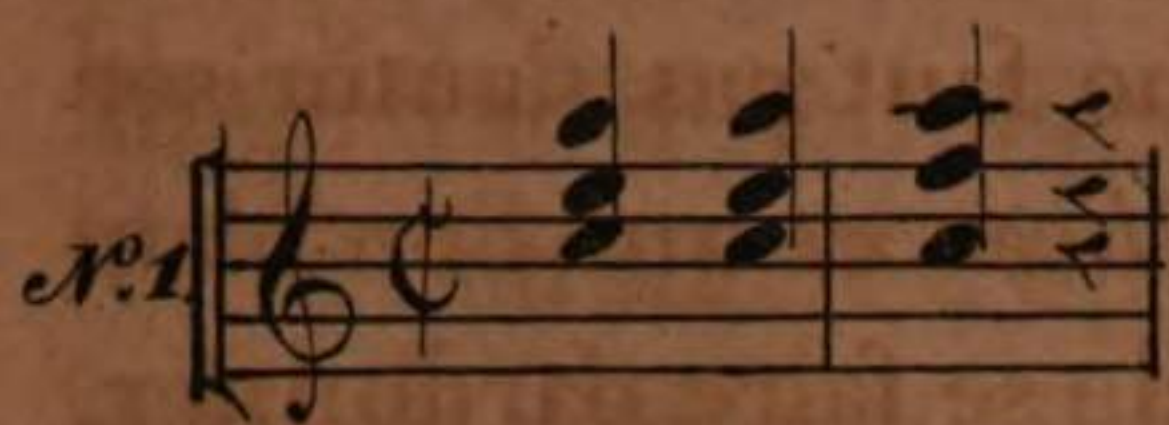
De même, dans le n<sup>o</sup> 4, l'échange de l'accord *la bémol si ré fa* en *sol dièze si ré fa* amène le ton de *la* mineur, synonyme de *si double bémol*, et plus simple que lui dans son expression : mais ces changements de ton n'en sont pas moins tout-à-fait disparates. Nous avons dû nous convaincre, dans le Cours de Mélodie, que les lois de la modulation séparent d'une manière invincible les dièzes et les bémols, qui paraissent se toucher sur le papier et sur les instruments. Ainsi, l'on torturera inutilement la mélodie, on ne fera pas dans le ton de *sol*, par exemple, un *sol bémol* du *fa dièze*, qui y joue le rôle de sensible.

En voilà suffisamment sur les transformations enharmoniques d'accords et sur les modulations



Les deux de parties artistiques pures et éblouies. Il ne  
s'agit que d'éclaircir et de purifier l'âme humaine et de  
la ciel en supposant que l'on est passé d'un ton par  
basse à un ton par haute, ou réciproquement.  
Les mêmes exemples, n. 3 et 4, pourraient se tra-  
duire sous les formes suivantes : 1. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 845. 846. 847. 848. 849. 850. 851. 852. 853. 854. 855. 856. 857. 858. 859. 860. 861. 862. 863. 864. 865. 866. 867. 868. 869. 870. 871. 872. 873. 874. 875. 876. 877. 878. 879. 880. 881. 882. 883. 884. 885. 886. 887. 888. 889. 890. 891. 892. 893. 894. 895. 896. 897. 898. 899. 900. 901. 902. 903. 904. 905. 906. 907. 908. 909. 910. 911. 912. 913. 914. 915. 916. 917. 918. 919. 920. 921. 922. 923. 924. 925. 926. 927. 928. 929. 930. 931. 932. 933. 934. 935. 936. 937. 938. 939. 940. 941. 942. 943. 944. 945. 946. 947. 948. 949. 950. 951. 952. 953. 954. 955. 956. 957. 958. 959. 960. 961. 962. 963. 964. 965. 966. 967. 968. 969. 970. 971. 972. 973. 974. 975. 976. 977. 978. 979. 980. 981. 982. 983. 984. 985. 986. 987. 988. 989. 990. 991. 992. 993. 994. 995. 996. 997. 998. 999. 1000. 1001. 1002. 1003. 1004. 1005. 1006. 1007. 1008. 1009. 1010. 1011. 1012. 1013. 1014. 1015. 1016. 1017. 1018. 1019. 1020. 1021. 1022. 1023. 1024. 1025. 1026. 1027. 1028. 1029. 1030. 1031. 1032. 1033. 1034. 1035. 1036. 1037. 1038. 1039. 1040. 1041. 1042. 1043. 1044. 1045. 1046. 1047. 1048. 1049. 1050. 1051. 1052. 1053. 1054. 1055. 1056. 1057. 1058. 1059. 1060. 1061. 1062. 1063. 1064. 1065. 1066. 1067. 1068. 1069. 1070. 1071. 1072. 1073. 1074. 1075. 1076. 1077. 1078. 1079. 1080. 1081. 1082. 1083. 1084. 1085. 1086. 1087. 1088. 1089. 1090. 1091. 1092. 1093. 1094. 1095. 1096. 1097. 1098. 1099. 1100. 1101. 1102. 1103. 1104. 1105. 1106. 1107. 1108. 1109. 1110. 1111. 1112. 1113. 1114. 1115. 1116. 1117. 1118. 1119. 1120. 1121. 1122. 1123. 1124. 1125. 1126. 1127. 1128. 1129. 1130. 1131. 1132. 1133. 1134. 1135. 1136. 1137. 1138. 1139. 1140. 1141. 1142. 1143. 1144. 1145. 1146. 1147. 1148. 1149. 1150. 1151. 1152. 1153. 1154. 1155. 1156. 1157. 1158. 1159. 1160. 1161. 1162. 1163. 1164. 1165. 1166. 1167. 1168. 1169. 1170. 1171. 1172. 1173. 1174. 1175. 1176. 1177. 1178. 1179. 1180. 1181. 1182. 1183. 1184. 1185. 1186. 1187. 1188. 1189. 1190. 1191. 1192. 1193. 1194. 1195. 1196. 1197. 1198. 1199. 1200. 1201. 1202. 1203. 1204. 1205. 1206. 1207. 1208. 1209. 1210. 1211. 1212. 1213. 1214. 1215. 1216. 1217. 1218. 1219. 1220. 1221. 1222. 1223. 1224. 1225. 1226. 1227. 1228. 1229. 1230. 1231. 1232. 1233. 1234. 1235. 1236. 1237. 1238. 1239. 1240. 1241. 1242. 1243. 1244. 1245. 1246. 1247. 1248. 1249. 1250. 1251. 1252. 1253. 1254. 1255. 1256. 1257. 1258. 1259. 1260. 1261. 1262. 1263. 1264. 1265. 1266. 1267. 1268. 1269. 1270. 1271. 1272. 1273. 1274. 1275. 1276. 1277. 1278. 1279. 1280. 1281. 1282. 1283. 1284. 1285. 1286. 1287. 1288. 1289. 1290. 1291. 1292. 1293. 1294. 1295. 1296. 1297. 1298. 1299. 1300. 1301. 1302. 1303. 1304. 1305. 1306. 1307. 1308. 1309. 1310. 1311. 1312. 1313. 1314. 1315. 1316. 1317. 1318. 1319. 1320. 1321. 1322. 1323. 1324. 1325. 1326. 1327. 1328. 1329. 1330. 1331. 1332. 1333. 1334. 1335. 1336. 1337. 1338. 1339. 1340. 1341. 1342. 1343. 1344. 1345. 1346. 1347. 1348. 1349. 1350. 1351. 1352. 1353. 1354. 1355. 1356. 1357. 1358. 1359. 1360. 1361. 1362. 1363. 1364. 1365. 1366. 1367. 1368. 1369. 1370. 1371. 1372. 1373. 1374. 1375. 1376. 1377. 1378. 1379. 1380. 1381. 1382. 1383. 1384. 1385. 1386. 1387. 1388. 1389. 1390. 1391. 1392. 1393. 1394. 1395. 1396. 1397. 1398. 1399. 1400. 1401. 1402. 1403. 1404. 1405. 1406. 1407. 1408. 1409. 1410. 1411. 1412. 1413. 1414. 1415. 1416. 1417. 1418. 1419. 1420. 1421. 1422. 1423. 1424. 1425. 1426. 1427. 1428. 1429. 1430. 1431. 1432. 1433. 1434. 1435. 1436. 1437. 1438. 1439. 1440. 1441. 1442. 1443. 1444. 1445. 1446. 1447. 1448. 1449. 1450. 1451. 1452. 1453. 1454. 1455. 1456. 1457. 1458. 1459. 1460. 1461. 1462. 1463. 1464. 1465. 1466. 1467. 1468. 1469. 1470. 1471. 1472. 1473. 1474. 1475. 1476. 1477. 1478. 1479. 1480. 1481. 1482. 1483. 1484. 1485. 1486. 1487. 1488. 1489. 1490. 1491. 1492. 1493. 1494. 1495. 1496. 1497. 1498. 1499. 1500. 1501. 1502. 1503. 1504. 1505. 1506. 1507. 1508. 1509. 1510. 1511. 1512. 1513. 1514. 1515. 1516. 1517. 1518. 1519. 1520. 1521. 1522. 1523. 1524. 1525. 1526. 1527. 1528. 1529. 1530. 1531. 1532. 1533. 1534. 1535. 1536. 1537. 1538. 1539. 1540. 1541. 1542. 1543. 1544. 1545. 1546. 1547. 1548. 1549. 1550. 1551. 1552. 1553. 1554. 1555. 1556. 1557. 1558. 1559. 1560. 1561. 1562. 1563. 1564. 1565. 1566. 1567. 1568. 1569. 1570. 1571. 1572. 1573. 1574. 1575. 1576. 1577. 1578. 1579. 1580. 1581. 1582. 1583. 1584. 1585. 1586. 1587. 1588. 1589. 1590. 1591. 1592. 1593. 1594. 1595. 1596. 1597. 1598. 1599. 1600. 1601. 1602. 1603. 1604. 1605. 1606. 1607. 1608. 1609. 1610. 1611. 1612. 1613. 1614. 1615. 1616. 1617. 1618. 1619. 1620. 1621. 1622. 1623. 1624. 1625. 1626. 1627. 1628. 1629. 1630. 1631. 1632. 1633. 1634. 1635. 1636. 1637. 1638. 1639. 1640. 1641. 1642. 1643. 1644. 1645. 1646. 1647. 1648. 1649. 1650. 1651. 1652. 1653. 1654. 1655. 1656. 1657. 1658. 1659. 1660. 1661. 1662. 1663. 1664. 1665. 1666. 1667. 1668. 1669. 1670. 1671. 1672. 1673. 1674. 1675. 1676. 1677. 1678. 1679. 1680. 1681. 1682. 1683. 1684. 1685. 1686. 1687. 1688. 1689. 1690. 1691. 1692. 1693. 1694. 1695. 1696. 1697. 1698. 1699. 1700. 1701. 1702. 1703. 1704. 1705. 1706. 1707. 1708. 1709. 1710. 1711. 1712. 1713. 1714. 1715. 1716. 1717. 1718. 1719. 1720. 1721. 1722. 1723. 1724. 1725. 1726. 1727. 1728. 1729. 1730. 1731. 1732. 1733. 1734. 1735. 1736. 1737. 1738. 1739. 1740. 1741. 1742. 1743. 1744. 1745. 1746. 1747. 1748. 1749. 1750. 1751. 1752. 1753. 1754. 1755. 1756. 1757. 1758. 1759. 1760. 1761. 1762. 1763. 1764. 1765. 1766. 1767. 1768. 1769. 1770. 1771. 1772. 1773. 1774. 1775. 1776. 1777. 1778. 1779. 1780. 1781. 1782. 1783. 1784. 1785. 1786. 1787. 1788. 1789. 1790. 1791. 1792. 1793. 1794. 1795. 1796. 1797. 1798. 1799. 1800. 1801. 1802. 1803. 1804. 1805. 1806. 1807. 1808. 1809. 1810. 1811. 1812. 1813. 1814. 1815. 1816. 1817. 1818. 1819. 1820. 1821. 1822. 1823. 1824. 1825. 1826. 1827. 1828. 1829. 1830. 1831. 1832. 1833. 1834. 1835. 1836. 1837. 1838. 1839. 1840. 1841. 1842. 1843. 1844. 1845. 1846. 1847. 1848. 1849. 1850. 1851. 1852. 1853. 1854. 1855. 1856. 1857. 1858. 1859. 1860. 1861. 1862. 1863. 1864. 1865. 1866. 1867. 1868. 1869. 1870. 1871. 1872. 1873. 1874. 1875. 1876. 1877. 1878. 1879. 1880. 1881. 1882. 1883. 1884. 1885. 1886. 1887. 1888. 1889. 1890. 1891. 1892. 1893. 1894. 1895. 1896. 1897. 1898. 1899. 1900. 1901. 1902. 1903. 1904. 1905. 1906. 1907. 1908. 1909. 1910. 1911. 1912. 1913. 1914. 1915. 1916. 1917. 1918. 1919. 1920. 1921. 1922. 1923. 1924. 1925. 1926. 1927. 1928. 1929. 1930. 1931. 1932. 1933. 1934. 1935. 1936. 1937. 1938. 1939. 1940. 1941. 1942. 1943. 1944. 1945. 1946. 1947. 1948. 1949. 1950. 1951. 1952. 1953. 1954. 1955. 1956. 1957. 1958. 1959. 1960. 1961. 1962. 1963. 1964. 1965. 1966. 1967. 1968. 1969. 1970. 1971. 1972. 1973. 1974. 1975. 1976. 1977. 1978. 1979. 1980. 1981. 1982. 1983. 1984. 1985. 1986. 1987. 1988. 1989. 1990. 1991. 1992. 1993. 1994. 1995. 1996. 1997. 1998. 1999. 2000. 2001. 2002. 2003. 2004. 2005. 2006. 2007. 2008. 2009. 2010. 2011. 2012. 2013. 2014. 2015. 2016. 2017. 2018. 2019. 2020. 2021. 2022. 2023. 2024. 2025. 2026. 2027. 2028. 2029. 2030. 2031. 2032. 2033. 2034. 2035. 2036. 2037. 2038. 2039. 2040. 2041. 2042. 2043. 2044. 2045. 2046. 2047. 2048. 2049. 2050. 2051. 2052. 2053. 2054. 2055. 2056. 2057. 2058. 2059. 2060. 2061. 2062. 2063. 2064. 2065. 2066. 2067. 2068. 2069. 2070. 2071. 2072. 2073. 2074. 2075. 2076. 2077. 2078. 2079. 2080. 2081. 2082. 2083. 2084. 2085. 2086. 2087. 2088. 2089. 2090. 2091. 2092. 2093. 2094. 2095. 2096. 2097. 2098. 2099. 2100. 2101. 2102. 2103. 2104. 2105. 2106. 2107. 2108. 2109. 2110. 2111. 2112. 2113. 2114. 2115. 2116. 2117. 2118. 2119. 2120. 2121. 2122. 2123. 2124. 2125. 2126. 2127. 2128. 2129. 2130. 2131. 2132. 2133. 2134. 2135. 2136. 2137. 2138. 2139. 2140. 2141. 2142. 2143. 2144. 2145. 2146. 2147. 2148. 2149. 2150. 2151. 2152. 2153. 2154. 2155. 2156. 2157. 2158. 2159. 2160. 2161. 2162. 2163. 2164. 2165. 2166. 2167. 2168. 2169. 2170. 2171. 2172. 2173. 2174. 2175. 2176. 2177. 2178. 2179. 2180. 2181. 2182. 2183. 2184. 2185. 2186. 2187. 2188. 2189. 2190. 2191. 2192. 2193. 2194. 2195. 2196. 2197. 2198. 2199. 2200. 2201. 2202. 2203. 2204. 2205. 2206. 2207. 2208. 2209. 2210. 2211. 2212. 2213. 2214. 2215







qu'elles amènent. Si de grands maîtres les ont employées quelquefois, il ne faut pas s'autoriser de leurs noms pour user de *licences* que l'on n'aurait pas les mêmes moyens de se faire pardonner. Nous avons parlé de ces modulations en traitant les transformations de l'accord de septième diminuée; mais on pourrait les opérer aussi sur les autres accords suspensifs, et faire des passages d'un ton majeur à d'autres très-éloignés. Ce que nous avons dit doit suffire pour mettre à même de se rendre compte de tous les cas de ce genre.

§ 40. *Altération d'accords.*

En s'interdisant les modulations enharmoniques, ou du moins en ne les employant qu'avec une grande circonspection, il reste encore une immense quantité de moyens, soit pour opérer des changements de tons réels, soit pour amener des modulations fictives et jeter des notes chromatiques dans un morceau pour y mettre un peu de variété.

En effet, indépendamment des transformations ou échanges d'accords, que nous connaissons déjà, il existe un autre genre de modification d'accords pour amener des chromatiques. Par exemple, planche GG, le n° 1, où l'accord d'*ut* se résout sur l'accord de *fa*, peut être varié par le n° 1 *bis*; mais alors l'agrégation *ut mi sol dièze*



n'est plus un accord. Le *sol dièze* est une véritable dissonance introduite dans l'accord primitif, et elle trouve sa résolution sur le *la*.

Ici la dissonance devant monter, on a dû la nommer *sol dièze* et non *la bémol*.

Dans le n° 2, l'accord d'*ut* se résout sur l'accord de *si*; dans le n° 2 *bis*, qui en offre la variation, cette même résolution est amenée par deux chromatiques descendantes auxquelles il faut donner le nom de bémols. L'agrégation passagère *mi bémol sol bémol ut* n'est pas un accord. Pour distinguer ces agrégations des formes d'accords véritables, nous les nommerons *altérations d'accords*.

On voit 1° que les altérations d'accords amènent des dissonances sur la portion de l'accord restant, laquelle portion sert de préparation.

2° Que la note altérée, devant monter ou descendre à titre de dissonance, prendra dans le premier cas le nom de dièze, et dans le second le nom de bémol.

3° Que l'on peut altérer une et même plusieurs notes d'un accord, mais qu'il faut en garder au moins une pour servir de préparation.

4° Qu'un accord altéré ne peut commencer une phrase, un membre de phrase, et qu'il doit être précédé d'un accord véritable.

5° Enfin, qu'un accord altéré offre une sorte



d'analogie avec les accords suspensifs, sous ce point de vue qu'il rend la résolution plus exigible par l'effet des dissonances qu'il renferme.

Les exemples n<sup>os</sup> 1 et 1 *bis*, n<sup>os</sup> 2 et 2 *bis* peuvent suffire pour mettre à même de raisonner tous les cas présentant des altérations d'accords. Nous aurons d'ailleurs occasion d'y revenir en traitant successivement du duo, du trio, etc. Les notes altérées sont, au surplus, de véritables notes chromatiques, et en suivent les lois <sup>1</sup>.

Remarquons néanmoins que le précepte ci-dessus, 2<sup>o</sup>, n'est pas absolument de rigueur : c'est-à-dire qu'on ne sera pas toujours forcé de donner la dénomination de dièze à la note chromatique ascendante, ou celle de bémol à la chromatique descendante. En voici la raison : une note chromatique étant un emprunt fait à un ton ou mode étranger, on peut la considérer comme appartenant au ton ou mode le plus voisin, celui avec lequel l'oreille est le plus familiarisée. C'est ainsi que le n<sup>o</sup> 2 *bis* de la planche GG ci-dessus sera probablement écrit d'une manière plus commode pour le chanteur, comme on le voit au n<sup>o</sup> 3, car le *fa dièze* appartient à une modulation bien plus rapprochée du ton d'*ut* que celle où figure le *sol bémol*. Il est d'ailleurs peu important que

<sup>1</sup> Méth. du Mélop, Parag., LXXXII et suivants, et XCVII.



l'agrégation *mi bémol fa dièze* n'ait plus aux yeux la forme d'accord, puisque ce n'en est plus un. Il est essentiel, au contraire, que les parties soient écrites de manière à en rendre la lecture facile.

Dans les n<sup>os</sup> 4 et 5, il est bien plus simple de mettre des dièzes que des bémols. Dans le dernier, l'accord de *sol* fragment est en suspens. Ces deux exemples présentent un peu d'analogie avec ce que nous avons vu Parag. 37 ; c'est une sorte de balancement de l'accord sur lui-même, mais avec des altérations.

Avant de quitter ce sujet, remarquons aussi qu'il faut toujours chercher à se rendre compte, par la mélodie ou par l'harmonie, de l'effet d'un passage qui nous choque lorsqu'il paraît écrit régulièrement. Le passage du n<sup>o</sup> 6 choque l'oreille : c'est ici le sentiment de la tonalité qui est blessé. Cet accord de *ré* majeur, arrivant après une dissonance et sur un temps fort de la mesure, paraît vouloir décider une modulation, et la logique musicale la repousse, comme trop éloignée du point de départ et pas assez préparée.

Au contraire, le même exemple, n<sup>o</sup> 6 *bis*, ne blesse en aucune manière, parce que l'accord de *ré* mineur ne paraît pas réclamer les droits de la tonalité ; il est reçu comme accord de seconde du ton de *ré*, et non comme modulation, et le passage est chromatique. Les deux exemples parais-



sent également bien écrits pour les yeux. Les lois de la tonalité, les modulations, la mélodie, en un mot, expliquent leurs effets opposés.

Si au contraire on voulait varier le n° 7 par le n° 7 *bis*, ce dernier paraîtrait insupportable. On en trouverait la raison dans le défaut d'harmonie des trois tierces majeures qui se suivent à la basse.

En un mot, toutes les fois qu'un accord est altéré et non transformé en un autre, toutes les notes altérées ne peuvent être que des chromatiques servant en quelque sorte de *guidon*, de *conduit* sur les notes diatoniques; et pour se rendre facilement compte des passages où elles figurent, il n'y a qu'à les supprimer mentalement et voir ce que devient le passage ainsi réduit aux diatoniques <sup>1</sup>.

Si l'on veut introduire dans le même accord plus d'une altération, il faut s'assurer auparavant que les résolutions ne seront pas contradictoires entr'elles.

#### § 41. *Prolongations, suspensions, retardements.*

Un accord peut encore être modifié au moyen

<sup>1</sup> Plusieurs auteurs ont pris pour des accords véritables ou fondamentaux des accords altérés. Or, comme il est possible d'altérer un accord de bien des manières différentes, on devine que les catégories qu'ils ont voulu établir n'ont fait qu'embrouiller le sujet, et sont cependant restées bien insuffisantes.



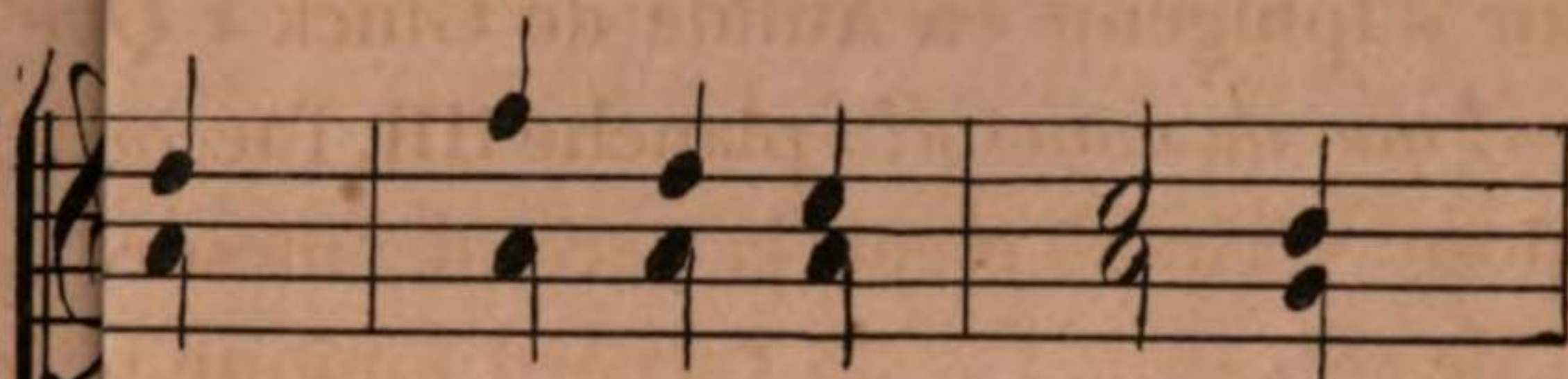
de portion des notes de l'accord précédent, lesquelles, au lieu de recevoir leur résolution immédiate, se prolongent. C'est ainsi que dans le chœur d'Iphigénie en Aulide de Gluck « *Que de graces! que de majesté!* » planche HH, l'accord qui compose véritablement la seconde mesure est celui de *sol*; mais l'*ut* de l'accord tonique précédent, au lieu de recevoir sa résolution immédiate *si*, se prolonge pendant deux temps, et passe ainsi *comme dissonance préparée* sur l'accord de *sol*, qui sonne déjà. Cet *ut* dissonance reçoit enfin sa résolution au troisième temps. Cette dissonance est donc un *prolongement* de l'accord précédent en *suspension* sur l'accord suivant, et le *si* de l'accord de *sol* est une note *retardée* par le prolongement ou suspension; l'accord entier retardé dans l'une de ses parties se nomme aussi *accord retardé*. L'accord de *sol* est retardé.

A la quatrième mesure, le *ré* de l'accord de septième dominante retarde l'*ut*; à la sixième mesure, le *mi* de l'accord d'*ut* retarde le *ré* de l'accord *ré fa la*; à la huitième mesure, deux notes sont retardées dans l'accord de *sol*, qui termine la phrase; le *si* par l'*ut*, et le *sol* par le *la*, etc.

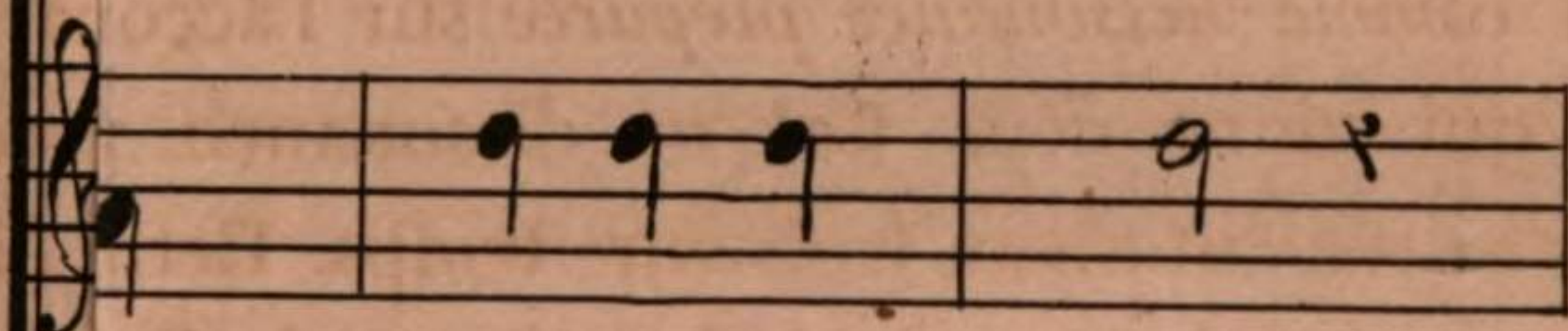
Nous pouvons conclure de l'examen de cet exemple :

1° Que les prolongements arrivent comme dissonances, qu'ainsi ils doivent effectuer une résolution.

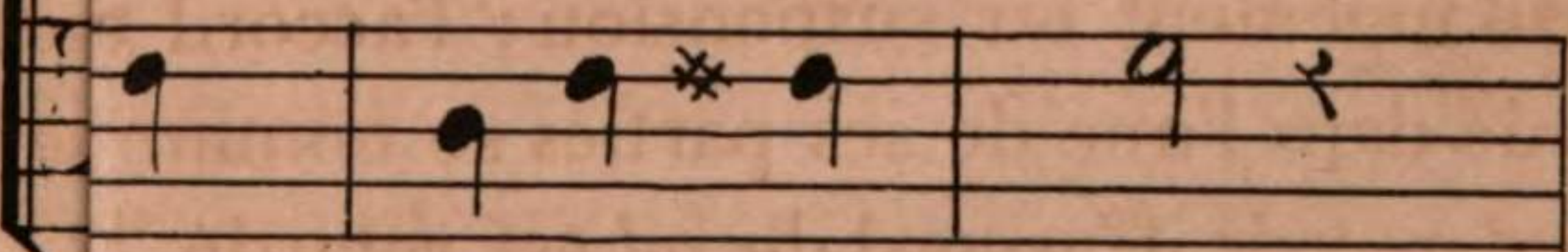


No. 1. *Gluck.*Soprano  
et  
Contralto

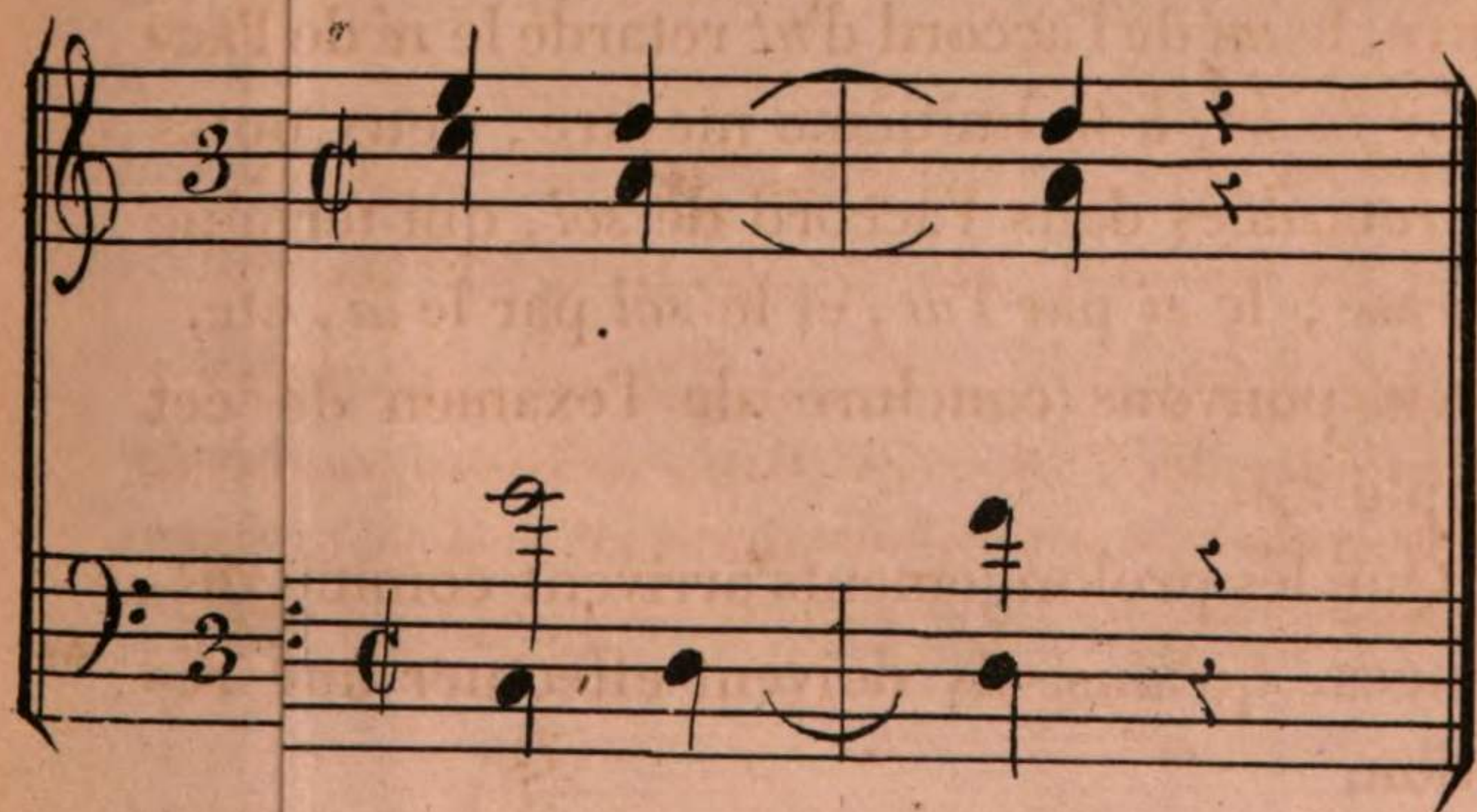
Tenore



Basse



## No. 2.

*Retard de Tierce*



Que l'on peut prolonger une ou plusieurs  
notes d'un accord.  
Que l'on ne peut commencer une phrase  
ou continuer de phrases, avec un accord plus d'un  
note en suspension, puisque l'agitation totale  
ne se fait pas un accord.  
Que l'on peut prolonger plusieurs notes  
d'un accord appartenant à un accord toujours ou  
un accord suspendu.  
On doit bien penser que plus on prolonge  
les notes d'un accord sur un autre, plus il y a  
de dissonances : il faut donc beaucoup d'attention  
pour user de cette ressource en harmonie.  
Les duploïdes, les propositions font un  
effet : on peut le voir sur le fragment de l'œuvre  
de l'Éclair ci-dessus ; mais il faut, pour cela, que  
le chant soit large et simple, sans que l'on s'attache  
à l'harmonie de l'œuvre ou qu'on lui fasse attention.  
Elle est plus bien terminée, les résolutions  
des divers suspendus ; car si l'on s'attache à  
trop étendre et le chant trop étendu de l'œuvre  
suspendu en suspension, le tout ne forme qu'un  
monologue qui fatigue et l'attention musicale de l'auditeur.  
Il ne faut pas confondre les notes suspendues  
d'un accord sur un autre avec les notes courtes  
des divers accords. Les premiers, comme l'on  
a pu le voir ci-dessus, se jouent sur un seul et même



2° Que l'on peut prolonger une ou plusieurs notes d'un accord.

3° Que l'on ne peut commencer une phrase ou membre de phrase, avec un accord plus des notes en suspension, puisque l'agrégation totale ne forme pas un accord.

4° Que l'on peut prolonger indifféremment des notes appartenant à un accord tonique ou à un accord suspensif.

On doit bien penser que plus on prolongera de notes d'un accord sur un autre, plus il y aura de dissonances : il faut donc beaucoup d'habitude pour user de cette ressource en harmonie. Bien employées, les prolongations font un bel effet ; on peut le voir sur le fragment du chœur de Gluck ci-dessus ; mais il faut, pour cela, que le chant soit large et simple, afin que l'oreille ait le temps de discerner ce qu'on lui fait entendre, et qu'elle puisse bien reconnaître les résolutions des diverses suspensions ; car si le mouvement est trop rapide et le chant trop entrelacé de dissonances en suspension, le tout ne forme qu'un imbroglio qui fatigue sa logique musicale et la rebute.

Il ne faut pas confondre les notes *prolongées* d'un accord sur un autre avec les notes communes à deux accords. Par exemple, même chœur d'Iphigénie ci-dessus, seconde mesure, l'*ut* de la



première partie est une note prolongée de l'accord d'*ut* sur l'accord de *sol*, tandis que le *sol* de la seconde partie est une note commune aux deux accords. Pour ne pas s'y tromper, il faut retenir que la note commune est intégrante dans les deux accords, tandis que la note prolongée est étrangère au second accord, sur lequel elle se glisse à titre de dissonance.

Remarquons que la note prolongée ne se résout pas toujours dans l'accord sur lequel elle fait suspension, mais dans le suivant. En voici un exemple planche HH, n° 2 ; l'*ut* prolongé, traverse l'accord de *ré*, et se résout sur celui de *sol*.

On emploie souvent les prolongations dans la musique d'église, dont le genre est simple et sévère. Il faut en général être bon musicien pour chanter cette musique justement, à cause de ces prolongations dissonantes sur un accord ; on est obligé de lutter contre l'impression de cet accord qui entraîne à une résolution.

Dans le langage ordinaire des écoles, on spécifie la note retardée ; ainsi, dans le n° 2, la résolution s'étant faite sur la médiate de l'accord de *sol*, on dira que sa tierce ou médiate a été retardée. On ne tient dans ce cas aucun compte de l'accord intermédiaire *ré fa la*.

Dans le chœur de Gluck, seconde mesure, on dira que la tierce, le *si*, a été retardée.



A la quatrième mesure, que la tonique a été retardée.

A la huitième mesure, que l'on a retardé à la fois la tonique et la médiate.

Nous devons concevoir facilement ce langage.

On voit aussi que la tonique et la médiate étant les deux notes essentielles d'un accord, ce sont elles qu'il faut retarder, parce que l'oreille, impatientée de la dissonance qu'elle aura entendue, savoure avec plus de plaisir le retour des consonnances de tierces ou de sixtes; ainsi, seconde mesure du chœur ci-dessus, l'*ut*, dissonance de quarte contre la basse, fait enfin place à la consonnance de tierce *sol si*. A la quatrième mesure, le *ré*, dissonance de seconde (neuvième) contre l'*ut* de la basse, se résout enfin sur l'octave. A la sixième mesure, c'est la sixte qui remplace la septième, et les résolutions dédommagent de la dureté des dissonances.

Il n'en est pas de même planche HH, n° 3. La quinte *la*, retardée dans l'accord de *ré*, ne produit pas un bon effet : la tierce, retardée dans le même accord, plaît davantage. Cependant on peut se servir de ce retard, s'il convient à l'effet qu'on se propose. Assez souvent on retarde la tierce et la quinte, ou la quinte et la tonique, voyez chœur de Gluck ci-dessus, huitième me-



sure. Nous le répétons , rarement on retarde la quinte seule.

§ 42. *Pédale exubérante à l'harmonie.*

Nous savons que l'on peut garder dans la même partie la note commune à plusieurs accords. Cette note sert alors de liaison à l'harmonie. C'est ainsi que planche JJ, n° 1 , le *sol* appartient aux accords d'*ut*, de *sol*, et de septième dominante qui composent la phrase harmonique. Voilà l'origine de la *pédale* ou tenue. C'est une note soutenue par une voix pendant plusieurs mesures, pendant même des phrases entières. La pédale peut se trouver au-dessus, à la basse, au milieu; en un mot, occuper toutes les places de l'harmonie.

Observons que lorsqu'une note s'est annoncée comme pédale par son immobilité dans plusieurs accords, elle devient en quelque sorte exubérante à l'harmonie, et lors même qu'elle serait à la basse, on n'y a plus d'égard dans le calcul des intervalles. Ainsi, dans le n° 2, le dernier temps de la seconde mesure ne représentera pas un fragment de l'accord de septième dominante, ce qui obligerait à la résolution *fa mi*; les tierces supérieures seront censées marcher indépendamment de la basse *sol*; mais alors la basse, remplissant l'effet d'une dissonance, devra se résoudre à la fin de la phrase. Ainsi, en répétant deux



sure. Nous le répétons, rarement on retarde la  
pointe seule.

§ 42. Pédale exubérante à l'harmonie.

The musical score is written on a grand staff with two systems of three staves each. The first system is marked "1er Rais." and the second "2ème Rais." The music is in a key with one flat (B-flat) and a common time signature. The first system shows a melodic line in the upper voice and a bass line with a prominent pedal point on the B-flat note. The second system continues this pattern, with the pedal point becoming more pronounced. The score is a study in harmonic texture, specifically focusing on the effect of a dominant pedal point.







fois celle n<sup>o</sup> 2, on terminera la seconde fois par la résolution du *sol* sur la tonique : il en serait de même du n<sup>o</sup> 1, si l'on voulait le rendre terminatif.

La pédale prend encore bien plus d'extension, en combinant le principe ci-dessus de la conservation d'une note commune à plusieurs accords, avec celui des prolongations ou dissonances. Il en résulte que l'on peut alors faire passer toute espèce d'harmonie sur la pédale : passages diatoniques ou chromatiques, peu importe, voyez n<sup>o</sup> 3. On trouve au second temps de la première mesure les dissonances de seconde *sol la*, et de quarte *sol ut*; plus loin les mêmes dissonances et d'autres encore; mais chaque fois les consonances qui leur succèdent la font oublier, jusqu'à ce qu'enfin la pédale elle-même se résolve. Dans le n<sup>o</sup> 3, les deux premières parties sont dites *harmonisées* entre elles.

On conçoit qu'il est nécessaire que la pédale soit une des notes diatoniques de la phrase, afin d'appartenir à plus d'accords du ton, et nous savons qu'une note du ton peut appartenir à trois accords différents à titre de tonique, de médiate, ou de dominante.

Chaque note diatonique peut donc former pédale; mais l'oreille goûte de préférence les pédales sur la tonique ou sur la dominante, qui sont



les notes les plus importantes, et qui font partie, comme nous le savons, des accords principaux. On peut même placer la dominante avant la tonique; car elle figure d'abord dans trois accords toniques, plus dans celui si important de septième dominante; aussi trouve-t-on beaucoup plus de pédales sur la dominante que sur les autres notes.

Remarquons bien que la pédale qui commence, il est vrai, comme note commune à plusieurs accords, finissant ordinairement par devenir dissonante sous d'autres, doit perdre son immobilité si la phrase est finale. Cela est si vrai que lors même qu'elle deviendrait tonique d'un nouveau ton par la suite d'une modulation, sa persistance ne serait pas goûtée. Ainsi, n° 4, le prolongement du *sol*, dans la dernière mesure, ne fait pas le même plaisir que son octave inférieure. On voit dans ce même exemple que les trois premières parties forment une harmonie régulière, indépendante de la pédale.

Une note porte encore le nom de pédale, quoiqu'elle soit entrecoupée de silence, ou répétée au lieu d'être soutenue, toutes les fois qu'elle persiste long-temps en place. En voici un exemple, tiré d'un nocturne d'Azioli, n° 1, planche KK. Dans la première phrase, le compositeur a interrompu la pédale par des silences. Il a senti que n'étant pas encore établie dans l'oreille par plusieurs accords,



W.

Soprano.  
Tenore.

Basse.

N.

Soprano  
Tenore.

Basse.



Le 1er mai 1871, le conseil municipal de la ville de Paris a décidé de créer un musée de la ville de Paris, qui sera installé dans les locaux de l'ancien hôtel de la ville de Paris, au n° 1 de la rue de la Harpe. Le musée sera consacré à l'histoire de la ville de Paris, et sera ouvert au public. Le conseil municipal a également décidé de créer un musée de la ville de Paris, qui sera installé dans les locaux de l'ancien hôtel de la ville de Paris, au n° 1 de la rue de la Harpe. Le musée sera consacré à l'histoire de la ville de Paris, et sera ouvert au public.



où elle aurait commencé comme consonnance, il ne fallait pas la faire frapper avec la tierce *ré fa*, ce qui aurait produit des dissonances de seconde et quarte trop peu préparées. Un peu plus loin, cette même pédale sur la tonique reparaît frappée sans interruption ; et les accords d'*ut* et de *fa* se balancent sur elle. Il est inutile de présenter de nouveaux exemples. On voit dans celui-ci que les deux parties supérieures sont harmonisées entre elles, presque constamment à la tierce. On y trouve quelques sixtes et quelques octaves <sup>1</sup>.

§ 43. *Variations d'un thème.*

Les dissonances, les transformations et altérations d'accords, les prolongations de notes, la pédale, sont entre les mains de l'harmoniste des moyens de varier les effets de l'Harmonie. Il a de plus à sa disposition ceux que nous avons vus dans le cours de Mélodie <sup>2</sup>, pour varier le *motif ou thème*.

On peut varier le thème seul et même plusieurs parties en conservant les autres ; effectivement, prenons un thème planche KK n<sup>o</sup> 2, composé d'accords simples, et qui ne présentent aucune difficulté pour leur enchaînement ; nous pouvons

<sup>1</sup> Le ton véritable de ce fragment est celui de *la* : il est transposé pour plus de commodité.

<sup>2</sup> Méth. du Mélop., Parag. CXL.



varier la première partie, comme on le voit n° 3. L'Harmonie générale serait rigoureusement acceptable, car les dissonances sont préparées, ou par l'audition préalable (Parag. 25 et 26), ou par le mouvement contraire (Parag. 27), et elles sont toutes résolues.

Cependant l'effet n'est pas agréable, car il y a une quantité de dissonances disproportionnée avec celle des consonnances. On peut y remédier sans changer la variation du thème en harmonisant la seconde partie avec la première, et l'on retrouvera le commencement du nocturne d'Azioli, n° 1 de la même planche.

Nous avons déjà fait remarquer pour quelle raison la basse est entrecoupée de silences, dans la première phrase n° 1. Dans la seconde phrase, neuvième mesure, la seconde partie se trouve naturellement harmonisée avec la première, et cela sans qu'il soit nécessaire de la décomposer.

Les variations d'un thème se nomment aussi *broderies*; elles se font ordinairement aux parties supérieures de l'Harmonie. Nous avons déjà remarqué que par suite d'un principe d'Acoustique (Parag. 4), les sons graves étaient plus longs à se développer, à se faire entendre que les sons aigus. Il en résulte qu'il est nécessaire de donner à la basse une marche moins vive et moins sautillante que celle des dessus. Aussi lorsque l'on



*brode* la basse, on ne donne aux autres parties que des notes soutenues, pour ne pas distraire l'attention qui doit lui être réservée.

§ 44. *La Mélodie doit prédominer l'Harmonie.*  
*Décomposition du discours musical.*

On peut maintenant concevoir les exercices essentiels à faire pour devenir bon harmoniste. Savoir : créer une harmonie sur une mélodie donnée ; ou donner du chant à une harmonie composée d'accords simples.

D'après la définition de l'Harmonie, qui est évidemment la science de faire marcher de front plusieurs mélodies, il faut qu'il y ait unité de mesure et de tonalité entre les parties, sans quoi l'Harmonie serait rompue.

Il faut donc que dans un morceau chacune des parties soit soumise à la mesure et au rythme général, et soumise également à la tonalité de départ et aux modulations qui peuvent survenir.

Viennent ensuite les lois de l'agrégation des parties, les lois de l'harmonie ; mais, en un mot, la mélodie doit prédominer. Si l'on voulait contester cette vérité, et que l'on considérât la mélodie et l'harmonie comme deux sœurs égales en droit, il faudrait encore avouer que la mélodie peut exister sans l'harmonie, tandis que je ne conçois pas d'harmonie sans mélodie.



En effet, si l'on fait entendre une suite d'accords bien coordonnés devant un homme sensible à la musique, mais ignorant dans la science, son oreille s'empare de certains sons de préférence à d'autres, sans distinction de parties; il en forme une succession, une mélodie que sa mémoire pourra reproduire s'il a été agréablement touché. Il se lasserait au contraire bien vite d'une suite d'accords qui ne lui présenteraient aucune idée mélodique, et il n'en conserverait aucun souvenir. La phrase n° 1, planche K, pag. 30, lui plairait un instant par la pureté de son harmonie; mais il s'endormirait en écoutant un morceau plus long, dont la mélodie serait aussi vague que celle de ce fragment. Cependant il regarderait probablement comme chant la phrase *ut si ut ut si ut*, plutôt que celle *mi ré mi fa mi ré mi*. La troisième partie est trop indécise pour qu'il y fît la moindre attention.

Un morceau peut être remarquable par la simplicité de ses accords, sa couleur vaporeuse, et posséder cependant une mélodie bien distincte<sup>1</sup>.

Ainsi, lorsque l'on compose un morceau d'ensemble, soit que l'on invente d'abord une mélodie, un chant auquel on adapte ensuite une harmonie; soit que l'on entende en imagination

<sup>1</sup> Chœur du Songe dans le Petit Chaperon Rouge (Boiëldieu), etc.



toutes les parties à la fois comme un tout compact et indivisible , il n'en est pas moins vrai qu'il doit y avoir une succession mélodique bien tranchée , sans quoi le morceau manque de couleur et d'intention. Nous le répétons, l'homme ignorant de la science, mais heureusement organisé, n'a pour souvenir que cette succession. Au surplus , la faculté dont nous avons parlé ci-dessus d'entendre toutes les parties à la fois comme un tout homogène , ne peut appartenir au premier venu ; elle est le fruit de la science et d'une longue habitude des effets ; il faut nécessairement, en musique comme en tout, passer du simple au composé. Un homme sans éducation ne comprend pas d'abord l'orateur qui parle cependant la même langue que lui ; un homme qui a peu l'habitude d'entendre de la musique est touché d'un chant simple , et ennuyé d'une composition savante. La musique, comme la littérature, a différents genres ; elle a même malheureusement aussi son style académique.

Puisque la Mélodie est l'ame de toute composition musicale , jetons un coup-d'œil sur son essence et sur les lois qui la régissent.

La Mélodie (la musique) est un langage , elle a sa prose et sa poésie.

Un chant sera d'autant plus prosaïque que le cadencé général , ou la mesure, y sera plus vague,



plus indéterminé, et que les phrases partielles auront moins de régularité, de symétrie.

Un chant sera d'autant plus poétique que le cadencé général y fera davantage sentir son empire, et que les phrases partielles auront plus de régularité et de symétrie entre elles.

Il est possible d'opposer un chant irrégulier, mais plein d'enthousiasme et de verve, à un second bien écrit et régulier, mais froid et dépourvu d'invention; cela ne détruit pas le principe.

L'ancienne musique, dont nous supposons avoir des restes dans le chant d'église nommé *grégorien*, ou plain chant, présente une tonalité souvent indécise, et manque de régularité dans les phrases musicales: *c'est de la prose*.

Un sentiment de tonalité bien prononcé, la régularité de la mesure et la symétrie des phrases, caractérise au contraire toute la musique moderne, composée depuis cent et quelques années: *c'est de la poésie*. C'est à la poésie musicale que nous devons les compositions théâtrales et dramatiques que nous allons admirer, les compositions légères, qui font l'agrément de nos salons, et même les compositions de musique sacrée dont l'église fait maintenant usage dans les grandes solennités.

Nous allons nous attacher spécialement à la musique moderne, à la poésie musicale.



Chaque composition peut se subdiviser : ainsi un opéra est composé de l'*ouverture*, puis de *solo*, de *duo*, de *trio* et *chœurs*, etc.

Chacun de ces fragments, isolé, peut être considéré lui-même comme un petit poème à part. Il en est de même des morceaux de musique instrumentale, sous quelque nom qu'ils puissent paraître. *Sonate*, *fantaisie*, *pot-pourri*, *variations*, *symphonie*, *concerto*, etc.

Chacun de ces petits poèmes peut aussi être composé de deux ou de trois fragments. Les fragments peuvent changer la mesure et le mouvement primitif. Ainsi, par exemple, un *concerto* pourra débiter par un *largo* en quatre temps, suivi d'un *andante* ou d'un *adagio* à deux temps, et terminé par un *presto* à trois temps. Chaque maître a sa manière et combine, suivant son goût, les changements de mesure et de caractère du chant.

On nomme *cadre*, ou *coupe*, les formes les plus en usage pour chaque genre de morceau. C'est ainsi que le *rondeau* est un petit poème musical, composé de plusieurs fragments ou reprises, arrangé de manière que la première reprise se répète après chacune des autres, et termine ainsi le morceau.

Une chanson à refrain est dans ce sens un *rondeau* à deux reprises.



Le détail des différentes coupes est trop considérable , et nous éloignerait trop de notre sujet qui ne traite que des principes de l'art , pour l'entreprendre ; c'est en faisant de la musique et en comparant les cadres et la manière des différents maîtres , que l'on pourra s'instruire dans cette partie de la *littérature musicale*. Nous ne pouvons, dans ce traité, nous occuper que de généralités.

Reprenons l'analyse générale d'un morceau de musique. Nous en sommes restés à ce qu'on nomme *reprises* d'un morceau <sup>1</sup>. Les périodes principales peuvent elles-mêmes se subdiviser en d'autres. De la décomposition de celles-ci on arrive enfin au *vers musical*.

Le vers musical peut être composé de deux , trois , quatre , cinq , six , sept ou huit mesures.

Généralement , il est composé de quatre mesures. Cette combinaison de deux fois deux semble la plus régulière et la plus satisfaisante. Aussi elle est presque exclusivement employée pour la musique, où l'on veut bien déterminer le cadencé musical, comme les *contredanses*, les *marches militaires*, etc.

<sup>1</sup> Nous avons remarqué dans le Cours de Mélodie que le mot *reprises*, donné primitivement aux fragments qui se répétaient, s'est ensuite étendu aux grandes périodes formant un sens complet.



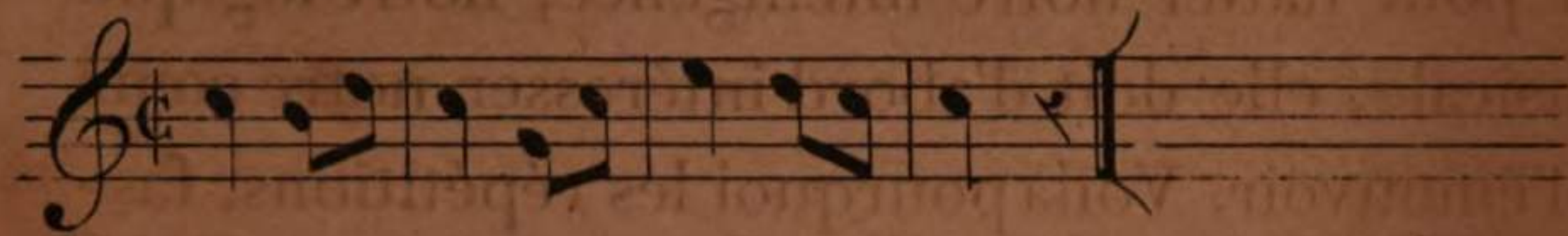
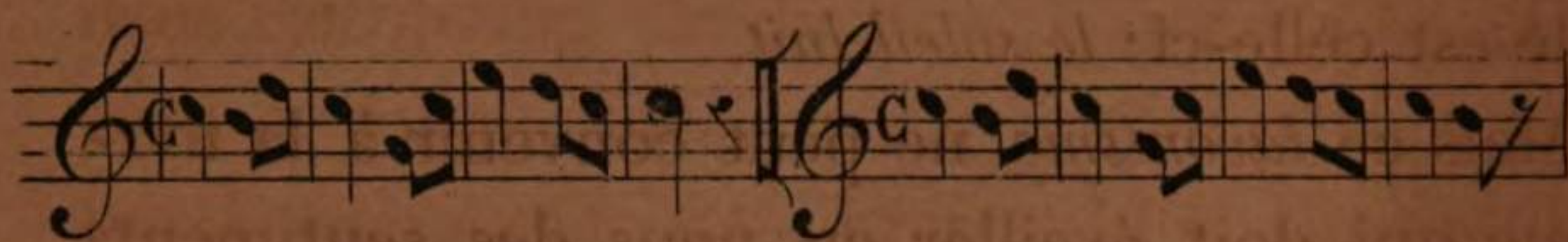
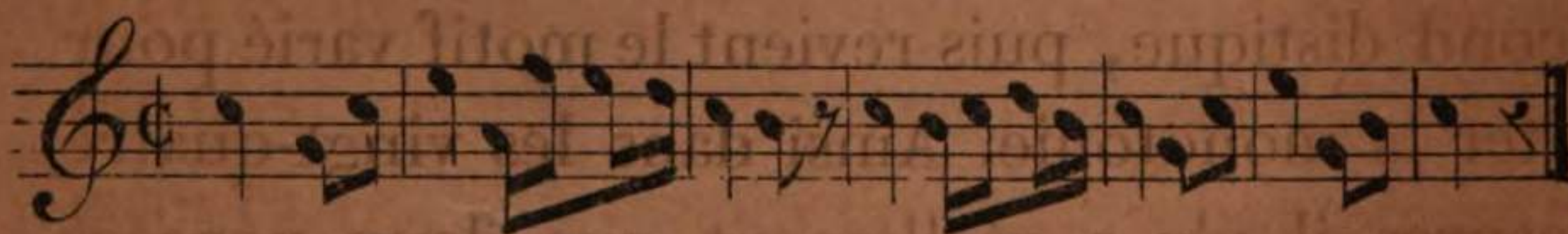
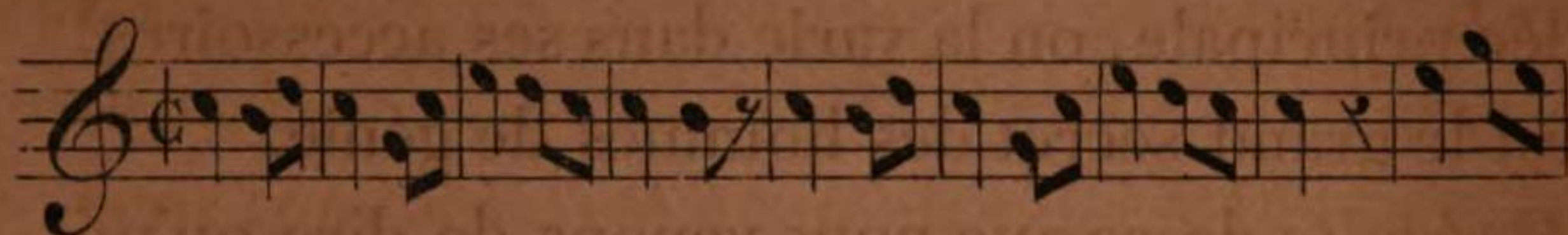
Le détail des différentes coupes est trop considérable, et nous éloignerait trop de notre sujet principal, qui ne traite que des principes de l'art. Pour l'entreprendre; c'est en faisant de la musique et en comparant les cadres et la manière de les tenir maîtres, que l'on pourra s'instruire dans cette partie de la composition musicale. Nous ne nous occupons, dans ce traité, nous occuper que de l'art de composer.

Revenons l'analyse générale d'un morceau de musique. Nous en sommes restés à ce point comme nous l'avons dit, les principes fondamentaux de la composition se subdivisent en deux. De la décomposition de celles-ci en parties, et de la composition de celles-ci en un seul morceau musical.

Le vers musical peut être composé de deux, trois, quatre, cinq, six, sept ou huit mesures. Généralement, il est composé de quatre mesures. Cette combinaison de deux fois deux mesures est la plus régulière et la plus satisfaisante. Ainsi elle est presque exclusivement employée pour la musique, on l'on veut bien déterminer le cadre musical, comme les contrechasses, les marches, etc.

Nous avons renvoyé dans le Cours de Mélodie, les principes généraux de la composition musicale, et nous nous occupons maintenant de la composition des morceaux de musique.



N<sup>o</sup> 1.N<sup>o</sup> 2.N<sup>o</sup> 3.



§ 45. *Variétés du vers musical.*

Dans le langage ordinaire , qui ne s'adresse souvent qu'à l'intelligence , on peut former une proposition complète avec bien peu de mots ; telle est celle-ci : *le soleil luit.*

Mais ce *laconisme* ne peut convenir à la musique qui doit éveiller en nous des sentiments auxquels nous ne sommes pas toujours préparés ; car pour flatter notre intelligence, notre logique musicale, elle doit d'abord intéresser notre cœur et l'émouvoir. Voilà pourquoi les répétitions, fastidieuses dans le langage parlé , font un bon effet en musique, surtout lorsqu'en conservant l'idée principale, on la varie dans ses accessoires. C'est le grand secret des hommes de génie.

Il résulte de ce que nous venons de dire qu'un seul vers musical produirait peu d'effet , planche LL , n° 1.

Le distique n° 2 est déjà mieux ; c'est la même pensée répétée avec une suspension , la première fois.

Le n° 3 se compose du distique n° 2 et d'un second distique, puis revient le motif varié pour éviter la monotonie. Ainsi dans les vingt-quatre mesures il n'y a réellement que deux pensées musicales.

Les coupes de seize , vingt , vingt-quatre , ou trente-deux mesures , sont les plus communes



pour toutes les compositions légères, telles que *romances, chansons à boire, rondes, contredanses*, etc.

Une faute contre la régularité des mesures et la symétrie des phrases serait plutôt aperçue dans ces petites productions que dans un morceau de longue haleine. Aussi sont-elles en général composées de phrases bien *carrées*. On appelle ainsi celles de quatre mesures.

On applique aussi ce nom à la composition entière lorsqu'elle est composée de phrases carrées.

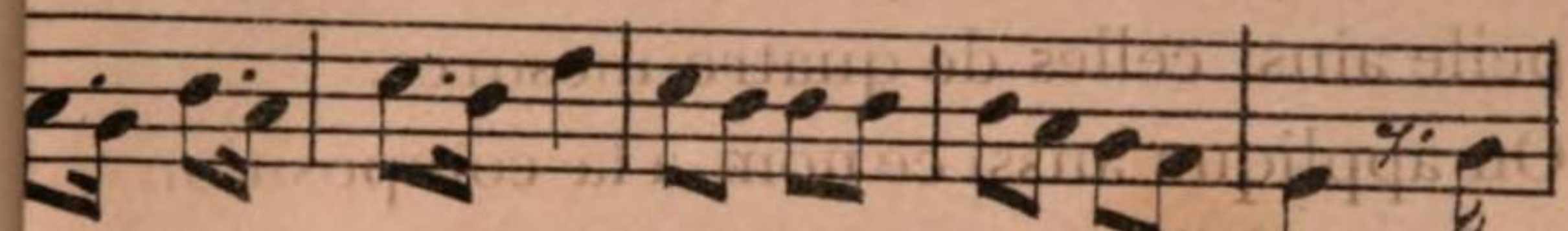
Un morceau bien carré est par cela même de la symétrie la plus régulière. Cependant il peut être régulier sans être carré, si le sens est bien complet et les vers réguliers isolément. Ainsi, dans *l'air du haut en bas*, qu'il faut concevoir écrit comme il l'est n° 1, planche MM, un vers de deux mesures est suivi d'un vers de quatre, puis revient un vers de deux mesures suivi encore d'un vers de quatre, puis deux vers de quatre mesures.

Ainsi tout est régulier jusqu'à présent : le dernier vers de deux mesures, qui n'a pas de correspondant, ne choque cependant pas l'oreille, parce qu'il est demandé par le sens. Cependant l'ensemble n'est pas aussi satisfaisant que celui d'un morceau carré ; il a besoin de paroles pour masquer ce défaut.

Dans le n° 2<sup>1</sup> on trouve d'abord deux vers de

<sup>1</sup> *L'Orage*, romance pour le piano. Chez Janet et Cotelle.





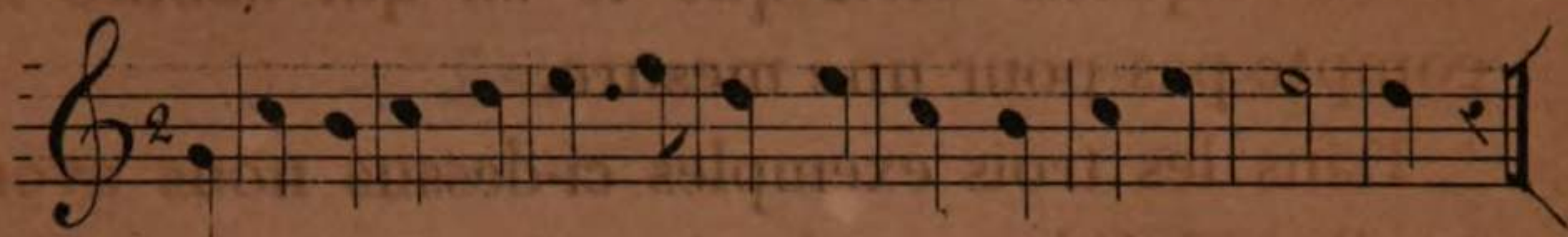
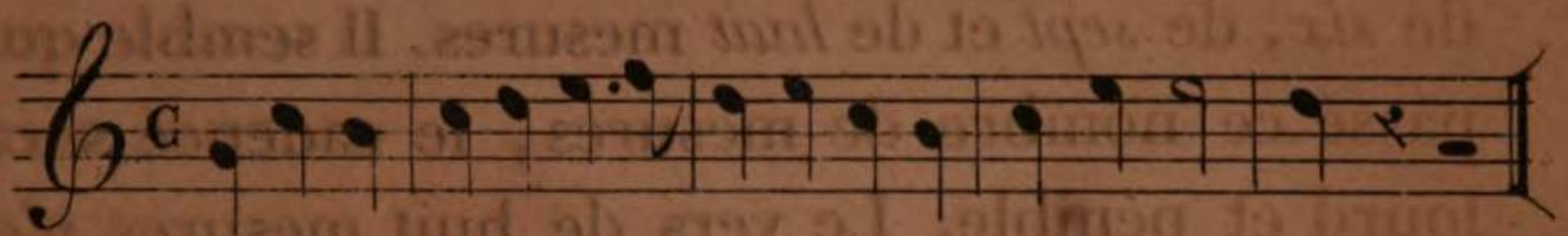
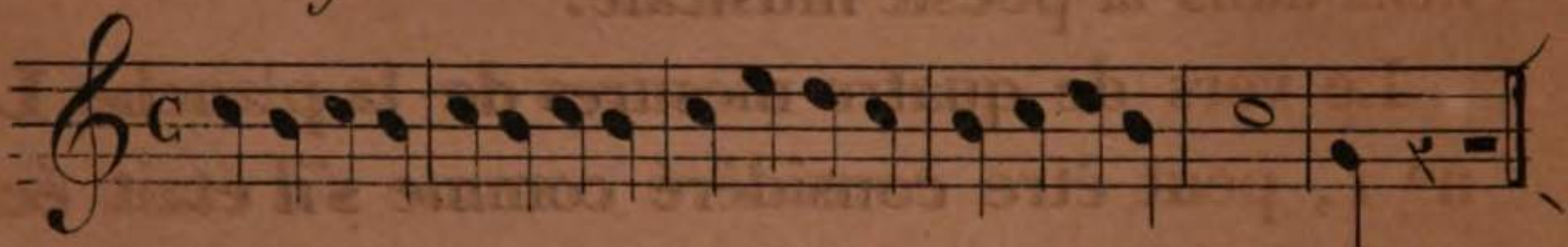
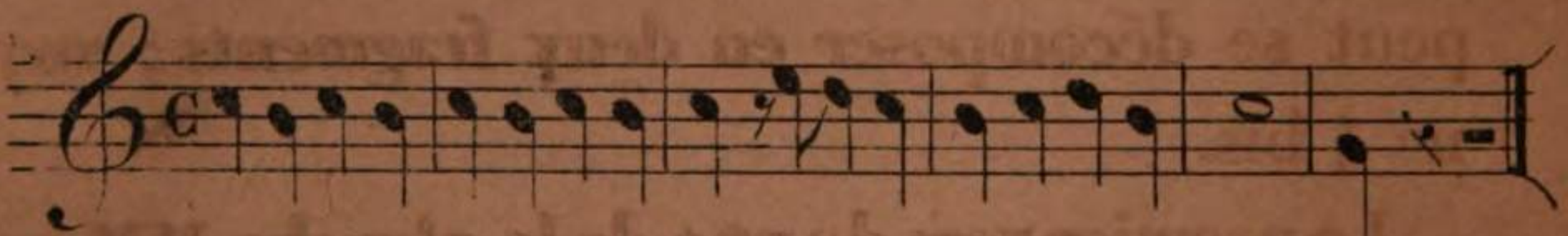
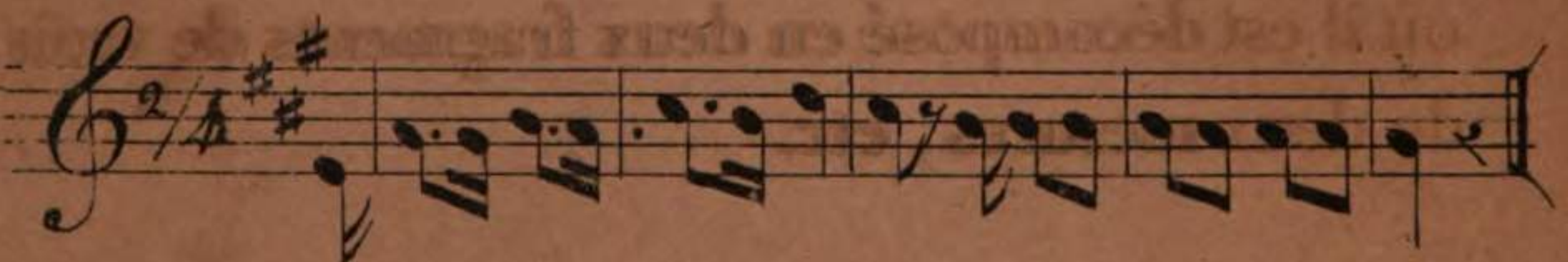










N<sup>o</sup>. 1.N<sup>o</sup>. 2.N<sup>o</sup>. 3. *de mi Vers. de mi Vers*N<sup>o</sup>. 4. *Largo*N<sup>o</sup>. 4. bisN<sup>o</sup>. 5.



cinq mesures, puis deux de trois mesures, puis enfin deux vers de cinq mesures. Il est parfaitement régulier, mais non carré.

Remarquons bien que le *mi* qui débute ne compte pas pour une mesure.

Dans les trois exemples ci-dessus nous avons vu l'emploi de vers de *deux*, *trois*, *quatre* et *cinq* mesures. On pourra trouver des exemples de vers de *six*, de *sept* et de *huit* mesures. Il semble que, passé ce nombre de mesures, le cadencé serait lourd et pénible. Le vers de huit mesures n'est lui-même souvent, au fond, qu'un vers de quatre mesures; le vers n<sup>o</sup> 1, planche NN, peut s'écrire comme au n<sup>o</sup> 2, où il est réduit à quatre mesures.

Les vers de quatre, de cinq, de six mesures, peuvent souvent se décomposer eux-mêmes en deux demi-vers. Ainsi l'on peut trouver l'*hémistiche* dans la poésie musicale.

Le vers de quatre mesures de la planche LL, n<sup>o</sup> 1, peut être considéré comme s'il était écrit n<sup>o</sup> 3 de la planche NN.

Le vers de six mesures, même planche NN, n<sup>o</sup> 4, peut se décomposer en deux fragments; voyez n<sup>o</sup> 4 bis.

Le premier vers du n<sup>o</sup> 2 de la planche MM peut s'écrire comme on le voit, n<sup>o</sup> 5 de la planche NN, où il est décomposé en deux fragments de trois et de deux mesures, etc.



Cette décomposition du vers en deux fragments rappelle l'hémistiche du vers.

Il ne faut cependant pas attacher d'importance à cette nouvelle analogie de la musique avec la poésie : elle n'est pas nécessaire, et n'a pas constamment lieu comme on s'en assurera en continuant à s'exercer à la décomposition des phrases. Les exemples que nous avons donnés sont bien suffisants pour mettre sur la voie.

Ainsi en résumé :

Il y a dans la poésie musicale un cadencé périodique qui est la *mesure* proprement dite. On appelle temps *forts*, comme nous savons, ceux sur lesquels la cadence se fait sentir davantage, les autres sont des temps *faibles*. Dans une mesure partielle composée d'un seul temps, comme le trois-huit, et comme serait le deux-huit (inusité), il est clair qu'il n'y a pas de temps forts, ni faibles ; mais la partie forte du temps qui est la première, et les parties faibles qui sont les autres, ce qui revient au même. Il n'y a d'ailleurs que deux mesures, celle *binnaire*, celle *ternaire* ; la quantité des temps deux ou quatre pour la première est entièrement dépendante du caprice de celui qui écrit ; il en est de même du choix du trois-huit, ou du trois temps pour la seconde.

Outre la division par mesures partielles, nous savons que chaque temps peut encore se diviser,



Cette décomposition du vers en deux parties  
 appelle l'attention du vers  
 Il ne faut cependant pas attacher d'importance  
 à cette nouvelle analogie de la composition du vers  
 car elle n'est pas nécessaire, et n'a pas même  
 aucunement lieu comme on s'en assure en exami-  
 nant à l'œil la décomposition des vers  
 Les exemples que nous avons donnés sont bien  
 suffisants pour mettre sur la voie  
 Ainsi en résumé :

Il y a dans la poésie musicale un cadence parti-  
 culière qui est la mesure proprement dite. Les vers  
 sont tous, comme nous savons, de deux ou de  
 quatre pieds. Le cadence se fait sentir davantage, les ver-  
 ses sont des temps doubles. Dans une mesure de  
 deux temps, il y a un seul temps, comme le trois-  
 temps, et comme serait le deux-temps (musique). Il  
 est clair qu'il y a pas de temps-forts, ni faibles  
 dans la partie forte du temps qui est la première  
 et les parties faibles qui sont les autres, ce qui  
 revient au même. Il y a d'ailleurs des vers de  
 six, celle double, celle triple ; la double est  
 de six ou quatre pour la première et de six  
 ou quatre pour la seconde du cadence de celui qui  
 suit ; il en est de même du choix du trois-temps  
 ou du trois temps pour la seconde.  
 Toute la division par mesures particulières, nous  
 avons que chaque temps peut encore se diviser



N<sup>o</sup> 1. Allegro. 1.<sup>a</sup> Vers 2.<sup>me</sup> Vers



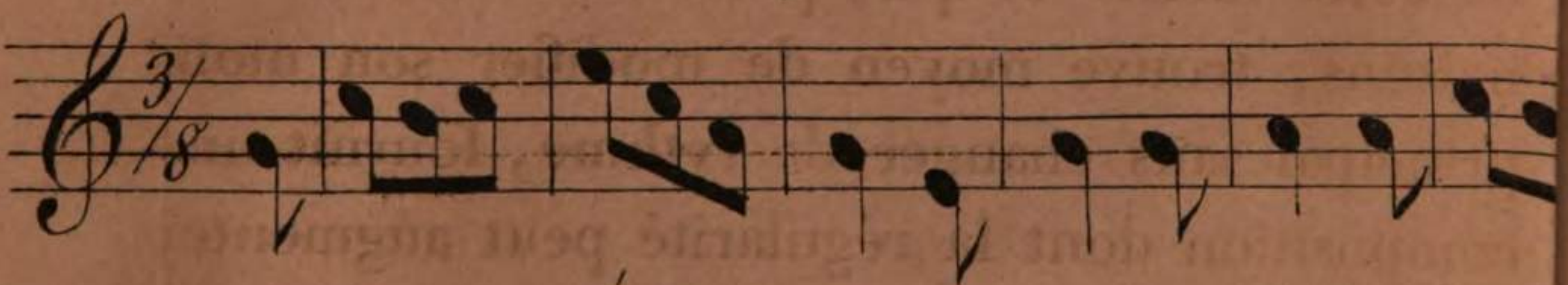
N<sup>o</sup> 2.



N<sup>o</sup> 3.



N<sup>o</sup> 4.



N<sup>o</sup> 5.





et se subdiviser par deux ou par trois. C'est ce que nous avons nommé *rythme*<sup>1</sup>. Le rythme, que nous distinguerons de la mesure, est donc le retour périodique de la *même nature de décomposition des temps*. Ainsi, planche OO, la phrase n° 1 est de mesure binaire, et de rythme binaire.

Dans celle n° 2, la mesure est binaire à quatre temps et le rythme ternaire.

Dans celle n° 3, la mesure est binaire, et le rythme *mixte*.

Dans celle n° 4, la mesure est ternaire, et le rythme ternaire.

Dans celle n° 5, la mesure est ternaire, et le rythme binaire.

Dans celle n° 6, la mesure est ternaire, et le rythme mixte.

Le rythme mixte est celui qui domine en général dans les compositions, parce qu'il présente plus de facilité et de ressources au musicien. D'un autre côté, le compositeur qui peut se passer de cette variété et qui, par d'heureuses combinaisons, trouve moyen de modifier son motif principal sans changer de rythme, fournit une composition dont la régularité peut augmenter le charme.

La figure qu'affectent sur le papier les notes

<sup>1</sup> Cours de Mélop., Parag. CV.



d'une phrase musicale se nomme le *dessin* de cette phrase ou de ce motif. On conçoit par là même que la ressemblance des dessins doit donner une grande unité aux compositions, car la mesure et le rythme sont une grande partie de la pensée musicale. On pourrait presque dire que la ressemblance des dessins amène nécessairement l'analogie des phrases, quelle que soit d'ailleurs la combinaison des intonations. Haydn en fournit une foule d'exemples. Dans cet air, planche OO, n° 7, le motif est formé de deux dessins pareils, ce qui est rendu évident en décomposant le premier vers, comme on le voit au n° 8. Ainsi le dessin est binaire avec la décomposition rythmique de deux doubles croches, puis deux croches, puis deux autres croches et une noire. La croche qui termine le premier demi-vers sert à suspendre le sens pour le rattacher au second demi-vers, et ne fait pas une différence essentielle dans le dessin. Les autres vers du n° 7 sont dessinés avec la même régularité. La plupart des airs de vaudeville sont composés de cette manière. Le dessin de la première phrase sert pour les autres. Quelquefois, lorsque l'air est un peu long, on change de dessin avec le changement de reprise; c'est ce que l'on peut trouver dans l'air du vaudeville d'une *Nuit de la Garde Nationale*, et dans une foule d'autres airs. C'est en décomposant un morceau, en pé-



Les principes de la mécanique sont  
 fondés sur l'expérience et la raison.  
 On distingue deux sortes de forces :  
 les forces actives et les forces  
 passives. Les forces actives sont  
 celles qui produisent le mouvement,  
 et les forces passives sont celles  
 qui résistent au mouvement.  
 La mécanique est la science  
 des lois qui régissent le mouvement  
 des corps. Elle est divisée en  
 statique et en dynamique. La  
 statique est la science des corps  
 en équilibre, et la dynamique est  
 la science des corps en mouvement.  
 La mécanique est une science  
 très importante, car elle est la  
 base de toutes les sciences  
 physiques. Elle est aussi très  
 utile dans la pratique, car elle  
 permet de concevoir et de  
 construire des machines et des  
 édifices.



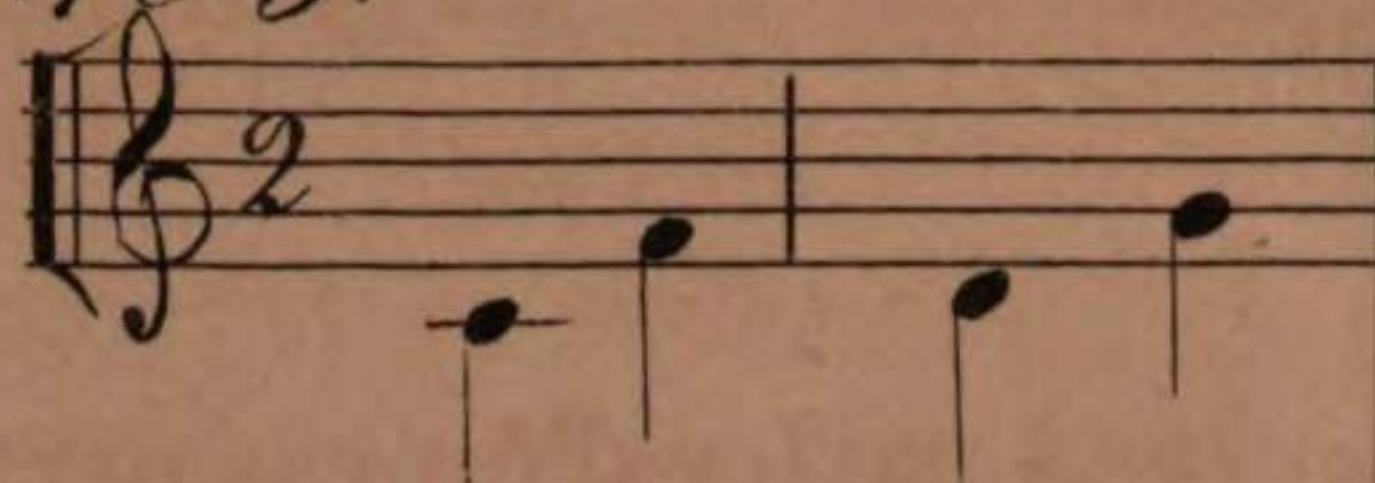
*PL. PP. N.º 1*

*13.*

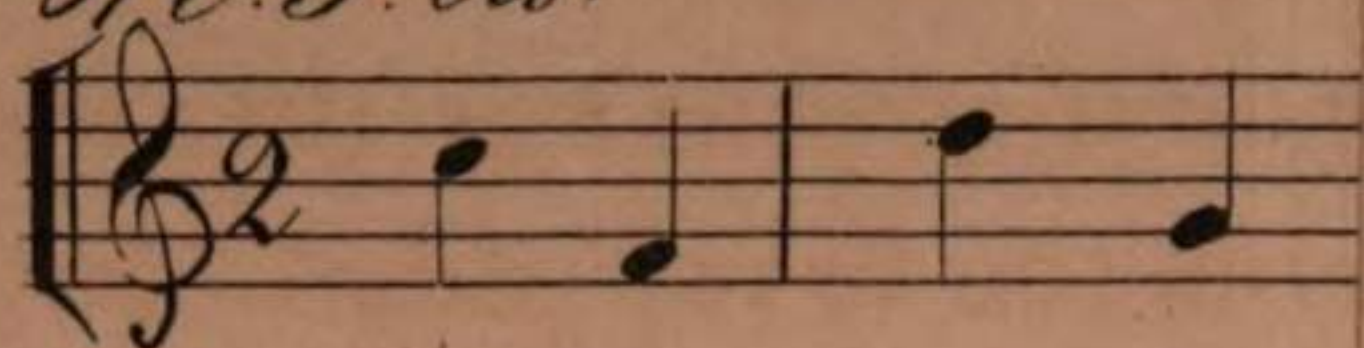


*dessin dessin*

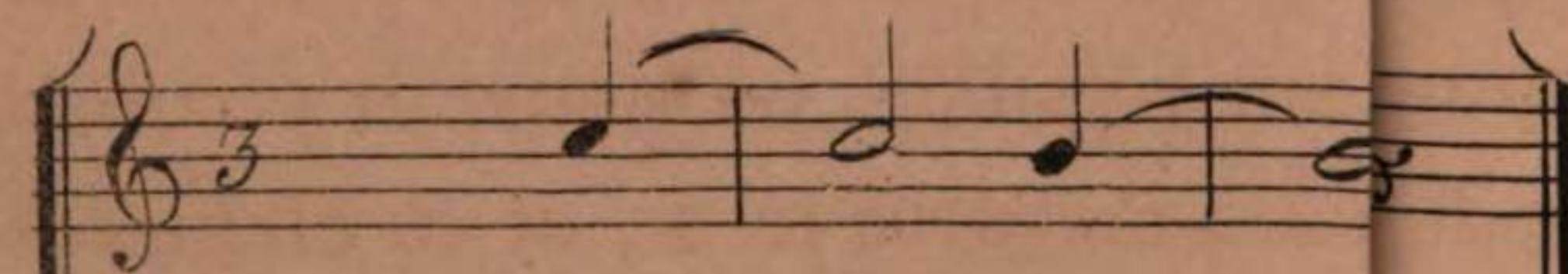
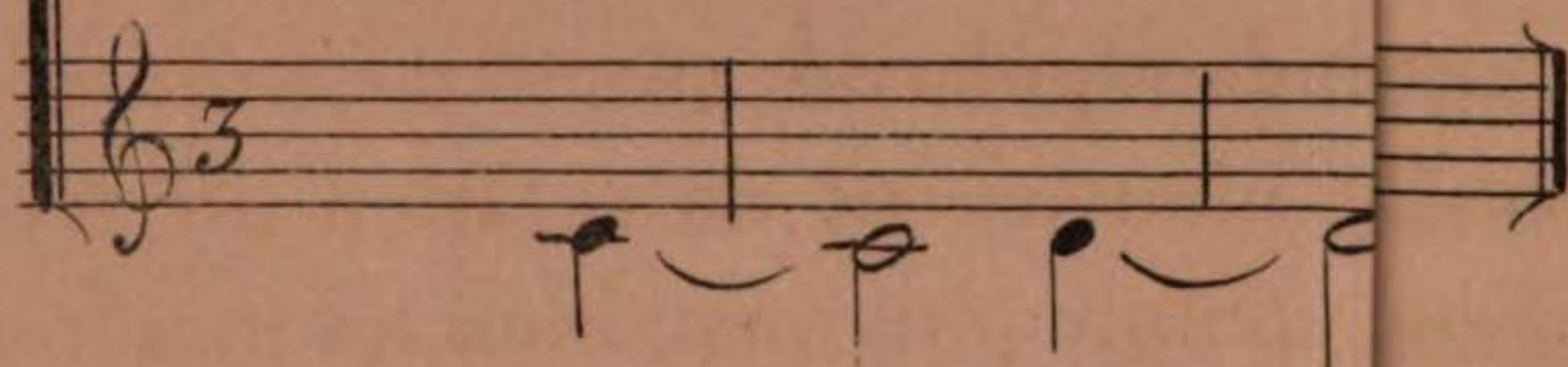
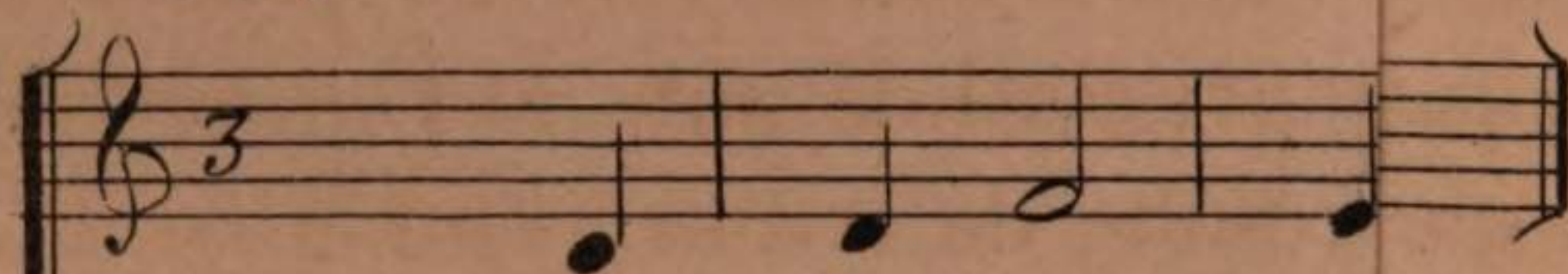
*N.º 3.*



*N.º 3. bis.*



*N.º 4.*





riodes, ou phrases, et en vers: c'est en examinant les dessins des vers que l'on se familiarisera avec tous les secrets de la versification musicale.

§ 46. *La marche peut altérer la régularité du vers musical.*

Il nous reste à parler d'un cas particulier de la Mélodie. C'est celui où le dessin du motif est extrêmement bref et continue de se répéter exactement, comme on le voit planche PP, n° 1. Le dessin monte de tierce et descend de seconde, et la dernière note du dessin sert de première au dessin suivant; ainsi de suite. Si l'on examine le chant qui résulte de cette répétition du dessin, on voit que, bien que monotone, il produit un certain entraînement qui laisse moins apercevoir sa trop grande régularité, son manque absolu de variété. Ce mouvement de rotation est tel que l'oreille ne compte plus aussi bien les mesures, et en supposant que le vers n° 1 carré<sup>1</sup> appartienne à un morceau régulier, on pourrait y substituer le vers de cinq mesures n° 2, et ce changement, dans la coupe de la phrase, passerait presque inaperçu de l'auditeur.

<sup>1</sup> La première et la dernière mesure de cet exemple ne doivent compter que pour une, comme nous l'avons remarqué ailleurs.



On nomme *marc*he<sup>1</sup> ce genre d'effet; il est en usage comme exercice, mais il faut prendre garde d'en abuser dans les compositions ordinaires; il peut amener la monotonie.

Comme mélodie, les effets de marche sont nombreux, et l'on peut en former bien des combinaisons différentes; mais s'ils sont considérés comme faisant partie d'une harmonie, le cercle se rétrécit considérablement.

En effet, les exemples n° 3 et n° 3 *bis* peuvent être considérés comme parfaitement analogues. Dans le premier, l'on monte de quarte et l'on descend de tierce; dans le second, on descend de quinte et l'on monte de sixte. Les derniers intervalles sont les compléments des premiers; les notes sont les mêmes dans chaque mesure correspondante, sauf les différences d'octaves, ce qui ne fait rien à l'harmonie. Ainsi, sans qu'il soit besoin d'écrire l'accompagnement, on voit que les mêmes accords doivent convenir pour les deux exemples; ces accords seront tout au plus présentés sous des positions différentes.

En réfléchissant sur cet exemple, on doit voir que les mouvements fondamentaux des marches ne sont pas nombreux, puisque monter de seconde ou descendre de septième, monter de

<sup>1</sup> Il ne faut pas confondre ce genre de marches avec les morceaux de musique militaire qui portent le même nom.



tierce ou descendre de sixte, etc., produisent des résultats analogues; mais les différentes mesures, les broderies du motif, les notes chromatiques, etc., peuvent aider à modifier et à embellir le motif de marche le plus simple et le plus ingrat.

On peut aussi jeter de la difficulté sur l'exécution de la marche la plus simple en apparence, par l'emploi des dissonances dans les parties d'accompagnement. Chacune des parties du n° 4 est une marche facile à chanter isolément; réunies, elles forment un duo très-difficile à exécuter. On voit qu'il y a toujours entre les parties une seconde, une quarte, puis une tierce. On voit encore que l'une des parties bat exactement le temps fort, pendant que l'autre fait des syncopes. Si elles syncopaient en même temps, il serait impossible de conserver la mesure primitive. Cette observation est essentielle pour les morceaux à plusieurs parties <sup>1</sup>.

§ 47. *La marche interrompt les résolutions d'accords suspensifs.*

Une autre remarque importante à faire sur ce duo, c'est que l'intervalle de quarte majeure *fa*

<sup>1</sup> Nous avons vu Cours de Mélop., Parag. XLVI, que la *syncope* ou *coupure* pouvait avoir lieu par des silences ou par des prolongements d'un son d'un temps à un autre. Dans cette dernière syncope, la partie forte est la seconde.



*si*, dont la résolution naturelle a lieu sur la sixte *mi ut*, ne pourrait s'effectuer ici. Le lecteur connaît assez les lois des dissonances et du duo pour essayer de changer celui-ci, à partir de la cinquième mesure, et chercher à donner à la quarte *fa si* une autre résolution que celle écrite; il s'assurera qu'on ne peut y réussir. Si l'une des parties est conservée, il faut nécessairement que l'autre le soit aussi; car celle qui est conservée exige dans l'autre la continuité du mouvement symétrique de rotation avec lequel elles ont commencé toutes les deux.

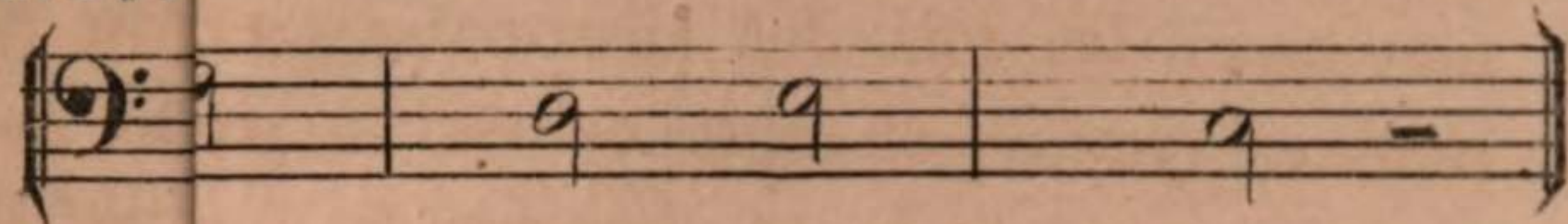
Ce qui vient d'arriver à la dissonance *fa si*, fraction d'accord suspensif, arrive aux accords suspensifs eux-mêmes lorsqu'ils accompagnent une marche. Leurs résolutions naturelles sont méconnues par l'oreille, si elles contrarient le mouvement donné aux parties <sup>1</sup>. C'est ce que l'on voit dans la marche n° 1, planche QQ. Si l'on accompagne ce chant de basse avec des voix de dessus, on voit, n° 2,

1° Que chaque partie adopte un mouvement de marche.

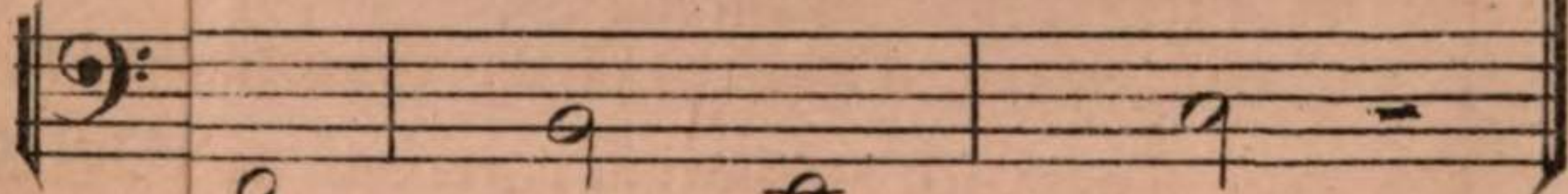
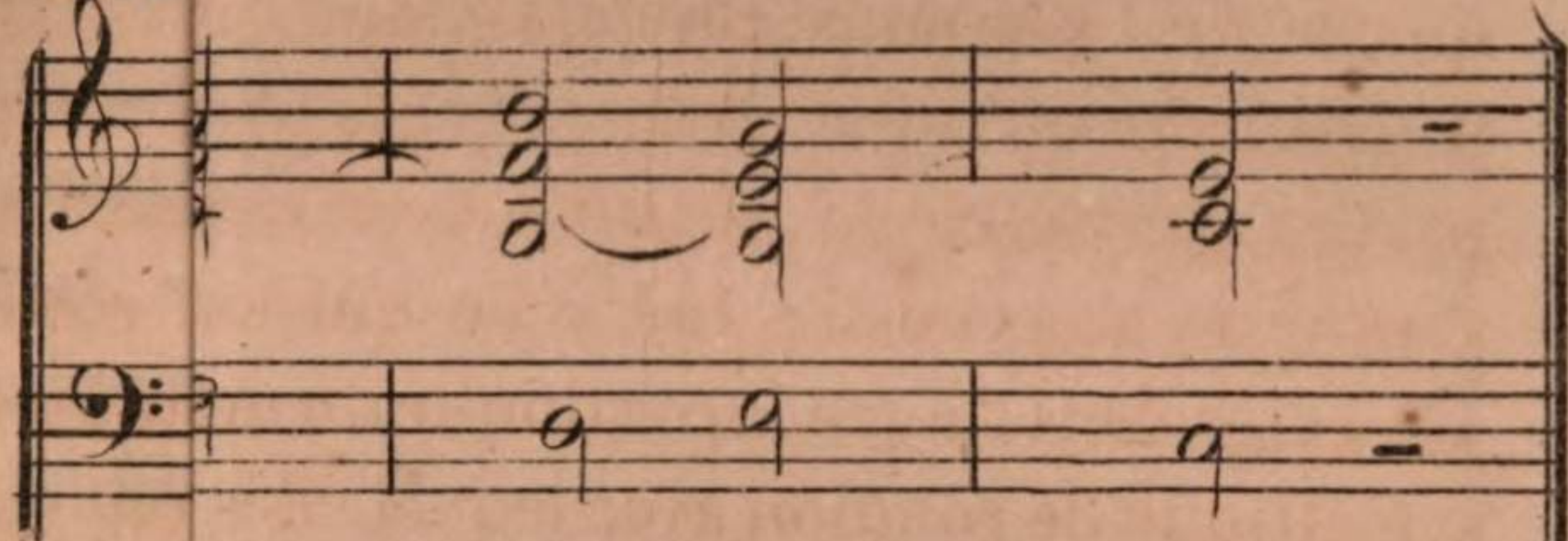
<sup>1</sup> Une loi physique peut être interrompue par une autre plus forte. Le caillou que je tiens dans la main tombera par terre si je le lâche. Mais si je lui imprime une direction, il la suivra jusqu'à ce qu'il ait épuisé la quantité de mouvement que je lui aurai donnée. Il retombera alors sous la loi de la gravitation. Voilà l'effet des marches.



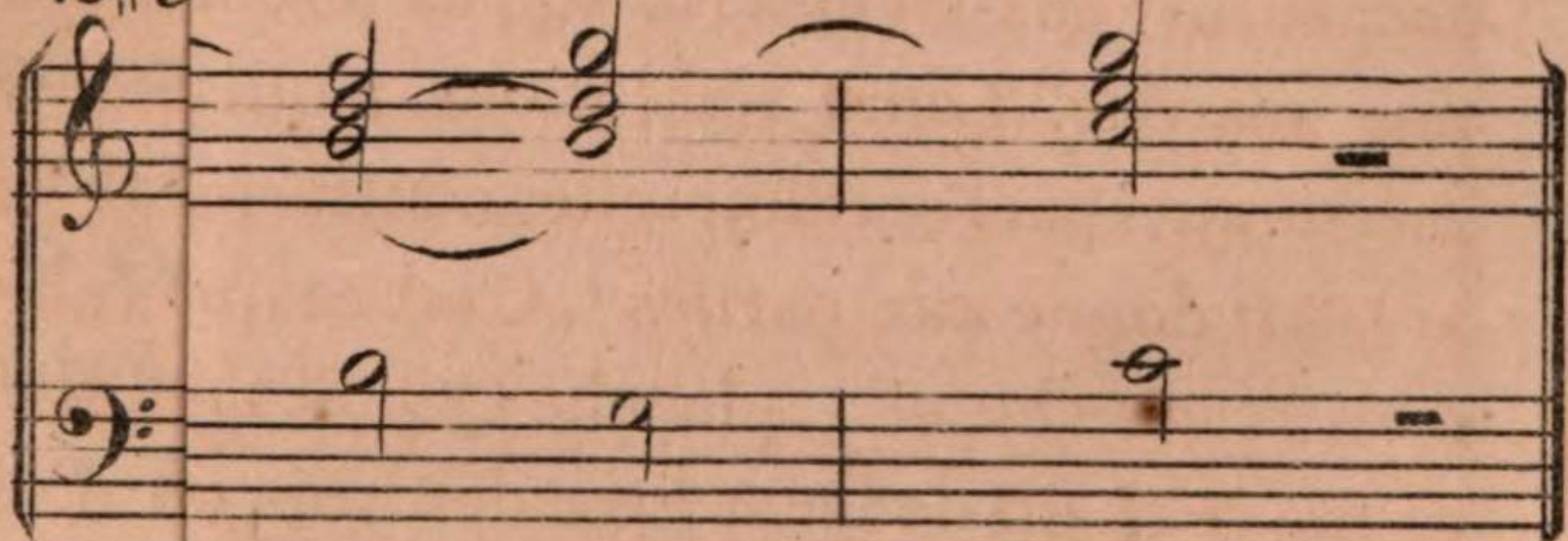
No. 1



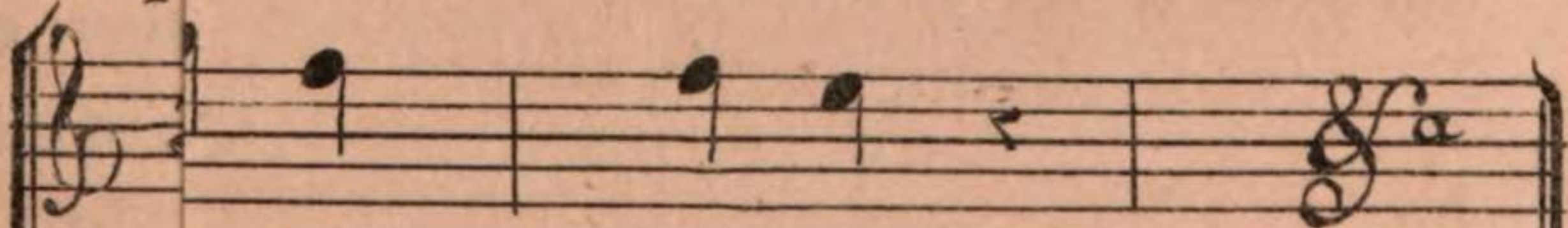
No. 2



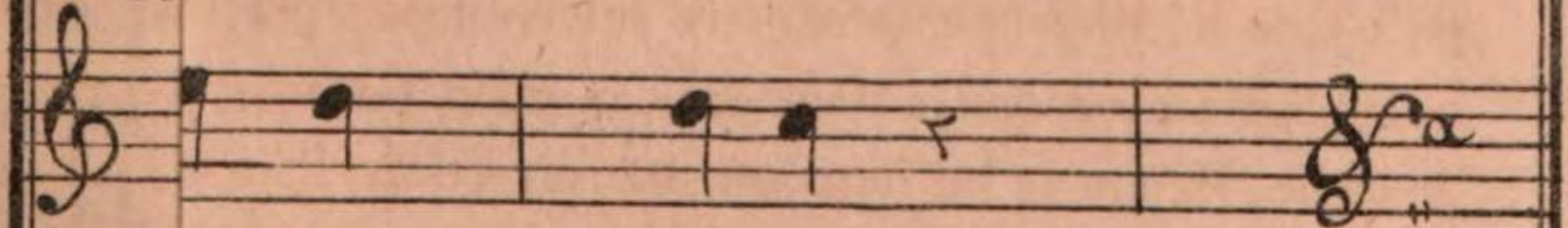
No. 3



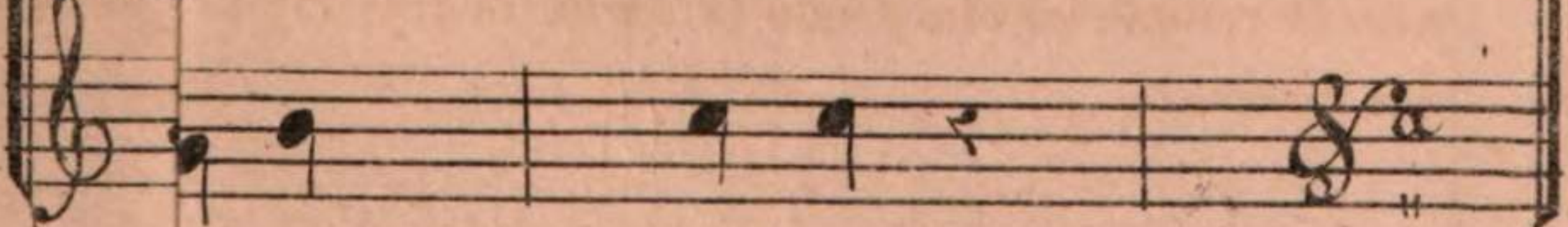
No. 4



Ten



Ba









2° Que, d'un accord à l'autre, il y a toujours une note de liaison, ce qui donne de l'unité au tout.

3° Que l'accord neutre est employé deux fois sans que l'oreille ressente le moindre désir de lui donner ses résolutions naturelles. Tant le mouvement de marche l'entraîne impérieusement. L'accord neutre et les accords suspensifs, en général, sont traités dans ce cas comme s'ils étaient toniques.

4° Cette même force, imprimée aux différentes parties par le mouvement de marche, permet et même oblige à employer des accords dont on ne ferait pas usage sans cela (comme nous le verrons plus loin en traitant des cadences), ou dont on userait plus sobrement; tel est l'accord de *mi*, répété deux fois dans six mesures.

5° On voit enfin que si l'on cherche la basse fondamentale de l'harmonie, cette basse elle-même présente un mouvement de marche régulière, ce qui confirme le bon emploi des accords. On voit que la basse fondamentale monte de quarte en quarte ou descend de quinte en quinte, ce qui revient au même.

On peut faire sur l'exemple suivant, n° 3, les mêmes observations qui ont été faites sur le précédent. Ajoutons-y la remarque que la basse se trouve en même temps basse fondamentale de l'harmonie, puisqu'elle est composée des toniques



des accords. On voit encore que la phrase ne choque pas, bien que seule et composée de cinq mesures, ce qui est dû à sa qualité de marche.

Ce qui, dans ces marches, adoucit beaucoup le passage des accords inusités, ce sont les notes communes. Dans les deux exemples ci-dessus, n<sup>os</sup> 2 et 3, la dominante de chaque nouvel accord se trouve préparée par l'accord précédent. Ainsi, dans le n<sup>o</sup> 2, l'*ut* tonique du premier accord se trouve dominante du second; le *fa* tonique du second accord se trouve dominante du troisième accord, ainsi de suite. Or, l'intervalle de quinte se trouvant préparé dans chaque accord, il est clair que les autres notes arrivent sans difficulté.

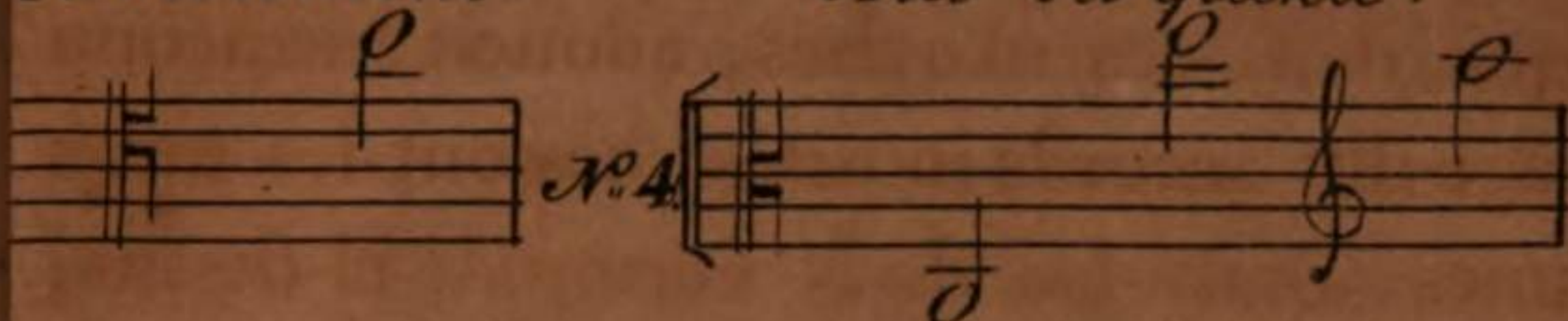
On voit bien que les marches rigoureuses comme celles des exemples n<sup>os</sup> précédents sont des exercices; ce style est trop sévère et trop froid pour la scène ou le salon. Mais l'on tirera bon parti des marches si, loin de s'appesantir dessus, on s'arrête au bout de quelques mesures. Elles font surtout bon effet lorsqu'elles servent successivement de rentrée aux différentes parties d'un morceau d'ensemble, comme on peut le voir même planche QQ, n<sup>o</sup> 4, dans le fragment d'un nocturne d'Azioli, où plus des trois premières mesures du motif du soprano servent de rentrée au ténor. On peut regarder ce motif comme divisible en deux petites marches : dans la première on monte



*et Clefs usitées.*

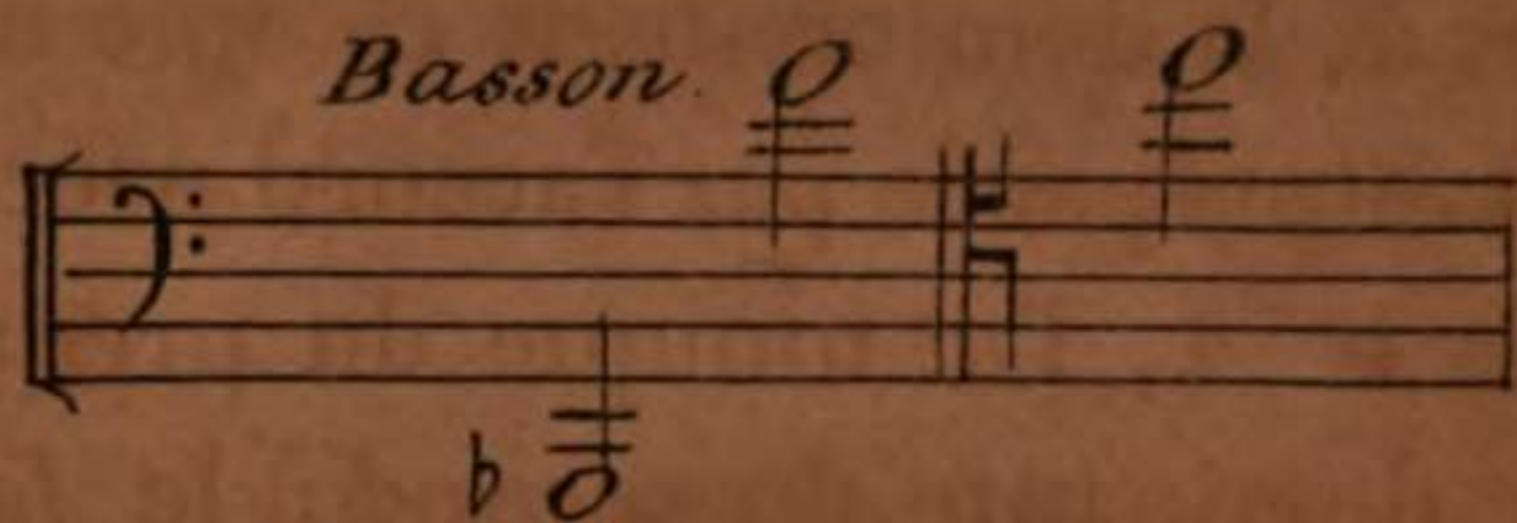
*et Violoncelle.*

*Alto ou quinte.*



*Basson.*

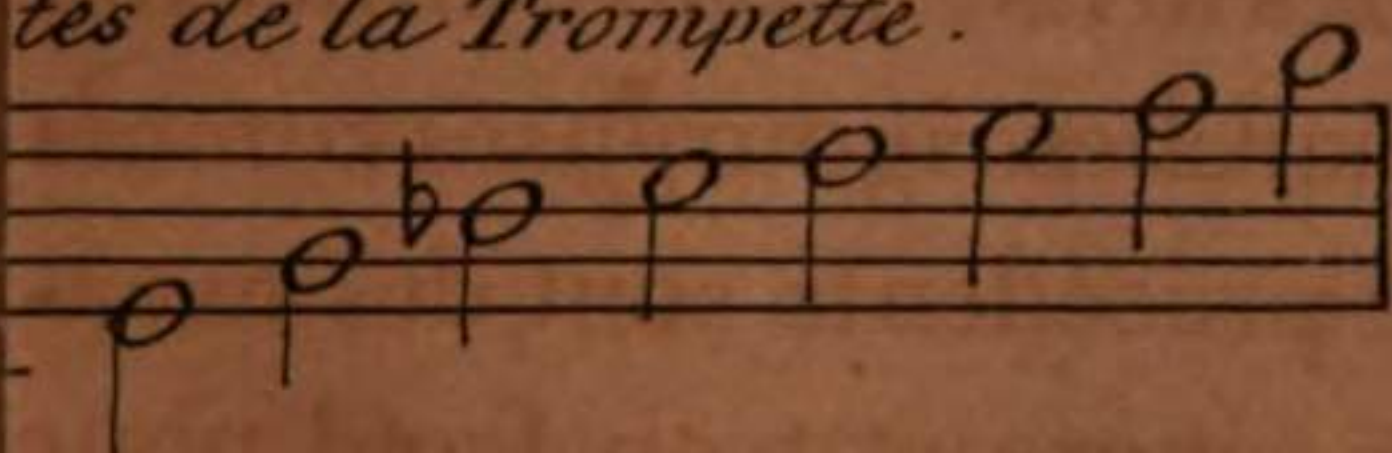
*N° 6.*



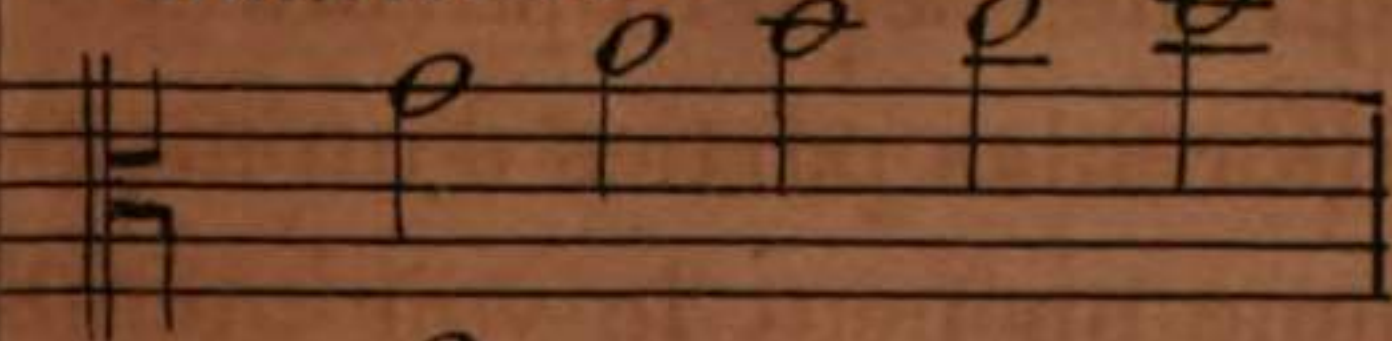
*Flute*



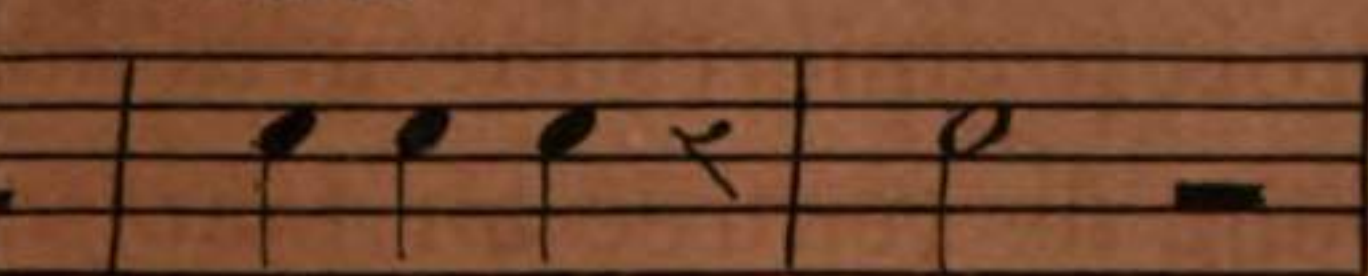
*tes de la Trompette.*



*Hautecontre.*



*Chinois.*





The following is a list of the names of the persons who have been elected to the office of the President of the United States, from the year 1789 to the present time. The names are arranged in alphabetical order, and the year of election is given in parentheses. The names of the Vice Presidents are also given, but not in alphabetical order.

Washington, George (1789)  
 Adams, John (1793)  
 Jefferson, Thomas (1801)  
 Madison, James (1809)  
 Monroe, James (1817)  
 Adams, John Quincy (1825)  
 Jackson, Andrew (1829)  
 Van Buren, Martin (1837)  
 Polk, James K. (1845)  
 Taylor, Zachary (1849)  
 Pierce, Franklin (1853)  
 Buchanan, James (1857)  
 Lincoln, Abraham (1861)  
 Johnson, Andrew (1865)  
 Grant, Ulysses S. (1869)  
 Hayes, Rutherford B. (1877)  
 Garfield, James A. (1881)  
 Arthur, Chester A. (1881)  
 Cleveland, Grover (1885)  
 Harrison, Benjamin (1889)  
 McKinley, William (1897)  
 Roosevelt, Theodore (1901)  
 Taft, William H. (1909)  
 Wilson, Woodrow (1913)  
 Harding, Warren G. (1921)  
 Coolidge, Calvin (1923)  
 Hoover, Herbert (1929)  
 Roosevelt, Franklin D. (1933)  
 Truman, Harry S. (1945)  
 Eisenhower, Dwight D. (1953)  
 Kennedy, John F. (1961)  
 Johnson, Lyndon B. (1963)  
 Nixon, Richard M. (1969)  
 Ford, Gerald R. (1974)  
 Carter, Jimmy (1977)  
 Reagan, Ronald (1981)  
 Bush, George H. W. (1989)  
 Clinton, Bill (1993)  
 Bush, George W. (2001)  
 Obama, Barack (2009)  
 Trump, Donald (2017)



de seconde, puis on descend de tierce; dans la seconde on reste deux temps sur un son, puis on monte de seconde. Par cette combinaison on obtient l'effet de marches, qui, nous l'avons remarqué, est une sorte d'accélération, et l'on évite la monotonie qui résulte de cet effet long-temps prolongé.

Il est inutile de transcrire en entier le trio d'Azioli dont cet exemple fait partie<sup>1</sup>, mais il est bon d'avertir le lecteur qu'il est composé de vers carrés : or l'on voit que le passage n° 4 ci-dessus doit faire exception, puisqu'il est composé de six mesures, ce qui n'est nullement désagréable, à cause du mouvement de marche (Parag. 46). On peut encore remarquer que l'accord neutre ne reçoit pas sa résolution naturelle à la quatrième mesure, ce qui tient à ce que nous venons de dire dans ce paragraphe. A la cinquième mesure, au contraire, la marche finissant, l'accord neutre se résout comme de coutume. Toutes les fois que l'on rencontrera des passages où les accords suspensifs ne recevront pas leur résolution naturelle, on trouvera nécessairement dans la mélodie quelque chose qui ressemblera à un mouvement de marche plus ou moins bien prononcé; mais, aux fins de phrases, ces accords devront reprendre leurs résolutions véritables.

<sup>1</sup> On peut le trouver Cours de Mélop., Parag. LXXXVII.



Tout ce qui précède sur les marches doit suffire. Examinons maintenant la manière dont les phrases se terminent.

#### § 48. *Cadences.*

Nous savons qu'en outre du cadencé qui régit les mesures partielles, elles sont soumises encore à une division symétrique qui est celle du vers : cette division facilite l'intelligence du discours musical.

On sent que si chaque vers paraissait entièrement terminé et présentait un sens complet, le morceau serait décousu ; il est donc nécessaire de suspendre le sens, autant que possible, jusqu'au vers qui finit le morceau ou les périodes principales.

Un vers peut donc finir d'une manière *terminative* ou d'une manière *suspensive* : nous nommons *cadence* la fin d'un vers. Nous avons vu en mélodie que le mot cadence, dans son acception générale, voulait dire *chute* ou *résolution* ; on peut donc dire que le vers musical est une suite de cadences ; mais nous réservons spécialement ce nom pour la chute qui fait la clôture du vers.

On conçoit très-bien que le sens peut paraître plus ou moins suspendu, comme dans le discours ordinaire ; mais sans établir des catégories inutiles, nous ne distinguerons que deux espèces



de cadences : la *cadence terminative*, pour le vers qui finit un sens, et la *cadence suspensive*, lorsque ce même sens est suspendu.

C'est donc au sens musical qu'il faut entièrement s'attacher, et non aux propriétés de telle ou telle note pour l'effet des cadences.

Avant d'entrer dans les applications, c'est ici le lieu de rappeler quelques principes sur la nature des notes.

Nous avons nommé notes naturelles celles du ton d'*ut*, qui a servi de point de départ.

Notes diatoniques, celles appartenant au même ton, qu'elles fussent naturelles, dièzées ou bémolisées <sup>1</sup>.

Notes chromatiques, celles étrangères au ton <sup>2</sup>. Ainsi le *fa dièze*, diatonique dans les tons de *sol* ou de *mi mineur*, est chromatique dans le ton d'*ut*, etc.

Nous avons vu que les notes diatoniques cadenciaient entr'elles.

Que les notes chromatiques pouvaient cadencer avec les diatoniques : ainsi, dans le ton d'*ut*, le *sol dièze* chromatique peut cadencer avec toutes les notes du ton d'*ut*.

Que cependant l'on ne pouvait établir la batterie

<sup>1</sup> Cours de Mélop., Parag. LXXXIV.

<sup>2</sup> Cours de Mélop., Parag. LXXXIV.



prolongée *sol sol dièze*<sup>1</sup> ; ou en généralisant , qu'on ne pouvait former la cadence , ou tremblement , entre une note et cette même note diézée ou bémolisée.

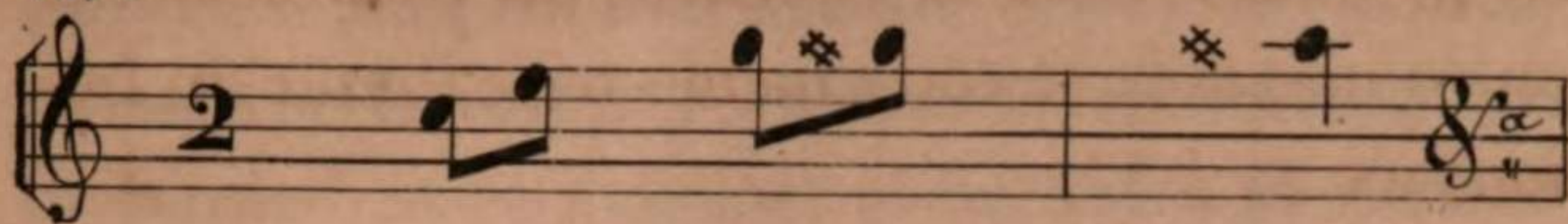
Queles notes chromatiques ne peuvent cadencer entr'elles. Ainsi, en se supposant parti du ton d'*ut*, le passage n° 1, planche RR, où l'on veut faire cadencer le *sol dièze* avec le *la dièze*, est absurde. Le *sol dièze* demande pour suite le *la*, ou du moins une note appartenant au ton de *la*, ou à celui d'*ut*. Nous en concevrons facilement la raison, si nous ne perdons pas de vue que chaque chromatique par dièze est censée ouvrir un ton où elle jouerait le rôle de sensible; et chaque chromatique par bémol est censée ouvrir un ton où elle jouerait le rôle de sous-dominante. Il faut donc qu'elles trouvent leur résolution sur une des notes du ton où elles sont censées conduire, ou du moins sur l'une des notes du ton de départ.

Il en résulte qu'il faut une modulation très-éloignée, pour que deux notes affectées d'accidents puissent cadencer entr'elles. Effectivement, le premier dièze en partant du ton d'*ut* est le *fa* : or, pour que ce *fa dièze* puisse cadencer, par exemple, avec un *mi dièze*, il faut supposer que de chromatique il est devenu sensible du ton de *sol*, et ensuite lui-même tonique, ce qui n'a

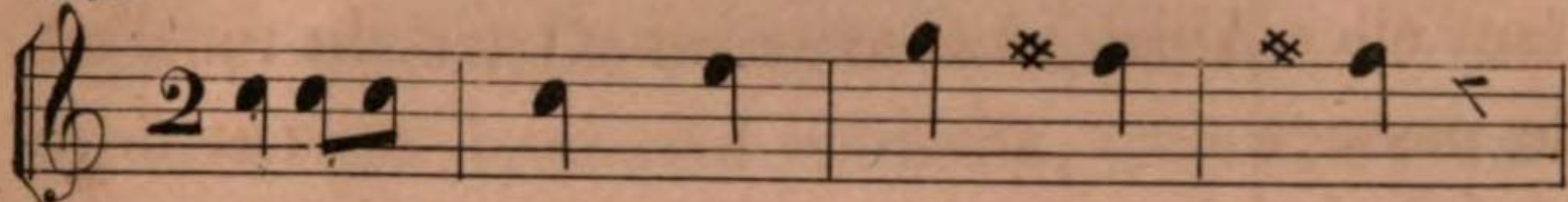
<sup>1</sup> Cours de Mélop., Parag. LXXX.



no. 1



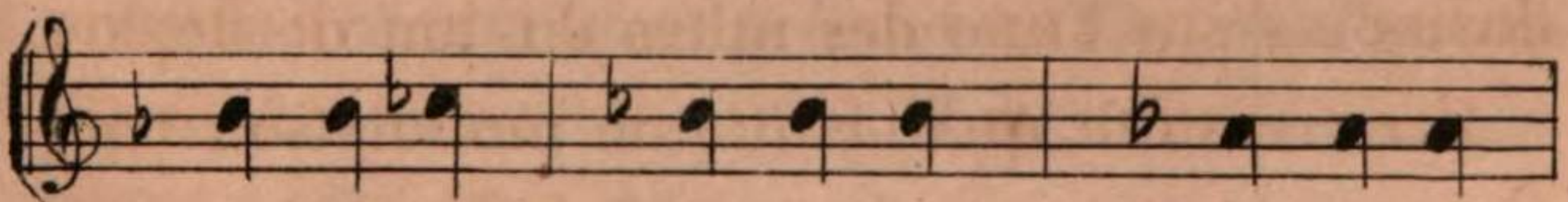
no. 2.



*Modulation en fa dieze*



no. 3.





THE HISTORY OF THE  
CITY OF BOSTON  
FROM THE FIRST SETTLEMENT  
TO THE PRESENT TIME  
IN TWO VOLUMES  
BY NATHANIEL BENTLEY  
VOL. I.  
BOSTON: PUBLISHED BY  
J. B. ALLEN, 1856.



lieu qu'à la sixième modulation. Alors le *mi dièze* pourra sonner comme sensible contre ce *fa dièze*, comme on le voit n° 2, où tout le second membre de phrase est en *fa dièze*; et les notes *fa dièze* et *mi dièze* ne sont plus ici des chromatiques, mais des diatoniques. De même n° 3, le premier *si bémol* sonne à titre de sous-dominante, mais l'*ut bémol* qui arrive et qui suppose ceux qui le précèdent prend lui-même cette couleur; le *si bémol* ne devient plus que médiate du ton de *sol bémol*, et ces notes ne sont plus des chromatiques par rapport au ton d'*ut*, mais de véritables diatoniques.

Les modulations éloignées, dont il faut être très-sobre, comme nous l'avons déjà dit, Parag. 38, ont beaucoup de similitude avec les passages et les modulations que l'on nomme enharmoniques. Rappelons-nous qu'un passage est dit enharmonique, lorsqu'il suppose un comma à franchir. Ainsi les notes *sol dièze la bémol* présentent l'image d'un passage enharmonique, puisqu'il y a un comma seulement à franchir. Mais encore une fois, les notes appartenant à des ordres de modulation différents ne peuvent pas se trouver l'une contre l'autre. Ces prétendus passages n'ont lieu que sur le papier et sont des supercheres dans l'écriture musicale <sup>1</sup>.

Si l'on veut absolument qu'il y ait une enhar-

<sup>1</sup> Cours de Mélop., Parag. CXXXVII.



monie, je nommerais ainsi les passages des n<sup>os</sup> 2 et 3 précédents. Ainsi, pour le premier, la modulation en *fa dièze* n'étant pas bien distincte, et cependant le *mi dièze* ne pouvant sonner qu'en l'appuyant contre le *fa dièze*, considéré un instant comme tonique, je qualifierais d'enharmonique ce *fa dièze*, qui joue un double rôle, et le passage serait dit aussi enharmonique, pour le distinguer des passages diatoniques et de ceux simplement chromatiques.

Je trouve que c'est une grande faute, dans ces passages déjà difficiles, de faire cadencer une note diatonique avec une note frappée d'enharmonie, c'est-à-dire, de double transformation. Ainsi, dans l'exemple n<sup>o</sup> 2, c'est bien *mi dièze* et non *fa* naturel qui doit cadencer contre *fa dièze* enharmonique. Dans le second, il faut écrire *ut* bémol, et non *si* naturel, cadencant contre *si* bémol. Les fautes que je trouve dans beaucoup d'auteurs n'augmentent pas médiocrement la difficulté de ce genre de passage.

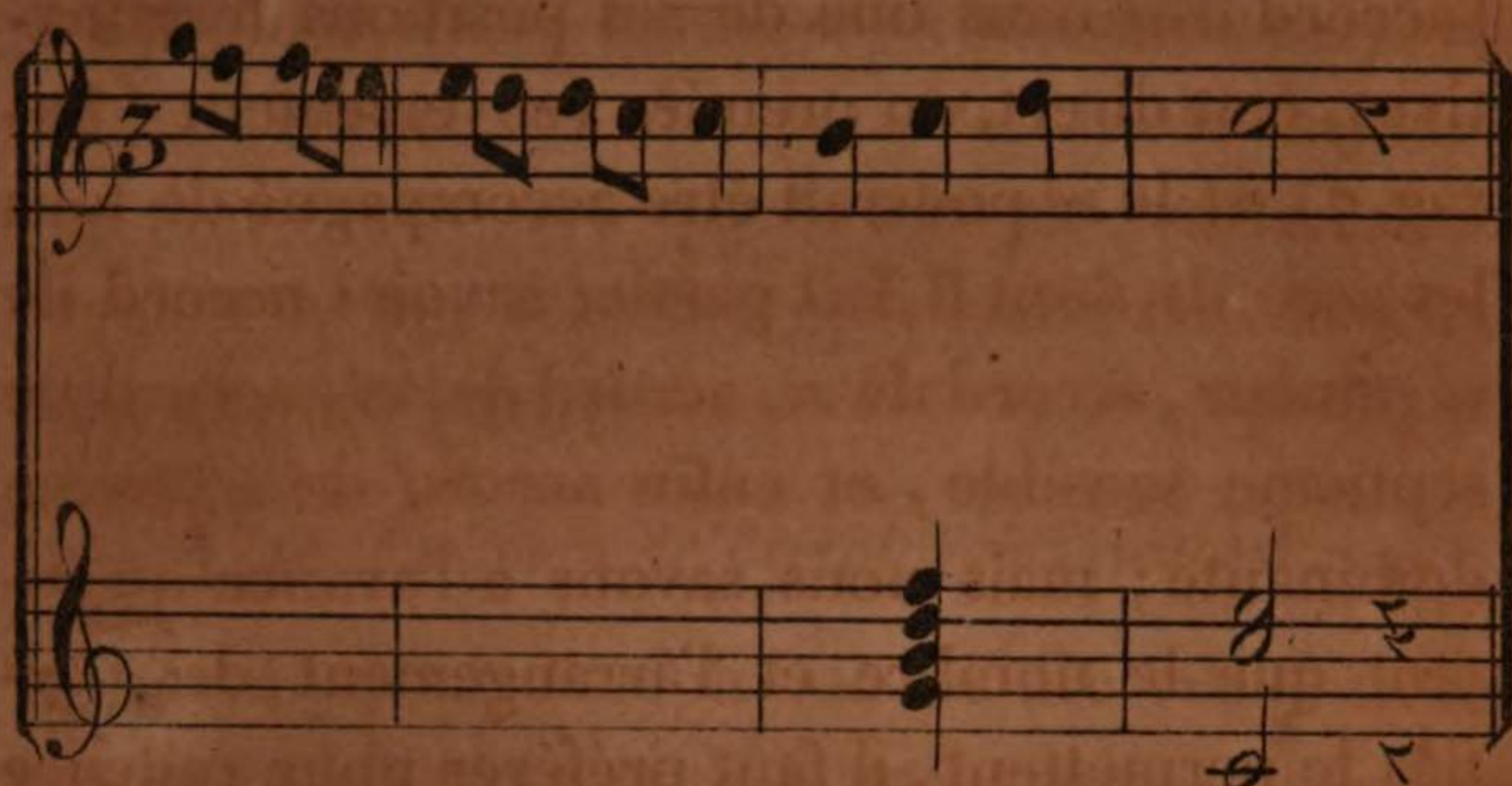
Au moyen du changement de rôle et de nom de la même note, on peut transformer un accord en un autre, et par conséquent produire des modulations inattendues. Nous avons traité ce sujet très-au long, Parag. 39, en parlant des diverses manières dont on envisageait souvent l'accord de septième diminuée.



monnaie pour les besoins de la circulation  
et pour les besoins de la production, la circulation  
est le lien qui unit la production et la consommation  
et qui permet de passer de l'un à l'autre.  
C'est pourquoi, pour que la circulation soit  
normale, il faut que la production soit  
adaptée aux besoins de la consommation.  
C'est le rôle du marché.  
Le marché est le lieu où se fait la rencontre  
de l'offre et de la demande.  
C'est là que se détermine le prix des choses.  
Le prix est le moyen qui permet de mesurer  
la valeur des choses.  
C'est pourquoi, pour que le marché soit  
normal, il faut que le prix soit juste.  
C'est le rôle du législateur.  
Le législateur doit intervenir pour empêcher  
les abus du marché.  
C'est pourquoi, pour que le marché soit  
normal, il faut que le législateur intervienne.  
C'est le rôle du législateur.



76° 1.



N<sup>o</sup>. 2.





Revenons maintenant aux cadences de fins de phrases, et présentons quelques applications. Planche SS, le vers n<sup>o</sup> 1 est complet, et la cadence *ré ut* est terminative. Par conséquent, s'il devait faire partie d'une harmonie, on terminerait par l'accord d'*ut* dans une de ses positions terminatives, état direct, ou premier renversement (Parag. 7), et le *ré* pourrait être accompagné de tous les accords dont il fait partie; savoir: accord de *ré* mineur, accord de *si*, accord de *sol*, accord de septième sensible, et enfin accord de septième dominante; mais nous savons à l'avance qu'autant que le nombre et l'arrangement des parties le permettent, il faut préférer pour cadence finale les accords suspensifs, comme faisant désirer davantage la tonique, et parmi ces accords suspensifs nous savons que celui de septième dominante est le plus majestueux et le plus concluant (Parag. 13).

Si nous voulons que le chant n<sup>o</sup> 1 ci-dessus ne termine pas, il ne faut pas finir par la tonique, mais par une autre note, que l'on accompagne, ou de son *accord propre*<sup>1</sup>, ou, ce qui vaut mieux, d'un accord suspensif dont elle fait partie.

Ainsi, s'il s'agit simplement de mélodie, on

<sup>1</sup> J'entends par accord *propre* d'une note, l'accord dont cette note serait la tonique, ou mieux la base, puisque les accords suspensifs n'ont pas exactement parlé de tonique.



pourra obtenir la suspension, en remplaçant la tonique par toute autre note. Le goût décidera sur le choix, qui dépendra d'ailleurs de la phrase que l'on voudra faire suivre. J'engage à essayer toutes les finales, voyez n° 2, même planche SS.

S'il s'agit d'une harmonie à plusieurs parties, on peut encore prendre pour la phrase mélodique toute autre note que la tonique, en l'accompagnant de son accord propre ou de l'un de ceux dont elle fait partie.

§ 49. *Examen de l'emploi des accords.*

Mais il y a sur l'emploi de ces accords des observations à faire; comme elles me paraissent d'un haut intérêt, nous allons leur consacrer quelques développements.

Ne perdons pas de vue la question qui est celle-ci : une phrase, celle n° 1, même planche SS, par exemple, étant donnée, et devant être accompagnée par l'harmonie, on veut rendre le sens suspensif en employant tour-à-tour toutes les notes autres que la tonique. Quels sont les deux accords les plus convenables à employer pour la terminer de la manière suspensive demandée?

Je ne donne pas l'harmonie qui pourrait accompagner le commencement de la phrase, pour que l'oreille soit occupée simplement de l'effet des deux accords de la cadence. Ainsi dans cette ex-



périence, une voix seule chantera la phrase mélodique no 1, avec ses variations, et les autres voix (ou l'instrument) fourniront les accords de cadence, le dernier et l'avant-dernier. On voit alors, pour le *ré*<sup>1</sup> (la sus-tonique), qu'il peut être accompagné de tous les accords dont il fait partie; le sien, celui de *si*, celui de *sol* et ceux de septième dominante et de septième sensible.

Pour le *mi* (médiate), on voit que l'accord de *mi* produit un effet détestable. Cela tient au rôle contradictoire que joue la note *si*, sensible du ton, et qui, dans cet accord, se trouve dominante, c'est-à-dire, devant offrir un point de repos. Cette contradiction n'a pas lieu dans l'accord neutre; le *si* n'y joue pas un rôle de point de repos; et dans l'accord de dominante, cette note n'a que la fonction secondaire de médiate. C'est donc cette contradiction d'une sensible, jouant le rôle de dominante, qui rend l'accord propre de *mi* détestable à employer. Aussi nous verrons qu'il est, pour ainsi dire, proscrit dans l'harmonie lors même que, caché dans le milieu de la phrase, il ne serait pas aussi en évidence que dans l'emploi de cadence. Nous avons vu que cet accord propre de la médiate n'existe même pas en mineur (Parag. 11).

<sup>1</sup> Il est bien entendu que ces propriétés changeraient dans un autre ton.



L'accord de *la*, pour accompagner le *mi*, doit être employé avec discrétion, car il porte atteinte à la tonalité majeure: il fait pressentir celle mineure relative. Nous avons déjà remarqué en Mélodie que la répétition du *la* disposait à l'accepter pour tonique, et que cette corde avait une sorte d'*étrangeté* dans le ton d'*ut*<sup>1</sup>.

Il reste à accompagner le *mi* de l'accord d'*ut*. Cet essai doit parfaitement réussir; seulement il faut choisir la position harmonique suspensive, puisqu'on se propose de ne pas terminer la phrase. Cette position est, nous le savons, le second renversement. Si l'on choisissait l'une des autres, *l'harmonie contredirait l'intention mélodique* et la rendrait nulle.

Cette observation intéressante doit être généralisée ainsi: il ne suffit pas d'accompagner une mélodie sans faute, il faut encore que l'harmonie suive l'intention mélodique. Ainsi pour appliquer cette observation spécialement aux cadences, s'il s'agit de deux cadences finales, l'une seulement d'une période, l'autre d'un morceau, le premier renversement de l'accord tonique sera appliqué à la première; l'état direct, plus terminatif, plus concluant encore, sera réservé pour la dernière. On peut s'en assurer sur les morceaux d'Harmonie.

<sup>1</sup> Méth. du Mélop., Parag. XLVII.



Ceci confirme ce que nous avons déjà dit sur l'union intime qui doit exister entre l'harmonie et la mélodie, lorsqu'on les associe. De cette union résulte un sens logique modifié. Ainsi, dans le n<sup>o</sup> 2, même planche SS, le compositeur aurait inutilement désiré suspendre le sens musical en finissant la phrase par *mi*. L'oreille le trouverait terminé, si, par inadvertance, il avait accompagné ce *mi* de l'état direct de l'accord d'*ut*. Dans cet état terminatif, peu importe à l'auditeur quelle voix lui donne l'*ut* ou le *mi*. Au contraire, la phrase mélodique n<sup>o</sup> 1, terminée, deviendrait suspensive par l'alliance d'une harmonie de second renversement de l'accord d'*ut*.

Pour le *fa* (sous-dominante), cette note, accompagnée de son accord propre, produit un effet remarquable et sévère. Elle est peu en usage dans la musique ordinaire : on l'emploie dans la musique d'église, où elle est connue sous le nom de *plagale*<sup>1</sup>. (Dans le courant du morceau, le *fa* est bien accompagné par son accord propre.)

Cette note peut être accompagnée de l'accord de *ré* et de ceux de *si*, et de septième dominante ; elle peut l'être encore de celui de septième sensible, sauf ce qui a été dit sur la dureté de cet accord dans le mode majeur.

<sup>1</sup> *Secondaire.*



Pour le *sol* (dominante), on peut employer l'accord d'*ut*, sauf ce qui vient d'être dit touchant la suspension du sens.

L'accord de *mi* sera rejeté comme nous l'avons vu. On peut employer l'accord de septième dominante qui suspendra le sens : enfin, l'accord propre de *sol*, qui est le plus usité et le plus convenable, lorsque l'on veut bien prononcer la cadence et former un point de repos secondaire.

La note *la* (sus-dominante) dérange la tonalité majeure, comme nous l'avons vu plus haut, surtout si elle est accompagnée de son accord propre. Accompagnée de l'accord de *fa*, elle fournit la cadence plagale dont nous avons parlé aussi ; elle peut aussi être considérée comme faisant partie de l'accord de *ré* : enfin, dans l'accord de septième sensible, elle fournit une cadence très-dure en majeur et plus agréable en mineur.

Le *si* (sensible), accompagné de son accord propre, rend la cadence éminemment suspensive ; fondue dans l'accord de *sol*, cette dominante donne la couleur à l'accord qui forme, nous l'avons vu, un repos prononcé, quoiqu'il ne soit pas définitif.

Nous connaissons l'effet du *si* dans l'accord de *mi*, accord dont on doit faire un emploi rare ; mais on peut encore accompagner le *si* de l'accord de septième dominante, ou de celui de sep-



tième sensible, sauf, pour ce dernier, ce qui a été dit pour son emploi dans le mode majeur.

§ 50. *Cadences importantes.*

En définitive, tout consiste dans le but que l'on se propose. Ainsi veut-on dans un morceau calme bien détacher ses phrases, pour que le sens soit clair et distinct, il faut employer pour cadences transitoires l'accord de *sol* par préférence, et même celui de septième dominante.

Veut-on produire des effets particuliers, on pourra se servir de tous les autres accords; mais la connaissance de tous les effets demande une longue habitude, et l'on fera bien d'étudier les bons auteurs avant de tenter ses forces; ce sera le moyen de se former le goût.

Remarquons aussi que non-seulement chaque accord a son effet propre, mais encore que chacun de ses renversements offre des nuances nouvelles. Nous avons déjà vu que l'accord tonique n'est pas terminatif dans toutes ses faces, de même l'accord de septième dominante n'est pas aussi harmonieux dans toutes ses positions: il faut savoir choisir ce qui convient.

Pour former une cadence mélodique, il faut au moins deux notes: pour former une cadence harmonique il faut deux accords, le dernier et le



*pénultième* <sup>1</sup>. Nous savons que les deux accords principaux d'un ton sont ceux de la tonique et de la dominante; il n'est donc pas étonnant que les cadences principales roulent sur ces deux accords, ce qui a lieu en effet. Dans les cadences où l'accord d'*ut* est le dernier, l'accord de dominante ou celui de septième dominante est ordinairement le pénultième. Dans les cadences importantes de périodes qui se trouvent terminées par l'accord de dominante, cet accord est presque toujours précédé de celui de la tonique <sup>2</sup>. Les musiciens regardent avec raison ces deux cadences comme les plus importantes.

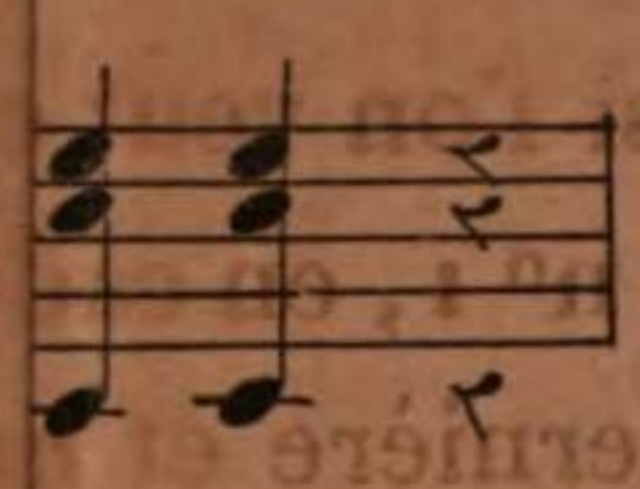
On conçoit d'après cela que, si l'on veut changer la cadence finale planche SS, n° 1, en cadence suspensive, il faut modifier la dernière et même souvent l'avant-dernière note, pour que l'accord pénultième ne soit pas *semblable* au dernier. Ainsi, si l'on veut terminer la phrase mélodique par un *ré*, il faudra que l'accord pénultième soit celui d'*ut*, comme on le voit planche TT, n° 1. Le dernier accord pourra alors être l'un de ceux de *ré*, de *si*, de *sol*, de septième dominante ou de septième sensible.

<sup>1</sup> *Pene ultimus*, avant-dernier.

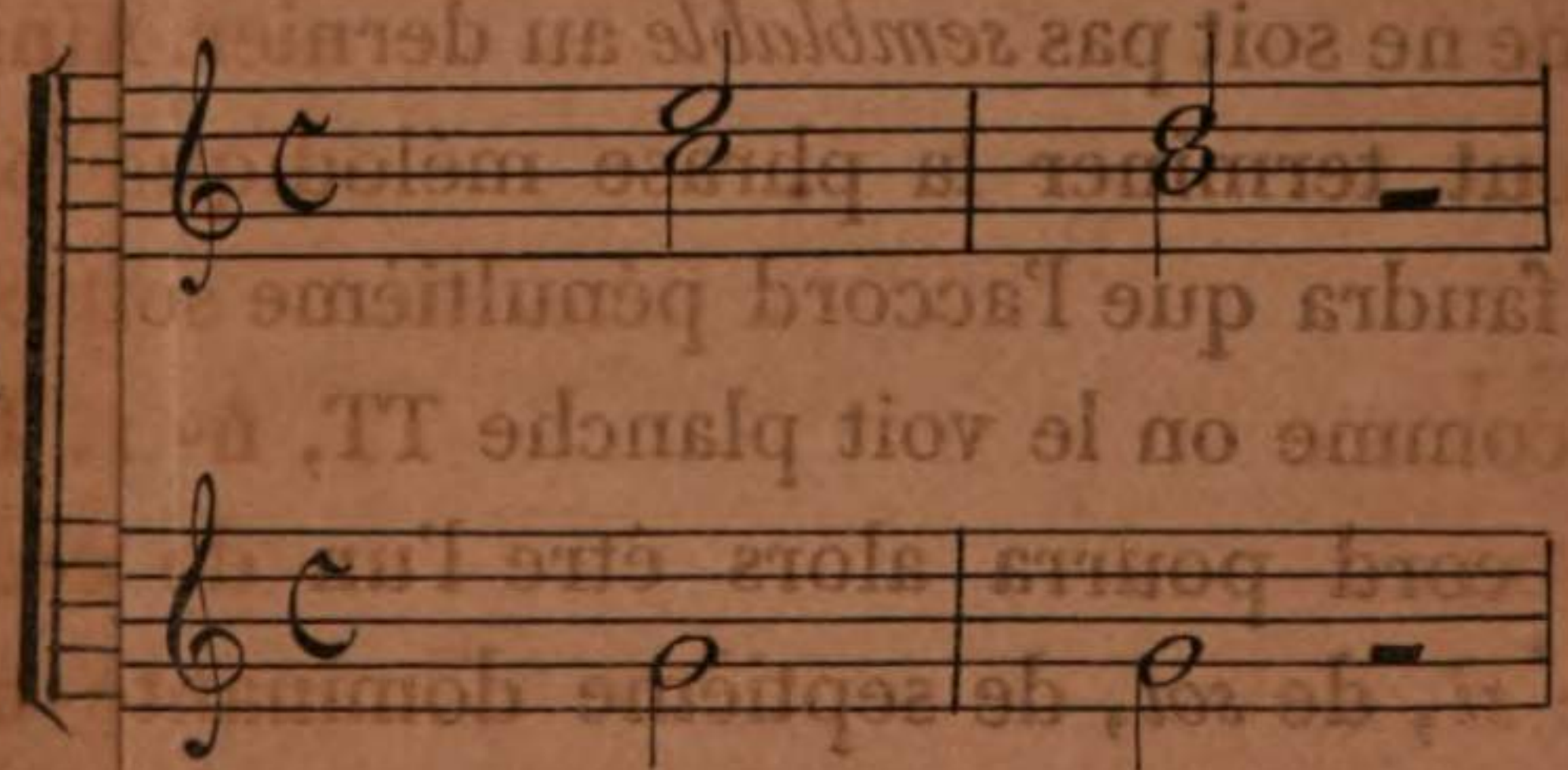
<sup>2</sup> La théorie ordinaire adoptée jusqu'à présent distingue par des noms particuliers *quelques formes* de cadences. Je craindrais, en les donnant ici, de détruire la simplicité de notre classification.



N. 1.



N. 4





## D'HARMONIE

reciproquement, si l'on doit finir terminant  
venant ou non, par l'accord d'un, la dernière  
note de la phrase mélodique sera l'une de celles  
de cet accord. (On l'a laissée exprès en blanc)  
7<sup>e</sup> et la note mélodique précédente sera l'une  
de celles qui se suivent, et devra être accompagnée  
de l'un des accords dont elle fait partie, que nous  
venons de dénommer.

Un grand avantage du cadence réciproque  
accords de tonique avec ceux de dominante  
septième dominante, c'est la conservation de la  
note commune sol, importante dans les deux  
cordes. Cette liaison contribue puissamment  
donner de la grâce et de la facilité à ces cadences.  
voyez nos 3, 4 et 5, les cadences de l'accord  
septième dominante sur celui d'un; et no 6, une ca-  
dence de l'accord tonique sur celui de dominante.  
On sent que l'on peut varier ces formes par  
divers renversements et changements d'octave  
pour la même note.

Nous nous sommes étendus longuement sur  
ces cadences, parce qu'elles embarrassent beaucoup  
les commençants, et qu'elles sont importantes.  
Nous avons dit tout-à-l'heure qu'il fallait  
joindre deux notes pour former une cadence  
quelque. Souvent une cadence peut paraître  
avec de deux groupes mélodiques, voyez nos  
mais avec un peu d'attention, on s'aperçoit qu'il



Réciproquement, si l'on doit finir terminativement ou non, par l'accord d'*ut*, la dernière note de la phrase mélodique sera l'une de celles de cet accord. (On l'a laissée exprès en blanc.) N° 2 et la note mélodique *pénultième* sera l'une de celles *sol si ré fa la*, et devra être accompagnée de l'un des accords dont elle fait partie, que nous venons de dénommer.

Un grand avantage du cadencé réciproque des accords de tonique avec ceux de dominante ou septième dominante, c'est la conservation de la note commune *sol*, importante dans les deux accords. Cette liaison contribue puissamment à donner de la grace et de la facilité à ces cadences; voyez, nos 3, 4 et 5, les cadences de l'accord de septième dominante sur celui d'*ut*; et n° 6, une cadence de l'accord tonique sur celui de dominante. On sent que l'on peut varier ces formes par les divers renversements et changements d'octave pour la même note.

Nous nous sommes étendus longuement sur les cadences, parce qu'elles embarrassent beaucoup les commençants, et qu'elles sont importantes.

Nous avons dit tout-à-l'heure qu'il fallait au moins deux notes pour former une cadence mélodique. Souvent une cadence peut paraître formée de deux groupes mélodiques, voyez n° 5; mais avec un peu d'attention, on s'aperçoit que



le groupe de quatre croches n'est que la broderie du *ré*, et que l'*ut* n'est répété que pour mieux décider et asseoir la tonalité. On voit que le groupe de quatre notes est appuyé sur le même accord de *sol*, et que le *mi* y forme une légère dissonance.

Il sera donc question de démêler dans la broderie les *notes essentielles*, lorsque plus loin nous voudrons faire des *accompagnements* sur un chant donné.

#### § 51. *Dissonances dans les cadences.*

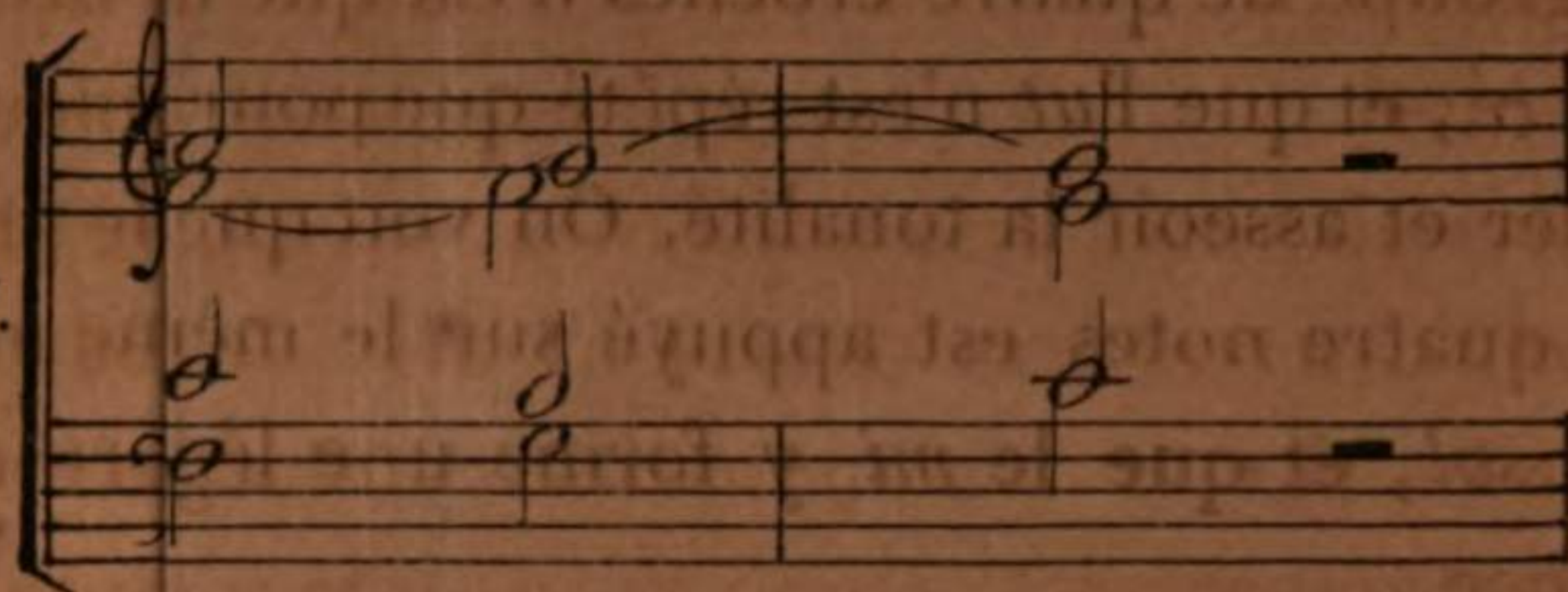
Un des moyens que l'on emploie pour prononcer fortement une cadence, c'est d'introduire dans l'accord pénultième une dissonance qui produit son effet ordinaire de faire désirer une résolution. Cette dissonance peut arriver de diverses manières, voyez planche UU : dans le n° 1, l'accord de *fa* se porte sur l'accord de *sol*, lequel se résout sur l'accord tonique ; il n'y a pas de dissonance, et la cadence est des plus simples.

Le n° 1 varié donne le n° 2, où le *fa* entre comme dissonance sur l'accord de *sol*. On peut encore envisager cet exemple d'une autre manière, en considérant simplement l'accord pénultième comme accord de septième dominante, et le *fa* comme une note commune.

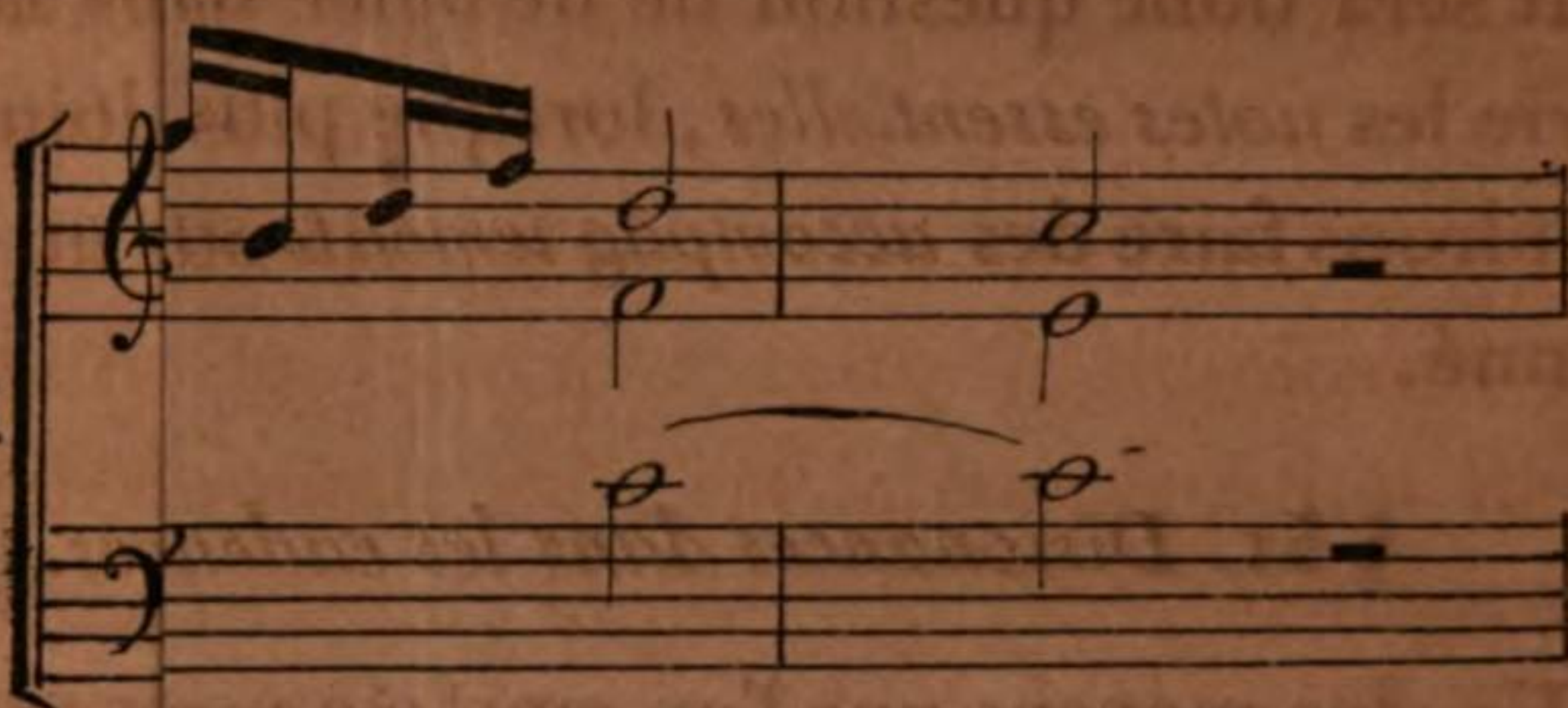
Dans le n° 3, le *fa* est note commune et le *la*



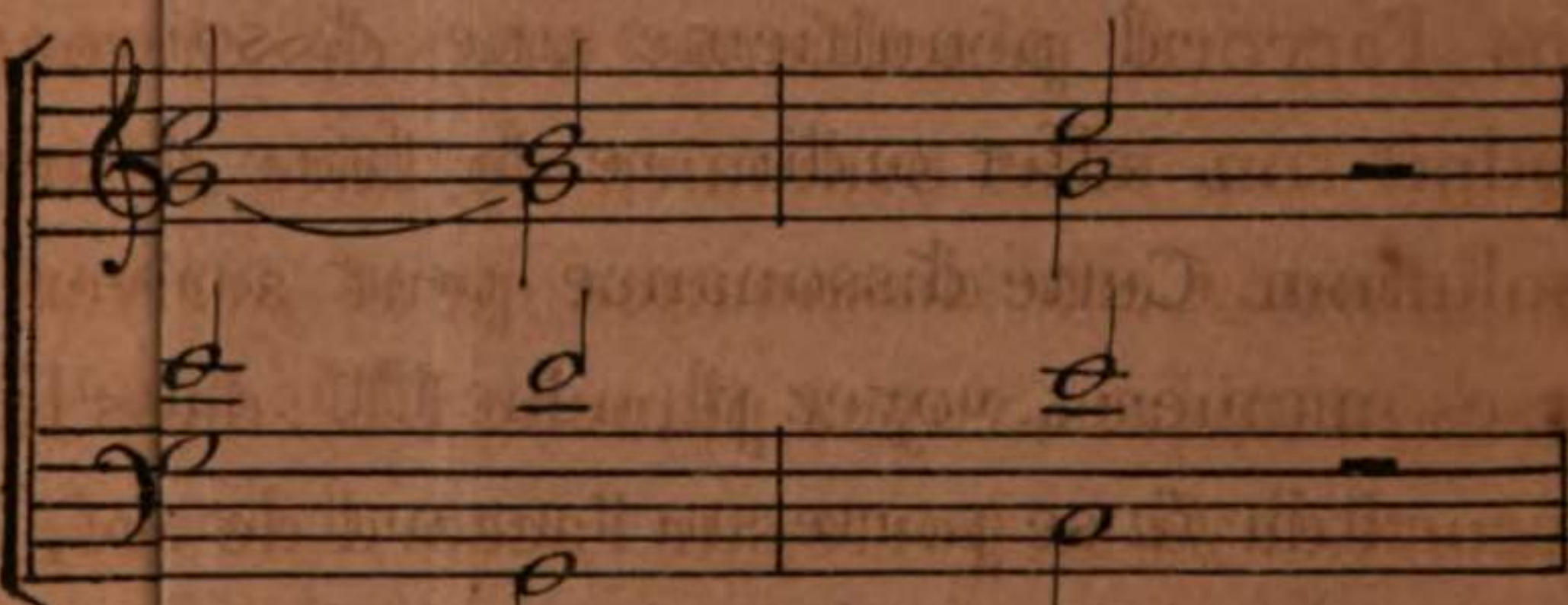
Nº1.



Nº3.



Nº5.



Nº5  
ter.





produit des sons sur l'accord des sons  
 dans une telle mesure le dessin de la  
 son sur l'accord toujours. La première mesure est  
 dans la mesure, la première mesure est  
 dans un balancement de l'accord des sons  
 dans. Les sons connus des sons  
 dans et contraire sur l'accord possible  
 dans une anticipation sur l'accord toujours de la  
 son. Ainsi l'accord dans une composition  
 dans son organisation totale dans la mesure  
 dans une mesure on seconde de la mesure  
 dans. Ainsi il est rarement employé dans  
 dans vocale. Des parties intervalles son  
 dans l'intonation de la mesure dans la  
 dans la mesure on se trouve en mesure  
 dans on les touches dans sont bien dans  
 dans les idées du compositeur. Il est dans  
 dans double dissonance dans la mesure  
 dans bien défectueux. Dans la mesure  
 dans on peut trouver des cadences dans  
 dans et moins dans. Elle est dans la mesure  
 dans l'accord toujours, dans l'accord de la  
 dans, pour terminer dans sur l'accord  
 dans. Cette cadence dans la mesure  
 dans la mesure, on l'accord dans la mesure  
 dans dans. Si l'intonation dans la mesure  
 dans le but effect du changement dans la



prolongé dissonance sur l'accord de septième dominante; elle augmente le désir de la résolution sur l'accord tonique.

Dans le n<sup>o</sup> 4, la première mesure est évidemment un balancement de l'accord de septième dominante. L'*ut* entre comme dissonance par mouvement contraire sur l'accord pénultième: c'est une anticipation sur l'accord tonique de résolution. Ainsi l'accord pénultième comprend dans son agrégation totale une quarte *ut fa* et une neuvième ou seconde *ut ré*, ce qui le rend *bien dur*. Aussi il est rarement employé dans la musique vocale. De pareils intervalles sont difficiles à entonner juste et ébranlent la tonalité. Je vois qu'on le met souvent en usage sur le piano, où les touches fixes sont bien forcées de rendre les idées du compositeur. Il est clair que cette double dissonance rend la résolution de l'accord bien désirable.

Mais on peut trouver des cadences aussi terminatives et moins dures. Telle est celle n<sup>o</sup> 5, où l'on entend l'accord tonique, puis l'accord de septième dominante, pour terminer enfin sur l'accord tonique. Cette cadence n<sup>o</sup> 5 peut être remplacée par celle du n<sup>o</sup> 5 bis, où l'accord pénultième est celui de dominante.

Si l'étendue des voix ne permettait pas de présenter le bel effet du changement d'octave à la



dominante, il faudrait bien se contenter de l'effet n<sup>o</sup> 5 ter, et même de celui n<sup>o</sup> 5 quatre, si l'on ne pouvait descendre au-dessous du *sol*.

On peut varier les cadences sous mille formes différentes, par l'emploi des différentes positions des accords plaqués ou arpégés, par les broderies, les dissonances, etc.

#### § 52. *Coup-d'œil rétrograde.*

Le lecteur qui sera bien pénétré des principes que nous avons développés est maintenant en état de se rendre compte de toute espèce de morceaux de musique, d'examiner chaque partie sous le rapport de la mélodie, et enfin d'analyser les morceaux d'ensemble sous le rapport de l'harmonie. Il pourra même aussi tenter ses forces s'il se trouve du goût pour la composition. Cependant, pour lui en faciliter les moyens, nous allons faire l'application des principes successivement au duo, au trio, au quatuor, et parler enfin d'une composition d'un nombre quelconque de parties. Mais avant d'entreprendre le reste de notre tâche, arrêtons-nous un moment, et jetons un coup-d'œil rétrograde sur le chemin que nous avons parcouru.

Nous avons reconnu de nouveau les deux échelles mélodiques, la majeure et la mineure, ce qui au surplus avait déjà été fait dans le cours de Mé-



lodie; puis recherchant comment plusieurs mélodies pouvaient subsister ensemble, nous avons été conduits à la découverte des consonnances, des dissonances et des accords dont nous avons arrêté le nombre pour les deux modes. Nous avons aussi reconnu leurs diverses propriétés. Nous avons classé sous le nom de mouvement les différentes manières suivant lesquelles les parties pouvaient se mouvoir entre elles, et nous avons vu que les consonnances pouvaient marcher par tous les mouvements, tandis qu'on ne peut employer les dissonances qu'au moyen du mouvement contraire, et du mouvement oblique avec la préparation, sauf les intervalles que nous avons nommés favoris. Nous avons aussi examiné les diverses résolutions possibles des dissonances. Ces notions suffisent pour se rendre compte d'un morceau, tant qu'il reste dans un ton unique.

Nous avons ensuite examiné comment on pouvait opérer les changements de tons et modulations, ce qui nous a fait connaître les diverses transformations des accords, mutations par lesquelles un accord se transforme en un autre souvent de nature différente: comme un accord tonique en accord suspensif. A ces modifications nous avons joint celles qu'on obtient par les altérations d'accords, puis enfin par les prolongations de notes dans un accord qui ne les com-



porterait pas naturellement. Ces notes prolongées nous ont donné la clef de ce qu'on appelle la pédale. Nous avons vu ensuite comment les variations d'un thème harmonique, composé d'accords très-simples, pouvaient s'effectuer par la broderie; puis, à la suite de réflexions générales sur la mélodie, principe de toute composition musicale, nous avons soumis cette mélodie elle-même à l'examen qui nous a fait connaître son analogie avec la poésie, par sa versification. Le cas remarquable de marche a été aussi reconnu, ainsi que sa propriété particulière d'altérer la versification primitive, et aussi de paralyser les tendances naturelles de résolutions des accords suspensifs. Enfin nous avons examiné les finales de phrases ou cadences, tant mélodiques qu'harmoniques.

§ 53. *Notions générales du duo. Dialogue.*

Appliquons maintenant ces éléments de l'Harmonie, d'abord au duo.

Les consonnances de tierces et de sixtes peuvent y paraître par tous les mouvements, Parag. 23 et 24; cependant il faut éviter deux ou plusieurs tierces majeures de suite dans le même membre de phrase. Il faut préparer toutes les dissonances et les résoudre, Parag. 52 et suivants, sauf le cas des fragments favoris, Parag. 28. L'on voit quelquefois paraître des dissonances par



mouvement contraire dans l'harmonie , mais il faut les éviter dans le duo. Nous verrons que l'on peut les employer dans l'Harmonie , à plus de deux parties , parce que la dureté qui en résulte peut être cachée et adoucie par le jeu des autres parties ; elle paraît à nu dans le duo.

Ajoutons à ces principes quelques définitions et quelques préceptes généraux sur les différens genres de duo.

Lorsque deux voix chantent tour-à-tour , on dit qu'elles *dialoguent*. Dans une grande quantité de duo , il y a une portion dialoguée. Si les parties se répondent continuellement sans jamais chanter ensemble , c'est un *dialogue* au lieu d'un duo <sup>1</sup> , car le nom de duo suppose qu'il y aura une partie du morceau exécutée par les deux voix simultanément. Pour que la portion dialoguée soit agréable , il faut que le sens musical passe d'une partie à l'autre sans que l'on aperçoive d'interruption , comme on le voit dans le duo dont nous ferons l'analyse plus loin. Le sens musical de la réponse , *si cara spème io tua sàro* , se lie parfaitement avec celui de la demande *dunque mio bène tu mia sarai*. Lorsqu'il doit y avoir nécessairement interruption entre les interlocuteurs , c'est la partie d'accompagnement qui suit le fil du sens musical.

<sup>1</sup> *Le soldat et le berger de Romagnesi , etc.*



§ 53.<sup>bis.</sup> *Harmonie large , harmonie serrée.*

On peut former le duo avec des voix semblables, comme deux soprano , deux tenors , deux basses-tailles etc. C'est ce qu'on appelle alors *duo pour deux voix égales*. Mais en général les plus beaux effets sont produits par la réunion de deux voix différentes , comme basse-taille et tenor , basse-taille et soprano ; tenor et soprano , tenor et contr'alto. Cela tient d'abord aux différences de timbre qui donnent une agréable variété, puis à la distance qui existe entre ces voix , laquelle donne plus d'espace pour les effets d'harmonie.

En effet, supposons, planche n° 1, deux voix de soprano ordinaires ; leurs limites sont *censées*<sup>1</sup> le *ré* d'en bas et le *sol* au-dessus des lignes ; par conséquent l'emploi des grands intervalles, comme l'octave, la sixte, la quinte, sera réduit à peu de chose. Si par exemple le chant donnait une suite de sixtes un peu longue, on serait obligé de la réduire à celles que l'on voit ici , c'est-à-dire à six environ. Dans ce cas l'harmonie est nécessairement *serrée*. Il faut faire usage de tierces et refuser des effets que les voix ne pourraient exécuter. Les voix de soprano et deuxième soprano, soprano et contr'alto, donnent plus de latitude au compositeur comme on le voit n°s 2 et 3. Cette

<sup>1</sup> Cours de Mélop., parag. CXI.



COURS

On peut former le duo avec des voix semblables  
comme deux soprano, deux ténors, deux  
basse-tailles etc. C'est ce qu'on appelle alors  
pour deux voix égales, mais on généralise les  
beaux effets sont produits par la réunion de  
voix différentes, comme basse-taille et ténor  
basse-taille et soprano; ténor et soprano  
et contralto. Cela tient d'abord aux  
de timbre qui donnent une agréable variété  
à la distance qui existe entre ces voix, la  
donne plus d'espace aux effets d'harmonie.  
En effet, supposons par exemple n° 1, de  
de soprano ordinaires, leurs limites sont  
levé d'en bas et le sol au-dessus des lignes; par  
conséquent l'emploi des grands intervalles, comme  
l'octave, la sixte, la quinte, se fait avec une  
chose. Si par exemple le chant connaît une  
de sixte un peu longue, on s'en sert obligé  
réduire à celles que l'on voit ici, c'est-à-dire  
six environ dans l'harmonie est  
remment servir. Il faut faire usage de tierces  
refuser des effets que les voix ne pourraient  
citer. Les voix de soprano et deuxième soprano  
soprano et contralto, donnent plus de  
au compositeur comme on le voit n° 2 et 3.



augmenter bien davantage, et les  
devenir bien plus large entre la  
et les voix d'hommes, comme on le voit  
nos 4, 5, 6 et 7 suivants. Il y a par  
entre le la grave de la basse et le  
soprano vingt-deux notes plus  
que la plupart des soprano de  
le sol par l'étude qu'ils ont

abord, sur la planche ci-dessus, à  
avec leurs clefs respectives, pour  
mises; puis on les a remises sur la  
On voit au no 4, que la  
le bas de la clef de  
pour la commodité que l'on  
Il en est de  
voix de bariton et de basse. / où  
pas perdre de vue, maintenant  
sur la clef de sol. Il serait  
à désirer que l'on conservât avec  
pour les voix et les instruments  
dans mon premier traité  
que nous avons faite sur les

on s'occupe fort peu, en France, de  
à toute force faire de toutes les voix  
de la gâche, et on les torture  
ce me semble, suivre l'indication de  
les Français, qui culbrent également les basses



latitude augmente bien davantage, et l'harmonie peut devenir bien plus *large* entre la voix de soprano et les voix d'hommes, comme on le voit dans les nos 4, 5, 6 et 7 suivants. Il y a par exemple entre le *fa* grave de la basse et le *sol* supérieur du soprano vingt-deux notes pleines, et l'on sait que la plupart des soprano dépassent de beaucoup le *sol* par l'étude qu'ils ont faite des notes supérieures <sup>1</sup>.

On a d'abord, sur la planche ci-dessus, indiqué les voix avec leurs clefs respectives, pour rappeler les limites; puis on les a remises sur la clef de *sol* plus usuelle. On voit au n<sup>o</sup> 4, que la voix de haute-contre occupe le bas de la clef de *sol*. Ce n'est que pour la commodité que l'on remonte cette écriture d'une octave. Il en est de même pour les voix de bariton et de basse. Voilà ce qu'il ne faut pas perdre de vue, maintenant que l'on écrit presque tout sur la clef de *sol*. Il serait pourtant bien à désirer que l'on conservât avec elle la clef de *fa*, pour les voix et les instruments graves, comme je l'ai dit dans mon premier traité.

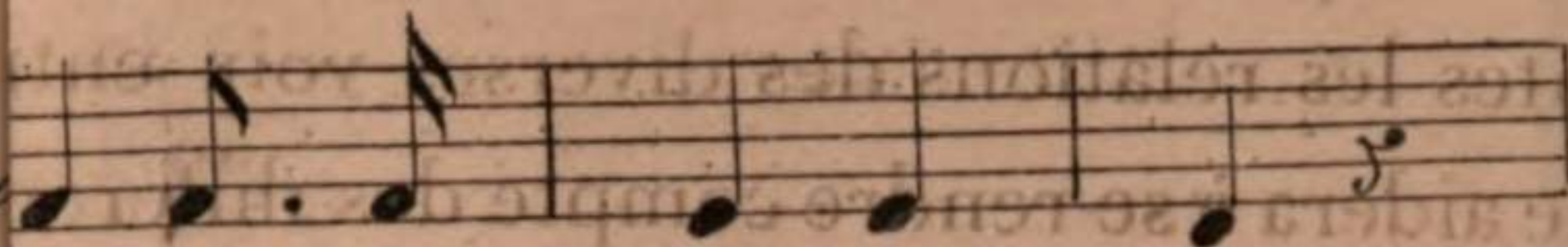
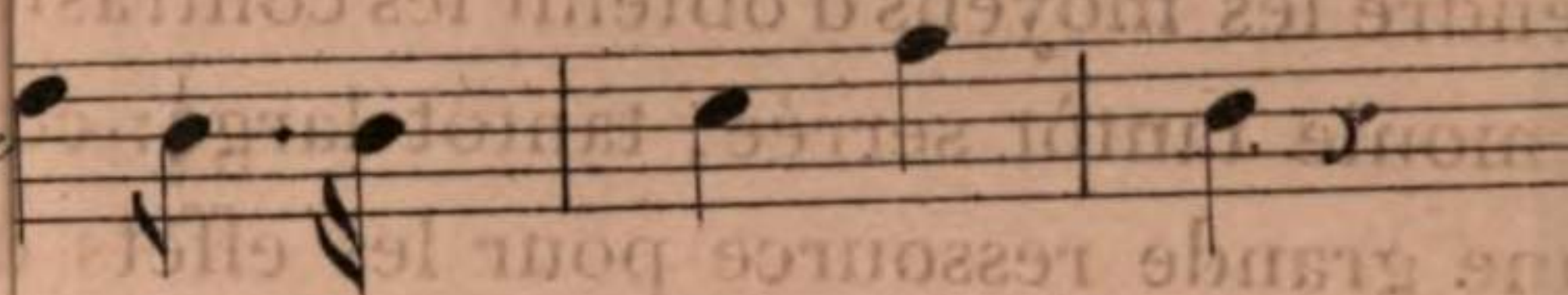
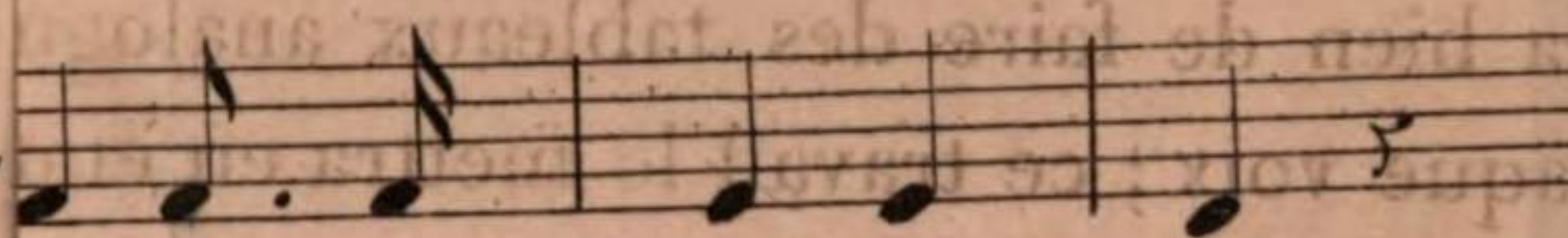
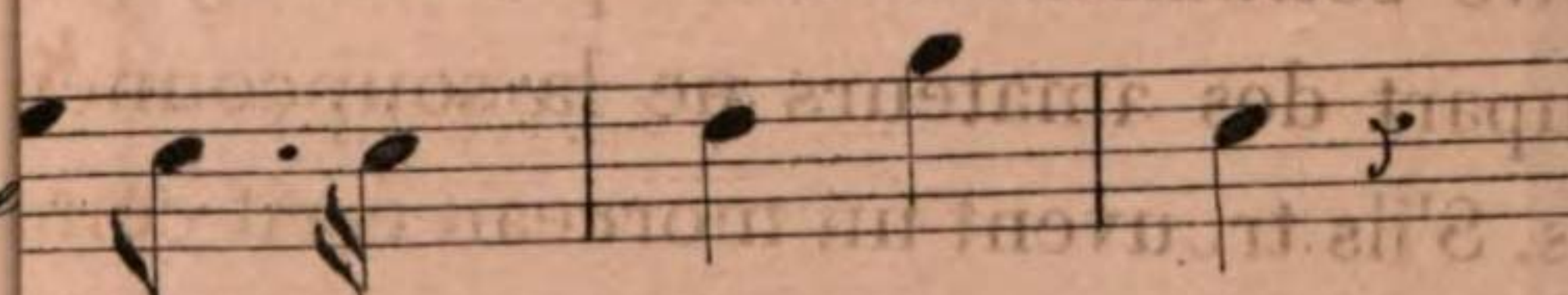
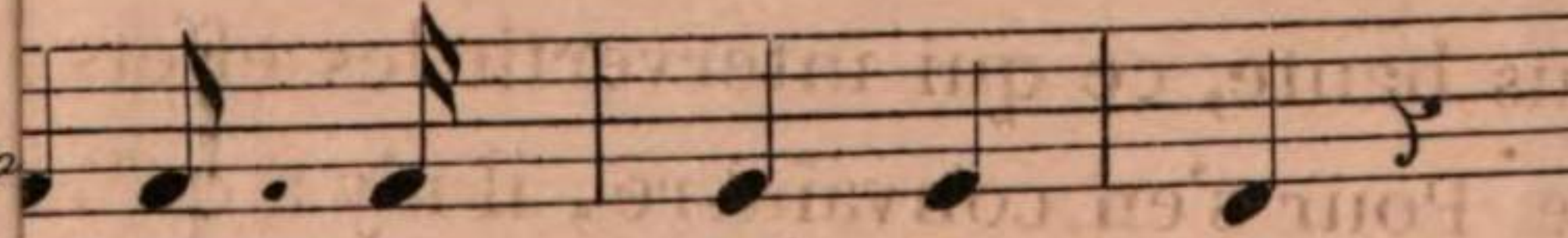
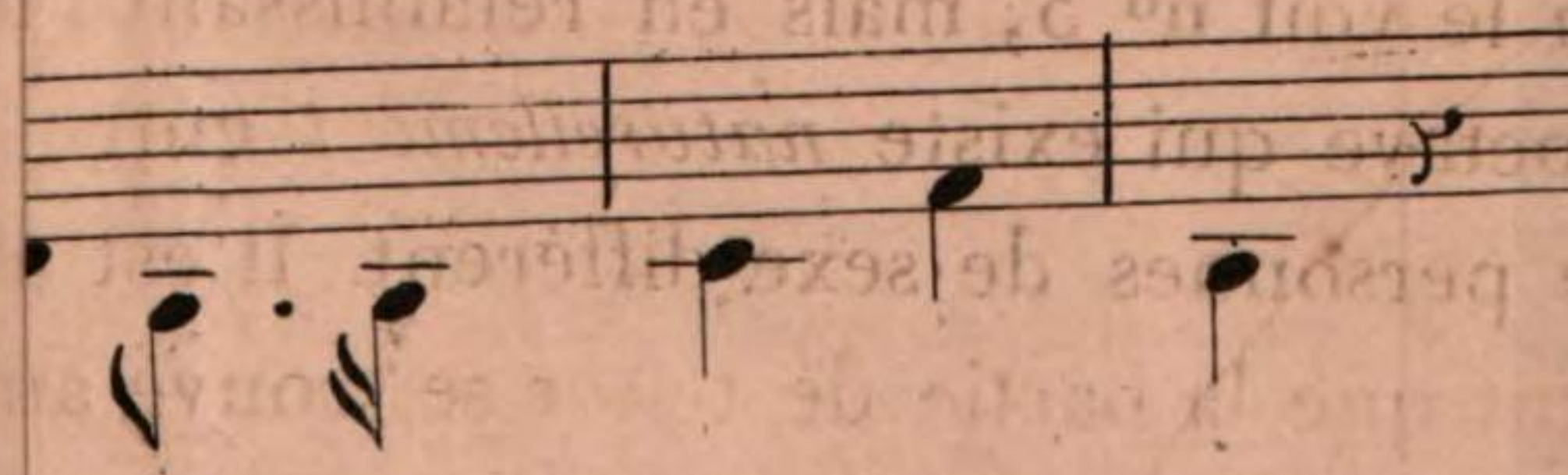
La digression que nous avons faite sur les clefs

<sup>1</sup> En revanche on s'occupe fort peu, en France, des voix de contr'alto; on veut à toute force faire de toutes les voix de femme des soprano: on hasarde de les gâter, et on les torture à cet effet. Il vaudrait mieux, ce me semble, suivre l'indication de la nature, comme font les Italiens, qui cultivent également les basses et les dessus de femmes.



ne sera pas inutile, si elle nous rend bien présentes les relations des diverses voix entre elles. Elle aidera à se rendre compte des différents effets que l'on peut produire dans le duo, et ensuite dans l'harmonie à plus de deux parties, et elle fera comprendre les moyens d'obtenir les contrastes d'une harmonie tantôt serrée, tantôt large: contrastes d'une grande ressource pour les effets dramatiques. Ici nous avons placé la voix de soprano, successivement avec toutes les autres. Le lecteur fera bien de faire des tableaux analogues pour chaque voix; ce travail le mettra en état de connaître le véritable rapport harmonique des parties, lorsqu'il est déguisé par l'emploi des clefs. Cette connaissance n'est pas à négliger, car la plupart des amateurs ne la soupçonnent même pas. S'ils trouvent un morceau écrit comme on le voit n° 1, planche XX, ils remarquent seulement les deux clefs de *sol*, et donnent à la femme le chant de la seconde partie qu'ils supposent la plus haute, ce qui intervertit les effets d'harmonie. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à remettre la partie de ténor sur sa clef véritable, comme on le voit n° 2, ou même sur la clef de *sol*, comme on le voit n° 3, mais en rétablissant l'intervalle d'octave qui existe *naturellement* entre les voix de personnes de sexe différent. Il est alors évident que la partie de ténor se trouve au-dessous



*Soprano**Tenore**Soprano**Tenore**Soprano**Tenore*

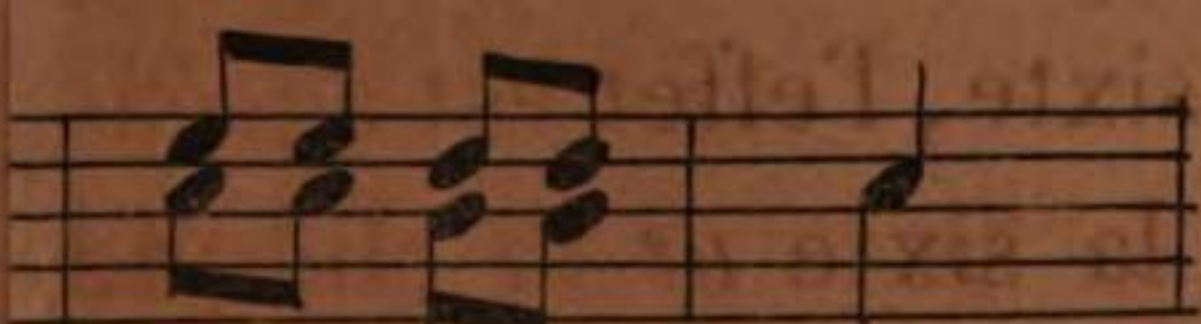
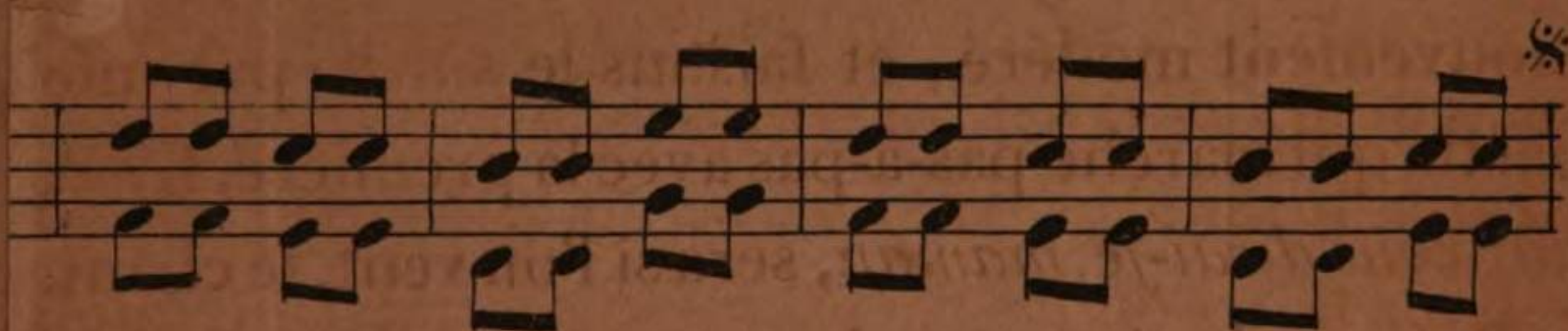














de celle de soprano , et que l'harmonie est habituellement à la tierce : elle serait à la sixte et l'on changerait tous les autres effets , si la voix de femme s'emparait de la partie de tenor , et que celle-ci chantât la première.

§ 54. *Essai d'une seconde partie. Analogie de la tierce et de la sixte.*

Pour s'habituer au mécanisme de l'harmonie dans le duo, il est bon de commencer par ce qu'il y a de plus simple, et d'essayer à faire une seconde partie sur des petits airs qui ne soient pas trop travaillés.

Fournissons-en un exemple dans le mode majeur plus facile; prenons un air connu , dans un mouvement modéré, et faisons-le suivre par une partie qui marche pas-à-pas avec la première. L'air, *ah! vous dirai-je, maman*, sera si l'on veut, le chant.

Puisque la tierce est la consonnance par excellence , essayons de placer à cette distance la seconde partie que nous voulons introduire.

Si on lui donne la supériorité comme on le voit planche YY, n<sup>o</sup> 1, l'effet est détestable.

Si, en lui conservant la supériorité, on essaye n<sup>o</sup> 2 de changer la tierce en sixte, l'effet est agréable, excepté au début où la sixte *ut la* choque l'oreille. Également à la fin de la première phrase, il faut un *ut* au lieu d'un *la*. En en cherchant la raison, on voit que le *la* qui commence cette se-



conde partie pêche contre les règles de la mélodie, qui veut qu'un chant débute par une des notes essentielles du ton <sup>1</sup>. Cette règle peut supporter quelques exceptions en mélodie, mais elle est bien plus rigoureuse pour le premier accord d'un morceau ; car l'oreille préjuge le ton et le mode par la première consonnance ou le premier accord qu'elle entend. Elle regarderait comme un vice de raisonnement, de débiter dans le mode majeur par une tierce ou un accord mineur, ou réciproquement ; de même le *la* qui terminerait la première phrase n° 2 donnerait l'impression du ton de *la*, et déplairait ; l'on entend au contraire avec plaisir l'*ut* qui asseoit la tonalité.

La sixte *ut la* choque ici l'oreille comme le ferait la tierce *la ut* ; voyez le n° 3 : l'une et l'autre donnent l'impression mineure pour point de départ d'un ton majeur. Il faut donc prendre l'une des notes de l'accord tonique. Ce ne peut être le *sol*, il donnerait une quinte avec l'*ut*, n° 4. On peut prendre l'octave supérieure de l'*ut* en débutant par deux *ut*, et mieux encore en ce cas remplacer l'*ut* du chant par un *mi*, qui complétera pour la phrase harmonique une série de sixtes, voyez n° 5. L'*ut* de la partie supérieure suffira pour conserver l'intégrité du chant.

<sup>1</sup> Méth. du Mélop., parag. CIV.



Le chant se trouve ainsi accompagné agréablement dans le n<sup>o</sup> 5. Cependant il peut paraître trop dominé par la seconde partie qui figure à l'aigu; pour y remédier, il n'y a qu'à baisser cette seconde partie d'une octave entière, comme on le voit n<sup>o</sup> 6.

Maintenant la seconde partie se trouve constamment au-dessous du chant à la distance de tierce. Le chant ressort davantage, et le duo ne perd cependant rien de son harmonie.

Toutes les fois donc que l'on voudra, dans un duo, donner la prééminence à un chant, il faudra, autant que possible, que l'autre partie ne s'élève pas au-dessus, du moins habituellement. C'est cette servitude qui fait souvent donner à cette seconde partie le nom d'*accompagnement*. Ce nom s'étend aussi aux diverses parties, si le chant est accompagné par plusieurs. Mais on le donne surtout spécialement à l'orchestre ou à l'instrument d'harmonie qui suit le chant, comme nous le verrons plus loin.

Cette règle de convenance, de placer en général le chant dans les parties supérieures, s'étend aux compositions de plus de deux parties.

Le renversement, opéré dans les n<sup>os</sup> 5 et 6, doit nous confirmer dans notre opinion sur l'analogie complète de la tierce avec la sixte.

Au lieu de commencer dans le n<sup>o</sup> 6 par l'u-



nisson, on aurait pu prendre le *mi* inférieur, ce qui aurait donné une sixte, voyez le n° 7 ; mais on sacrifie cette consonnance à la régularité de la série des tierces. L'oreille se complaît dans cette symétrie. Ainsi en général une phrase commencée avec des tierces demande à être continuée de même, jusqu'à ce qu'un repos de la mélodie, lors même qu'il n'est pas indiqué par un silence, permette de changer et de prendre une marche de sixte ou toute autre.

Une seconde raison qui fait renoncer à la sixte de départ n° 7, pour lui préférer l'unisson, est que l'on veut éviter le saut d'octave qui en résulterait pour la seconde partie. Il faut tâcher de donner aux différentes parties d'un morceau le plus de chant, ou du moins, d'unité possible, pour qu'elles ne soient pas trop difficiles à exécuter. Pour cela, on s'abstient des intervalles trop grands, ou de ceux difficiles à entonner.

§ 55. *Exemple de l'emploi des fragments favoris.*

Reprenons encore *Ah ! vous dirai-je, maman*, comme motif d'un duo, et conservons à ce chant la supériorité, pour varier la partie d'accompagnement : essayons tour-à-tour d'introduire dans la première phrase des intervalles de seconde, de quarte, de quinte et de septième contre le dessus



ou motif. L'oreille repoussera toutes ces tentatives, à l'exception de la quinte *sol ré*. Voyez planche ZZ, n° 1. Nous nous rendrons facilement compte de la faveur avec laquelle l'oreille adopte cette quinte, si nous remarquons qu'elle arrive pour déterminer la chute de la phrase, ou cadence, et que c'est une quinte favorite, Parag. 28. Cette supposition est justifiée, en écrivant la seconde partie comme l'on voit au n° 2 : l'accord de septième dominante est alors patent, et le *sol* pourrait être soutenu par une troisième voix tandis que le *fa* se ferait entendre.

On voit que cette quinte *sol ré* peut paraître comme pénultième de cadence, ou comme point de repos de la cadence même, ce qui a lieu dans la seconde phrase du n° 2, qui finit après le premier temps de la cinquième mesure ; elle pourrait encore être employée dans le cours des phrases. Nous l'avons déjà remarqué même Parag. 28, sur un chœur de Don Juan.

Si l'on remettait à la sixte le duo ci-dessus n° 2, la quinte *sol ré* produirait la quarte favorite *ré sol* moins agréable, voyez n° 3.

Les effets de quintes majeures et quarts mineures favorites sont employés presque constamment dans l'harmonie des instruments de cuivre, tels que trompettes, cors de chasse, etc. On les emploie aussi sur les autres instruments, lorsque



l'on veut produire des imitations de fanfares et airs de chasse.

§ 56. *Éviter l'oscillation de la tonalité.*

On fera bien de s'exercer sur d'autres airs à former des secondes parties. Ce qui est arrivé dans l'air *Ah! vous dirai-je, maman*, à l'occasion de la distance *ut la* considérée comme tierce, ou comme sixte, se représentera de nouveau, et l'on se convaincra que pour bien établir ou conserver la tonalité majeure, il faut éviter de donner trop d'importance à la note *la*. Lorsqu'elle paraît longtemps avec l'*ut*, elle fait présumer involontairement la tonalité mineure. Nous avons déjà remarqué, dans le cours de Mélodie, le caractère particulier de la sus-dominante dans le mode majeur, et la difficulté de l'entonner, mais en même temps l'importance qu'elle acquérait dans l'oreille, aussitôt qu'elle avait sonné.

La nécessité de conserver *le ton et le mode* du motif qu'on a choisi doit rendre circonspect sur le choix des notes d'accompagnement, lorsqu'elles peuvent donner de l'indécision. Effectivement, il peut se trouver dans un chant, d'ailleurs bien prononcé, un membre de phrase dont la tonalité paraisse indécise. La partie d'accompagnement pourra changer du tout au tout le caractère et le mode de ce membre de phrase. Le chant n° 1,



l'on veut produire des imitations de fautes et  
airs de chasse.

§ 56. Éviter l'oscillation de la tonalité.

On fera bien de s'exercer sur d'autres airs à for-  
mer des secondes parties. Ce qui est arrivé dans  
l'air des deux derniers, nous a donné l'occasion de  
la distance et la considérée comme tierce, ou  
comme sixte, se représentera de nouveau, et l'on  
se convaincra que pour bien établir ou conserver  
la tonalité majeure, il faut éviter de donner trop  
d'importance à la note *la*. Lorsqu'elle paraît long-  
temps avec *l'a*, elle fait pressumer involontaire-  
ment la tonalité mineure. Nous avons déjà re-  
marqué, dans le cours de Mélodie, le caractère  
particulier de la sus-dominante dans le mode ma-  
jor, et la difficulté de l'entendre, mais en même  
temps l'importance qu'elle acquiert dans l'oreille,  
aussitôt qu'elle avait sonné.

La nécessité de conserver le ton et le mode du  
motif qu'on a choisi doit rendre circumspect sur  
le choix des notes d'accompagnement, lorsqu'elles  
peuvent donner de l'indécision. Effectivement,  
il peut se trouver dans un chant, d'ailleurs bien  
prononcé, un membre de phrase dont la tonalité  
paraîtse indécise. La partie d'accompagnement  
pourra changer du tout au tout le caractère et le  
mode de ce membre de phrase. Le chant n'a



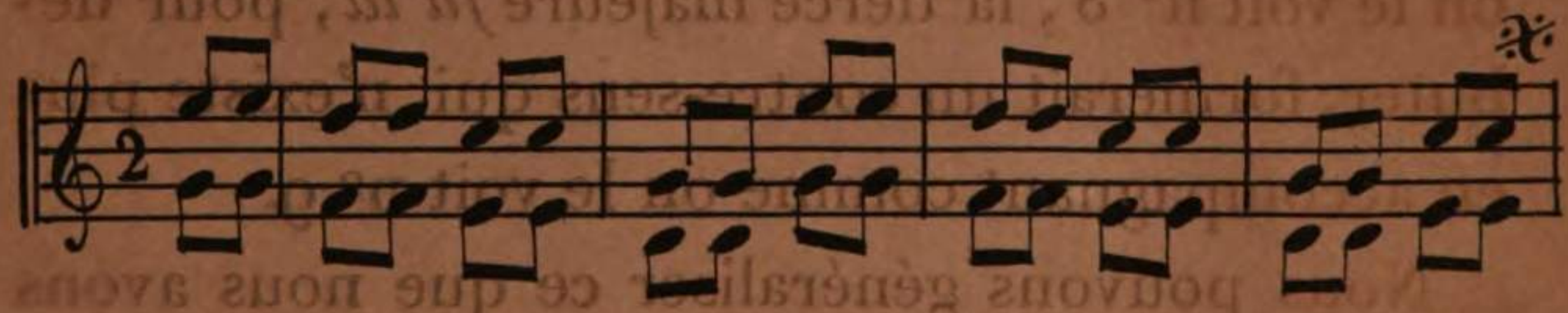




planche AAA, est bien évidemment en *ut* majeur. Mais, si l'on accompagne le premier membre de phrase, composé des quatre premières mesures, comme on le voit au n° 2, les tierces *si ré* et *ré fa* mineures lui donnent une couleur mineure; on pourrait croire qu'il appartient au ton de *la* mineur. Cette indécision disparaît en introduisant le *sol* naturel dans la seconde partie, comme on le voit n° 3. Si l'on voulait au contraire accompagner le motif n° 1 de manière à le faire considérer comme mineur, il n'y aurait qu'à changer le *sol* naturel du second membre de phrase. Le motif ainsi transformé, n° 4, ne res-  
sent plus que faiblement la tonalité d'*ut*, qu'on lui fera perdre tout-à-fait en l'accompagnant comme on le voit n° 5. Le même motif, modifié comme on le voit au n° 6, pourrait passer pour majeur, s'il était chanté seul; mais la seconde partie le classe irrévocablement en *la* mineur.

Les mêmes observations ont lieu pour le mode mineur. Si l'on accompagnait le motif n° 7 comme on le voit n° 8, la tierce majeure *fa la*, pour débiter, formerait un contre-sens qui n'existe plus en accompagnant comme on le voit n° 9.

Nous pouvons généraliser ce que nous avons dit à l'occasion du duo pour la tonalité : ainsi nous voyons que, suivant la manière d'accompagner un chant, on renforcera ou l'on diminuera



sa tonalité. Nous venons de voir que pour un ton majeur l'oscillation a lieu du mode majeur au mode mineur relatif, ce qui renforce l'opinion que nous avons des rapports intimes de ces deux tons. Cependant cette oscillation pourra avoir lieu sur d'autres tonalités. Ainsi l'on conçoit que l'on pourrait accompagner dans le ton d'*ut* un membre de phrase qui roulerait principalement sur les cordes de l'accord de *sol*, de manière à faire supposer la modulation dans ce ton ; ainsi de suite.

On peut voir, par l'exemple en mineur précédent, n<sup>o</sup> 8, que si l'on employait souvent la susdominante avec la tonique, l'on pourrait supposer la tonalité du ton de *fa*. Cependant l'oreille serait choquée, et ne prendrait pas facilement le change ; il n'existe pas assez de rapports entre les tons de *la* mineur et de *fa* majeur.

D'après ce qui précède, et en supposant que le chant commence par l'une des notes de l'accord parfait tonique, ce qui est presque général, il faut que la partie secondaire ou d'accompagnement donne aussi l'une de ces mêmes notes : nous avons vu dans l'exemple, *Ah ! vous dirai-je, maman*, que si le chant débute par la tonique, la seconde partie peut donner cette même note à l'unisson, ou à l'octave au-dessous, ou bien donner la sixte au-dessous. Elle ne peut donner le *sol* qui for-



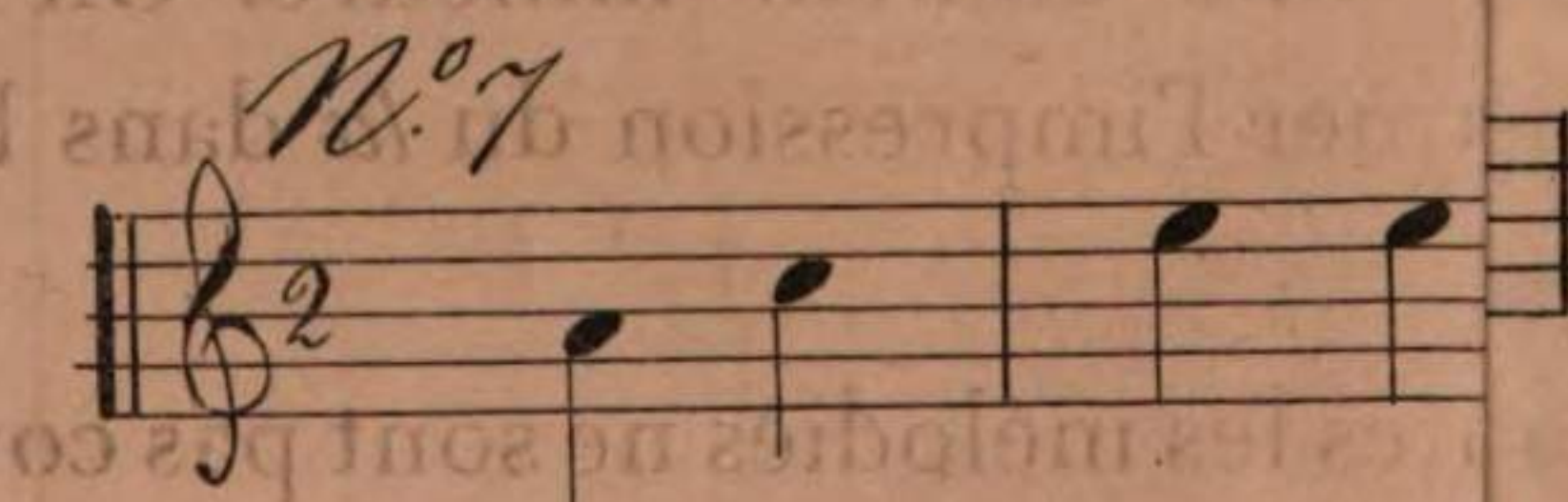
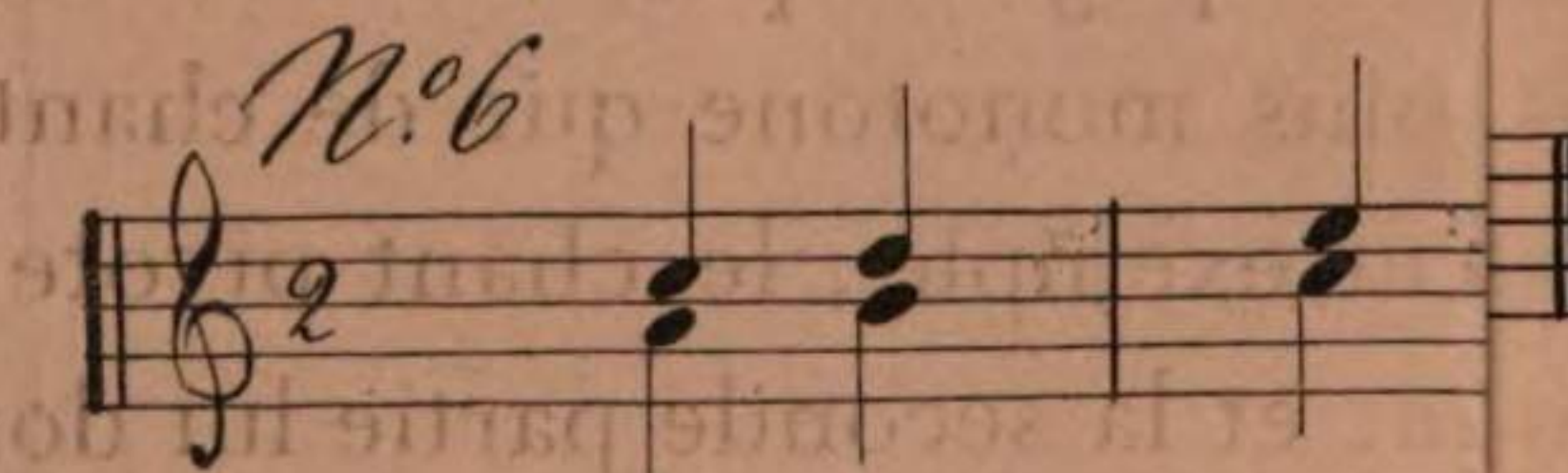
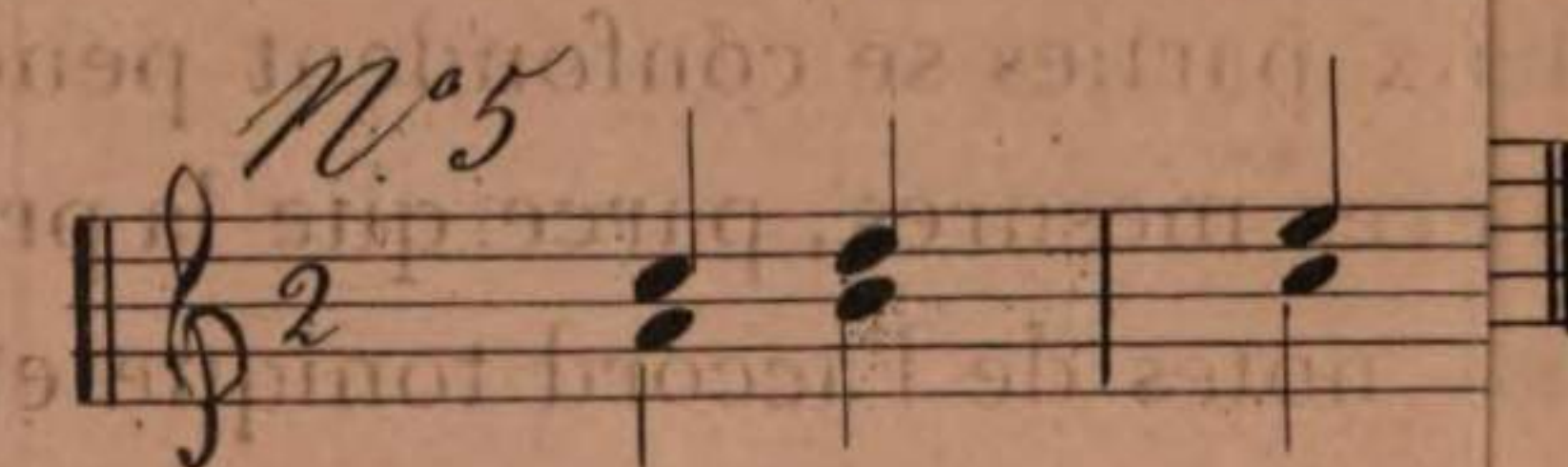
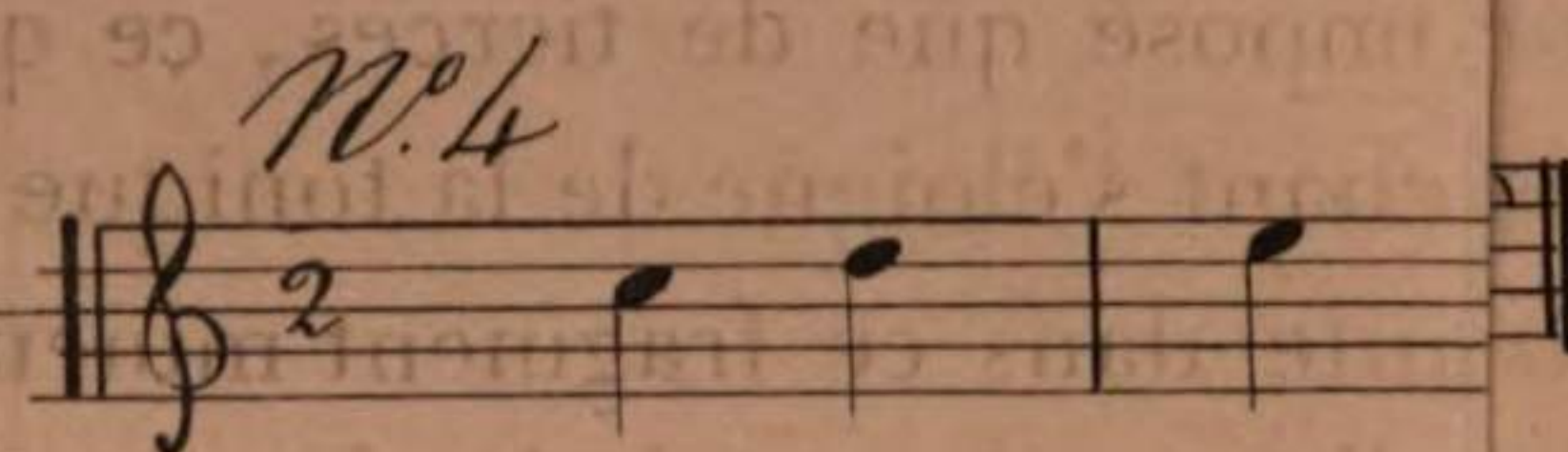
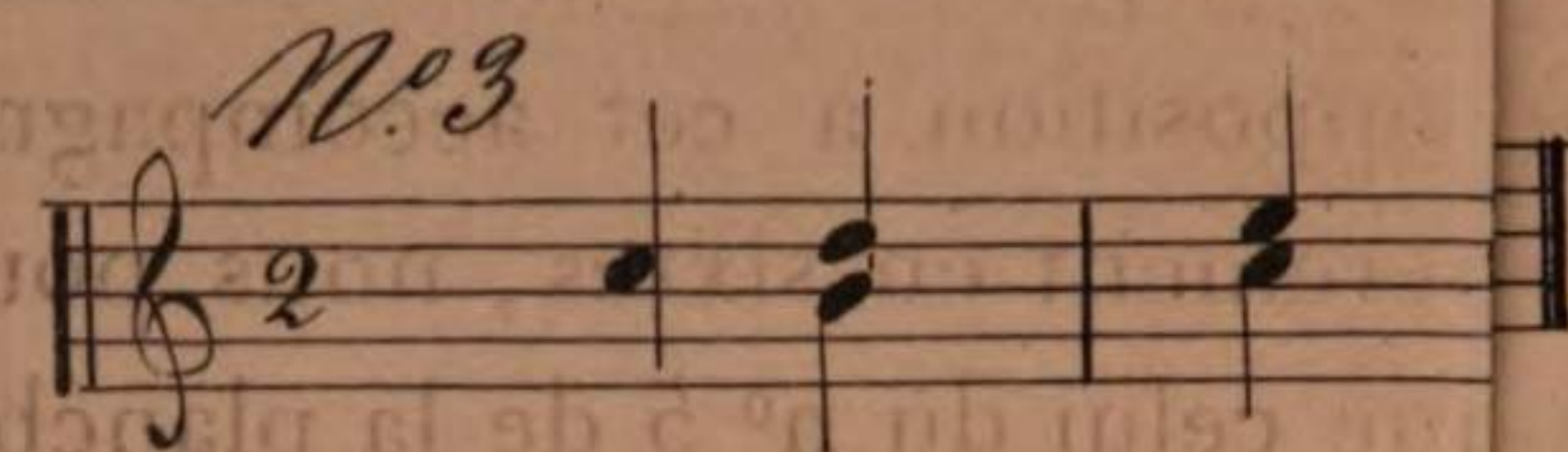
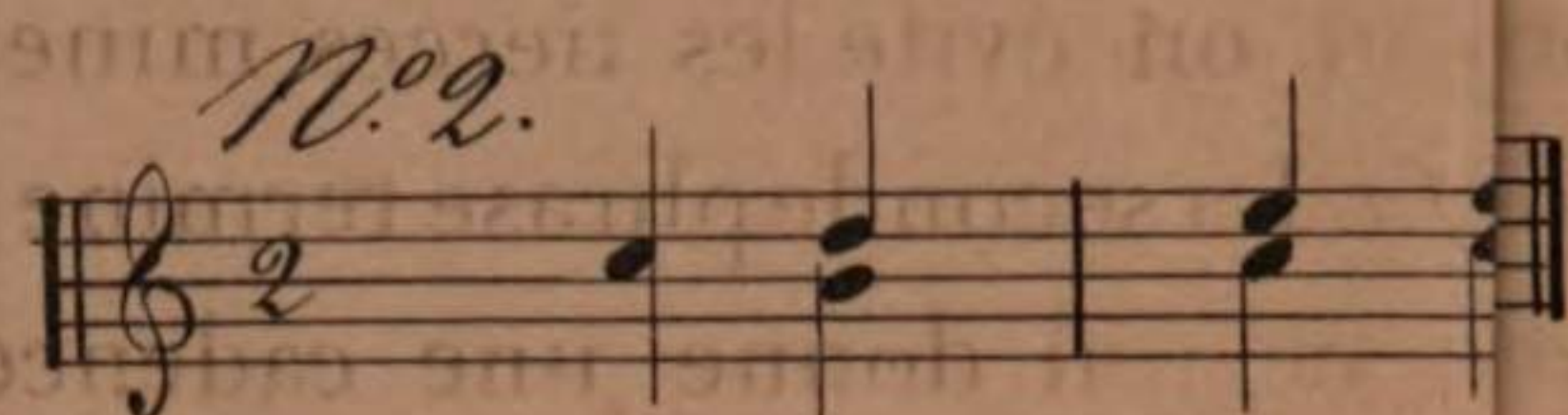
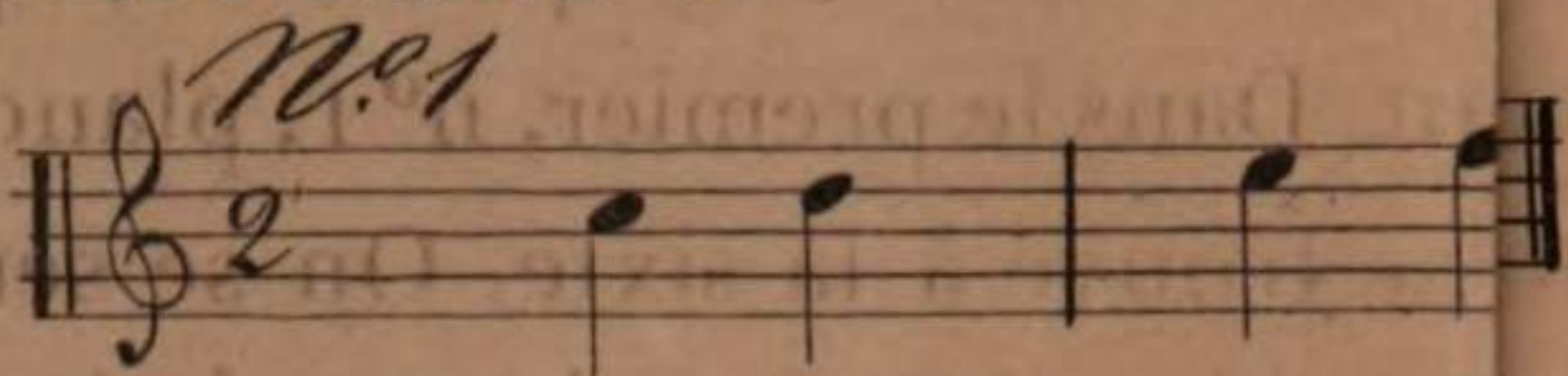
sa tonalité. Nous venons de voir que pour nous  
major l'oscillation a lieu du mode mineur  
mode mineur relatif, ce qui renforce l'opinion  
que nous avions des rapports intimes de ces deux  
tons. Cependant cette oscillation pour nous  
lieu sur d'autres tonalités. Ainsi l'on comprend  
l'on pourrait accompagner dans le ton de  
membre de phrase qui soulèverait principalement  
sur les cordes de l'accord de sol, de mineur  
l'on suppose la modulation dans ce ton  
de suite.

On peut voir, par l'exemple en mineur  
dent. n° 8, que si l'on employait souvent la  
dominante avec la tonique, l'on pourrait supposer  
la tonalité du ton de  $\lambda$ . Cependant l'on ne  
choquée, et ne prendrait pas facilement le ton  
il n'existe pas assez de rapports entre les deux  
le mineur et de  $\lambda$  majeur.

D'après ce qui précède, et en supposant  
le chant commence par l'une des notes du  
parfait tonique, ce qui est presque général, on  
que la partie secondaire ou d'accompagnement  
donne aussi l'une de ces mêmes notes; nous  
dans l'exemple, Ah! vous devez, nous  
si le chant débute par la tonique, la  
partie peut donner cette même note à l'octave  
ou à l'octave au-dessous, ou bien donner  
au-dessous. Elle ne peut donner le sol



PL. AAA.





merait avec la tonique un intervalle de quarte.

Voici encore deux exemples du duo par accompagnement. Dans le premier, n° 1, planche BBB, tout le duo se trouve à la sixte. On se sert de la sixte lorsque le chant pivote autour de la tonique : par ce moyen on évite les tierces mineures *la ut*, *si ré* et *ré fa*. La seconde phrase termine par l'unisson de *sol*, ce qui donne une cadence-repos plus satisfaisante que ne l'aurait donnée la sixte *si sol*.

Par opposition à cet accompagnement presque entièrement en sixtes, nous pouvons remarquer que celui du n° 5 de la planche précédente n'est composé que de tierces, ce qui tient à ce que le chant s'éloigne de la tonique et dépasse la dominante dans ce fragment mineur.

Dans l'exemple n° 2 de la planche BBB ci-dessus, les deux parties se confondent pendant les deux premières mesures, parce que la première partie bat les notes de l'accord tonique et ne pourrait être accompagnée que de cette tonique, ce qui serait plus monotone que de chanter ensemble. Dans cet exemple, le chant pivote autour de la tonique, et la seconde partie lui donne nécessairement une couleur mineure. On peut surtout remarquer l'impression du *la* dans la seconde reprise.

Toutes les mélodies ne sont pas composées pour recevoir d'autres parties, bien qu'elles le puissent à la rigueur.



Voici encore un exemple sur lequel nous pouvons faire quelques observations , même planche BBB, n° 3 ; les passages fautifs y sont indiqués par des notes crochées que ne comporte pas la mesure.

1° Les deux premiers *mi* peuvent se faire : je préférerais l'unisson du *sol*, pour avoir l'effet du mouvement contraire sur la sixte.

2° La mélodie se balance à la troisième, quatrième et cinquième mesure sur l'accord d'*ut*. Le goût indique de supprimer l'*ut* croché ; il empêche l'effet de celui que donne la mélodie un temps après ; on peut le remplacer par le prolongement du *mi*.

3° Dans la seconde mesure de la seconde reprise, il faut employer la tierce *fa la* et non la sixte *ut la*, non-seulement à cause de la tonalité, mais encore à cause de la quarte *la ré*, qui aurait lieu dans la mélodie en même temps que la quarte *ut fa*, à la seconde partie.

4° Aux quatrième et cinquième mesures, l'harmonie s'élevant encore au-dessus de la tonique, il faut reprendre les tierces.

#### § 57. *Séries de tierces ou de sixtes.*

Voici la note de quelques airs sur lesquels on pourra s'exercer.

T—Viens dans mes bras, ma charmante créole.

S — Le bon roi Dagobert.



Voici encore un exemple sur lequel nous pourrions faire quelques observations, même planche BBB, n° 3; les passages fautifs y sont indiqués par des notes crochées que ne comporte pas la mesure. Les deux premiers ne peuvent se faire, je préférerais l'unisson du sol, pour avoir l'effet du mouvement contraire sur la sixte.

La mélodie se balance à la troisième, quatrième et cinquième mesure sur l'accord d'w. La note indiquée de surprimer l'w croché; il empêche l'effet de celui qui donne la mélodie un temps après; on peut le remplacer par le prolongement du w.

Dans la seconde mesure de la seconde partie, il faut employer la tierce fa et non la sixte w fa, non-seulement à cause de la tonalité, mais encore à cause de la partie fa, qui aurait dans la mélodie en même temps que la quatrième fa, à la seconde partie.

Aux quatrième et cinquième mesures, l'w se prolonge encore au-dessus de la tonique, il faut répéter les tierces.

### § 57. Séries de tierces ou de sextes

Voici la note de quelques airs sur lesquels on pourra s'exercer.

1 — Le bon roi Dagobert.

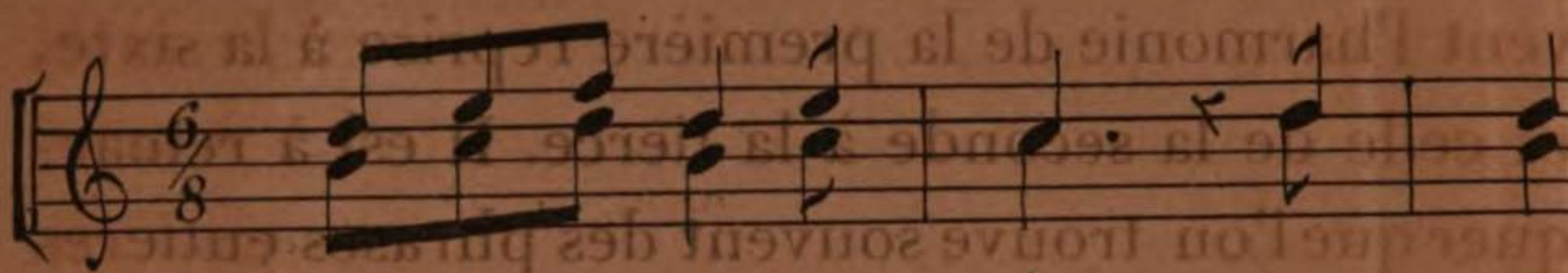
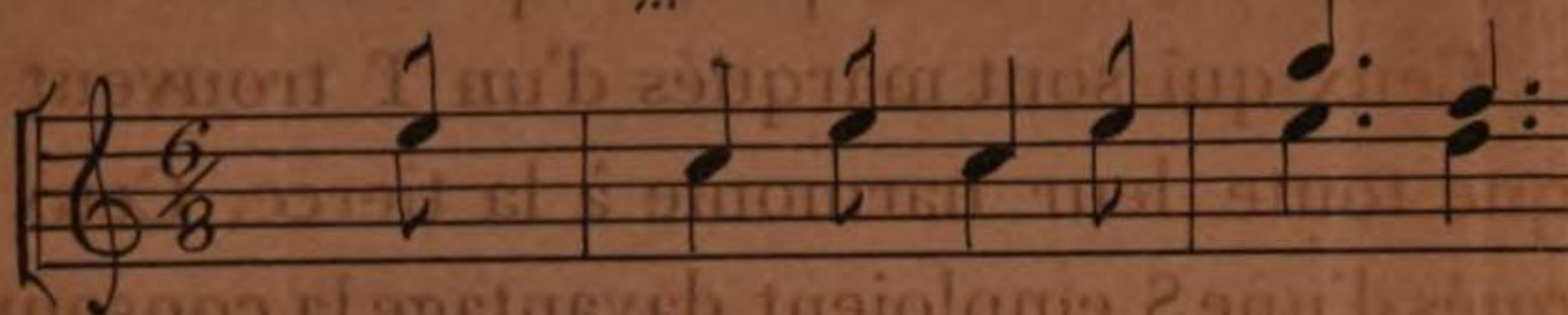
2 — Viens dans mes bras, ma charmante croque.



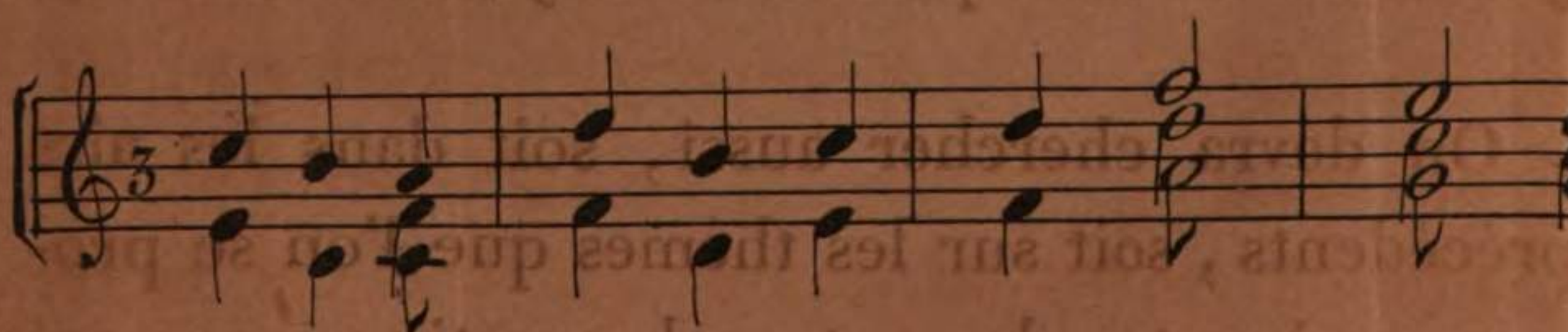
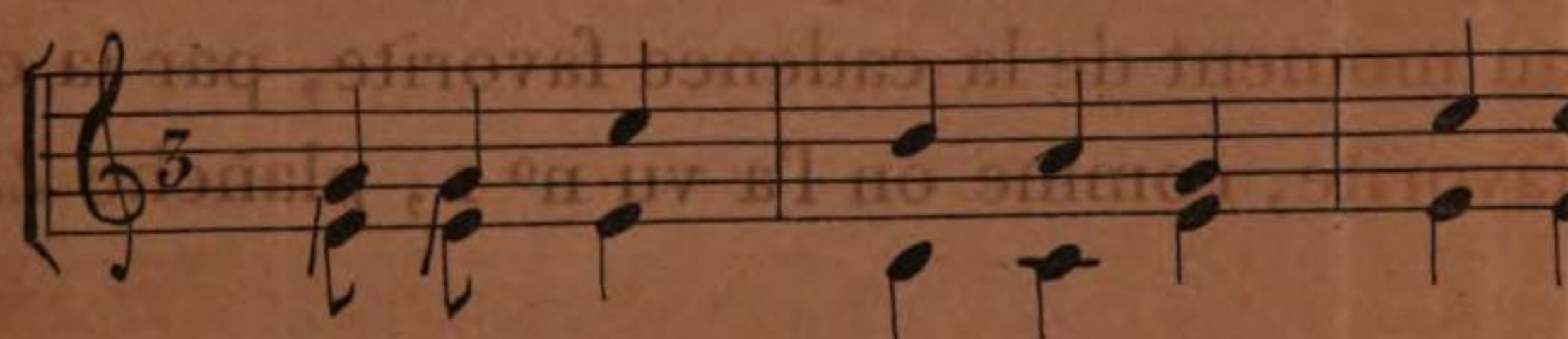
N<sup>o</sup> 1.



N<sup>o</sup> 2.



N<sup>o</sup> 3.





T — Triste raison.

S T — Un troubadour béarnais.

T — Fleuve du Tage.

S T — Aussitôt que la lumière.

T — Que ne suis-je la fougère !

S T — Malbrough s'en va-t-en guerre.

T — Que le jour me dure !

T — O ma tendre musette !

S T — Viendras-tu pas, toi que mon cœur adore ?

Ceux qui sont marqués d'un T trouvent presque toute leur harmonie à la tierce. Ceux marqués d'une S emploient davantage la consonnance de sixte. Ceux marqués de ces deux lettres trouvent l'harmonie de la première reprise à la sixte, et celle de la seconde à la tierce. Il est à remarquer que l'on trouve souvent des phrases entières s'accompagnant de la consonnance unique de tierce ou de sixte : l'oreille se plaît dans les séries symétriques. N'oublions pas non plus que ces séries sont interrompues d'une manière agréable, au moment de la cadence favorite, par la quinte favorite, comme on l'a vu n° 1, planche ZZ.

§ 58. *Notes chromatiques. Éviter les fausses relations.*

On devra chercher aussi, soit dans les airs précédents, soit sur les thèmes que l'on se proposera, à éviter des notes chromatiques, ce qui



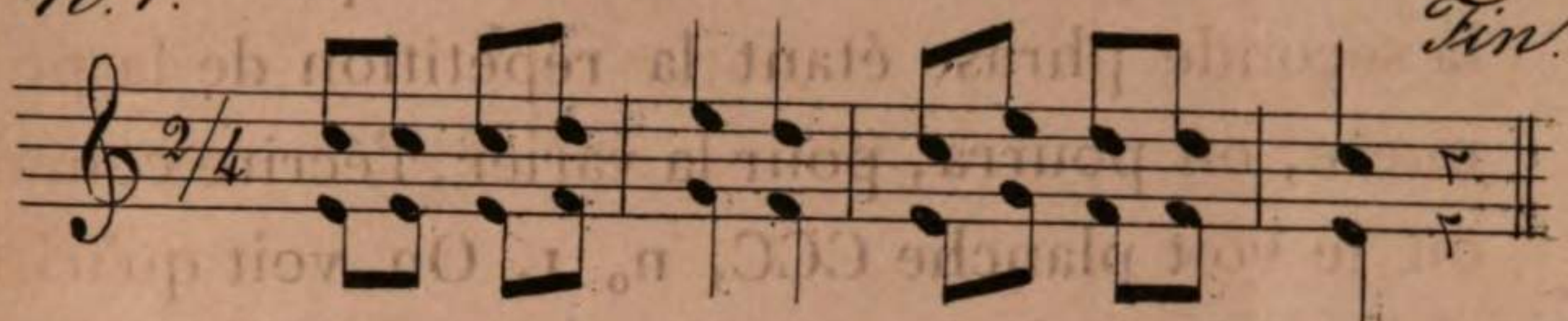
sera facile, si l'on se pénètre bien de ce qui a été dit sur les altérations d'accords, Parag. 40.

Ainsi, en prenant le motif n° 1 de la planche BBB, la seconde phrase étant la répétition de la première, on pourra, pour la varier, l'écrire comme on le voit planche CCC, n° 1. On voit qu'ici la chromatique de la première partie oblige à celle de la seconde, pour conserver la symétrie de la phrase; car la sixte *fa* naturel *ré* dièze serait augmentée, par conséquent inharmonique; d'où l'on voit que la logique musicale est toujours d'accord avec l'oreille dans ce traité.

Lorsque l'on a fait sentir, pendant une ou deux mesures, une note chromatique, et que l'on veut retourner au diatonique du point de départ, il faut aussi avoir l'attention d'y revenir par la partie même qui avait amené le chromatique. Ainsi, je suppose des phrases précédentes dans le ton d'*ut* majeur. Si l'on amène, planche CCC n° 2, le *fa* dièze à la partie supérieure, il y aura quelque chose de dur et d'inconséquent à faire ramener le *fa* naturel à une autre octave, et par une autre partie. Le passage du n° 3, où le *fa* naturel est ramené à la même octave et par la même partie, est bien plus doux et plus satisfaisant que le premier. On appelle la faute commise dans le n° 2 *fausse relation*. Effectivement, l'oreille, à qui le son de *fa* dièze prolongé a fait espérer le



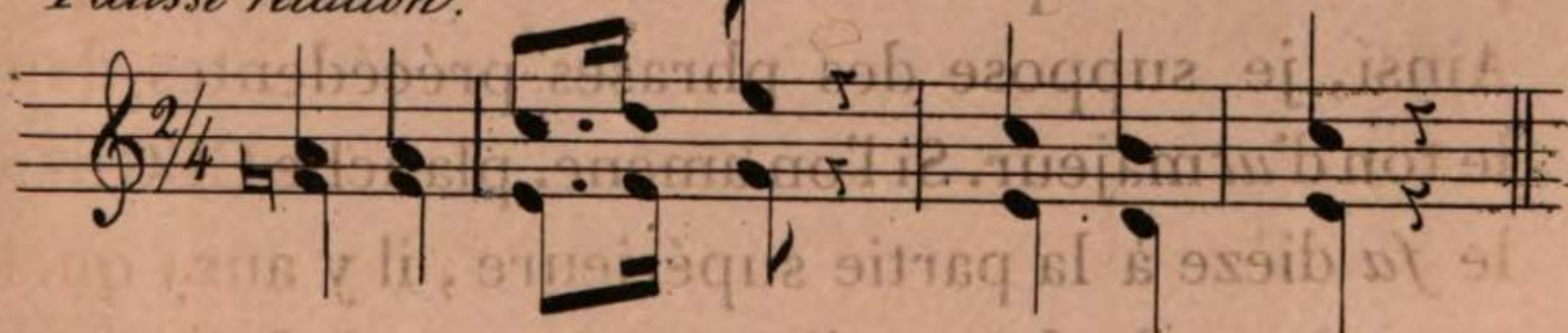
N<sup>o</sup> 1.



N<sup>o</sup> 2.



Fausse relation.



N<sup>o</sup> 3.



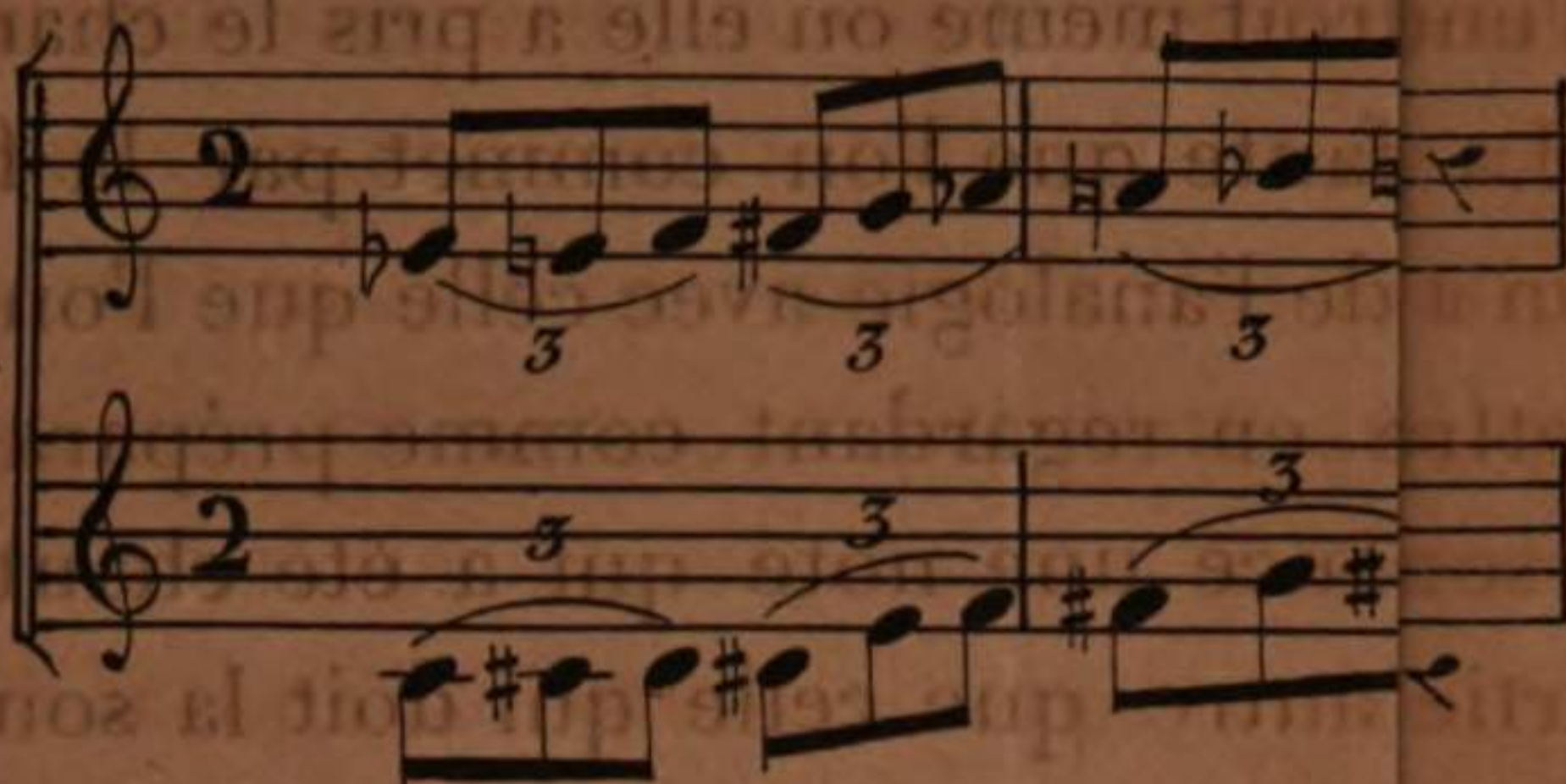
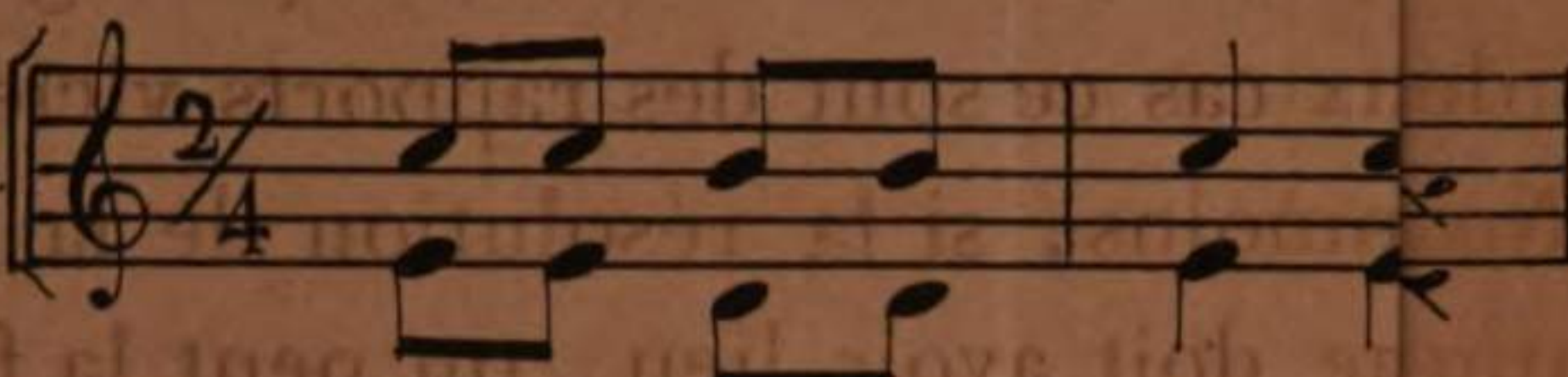
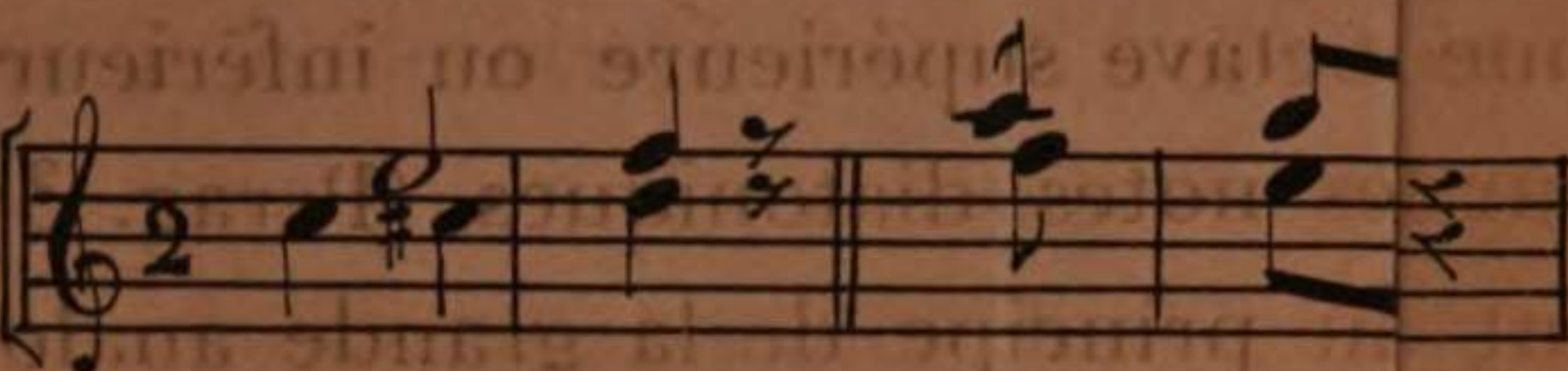
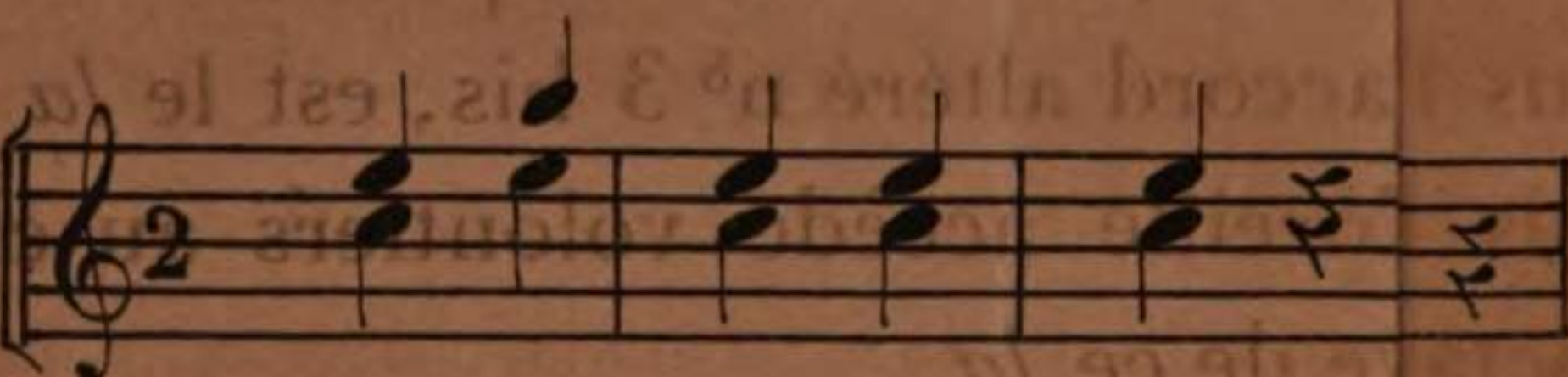
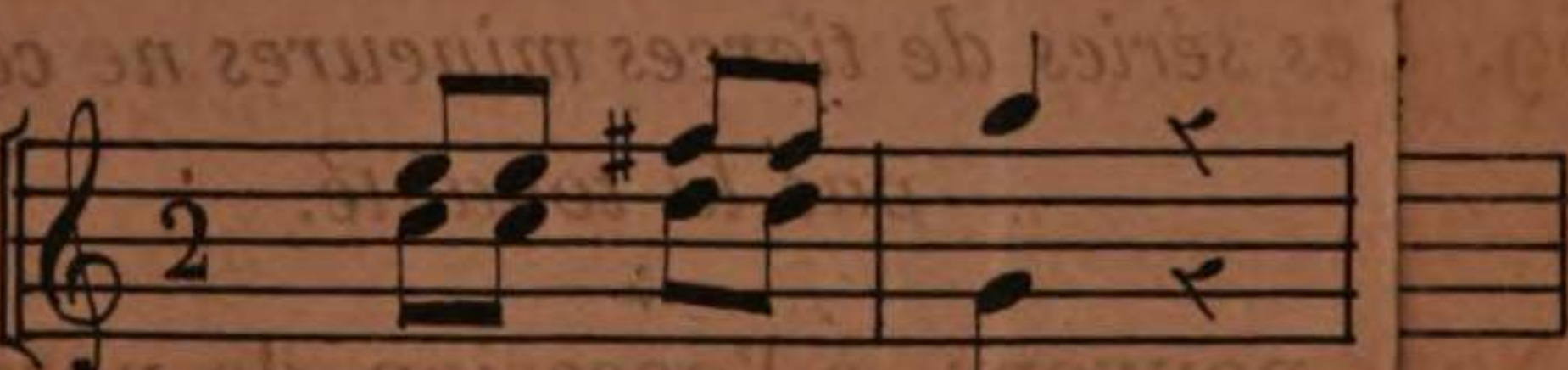
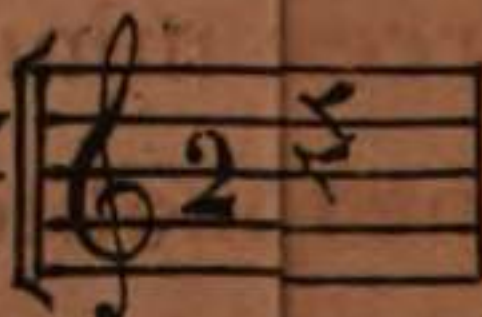










N<sup>o</sup> 1.N<sup>o</sup> 2.N<sup>o</sup> 3.N<sup>o</sup> 4.N<sup>o</sup> 6.N<sup>o</sup> 7.N<sup>o</sup> 7.  
bis.



*sol*, désire que la rectification de ses idées ait lieu à l'endroit même où elle a pris le change.

La faute que l'on commet par la fausse relation a de l'analogie avec celle que l'on peut commettre en regardant comme préparation d'une dissonance une note qui a été chantée par une partie autre que celle qui doit la soutenir pendant la durée de la *dissonance* (Parag. 26). Dans les deux cas ce sont des rapports vicieux.

Néanmoins, si la résolution de la note chromatique doit avoir lieu, on peut la faire sauter d'une octave supérieure ou inférieure, comme pour les notes diatoniques (Parag. 37), ce qui tient au principe de la grande analogie des octaves. Ainsi, la résolution présumée du *sol* dièse dans l'accord altéré n° 3 bis, est le *la* supérieur; mais l'oreille accède volontiers au changement d'octave de ce *la*.

§ 59. *Les séries de tierces mineures ne caractérisent pas la tonalité.*

Nous pouvons, à l'occasion de notes chromatiques dans le duo, remarquer qu'une série de tierces mineures ne comporte l'impression d'aucune tonalité particulière, voyez planche DDD n° 1. Ici le cadencé rythmique seul donne des repos de phrases; mais on peut obtenir ceux que l'on voudra, en arrangeant différemment les triolets. Il



n'y a aucune tonalité dans une semblable série , mais seulement l'impression d'un mode mineur.

Cette remarque est le secret de plusieurs compositeurs pour passer facilement à des modulations éloignées : en donnant pendant quelques mesures des passages chromatiques , ils effacent entièrement la tonalité primitive et présentent ensuite celle qui leur convient. Par exemple , le ton de *mi* bémol majeur est éloigné du ton d'*ut* majeur , et nous voyons , planche DDD , n° 2 , qu'au moyen de quelques tierces mineures préparatoires , on peut facilement y passer. Cette tonalité nouvelle est décidée , si , dès la seconde ou la troisième mesure , l'accompagnement fournit l'accord entier , pendant que l'on chante la tierce *mi bémol sol*.

*Les points d'orgue-silence* laissent aussi le temps d'oublier la tonalité que l'on veut changer. Les points d'orgue *chantants* facilitent davantage l'entrée d'une modulation nouvelle. Le choix de tous ces moyens dépend de l'effet que l'on veut produire. Il est clair que si l'on veut surprendre l'auditeur , on ne préparera la tonalité nouvelle qu'autant qu'il sera nécessaire pour qu'elle ne soit pas choquante ; on peut aussi moduler sur une pédale , Parag. 42.

Dans la série de tierces mineures ci-dessus , n° 1 , la partie supérieure peut être regardée comme



l'accompagnement de la gamme chromatique. Nous voyons que dans cette gamme les accidents sonnent comme des dièzes à la partie inférieure; à la partie supérieure on emploie les trois bémols *si mi la*, appartenant aux tons les plus voisins du ton d'*ut* majeur, Parag. 33.

Voici encore quelques exemples de passages chromatiques, même planche DDD.

Dans le n<sup>o</sup> 3, la note chromatique sera l'*ut* dièze, et le passage s'opérera pour l'oreille comme si l'on passait en *ré* mineur. Le *ré bémol* à la place de l'*ut dièze* serait absurde : si l'on ne veut pas confirmer le ton de *ré*, il est facile, comme nous le voyons, de rétablir la tonalité d'*ut*.

En comparant les n<sup>os</sup> 3 et 3 bis, on voit combien les notes chromatiques peuvent donner de grace à un passage.

Dans le n<sup>o</sup> 4, on est en *ut* majeur; dans le n<sup>o</sup> 4 bis on semble vouloir passer en *ut* mineur. Cette modulation serait facile à confirmer.

Mais il serait absurde de vouloir passer du commencement du n<sup>o</sup> 5, qui caractérise le ton d'*ut* mineur, au ton de *la* majeur, par exemple. Les tierces intermédiaires *ut mi bémol*, *sol dièze si*, sont cependant mineures; mais le passage de la modulation est encore trop rapide et révolte l'oreille. Lorsque, pour produire des effets dramatiques, on veut passer à des modulations éloi-



gnées, il faut en général préparer adroitement ce changement dans la mélodie<sup>1</sup>.

Dans l'exemple précédent, on avait enfreint les lois de la modulation; dans celui n° 6, on blesse celles de l'harmonie. Le passage en *sol* est sans doute naturel; mais il ne fallait pas l'opérer par deux tierces majeures entendues de suite, *ut mi* et *ré fa dièze*. Cet inconvénient n'a pas lieu dans les n°s 6 bis ou 6 ter.

En mettant des notes chromatiques dans le n° 7, on pourra le varier. Dans le n° 7 bis, les notes *fa dièze* et *ré dièze*, qui indiquent le ton de *mi* mineur, sont mieux écrites que ne le seraient le *mi* bémol et le *sol* bémol. En descendant, on fera bien encore d'écrire de même, voyez n° 7 ter, et non comme au n° 7 quater. Les bémols du dernier exemple appartiennent à une modulation bien moins rapprochée que celles du ton de *mi* mineur.

On raisonnera de la même manière lorsqu'il s'agira de sixtes.

Lorsque la note chromatique introduira une dissonance, cet intervalle sera traité par les règles ordinaires des mouvements, de la préparation et de la résolution, Parag. 23 et suivants. On en voit un exemple dans le n° 3 de la planche CCC où l'on trouve la dissonance *mi fa dièze*.

<sup>1</sup> Mélop., parag. CXXXI.



...es, il faut en général préparer adroitement le changement dans la mélodie.

Dans l'exemple précédent, on avait écrit les lois de la modulation; dans celui n° 2, on passe celles de l'harmonie. Le passage en est sans doute naturel; mais il ne fallait pas l'indiquer par deux notes nées d'intervalles de quarte, car on se le dit. Cet inconvenient n'a pas lieu dans les nos 6 bis ou 6 ter.

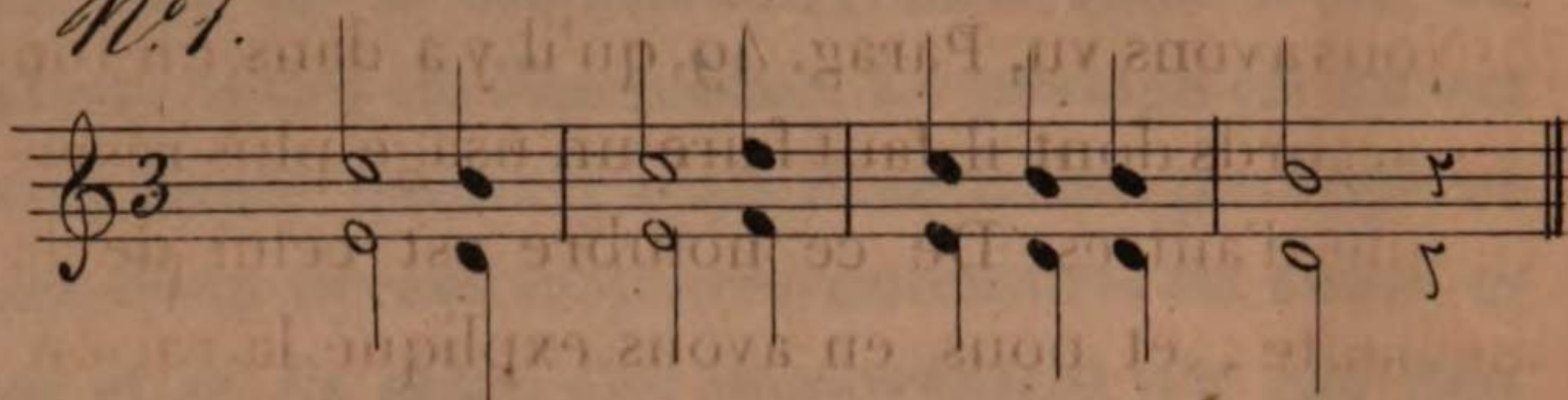
En mettant des notes chromatiques dans le n° 7, on pourra le varier. Dans le n° 8, les notes fa dièse et ré dièse, qui indiquent le même intervalle, sont mieux écrites que ne le sont les autres. En descendant le sol bémol et le sol naturel, on descendra bien encore d'écrite de même, voir le n° 9, et non comme au n° 7 parater. Les deux derniers exemples appartiennent à une modulation bien moins rapprochée que celles de nos 6 bis et 6 ter.

On raisonnera de la même manière lorsqu'il s'agira de sixtes.

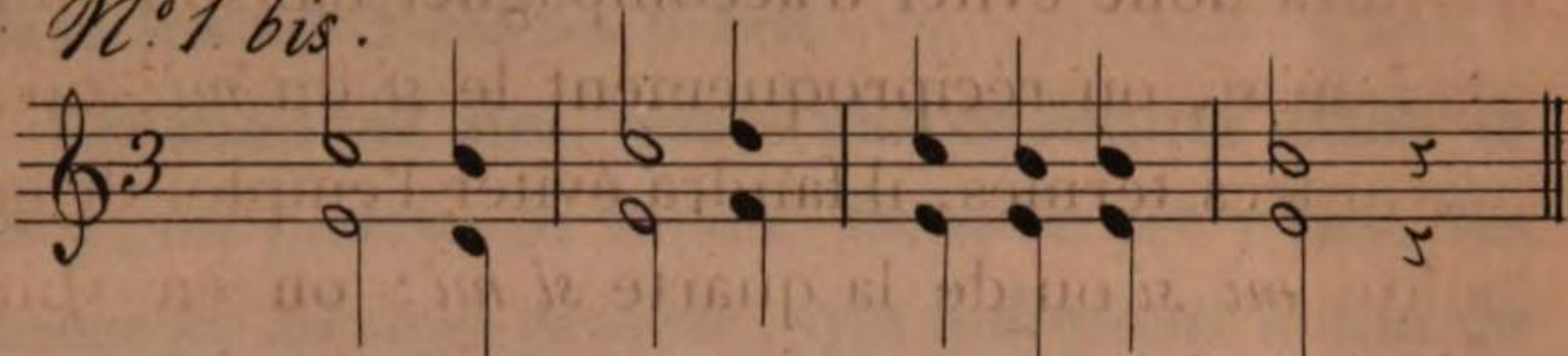
Lorsque la note chromatique introduit la dissonance, cet intervalle sera traité par les règles ordinaires des mouvements, de la modulation et de la résolution. Parag. 23. et 24. On en voit un exemple dans le n° 3 de l'ouvrage CCG où l'on trouve la dissonance...



N<sup>o</sup> 1.



N<sup>o</sup> 1 bis.



N<sup>o</sup> 2.



N<sup>o</sup> 3.





Il est inutile de nous appesantir sur un sujet qui doit être compris.

§ 60. *Intervalles à éviter dans le duo.*

Nous avons vu, Parag. 49, qu'il y a dans un ton des accords dont il faut faire un usage plus réservé que d'autres. De ce nombre est celui de la médiate , et nous en avons expliqué la raison. Il faudra donc éviter d'accompagner dans le duo le *mi* du *si*, ou réciproquement le *si* du *mi*; ou, en d'autres termes, il faudra éviter l'emploi de la quinte *mi si* ou de la quarte *si mi*: on en voit l'exemple dans le n° 1 bis, varié du n° 1, planche EEE; la quinte *mi si*, bien que préparée, produit un effet désagréable.

Cette quinte est tellement défavorable à l'harmonie, qu'elle y choque même dans la mélodie. On peut en voir l'emploi à la seconde partie, dans le n° 2. Ce petit fragment est aussi favorable que possible à l'harmonie, par l'emploi des batteries de l'accord tonique et de celui de septième dominante, et des mouvements contraires; il termine par les consonnances de tierce et sixte, et cependant on s'aperçoit encore de la dureté de la quinte *mi si*. Elle serait encore plus patente dans le mode mineur, voyez n° 3.



§ 61. *Emploi des batteries.*

Les batteries des deux exemples ci-dessus sont de véritables balancements d'accords : en faveur de ce balancement et du mouvement contraire l'oreille accepte les quinte *ut sol* et quarte *ré sol*, comme si elles étaient préparées.

Il est bon de remarquer que ces batteries, favorables à l'effet comme harmonie, n'ont pas beaucoup de couleur mélodique. C'est pour cette raison qu'elles servent aux accompagnements, comme nous le verrons.

Par cette même raison, lorsque l'on veut, dans un duo, détourner l'intérêt d'une des parties pour le laisser reposer en entier sur l'autre, on peut faire faire à la première des batteries, tandis que l'autre dessine un chant large et bien senti. C'est un des moyens que l'on pourra employer quand on voudra attirer l'attention sur le chant d'une basse ; il est clair qu'il faudra atténuer, autant que possible, le charme de la mélodie accompagnante, et chercher seulement les effets harmoniques qui pourront faire valoir le chant principal. Mais les batteries sont difficiles d'exécution pour la voix ; aussi les place-t-on presque généralement dans la partie instrumentale.



Les figures des deux exemples ci-dessus  
sont les plus simples d'accords et de  
mouvements et du mouvement  
des notes. Les points au-dessus et au-dessous  
des notes sont des signes préparés

pour bien de remarquer que ces points  
sont à l'effet comme harmonie, et que  
les notes de l'accompagnement sont  
servant aux accompagnements  
et les notes de l'accompagnement

Les notes de l'accompagnement, lorsque l'on veut  
faire entendre l'effet d'une des parties, on  
peut employer un autre, et on peut  
faire à la première des parties, et on peut  
faire un chant large et bien servir  
un des moyens que l'on pourra employer  
on voudra attirer l'attention sur le chant  
large; il est clair qu'il faudra atténuer, autant  
possible, le charme de la mélodie accompagnée  
et chercher seulement les effets harmoniques  
pourront faire valoir le chant principal. Mais  
les parties sont difficiles d'exécution pour la  
aussi les place-t-on presque généralement  
la partie instrumentale.



A handwritten musical score on five staves. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff contains a whole note chord. The third staff features a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a whole note chord. The fifth staff contains a whole note chord. The score is written in a clear, legible hand.



§ 62. *Croisement des parties.*

Il nous reste à parler du cas où la première partie s'abaissant et la seconde s'élevant, cette seconde partie se trouve momentanément plus haute que l'autre: il y a alors *croisement de parties*.

Le croisement n'est pas toujours réel et n'a lieu souvent que sur le papier; par exemple, dans le fragment de duo pour soprano et tenor, planche FFF, n° 1, il semble que le tenor s'élève au-dessus du soprano. Cette erreur sera facilement rectifiée, si l'on se sert de la clef de tenor, n° 1 bis, ou si l'on place sur la clef de *sol* la partie de tenor dans ses véritables relations avec le soprano, n° 1 ter. Dès-lors on voit qu'il n'y a plus croisement de parties. On peut, pour la comparaison des différentes voix, consulter le Parag. 53 bis.

Mais supposons maintenant qu'il y ait croisement véritable, et supposons, pour plus de facilité, deux voix quelconques égales. Lorsque le croisement aura produit un effet désagréable, il faudra analyser le passage, et l'on en trouvera la raison dans la violation de quelques règles de mélodie ou d'harmonie. Le passage n° 2 est choquant, mais on voit sur le chant que la tierce *ut mi*, bien que déguisée par le redoublement, est suivie d'une seconde tierce majeure *sol si*. On voit



aussi, dans la seconde partie, l'emploi de l'intervalle mélodique de septième majeure *ut si*.

Dans le n° 3, il n'y a pas de faute apparente contre l'harmonie ; mais on entend dans l'effet général la quarte *si mi*, qui gâte le passage. Dans le n° 4, au contraire, le chant de la première partie est agréable et franc. Si l'on suppose que le duo a lieu entre deux voix égales, on fait bien de croiser la seconde dans les deux dernières mesures, où elle ne fournirait que des cordes sourdes, si elle restait au-dessous de la seconde partie. Il n'y a pas, du reste, de faute ni dans l'harmonie ni dans la mélodie de ce fragment, et le mouvement contraire, qui le commence, dispose l'oreille à entendre monter la première partie.

Il y aurait encore quelques remarques à faire sur le croisement des parties ; mais comme elles ressortent toutes des règles connues maintenant, et qu'elles seraient trop minutieuses dans ce traité, nous laissons au lecteur à les faire lui-même, en analysant des morceaux d'harmonie.

Nous pouvons cependant poser les observations générales suivantes :

1° Plus les voix sont distantes, moins le croisement est agréable, puisqu'il faut, pour qu'il ait lieu, abaisser la voix de dessus et faire monter celle inférieure. Chacune d'elles se trouve alors avec ses cordes les moins favorables : le dessus



avec des basses sourdes, la basse avec des dessus criards. L'oreille ne goûte pas toujours un tel intervertissement.

2° Au contraire, plus les voix seront semblables, moins l'oreille sera choquée du changement de rôle des parties, et goûtera mieux le développement mélodique qui pourra en résulter pour chaque partie.

3° Il faut, au moment du croisement, redoubler d'attention pour ne faire de faute, ni contre l'harmonie ni contre la mélodie; car la différence de timbre des voix, quelque légère qu'elle soit, éveille l'attention de l'auditeur au moment où ces timbres changent de rôle, et le rend bien plus sévère sur les effets.

### § 63. *Analyse d'un duo.*

Nous nous sommes étendus un peu longuement sur le duo, mais tout était nécessaire, et plusieurs des remarques faites sur l'harmonie à deux parties nous serviront pour le trio, le quatuor, etc.

Terminons par l'analyse d'un duo; nous pouvons prendre celui de Roméo et Juliette, *dunque mio bene*: la facture en est correcte, et ses dimensions nous permettront de l'insérer en entier. Le ton véritable ou effectif dans lequel il se



chante est celui de *la* ; c'est donc cette note qu'il faut prendre pour tonique de ce morceau : nous l'avons transposé en *ut* pour que le lecteur suivît plus facilement les observations.

En analysant ce duo ainsi transposé, nous reconnaissons, planche GGG :

- 1° Le ton, celui d'*ut* unique.
- 2° La mesure, ternaire, trois huit.
- 3° Le mouvement, andante ou modéré.
- 4° Le caractère, animé, quoique doux.
- 5° Nous remarquons les chromatiques *ut* dièze, *fa* dièze et *si* bémol, appartenant aux modulations les plus voisines. Nous voyons que ces modulations ne sont pas effectives ; le *fa* dièze est employé à mieux prononcer le repos de cadence sur le *sol*.

6° Nous remarquons la régularité des phrases carrées et l'emploi des mêmes dessins.

7° Nous voyons que le dialogue est coupé de manière que le sens musical ne languit pas.

Voici pour la mélodie. Pour analyser l'harmonie, maintenant, il faut ne pas oublier que la partie de Roméo, bien qu'écrite sur la même clef, est d'une octave plus basse que celle de Juliette. Ainsi, les tierces des quatre premières mesures de l'*ensemble* sont effectivement des sixtes, comme nous l'avons indiqué sur le morceau même. On voit 1° que l'harmonie de ce duo repose sur les



Rome

Juliet

Rome

Juliette

*Tierces — Unisson — Sixtes*

*F P F*

*P*

*Octave — Sixtes — Tierces Sixtes*

*P*

*Octave.*

*Tierce*







sixtes , les tierces, les unissons et octaves ; il y a une seule quarte, et une septième.

2° La septième *mi ré* n'est pas préparée ; aussi me paraît-elle fort dure : elle ne passe qu'à la faveur de l'accompagnement, lequel donne l'accord de septième dominante *mi sol dièze si ré* ; d'où l'on voit qu'on a essayé de faire passer la septième *mi ré* comme fragment favori d'un ton appartenant à une modulation voisine. Cette septième est, du reste, résolue par sa note supérieure.

3° La quarte *sol ut*, qui est à la fin du morceau, passe assez rapidement pour n'avoir pas besoin de préparation ; c'est, d'ailleurs, une quarte importante du ton.

4° On peut remarquer, à partir de la dix-septième avant-dernière mesure, quelques balancements d'accords.

5° Enfin l'on voit, à la treizième avant-dernière mesure, comment le *si bémol*, qui fournit avec les autres notes l'accord *mi sol si bémol*, se résout et prépare l'accord de *fa*, qui arrive ensuite. Cette analyse doit suffire pour mettre le lecteur en état d'en faire d'autres.

#### § 64. Trio. Préceptes généraux.

Passons maintenant au trio.

Nous ne répéterons pas ce que nous avons dit sur le rapport des voix et des clefs, en traitant le



duo (Parag. 53 bis); pour plus de facilité, et pour prendre le cas le plus général et qui présente le plus de ressources, nous ferons emploi des trois voix principales, soprano, tenor et basse, en plaçant les deux premières sur la clef de *sol* et la voix de basse sur la clef de *fa*.

N'oublions pas non plus que chaque note faisant partie au moins de trois accords, peut avoir, considérée isolément, au moins trois accords pour accompagnement; mais le besoin de la liaison, qui a lieu par les notes communes, et celui de la conservation de la tonalité obligent à se servir le plus souvent des accords des principales notes du ton, la tonique, la dominante et la sous-dominante. Nous avons expliqué, Parag. 49, les raisons de la défaveur attachée à l'emploi fréquent des autres accords, ceux de la sus-dominante et médiate surtout.

#### § 65. *Sur les accords suspensifs.*

Les accords suspensifs méritent aussi une attention particulière; leur emploi dans le courant d'une phrase peut souvent faire croire que la phrase va finir: il faut aussi, en les employant, ne redoubler que les notes qui ont plusieurs résolutions. Il est clair que si, par exemple, on employait deux *si* ou deux *fa*, l'un au grave, l'autre à l'aigu, dans l'accord neutre, il y aurait deux



## COLLRS



# PL. HHH.

N°1

faute.

67.

Soprano.

Tenore.

Basse.

First system of musical notation for Soprano, Tenor, and Bass staves. The Soprano staff is in treble clef, the Tenor staff is in treble clef, and the Bass staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The Soprano part has notes G4, A4, B4, and C5. The Tenor part has notes E4, F4, G4, and A4. The Bass part has notes C3, D3, E3, and F3.

N°5

Second system of musical notation for Soprano, Tenor, and Bass staves. The Soprano staff is in treble clef, the Tenor staff is in treble clef, and the Bass staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The Soprano part has notes C5, B4, A4, and G4. The Tenor part has notes F4, E4, D4, and C4. The Bass part has notes B2, A2, G2, and F2.

N°6

Third system of musical notation for Soprano, Tenor, and Bass staves. The Soprano staff is in treble clef, the Tenor staff is in treble clef, and the Bass staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The Soprano part has notes G4, A4, B4, and C5. The Tenor part has notes E4, F4, G4, and A4. The Bass part has notes C3, D3, E3, and F3.



octaves de suite dans la résolution, comme on le voit planche HHH, n° 1 et n° 2, à cause des résolutions invariables<sup>1</sup> du *fa* et du *mi*. On peut, au contraire, redoubler le *ré*, qui a deux résolutions différentes; l'exemple n° 3 est correct. L'exemple n° 4 renferme la même faute que le n° 1 : il présente, entre la basse et le dessus, deux octaves consécutives.

L'accord neutre conservant ses résolutions dans ses composés, les accords de septième dominante et de septième sensible, il faudra prendre garde au mouvement des mêmes notes dans les résolutions de ces accords sur l'accord tonique, et réciproquement de l'accord tonique sur ces accords. Il faut se rappeler qu'il y a, dans ce dernier accord de septième sensible, trois notes à résolution invariable : la tonique ou basse, la dominante et la septième; la médiate seule a deux résolutions. On peut revoir, à cet égard, ce qui a été dit dans le principe sur la formation de ces accords, Parag. 13 et suivants.

Les commençants sont souvent embarrassés pour éviter la faute de deux octaves de suite, en employant l'accord neutre. Entre plusieurs moyens, le plus sûr et le plus commode est de décomposer une des notes qui gênent, en d'autres de même valeur : c'est ce que nous avons nommé

<sup>1</sup> Invariables sauf le cas de marche. Parag. 47.



broder, Parag. 43. Prenons pour exemple même les résolutions de l'accord neutre, planche HHH, n° 5; nous sommes obligés de séparer, par des silences, chacune de ces résolutions, à cause des intervalles mélodiques *mi si*, *ut fa* (indiqués par des barres), qui produiraient un effet désagréable, si, au lieu de noires, on remplissait les mesures en faisant des blanches.

Si donc l'on veut éviter ces interruptions, il n'y a qu'à décomposer les notes qui empêchent la liaison dans les notes de l'accord même de résolution, comme on le voit n° 6 : le thème prend alors et plus d'harmonie et plus de couleur.

Nous voyons :

1° Que les intervalles mélodiques qui nous choquaient n'existent plus.

2° Que les broderies ont lieu de préférence dans les parties supérieures, afin de laisser à la basse une marche franche et facile à saisir.

3° Qu'on donne la préférence à la tonique sur la médiate pour les redoublements. En général, on préfère redoubler la note la plus importante.

4° Que les parties supérieures se trouvent tout naturellement harmonisées entr'elles et forment le duo exact. Cela n'est pas absolument nécessaire entre les parties supérieures, tandis qu'il faut que chaque partie soit écrite correctement, par rapport à la basse.



broder, Parag. 43. Trépas pour exemple, on a  
les résolutions de l'accord neutre, planche 1. B.  
n. 6; nous sommes obligés de séparer, par des  
silences, chacune de ces résolutions, à cause des  
intervalles mélodiques qui se trouvent entre les  
des parties, qui produisent un effet désagréable  
si, au lieu de notes, on remplissait les intervalles  
en faisant des blanches.

Si donc l'on veut éviter ces interruptions, il faut  
à peu décomposer les notes qui empêchent la  
harmonie dans les notes de l'accord neutre de la  
lution, comme on le voit n. 6; le thème donné  
alors et plus d'harmonie et plus de contour.

Nous voyons :

1. Que les intervalles mélodiques qui existent  
quand il n'existe plus.
2. Que les broderies ont lieu de mélodiques  
dans les parties supérieures, afin de laisser  
passer une marche franche et facile à saisir.
3. Qu'on donne la préférence à la forme la  
la redoublant par les redoublements. En effet,  
on préfère redoubler la note la plus importante  
4. Que les parties supérieures se trouvent  
naturellement harmonisées entre elles et les  
de duo exact. Cela n'est pas absolument exact  
entre les parties supérieures, tandis qu'il y a  
que chaque partie soit écrite correctement, et  
rapport à la basse.



N<sup>o</sup>  
1.

N<sup>o</sup>  
2.



Indépendamment de l'audition, pour s'assurer qu'un morceau est bien écrit, il faut comparer chaque partie successivement à la basse, comme nous l'avons fait pour l'harmonie du duo, Parag. 63. C'est surtout dans les commencements qu'il faut s'astreindre à cette vérification minutieuse de l'orthographe musicale, et bien s'assurer que l'on n'a de suite, ni tierces majeures, ni sixtes mineures, ni octaves, ni unissons; et pour les dissonances, qu'elles sont préparées ou obtenues par le mouvement contraire, et résolues, sauf le cas des intervalles favoris.

§ 66. *Accords principaux pour l'harmonie.*

Essayons maintenant de former un trio sur une mélodie donnée. Prenons la gamme pour exemple, et plaçons-la d'abord à la basse. Après avoir vérifié l'orthographe du n° 1, planche JJJ, nous pouvons faire dessus les observations suivantes.

1° La basse devant monter, on a dû commencer par une harmonie très-large, ce qui fournit aux parties supérieures l'occasion du mouvement contraire, au lieu du mouvement parallèle, qui aurait gêné l'harmonie, si le soprano et le tenor avaient pris leur point de départ plus bas. En descendant, le contraire aurait lieu : l'harmonie commencerait serrée et s'élargirait ensuite.

2° Le choix des accords est guidé par les mo-



tifs suivants : celui de la tonique, point de départ est obligé; celui de la dominante, pour la seconde du ton, fournit un *sol* de liaison avec le premier; celui de la tonique, pour la médiate, fournit un *sol* de liaison avec l'accord précédent; celui de la sous-dominante pour cette note fournit un *ut* de liaison; l'accord tonique pour le *sol* fournit un *ut* de liaison; l'accord de sous-dominante pour le *la* fournit un *ut* de liaison; enfin l'accord neutre pour la sensible fournit un *fa* de liaison. Ainsi la gamme se trouve accompagnée par les trois accords majeurs et l'accord neutre, auquel on pourrait facilement substituer l'accord de septième dominante, et même celui de dominante.

3<sup>o</sup> On trouve bien ici, dans les deux premières mesures, la quinte mélodique *mi si*; mais elle est masquée par les deux autres parties.

On peut, en baissant les deux cordes modales dans ce morceau, se convaincre que le même système d'accompagnement convient aux deux modes, Parag. 3.

Les trois accords de tonique, dominante et sous-dominante, sont donc les trois accords essentiels pour l'harmonie, et ils peuvent à la rigueur remplacer tous les autres. Viennent ensuite ceux de sensible, ou septième dominante pour bien déterminer les cadences.



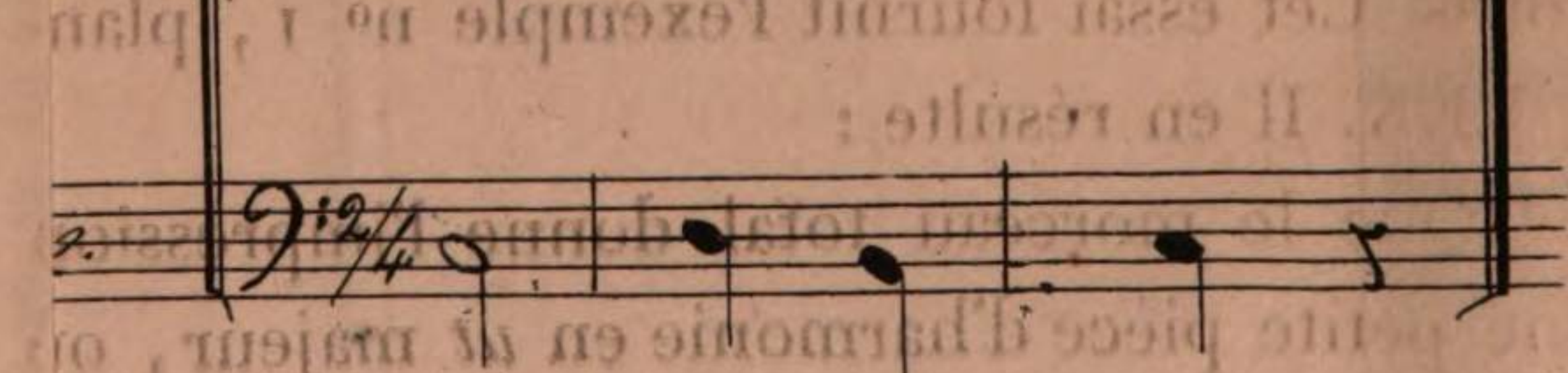
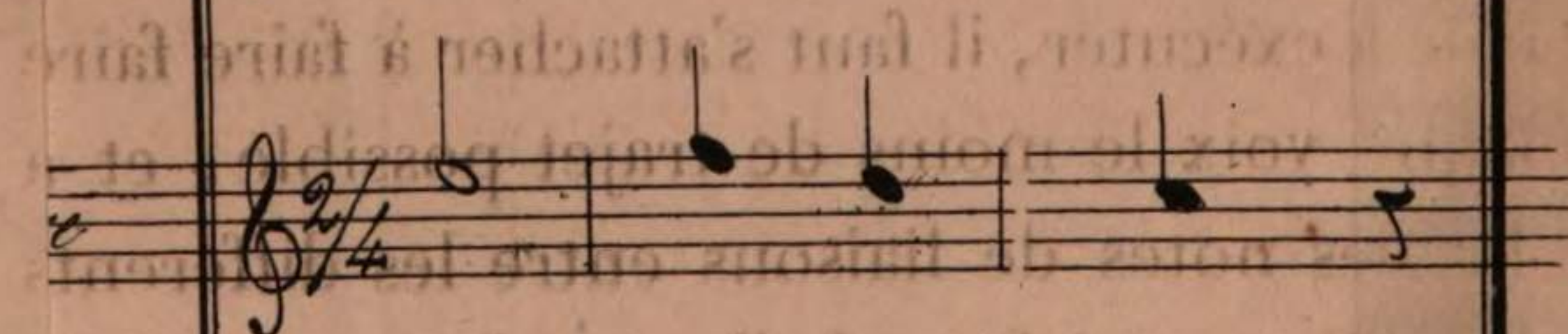
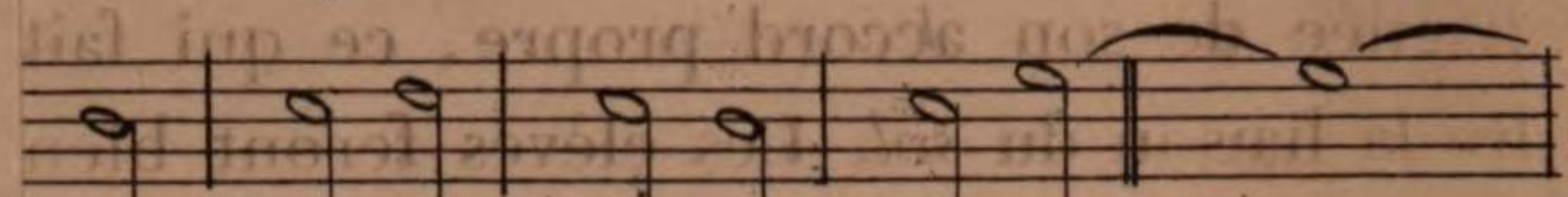
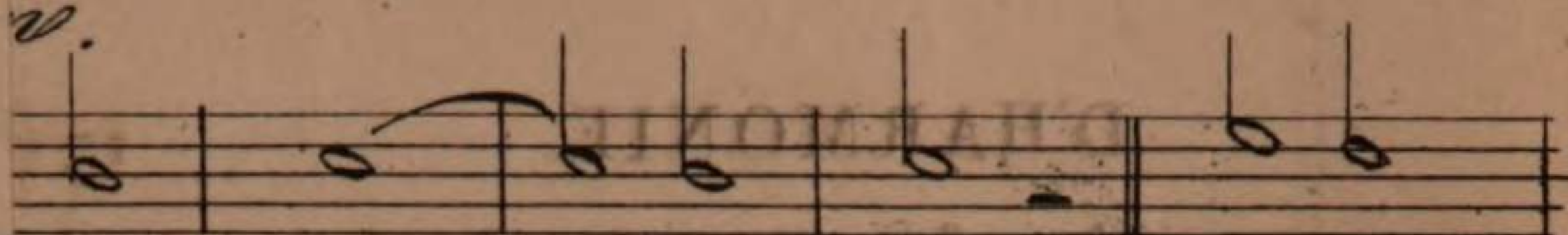
## COURS

est obligé; celui de la dominante, pour la seconde  
du ton, fournit un sol de liaison avec le pa-  
tier; celui de la tonique, pour la médiane, four-  
nit un sol de liaison avec l'accord précédent  
du de la sous-dominante pour cette note four-  
nit un de liaison; l'accord tonique pour le  
fournit un de liaison; l'accord de sous-domin-  
nante pour le de fournit un de liaison; et l'ac-  
cord neutre pour la sensible, fournit un de  
liaison. Ainsi la gamme se trouve accompa-  
gnée par les trois accords majeurs et l'accord mineur  
qui en pourrait facilement substituer l'un  
de septième dominante, et même celui de  
nante.

3<sup>e</sup> On trouve bien ici, dans les deux premières  
mesures, la quinte mélodique *wa* *re*, mais  
masquée par les deux autres parties.  
On peut, en baissant les deux cordes majo-  
rues de ce morceau, se convaincre que le  
système d'accompagnement convient aux  
modes, Parag. 3.

Les trois accords d'origine, dominante, sous-  
dominante, sont donc les trois accords essentiels  
pour l'harmonie, et ils peuvent à la rigueur  
placer tous les autres. Vient ensuite  
sensible, ou septième dominante pour  
terminer les cadences.







A mesure qu'on fera l'emploi des accords de sus-tonique, de dominante et de médiate, l'harmonie deviendra plus terne et le sentiment de tonalité plus vague. On peut essayer sur le même motif. Déjà, dans le n<sup>o</sup> 2, la sus-tonique est accompagnée de son accord propre, ce qui fait perdre la liaison du *sol*. Les élèves feront bien d'épuiser toutes les combinaisons d'accords pour s'exercer à *écrire* les trois parties. En même temps que cet exercice les familiarisera avec les différents effets des accords, il les convaincra de l'importance des accords de tonique, dominante et sous-dominante qui peuvent remplacer tous les autres.

En les combinant de la manière la plus simple, on peut commencer par celui de la tonique, puis celui de la dominante; puis revenant à l'accord tonique, on passera ensuite à celui de sous-dominante, d'où l'on reviendra encore sur l'accord tonique. On terminera enfin par la cadence de l'accord de dominante sur l'accord tonique. Pour que le tout fasse un ensemble agréable et facile à exécuter, il faut s'attacher à faire faire à chaque voix le moins de trajet possible, et à établir des notes de liaisons entre les différents accords. Cet essai fournit l'exemple n<sup>o</sup> 1, planche KKK. Il en résulte :

1<sup>o</sup> Que le morceau total donne l'impression d'une petite pièce d'harmonie en *ut* majeur, où



chaque note de la gamme a figuré à son tour, soit à la basse, soit au-dessus, soit au tenor.

2° Que chaque partie n'a presque pas fait de trajet, et que l'harmonie s'est trouvée remplie sans secousses, ce que l'on doit chercher à obtenir, sauf les effets dramatiques.

3° Que des notes de liaison se sont trouvées établies partout et faites avec les mêmes voix.

4° Que chaque alinéa a fini par la même position par laquelle il avait commencé : cette règle de pure convenance n'est rien moins qu'exigible.

5° Que chaque partie a eu tour-à-tour le même chant que les autres.

6° Que le second renversement a dû être préparé, à cause de la quarte *sol ut* sur la basse.

7° Qu'il y a des quartes et des quintes sur la basse, mais qu'elles sont préparées.

8° Qu'enfin, en terminant par le retour de la première reprise, il est plus agréable de finir, comme il est marqué 2<sup>e</sup> fois, par la tierce que par la quinte, le premier intervalle étant plus doux que le second.

Cependant, nous pouvons dire par anticipation que l'on finit le quatuor par l'accord entier en redoublant la tonique : la quinte est alors cachée dans la partie intermédiaire, et c'est la tonique qui domine. Voyez n° 2.



§ 67. *Effet des positions diverses du même accord.*

La tonique et la dominante sont les notes les plus importantes du ton, et nous avons vu, en Mélodie <sup>1</sup>, que les distances de quinte majeure et de quarte mineure qui sont dans les rapports de ces deux notes, précisent le mieux la tonalité. C'est ce qui explique ce qui se passe dans la succession des suites de positions différentes des accords. Ainsi, planche KKK, n° 3, la suite d'états directs est intolérable, parce qu'on entend sur la basse une suite de quintes non préparées, et qu'en même temps, chacun de ces accords prononçant une tonalité, il n'y a pas d'*unité* de ton.

La suite des seconds renversements, n° 4, choque par les mêmes raisons; on entend une suite de quartes sur la basse, et l'on ne distingue aucune tonalité bien prononcée.

Il n'en est pas de même du premier renversement n° 5. Il y a, il est vrai, une suite de quartes; mais elle a moins d'importance que dans le numéro précédent, parce qu'elle n'est pas sur la basse, mais entre les parties supérieures où elle est masquée, et l'harmonie des tierces et des sixtes la couvre suffisamment. Néanmoins, il ne faut pas abuser de ces effets.

<sup>1</sup> Méth. du Mélop. développ., Parag. CXXXVIII.



§ 68. *Plusieurs quintes de suite.*

La quinte, ayant plus d'importance que la quarte, prononce davantage la tonalité. On ne peut en employer deux de suite par mouvement semblable, même dans les parties supérieures. Le passage n° 6, planche KKK, est dur et tout-à-fait vicieux, à cause des quintes dans les parties supérieures, quoique l'ensemble de chaque accord présente un premier renversement.

Mais on peut faire arriver ces quintes par le mouvement contraire: alors elles seront tolérées, comme nous l'avons vu Parag. 31 et 27. Ainsi, le n° 7, dans lequel il y a deux quintes de suite, même sur la basse, est bon.

§ 69. *La basse doit avoir un caractère grave.*

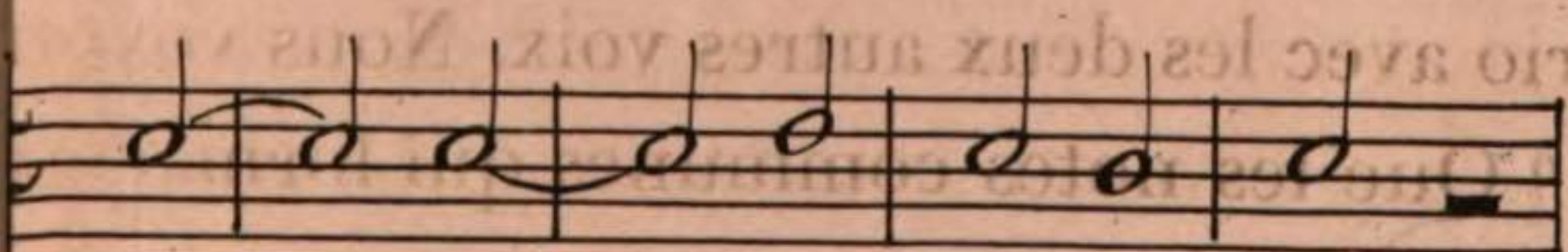
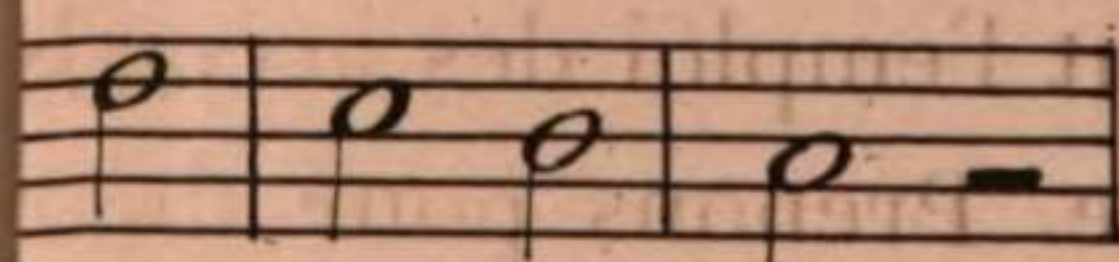
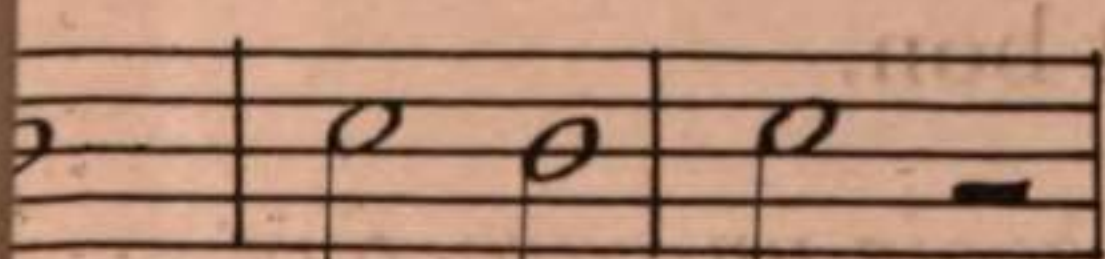
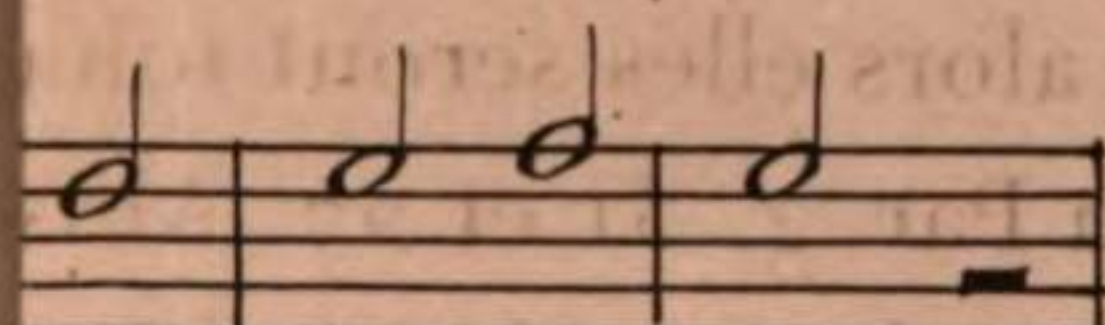
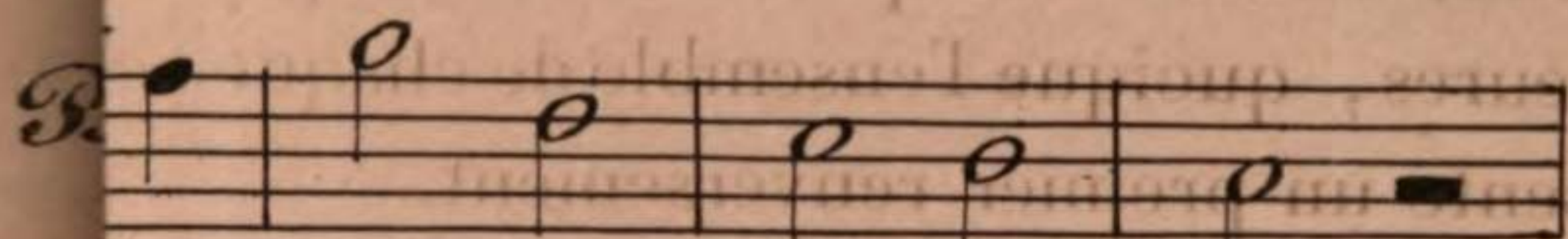
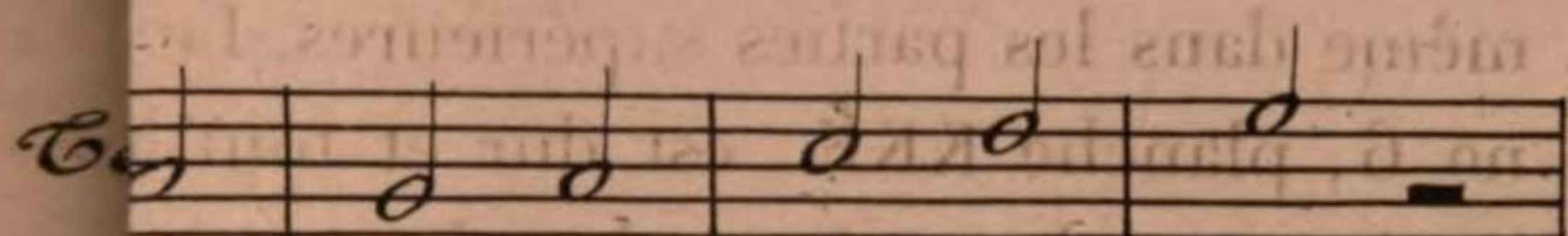
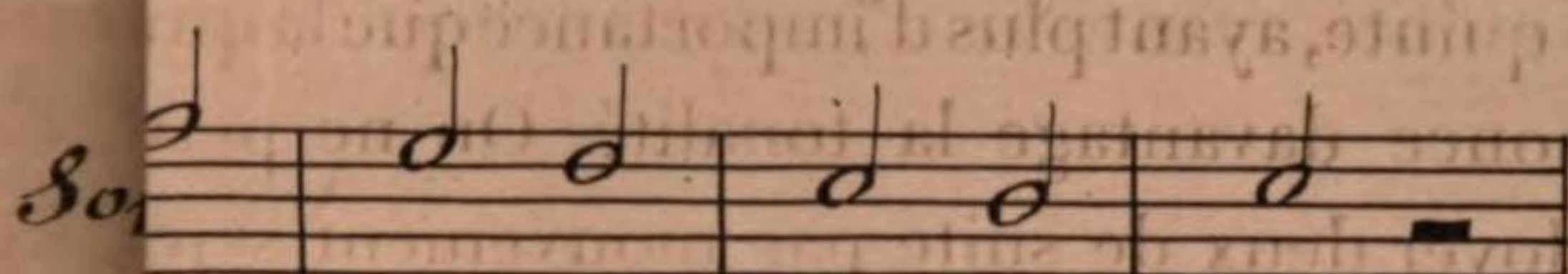
Essayons maintenant l'emploi des accords naturels de chaque note. Prenons pour thème la partie de soprano n° 1, planche LLL, et formons le trio avec les deux autres voix. Nous voyons :

1° Que les notes communes qui formaient liaison ont disparu.

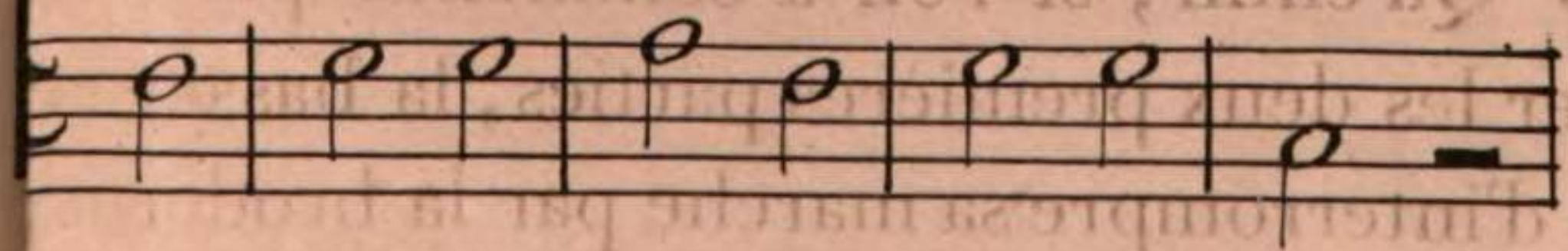
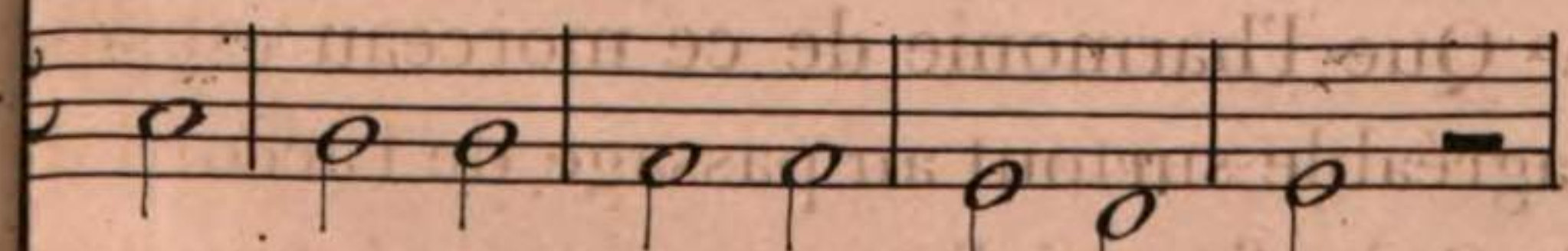
2° Que l'harmonie de ce morceau est âpre et désagréable surtout au passage de l'accord de *mi*.

3° Qu'enfin, si l'on a commencé par harmoniser les deux premières parties, la basse est forcée d'interrompre sa marche par la broderie pour éviter des quarte par mouvement semblable.





N. 4.





semblablement conviennent mieux aux autres  
 que : ils sont contraires à la marche franche  
 que doit avoir la basse. L'exemple est  
 évidemment écrit, mais le thème qu'on se  
 propose ne pouvait pas offrir une solution  
 plus satisfaisante.

En faveur de la prédominance de la Mélodie  
 dans le paragraphe 66, planche III, 1, nous  
 avons établi en tête l'harmonie de la gamme  
 ascendante : essayons maintenant de descendre cette  
 gamme, même planche III.

Commençons par le tétracorde  $\text{w} \text{ a} \text{ la} \text{ sol}$  ; voici  
 comment il faut raisonner au préalable : l'accord  
 doit commencer : en accompagnant le  $\text{a}$  de  
 l'accord le  $\text{sol}$ , nous aurons un  $\text{sol}$  conservé  
 de  $\text{a}$  pour le  $\text{a}$  conservera un  $\text{a}$ . En  
 l'accord de  $\text{a}$  pour cette note. Ayant  
 raisonné il reste peu de chose à faire pour  
 ce fragment écrit d'une manière correcte  
 et mieux, no 3 : en chantant le no 2, cepe-  
 nt, on s'aperçoit de la dureté de l'accord qui ac-  
 compagne le  $\text{a}$ . Nous en concevons la raison :  
 nous appelons ce  $\text{a}$  qui a été vu dans le com-  
 posé, que lorsque l'on faisait entendre  
 un tétracorde en descendant, la toni-  
 que portait à l'extrémité inférieure, et récipro-



Ces sautillements conviennent mieux aux autres parties : ils sont contraires à la marche franche et grave que doit avoir la basse. L'exemple est rigoureusement écrit, mais le thème qu'on s'était proposé ne pouvait pas offrir de solution bien satisfaisante.

§ 70. *Encore sur la prédominance de la Mélodie.*

Dans le paragraphe 66, planche JJJ, n° 1, nous avons établi en trio l'harmonie de la gamme ascendante: essayons maintenant de descendre cette gamme, même planche LLL.

Commençons par le tétracorde *ut si la sol*; voici comme il faut raisonner au préalable : l'accord d'*ut* doit commencer : en accompagnant le *si* de l'accord de *sol*, nous aurons un *sol* conservé; l'accord de *ré* pour le *la* conservera un *ré*. Enfin viendra l'accord de *sol* pour cette note. Ayant ainsi raisonné, il reste peu de chose à faire pour arranger ce fragment écrit d'une manière correcte, n° 2, et mieux, n° 3 : en chantant le n° 2, cependant, on s'aperçoit de la dureté de l'accord qui accompagne le *la*. Nous en concevrons la raison, si nous nous rappelons ce qui a été vu dans le cours de Mélodie <sup>1</sup>, que lorsque l'on faisait entendre lentement un tétracorde en descendant, la tonalité se portait à l'extrémité inférieure, et récipro-

<sup>1</sup> Méth. du Mélop., Parag. CXXXVIII.



quement. Ainsi dans la chute du tétracorde *ut si la sol*, on doit se considérer comme étant momentanément en *sol*, et diézer le *fa* de l'accord *ré fa la*. Cet accord sonne alors comme accord de dominante du ton de *sol*, comme on le voit dans le n° 3; le *fa dièze* doit donc remplacer le *fa* naturel qui paraît barbare. Pour continuer à descendre la gamme, on peut conserver l'accord de *sol* qui devient accompagnement du *fa* de la basse. Ce *fa* naturel rétablit la tonalité d'*ut*; en même temps il forme avec ce qui est au-dessus l'accord de septième dominante, lequel se résout pour accompagner le *mi*; puis vient enfin l'accord neutre pour fermer la phrase.

Comme dans cet exemple la basse présente le chant le plus saillant, on doit conclure de l'exigence de l'oreille qui a demandé le *fa* dièze dans l'harmonie, lorsqu'elle s'est crüe momentanément en *sol*,

*Que l'harmonie est soumise à la mélodie, et que c'est celle-ci spécialement qu'il faut consulter dans le choix des accords.*

En montant la gamme planche JJJ, n° 1, nous n'avions pas éprouvé la tendance en *fa*, par la raison bien simple que, dès le second accord, le *si* naturel, en sonnant à la partie de ténor, avait averti de la présence du ton d'*ut*.

Les élèves feront bien de chercher à combiner



autrement les accords du n<sup>o</sup> 3 : ils s'assureront qu'il y a une foule de manières d'écrire mal et très-peu d'écrire correctement le même thème.

Remarquons encore sur cet exemple, que bien que l'on doive chercher à rendre l'harmonie *nourrie*, par l'emploi de toutes les notes de chaque accord, cette considération doit céder à celle de la conservation des notes de liaison pour les accords suivants, et aussi au bon arrangement mélodique de chaque partie. Un *ré* dans la partie de tenor, troisième mesure, ne ferait pas le bon effet de la médiate *si*, etc.

D'après ce que nous venons de voir, que la mélodie guide l'harmonie, il est clair que le choix des accords dépend, pour chaque note, et même pour un fragment de phrase, de sa position relative. Si, par exemple, on monte une gamme, le fragment *ut ré mi fa sol* sera bien accompagné comme il l'est n<sup>o</sup> 4 ; le second renversement de l'accord d'*ut*, qui accompagne le *sol*, fait désirer la suite, qui doit arriver immédiatement.

Si l'on voulait au contraire isoler le fragment *ut ré mi fa sol*, et faire sentir le repos sur le *sol*, on y réussirait en accompagnant le *sol* de son accord propre. On le voit au n<sup>o</sup> 5, qui établit d'une manière bien positive le repos sur la dominante, par l'emploi de l'état direct de l'accord de la dominante. L'harmonie est alors d'accord avec l'in-



tention mélodique. Ces considérations sont surtout importantes pour les fins de phrases partielles ou finales. On peut revoir ce qui a déjà été dit à cet égard à l'article des cadences, Parag. 49. Dans le no 6 on trouve la finale de basse souvent utilisée, *fa sol sol la, fa sol sol ut*, et l'on voit que le *fa* et le *sol* sont accompagnés chaque fois différemment; on en découvrira facilement les motifs qui tiennent au désir de la variété.

§ 71. *Généralités sur le trio.*

Nous avons insisté sur ce qu'il y avait de plus essentiel à dire sur le trio : il est inutile de s'étendre aussi longuement sur l'application à ce genre d'harmonie des principes déjà détaillés eux-mêmes. Ainsi, les préceptes généraux qui ont été donnés sur la nécessité de conserver la tonalité, et que nous avons appliqués, avec un soin presque minutieux, au duo, doivent être observés pour le trio. Il en est de même de la broderie qui, dans l'harmonie à plus de deux parties, ne doit avoir lieu en général qu'aux parties supérieures. Dans le trio, on peut broder, en harmonisant, les deux premières parties, en conservant à la basse son chant simple et bien prononcé, Parag. 69.

Lorsque dans le trio l'une des parties se tait, il en reste deux dont l'harmonie rentre dans les



lois du duo : si deux parties se taisent, il reste une mélodie seule ; et si les rentrées des deux autres parties se font successivement, il est clair que l'on a d'abord le duo, puis le trio à traiter. Le dialogue successif entre les trois parties ne peut pas présenter plus de difficultés.

Le croisement des parties a été traité spécialement pour le duo, Parag. 62. Il n'y a rien à y ajouter ; il ne s'agira que de comparer une à une les parties qui se croisent.

L'introduction des notes chromatiques ou enharmoniques, les altérations d'accords et les dissonances par prolongation, ont également été traitées d'une manière spéciale et applicable à l'harmonie composée de plusieurs parties, Parag. 33 et suiv. Il en est de même de la pédale, Parag. 42, et des marches, Parag. 46, dont l'effet est assez puissant pour altérer le rythme et les résolutions harmoniques ordinaires des accords suspensifs. Des exemples relatifs à tous ces objets ayant déjà été donnés, ce serait inutilement charger le volume de planches, que d'en reproduire de nouveaux.

#### § 72. *Trio sur un thème.*

Néanmoins, pour faciliter les élèves qui voudraient mettre en parties un thème donné, prenons un exemple : choisissons l'air *Triste raison*.



Nous pouvons commencer par harmoniser une seconde partie avec la première, ce qui nous donnera le duo qui existe entre les deux premières parties, planche MMM, n° 1 ; puis, nous rappelant que la basse doit avoir une marche grave, nous chercherons dans chaque mesure les notes, ou la note, qui peuvent convenir pour l'harmonie à *plus de notes possibles* dans les parties supérieures. Ainsi les deux premiers temps de la première mesure nous donnant un balancement de l'accord d'*ut*, l'*ut* conviendra à la basse. Nous le prolongerons même sous le dernier temps qui est le faible de la mesure, et les deux premières parties harmonisées entr'elles passeront comme dissonances sur la basse.

Toute la seconde mesure peut être encore accompagnée par *ut* : ce qui représentera les accords d'*ut* et de *fa*.

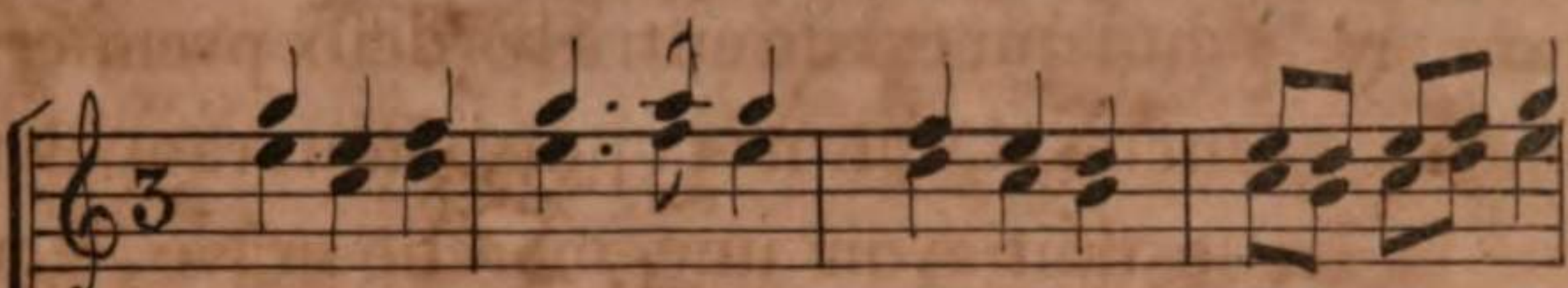
Le *sol* sous la troisième mesure fournira les accords de tonique et de septième dominante, ainsi de suite.

A la septième mesure, comme la cadence finale approche, il faut la déterminer en accompagnant chaque temps, ce qui fournit tour-à-tour la tonique et la dominante, enfin la tonique.

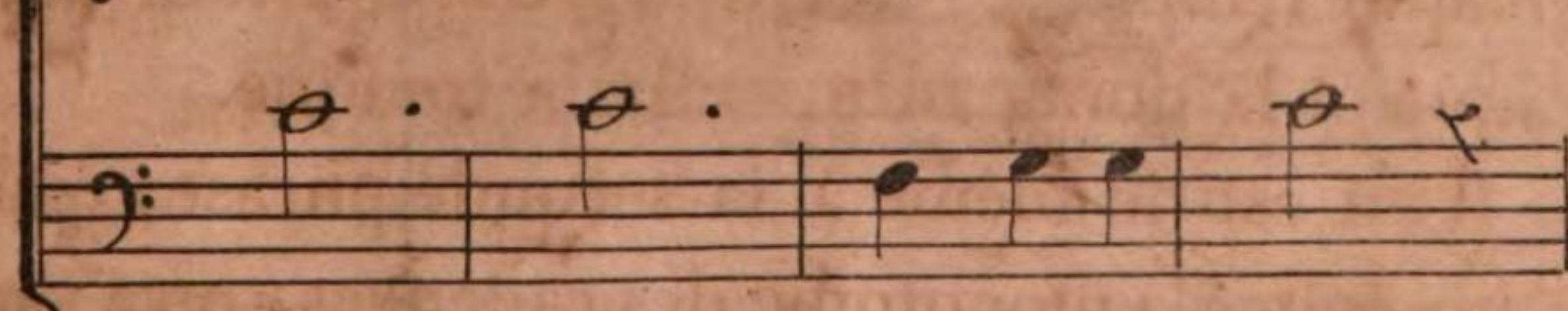

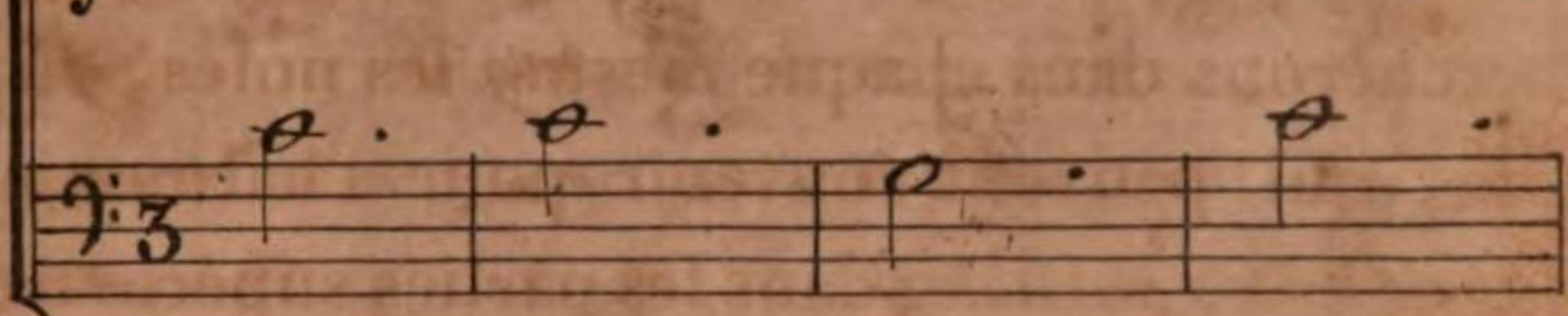
Il en est de même à la seconde phrase; mais, pour éviter la monotonie des cadences, on a varié la basse, ce qui donne l'occasion d'entendre à la



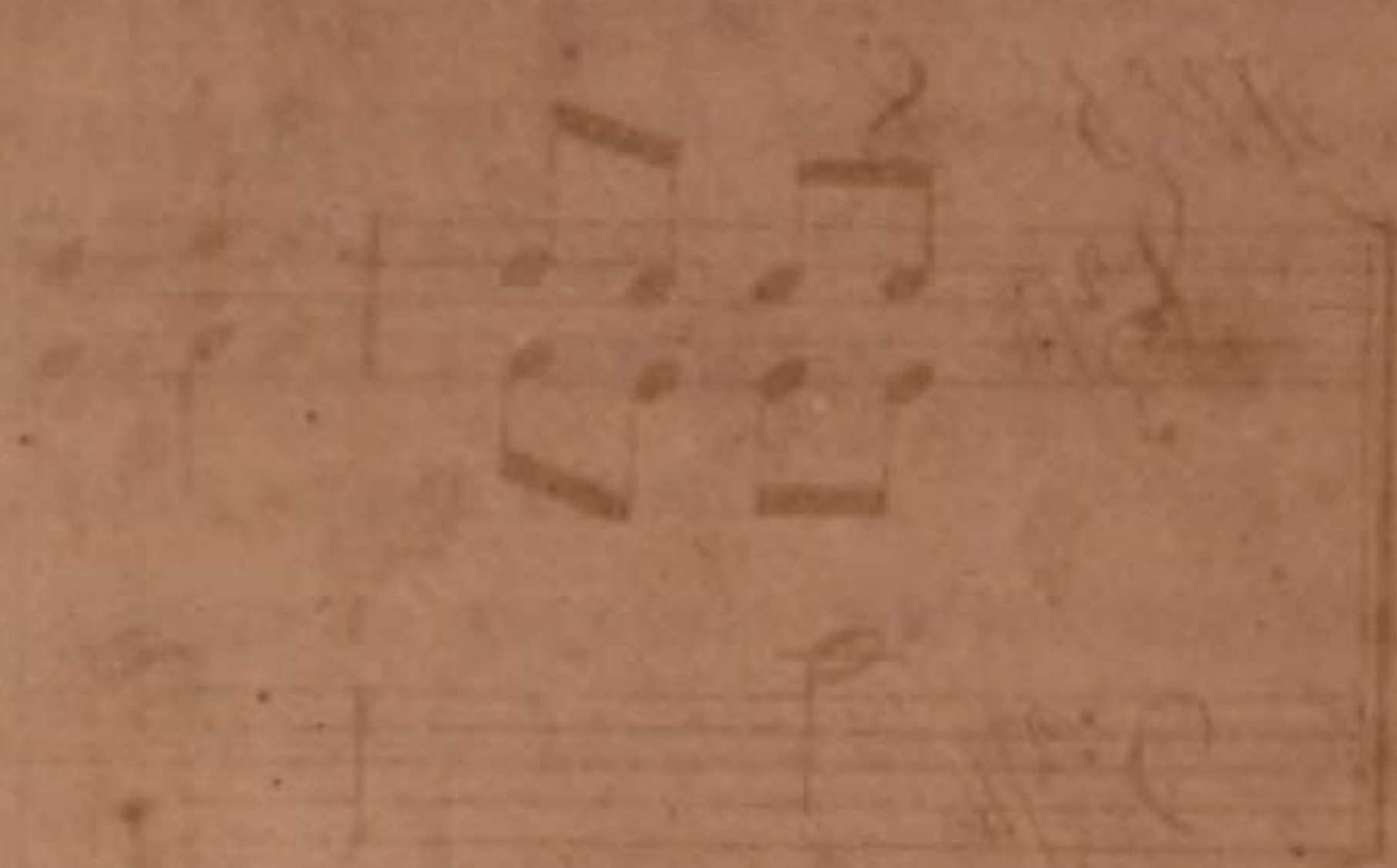
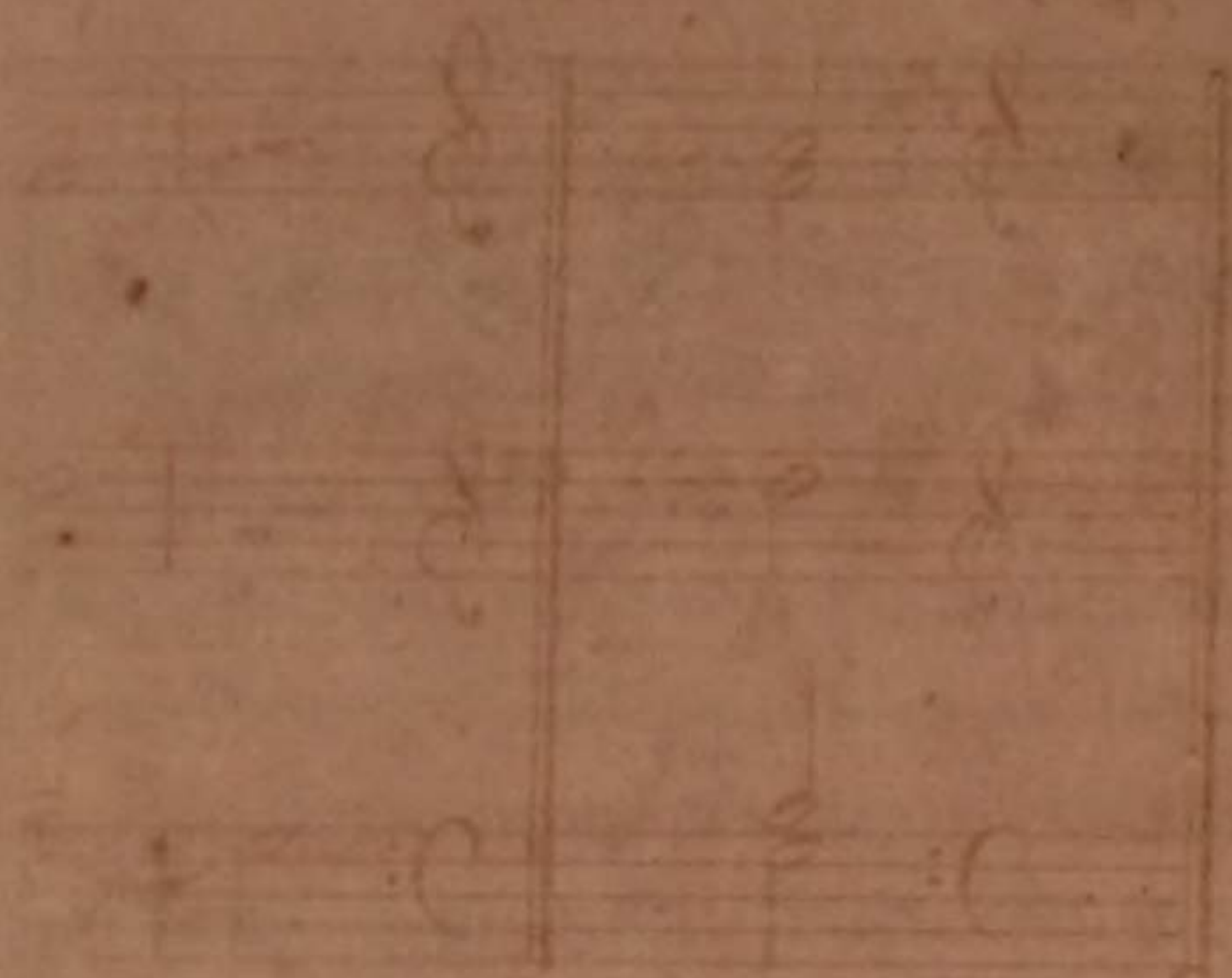
1<sup>er</sup> Sop.



2<sup>e</sup> Sop.









PL. 000

N<sup>o</sup> 1

N<sup>o</sup> 2.

Sopranos.

Tenore.

Bariton.  
et  
Basse.

Sopranos.

Basse.

N<sup>o</sup> 5

N<sup>o</sup> 6.



*Ton effectif.* *Allegro.*

The musical score is written on three systems, each consisting of three staves (treble, alto, and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The time signature is 3/4. The notation is handwritten and includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The first system shows a melodic line in the treble and bass staves, with the alto staff providing harmonic support. The second system features a more complex rhythmic pattern in the treble staff, with the bass staff continuing the melodic line. The third system shows a continuation of the melodic and harmonic development, with the alto staff playing a more active role. The paper is aged and shows some staining.



fin de la phrase les trois accords principaux dans cet ordre : accord de *fa*, accord d'*ut*, accord de *sol* et accord d'*ut*.

Je répète qu'il n'est pas nécessaire dans le trio que les deux premières parties soient harmonisées avec le même soin que dans le duo isolé. On est souvent obligé de déranger le duo établi d'abord, quand il gêne la marche de la basse. La partie intermédiaire est, dans ce cas, la partie sacrifiée.

### § 73. *Analyse d'un trio.*

Terminons par l'analyse du chœur à trois parties, dit de la montagne, dans le *Tancredi* de M. Rossini, planche NNN, transposé en *ut*, pour la commodité du lecteur.

Dans l'analyse de ce morceau, nous reconnaissons :

- 1<sup>o</sup> Le ton, celui d'*ut*.
- 2<sup>o</sup> La mesure, ternaire à trois temps.
- 3<sup>o</sup> Le mouvement, allégro.
- 4<sup>o</sup> Le caractère, guerrier.
- 5<sup>o</sup> Le cadre, deux grandes périodes coupées par un point d'orgue. La seconde n'est que le thème de la première, varié et arrangé d'une manière terminative.

Ce morceau présente de l'ensemble et des passages dialogués d'une manière animée, où les oppositions du rythme piqué, avec les noires et les



blanches qui précèdent et qui suivent, font un bel effet.

Les rentrées qui suivent le *solo* de la première partie, étant rythmées exactement de la même manière, présentent des passages qui ont la plus grande analogie entr'eux et avec le solo, et que l'on nomme *imitations*. Ainsi le solo, considéré comme motif, est suivi de deux imitations faites successivement par les baritons et les basses.

L'oreille se plaît aux répétitions, aux imitations, aux variations, en un mot, à tout ce qui lui rappelle le souvenir d'un thème agréable.

Sous le rapport de l'harmonie, nous devons remarquer :

1<sup>o</sup> La marche tranquille de la basse, excepté aux endroits où elle *chante* seule; et aussi ceux où elle se joint à la mélodie : le chœur n'est alors qu'un solo chanté par des voix à l'octave. Les compositeurs usent souvent de ces contrastes, en plaçant toutes les voix à la mélodie, pour faire ressortir ensuite les effets d'harmonie.

2<sup>o</sup> La simplicité des accords. Ainsi, dans la première mesure, les deux premiers temps appartiennent à l'accord d'*ut*; le troisième temps, harmonisé pour les deux premières parties, passe comme dissonance sur la basse. A la seconde mesure, le dernier temps commence sur l'accord



de *fa*, puis deux dissonances harmonisées entr'elles passent sur la basse; ainsi de suite.

3° On peut reconnaître aussi des exemples de pédale sur la tonique et la dominante, ce qui fait que l'ensemble *sol ré fa*, qui paraît au premier coup-d'œil former l'accord de septième dominante, à la sixième mesure, n'a pas besoin de résolution, Parag. 42. Ainsi la pédale se résout.

4° A la 21<sup>e</sup> mesure on peut reconnaître l'accord de septième sensible du ton de *la* mineur qui se résout sur l'accord de *la*, et donne fortement l'impression de la tonalité de ce ton. La suite qui l'efface aurait pu, si le compositeur l'avait voulu, confirmer cette tonalité, Parag. 33.

5° Aux 27, 28 et 29<sup>èmes</sup> mesures, les deux premières parties sont réunies à dessein; les quatre mesures qui suivent sont en *la* mineur.

6° A la troisième avant-dernière mesure, on peut voir une dissonance de seconde *mi ré*, préparée, malgré le silence, par les deux *mi* qui précèdent.

#### § 74. *Quatuor sur les accords suspensifs en majeur.*

Il nous reste peu de chose à dire de spécial sur le quatuor. Pour l'établir d'une manière convenable, il faut admettre l'emploi de deux voix de femmes, premier et second soprano, et de deux voix d'hommes, basse et bariton, ou basse et



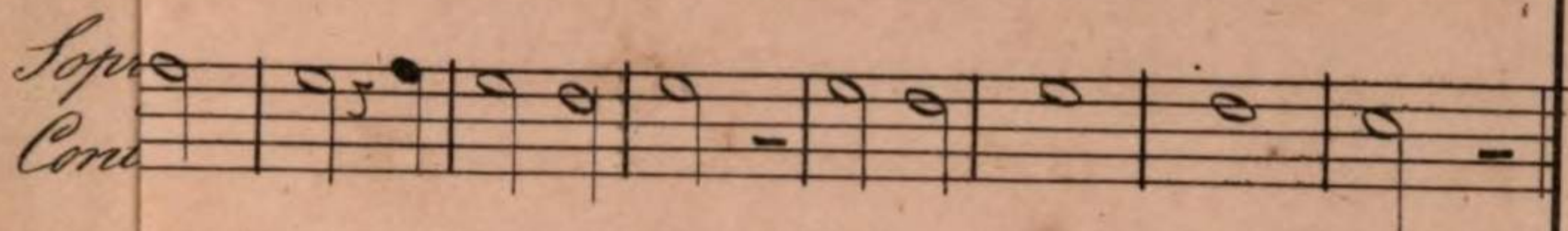
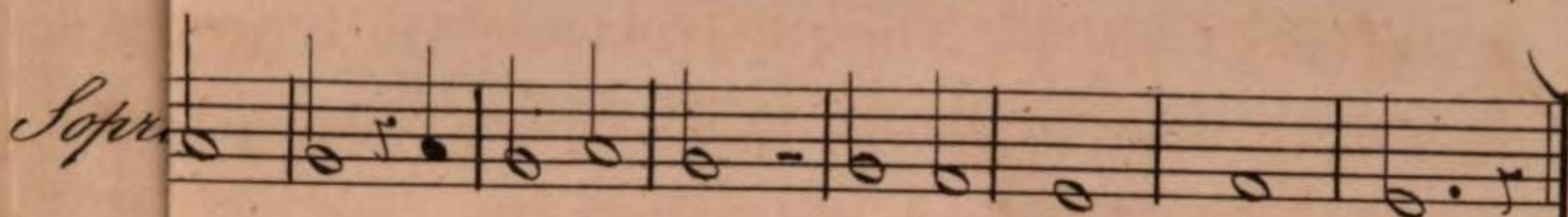
tenor, planche 000, n° 1. Comme les accords toniques ne fournissent que trois notes différentes, la tonique, la médiate et la dominante, il faut nécessairement que l'une d'elles soit répétée par l'une des parties du quatuor. Le principal secret de sa facture est donc de remplir toutes les parties, en variant les résolutions de manière à ne pas présenter deux octaves de suite; car c'est la faute qui doit se trouver le plus souvent. On peut voir dans l'exemple ci-dessus, où l'on fait cadencer l'accord tonique et celui de septième dominante, que si l'*ut* supérieur monte au *ré*, celui inférieur descend au *si*; ainsi de suite. Le quatuor est, sous le point de vue de la recherche dans la variété des résolutions, un excellent exercice pour les élèves.

Comme les accords de septième sont plus riches en notes que les accords toniques, on en fait un grand emploi dans le quatuor, surtout de celui de septième dominante. Ainsi, l'on fera bien de s'exercer à trouver soi-même le tableau de toutes les combinaisons de leurs diverses résolutions. Ici on les a arrangées rigoureusement pour quatre voix, de manière que chaque position de l'accord est suivie de sa résolution naturelle sur l'accord tonique. Ces espèces de petits morceaux débutent nécessairement par l'accord tonique même.

Le n° 2 est pour les résolutions de l'accord



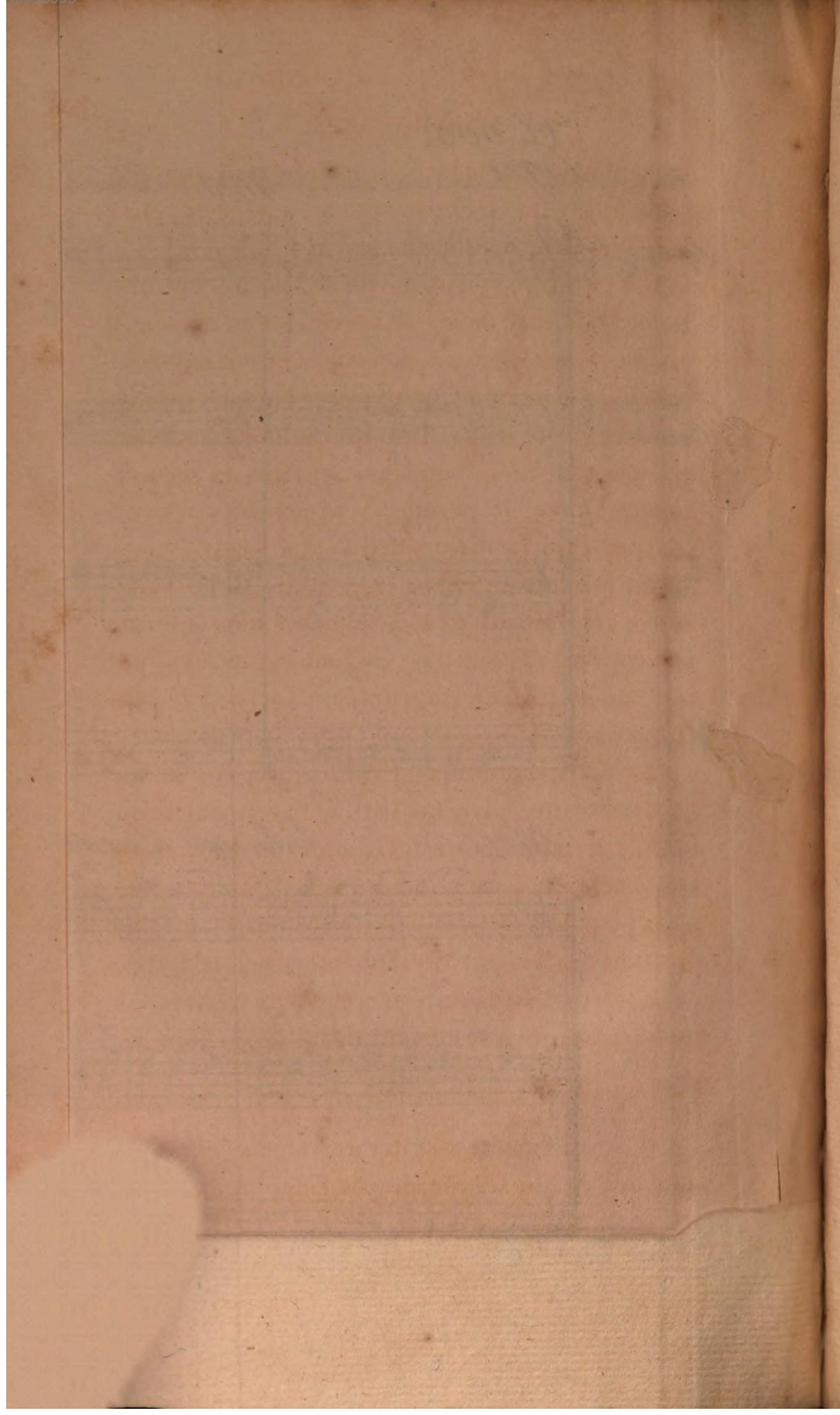
*Résolutions de l'accord de septième sensible.*



*Tenore*

*Basso*







de septième dominante en majeur : on voit que le *sol* forme une tenue complète ; aussi cette pièce a de l'unité et du charme.

Il n'en est pas de même du n° 3 pour les résolutions de l'accord de septième sensible en majeur. Il a fallu nécessairement détacher la première résolution de la seconde, pour éviter les deux quintes de suite *ut sol*, *ré la*. Une précaution nécessaire, est celle qui a été employée ici dans la seconde mesure, pour le premier renversement. On n'a pas présenté la dissonance *la si* à l'aigu, elle y aurait produit un effet désagréable. Cette dissonance est adoucie, en la présentant sous la forme de septième (Parag. 19) ; le tout est terminé par une cadence finale empruntée à l'accord de septième dominante.

Ces deux morceaux et celui qui a été vu sur l'accord neutre, planche HHH, n° 5, forment un ensemble de tableaux sur les résolutions des accords suspensifs. On peut y joindre l'étude du morceau n° 4, planche OOO, où l'on oppose tour-à-tour une position de l'accord de septième sensible à celle de l'accord de dominante et réciproquement ; et où on les échange en se servant des notes communes.

§ 75. *Quatuor sur les accords suspensifs en mineur.*

On devra ensuite chanter ces mêmes effets en mineur, ce qui sera facile par l'emploi des deux



cordes modales, *mi* bémol et *la* bémol ; et l'on verra la couleur de ces morceaux changer d'une manière remarquable.

§ 76. *Accord de septième de seconde.*

Pour compléter ce qui concerne les accords de quatre notes, il nous reste à parler de celui de septième de seconde *ré fa la bémol ut*, qui appartient au mode mineur. Rappelons pour ses résolutions, que l'accord de seconde fait sa résolution sur l'accord tonique : cet accord conserve dans son nouveau composé son ancienne propriété. Ainsi planche PPP, n° 1, l'accord de septième de seconde *ré fa la bémol ut* se résoudra naturellement sur l'accord tonique *ut mi bémol sol ut*, comme nous l'avons déjà vu Parag. 15 : l'*ut* de l'accord suspensif restera en place puisque sa résolution est déjà anticipée, et les autres notes descendront chacune par degrés conjoints sur celles inférieures de l'accord tonique. Cette résolution est analogue à celle de l'accord de septième dominante, dans lequel le *sol* peut rester en place. L'oreille s'accommode aussi de la résolution du *fa* sur le *sol*, comme on le voit première mesure du n° 4, même planche.

Dans les traités d'harmonie, on ne parle pas de cette première résolution de l'accord de septième de seconde, qui est cependant forcée et la plus



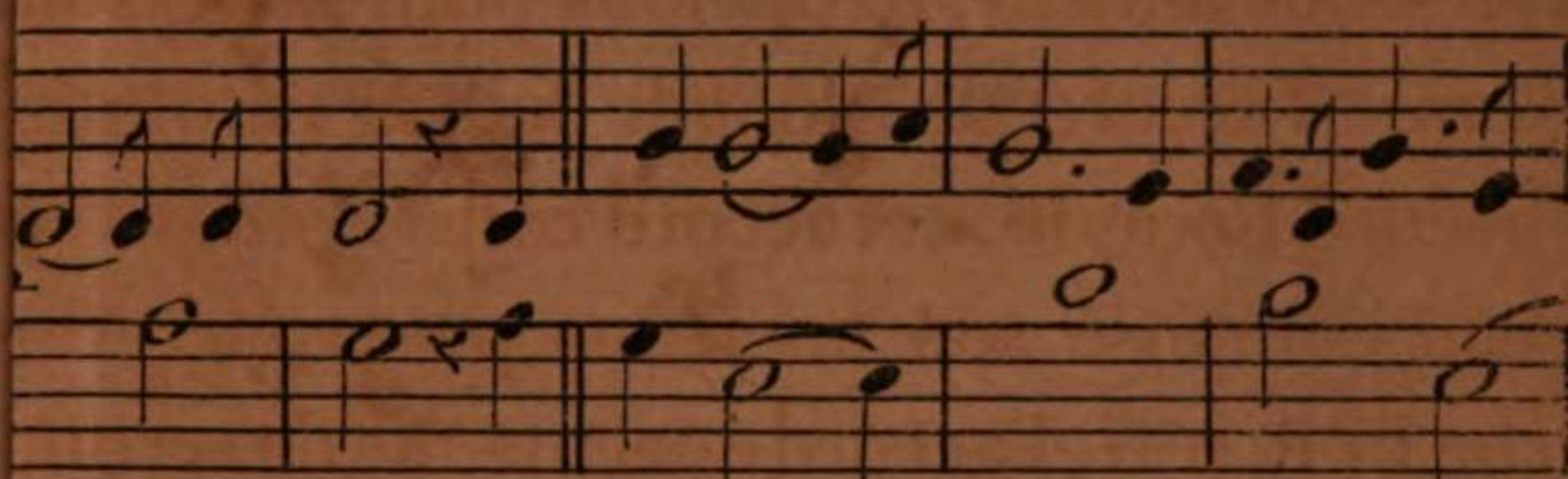
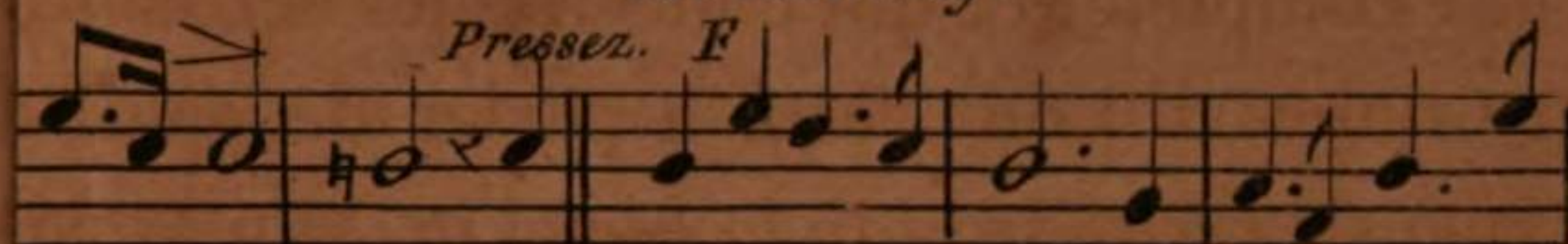
*Ton d'Ut min.*

*Ton de Mi bem. maj.*



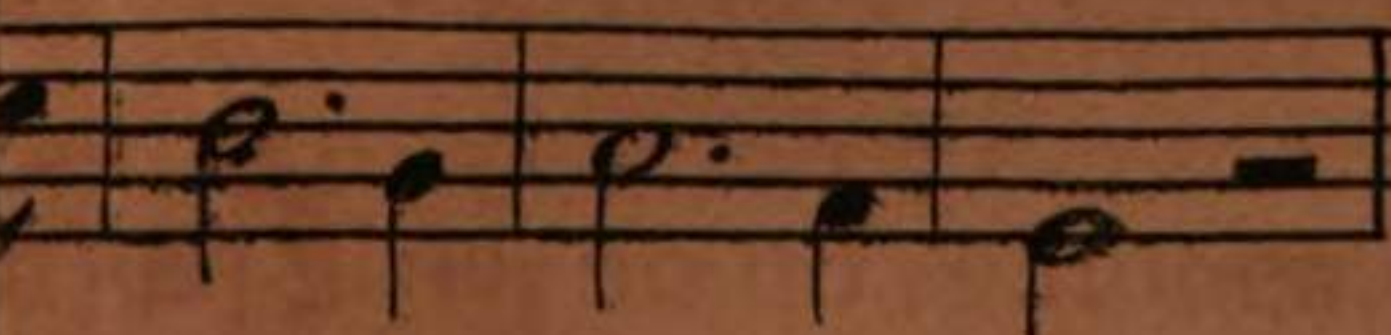
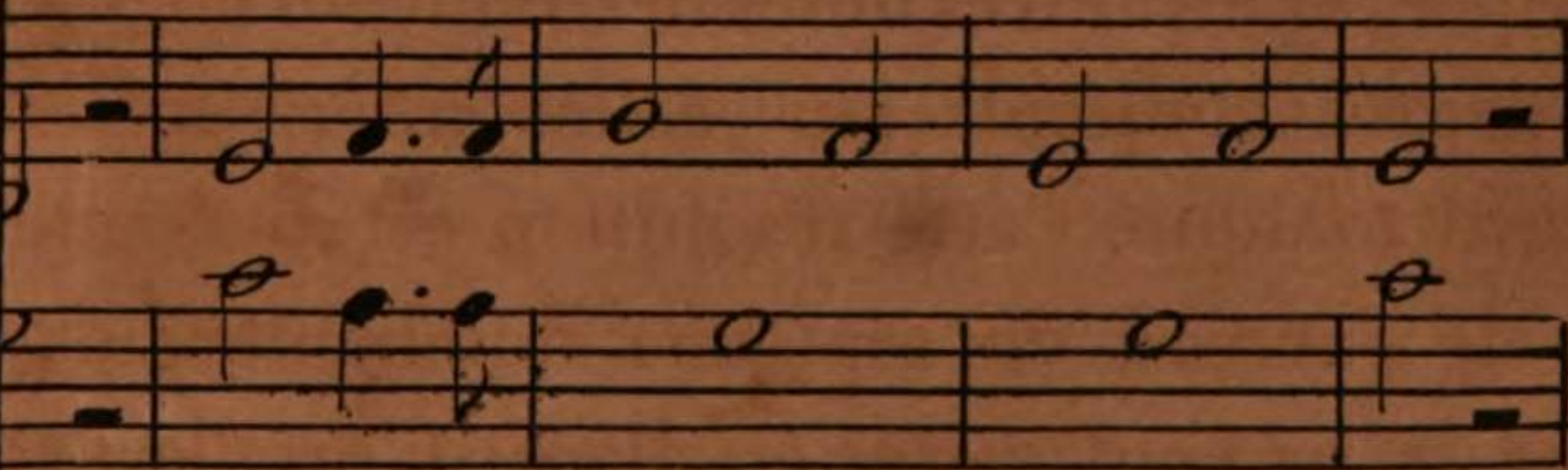
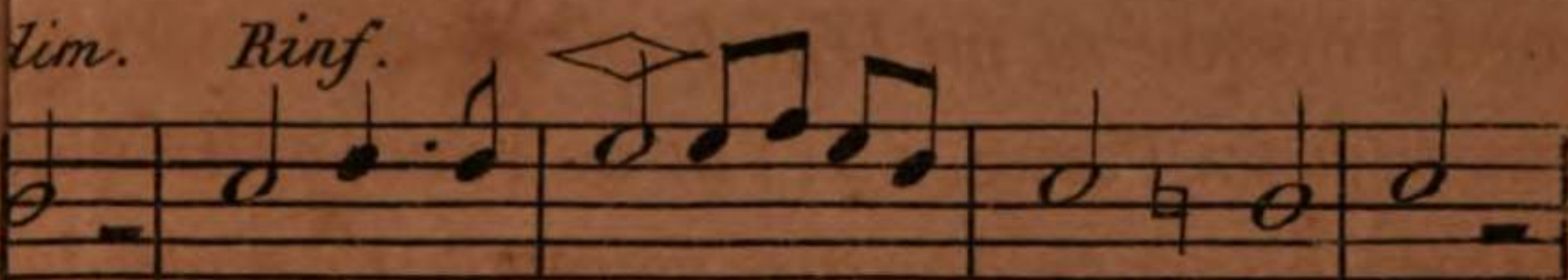
*Mi bem. maj.*

*Pressez. F*



*dim.*

*Rinf.*









naturelle. On lui substitue celle qui peut avoir lieu sur l'accord de dominante, n° 2. Ainsi, dans cette seconde résolution, le *ré* reste en place, le *fa* monte au *sol*, le *la bémol* tombe sur le *sol* et l'*ut* va au *si*. Cette résolution est possible et agréable, mais elle ne doit, dans l'ordre méthodique, prendre rang qu'après la première qui a lieu sur l'accord tonique.

Le même accord de septième de seconde, se trouvant l'accord de septième sensible du majeur relatif, peut servir de moyen de transition pour passer à ce même majeur, en le résolvant sur son accord tonique, même planche, n° 3. Ce double emploi d'accord de septième de seconde du ton mineur, et d'accord de septième de sensible du mode majeur relatif, lui a fait souvent donner le nom *d'accord mixte* qui n'est pas exact.

Voici, n° 4, un trio dans lequel j'ai cherché à renfermer les différentes résolutions de l'accord de septième de seconde, pour familiariser le lecteur avec leur emploi.

On pourra remarquer que dès la première mesure, la cadence qui a lieu de l'accord de seconde sur l'accord tonique prépare à des cadences semblables. C'est ce qui fait que l'on n'est pas choqué d'entendre, à la troisième mesure, la quarte *la ré* non préparée sur la basse. On pourrait cependant, pour écrire scrupuleusement, remplacer



le premier *la* double croche par un *fa*, mais la symétrie de la mélodie y perdrait. On trouve à la quatrième mesure la quinte favorite. L'accord de septième de seconde paraît en entier à la cinquième mesure se résolvant sur celui tonique. A la huitième mesure il prend le rôle de septième sensible et sert à passer au ton de *mi bémol* majeur. Remarquons bien que tous les accords suspensifs participent, plus ou moins, au privilège de l'accord de septième dominante, de faire entendre leurs fragments comme fragments favoris, c'est-à-dire, sans préparation : nous venons de le voir pour la quarte *la ré*. Mais lorsque les élèves seront dans le doute, ils feront bien de préparer. Je les engage aussi à étudier le jeu des syncopes qui a servi dans ce morceau à éviter les fautes d'harmonie. Ils pourront aussi remarquer que le majeur n'a que six mesures. On aurait pu lui en donner huit, en écrivant comme on le voit n° 5 ; mais la phrase *elliptique* employée a bien plus d'énergie et de grace, ce qui tient à son mouvement de marche.

#### § 77. *Prétendus accords.*

Pour compléter ce qu'il y a à dire sur les différents accords, nous remarquerons que les traités ordinaires classent l'assemblage des deux accords de septième dominante et septième sensible, comme



un accord qu'ils nomment accord de neuvième dominante, planche QQQ, n° 1.

Il est facile de voir que ce prétendu accord n'en est pas un, puisqu'il présente deux quintes majeures et par conséquent deux tonalités. On ne peut donc l'admettre. Mais au moyen de la prolongation du *sol* sur l'accord de septième sensible, ou du *la* naturel, ou *la* bémol sur l'accord de dominante, on formera cette agrégation qui rentre dans la théorie ordinaire des prolongations n°s 2, 3 et 4.

Par cet abus du mot *accord*, pour désigner des tierces les unes sur les autres, on pourrait aussi trouver des accords de 11<sup>e</sup>, 13<sup>e</sup>, 15<sup>e</sup>, etc.

C'est cette manière vicieuse, d'envisager les agrégations de tierces comme des accords de septième, qui a fourni dans plusieurs traités de prétendus accords qui n'existent pas. Ainsi, dans le mode majeur, l'ensemble *ré fa la ut*, composé de deux accords terminatifs, n'est pas un accord de septième, quoiqu'il en ait *la forme*, Parag. 12. Mais on peut obtenir cette forme d'accord par la prolongation du *ré* sous l'accord de *fa*, ou la prolongation de l'*ut* sous l'accord de *ré*, comme on a fait pour l'accord de neuvième dominante, n°s 2, 3 et 4. Cette forme d'accord de septième, ainsi obtenue, pourra avoir des résolutions analogues à celles que donnerait un véritable accord



de septième, quoique moins agréable; ainsi des autres.

§ 78. *Toute mélodie n'est pas propre à supporter une harmonie abondante.*

Revenons au quatuor. Comme il peut faire l'emploi de toutes les notes des accords qui en comportent le plus, il présente par cela même l'image de l'harmonie la plus complète; mais en revanche il laisse peu de mouvement à chaque partie, et son abondance d'harmonie pourrait à la longue blaser l'attention.

Tous les thèmes ne sont pas propres, d'ailleurs, à supporter une harmonie abondante : l'air *Au clair de la lune* soumis au duo, dans la forme la plus simple, nous donnera celui fourni par les deux premières parties du n° 5, planche QQQ. Si l'on veut en faire un trio, on pourra y joindre la basse. Si enfin on voulait former le quatuor, il faudrait ajouter une quatrième partie de tenor par exemple, comme on le voit n° 6. Mais cet air déjà monotone en trio, par la raison que la première reprise ne paraît qu'un balancement de l'accord d'*ut*, et la seconde reprise un balancement de l'accord de *ré*, perd toute couleur dans le quatuor, où l'on ne distingue que les deux accords successifs plaqués d'*ut* et de *ré*. Il faut donc dans ce cas renoncer au quatuor, même au







*PL. RRR.*

*et N*

*ton effectif mib. P*

*allegro.*

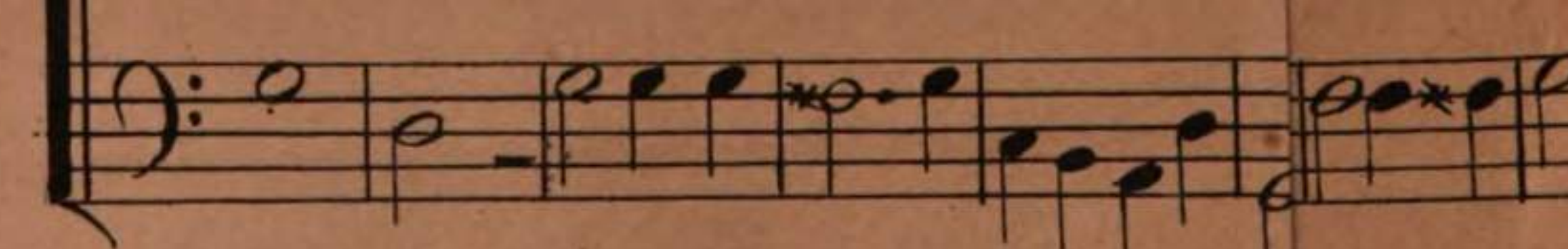
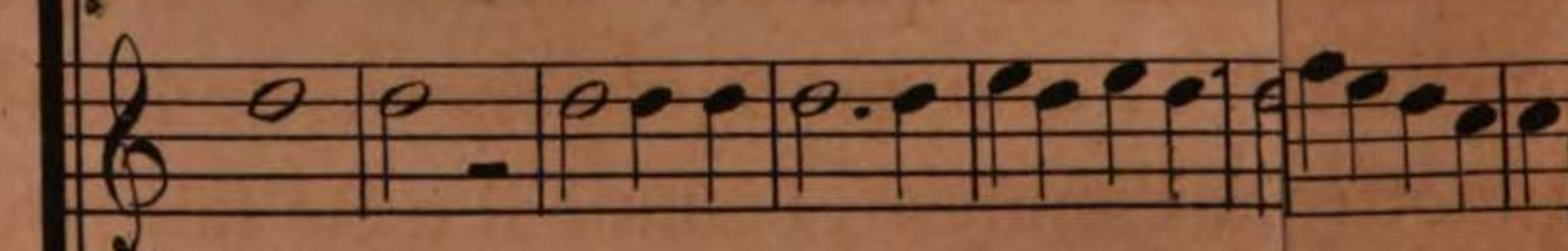
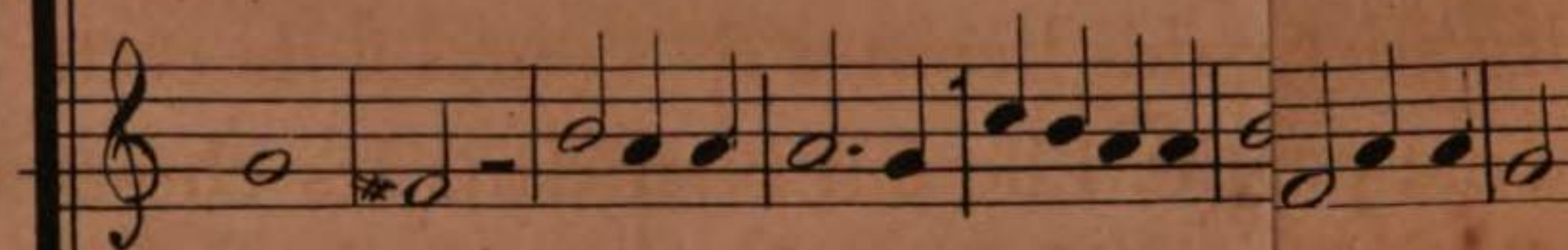
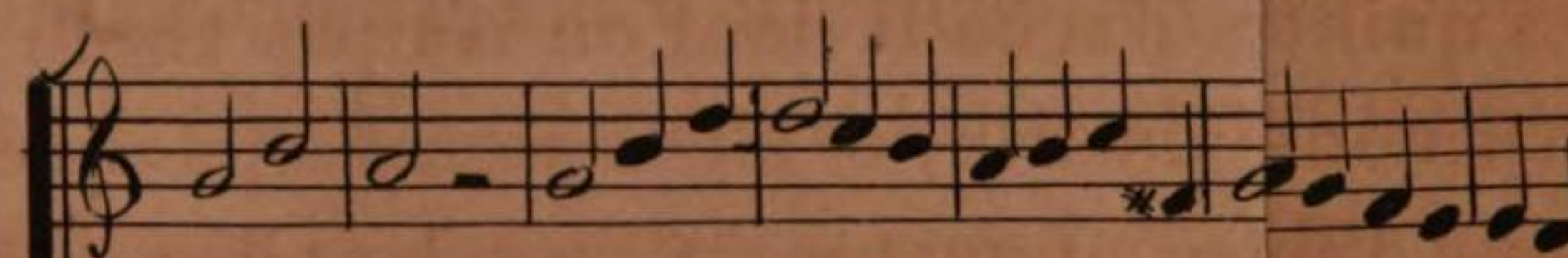
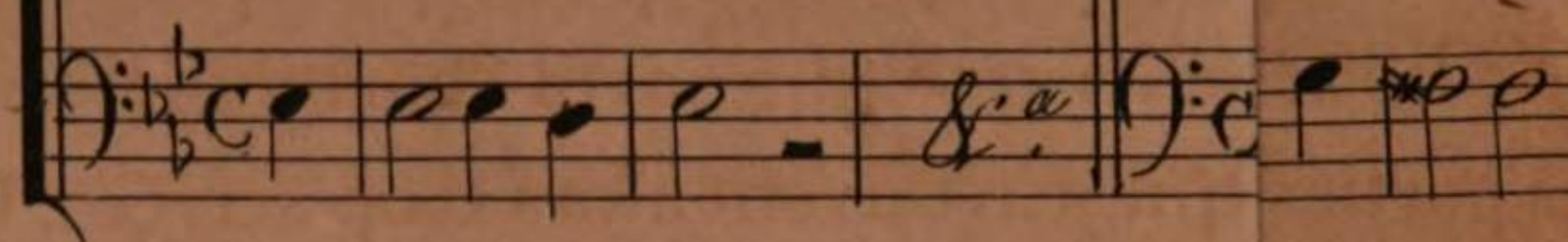
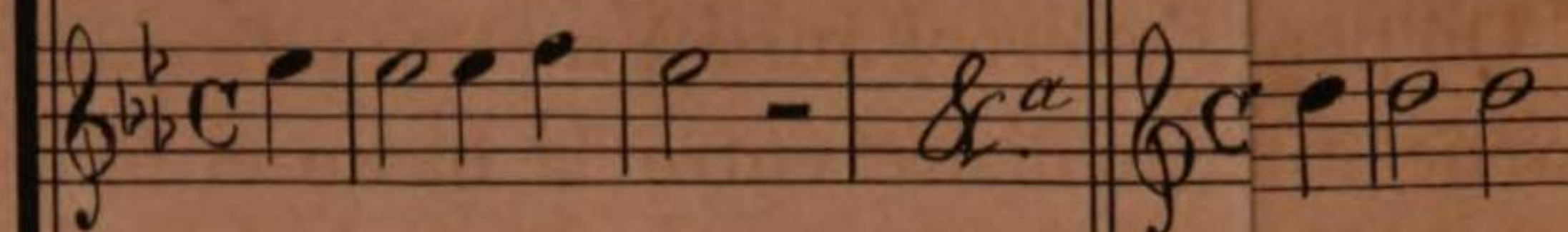
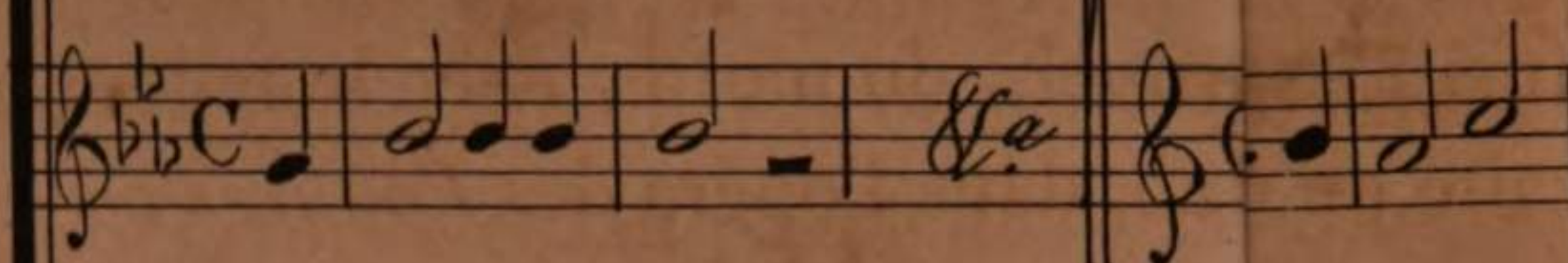
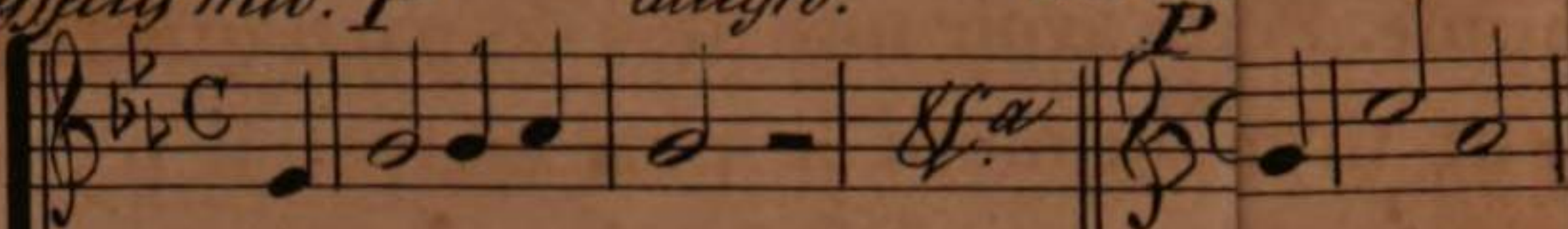
*ton tra P*

*Soprano.*

*Haute contre  
ou  
Contralto.*

*Tenore.*

*Basse.*





trio et se contenter du duo, que l'on peut alors enrichir de toutes les ressources que fournit l'harmonie. Pour avoir une idée du parti que le talent peut tirer du motif le plus ingrat, il n'y a qu'à comparer le duo qui est ici, dans toute sa simplicité, une traduction harmonique, mot à mot, si l'on peut ainsi s'exprimer, du motif, avec le même motif, traité en duo, dans l'opéra des *Voitures versées*<sup>1</sup>.

§ 79. *Analyse d'un quatuor.*

On peut s'exercer aussi à mettre une quatrième partie intermédiaire entre la basse et le second soprano, dans le trio de *Triste raison* Parag. 72 : on verra que cette partie, qui est presque toujours *sol*, bouche en quelque sorte l'harmonie et gêne les parties qui se trouvent alors trop serrées. Cette quatrième partie se compose en grande partie des quintes d'accord dont on n'a pas voulu dans l'harmonie du trio; et elle communique quelque chose d'aigre au quatuor. Cependant il appartient au génie de tourner l'obstacle en moyen, et de faire sortir des beautés de l'emploi de cette quatrième partie. Elle fait bien dans les chœurs, où il faut un peu de mordant. On peut en voir un exemple dans le quatuor d'*Echo et Narcisse*, planche RRR, que nous engageons le lecteur à soumettre à l'analyse, comme il a été fait pour le

<sup>1</sup> *O Lieto Momento*, duo des *Voitures versées*, (Boyeldieu.)



trio. Nous ne rentrerons pas dans tous les détails de cette analyse ; nous allons seulement donner quelques indications pour la faciliter.

A partir de la neuvième mesure , tout le passage marqué forté par un F est en *sol* , et la modulation est bien franche. Ainsi , la quinte *ré la* sur la basse de l'accord qui commence la onzième mesure, est la quinte favorite et fait partie de l'accord de septième dominante du ton de *sol*. Cet accord continue son balancement dans la mesure suivante. On rentre en *ut* , à la seizième mesure. Rien de difficile dans le reste de la première reprise : il y a quelques dissonances ; mais elles sont ou préparées , ou amenées par le mouvement contraire.

La seconde reprise commence par seize mesures bien franchement en *sol*. Les premières mesures offrent pédale à la basse et au tenor. A la septième mesure , Gluck s'est permis trois octaves de suite dans le but de renforcer le chant, ce que la Mélodie exigeait. Il y en a également trois au passage semblable , quinzième mesure. Ce serait une très-grande faute dans le duo.

Les cinq mesures du forté , à partir de la fin de la seizième mesure, sont en *la*, ce qui s'opère par l'échange de l'accord de septième dominante du ton en celui de septième dominante du ton de *la*, *mi sol dièze si ré*. Cette modulation dure jusqu'au piano.







N.º 1

2 Sopranos  
et  
Tenore.

Basse.



N.º 2.





A la vingt-et-unième mesure, on rentre en ton d'*ut* par son accord de septième dominante. Le *fa dièze* de la basse, à la vingt-troisième mesure, est purement chromatique. Dans les dernières mesures, le contralto suit en partie la basse pour renforcer son chant, ce qui donne encore des octaves; et l'harmonie ainsi réduite au trio est encore assez riche.

Dans la troisième avant-dernière mesure, on trouve la quinte *si fa* par mouvement semblable, mais c'est un fragment favori.

#### § 80. *Marches en quatuor.*

On voit que l'harmonie à quatre parties ne diffère pas beaucoup de l'harmonie à trois. Nous avons indiqué ce qui est spécial au quatuor; nous allons seulement ajouter deux exemples de marches en quatuor. Puisque nous n'en n'avons pas donné pour le trio, on pourra s'exercer à les réduire à trois parties.

Dans la première marche, planche SSS, n° 1, la basse descend par octave, et monte ensuite deux fois par quarte; elle imprime un mouvement régulier à toutes les parties, suspend les résolutions ordinaires, oblige à l'emploi des accords les plus durs, etc., comme nous l'avons vu Parag. 47.

Dans le n° 2, la basse monte de tierce, puis descend de seconde. Le tenor et le soprano marchent



par quintes jusqu'à la fin, sans que cette succession paraisse trop désagréable.

§ 81. *Harmonie à plus de quatre parties.*

Après le quatuor viendrait le quinque, puis le sextuor, le septuor, etc. Il est absolument inutile que nous paraissions donner des chapitres spéciaux pour chacune de ces compositions, puisqu'elles reposent toutes sur les principes déjà développés assez au long à l'occasion du trio et du quatuor; et les exemples demanderaient un nombre de planches trop considérable. Nous engageons absolument le lecteur à les puiser dans les morceaux d'ensemble des partitions. Il y trouvera l'application de nos principes. Il pourra aussi s'exercer à *recomposer* les morceaux d'une facture large et simple en prenant tour-à-tour pour thème l'une des parties de ces morceaux; la première, ou la basse, qui contiennent en général la mélodie du chant. La mélodie passe souvent aussi aux autres parties; mais les parties intermédiaires sont plus souvent spécialement destinées à l'effet harmonique. Voici quelques morceaux propres à l'usage que nous venons d'indiquer :

O doux moment; *trio* de l'opéra d'OEdipe.

O salutaris hostia; *trio* de Gossec.



Descends dans le sein d'Amphitrite ; *trio* des Danaïdes.

La terre, le ciel sont pour nous ; *quatuor* de la Création.

O vous que l'innocence même ; *quatuor* d'OEdipe, etc. etc.

Ajoutons quelques observations qui faciliteront le travail et leveront les scrupules que pourraient faire naître les fautes que l'on croirait rencontrer.

Le trio, mais surtout le quatuor, pouvant renfermer toute une harmonie, le lecteur ne devra pas s'étonner lorsque dans un morceau composé d'un plus grand nombre de parties, il en rencontrera qui auront des chants à peu près semblables, ou des résolutions souvent communes; cela est impossible autrement, et le compositeur s'y voit souvent obligé pour renforcer le chant qu'étoufferait une harmonie trop complète. Nous venons d'en voir un exemple dans le chœur d'*Écho et Narcisse*, Parag. 79.

Ainsi, dans un quinque par exemple, on peut trouver deux soprano, premier et second, s'harmonisant à la tierce ou à la sixte; et deux tenors faisant à peu près le même chant, sauf quelques résolutions variées autant que possible; et enfin la basse; c'est ce qui a lieu dans le premier chœur de la *Dame blanche*. Dans plusieurs passages de ce morceau, il devient sextuor. Deux soprano s'har-



monisent à la sixte, deux tenors ou baritons à la tierce, un tenor fait les octaves des toniques d'accords; et enfin la basse frappe les toniques et les dominantes.

§ 82. *Moyens généraux pour conduire une harmonie compliquée.*

Cette nécessité de varier dans un morceau d'ensemble les résolutions des parties, force à recourir à différents moyens.

Souvent on fait dialoguer les parties; alors, quoiqu'il y en ait un grand nombre d'écrites, on en entend réellement beaucoup moins à la fois: les unes se taisent lorsque les autres rentrent.

Nous avons vu des exemples de dialogues par phrase dans le duo et le trio, mais on peut le presser bien davantage. On peut partager entre plusieurs voix une simple batterie d'accords. Ainsi une seule voix peut faire entendre les notes successives *ut mi sol ut*; souvent le compositeur en emploiera quatre pour obtenir un effet particulier: la première dira *ut* et se taira, la seconde *mi*, la troisième *sol* et la quatrième *ut*, et se tairont successivement. Ces effets de notes détachées sont quelquefois très-piquants. On en peut voir un exemple dans le septuor *della cenerentola*.



§ 83. *Accompagnement.*

Souvent il arrive que l'on chante en même temps une partie brillante de traits et un chœur. Le chœur est alors un véritable accompagnement, qui pourrait dispenser de celui de l'orchestre. L'emploi des deux est un luxe qui peut convenir aux circonstances dramatiques.

Les lois de l'harmonie s'appliquent dans ce cas comme dans les autres. Nous n'en produirons pas d'exemple, mais nous en prendrons l'occasion de spécifier ce qu'on entend par *accompagnement*. Il est clair qu'aussitôt qu'il y a harmonie, ne fût-elle que de deux parties, chacune d'elles est l'accompagnement de l'autre; mais on se sert rarement de l'application de ce mot; on appelle spécialement accompagnement les parties instrumentales destinées à faire valoir une ou plusieurs voix ou instruments.

L'accompagnement est donc ordinairement sacrifié. Il faut s'abstenir d'y mettre une mélodie agréable ou des traits brillants, qui distrairaient de l'attention due à la partie principale. Par la même raison, il ne doit pas dominer le chant, mais être établi au dessous ou tout au plus dans la même octave.

Nous avons vu, en parlant de la broderie, qu'un temps entier et souvent une mesure entière,



pouvaient être accompagnés par un seul accord. L'accompagnement se composera donc de cette série d'accords plaqués, liés suivant les lois du quatuor :

De ces mêmes accords formant des batteries : ou enfin, dans un système mixte, de combinaisons d'accords arpègés, d'autres plaqués, et de quelques traits pour remplir les silences que peut laisser la partie chantante.

Le genre d'accompagnement tient au morceau, et aussi aux ressources que fournit l'instrument d'harmonie qui accompagne, comme guitare, piano, orgue, etc.

Le piano est véritablement l'instrument d'harmonie le plus en usage à cette époque : pour composer dessus un accompagnement, il faut d'abord chercher la basse, et sur cette basse on établit à la partie intermédiaire les accords plaqués ou en batterie qui résultent de cette basse et du chant; en ayant soin, comme nous l'avons fait pour le trio ou le quatuor, de n'avoir égard qu'à l'harmonie principale, de consulter le temps fort, les notes les plus longues et les plus essentielles; les autres passent comme dissonances.

Dans l'accompagnement on se relâche de la règle qui défend les octaves de suite; il serait sans cela impossible de rien composer. On ne fait pas attention à celles qui ont lieu entre les parties in-



termédiaires; mais il faut rigoureusement examiner les rapports de la basse et de la partie chantante. Ces rapports sont les plus saillants et ne permettent aucune faute d'harmonie.

Remarquons que ce qui serait une faute étant plaqué ne l'est pas étant arpégé. L'accord *ut mi sol ut* plaqué, suivi de celui *ré fa la ré*, présentent des quintes et des octaves de suite. Si ces mêmes accords sont arpégés, la faute disparaît naturellement. On peut aussi mettre ces deux mêmes accords plaqués l'un contre l'autre, mais il faut avoir l'attention de les séparer par des silences, pour rompre la continuité. Les accompagnements de piano se trouvent sur tous les pupitres; ainsi nous nous dispenserons d'en citer dans ce traité.

On met souvent dans l'accompagnement, les traits qui préparent les changements de ton effectués brusquement par le chant. La différence de *timbre* entre la voix et l'instrument, ou entre les instruments, permet aussi de faire quelquefois répéter le même trait par l'un et par l'autre, sans qu'il y ait monotonie. Cette différence de timbre est un des plus grands charmes de l'alliance des voix avec les instruments, ou de celle des instruments entr'eux; mais son emploi demande une étude particulière qui sort de notre sujet. Les instruments à cordes, en général, accompagnent très-bien la voix, qui ne le serait pas aussi agréa-



blement par les instruments à vent. Leur son se rapproche trop du sien ; il n'y a pas de contraste.

§ 84. *Réflexions générales sur le génie de la musique.*

Notre tâche est maintenant remplie, et le lecteur doit chercher dans l'étude des bons modèles le complément de son instruction musicale, et l'habitude des *formes* nombreuses, ou cadres, que peut affecter un morceau de musique. Nous lui avons fait voir, Parag. 44 et suivants, l'analogie qui existe entre la musique et la poésie : c'est cette analogie qui permet à la musique de subir en partie la loi de l'imitation, lorsqu'elle accompagne la poésie. Dans la romance, le récitatif, le grand air, le nocturne, le duo, trio et les chœurs, elle se modèle sur les paroles ; mais les paroles, à leur tour, doivent se prêter au génie particulier de la musique, qui se répète, ou s'interrompt beaucoup plus que ne le fait le langage ordinaire.

Un traité sur les différents genres de musique devrait se composer d'exemples tirés des meilleurs auteurs, et de réflexions critiques. Cet ouvrage serait un *Cours de littérature musicale* et ne peut entrer dans le plan de celui-ci, dans lequel nous nous sommes seulement proposé de développer les principes de l'harmonie, comme dans le Cours de Méloplaste nous avons développé ceux de la mélodie. L'étude des grands maîtres et la fréquen-



tation des lieux où l'on fait de bonne musique paraîtront probablement des moyens plus agréables et plus rapides de se former le goût, que la lecture de dissertations sur le même sujet. Tout homme organisé pour sentir les beautés de l'art en a bientôt découvert les principales ressources, sans qu'on les lui indique, surtout s'il possède les principes. Il s'aperçoit que le caractère d'un morceau dépend de son degré de mouvement, de son rythme principal et de ses rythmes particuliers, de l'énergie, ou de la sensibilité du maître, et aussi de la science des effets. Cette science se compose des oppositions ou contrastes : on oppose le lent au rapide, le forté au piano. Les crescendo, les diminuendo, les passages de mineur au majeur, les sourdines, les instruments aigus, etc., sont à la disposition du compositeur, comme les couleurs sur la palette sont à la disposition du peintre.

Le goût, en musique, comme dans tous les beaux arts, subit des modifications. Le besoin de sensations nouvelles, ce désir inquiet qui agite continuellement l'homme, l'éloigne souvent du vrai beau pour l'occuper du bizarre ; mais néanmoins il y a dans la musique comme dans la littérature des beautés de tous les temps et de tous les goûts. Je n'en veux d'autres preuves que les airs connus de tout le monde, et qui sont la tra-



dition successive des générations. On se plaint qu'ils sont vieux, et cependant on les entend avec plaisir <sup>1</sup>. Certaines tournures de phrases vieillissent, mais l'expression franche et dramatique des passions, dépouillée de toute afféterie, passe d'âge en âge, comme ces beaux traits d'éloquence qui consistent dans une pensée; ils supportent impunément la traduction d'une langue dans une autre.

§ 85. *Contrepoint. — Son origine.*

La plupart des lecteurs étant habitués à regarder l'étude du contrepoint comme synonyme de celle de l'harmonie, on sera peut-être surpris de ne nous avoir pas encore entendus prononcer ce mot.

Sans prétendre en aucune manière déverser du mépris sur l'école où se sont formés les grands maîtres et les artistes habiles que nous possédons, nous répéterons hardiment que la théorie de l'harmonie avait besoin d'une réforme, et que nous venons de la tenter; que la théorie du Mélodiste pour la mélodie et celle de l'harmonie, que nous venons d'exposer, nous paraissent for-

<sup>1</sup> Il faut faire une distinction. Une circonstance particulière peut donner de la popularité à un air, mais il sera oublié s'il n'est pas joli. Je n'entends jamais l'air, *Dupont mon ami*, qui paraît avoir eu de la célébrité; et l'air *ah! vous dirai-je maman* est dans la bouche de tout le monde.



mer un ensemble d'enseignement bien supérieur aux notions confuses et souvent contradictoires de l'ancienne méthode. Il nous semble inutile de développer ici les principes sur lesquels on fait reposer, dans les écoles ordinaires, l'étude de l'harmonie, ou, pour se servir du mot usité, l'étude du contrepoint. Le lecteur qui voudra les connaître pourra consulter Fux et les auteurs plus modernes qui se sont occupés de l'harmonie, mais dont les traités reposent sur les mêmes principes. Leur réfutation serait un véritable ouvrage de polémique, qui ne peut entrer dans celui-ci. Les *cours de méloplaste et d'harmonie forment les grammaires de la musique* : tout autre objet leur doit être étranger. Nous allons néanmoins donner en résumé une idée de ce qu'est le contrepoint et de son origine, pour les personnes qui désirent savoir à quoi s'en tenir au juste sur l'acception de ce mot.

On prétend que des Grecs, échappés de Constantinople, lorsque cette ville fut prise par les Turcs, portèrent en Italie les arts de la peinture et de la musique.

Les tableaux qui nous restent de ce temps n'annoncent pas des Apelle et des Zeuxis, et si l'on peut juger de l'état de la musique à cette



époque par celui de la peinture, ce n'était pas non plus le siècle des Orphée et des Linus.

Les vraies propriétés de l'échelle musicale étaient méconnues, et la plus importante de toutes, la tonalité, l'était encore il y a moins de deux cents ans. De là cette richesse factice de la musique d'église; car on prenait pour autant de *modes* les divers octacordes <sup>1</sup> de l'échelle d'*ut*, et l'on ne permettait que rarement, et comme licences, les dièzes et les bémols qui pouvaient adoucir ces échelles barbares. Ainsi l'octacorde *sol la si ut ré mi fa sol*, pris dans la gamme d'*ut*, passait pour le *mode* de *sol*; on n'y permettait le *fa* dièze que pour la cadence harmonique finale.

Le rythme était à peu près méconnu, ce qui a valu à cette musique le nom de *prose*, ou *plainchant* <sup>2</sup>.

Avec de tels éléments, on a cependant composé quelques airs pleins de majesté et même de mélodie; mais il faut convenir de bonne foi qu'en masse cette musique ne peut soutenir la comparaison avec la nouvelle.

L'Harmonie, comme la Mélodie, était dans l'enfance. On composa d'abord à deux parties, lorsqu'on se fut aperçu de l'effet agréable des conson-

<sup>1</sup> *Octacorde* de *octo*, huit notes de suite.

<sup>2</sup> *Cantus planus*, chant uni.



nances, puis à plusieurs. Mais l'arbitraire se mêlait à ces essais, qui furent long-temps des espèces de problèmes où l'oreille ne trouvait pas toujours son compte.

Le compositeur timide n'osait pas alors accompagner d'une seule note un groupe entier : les parties se suivaient *note à note*, et comme les notes se faisaient alors avec des points<sup>1</sup>, l'harmonie en prit le nom de *contrepoint*. On ne faisait usage dans l'harmonie ni de suspensions, ni d'accords brisés, et les notes de passage, de goût ou d'agrément, en étaient entièrement exclues. Nous avons vu, dans notre traité, que dans un morceau à plusieurs parties on fait quelquefois des octaves et des unissons de suite, pour donner plus de prédominance à la mélodie ; cette prédominance était sévèrement interdite, et par conséquent, le redoublement des parties par les unissons et les octaves. A peine si les modulations étaient permises, et l'on sortait rarement du ton, etc.

Un peu plus tard, on découvrit les moyens de décomposition, ou broderie, et l'on nomma *contrepoint fleuri* les compositions où l'on en faisait usage. Mais il fallait commencer par l'apprentissage du contrepoint simple.

<sup>1</sup> Les figures des notes ont long-temps changé : elles ne sont guère ce que nous les voyons que depuis cent et quelques années.



Cependant le goût de la nation italienne s'était éveillé ; les conservatoires , écoles spéciales , faisaient marcher l'art à grands pas , tandis que la science est restée stationnaire.

Le rythme ayant été aussi introduit dans la musique , peu-à-peu on inventa tous les cadres encore en usage de nos jours. La sonate, le concerto, le grand air , etc.

Une des formes les plus usitées et spécialement classique , comme grande composition , était la *fugue*.

Nous avons déjà fait remarquer que le génie de la musique se plaisait aux répétitions , Parag. 45 et 73 ; voilà le principe de la fugue. Il s'agit, dans une composition à deux ou plusieurs parties, de faire passer tour-à-tour dans chaque un motif, ordinairement de peu de mesures, et que l'une des parties , *seule* , s'est d'abord chargée de faire entendre. Ce motif, que l'on appelle *sujet* , doit figurer dans chaque partie, par imitation aussi rigoureuse que possible. Si le motif est, par exemple, la batterie *ut mi sol*, la batterie *sol si ré* en serait l'imitation exacte, puisque les intervalles sont les mêmes. Il faudrait que les durées de notes fussent aussi les mêmes. Le sujet doit être répété presque successivement, de manière à n'être jamais entièrement perdu de vue. Il doit aussi figurer



dans les modulations, si l'on en fait. Il faut que toute la pièce soit sacrifiée à ce but.

Le problème se complique souvent de diverses manières. On présente à l'auditeur des motifs, ou chants secondaires, auxquels on fait subir, dans les autres parties, des modifications ou imitations analogues à celles du sujet principal. Les autres prennent les noms de *réponse au sujet*, *contre-sujet*, *contre-réponse*, etc.

Cet exercice est excellent pour faire connaître les ressources de l'harmonie; il a été long-temps célèbre par les compositions des Bach, des Handel et d'autres, qui ont souvent réussi à leur donner un intérêt dont ce genre scolastique ne paraît pas naturellement susceptible.

En se relâchant de la rigueur, et en se bornant à des imitations libres du motif, ou sujet, on produit des effets dégagés de la roideur et du pédantisme de l'école, et l'on obtient ces retours de motifs inattendus qui frappent si agréablement. C'est ainsi qu'en ont usé Haydn qu'on ne saurait trop citer comme modèle de grace et de pureté, Mozart, etc., et nos contemporains.

Les imitations exactes du sujet, avec un point de départ différent, produisent les fugues.

Les imitations libres produisent ce qu'on pourrait appeler des *quasi-fugues*.

La répétition même du sujet dans les différentes



parties produit le *canon*, dans lequel chaque partie répète à son tour le sujet. Celle qui a commencé continue une mélodie qui doit s'harmoniser avec ce sujet. Il n'est personne qui n'en ait entendu chanter<sup>1</sup>.

Nous nous dispenserons d'entrer dans de plus grands détails sur la fugue et sur tous les genres d'imitation. Ces compositions sont à la musique ce que les acrostiches, la ballade, le rondeau, le madrigal, etc., sont à la poésie, des cadres arbitraires, dont plusieurs sont surannés.

#### § 86. *Basse chiffrée.*

Au moment où l'harmonie commençait à se dégager des règles arides du contrepoint simple, quelques compositeurs, voulant économiser le temps, ou l'espace dans la partition, imaginèrent une manière abrégée d'écrire les accords qui doivent accompagner un chant. Elle consiste à n'écrire que la basse, et à placer au-dessus de cette basse des chiffres, ou des signes qui aident l'exécutant à compléter les accords; ce qui a fait donner à cette méthode le nom de *basse chiffrée*. Ainsi la basse chiffrée fournit seulement la ligue de basse à la clef de *fa*. Nous avons mis au-dessus

<sup>1</sup> *Grégoire est mort*, etc., *Frère Jacques*, etc., sont de véritables canons.







*ée avec son*

*Sixte.*

N<sup>o</sup> 1



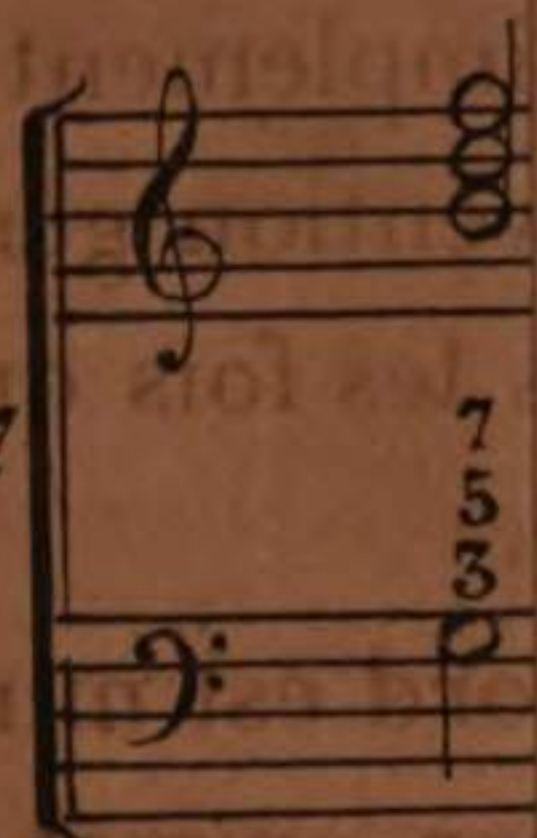
N<sup>o</sup> 3.



*Acc. de 5*

*Acc. de Triton.*

N<sup>o</sup> 7



N<sup>o</sup> 10.



*Acc. d<sup>e</sup> c. de Triton et Tierce min.*

N<sup>o</sup> 15



N<sup>o</sup> 23



N<sup>o</sup> 23

*bis.*





comme on le voit planche TTT, une ligne en clef de *sol* pour indiquer le développement des chiffres.

Nº 1. L'accord majeur ou mineur, dans son état direct, s'indique par un 3, un 5, puis quelquefois encore un 8, placés les uns sur les autres pour désigner la tierce, la quinte et l'octave au besoin, qui forment cet accord : ou simplement par un 3 et un 5, puisque les octaves ne comptent que comme répétitions ; ou même par un 3.

On l'écrit encore simplement par un 5 en admettant, comme convention générale, de ne pas tracer la tierce toutes les fois que, de droit, elle fait partie de l'accord.

Cependant, si l'accord est mineur et qu'il soit nécessaire de le spécifier, on met un 3 et un bémol à côté comme signe de *diminution*. Si l'accord est majeur et qu'il soit nécessaire de le rappeler, on met un 3 et un dièze à côté, comme signe d'*augmentation*.

Nº 2. Le premier renversement, composé de tierce et sixte, s'écrit par un 3 surmonté d'un 6, ou simplement par un 6. On le nomme accord de tierce et sixte, ou simplement *accord de sixte*.

Nº 3. Le second renversement, composé de quarte et sixte, s'écrit par un 4 surmonté d'un 6, et se nomme accord de *quarte et sixte*. Le 6 sera accompagné d'un bémol, s'il est nécessaire,



pour préciser le renversement d'un accord mineur.

N<sup>o</sup> 4. Dans l'accord neutre, l'état direct présentant une quinte mineure, on traverse le 5 d'une barre, et l'accord prend le nom de *quinte mineure*<sup>1</sup>.

N<sup>o</sup> 5. Son premier renversement donne pour sixte la sensible, et l'on accompagne le 6 d'une croix. L'accord se nomme accord de *sixte de la sensible*.

En général, ce signe  $\dagger$  indique la présence de la sensible, quelquefois il se met seul et remplace le chiffre, comme nous le verrons plus bas.

N<sup>o</sup> 6. Le second renversement de l'accord neutre s'indique par un 4 surmonté d'un 6. La croix placée à côté du 4 indique la sensible. Il se nomme *accord de quarte et sixte de la sensible*.

N<sup>o</sup> 7. L'accord de septième dominante s'écrit par 3, 5, 7 ou 5, 7, ou enfin simplement par un 7. Il conserve son nom.

N<sup>o</sup> 8. Le premier renversement, composé de tierce, quinte mineure et sixte, s'écrit par 3, 5, 6, ou simplement 5, 6. Il se nomme *accord de quinte mineure et sixte*<sup>2</sup>.

N<sup>o</sup> 9. Le second renversement, composé de

<sup>1</sup> Nommée ordinairement *quinte diminuée*.

<sup>2</sup> Fausse *quinte et sixte* dans le langage ordinaire.



tierce, quarte et sixte, se chiffre avec 4 et 6 ; on place une croix contre le 6 pour indiquer la sensible. Il se nomme *accord de sixte sensible*<sup>1</sup>.

N° 10. Le troisième renversement, composé de seconde, de quarte majeure, ou triton, et de sixte se chiffre par 2 + 4, 6, ou simplement par + 4. Il se nomme *accord de triton*.

N° 11. L'accord de septième sensible en majeur, composé de tierce, quinte mineure et de septième, se chiffre par 3, 5, 7, ou simplement par 5 7. Le signe de la quinte mineure est nécessaire pour le distinguer de *l'accord de septième dominante*.

N° 12. Le premier renversement, composé de tierce, quinte et sixte, s'indiquera par 3, 5, + 6 ou simplement 5 + 6, et se nomme *accord de quinte et sixte sensible*.

N° 13. Le second renversement, composé de tierce, triton et sixte, se chiffre 3, + 4, 6, ou simplement 3 + 4. Il se nomme *accord de triton et tierce majeure*.

N° 14. Le troisième renversement, composé de seconde, quarte et sixte, se chiffre + 2, 4, 6, ou simplement + 2, et se nomme *accord de seconde*<sup>2</sup>.

N° 15. Le même accord de septième sensible

<sup>1</sup> Qu'il ne faut pas confondre avec *l'accord de sixte de la sensible*.

<sup>2</sup> Qu'il ne faut pas confondre avec *l'accord de septième de la seconde du ton*.



en mineur, composé de tierce, quinte mineure et septième mineure, s'indique par 3, 5, 7, ou simplement par 7. Nous avons déjà dit qu'on le nommait aussi *de septième diminuée*, Parag. 15.

N° 16. Le premier renversement, composé de tierce, quinte mineure et sixte, s'indique par 3 5 + 6, ou simplement par 5 + 6, et se nomme *accord de quinte mineure et sixte sensible* pour le distinguer du même en majeur.

N° 17. Le second renversement, composé de tierce, triton et sixte, s'indique par b 3 + 4 6, ou simplement par b 3 + 4, et se nomme *accord de triton et tierce mineure*, pour le distinguer du même en majeur.

N° 18. Le troisième renversement, composé de seconde augmentée, quarte et sixte, se chiffre par + 2, 4, 6, ou simplement par + 2, et se nomme *accord de seconde augmentée*, pour le distinguer du même en majeur.

Les auteurs qui ont traité de la basse chiffrée ont souvent chiffré diversement les mêmes accords, et cette nomenclature n'a jamais été bien arrêtée.

On conçoit que d'après les conventions ci-dessus, en écrivant simplement la basse d'un chant et les chiffres qui doivent former accord avec elle, l'exécutant peut remplir l'accompagnement par des accords plaqués, ou par des batteries à



son choix, en suivant les règles de l'harmonie et le goût.

Néanmoins il faut être à la fois bon instrumentiste et bon harmoniste, pour improviser sur une basse donnée, même chiffrée, l'accompagnement. Car si les accords sont indiqués, la manière de les lier ne l'est pas; on peut se tromper sur le choix des octaves. Il faut, pour accompagner la basse chiffrée, une habitude particulière ignorée des amateurs, et que peu de maîtres possèdent. On paraît renoncer maintenant à cette manière d'indiquer l'accompagnement, elle présente des inconvénients, et offre seulement l'avantage d'économiser le papier. Dans toutes les partitions gravées depuis quelques années, on n'en a pas fait usage, et l'on a écrit en entier les accompagnements.

Voici encore quelques observations qui complètent la série des indications relatives à la basse chiffrée.

En général, le système repose sur le soin de désigner numériquement le rang de chaque intervalle à partir de la basse; mais un seul chiffre, désignant plus particulièrement un accord, ou un renversement, peut servir seul à caractériser cet accord ou son renversement, comme nous avons vu. Dans ce cas, le signe désigné est de rigueur, les autres sont facultatifs. Ainsi, l'état direct d'un



accord, étant indiqué par un 3, il faut nécessairement employer la tierce, tandis qu'on pourra négliger la quinte et l'octave. C'est ce qui arrive lorsqu'une consonnance a été retardée par une dissonance; on signale spécialement son retour pour tenir en haleine l'attention de l'accompagnateur.

Quelquefois, en employant le dièze, ou le bémol, ou la croix, on néglige d'écrire l'intervalle même qu'ils affectent; ainsi, même planche TTT, n° 20, le bémol indique la tierce mineure dans l'accord d'*ut*; le dièze suivant, la tierce majeure dans l'accord de *la*; et la croix, la présence de la sensible dans le second renversement de l'accord de *la* sensible. On voit qu'en général le bémol et la barre en travers sont des signes de diminution dans l'intervalle qu'ils affectent. Au contraire, le dièze et la croix indiquent augmentation.

Tant que l'on ne sort pas du ton, ou que l'on n'emploie pas de chromatiques, les signes d'augmentation ou de diminution ne devraient pas être employés. Tierce et quinte sur le *si* doivent naturellement désigner les intervalles diatoniques *si ré*, *si fa*, sans qu'il soit besoin de la barre pour la quinte mineure. Mais tel est l'usage: cela tient à ce que la tonalité ayant été long-temps inconnue, on était obligé de préciser tous les intervalles;



aussi on comptait par demi tons<sup>1</sup>. Si l'on veut moduler, il faut bien indiquer, par ces signes, la transformation que l'on fait d'un accord en un nouveau. Ainsi le premier renversement de l'accord de *fa*, pris dans le ton d'*ut*, serait bien indiqué par le 6; mais si l'on veut transformer cet accord tonique en accord neutre, pour passer dans le ton de *sol*, il faut bien indiquer le *fa* dièze. Voyez les n<sup>os</sup> 21 et 21 bis.

Par imitation des accords de seconde, n<sup>os</sup> 14 et 18, on désigne encore par un 2 un accord parfait élevé au-dessus de la basse.

Ainsi, n<sup>o</sup> 22, le 2 dont l'*ut* est affecté à la basse donnera pour développement l'accord *ré fa la*.

Nous avons vu, Parag. 42, que la pédale une fois introduite ne comptait plus dans l'harmonie, où elle devenait, en quelque sorte, hors-d'œuvre. Il en résulte que dans ce cas elle ne peut servir de point de départ pour chiffrer, lors même qu'elle serait la partie la plus basse. On admet une nouvelle basse, qui sert tout le temps que la pédale dure, comme on le voit n<sup>o</sup> 23.

<sup>1</sup> Ce calcul une fois fait pour la gamme devient ensuite inutile d'après notre manière d'envisager les accords, car;

Ou le passage est dans un ton déterminé, et alors l'accord est un de ceux de la gamme de ce ton;

Ou l'on va changer de ton, alors l'accord *de transition* est l'un des accords du nouveau ton dans lequel on entre, et que l'on doit connaître.



Dans la première mesure, les mots *tasto solo*<sup>1</sup> indiquent qu'il ne faut faire rien autre chose que l'*ut* et le *sol*, et que la main droite ne doit pas développer d'accord.

La pédale *sol*, une fois introduite, ne compte pas pour les chiffres que l'on a placés à la ligne supérieure *ut si ut*, etc. Mais au moment où, perdant son immobilité, elle rentre dans l'harmonie, on chiffre par rapport à elle, puisque c'est la partie la plus basse; on le voit à la dernière mesure de ce même exemple. La barre placée à côté du 7 à l'avant dernière mesure indique qu'il faut conserver le même accord de septième dominante. La barre est le signe de prolongation de ce qui existe à côté d'elle.

D'autres compositeurs chiffrent en partant de la pédale. Ainsi, ils chiffreront le n° 23 comme on le voit n° 23 bis. Mais c'est le plus petit nombre.

Lorsqu'il y a une série de tierces indiquée par les chiffres, il ne faut effectuer que ces tierces: il en est de même pour les octaves: l'intention de l'auteur est que les accords ne soient pas remplis, comme on le voit n° 24.

Un chiffre emporte souvent, au contraire, l'idée de plusieurs autres intervalles; ainsi le 5 ou le 7 supposent les autres intervalles des accords de

<sup>1</sup> Toucher unique.



deux ou trois tierces. De même un 9 sous-entend tierce et quinte et même septième.

La confusion qui arrive assez souvent dans les signes de la basse chiffrée est en partie la cause de ce qu'elle tombe en désuétude.

§ 87. *Notice générale sur les instruments.*

Il n'entre pas dans notre plan de traiter en détail les instruments : l'explication physique de chacun d'eux, de ses propriétés et du rôle qu'il joue dans l'orchestre, peut faire la matière d'un ouvrage à l'usage des personnes qui veulent connaître à fond toutes les ressources qu'ils offrent, afin de se livrer à la composition théâtrale.

Ce traité se composerait d'application de ceux de mélodie et d'harmonie, dont il supposerait la connaissance.

Les personnes qui voudront se contenter d'idées superficielles sur cet objet les trouveront dans ce qui suit.

La voix peut être considérée comme le premier des instruments, tant parce qu'elle les a précédés et qu'ils en sont dans l'origine les imitations, que par le charme particulier et l'expression supérieure dont elle est susceptible.

Les autres instruments sont à vent, comme la flûte, la clarinette, le haut-bois, le basson, le fla-



geolet , le cor , les trombones et les autres instruments de cuivre ;

Ou à cordes , comme le piano , la harpe , la guitare , le violon , le violoncelle , l'alto ou quinte , la basse et la contre-basse ;

Ou à percussion , comme le tambour , les timbales , les cymbales , le triangle , le bonnet-chinois.

Chaque instrument a son caractère particulier ; en général ceux à cordes sont moins gais que ceux à vent.

Un orchestre en contient un grand nombre : les uns , par leur timbre et leur diapazon , sont destinés à faire les parties de basse , les autres les parties de dessus.

Le *piano* monte aussi haut que les plus aigus , et descend aussi bas que les plus graves. C'est l'instrument d'accompagnement le plus commode et le plus usité ; on le fait généralement à six octaves. La note la plus grave est le *fa* , à l'octave au-dessous du *fa* grave de la voix de basse. Ainsi son étendue est celle indiquée planche UUU, n° 1. Aussi emploie-t-on les deux clefs de *fa* et de *sol* , pour écrire la musique de piano , et encore parce que les deux mains jouant ordinairement ensemble , la gauche joue la basse sur la clef de *fa*. Le piano est l'instrument des compositeurs et des harmonistes ; mais on en fait rarement emploi dans l'orchestre. Il en est de même de la *harpe* ;



elle a les mêmes octaves que le piano : on écrit pour elle comme pour le piano.

Quant aux autres instruments, en s'élevant du grave à l'aigu, nous trouvons d'abord :

La *contre-basse*, dont les limites sont indiquées n<sup>o</sup> 2 ; elle emploie la clef de *fa*.

N<sup>o</sup> 3, la *basse et le violoncelle* emploient la clef de *fa*, et celle d'*ut*, quatrième ligne, pour les notes aiguës.

N<sup>o</sup> 4, l'*alto ou quinte* emploie la clef d'*ut*, troisième ligne.

N<sup>o</sup> 5, le *violon* emploie la clef de *sol*.

Ensuite les instruments à vent nous donnent :

N<sup>o</sup> 6, le *basson* avec la clef de *fa*, et celle d'*ut*, quatrième ligne, pour les sons aigus.

N<sup>o</sup> 7, la *clarinette* emploie la clef d'*ut*, quatrième ligne, et celle de *sol*.

N<sup>o</sup> 8, le *haut-bois* emploie la clef de *sol*.

N<sup>o</sup> 9, la *flûte* emploie la clef de *sol*.

La distribution des sons de chaque instrument, eu égard au clavier général, indique les rapports des instruments entr'eux et avec la voix humaine. Ces différentes positions graves ou aiguës déterminent le choix des clefs. Néanmoins, à l'exception du piano, qui en emploie constamment deux, on ne se sert guère maintenant que d'une seule clef pour chaque instrument, sauf à ajouter les lignes supplémentaires suffisantes, ou bien à indiquer



le changement d'octaves. Ainsi la *clarinette* ne se sert plus que de la clef de *sol*.

L'usage est d'écrire les parties de *cor* sur la clef de *sol*. Les notes sont alors figurées une octave trop haut ; car le *cor* est un instrument de basse. On voit n° 10 les notes qu'il possède , écrites à leur position véritable , et :

N° 11 , celles de la *trompette*. On voit que cet instrument est plus haut que le *cor*.

N° 12 , les *trombones* ; il y en a trois qui font l'office de basse , tenor et haute-contre , du moins par analogie. On voit leurs limites et leurs clefs.

Les *timbales* , instruments de basse , ne font qu'un son : comme il y a ordinairement deux timbales , l'une fait la tonique , l'autre la dominante du ton. On les accorde à cet effet ; voyez n° 13 , timbales en *ut*.

Le *tambour* , la *grosse caisse* , le *triangle* , les *cymbales* , le *pavillon chinois* , n'ayant qu'un son , renforcent seulement le rythme ; un seul exemple suffira , n° 14.

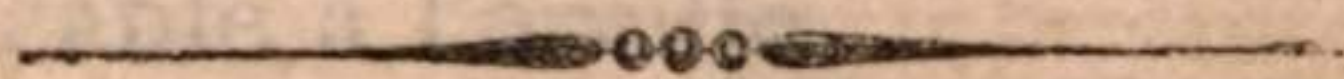
Tous les instruments dont nous venons de parler , et quelques autres , entrent dans la composition de l'orchestre , à l'exception du piano et de la harpe , dont on fait rarement usage.

La *guitare* , la *mandoline* et le *sistre* , instruments à cordes , ne sont jamais employés dans l'orchestre , non plus que le *fifre* et le *galoubet* ,



instruments à vent. On emploie maintenant le *flageolet* pour la danse. On écrit sur la clef de *sol* pour tous ces derniers. Nous bornerons ici cette nomenclature sommaire.

Nous allons terminer ce traité par un résumé de la théorie de l'harmonie, telle que nous l'avons établie.





inséparablement à l'œuvre d'un compositeur, et par conséquent le

travail pour la composition musicale est de deux ordres

différents. Le premier est celui de l'harmonie, et le second

celui de la mélodie. Ces deux ordres de travail sont

étroitement liés, et se complètent l'un par l'autre.

de la théorie de l'harmonie, telle que nous l'avons

établie, nous de l'harmonie consistant dans la

combinaison des sons, et observant pour cela les

lois de l'harmonie naturelle, la composition harmonique

est un art difficile, et elle forme une partie

importante de l'œuvre d'un compositeur.

La mélodie, de celle de la mélodie, est

celle d'un chant considéré isolément.

La mélodie est une partie importante de l'œuvre

qui est relative à la mélodie. Après avoir

établi l'échelle la plus importante des sons, nous

avons vu qu'il en existe une majeure, nous avons

vu que nous avons nommé mineure, et

secondaire. Nous avons reconnu les trois

particulières de chacune de ces échelles.

On voit que les compositeurs, l'une, la gamme

générale des chants gais ou

la gamme mineure paraît au contraire

à produire les chants tendres, mélancoliques

ou sombres. Ces deux échelles sont son-

de la musique de musique, ou méthode développée du



## RÉSUMÉ.

---

La science de l'harmonie consiste dans la connaissance des règles à observer pour faire marcher de front plusieurs mélodies, de manière à ce que, loin de s'entrechoquer, elles forment au contraire un tout agréable à l'oreille.

Il est donc évident que l'étude de l'harmonie doit être précédée de celle de la mélodie, qui ne traite que d'un chant considéré isolément.

Dans notre premier traité<sup>1</sup> nous avons donné tout ce qui est relatif à la mélodie. Après avoir établi l'échelle la plus importante des sons, c'est-à-dire la majeure, nous avons vu qu'il en existait une autre que nous avons nommée mineure, et qui est secondaire. Nous avons reconnu les propriétés particulières de chacune de ces échelles et des sons qui les composent. L'une, la gamme majeure, fournit en général des chants gais ou bruyants. La gamme mineure paraît au contraire destinée à produire les chants tendres, mélancoliques ou sombres. Ces deux échelles sont sou-

<sup>1</sup> Cours analytique de musique, ou méthode développée du Méloplaste



mises à la même propriété, la tonalité. La tonalité est cependant mobile et peut se porter sur les différents degrés des échelles primitives ; mais son déplacement amène nécessairement des modifications pour quelques notes. Ce sont ces modifications que l'on désigne sous les noms de dièzes et de bémols. Ces différentes échelles, toutes modelées sur la majeure ou la mineure, ont en outre la propriété de se faire mutuellement des emprunts de notes que l'on nomme alors chromatiques, par opposition à celles qui leur sont propres, et qui portent le nom de diatoniques : voilà, en peu de mots, tout ce qui concerne l'intonation.

De plus, dans la musique moderne, les chants sont soumis à un cadencé général, qui est la mesure, et à des divisions partielles, formant d'abord les périodes, et enfin les vers musicaux. Nous avons reconnu cette analogie fidèle entre la musique et la poésie.

C'est en supposant ces notions premières de la mélodie établies bien distinctement dans l'esprit, que nous nous sommes occupés de l'harmonie. Puisque cette science consiste à faire marcher de front plusieurs chants, il est clair qu'elle se compose d'abord de celle de la mélodie, et de nouvelles lois particulières à l'harmonie. Il est clair aussi que les mélodies, formant une harmonie,



doivent avoir la même mesure, commencer dans le même ton, et suivre les mêmes modulations, sous peine d'être dans de fausses relations entre elles. Il faut de plus que les agrégations de sons, qui passent simultanément, forment des ensembles agréables, ou accords. Voilà le nom général; nous avons précisé, par le nom de *consonnance*, un accord de deux notes.

Les consonnances et accords sont donc le principe de l'harmonie, les liens qui permettent à plusieurs mélodies de subsister ensemble.

Mais, en soumettant à l'analyse les accords, nous avons reconnu qu'il n'y a qu'une consonnance principale, et qu'elle sert à recomposer tous les véritables accords. Nous sommes donc fondés à regarder cette consonnance, (la tierce), comme le principe de l'harmonie.

On est surpris que ce principe si simple n'ait jamais été reconnu.

Avec la tierce et la sixte, qui n'en est qu'une dérivation, on peut former des duo.

Au moyen des accords de deux ou de trois tierces, que nous avons reconnus possibles, et de leurs renversements, on peut composer une harmonie d'un tel nombre de parties que l'on voudra.

Les intervalles, autres que la tierce ou la sixte, étant dissonants, doivent-ils être bannis de l'harmonie? Non certainement; mais ils doivent être



employés avec ménagement, et leur effet étant de donner des chocs, il ne s'agit que d'adoucir ces chocs, dont la répétition successive détruirait l'harmonie, lorsqu'au contraire leur emploi judicieux fait ressortir la douceur des consonnances et accords, et prévient la mollesse et la monotonie qui résulteraient de l'emploi unique des accords.

Tous les intervalles dissonants ne le sont pas d'ailleurs au même degré; plusieurs se rapprochent des consonnances, plusieurs même entrent forcément dans la composition des accords et de leurs renversements.

Le meilleur moyen d'adoucir les chocs, ou secousses, que donnent les dissonances, est de les préparer: c'est-à-dire, de commencer par familiariser l'oreille avec l'un des deux sons qui doit former dissonance avant de produire l'autre; ce qui amène le mouvement oblique des parties. Par cet artifice, on peut faire entendre même plusieurs dissonances de suite.

Un autre moyen est d'employer le mouvement contraire; l'oreille, surprise par la divergence, ou convergence des effets, adopte encore la dissonance qui en est le résultat, moins bien, il est vrai, que celle qui a subi la préparation. Aussi doit-on s'abstenir de dissonances par le mouvement contraire dans le duo, où cette dissonance serait trop à découvert. Mais on peut masquer



cet effet dans une harmonie à plus de deux parties. Dans l'un et l'autre cas les dissonances doivent se résoudre. Les résolutions sont d'autant plus douces, qu'elles ont lieu sur un intervalle plus consonnant : sur la tierce, surtout la mineure ; mais la même dissonance peut avoir plusieurs résolutions ; il s'agit de choisir la plus conséquente à ce qui précède et à ce qui doit suivre.

Quant au mouvement semblable, on ne peut l'employer pour produire des dissonances. Dans ce mouvement, qui permet à l'oreille de suivre avec facilité la marche des deux parties, la logique musicale s'exerce dans toute sa rigueur, et non-seulement elle repousse deux intervalles dissonants frappés de suite comme propres à détruire l'harmonie, mais elle recherche encore ceux qui sont cachés et qui ne seraient entendus qu'en remplissant les intervalles parcourus ; elle fait elle-même ce remplissage mental.

Cependant il faut excepter de ces lois rigoureuses d'admission pour les dissonances celles dites favorites. Les dissonances, dans les cas où elles peuvent prendre ce nom, ont un véritable cachet de naturalisation dans le ton, ce qui dispense de l'emploi des moyens préparatoires. C'est ainsi que l'oreille accueille toujours avec plaisir la quinte favorite précédée et suivie de l'accord tonique.



On doit regarder comme conséquences naturelles des principes de l'admission des dissonances dans l'harmonie :

1° L'introduction des chromatiques faisant dissonance.

2° Les prolongations de notes dans les accords suivants.

3° Et enfin la pédale, dissonance introduite dans l'harmonie d'abord à titre de consonnance.

Les dissonances tendent, en général, à dissoudre l'harmonie.

Les consonnances à la rétablir.

Les notes communes analogues à la préparation servent à lier les accords et à rendre l'harmonie plus coulante. Leur absence totale lui imprimerait au contraire de la rudesse.

Dans ce traité, nous avons de nouveau analysé le vers musical ; nous avons vu que ses terminaisons ou cadences pouvaient être suspensives ou terminatives, et nous avons déterminé quel serait, selon l'un de ces deux cas, l'emploi à faire des accords terminatifs et suspensifs, et le choix des renversements, afin que l'effet harmonique ne soit pas en contradiction avec l'effet mélodique que l'on se propose. Nous avons également reconnu que la pensée musicale pouvait être produite dans sa simplicité ou variée. Le cas singulier de marche, sorte de répétition d'un petit



motif, a été analysé, et il a été reconnu qu'il pouvait braver la régularité de la versification musicale et empêcher l'effet des résolutions naturelles des accords suspensifs. On pourrait considérer la marche comme une sorte d'imitation perpétuelle.

Lors de la formation des accords, nous avons, au préalable, classé :

1<sup>o</sup> La consonnance (ou les consonnances, selon que l'on veut considérer la tierce et la sixte comme deux consonnances ou comme identiques);

2<sup>o</sup> Les accords de deux tierces majeurs, mineurs, tous terminatifs; et l'accord neutre suspensif;

Et 3<sup>o</sup> les accords de trois tierces suspensifs, comme l'accord neutre qui en forme le noyau.

Nous avons aussi déterminé les résolutions invariables de ces accords suspensifs. Ces résolutions amènent nécessairement des octaves ou des unissons cachés, ce qui n'a rien de désagréable, vu que ces deux intervalles ne sont pas dissonants. On les tolère encore lorsque la basse a du mouvement, parce que l'effet est analogue à celui des résolutions des accords suspensifs. Nous avons également remarqué que l'on pouvait faire sauter d'une octave les résolutions appartenant aux accords, ce qui n'a pas lieu pour les résolutions de dissonances.



Plus tard nous avons reconnu les différents échanges que l'on peut faire des accords entr'eux.

1<sup>o</sup> Échange des accords suspensifs du même ton.

2<sup>o</sup> Des accords majeurs en accords mineurs, et réciproquement.

3<sup>o</sup> Des accords majeurs et mineurs en accords suspensifs.

Ces différents échanges, surtout les derniers, ont offert un champ vaste aux modulations. On a vu qu'en définitive il fallait, pour changer de ton avec la masse de l'harmonie, attaquer un des accords suspensifs du ton dans lequel on veut entrer, de préférence celui de septième dominante; le résoudre et confirmer la nouvelle tonalité. Mais il ne faut pas oublier, en même temps, que les lois de la modulation rapprochent certaines tonalités et rendent facile le passage de l'une à l'autre, tandis qu'il faut torturer l'oreille et la logique musicale pour passer d'un ton à une modulation trop éloignée. Nous avons rangé dans cette dernière classe de passage les modulations dites enharmoniques, obtenues le plus souvent par l'accord de septième diminuée, envisagé sous un aspect bizarre.

Nous avons fait au duo, au trio et au quatuor l'application de tous ces principes, ce qui met en état de la continuer sur une harmonie composée d'un nombre quelconque de parties.



Le duo n'offre de particulier que l'emploi plus réservé des dissonances.

On peut en placer davantage dans les autres harmonies, parce qu'elles peuvent avoir lieu en même temps que des consonnances, et qu'elles n'y occupent pas seules l'oreille.

Le nombre des notes étant limité pour chaque accord, le soin le plus minutieux sera, dans l'harmonie à plus de deux parties, d'éviter les résolutions semblables des redoublements.

Le choix des accords réclame aussi la plus grande attention de l'harmoniste : il ne doit pas perdre de vue qu'il faut user avec circonspection dans le mode majeur de l'accord de la médiate, et que cet accord n'existe pas dans le mode mineur ; qu'une harmonie doit commencer et finir par l'accord tonique, du moins c'est le seul qui détermine le ton et le mode ; que dans le mode majeur, l'accord de la sus-dominante répété donne l'impression mineure, et que ce même accord produit l'effet contraire dans le mode mineur ; qu'ainsi il tend à bouleverser la tonalité ; que la tonalité est le caractère distinctif de la mélodie actuelle, et que la mélodie doit prédominer l'harmonie ; qu'une harmonie sans mélodie ne pourrait toucher le cœur, intéresser l'esprit, et laisserait promptement l'oreille qu'elle aurait séduite un moment ; qu'un moyen de conserver cette



mélodie est de ne pas tenter des modulations trop bizarres.

Que les dissonances doivent être amenées par le mouvement contraire, ou préparées et toujours résolues d'une manière conséquente; qu'il faut éviter deux tierces majeures de suite, et dans la vérification des parties tout comparer à la partie la plus basse, ce qui est fondé sur l'acoustique.

Voilà tout ce qu'un traité classique pouvait présenter. L'élève qui l'aura parcouru avec fruit connaîtra la langue musicale, sera en état de se rendre compte d'une composition quelconque et de l'analyser dans ses détails les plus intimes. Mais si, jaloux de la gloire des grands maîtres, il veut marcher sur leurs traces, il doit méditer leurs ouvrages et travailler long-temps en silence, et ne pas être surpris si ses premiers essais sont aussi loin de leurs chefs-d'œuvre qu'une amplification d'écolier de rhétorique est éloignée des pages éloquentes des Rousseau et des Bossuet.

**FIN.**



# TABLE

## DES CHAPITRES.

|       |                                                                       |        |
|-------|-----------------------------------------------------------------------|--------|
| § 1.  | Division de la musique en mélodie et harmonie.                        | Pag. 1 |
| § 2.  | Conditions de l'harmonie.                                             | 2      |
| § 3.  | Nomenclature des intervalles.                                         | 3      |
| § 4.  | Recherche des consonnances.                                           | 6      |
| § 5.  | La trop grande séparation des intervalles affaiblit les consonnances. | 9      |
| § 6.  | Formation des accords.                                                | 10     |
| § 7.  | Accords toniques et leurs renversements.                              | 11     |
| § 8.  | L'accord neutre est suspensif.                                        | 14     |
| § 9.  | Résolution de l'accord neutre.                                        | 15     |
| § 10. | Formation des accords par la sixte.                                   | 16     |
| § 11. | Accords de deux tierces dans le mode mineur.                          | 17     |
| § 12. | Accords de trois tierces dans le mode majeur.                         | 19     |
| § 13. | Accord de septième dominante.                                         | 20     |
| § 14. | Accord de septième sensible.                                          | 22     |
| § 15. | Accords de trois tierces dans le mode mineur.                         | ib.    |
| § 16. | Agrégations de quatre tierces.                                        | 24     |
| § 17. | L'accord neutre est le noyau des accords suspensifs.                  | ib.    |
| § 18. | Résumé des consonnances et accords.                                   | 25     |
| § 19. | Classement des dissonances.                                           | 26     |
| § 20. | Intervalles dissonants au plus haut degré.                            | 29     |
| § 21. | Basse fondamentale.                                                   | 30     |
| § 22. | Considérations générales.                                             | 32     |
| § 23. | Mouvements.                                                           | 34     |
| § 24. | Éviter deux tierces majeures de suite.                                | 36     |



|                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| § 25. Dissonances amenées par la préparation.                                        | 37  |
| § 26. On peut terminer un membre de phrase par un<br>fragment d'accord suspensif.    | 42  |
| § 27. Dissonances par mouvement contraire.                                           | 45  |
| § 28. Dissonances par mouvements semblables. Inter-<br>valles favoris.               | 48  |
| § 29. Plusieurs dissonances de suite.                                                | 51  |
| § 30. Intervalles cachés.                                                            | 53  |
| § 31. Résumé sur les dissonances.                                                    | 55  |
| § 32. Application des principes au mode mineur.                                      | 57  |
| § 33. Transformations d'accords.                                                     | 60  |
| § 34. Mouvement, ou saut d'une partie.                                               | 66  |
| § 35. Conditions des transformations d'accords.                                      | 68  |
| § 36. Changement de mode par les accords suspensifs.                                 | 69  |
| § 37. Échange des accords suspensifs entre eux. Balance-<br>ment des accords.        | 73  |
| § 38. Échanges d'accords et modulations plus éloignées<br>que les premières.         | 78  |
| § 39. Modulations dites enharmoniques.                                               | 82  |
| § 40. Altération d'accords.                                                          | 87  |
| § 41. Prolongations, suspensions, retardements.                                      | 91  |
| § 42. Pédale exubérante à l'harmonie.                                                | 96  |
| § 43. Variations d'un thème.                                                         | 99  |
| § 44. La mélodie doit prédominer l'harmonie. Décompo-<br>sition du discours musical. | 101 |
| § 45. Variétés du vers musical.                                                      | 107 |
| § 46. La marche peut altérer la régularité du vers musical.                          | 113 |
| § 47. La marche interrompt les résolutions d'accords sus-<br>pensifs.                | 115 |
| § 48. Cadences.                                                                      | 120 |
| § 49. Examen de l'emploi des accords.                                                | 126 |
| § 50. Cadences importantes.                                                          | 131 |
| § 51. Dissonances dans les cadences.                                                 | 134 |



|                                                                          |     |
|--------------------------------------------------------------------------|-----|
| § 52. Coup-d'œil rétrograde.                                             | 136 |
| § 53. Notions générales du duo. Dialogue.                                | 138 |
| § bis. Harmonie large, harmonie serrée.                                  | 140 |
| § 54. Essai d'une seconde partie. Analogie de la tierce et de la sixte.  | 143 |
| § 55. Exemple de l'emploi des fragments favoris.                         | 146 |
| § 56. Éviter l'oscillation de la tonalité.                               | 148 |
| § 57. Séries de tierces ou de sixtes.                                    | 152 |
| § 58. Notes chromatiques. Éviter les fausses relations.                  | 153 |
| § 59. Les séries de tierces mineures ne caractérisent pas la tonalité.   | 155 |
| § 60. Intervalles à éviter dans le duo.                                  | 159 |
| § 61. Emploi des batteries.                                              | 160 |
| § 62. Croisement des parties.                                            | 161 |
| § 63. Analyse d'un duo.                                                  | 163 |
| § 64. Trio. Préceptes généraux.                                          | 165 |
| § 65. Sur les accords suspensifs.                                        | 166 |
| § 66. Accords principaux pour l'harmonie.                                | 169 |
| § 67. Effet des positions diverses du même accord.                       | 173 |
| § 68. Plusieurs quintes de suite.                                        | 174 |
| § 69. La basse doit avoir un caractère grave.                            | 174 |
| § 70. Encore sur la prédominance de la mélodie.                          | 175 |
| § 71. Généralités sur le trio.                                           | 178 |
| § 72. Trio sur un thème.                                                 | 179 |
| § 73. Analyse d'un trio.                                                 | 181 |
| § 74. Quatuor sur les accords suspensifs en majeur.                      | 183 |
| § 75. Quatuor sur les accords suspensifs en mineur.                      | 185 |
| § 76. Accord de septième de seconde.                                     | 186 |
| § 77. Prétendus accords.                                                 | 188 |
| § 78. Toute mélodie n'est pas propre à supporter une harmonie abondante. | 190 |
| § 79. Analyse d'un quatuor.                                              | 191 |
| § 80. Marches en quatuor.                                                | 193 |



|                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------|-----|
| § 81. Harmonie à plus de quatre parties.                     | 194 |
| § 82. Moyens généraux pour conduire une harmonie compliquée. | 196 |
| § 83. Accompagnement.                                        | 197 |
| § 84. Réflexions générales sur le génie de la musique.       | 200 |
| § 85. Contrepoint. Son origine.                              | 202 |
| § 86. Basse chiffrée.                                        | 208 |
| § 87. Notice générale sur les instruments.                   | 217 |
| Résumé.                                                      | 223 |



---

# TABLE

## ALPHABÉTIQUE ET ANALYTIQUE

### DES MATIÈRES.

---

#### A.

ACCIDENTELLE <sup>1</sup>. *Voy.* NOTE.

ACCOMPAGNEMENT. Partie qui accompagne. Plus spécialement harmonie instrumentale destinée à suivre une partie prédominante. Sa servitude, pag. 145. — Admet les octaves de suite, pag. 198.

ACCORD. Ensemble agréable de sons, pag. 2. — Leur formation, pag. 10. — Accords majeurs, mineurs et neutre, pag. 11. — Accords toniques, *ibid.* — Sont terminatifs, pag. 12. — Offrent trois positions ou renversements, *ibid.* — Accords plaqués, pag. 13. — Position d'accord caractérisée par la note la plus basse, pag. 14.

L'accord neutre est suspensif, pag. 14. — Se résout sur l'accord tonique, pag. 15. — Plus doux que

<sup>1</sup> Plusieurs définitions figurent déjà dans *la Méthode du mélodiste développée* ; mais nous avons cru convenable de les répéter dans cette table. Elle servira, par ce moyen, de dictionnaire pour tous les mots de la science employés dans ce Traité.



les accords majeurs et mineurs , pag. 16. — Formation des accords par la sixte, *ibid.* — Accords de deux tierces en mode mineur , pag. 17. — Tout accord suspensif de deux tierces se résout sur l'accord tonique, pag. 19. — Accords de trois tierces dans le mode majeur, *ibid.* — Accord de septième dominante suspensif, pag. 20. — Ses positions, pag. 21. — Accord de septième sensible, pag. 22. — Accords de trois tierces dans le mode mineur, *ibid.* — Accord de septième diminuée, *ibid.* — Accord de septième de seconde, pag. 23. — Accord de septième dominante, semblable dans les deux modes, *ibid.* — L'accord de septième de seconde présente deux résolutions, *ibid.* — L'accord neutre est le noyau des accords suspensifs, pag. 24. — Accord générateur, pag. 31. — Accord favori et ses fragments, leurs privilèges, pag. 47 et 48. — Transformation des accords, pag. 62. — Accords confirmatifs, pag. 64. — Renversements à préparer, pag. 65. — Liaison des accords, pag. 68. — Les accords suspensifs servent à changer le mode, pag. 69. — Les accords suspensifs doivent toujours avoir une résolution, pag. 73. — Échange des accords suspensifs entr'eux, pag. 73. 75. 78. — Balancements d'accords, *ibid.* — Le balancement d'un accord peut être employé comme préparation, pag. 74. — L'accord de septième diminuée employé pour les modulations difficiles, pag. 82. — Altérations d'accords, pag. 87. — On peut altérer une ou plusieurs notes d'un accord, pag. 88. — Un accord altéré ne peut commencer une phrase, *ibid.* — Accord en suspension, pag. 92. — Accord



retardé, pag. 92. — On ne peut commencer une phrase avec un accord renfermant une suspension, pag. 93.

— On peut effectuer les prolongements sur tous les accords, et au moyen de tous, *ibid.*

La note retardée peut traverser un ou plusieurs accords, pag. 94. — On retarde de préférence la tonique et la médiate des accords, pag. 95. — Les lois des accords suspensifs peuvent être suspendues par le mouvement de marche, pag. 115. — Choix des accords pour l'harmonie, pag. 126. — Les accords de tonique et de dominante fournissent les cadences les plus importantes, pag. 131. — Moyen de changer les cadences, pag. 132. — Groupe formant cadence, pag. 133. — L'accord pénultième de la cadence admet des dissonances, pag. 134. — Résolutions d'accords suspensifs, pag. 166, 184 et 185. — moyen d'adoucir un passage, pag. 168. — Accords principaux pour l'harmonie, pag. 169. — Positions diverses du même accord, pag. 173.

Résolutions de l'accord de septième de seconde, pag. 186. — Ensemble, dit accord de neuvième dominante, pag. 188. — Formes d'accords de septième, pag. 189.

AGRÉGATION. Assemblage de notes, pag. 10 et 24.

AIGU. Voy. SON.

ALTÉRATION. Voy. ACCORD.

ALTÉRÉE. Voy. NOTE.

AUGMENTÉE. Voy. SECONDE, TIERCE, QUARTE, QUINTE, SIXTE et SEPTIÈME.



## B.

**BALANCEMENT.** *Voy.* ACCORD.

**BARITON.** Voix plus élevée d'une tierce que la basse.

**BASSE.** Voix la plus grave de l'homme.

**BASSE.** Partie la plus grave d'un chant, fondamentale, pag. 30. — Doit marcher lentement, pag. 100 et 174.

**BASSE CHIFFRÉE.** Système de convention pour écrire l'accompagnement par chiffres, pag. 208.

**BATTERIE.** Succession des notes d'un même accord; pag. 13. — Trouvent leur emploi dans les accompagnements, pag. 160.

**BÉMOL.** Adjectif exprimant la modification qu'une note a reçue en s'abaissant de demi-ton : le signe même.

**BRODERIE.** *Voy.* VARIATIONS.

## C.

**CACHÉ.** *Voy.* INTERVALLE, DISSONANCE.

**CADENCE.** Chute ou résolution. Plus spécialement fin d'un vers, pag. 120. — Terminative ou suspensive, page 121. — Choix des renversements pour les cadences harmoniques, pag. 125. — Choix des accords pour les cadences, pag. 126.

Cadence plagale, page 129. — Les accords de tonique et de dominante fournissent les cadences les plus importantes, pag. 131. — Modification des cadences, pag. 132. — Groupe terminant la cadence, pag. 133. — L'accord pénultième de cadence admet des dissonances, pag. 134.



CADRES. *Voy.* COUPE.

CANON. — Composition à plusieurs parties qui se répètent tour-à-tour, pag. 207.

CARRÉ. *Voy.* COMPOSITION, VERS.

CHANSON. Petite composition musicale avec des paroles.

CHANT. Arrangement agréable de sons que peut fournir la voix.

CHOEUR. Morceau d'harmonie dans lequel plusieurs voix chantent la même partie, pag. 34. — *Voy.* DUO, TRIO, etc. HARMONIE.

CHROMATIQUE. *Voy.* NOTE.

CLEF. Signe indiquant, sur la portée, le barreau tonique et la qualité de la voix. Rapport des clefs, pag. 141.

COMMA. Intervalle réel ou supposé entre une note dièzée et celle qui suit bémolisée.

COMMUNES. *Voy.* NOTE.

COMPLÉMENT (le) d'une distance est ce qui lui manque pour atteindre son octave.

COMPOSITION. Synonyme de science de l'harmonie.

COMPOSITION. Terme générique indiquant un morceau de musique quelconque, *OEuvre*. Se subdivise en fragments, pag. 105.

CONSONNANCE. Accord de deux notes seulement, pag. 7. — S'affaiblit en éloignant ses termes, pag. 9. — Similitude des consonnances de tierces et de sixtes, pag. 145.

CONTRALTO. Voix de femme, la plus grave. Son étude négligée en France, pag. 141.

CONTRAIRE. *Voy.* MOUVEMENT.

CONTREDANSE. Petite composition pour faire danser. Doit être bien cadencée, pag. 106.



**CONTREPOINT.** Ancien nom de la science de l'harmonie, pag. 202. — Son origine, pag. 203.

**CORDE.** Synonyme de note. Cordes modales, la tierce et la sixte, pag. 5.

**COUPE.** Forme en usage pour un genre de composition, pag. 105.

**CROISEMENT.** Voy. PARTIES.

## D.

**DESSIN.** Figure qu'affectent sur le papier les notes d'une phrase musicale, pag. 112. — La ressemblance des dessins donne de l'unité à une composition, *ibid.*

**DIALOGUE.** Partie d'un *duo*, dans lequel les voix chantent tour-à-tour, pag. 139.

**DIAPASON.** Instrument qui donne le *la* de convention. Étendue naturelle des sons d'une voix.

**DIATONIQUE.** Voy. NOTE.

**DIÈZE.** Adjectif exprimant la modification qu'une note a reçue en s'élevant de demi-ton : le signe même.

**DIMINUÉE.** Voy. SECONDE, QUARTE, QUINTE, SIXTE et SEPTIÈME.

**DISSONANCE.** Agrégation de sons rude à l'oreille, pag. 8. — Classement des dissonances, pag. 26. — Dissonance moins dure à la distance de redoublement, pag. 28. — Intervalles dissonants au plus haut degré, pag. 29. — La dissonance se prépare, pag. 37. — Se résout par la note supérieure ou celle inférieure, pag. 38. — Éviter les dissonances de seconde mineure, *ibid.* — A pour résolution la plus agréable, la tierce mineure, *ibid.* — Doit être résolue, pag.



41. — Ne peut finir un membre de phrase, *ibid.* — Sauf le cas des fragments d'accords suspensifs, pag. 42. — Est préparée par la note supérieure ou inférieure, *ibid.* — A lieu ordinairement sur le temps faible, *ibid.* — Les dissonances peuvent avoir lieu par le mouvement contraire, pag. 46. — Plusieurs quintes peuvent avoir lieu par ce même mouvement, *ibid.* — Les dissonances ne peuvent avoir lieu par mouvement semblable, pag. 48. — Sauf les fragments favoris, *ibid.* — Plusieurs dissonances de suite, pag. 51. — Dissonance cachée, pag. 54. — Moyen d'adoucir une dissonance fragment d'accord, pag. 60.

**DOMINANTE.** Cinquième note de la gamme en montant.

Troisième note d'un accord de deux tierces dans son état direct. Son accord est le même dans les deux modes, ainsi que celui de septième dominante dont elle est aussi la base, pag. 23 et 69. — Son accord fournit les cadences les plus importantes, pag. 132.

**DUO.** Ensemble de deux mélodies harmonisées, p. 33.

— Admet les consonnances de tierces et sixtes par tous les mouvements, pag. 35. — Il faut y éviter deux tierces majeures de suite, pag. 36. — Demande la préparation de toutes les dissonances, sauf le cas des fragments favoris, pag. 53. — Permet rarement les dissonances par mouvement contraire, pag. 56. — Duo dialogué, pag. 139. — Duo entre les différentes voix, pag. 141. — Duo par accompagnement, pag. 143. — Débuter par établir la tonalité et la modalité, pag. 143. — Servitude de l'accompagnement dans le duo, pag. 145. — Le duo se plaît aux séries symétri-



ques, pag. 146 et 153.—Éviter les sauts trop considérables, pag. 146.—Emploi de la quinte favorite, *ibid.* — Se servir avec réserve de la sus-dominante, pag. 148. — Éviter l'emploi de la quarte de la sensible, et par conséquent celui de la quinte de la médiante, pag. 159.—Croisement des parties, pag. 161.—Est plus convenable entre des voix égales, pag. 162.—Analyse d'un duo, pag. 163.

## E.

**ÉGALES.** *Voy.* VOIX.

**ENHARMONIQUE** ( Passages ), qui supposent l'intervalle d'un comma à franchir, pag. 82, 123.

## F.

**FA.** Quatrième son de l'échelle en montant.

**FAUSSE.** *Voy.* RELATION.

**FAVORIS.** *Voy.* ACCORDS, FRAGMENTS.

**FONDAIMENTALE.** *Voy.* BASSE.

**FRAGMENT.** Portion. Fragments favoris, ou de l'accord favori. Leurs privilèges, pag. 47 et 48.

**FUGUE.** Composition à plusieurs parties, soumise à de certaines conditions, pag. 206.

## G.

**GAMME.** Échelle des sons, pag. 1.

**GÉNÉRATEUR** ( Son ). *Voy.* SON, ACCORD.

**GRAVE.** *Voy.* SON.



## H.

**HARMONIE.** Partie de la science musicale, qui traite de plusieurs mélodies marchant de front. Ensemble même de ces mélodies, pag. 1. — Ces mélodies doivent avoir la même mesure, pag. 2. — Être dans le même ton, pag. 101. — L'harmonie soumise à la mélodie, pag. 101 et 175. — Choix des accords pour l'harmonie, pag. 126. — Harmonie serrée, pag. 140. — Harmonie large, pag. 141. — Doit débiter par l'accord tonique, pag. 144. — Choix des accords principaux, pag. 169 et 171. — Positions diverses du même accord, pag. 173. — Une harmonie composée d'un grand nombre de parties en renferme qui ont beaucoup de similitude, pag. 195. — Souvent les parties dialoguent, pag. 196. — Souvent on entend un chœur et une partie, pag. 197.

## J.

**INHARMONIQUE.** Synonyme de dissonant, pag. 29.

**INTERVALLE.** Distance d'une note à une autre. Se compte toujours en montant, pag. 3. — Patent ou caché, pag. 54.

**INSTRUMENT.** Voix ou machine qui rend des sons. Notions générales sur les instruments, pag. 217.

**IMITATION.** Reproduction plus ou moins fidèle d'un motif, pag. 182.



## L.

**LA.** Sixième son de l'échelle en montant.

**LARGE.** *Voy.* **HARMONIE,**

## M.

**MAJEUR.** *Voyez* **MODE, SECONDE, TIERCE, QUARTE, QUINTE, SIXTE et SEPTIÈME.**

**MARCHE.** Coupe particulière de la mélodie. Peut détruire la régularité du vers musical, pag. 113. — Suspend l'effet des résolutions d'accords suspensifs, pag. 115. — Force chaque partie à suivre un mouvement symétrique, pag. 116. — Autorise l'usage de tous les accords, pag. 117. — Imprime son mouvement à la basse fondamentale, *ibid.* — Peut former des rentrées agréables dans un morceau à plusieurs parties, pag. 118.

**MARCHE.** Composition pour les troupes, pag. 106.

**MÉDIANTE.** Troisième note de la gamme en montant.

Seconde note d'un accord de deux tierces dans son état direct. N'a pas d'accord en mineur, pag. 17. —

Il faut employer rarement son accord, pag. 127.

**MÉLODIE.** Partie de la science musicale qui ne traite que d'un chant seul. Ce chant lui-même, pag. 1. — Est un langage, pag. 33 et 101. — Doit prédominer l'harmonie, pag. 101 et 175. — Admet les répétitions, pag. 182. — Toute mélodie n'est pas propre à supporter une harmonie abondante, pag. 190.

**MESURE.** Cadencé naturel du chant.



**MI.** Troisième son de l'échelle en montant.

**MINEUR.** Voy. MODE, SECONDE, TIERCE, QUARTE, QUINTE, SIXTE et SEPTIÈME.

**MODALE.** Voy. CORDE.

**MODE.** Relation des notes formant l'une des deux échelles toniques données par la nature, pag. 5. — Variété des accords de deux tierces dans le mode majeur, pag. 10. — Variété des mêmes accords dans le mode mineur, pag. 17. — Le mode mineur renferme deux accords neutres, *ibid.* — L'accord de seconde en mineur joue deux rôles, pag. 18. — Accords de dominante et septième dominante, mêmes dans les deux modes, pag. 25 et 69. — Fragments favoris en mode mineur, pag. 59. — Changement de mode pag. 62 et 69. — Les deux modes admettent le même système d'accompagnement, pag. 170.

**MODULATION.** Changement de mode ou de ton. Les plus simples, pag. 61. — Moyen de moduler par les transformations d'accords, pag. 62. — Modulations difficiles, pag. 78. — Enharmoniques, pag. 82 et 122. — Moyens particuliers de moduler, pag. 155.

**MONOCORDE.** Une seule corde ou note. Instrument pour mesurer les intervalles, pag. 7.

**MOTIF.** Pensée principale d'un chant. Peut être varié, pag. 99.

**MOUVEMENT.** Manière dont les parties se meuvent, pag. 34. — Les tierces et les sixtes sont bien amenées par tous les mouvements, pag. 25. — Sauf le cas de deux tierces majeures de suite, pag. 36. — Le mouvement oblique sert à la préparation, pag. 40. — Le mouvement contraire peut amener deux dissonances diffé-



rentes, pag. 46. — Même deux quintes de suite, *ibid.* — Le mouvement semblable ne peut amener de dissonances, pag. 48. — Sauf les fragments favoris, *ibid.*

**MOUVEMENT.** Une partie a du mouvement lorsqu'elle franchit de grands intervalles, pag. 66. — Le mouvement empêche d'apercevoir les intervalles cachés, pag. 67.

**MUSIQUE.** Art de combiner les sons d'une manière agréable. Langage des sentiments et des passions, pag. 33 et 103. *Voy.* MÉLODIE, HARMONIE.

## N.

**NATURELLE.** Notes naturelles, celles du ton d'*ut* sans dièzes ni bémols.

**NEUTRE.** *Voy.* ACCORD.

**NOTES.** Nom générique des sons de l'échelle. Diatoniques, pag. 60 et 121. — Accidentelles ou chromatiques, *ibid.* — Communes servant à lier les accords, pag. 68, 80 et 93. — La note altérée prend, si l'on monte, le nom de dièze; celui de bémol si l'on descend, pag. 88 et 89. — Sert de guidon sur les notes diatoniques, pag. 91. — Note en suspension, pag. 92. — Note retardée par une autre, *ibid.* — On peut prolonger plusieurs notes, pag. 93. — La note retardée peut traverser un ou plusieurs accords, pag. 94. — Lois du cadencé des notes entr'elles, pag. 120. — Les notes chromatiques arrivent comme sensibles ou sous-dominantes, pag. 122. — Donnent de la grace, pag. 157.



## O.

OBLIQUE. *Voy.* MOUVEMENT.

OCTAVE. Intervalle de deux notes dont les degrés sont à la distance de huit. Répétition à l'aigu ou au grave d'un son quelconque. Sont égales, pag. 3. — Consonnance la plus pauvre, pag. 8. — Les éviter de suite, pag. 29, 55 et 65. — Moyen de les éviter pag. 167.

OUVERTURE. Pièce d'harmonie qui précède un opéra.

## P.

PARALLÈLE. *Voy.* MOUVEMENT.

PARFAIT. *Voy.* ACCORD.

PARTIE. L'une des mélodies composant une harmonie, pag. 33. — Peuvent se croiser, pag. 161. — Doivent en général faire peu de trajet, pag. 172. — Souvent elles dialoguent, ce qui en réduit le nombre, pag. 196. — Une partie peut chanter avec un chœur, pag. 197.

PATENT. *Voy.* INTERVALLE.

PÉDALE. Note soutenue pendant plusieurs accords, pag. 96. — Peut occuper l'une quelconque des parties, *ibid.* — Devient exubérante à l'harmonie, *ibid.* — Il est convenable qu'elle se résolve, *ibid.* — Doit être diatonique et l'une des plus importantes du ton, pag. 97. — La pédale peut être coupée par des silences ou répétée au lieu d'être soutenue, pag. 98.

PERCUSSION. Choc d'une dissonance, pag. 40.

PLAGALE. *Voy.* CADENCE.



PLAQUÉ. *Voy.* ACCORD.

POINT D'ORGUE. Repos rempli par le silence, ou un solo *ad libitum*. Moyen de modulation, pag. 156.

POSITIONS (d'accords). *Voy.* ACCORDS.

PRÉPARATION. Art d'adoucir le choc d'une dissonance, pag. 39. — Doit être proportionnée au choc et à la durée de la dissonance, pag. 40. — Se fait par la note supérieure ou inférieure de la dissonance, pag. 42. — Permet de faire plusieurs dissonances de suite, pag. 51.

PROLONGATION et PROLONGEMENT. Note d'un accord, continuée sous le suivant, pag. 92.

## Q.

QUARTE. Intervalle de deux notes à la distance de quatre degrés. Dissonance, pag. 8. — La quarte majeure fait plus désirer sa résolution que la quarte mineure, pag. 27. — Ne se résout bien que sur la sixte, pag. 43. — Emploi de la quarte favorite, pag. 50.

QUATUOR. Harmonie composée de quatre parties, pag. 33. — Demande une grande attention pour les résolutions, pag. 183. — Résolutions d'accords de quatre notes, pag. 184. — Présente une harmonie complète, pag. 190. — Analyse d'un quatuor, pag. 191. — Marches en quatuor, pag. 193.

QUINQUE. Harmonie composée de cinq parties, pag. 33.

QUINTE. Intervalle de deux notes à la distance de cinq degrés. Dissonance, pag. 8. — Se rapproche le plus de la consonnance, pag. 26. — Quinte mineure, plus douce que la quinte majeure, pag. 26. — Ne se ré-



sout bien que sur la tierce, pag. 44. — Quinte favorite, pag. 49. — Raison en faveur de deux quintes de suite par mouvement contraire, pag. 56.

**R.**

**RÉ.** Second son de l'échelle en montant.

**REDOUBLEMENT.** L'octave d'un intervalle, pag. 9.

**RÉEL.** *Voy.* INTERVALLE.

**RELATIF.** *Voy.* TON.

**RELATION.** Rapport qui doit exister entre les parties d'une même harmonie. Fausse relation, pag. 154.

**RENVERSEMENT.** Complément d'une distance pris en dessous.

**RENVERSEMENT (d'accords).** *Voy.* ACCORDS.

**REPRISE.** Grande période musicale, pag. 106.

**RÉSOLUTION.** Chute d'une note sur une autre note, d'un accord sur un autre, pag. 15. — Conséquence de la préparation, pag. 40. — Se fait par la note supérieure ou inférieure, pag. 42. — Quelquefois par les deux, *ibid.* — Éviter les résolutions produisant deux octaves, pag. 29, 55, 65 et 167. — On fait quelquefois sauter d'une octave la résolution d'une note, pag. 75 et 155.

**RETARDÉE.** *Voy.* NOTE, ACCORD.

**RHYTHME.** Nature des divisions partielles de la mesure, pag. 111. — Quelquefois la mesure elle-même, pag.

111. **RONDEAU.** Composition musicale.



## S.

**SAUT.** Intervalle un peu considérable franchi par une partie. Les éviter pour la voix, pag. 75 et 146.

**SECONDE.** Intervalle de seconde, celui de deux notes dont les degrés se touchent. Dissonance, pag. 8. — Seconde mineure, dissonance très-âpre, pag. 29. — Seconde favorite, pag. 48.

**SEMBLABLE.** *Voy.* MOUVEMENT.

**SENSIBLE.** Septième note de la gamme en montant. Son accord est le noyau des accords suspensifs, pag. 24.

**SEPTIÈME.** Intervalle de deux notes à la distance de sept degrés. Dissonance, pag. 8. — Septième diminuée, plus douce que la septième mineure et que la septième majeure, pag. 27. — Cette dernière très-dure, pag. 29. — Septième favorite, pag. 48.

**SERRÉE.** *Voy.* HARMONIE.

**SI.** Septième son de l'échelle en montant.

**SIXTE.** Intervalle de deux notes à la distance de six degrés. Consonnance, pag. 8. — Sixte mineure, plus douce que la sixte majeure, pag. 9. — Peut servir à la formation des accords, pag. 16. — Les sixtes peuvent se suivre par tous les mouvements, pag. 35. — Analogie de la tierce et de la sixte, pag. 145.

**SOL.** Cinquième son de l'échelle en montant.

**SOLO.** Fraction d'un morceau d'ensemble chanté par une voix.

**SON.** Ce qui frappe l'ouïe. Son aigu pour élevé, par opposition à grave. L'oreille compare les sons aux graves, pag. 7. — Son générateur, le plus bas d'un accord dans son état direct, pag. 30.



**SONATE.** Composition musicale.

**SOPRANO.** Voix de dessus, femme ou enfant. Est cultivée exclusivement en France, pag. 141.

**SOUS-DOMINANTE.** Quatrième note de la gamme en montant. Son accord porte un caractère sévère, pag. 129.

— Est fréquemment employée, pag. 169.

**SUS-DOMINANTE.** Sixième note de la gamme en montant.

Il faut user de son accord avec discrétion, pag. 128, 143 et 148.

**SUSPENSION.** Note, accord, en suspension, qui attendent une résolution.

**SUS-TONIQUE.** Seconde note de la gamme en montant.

Sert de base, dans le mode mineur, à un accord de trois tierces, pag. 23.

**SYNCOPE.** Coupure, dans le sens musical, par le silence ou le prolongement. Éviter que toutes les parties d'une harmonie syncopent à la fois, pag. 115.

## T.

**TÉNOR.** Voix ordinaire de l'homme plus haute que la basse.

**TENUE.** Voy. PÉDALE.

**THÈME.** Voy. MOTIF.

**TIERCE.** Intervalle de deux notes à la distance de trois degrés. Consonnance, pag. 8. — La première de toutes, pag. 9. — Tierce mineure plus agréable que la tierce majeure, pag. 9. — Tierce, principe harmonique, forme les accords, pag. 10. — Rend compte des divers degrés de consonnance, pag. 28. — Les tierces peuvent être amenées par tous les mouvements,



pag. 35. — Éviter deux tierces majeures de suite ,  
 pag. 36. — Analogie de la tierce et de la sixte, pag. 143.

— Une série de tierces mineures n'offre pas de tonalité, pag. 155.

**TON.** Synonyme de son. Ensemble d'une échelle tonique. Intervalle de seconde. Tons relatifs, pag. 5.

**TONALITÉ.** Désir de finir un chant par la tonique, pag. 12.

— Rend compte du mauvais effet d'un passage régulier aux yeux, pag. 90. — Peut s'altérer par l'harmonie, pag. 148.

**TONIQUE.** La première note d'une gamme. La note la plus basse d'un accord de deux tierces dans son état direct. Son accord fournit seul les cadences finales, pag. 132.

**TONIQUE.** Qui a la propriété de la tonalité. *V.* ACCORDS.

**TRANSFORMATION.** *Voy.* ACCORD.

**TRIO.** Harmonie composée de trois parties, pag. 33. —

Choix des accords, pag. 165. — Résolutions d'accords suspensifs, pag. 166. — Mauvais choix d'accords, pag.

171. — Choix des renversements, pag. 173. — La mélodie doit guider l'harmonie, pag. 175. — Trio sur un motif donné, 179. — Analyse du trio, pag. 181.

## U.

**UNISSON.** *Sons unis*, nul pour l'harmonie, pag. 8.

**UT.** Premier son de l'échelle naturelle arbitraire en principe.

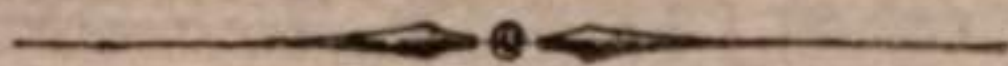
## V.

**VARIATIONS.** Broderies d'un motif, pag. 99. — A lieu de préférence dans les parties supérieures, pag. 168.



**VERS** ( musical ). Phrase composée d'un petit nombre de mesures ordinairement de quatre, pag. 107. — Est dit carré dans ce dernier cas, pag. 108. — Peut être altéré par le mouvement de marche, pag. 113. — Finit d'une manière terminative ou suspensive, pag. 120.

**VOIX**. Somme des sons qu'une personne peut donner en chantant. Égales, pag. 140. — On croise bien les voix égales, pag. 161.





Vers (musical). Phrase composée d'un petit nombre  
de mesures ordinairement de quatre, pag. 107. —  
Par un autre dans ce dernier cas, pag. 108. — Pour  
être altéré par le mouvement de mesure, pag. 113.  
— Finit d'une manière terminative ou suspensive,  
pag. 120.

Voix. Sonime des sons d'une personne peut donner  
en chantant, égales, pag. 140. — On croise bien les  
voix égales, pag. 161.

Voix. Sonime des sons d'une personne peut donner  
en chantant, égales, pag. 140. — On croise bien les  
voix égales, pag. 161.

Voix. Sonime des sons d'une personne peut donner  
en chantant, égales, pag. 140. — On croise bien les  
voix égales, pag. 161.

Voix. Sonime des sons d'une personne peut donner  
en chantant, égales, pag. 140. — On croise bien les  
voix égales, pag. 161.

Voix. Sonime des sons d'une personne peut donner  
en chantant, égales, pag. 140. — On croise bien les  
voix égales, pag. 161.

Voix. Sonime des sons d'une personne peut donner  
en chantant, égales, pag. 140. — On croise bien les  
voix égales, pag. 161.

Voix. Sonime des sons d'une personne peut donner  
en chantant, égales, pag. 140. — On croise bien les  
voix égales, pag. 161.

Voix. Sonime des sons d'une personne peut donner  
en chantant, égales, pag. 140. — On croise bien les  
voix égales, pag. 161.



COURS  
D'HARMONIE,

PAR

*Ph. de Geslin,*

AUTEUR DE LA MÉTHODE DÉVELOPPÉE

**DU MÉLOPLASTE,**

*Et de divers opuscules sur la musique.*



PARIS ,

IMPRIMERIE DE GAULTIER-LAGUIONIE.

1826.



Dans cet ouvrage, la théorie se trouve ramenée à  
*un principe unique*, et tous les préceptes de l'harmonie  
en découlent comme des conséquences nécessaires.

*Prix, 15 fr.*

SE TROUVE A PARIS,

CHEZ

JANET et COTELLE, éditeurs de musique,  
rue Saint-Honoré, n°. 125, et rue de Ri-  
chelieu, n. 92.

JANET et COTELLE, rue Saint-André-des-  
Arts, n°. 25.

PACINI, boulevard des Italiens, n°. 11.  
DUFAUT et DUBOIS, rue du Gros-Chenet,  
n°. 2.

LEMOINE, rue Dauphine, n°. 32.

Mad. LEVI, quai des Grands-Augustins,  
n°. 25.

Et chez l'Auteur, rue Grenelle-Saint-Honoré, n°. 37.

Ou trouve aux mêmes adresses la *Méthode développée*  
*du Méloplaste.*

PARIS, IMPRIMERIE DE GAULTIER-LAGUIONIE.