

1215



Page 9 ci 7

1215

TRAITÉ D'HARMONIE

ORIQUE ET PRATIQUE

PAR

E. FRIEDRICH RICHTER.

TRADUIT DE L'ALLEMAND

PAR

GUSTAVE SANDRÉ,

PROFESSEUR D'HARMONIE PRATIQUE AU CONSERVATOIRE ROYAL
DE BRUXELLES.

QUATRIÈME ÉDITION



LEIPZIG ET BRUXELLES,
BREITKOPF & HÆRTEL, ÉDITEURS.

1894.

PRÉFACE DES ÉDITEURS.



БИБЛИОТЕКА
М. ГАТТА

Depuis de longues années, déjà, le succès du *Traité d'Harmonie*, dont nous publions aujourd'hui une traduction française, est consacré en Allemagne par la vente de *quatorze* éditions consécutives. Traduit, d'abord en anglais, puis en russe et en italien; adopté dans un grand nombre de Conservatoires et d'Écoles de Musique, il ne manquait plus à cet ouvrage que l'honneur d'être présenté au public français dont l'intérêt pour tout ce qui touche à l'art musical va toujours grandissant. Pour combler cette regrettable lacune dans la brillante carrière parcourue par l'œuvre de l'éminent professeur Richter, notre désir était d'en publier une édition spécialement destinée aux pays de langue française; mais la difficulté de trouver un traducteur dont la compétence, au point de vue technique, fût incontestable, nous arrêtaient depuis longtemps, lorsque l'ouverture, à Bruxelles, d'une succursale de notre maison de Leipzig, nous mit en rapport avec M. Gustave Sandré, compositeur français, professeur d'Harmonie au Conservatoire Royal de Bruxelles, qui, sur notre prière, voulut bien se charger du soin de traduire et de surveiller la publication, en français, de cet ouvrage.

Nous n'ignorons pas qu'il existe en France de nombreux *Traités d'Harmonie*, dont quelques-uns sont des plus remarquables; néanmoins, c'est avec une entière confiance que nous offrons au public l'ouvrage de Richter, ouvrage qui, dans quelques-unes de ses parties, renferme des aperçus complètement nouveaux, et qui, dans son ensemble, nous paraît répondre, mieux que tout autre, aux exigences de l'enseignement pratique.

Si, comme nous nous permettons de l'espérer, ce livre recevait du public français un accueil favorable, ce serait pour nous un encouragement sérieux à faire paraître, ultérieurement, la traduction de quelques-uns des ouvrages les plus intéressants qui sont la base de notre «Bibliothèque d'Enseignement Musical».

LEIPZIG ET BRUXELLES,
Janvier 1884.

BREITKOPF & HÆRTEL.

AVERTISSEMENT

POUR LA 2^{de} ÉDITION.

La faveur avec laquelle cette traduction française a été accueillie nous imposait le devoir de n'en publier une seconde édition qu'après avoir révisé soigneusement, dans son ensemble comme dans ses détails, l'ouvrage que nous avons déjà soumis à l'appréciation du public.

La clarté doit être la qualité maîtresse et constamment recherchée dans la traduction d'un livre purement didactique; mais, la crainte de trop s'éloigner, en certains cas, du texte original, entraîne parfois le traducteur à employer des formules qui ne sont pas toujours en rapport avec le génie de la langue dans laquelle il écrit. De là, des obscurités, des longueurs, etc., dont il ne peut, en quelque sorte, avoir conscience que, lorsqu'ayant oublié le texte de son modèle, il critique sa version comme si elle était une œuvre originale émanant de lui-même.

En préparant la seconde édition de cet ouvrage le traducteur s'est attaché à faire disparaître les défauts qu'il vient de signaler, partout où il a pu les découvrir, et il espère avoir, en ce sens, amélioré sérieusement son travail. De plus, par de nombreuses notes, il a cherché à élucider et surtout à compléter certaines définitions qui, dans le texte original, lui ont semblé un peu obscures ou trop sommaires.

A l'aide de ces notes, (dont il est seul responsable), il a pu, tout en respectant scrupuleusement la pensée de l'auteur, suppléer à quelques omissions qui lui paraissaient regrettables dans un ouvrage aussi développé.

Dans ces nouvelles conditions, nous avons le ferme espoir de voir grandir le succès de ce livre qui nous semble appelé à rendre d'incontestables services à la propagation des hautes études musicales.

BRUXELLES.

GUSTAVE SANDRÉ.



БИБЛОТЕКА
М. ГАТТА

TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

	pages
INTRODUCTION	1
Théorie des intervalles	1
Autre détermination des intervalles.	2
Tableau des intervalles les plus usités	4
Division des intervalles en <i>consonnances</i> et <i>dissonances</i>	4
Consonnances : <i>a.</i> parfaites ; <i>b.</i> imparfaites	5
Dissonances	5
Transposition ou renversement des intervalles.	5
THÉORIE DE L'HARMONIE.	9

PREMIÈRE PARTIE.

Harmonie fondamentale et accords qui en dérivent.

CHAPITRE I. Accords de trois sons du mode majeur	9
Enchaînement naturel des accords de trois sons d'une même tonalité.	10
<i>Accord de tonique.</i>	11
<i>Accord de dominante.</i>	11
<i>Accord de sous-dominante.</i>	11
Emploi de ces accords fondamentaux.	11
Redoublement d'un intervalle dans l'accord de trois sons.	13
Rapports du mouvement des voix entre elles	14
Position <i>serrée</i> et <i>large</i>	18
Accords de trois sons placés sur les autres degrés de la gamme majeure, ou : <i>accords secondaires</i> , et <i>accord diminué</i>	21
Observations sur l'enchaînement de ces accords.	24
<i>Accord de quinte diminuée</i>	26
CHAPITRE II. Accords de trois sons de la gamme mineure.	28
Accords fondamentaux	28
Accords de trois sons des autres degrés de la gamme mineure ou : <i>accords secondaires</i> , et <i>accord augmenté</i>	34
Tableau de tous les accords de trois sons des gammes majeure et mineure.	35

	pages
CHAPITRE III. Renversements des accords de trois sons : <i>accord de sixte</i> ; — <i>accord de quarte et sixte</i>	35
Du chiffage de la basse	41
Cadence au moyen de <i>l'accord de quarte et sixte</i>	41
CHAPITRE IV. Accords de quatre sons. <i>Septièmes</i>	42
Observations générales sur les <i>accords de septième</i>	42
<i>Accord de septième de dominante</i> en majeur et en mineur	42
Résolution de <i>l'accord de septième</i> ; cadence	43
CHAPITRE V. Renversements de <i>l'accord de septième de dominante</i>	47
Résolution de <i>l'accord de quinte et sixte</i>	49
Résolution de <i>l'accord de tierce et quarte</i>	49
Résolution de <i>l'accord de seconde</i>	50
Tableau de la résolution naturelle, dans diverses positions, des renversements de <i>l'accord de septième de dominante</i>	50
CHAPITRE VI. Accords de <i>septième secondaires</i>	52
Emploi des accords de <i>septième secondaires</i> dans le mode majeur.	54
Tableau de la résolution naturelle des accords de <i>septième secondaires</i> en majeur	55
Marche libre de la tierce et de la quinte des <i>accords de septième</i>	58
Préparation de la <i>septième</i>	59
Enchaînement des <i>accords de septième</i> entre eux	62
Emploi des <i>accords de septième secondaires</i> dans le mode mineur.	63
CHAPITRE VII. Renversements des accords de <i>septième secondaires</i>	66
CHAPITRE VIII. Enchaînement et résolution des <i>accords de septième</i> sur les différents accords du ton. — Cadence rompue	69
CHAPITRE IX. Accords de <i>neuvième</i> , de <i>onzième</i> et de <i>treizième</i>	77
CHAPITRE X. Harmonie simple modifiée par des changements chromatiques. Accords altérés	79
<i>Accord de sixte augmentée</i>	83
<i>Accord de quinte et sixte augmentée</i>	85
Tableau de tous les accords en majeur et en mineur.	87
CHAPITRE XI. Modulations.	90

DEUXIÈME PARTIE.

Notes accidentelles dans les accords consonnants et dissonants.

CHAPITRE XII. Des retards	93
Clés employées pour les voix.	100
Étendue des voix	104
Des suspensions inférieures.	103
Retards dans plusieurs parties.	104

	pages
Retards avec changement d'accord sur la résolution	105
De l'anticipation	108
CHAPITRE XIII. De la pédale.	110
Pédale médiaire. Pédale supérieure.	113
CHAPITRE XIV. Notes de passage. Appoggiatures	115
Marche fautive des notes de passage et des appoggiatures. . . .	120
Notes de passage et appoggiatures dans plusieurs parties simultanément	121
CHAPITRE XV. Accords de passage	125
CHAPITRE XVI. Des moyens de moduler	128
De l'extension de la modulation et de son complément par la cadence.	135

TROISIÈME PARTIE.

Pratique de l'harmonie.

CHAPITRE XVII. Accompagnement d'un <i>chant donné</i> , par l'harmonie simple	138
Emploi de l'accord de <i>quarte et sixte</i>	140
Quintes et octaves cachées	145
Quintes et octaves cachées, entre la partie supérieure et la basse. .	146
Quintes et octaves cachées, entre les parties intermédiaires . . .	148
Quintes et octaves cachées, entre une partie intermédiaire et la partie supérieure, ou la basse	149
Fausse relation	153
Du triton	155
Accompagnement d'une mélodie placée dans une voix intermédiaire.	158
CHAPITRE XVIII. Développement de l'accompagnement harmonique.	160
CHAPITRE XIX. Des formes mélodiques	163
CHAPITRE XX. Des diverses formes d'accompagnement	169
Accompagnement figuré	169
CHAPITRE XXI. Harmonie à trois parties	174
CHAPITRE XXII. Harmonie à deux parties.	179
CHAPITRE XXIII. Harmonisation d'une partie mélodique donnée. .	181
CHAPITRE XXIV. Harmonie à cinq parties.	187
CHAPITRE XXV. Harmonie à six, sept et huit parties.	191

	pages
CHAPITRE XXVI. Des cadences.	497
Cadence authentique.	498
Cadence plagale.	498
Cadence parfaite.	498
Cadence imparfaite.	498
Cadence rompue.	499
Demi-cadence.	499

Fin de la Table.

INTRODUCTION.

Parmi les connaissances musicales élémentaires que l'on doit supposer familières aux élèves qui commencent l'étude de l'harmonie, se trouve la *théorie des intervalles*; néanmoins nous croyons devoir donner, au commencement de cet ouvrage, un aperçu court et succinct de cette théorie.

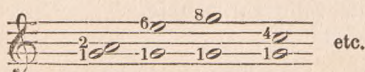
Théorie des Intervalles.

On nomme *intervalle*, la distance qui sépare un son d'un autre.

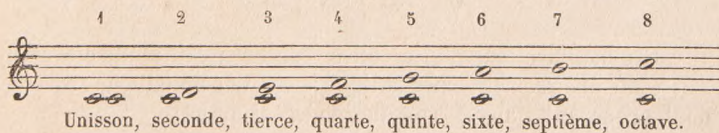
La grandeur d'un intervalle est indiquée par le nombre de degrés compris entre ceux sur lesquels se trouvent les deux sons qui le forment; il est de règle de prendre comme *premier* degré la note la plus basse, et, comme *dernier*, la plus haute, dans l'ordre diatonique.

REMARQUE. — Par *ordre diatonique*, on comprend une série de notes placées régulièrement comme dans la gamme majeure ou mineure.

Prenons, par exemple, la note *sol* comme basse, et nommons-la premier degré; si nous ajoutons ensuite *la*, comme note supérieure, cette dernière sera le second degré; mettons *mi*, plus haut encore, il se trouvera être le sixième degré:



L'ordre des degrés est indiqué de la manière suivante:

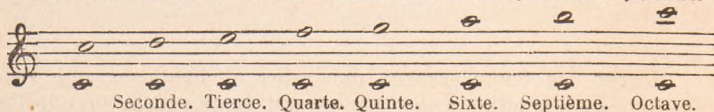


En général, on ne donne un nom particulier aux divers degrés que jusqu'à l'octave: au delà, on recommence la même

nomenclature jusqu'à l'octave suivante; de cette manière, le neuvième degré devient une *seconde*, le dixième, une *tierce*, le onzième, une *quarte*, etc.; il en est de même pour le quinzième degré qui redevient *octave*, le seizième, *seconde*, etc.

Mais, dans certains cas qui seront expliqués plus loin, il est nécessaire de nommer les intervalles qui dépassent l'octave, d'après le nombre réel de leurs degrés. Ces intervalles ont, alors, une double dénomination :

Octave. Neuvième. Dixième. Onzième. Douzième. Treizième. Quatorzième. Quinzième.



Quant aux intervalles plus grands, on les réduit simplement à l'octave inférieure.

Autre Détermination des Intervalles.

On peut voir, par ce qui précède, que nous basons la théorie des intervalles sur l'échelle diatonique *majeure*.

Voici, à ce sujet, quelques principes qu'il faut observer avec soin :

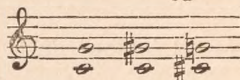
La première note d'une gamme, prise comme basse, sert à déterminer les intervalles.

Les intervalles peuvent être *parfaits* ou *majeurs*.

Tout signe d'altération chromatique, appliqué aux notes qui constituent un intervalle, modifie la nature de cet intervalle, mais non sa dénomination.

Ainsi, par exemple, si l'on ajoute un dièse à l'une des deux notes qui forment la quinte *do-sol*, cette quinte restera toujours une quinte, mais il sera nécessaire d'indiquer la modification que l'intervalle aura subie.

ou



Ces modifications d'intervalles résultent, soit d'une élévation, soit d'un abaissement chromatique; les dénominations diverses dont on se sert, alors, sont désignées ci-après :

1. On nomme *Intervalles majeurs* : les *secondes*, *tierces*, *sixtes*, *septièmes* et *neuvièmes*, produites par les différents degrés d'une gamme majeure placés sur le premier degré pris

comme note grave; l'unisson, la quarte, la quinte et l'octave sont nommés: **Intervalles parfaits.** (Ex. 1.)

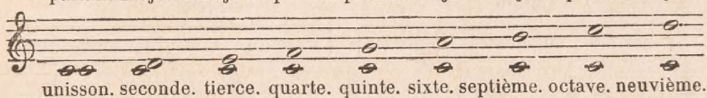
2. En abaissant d'un demi-degré la note supérieure d'un intervalle majeur, on obtient un intervalle mineur. (Ex. 2.)

3. En élevant d'un demi-degré la note supérieure d'un intervalle majeur ou parfait, on obtient un intervalle augmenté. (Ex. 3.)

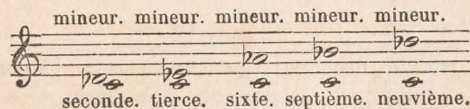
4. En élevant la note inférieure d'un intervalle parfait ou mineur d'un demi-degré, on obtient un intervalle diminué. (Ex. 4.)

Ex. 1.

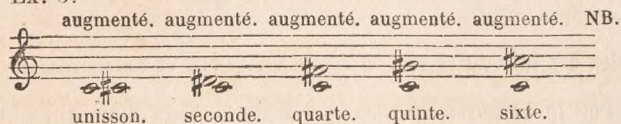
parfait. majeur. majeur. parfait. parfait. majeur. majeur. parfait. majeur.



Ex. 2.

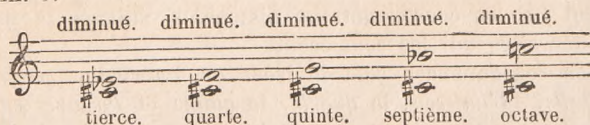


Ex. 3.



NB. Les tierces, septièmes et neuvièmes augmentées ne se présentent pas dans des rapports harmoniques. On doit considérer les octaves augmentées comme l'unisson augmenté.

Ex. 4.



REMARQUE. — L'unisson diminué, les secondes, les sixtes et neuvièmes diminuées ne peuvent être admissibles, en harmonie, que dans des enchaînements mélodiques, c. à d. en rapport avec des intervalles se succédant, et non frappés simultanément.

Observation sur la Formation des Intervalles diminués.

Le principe d'après lequel la formation des intervalles diminués se fait par élévation de la note fondamentale, une fois la note supérieure abaissée, repose sur la théorie du renversement, dont on parlera plus tard.

Tableau des Intervalles les plus usités.

Unisson.		Seconde.		
parfait	augmenté	majeure	mineure	augmentée
Tierce.		Quarte.		
majeure	mineure	diminuée	parfaite	augmentée
Quinte.		Sixte.		
parfaite	augmentée	diminuée	majeure	mineure
Septième.		Octave.		
majeure	mineure	diminuée	parfaite	diminuée
		Neuvième.		
		majeure mineure		

Division des Intervalles en Consonnances et Dissonances.

Par le mot *consonnance*, on désigne deux sons qui se trouvent dans des rapports purs, satisfaisants, et n'ont besoin d'aucune relation avec un autre intervalle leur servant de solution nécessaire. Le mot *dissonance* s'applique aux intervalles qui n'ont, par eux-mêmes, aucun sens satisfaisant.*) Divers accords, peuvent être ou consonnants ou dissonants, suivant la position des intervalles qui les composent.

Les consonnances sont divisées en intervalles *parfaits* et *imparfaits*. L'*unisson*, la *quarte*, la *quinte* et l'*octave* sont des intervalles *parfaits*; les *tierces* et les *sixtes* sont des intervalles *imparfaits*.

Les *dissonances* sont les *secondes majeures* et *mineures*, les *septièmes majeures* et *mineures*, ainsi que tous les intervalles *diminués* et *augmentés*.

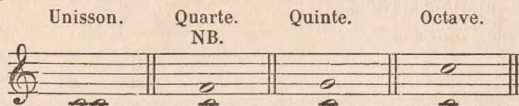
De ceci résulte le tableau suivant:

*) La consonnance pourrait aussi être appelée: *intervalle de repos*, et la dissonance: *intervalle de mouvement*. (Note du traducteur.)

I. Consonnances.

a. PARFAITES.

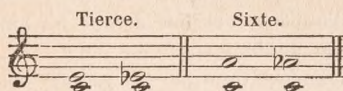
L'unisson, la quarte parfaite, la quinte parfaite, l'octave parfaite.



NB. Plus loin, dans le courant de ce traité d'harmonie, on donnera de plus longues explications sur ce qui concerne la quarte.

b. IMPARFAITES.

Les tierces majeures et mineures, les sixtes majeures et mineures.



II. Dissonances.

L'unisson augmenté; la seconde, majeure, mineure et augmentée; la tierce diminuée; la quarte augmentée et diminuée; la quinte augmentée et diminuée; la sixte augmentée; la septième majeure, mineure et diminuée; l'octave diminuée; la neuvième majeure et mineure.



Transposition ou Renversement des Intervalles.

Comme nous l'avons déjà indiqué plus haut, on part, ordinairement, du son le plus grave pour déterminer un intervalle; mais on peut aussi nommer, en premier lieu, le son supérieur, sans que l'intervalle soit changé.

Il en est autrement, si l'on transpose le son supérieur au-dessous du son le plus grave. Cette transposition est très usitée dans la composition, aussi devons-nous en fournir l'explication.

Au moyen de la transposition, l'échelle diatonique se changera de la manière suivante :

Intervalles supérieurs.

1	2	3	4	5	6	7	8
---	---	---	---	---	---	---	---

Intervalles inférieurs.

8	7	6	5	4	3	2	1
---	---	---	---	---	---	---	---

Ce qui fournit les rapports numériques suivants :

— 1 2 3 4 5 6 7 8 —
 — 8 7 6 5 4 3 2 1 —

Explication : l'unisson devient octave au moyen de la transposition ; la seconde devient septième, etc.

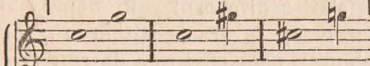
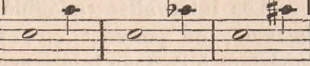
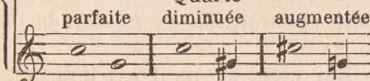
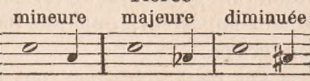
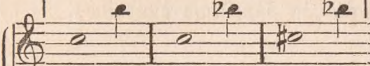
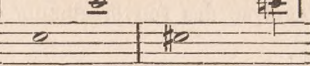
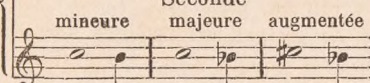
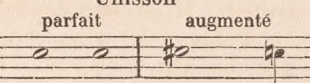
Quoique la transposition de la gamme majeure serve de base, on doit, cependant, observer ce qui suit, pour tous les intervalles intermédiaires :

1. — Tout intervalle *parfait*, quoique transposé, reste *parfait*.

2. — Tous les intervalles *majeurs* deviennent *mineurs* ; tous les intervalles *mineurs* deviennent *majeurs* ; les intervalles *augmentés* deviennent *diminués*, et les intervalles *diminués*, *augmentés*.

Dans le tableau suivant on a exposé tous ces renversements.

Intervalles primitifs.	Unisson		Seconde			
	parfait	augmenté	majeure	mineure	augmentée.	
Renversement.	Octave		Septième			
	parfaite	augmentée	mineure	majeure	diminuée	
	Tierce			Quarte		
	majeure	mineure	diminuée	parfaite	augmentée	diminuée
	Sixte			Quinte		
	mineure	majeure	augmentée	parfaite	diminuée	augmentée

Quinte parfaite augmentée diminuée 			Sixte majeure mineure augmentée 		
Quarte parfaite diminuée augmentée 			Tierce majeure mineure diminuée 		
Septième majeure mineure diminuée 			Octave parfaite diminuée 		
Seconde mineure majeure augmentée 			Unisson parfait augmenté 		

La connaissance exacte de ces renversements d'intervalles est non seulement indispensable pour les exercices du *contre-point*, mais elle facilite encore la compréhension et l'intelligence de *l'harmonie simple* qui doit être l'objet d'une étude approfondie.

Ici, les observations suivantes peuvent être utiles :

Le principe sur lequel on s'est basé pour former tous les intervalles diminués, (p. 4) en haussant le son le plus bas d'un demi-degré, et non en baissant le son supérieur, n'a d'autre but que de rendre plus clair le tableau ci-dessus. Ainsi, les intervalles diminués, qui, renversés à l'octave deviennent augmentés, trouvent d'eux-mêmes leur formation; par ex.: la *quarte augmentée*

devra nécessairement donner la *quinte diminuée* suivante :



La *quarte parfaite* est une consonnance; par son renversement elle se change en *quinte parfaite*; de son côté, la *quinte parfaite* renversée fournit une *quarte parfaite*, ce qui permet de constater que par le renversement d'une consonnance à l'octave, on n'obtiendra jamais une dissonance. Cet intervalle de quarte nécessite une attention spéciale, parce que, dans quelques cas qui seront expliqués plus loin, son emploi demande certaines

précautions analogues à celles qu'exigent beaucoup de dissonances.

Les intervalles redoublés, (c'est-à-dire ceux qui dépassent l'octave), ne peuvent être *renversés*; la transposition du son supérieur à l'octave inférieure n'aurait pour effet que de *resserrer* l'intervalle, (par exemple, faire une *seconde* d'une *neuvième*), et le son supérieur, quoique baissé, resterait encore au-dessus du son grave.

On peut voir, par tout ce qui précède, qu'il est indispensable d'avoir une connaissance complète de tous les intervalles avant d'aborder l'étude de l'harmonie proprement dite; écrire et lire ces intervalles dans différents tons, facilitera beaucoup l'analyse des renversements employés dans nos exercices.

THÉORIE DE L'HARMONIE.

Plusieurs sons entendus simultanément et combinés d'après certains principes fondamentaux, prennent le nom d'*harmonie*, d'*accord*.

Par l'étude de l'harmonie on apprend à connaître les différentes espèces d'accords, et à les employer d'une manière correcte et naturelle en les enchainant entre eux.

PREMIÈRE PARTIE.

Harmonie fondamentale et Accords qui en dérivent.

Parmi les différents accords qui peuvent servir de base harmonique à une composition musicale, il est facile de distinguer ceux qui existent par eux-mêmes, qui n'ont aucun rapport obligé avec d'autres, (accords **consonnants**) de ceux qui, au contraire, exigeant une relation directe avec d'autres accords, ne peuvent exister isolément, (accords **dissonants**.*)

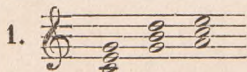
La plupart des accords de trois sons sont classés parmi les premiers; ceux de septième parmi les derniers.

Ces deux sortes d'accords forment la base de l'harmonie, car tous les autres en dérivent.

CHAPITRE I.

Accords de trois Sons du Mode majeur.

Un accord de trois sons est formé par la superposition, par tierces, de trois sons distincts. Le plus bas est nommé *fondamentale*; les deux autres, *tierce* et *quinte*. P. ex. :



Ces accords de trois sons formés sur les notes *do*, *sol* et *la*, diffèrent par leurs intervalles. Tandis que les accords de

*) Ce qui a été dit dans la note de la page 4, à propos des intervalles, s'applique ici avec plus de force encore. N. d. T.

do et *sol* sont composés d'une *tierce majeure* et d'une *quinte parfaite*, celui de *la* est formé au moyen d'une *tierce mineure* et d'une *quinte parfaite*.

Un accord avec *tierce majeure* et *quinte parfaite* est un
accord parfait majeur;
 un accord avec *tierce mineure* et *quinte parfaite* est un
accord parfait mineur.

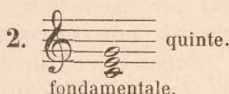
REMARQUE. — L'explication de toute autre espèce d'accords de trois sons, ne peut être donnée que plus tard.

De même que l'échelle diatonique détermine le ton, et forme la base de tout assemblage mélodique, de même les accords de trois sons placés sur les différents degrés de la gamme, forment la partie essentielle du contenu *harmonique* d'une tonalité.

Enchaînement naturel des Accords de trois Sons d'une même Tonalité.

Un accord de trois sons, placé sur le premier degré d'une gamme, est plus important que tous les autres; il sert, à la fois, à déterminer la *tonalité* et le *mode*. Ses rapports avec d'autres accords seront expliqués.

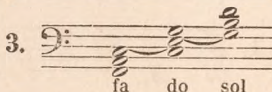
Dans la position naturelle, par tierces superposées, la *quinte* est le son le plus élevé.



REMARQUE. — L'adjonction d'un nouvel intervalle changerait l'accord, ou redoublerait seulement un son existant déjà.

Les deux accords ayant le plus de relations avec celui-ci auront pour *fondamentale* ou pour *quinte* une de ses notes constitutives. Cette note ne peut être que l'une des deux notes extrêmes de l'accord, savoir: *do* et *sol*. *Sol*, quinte de l'accord, formera la *fondamentale* de l'accord le plus rapproché, et *do* deviendra la *quinte*, le sommet de l'autre, qui aura pour *fondamentale* *fa*. —

La formation de ces trois accords est indiquée ci-dessous:



Il est à remarquer que ces trois accords renferment toutes les notes de la gamme; par cela même, ils sont très usités dans la pratique, et doivent l'être, si l'on veut que la tonalité soit claire et précise.

Leur importance leur a fait donner un nom particulier. Le premier, placé sur le premier degré de la gamme, s'appelle :

accord de tonique,

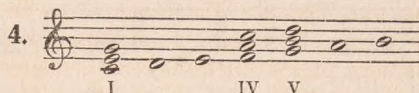
le second, sur le cinquième degré :

accord de dominante,

le troisième, sur le quatrième degré :

accord de sous-dominante.*)

Ces trois accords se placent ainsi, abstraction faite de tout enchaînement :



et sont majeurs.

Emploi de ces Accords fondamentaux.

Pour l'emploi de ces accords, on se sert de *quatre parties*.

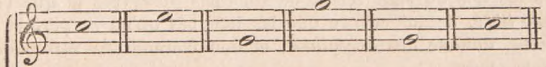
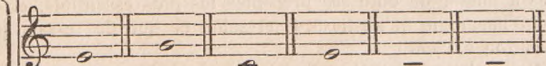
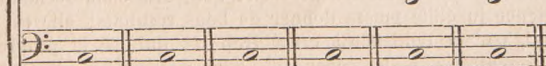
REMARQUE. — Cependant, ils sont complets à l'aide de trois parties, seulement. Mais l'explication de ceci nous entraînerait trop loin de notre but actuel et ne sera donnée que plus tard. Provisoirement, on écrira donc l'harmonie à quatre parties.

On peut considérer un accord comme une masse sonore, dont les éléments constitutifs se divisent en quatre *voix* ou *parties* distinctes.

La plus élevée de ces parties se nomme *soprano*, la plus grave, *basse* ; les deux, ensemble, parties *extrêmes* ; la partie placée immédiatement au-dessous du soprano se nomme *alto*, et celle qui est au-dessus de la basse, *ténor* ; les deux, ensemble, prennent le nom de parties *intermédiaires*.

La disposition des voix dans les partitions est la suivante, et l'accord de trois sons se présente, le plus souvent, ainsi :

5.

Soprano.	
Alto.	
Ténor.	
Basse.	

etc.

*) Dans plusieurs traités français, ces trois accords sont désignés sous le nom de : **bons degrés**. N. d. T.

Pour les trois voix supérieures, on se sert ordinairement de clés spéciales, qui répondent mieux à l'étendue de ces trois voix que celle du violon, employée ci-dessus. Nous en parlerons plus tard.

Dans les exercices suivants, nous choisirons ce qui est le plus clair pour l'œil, et non un système de portées distinctes pour chaque voix.

La disposition des voix du N° 5 sera celle-ci :

6. Soprano.
Alto.
Ténor.

Basse.

Un regard, jeté sur ces différentes voix, fera considérer l'enchaînement des accords, à un double point de vue; 1° le mouvement de chaque voix par elle-même, c. à d. son propre mouvement mélodique; 2° ses rapports avec les autres voix, lesquels doivent être *purs* et *corrects*.

Ce n'est qu'à cette condition qu'on obtient ce qu'on nomme : *pureté dans la réalisation de l'harmonie*.

Cette pureté de réalisation peut s'acquérir par une stricte observation des règles, secondée par le goût. Elle n'est autre chose que ce qu'on appelle *style sévère*, dont l'essence même de la musique prescrit les lois. C'est surtout pendant la période des études élémentaires qu'il est nécessaire de se soumettre à ces lois.

REMARQUE. — Toute composition musicale doit, par l'application des préceptes fondamentaux de l'art, être écrite avec *pureté*. Même quand toutes les lois du *style sévère* ne sont pas observées et que l'on écrit dans le *style libre*, il faut encore que les licences qu'on se permet puissent être justifiées, comme des *exceptions*, et non comme des *infractions* aux règles du *style sévère*.

Il est difficile de fixer à l'élève les limites exactes du style sévère, car tous les théoriciens sont loin d'être d'accord sur l'ensemble de règles qu'on appelle ainsi. Beaucoup d'entre-eux, surtout parmi les modernes, sont arrivés à laisser de côté ses préceptes les plus essentiels, et à ne plus enseigner l'harmonie qu'au hasard, et selon ce que des essais prématurés de composition exigent.

Nous n'avons pas lieu de croire que cette condescendance envers une impatience juvénile puisse donner de bons résultats; elle est justifiable, il est vrai, par la tendance à créer trop tôt qui est le propre des organisations créatrices, mais, cependant, nous pensons que le travail patient et réfléchi peut seul mener l'élève dans le droit chemin.

Puissent ceux qui suivront le plan de cet ouvrage faire leurs études sérieusement; puissent-ils être convaincus que ce qui leur sera *défendu*

n'entravera en rien leur liberté dans leurs productions futures. Au contraire, ils se seront tellement identifiés avec les principes qui sont la base de l'art, que leurs facultés naturelles se développeront avec plus de vigueur. Avec les commençants, le travail du maître consiste à mettre de sages entraves à des fantaisies déréglées qui, souvent, ne sont qu'une preuve de faiblesse d'esprit. Ajoutons encore que les élèves ne peuvent s'autoriser des exceptions qu'ils trouvent chez les meilleurs auteurs, pour faire, eux-mêmes, usage de ces exceptions; il serait inutile, aussi, qu'ils voulussent faire de véritables compositions, là où il y a lieu seulement à bien traiter des leçons d'école.

L'emploi, à quatre parties, des trois accords connus jusqu'ici, donne lieu à des observations importantes qui constituent des règles.

Ces accords ne renfermant que *trois* sons, si l'on doit s'en servir à quatre voix, une partie doit être *redoublée*.

Chaque Intervalle de l'Accord de trois Sons peut être redoublé.

Dans la plupart des cas, le son fondamental est le plus propre au redoublement; plus rare est celui de la quinte ou de la tierce; pour cette dernière, nous indiquerons même, plus loin, des cas où ce redoublement ne peut se pratiquer. Chaque redoublement doit être secondé par une bonne et correcte marche des voix.

Dans l'enchaînement de deux accords de trois sons, on doit observer les règles suivantes:

1. Lorsque dans les deux accords à enchaîner se trouve une note commune, on doit la conserver *dans la même voix*: Ex.:

7.

Dans l'exemple *a.*, *do* est la note commune aux deux accords; le premier *do*, placé dans le soprano, est maintenu comme quinte de l'accord suivant, dans la même voix. De même, dans l'exemple *b.*, le *sol* de l'alto effectue l'enchaînement.

Les autres voix se dirigent vers les notes les plus rapprochées, comme dans l'Ex.: *a.*, l'alto qui va de *sol* à *la*, et le ténor, de *mi* à *fa*, etc.

2. Lorsque, entre deux accords, il n'y a aucune note commune, les voix marchent librement, de telle sorte pourtant, qu'elles ne puissent donner lieu à des *quintes* ou à des *octaves parallèles* avec une autre voix.

Afin d'éviter cette marche fautive, il est nécessaire d'indiquer, tout d'abord, ce qui concerne le mouvement réciproque des parties.

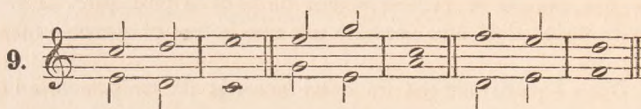
Rapports du Mouvement des Voix entre elles.

Une voix peut se mouvoir par rapport à une autre, soit :
par mouvement direct, (motus rectus),
par mouvement contraire, (motus contrarius),
par mouvement oblique, (motus obliquus).

Le *mouvement direct* existe, lorsque deux voix montent ou descendent en même temps. Ex. :



Il y a *mouvement contraire*, lorsque l'une des voix monte et que l'autre descend. Ex. :



Mouvement oblique, lorsque l'une des deux voix reste en place pendant que l'autre marche. Ex. :



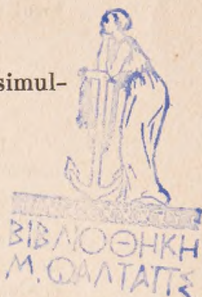
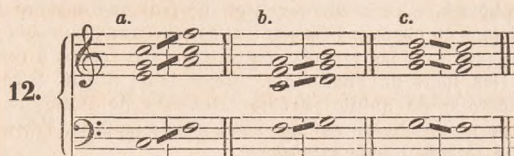
Ces trois sortes de mouvements se présentent d'une manière inégale dans l'enchaînement des accords. Cela se voit dans l'exemple N° 7b. Il y a *mouvement direct* entre le soprano et le ténor; *mouvement contraire* entre les soprano, ténor et basse; enfin, *mouvement oblique*, entre l'alto et les autres voix.

Le mouvement fautif des voix, indiqué ci-dessus, par les mots *octaves et quintes parallèles*, ne peut résulter que du *mouvement direct*; Ex. : deux voix marchant de la manière suivante :



Cette faute existe de même pour toutes les voix.

Les progressions harmoniques suivantes renferment simultanément les deux fautes :

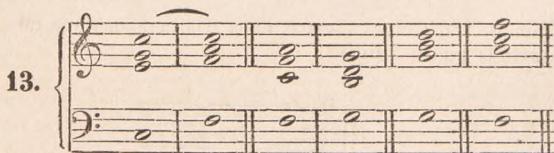


Dans l'exemple *a.*, il y a saut d'octaves parallèles entre le soprano et la basse ; dans l'exemple *b.*, octaves entre l'alto et la basse ; dans l'exemple *c.*, octaves entre le ténor et la basse. Le parallélisme de quintes se trouve en *a.*, entre l'alto et la basse ; en *b.*, entre le ténor et la basse ; en *c.*, entre le soprano et le ténor et, en outre, entre le soprano et la basse.

Le moyen d'éviter ces progressions fautives, est, dans les cas ci-dessus, d'employer le mouvement contraire ou oblique ; c. à d. que la voix qui forme avec une autre, soit une octave, soit une quinte, doit marcher par mouvement contraire ; ou bien, si l'accord suivant contient la même note, rester en place.

Dans ce cas, les autres voix se dirigent vers les notes les plus rapprochées.

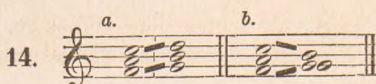
Ainsi, dans l'exemple 12 *a.*, on doit employer le mouvement oblique dans une voix ; en *b.*, et *c.*, le mouvement contraire dans toutes les parties, relativement à la basse, Ex. :



REMARQUE. — Le principe qui défend les octaves, et les unissons, trouve sa justification dans l'indépendance nécessaire aux voix. Il est plus difficile d'expliquer pourquoi les quintes sont défendues, quoiqu'on soit bien convaincu de la nécessité de les défendre. Voici quelques observations à ce sujet.

Chaque accord est par lui-même un tout complet. De quelque manière qu'il soit formé, il est circonscrit entre la fondamentale et la quinte comme en un cercle. (L'addition d'une septième ne peut rien changer à ce principe). Or, les enchaînements harmoniques n'existant que par la marche d'un accord sur un autre ; il est certain que deux accords enfermés dans

leurs limites, quinte contre quinte, ne peuvent être attirés l'un vers l'autre, et qu'ils se trouveront, au contraire, n'avoir aucun rapport. On peut facilement observer cela en comparant les harmonies suivantes :

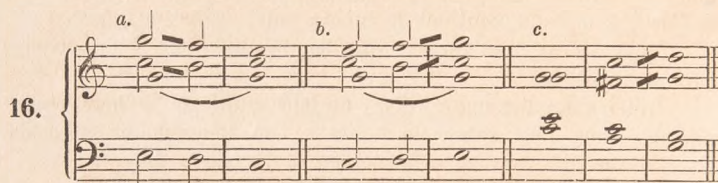


Les septièmes, à proprement parler, ne font que *modifier* les accords consonnants sans en changer l'essence ; elles servent uniquement à exprimer avec plus de précision les rapports entre deux accords, et à resserrer, plus étroitement, les liens de l'harmonie. Cependant, il faut faire remarquer que, si l'intervalle de quinte parfaite, résultant de l'addition d'une septième, effectuée sa résolution sur une autre quinte parfaite, *l'effet désagréable produit par la seconde quinte subsistera.*



La quinte diminuée, enchaînée avec une quinte parfaite, n'est pas choquante *si elle lui succède* ; si, au contraire, *elle précède* la quinte parfaite, l'enchaînement est fautif. *)

A comparer les positions suivantes :



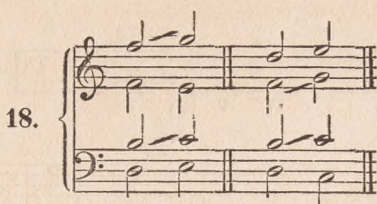
Cependant, l'on trouve souvent dans des compositions de style sévère des passages tels que le suivant :



Pour éviter cette faute, le *fa* de l'alto pourrait se porter sur *do* ; mais cela priverait du *sol* le second accord et, d'ailleurs, ces quintes ne

*) Dans ce dernier cas la faute résulte, non d'une succession de *deux quintes*, mais d'une *quinte cachée*. (Voir plus loin.) N. d. T.

sont pas dures parce qu'elles sont dans les parties intermédiaires. Mais on ne pourrait admettre, comme pures, les réalisations suivantes :



car elles se présentent entre la partie supérieure et une partie intermédiaire. On trouve assez souvent des passages analogues au N° 46 c., dont la valeur est douteuse.

Les quintes parallèles résultant de notes de passage, ne sont pas aussi désagréables, dans certains cas, que celles dont on a parlé plus haut. Beaucoup de théoriciens les considèrent comme correctes; on ne peut toutefois leur donner raison d'une manière absolue, plusieurs d'entre eux se basant sur des données fausses. Ainsi, par exemple, il est incontestable que, dans une position très large et un mouvement d'une lenteur suffisante, l'effet désagréable de ces quintes devient sensible.

Ce n'est pas, ici, le moment de traiter, avec détails, ces questions qui nous entraîneraient à parler de cas particuliers, comme, par exemple, la marche de la quinte dans l'accord de *quinte* et *sixte* augmentée. Nous reviendrons sur ce sujet dans la suite de cet ouvrage.

Si l'exposé ci-dessus est encore trop obscur pour le commençant, il en découvrira bientôt le sens par l'étude de tout le système harmonique.

Les successions fautives dont nous avons parlé jusqu'ici, se nomment *progressions de quintes* ou *d'octaves directes*. Elles sont *cachées* ou *indirectes*, lorsque dans le mouvement semblable de deux voix, le *second intervalle*, seul, forme *octave* ou *quinte*.
Ex. :



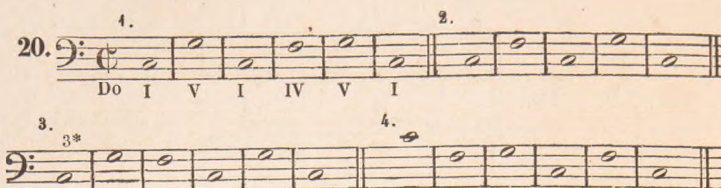
Les quintes et octaves *directes* sont toujours inadmissibles dans les enchaînements harmoniques; plus loin, (dans le chap. XVII, pages 145 à 150), nous parlerons de l'importance des quintes et des octaves *cachées*.

REMARQUE. — Le commençant fera bien, en réalisant les premiers exercices, de ne pas se préoccuper des quintes et octaves cachées, parce que, pour les éviter, il pourrait enfreindre les lois les plus importantes de l'enchaînement des accords. Nous reviendrons souvent sur ce sujet dans des remarques spéciales.

Exercices.

On doit se servir des trois accords fondamentaux expliqués jusqu'ici, et observer les règles indiquées pour l'enchaînement

des parties ; tel est l'objet du premier exercice à faire sur les basses suivantes. *)

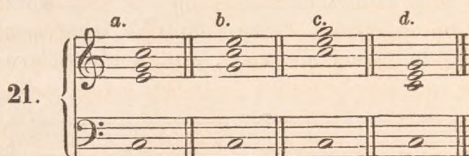


REMARQUE. — Ces basses indiquent de quelle manière sont construits nos exercices pratiques. Ces exercices seront toujours assez étendus pour permettre l'exacte application des règles et préceptes enseignés dans le courant de cet ouvrage.

La disposition des voix supérieures, dans le premier accord de ces exercices, donne lieu à d'importantes remarques sur ce qu'on nomme *position de l'accord*.

Position serrée et large.

Un accord est dans une *position serrée*, lorsque les trois parties supérieures sont assez rapprochées l'une de l'autre pour que, ni le soprano, ni le ténor, si on les transpose d'une octave, ne puissent se placer entre les deux autres, la basse étant à distance. Ex. :



La première position de l'accord *a.*, est changée de telle sorte en *b.*, que le premier *mi* du ténor se trouve placé dans le soprano, à l'octave supérieure ; en *c.*, il en est de même entre les deux notes *sol* et *mi* ; en *d.*, le *do* du soprano est placé une octave au-dessous. Dans toutes ces transpositions, la place des accords change bien, mais non la position qui est dite *serrée*.

Lorsqu'un accord est dans la *position large*, (nommée aussi *position dispersée*), le soprano peut se placer entre l'alto et le

*) Nous conseillons à l'élève de n'entreprendre ce travail que lorsqu'il aura lu les paragraphes qui suivent, et étudié l'ex. 24. (N. d. T.)

ténor, le ténor, entre l'alto et le soprano, ce qui amène la *position serrée*. Ex. :

22.

Dans l'exemple a., l'accord est dans une *position large*; par la transposition du *sol* entre l'alto et le soprano, la position devient serrée en b.; de même dans c. et d. Dans f., le *sol* du soprano de l'accord e., est placé à une octave plus bas entre l'alto et le ténor.

La *position large* n'existe pas dans les accords suivants, (ex. 23), car, malgré la transposition du ténor, les voix supérieures ne sont pas changées (b.); c'est à peine si le changement du soprano donnerait la *position large* dans l'accord c.

23.

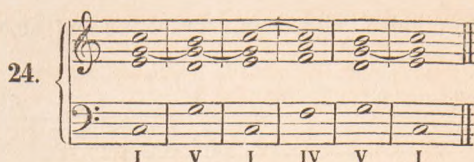
Quoique la *position large* donne plus de plénitude à l'accord, on ne doit pas, cependant, toujours l'employer; nous désirons même que nos premiers exercices soient écrits en *position serrée*.

REMARQUE. — Il est préférable, en commençant, de ne se servir que de la *position serrée*. On se servira de la *position large* dans les deuxième et troisième parties de cet ouvrage, dont les exercices rendent nécessaire l'emploi de cette position. Au début de ses études, l'élève se heurterait à toutes sortes de difficultés qu'il ne pourrait vaincre, même avec la plus grande attention, et qu'il est plus simple de tourner.

Habituellement, les diverses positions ne se présentent pas isolées, mais mélangées selon que la conduite des voix l'exige.

La position du premier accord étant fixée, les accords suivants n'ont plus la même indépendance dans le choix de la leur; ils se dirigent d'après les règles indiquées déjà, pages 43 et 44, sur l'enchaînement des accords.

La réalisation des accords, ainsi que la succession mélodique des parties du premier exercice N° 20, pourront être effectuées ainsi qu'il suit :



La relation naturelle et réciproque de ces accords l'un avec l'autre, devient claire au moyen de l'exemple ci-dessus, pourvu qu'on tienne exactement compte de leur enchainement même, indiqué par des liaisons; la position resserrée est bonne, surtout dans les deux derniers accords, compléments l'un de l'autre et qui donnent une impression de repos, de *Conclusion*. — Cette forme finale, l'accord de dominante se résolvant sur celui de tonique, se nomme *cadence authentique* ou *parfaite*, pourvu, toutefois, que le dernier accord tombe sur l'accent rythmique, c'est-à-dire sur un temps fort de la mesure.



Une autre forme de cadence est celle que produit l'accord de sous-dominante, comme au N° 20 ci-dessus, (quatrième exemple), et nommée *cadence plagale*.



Dans le courant de cet ouvrage, nous parlerons avec plus de détails des différentes cadences.

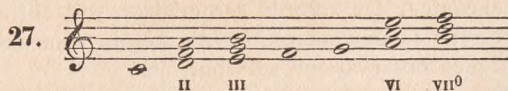
Afin de se familiariser avec des successions d'accords dont la basse procède par degrés conjoints, (comme dans l'ex. 24 *fa-sol*), il sera très utile d'écrire les enchainements IV—V et V—VI dans plusieurs positions et différentes tonalités.

Accords de trois Sons placés sur les autres Degrés de la Gamme majeure.

Les autres accords de trois sons placés sur les différents degrés d'une gamme, appartiennent à la même tonalité; mais, celle-ci, ne sera pas aussi nettement déterminée par ces accords que par la succession V—I. —

Pour les distinguer des accords fondamentaux, on les nomme :
accords secondaires.

Ils sont placés sur les *second, troisième, sixième et septième* degrés de la gamme. *)



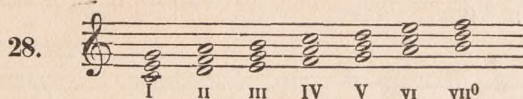
Les accords des second, troisième et sixième degrés nous apparaissent comme *accords mineurs*, parce que leur *tierce* est *mineure* et leur *quinte* *parfaite*.

L'accord du septième degré est essentiellement distinct des autres, parce que, outre la *tierce mineure*, il renferme aussi une *quinte diminuée*; pour ce motif il est nommé :

accord diminué.

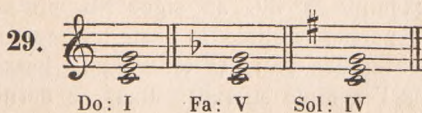
Pour reconnaître les accords mineurs, nous les indiquerons par un petit chiffre représentant le degré qui leur sert de basse; pour l'accord diminué, nous ajouterons un 0, comme dans l'exemple ci-dessus (VII⁰); manière de chiffrer adoptée par le théoricien G. Weber.

Tous les accords de trois sons renfermés dans la gamme majeure se placent ainsi :



REMARQUE. — L'élève doit se garder de considérer ces divers accords comme autant d'*accords de tonique*; ce serait une erreur qui lui rendrait difficile l'étude du rapport des tonalités entre-elles. Aussi longtemps, par exemple, que la tonalité de *do* se maintient, les *accords des différents degrés de la gamme appartiennent à cette tonalité*. En sorte qu'il ne faut pas considérer comme accords de *sol* majeur, *fa* majeur, *ré* mineur, les accords des cinquième, quatrième et deuxième degrés du ton de *do* majeur, tant que ces tonalités ne sont pas établies d'une manière *indépendante*.

Il résulte de ceci qu'un même accord peut appartenir à plusieurs tonalités. L'accord majeur de trois sons peut être :



Avec cet accord, (*do* majeur), la tonalité de *do* majeur n'est

*) Il n'est pas inutile de rappeler qu'il n'est question, jusqu'ici, que de la gamme majeure. (N. d. T.)

réelle que lorsqu'il occupe le *premier* degré; dans les autres cas, il appartient à d'autres tons.

Application.

Pour enchaîner les accords secondaires, soit entre eux, soit avec les accords fondamentaux, on n'a besoin d'aucune nouvelle règle; quelques observations suffiront.

La basse peut marcher, soit *par degrés disjoints*, soit *par degrés conjoints*.

Dans le premier cas, les notes communes aux deux accords resteront toujours à leur place; dans le second cas, le mouvement des voix se fera par mouvement contraire, et selon les règles indiquées plus haut, (P. 45), pour effectuer l'enchaînement des accords.

a. La Basse procède par Degrés disjoints.

30.

a. b. NB. mieux :

c. II IV II V etc.

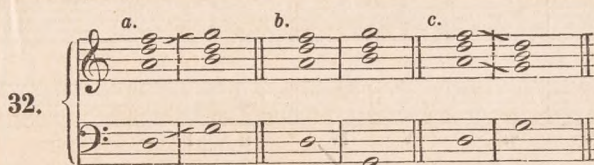
Dans ces exemples la marche de la basse commence sur le second degré; mais on peut partir de tout autre degré, si l'on fait en sorte que les notes communes restent liées dans les deux parties où elles se trouvent.

Cependant, dans certains cas, il y a exception à cette règle, comme dans l'exemple N° 30, au signe NB, où se trouve un enchaînement de parties d'après la règle ci-dessus, mais contenant une octave cachée entre le ténor et la basse, faute qui est corrigée dans l'exemple suivant. Dans ce dernier, l'enchaînement des sons est moins rigoureux, mais il est intérieure-ment préparé, de telle sorte que le *ré* du soprano dans le premier accord, peut être supposé redoublé à l'octave inférieure, ce qui rend alors le rapport évident. Ex. :



REMARQUE. — On peut considérer cette note comme redoublée, en se basant sur ceci: c'est la note *fondamentale* qui est, virtuellement, *tout l'accord*; on peut donc à cause de son importance harmonique supposer sa présence dans les différentes octaves.

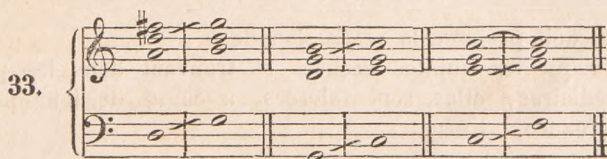
L'impression désagréable produite par les octaves cachées résulte de la marche, par mouvement semblable, de deux parties sur une octave. Cette impression est plus vive encore quand cette marche se trouve dans les parties extrêmes, comme dans l'ex. 32, a.



On peut corriger la marche fautive de ces parties au moyen du mouvement contraire, comme dans b.; de même, en c., quoiqu'il y ait ici un mouvement de quintes cachées entre le ténor et le soprano. (Voyez la remarque de l'exemple 34.)

REMARQUE. — Dans l'ex. ci-dessus, le mouvement de quintes cachées n'est pas absolument une faute; dans bien des cas, par exemple dans l'accompagnement d'un chant donné, on peut être obligé d'employer une semblable disposition. Jusqu'à présent nous parlons de la réalisation correcte à un point de vue purement théorique; peu à peu nous nous occuperons des exceptions nécessitées par la pratique. (Sur les quintes cachées, voyez No. 34).

Ce qu'il y a de défectueux dans les octaves cachées disparaît quand la partie supérieure procède *par demi-ton*; ex.:



b. La Basse procède par Degrés conjoints.

Dans ce cas, l'on doit toujours employer le mouvement contraire; ex.:

34. NB. 4. mieux :

mieux : mieux : NB. 2.

III IV IV V V VI V IV II I

Observations sur l'Enchaînement de ces Accords.

Dans les successions harmoniques employées au signe NB. 4 (et positions analogues), il est préférable de redoubler la tierce du second accord, afin d'éviter les quintes cachées. La faute subsiste encore, alors même que les accords se trouvent dans une position espacée. Ex. :

35. a. b.

On doit préférer la réalisation de b. —

Lorsque les quintes cachées se trouvent dans les parties intermédiaires, elles sont tolérées, à cause de leur peu de prédominance. Ex. :

36.

Dans NB. 2, (ex. 34) le redoublement de la tierce du second accord serait defectueux parce qu'il aurait lieu sur la septième note du ton, appelée aussi *note sensible*. Des explications détaillées sur l'emploi de cette note seront données plus loin.

Basses à réaliser.

37.

1. 2. 3. 4. NB. 5.

Dans les trois premières mesures du premier exercice, le mouvement de la basse est régulier et uniforme. Une telle progression régulière de la basse N° 4 (ex. 37), soit harmonique, soit mélodique, se nomme *marche*.*)

La marche régulière de la basse permet aux autres voix une *marche également régulière*.

La réalisation d'après les principes donnés plus haut sur l'enchaînement des accords par les notes communes, serait :

38.

etc.

et ne pourrait produire ce résultat. En pareil cas on doit suivre la marche indiquée par l'accord de la deuxième mesure, transporté dans la même position que le premier de la première

*) Voici la réalisation de ces trois mesures, réalisation que l'auteur a omise :

(N. d. T.)



BIBLIOTHEQUE
M. GANTATTE

mesure, d'où il résulte que l'enchaînement de la note *ré* ne se fait pas dans la même voix. Ex. :

39. NB.

I V II VI III VII°

Dans la réalisation de la première basse de l'ex. 37, se trouvent des octaves cachées qui sont tolérées, pourvu qu'elles ne se trouvent pas dans les parties extrêmes.

Dans la troisième mesure de l'exercice N° 4, nous rencontrons un accord dont nous n'avons pas encore parlé et que l'on nomme :

Accord de Quinte diminuée.

Cet accord n'est pas indépendant comme ceux que nous avons étudiés jusqu'ici; il suit une marche obligée, indiquée par sa dissonance, la *quinte diminuée*.

On peut, d'une manière générale, indiquer ainsi l'enchaînement de l'intervalle de quinte diminuée: les deux sons peuvent se résoudre (le son supérieur, en descendant, le son inférieur, en montant) sur les sons les plus rapprochés (40 a); ou l'un des deux sons peut rester en place, (soit le son inférieur, soit le son supérieur), et l'autre se porter sur la note voisine. (b, c). Cette manière de résoudre résulte de l'enchaînement naturel de l'accord.

40. a. b. c. d. e. renversement.

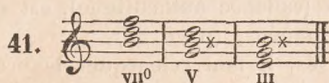
L'intervalle de tierce qui suit l'accord diminué (d), donne l'accord du premier degré *do*, sans la quinte.

D'après la théorie du renversement des intervalles, exposée plus haut, la quinte diminuée renversée produit une quarte augmentée; l'intervalle de résolution doit être, par conséquent, renversé aussi. (Voyez 40 e.) —

Le son fondamental sur lequel se place l'accord diminué se nomme :

Note sensible.

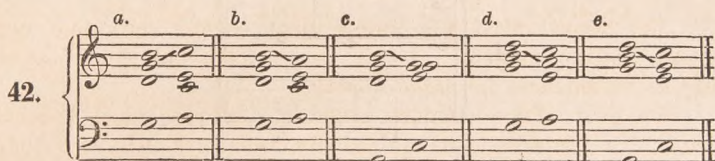
Cette note se trouve comme *tierce* dans l'accord de dominante, et comme *quinte* dans celui du troisième degré.



La *note sensible* étant très prépondérante par elle-même, *ne peut*, dans l'harmonie simple à quatre parties, *être redoublée*.*)

Sa résolution s'effectue en montant d'un demi-ton.

Cette résolution obligée de la note sensible résulte du caractère mélodique de cette note qui, placée à la distance d'un demi-ton de la tonique, a une attraction naturelle vers cette tonique. On peut se convaincre de ceci, surtout, lorsque la note sensible se trouve dans la partie supérieure, comme dans l'ex. 42, où la résolution *a* est plus satisfaisante que dans *b* et *c*.



La tendance de la note sensible vers sa résolution naturelle est plus faible lorsqu'elle se trouve dans les parties intermédiaires, comme dans *d*. Quoique cela puisse être admis dans une forme mélodique, le mouvement disjoint est peu employé, quand la note sensible est placée à la partie supérieure, comme dans *c* de l'ex. ci-dessus.

Lorsque le mouvement disjoint a lieu dans les parties intermédiaires (*e*), la basse doit procéder par mouvement contraire.

Dans l'ex. 39, on trouve, à la troisième mesure, un redoublement et une marche contraires à la règle indiquée pour la note sensible. Eu égard à la marche régulière de la progression qui ne permettait aucun changement, ni dans la position, ni dans l'enchaînement des accords, ces deux exceptions sont permises.

*) Voyez page 25.

Extension de la Cadence.

La cadence indiquée page 20, et formée au moyen de l'accord de dominante (cadence authentique), est employée dans les dernières basses données, (page 25).

Dans ces basses, il faut remarquer la préparation de cette cadence par l'accord du second degré, lequel est dans le même rapport avec celui de dominante que celui de dominante avec celui de tonique. Ex.:

43.

II V I

Outre l'accord du second degré, celui du quatrième degré peut aussi aider à la cadence. Ex.:

44.

IV V I

Les *formules finales* (cadences), résultant de cet enchaînement d'accords, seront indiquées plus loin, lorsque nous enseignerons l'emploi de ces mêmes accords.

CHAPITRE II.

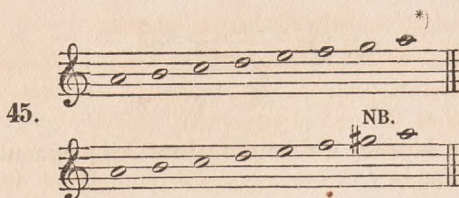
Accords de trois Sons de la Gamme mineure.

a. Accords fondamentaux.

Les accords fondamentaux de la gamme mineure sont placés, comme en majeur, sur les *premier*, *quatrième* et *cinquième* degrés.

L'attraction de l'accord de dominante vers celui de tonique reste telle que l'a indiquée clairement la cadence déjà connue, mais à la condition de faire subir un changement chromatique au *septième degré* de la gamme*), qui, d'après la formation du mode mineur, se trouve séparé par un ton *entier* du huitième, et perd ainsi son caractère de note sensible. Ex.:

*) Tierce, dans l'accord de dominante.

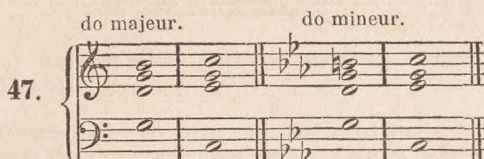


Mais, à l'aide du changement chromatique, (sol, sol #), la formation de l'accord de dominante, en mineur, est, en tout, semblable à celle du majeur. Ex. :



d'où il suit que :

L'accord de dominante, en majeur ou en mineur, est toujours un accord **majeur**, ce dont on peut se convaincre en comparant la même cadence dans les deux modes. Ex. :

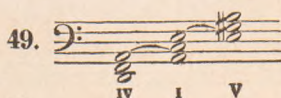


Le sixième degré de la gamme mineure, considéré au point de vue *harmonique*, ne doit jamais être modifié; la cadence plagale, impraticable dans l'ex. b, le démontre suffisamment.

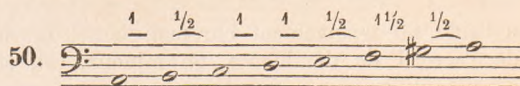


Les trois accords fondamentaux du mode mineur se placent ainsi, dans leurs rapports les plus naturels, et d'après les explications déjà données plus haut :

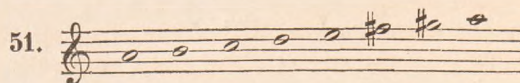
*) Cette forme de gamme mineure, origine de toutes les autres, est nommée : *Gamme mineure antique*. (N. d. T.)



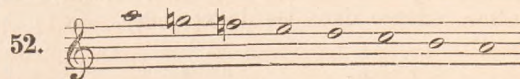
L'échelle mineure qui sert de base à la formation des accords sera donc la suivante :



REMARQUE. — Toutes les autres formes de la gamme mineure, telles que :



ou en descendant :



sont des modifications mélodiques rendues nécessaires par l'intervalle de *seconde augmentée* qui se trouve au N° 50, intervalle inadmissible au point de vue vocal.

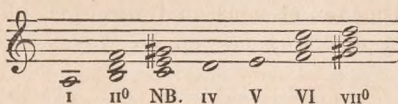
Ces différentes formes de gammes n'ont pas d'influence sur le fond même de l'harmonie; mais l'harmonie peut amener des changements dans la gamme, ainsi que le montrent les exemples suivants :



Le dernier cas du précédent ex. qui renferme l'intervalle mélodique de *seconde augmentée* (intervalle que nous devons exclure des enchaînements d'accords) s'explique par la nécessité du *si naturel* comme partie intégrante de l'accord qui l'accompagne. Le *la b* est également nécessaire, afin de ne pas enlever à la phrase son caractère mineur, lequel disparaîtrait par l'introduction d'un *la naturel*.

- b. Accords de trois Sons sur les autres Degrés de la Gamme mineure.
Accords secondaires.

D'après la disposition de la gamme mineure, les *accords secondaires* se placent dans l'ordre suivant :

54. 

Le *second* degré nous donne un *accord diminué* tel que celui du *septième* degré du mode majeur ; sur le *septième* degré nous trouvons encore un accord de même nature ; le *sixième* degré forme un accord *majeur*.

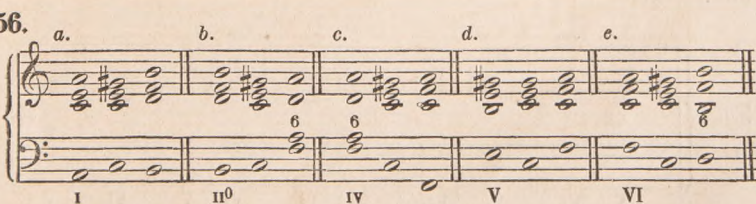
Le *troisième* degré nous montre une nouvelle forme d'accord, composé d'une *tierce* majeure et d'une *quinte* augmentée ; on l'appelle :

Accord de quinte augmentée.

L'enchaînement forcé de cet accord avec certains autres de la même tonalité permet rarement de lui donner pour *fondamentale réelle* le troisième degré du mode mineur. Les exemples suivants peuvent le prouver :

55. 

Parmi ces enchaînements, les plus usités sont ceux de c. et de e. L'emploi de cet accord dans une succession d'autres accords est difficile :

56. 

Mais il devient plus facile lorsque la *quinte* augmentée est préparée, c. à d. quand elle a déjà été entendue dans l'accord précédent et dans la même partie. (en d.) —

La plupart des enchainements usités qui sont indiqués ci-dessus, se présenteront plus tard sous d'autres aspects, et l'accord augmenté ne sera pas considéré comme troisième degré de la gamme mineure. L'accord de quinte augmentée, très usité dans la musique moderne, s'explique par les *changements chromatiques* de l'harmonie, et nous en trouverons, plus tard, la théorie sous le nom d'accords altérés. — (Voyez chap. X, accords altérés.) —

Application.

Les principes de l'enchainement harmonique et de la conduite des voix qui ont été développés jusqu'ici, vont trouver leur application, ainsi que ce nous avons dit, plus haut, sur la marche de la note sensible dans l'enchainement des accords mineurs fondamentaux. On évitera, *comme non mélodique*, l'intervalle de *seconde augmentée* qui se trouve du sixième au septième degré, en montant, et du septième au sixième, en descendant l'échelle mineure, lorsque les deux notes formant la seconde augmentée, sont produites par une *harmonie différente*. Ex.:

57.

Part a shows two measures of chords in treble clef. Part b shows four measures of chords in bass clef. The chords are labeled V, VI, VI, V below the staff.

Il arrive souvent, dans l'enchainement des accords des cinquième et sixième degrés, que la note sensible se résout en montant; alors l'accord du sixième degré a sa tierce redoublée. Ex.:

58.

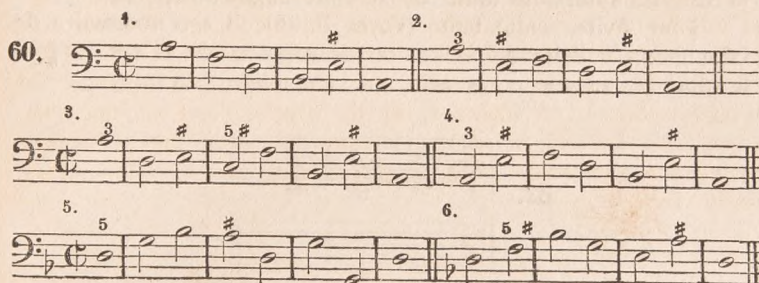
The example shows a sequence of chords in two staves. The chords are labeled V, VI, V, VI, V, VI, VI, V, VI, V below the staff. The final measure is marked 'etc.'.

Il n'est pas possible de réaliser correctement l'enchainement de l'ex. 57 b., à moins de se servir d'un son médiateur, comme, par exemple :



REMARQUE. — Dans la pratique, on n'est pas toujours aussi sévère; mais, cependant, on fera bien de se familiariser avec la marche mélodique ci-dessus, d'autant mieux qu'on ne doit pas oublier que *tout ce qui s'écarte des règles, est ou doit être une exception motivée.*

Exercices sur l'Enchaînement des Accords de la Gamme mineure.



Observations sur ces Exercices.

Un signe chromatique placé sur une note de basse, (comme dans la troisième mesure du premier exercice), s'applique toujours à la *tierce supérieure* de cette note.

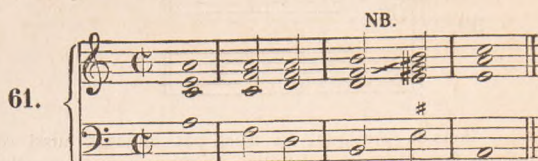
Il est de règle, si la fondamentale de l'accord parfait est à la basse, de n'employer aucun chiffre de désignation, à moins que, soit par 3, 5, 8, $\frac{5}{3}$ et même $\frac{8}{3}$, on ne veuille indiquer des cas particuliers dont nous parlerons plus loin.

Cependant le chiffrage par 5 est souvent nécessité par l'emploi de l'accord du troisième degré du mode mineur, dont la quinte, haussée d'un demi-ton, devient la note sensible du ton. On indique alors, à côté du chiffre, le signe d'élévation (dièze ou bécarré, # ♯).

La mention d'un 3 ou d'un 5 sur le *premier accord* de quelques exercices, indique la position de cet accord. Voyez à ce sujet les observations des prochains exercices (P. 38).

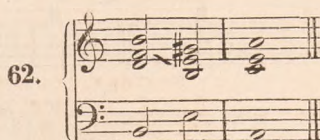
La réalisation d'un des exercices qui précèdent va donner lieu à quelques observations utiles.

Prenons, par exemple, la première basse du N° 60, et réalisons-la ainsi.

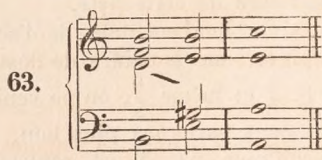


Cette réalisation est conforme au principe de l'enchaînement des accords (par la liaison d'une note avec une autre, dans la même partie); mais l'alto franchit dans la troisième mesure, (à NB), un intervalle fautif de seconde augmentée, *fa-sol #*.

Pour éviter cette faute (Voyez P. 30), il est nécessaire de faire marcher l'alto de *fa* sur *mi*, le soprano de *si* sur *sol #* et le ténor de *ré* sur *si*, et cela, de la manière suivante :



(enchaînement qui a déjà été expliqué au N° 34), ou bien, encore : le soprano tient le *si*, le ténor va de *ré* sur *sol #*, en descendant, et l'alto marche de *fa* sur *mi*, ce qui amène l'harmonie dans la position large :



Des observations plus complètes, que les difficultés de la marche des voix dans la succession des accords des quatrième, cinquième et sixième degrés de la gamme mineure rendront nécessaires, sont réservées pour certains cas qui se présenteront à propos de l'enseignement pratique.

Avant de chercher à faire un emploi plus général des accords de trois sons, classons, dans le tableau suivant, ceux qui ont déjà été étudiés.

Tableau de tous les Accords de trois Sons des Gammes majeure et mineure.

64. majeur.

I II III IV V VI VII⁰

mineur.

I II⁰ III' IV V VI VII⁰

Accords majeurs et degrés sur lesquels ils se trouvent :

en majeur. en mineur.

I IV V V VI

Accords mineurs :

en majeur. en mineur.

II III VI I IV

Accords diminués :

en majeur. en mineur.

VII⁰ II⁰ VII⁰

Accord augmenté :

en mineur.

III'

CHAPITRE III.

Renversements des Accords de trois Sons.

Accord de Sixte. — Accord de Quarte et Sixte.

Les accords, en général, n'ont pas toujours, comme dans les exemples donnés jusqu'ici, leur *fondamentale* à la basse ; les autres notes intégrantes (*tierce, quinte, etc.*) peuvent aussi devenir *notes de basse*.

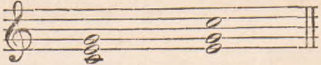
De ceci résultent des transformations de l'accord fondamental qui sont nommées : **renversements, transpositions, changements.**

REMARQUE. — Il ne faut pas perdre de vue que ces renversements ne peuvent résulter que du *changement de basse*. Les transpositions de parties dont il a été parlé jusqu'ici à propos des positions serrées ou larges, *ne changent absolument rien* à l'essence même de l'accord.

Dans les accords de trois sons, deux renversements sont possibles :

a) lorsque la tierce de l'accord est à la basse, on a l'accord de *sixte*.

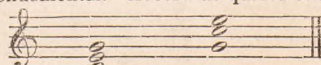
Accord fondamental. Accord de sixte.

65. 

Tierce
de l'accord fondamental.

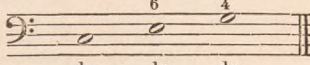
b) lorsque la quinte de l'accord est à la basse, on a l'accord de *quarte et sixte*.

Accord fondamental. Accord de quarte et sixte.

66. 

Quinte
de l'accord fondamental.

On indique l'accord de sixte par un 6 placé sur la note de basse, et celui de quarte et sixte par $\frac{6}{4}$, ex. :

67. 

do do do
Do I I I

Nous avons déjà dit que l'absence de chiffre sur une note de basse indique ordinairement la *fondamentale*. Pour désigner le *degré* sur lequel est placé l'accord, on se sert de chiffres romains, comme on peut le voir dans l'exemple 67.

REMARQUE. — Quoique les notes *mi* et *sol* soient la basse des accords de *sixte* et de *quarte et sixte* dans l'exemple 67, la véritable fondamentale de ces deux accords est *do*, car ils ne sont autre chose que des *renversements* de l'accord ayant *do* pour fondamentale, c'est-à-dire des *dérivés* de ce même accord.*)

Application.

L'emploi des renversements d'accords donne de la variété aux enchaînements harmoniques, et rend la marche des voix (celle de la basse, surtout), plus facile et plus naturelle.

D'après les règles données (page 43) sur le choix des notes à doubler dans les accords de trois sons, il faut, dans l'accord de *sixte*, doubler de préférence la *fondamentale* de l'accord.

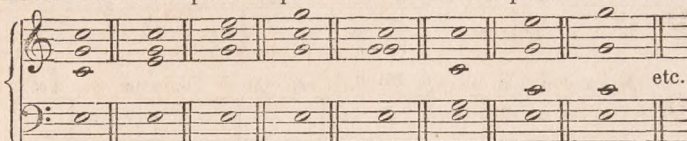
Le redoublement de la note de basse (c. à d. la *tierce* primitive), et le redoublement de la tierce supérieure de la basse,

*) Il est très important de ne pas confondre le mot : *basse* appliqué à la fondamentale d'un accord, avec le même mot qui sert à désigner, d'une manière générale, la note la plus grave d'un accord. (N. d. T.)

(c. à d. la *quinte* primitive) ne peuvent se faire que *si la marche des parties l'exige*, ou bien, encore, afin d'éviter des progressions fautives. Rappelons ici que la note sensible ne doit, *en aucun cas*, être redoublée.

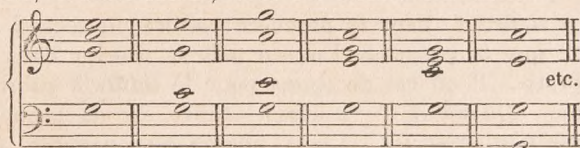
Il est bon de faire observer que la position des notes dans les parties supérieures ne peut avoir aucune influence sur l'accord.

L'accord de *sixte* peut se présenter sous les aspects suivants :

68.  etc.

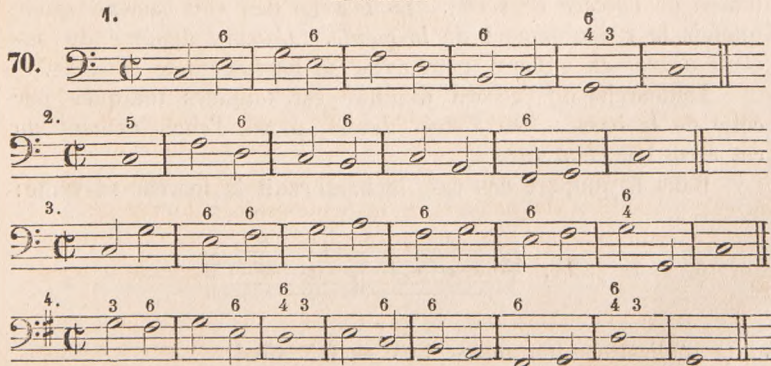
L'emploi de l'accord de *quarte et sixte* est plus rare que celui de *sixte*, car il est soumis à certaines lois indiquées plus loin. C'est dans les cadences que cet accord est le plus souvent employé.

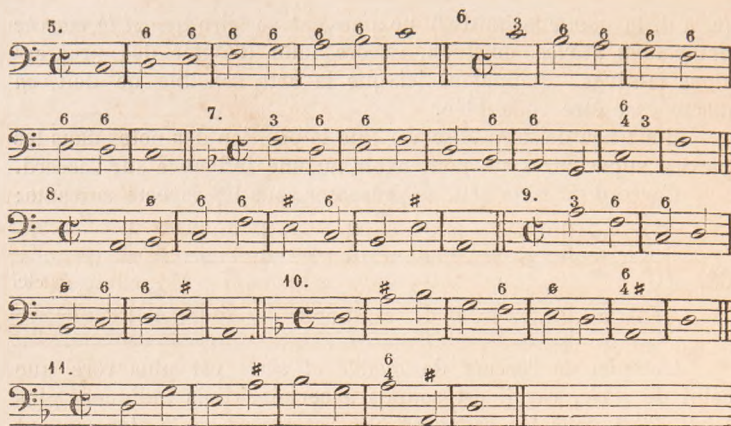
La note la plus propre au redoublement est celle de la basse, *quinte* de l'accord primitif. L'accord de *quarte et sixte* est présenté, ordinairement, sous les formes suivantes :

69.  etc.

Pour enchaîner les accords renversés, il n'est pas besoin d'autres règles que celles qui ont déjà été données. Donc, prenons quelques accords, et montrons l'emploi de leurs dérivés dans quelques exercices qui, si insignifiants qu'ils puissent être, forment, pourtant, *un tout* complet.

Exercices.

70. 



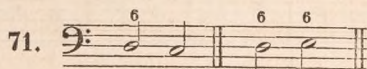
Observations sur ces Exercices.

Le chiffre 5, dans la première mesure du second exercice, indique que la *quinte* de l'accord doit se trouver dans la partie de soprano. Il en est de même pour le chiffre 3 qui représente la tierce. Quand il n'y a aucun chiffre sur la première note de basse d'un exercice, il faut, autant que possible, que l'octave de la fondamentale soit attribuée au soprano.

L'accord diminué du septième degré se trouve comme accord de *sixte* dans le second exercice. Il se présente le plus souvent dans cet état. Il faut encore rappeler ici que le son *fondamental* de cet accord ne peut être doublé, parce qu'il est *note sensible*; dans la plupart des cas, la *tierce* peut être redoublée (basse de l'accord de *sixte*). La marche des voix amène quelquefois le redoublement de la *quinte*. L'accord diminué du second degré, en mineur, peut avoir sa fondamentale doublée.

La marche de l'accord diminué est toujours indiquée par celle de la basse. On a déjà donné, p. 26, l'enchaînement de cet accord à l'état direct.

Dans la plupart des cas, la basse suit la marche suivante:



et la réalisation des autres voix se fait ainsi:

72.

On voit par les exemples ci-dessus, que le renversement de l'intervalle de *quinte diminuée* (quarte augmentée) peut, à quatre parties, se résoudre autrement qu'il a été dit (page 26), lorsqu'il s'agissait de *deux voix* seulement. En effet, dans le premier exemple, le *si* du soprano et le *fa* de l'alto marchent sur *do* et *sol*:

73.

L'analogie de cet accord avec celui de *septième de dominante* dont nous parlerons plus tard, donne souvent l'idée à l'élève de faire descendre la *quinte diminuée*, lorsque, par le renversement, elle est changée en *quarte augmentée*. Si la *quinte* est doublée dans la partie supérieure, on a, alors, la marche suivante :

74.

qui est mauvaise à cause des quintes parallèles.

REMARQUE. — Pour justifier cet enchaînement de quintes, on pourrait objecter que l'une est *diminuée* et l'autre *parfaite*; mais il ne faut pas oublier que ce cas n'est admissible que lorsque la *quinte parfaite* précède la *quinte diminuée*, et non autrement. Ex. :

75.

Voyez la note de la page 46.

Si l'accord de *quinte diminuée* est suivi d'un accord autre que celui de la tonique, la marche des parties doit être modifiée en conséquence. Nous donnons, ci-dessous, quelques enchaînements usités :

à éviter.

76.

meilleur. mauvais.

mauvais.

VII° II etc.

L'accord diminué placé sur le second degré du mode mineur n'exige pas, dans son emploi, les mêmes précautions que l'accord du septième degré; sa fondamentale peut être doublée. (Voyez page 38.) —

Deux ou plusieurs accords de sixte sur une basse marchant par degrés conjoints, (comme dans l'exercice 70 N° 3 et autres), nécessitent l'emploi du mouvement contraire dans une ou plusieurs parties. Ex.:

77.

La réalisation des accords de sixte dans les exercices 5 et 6 du N° 7 peut se faire de plusieurs manières. La meilleure, cependant, est de faire marcher les parties supérieures avec la même régularité de progression que la basse elle-même. Ex.:

78.

etc.

Les octaves cachées qui se trouvent (mesures 2 et 3) entre le ténor et la basse, ne peuvent être évitées. On doit donc ne pas oublier *qu'il serait mauvais d'attribuer à quelques incorrections dans les relations des parties entre-elles une importance trop grande*, car la perfection des détails doit toujours être subordonnée à celle de l'ensemble.

REMARQUE. — Le principe énoncé ci-dessus pourrait être facilement mal interprété par l'élève. Cependant, il était nécessaire de l'exposer; mais, afin d'éviter toute erreur, répétons encore une fois que ce n'est que par de sévères et consciencieuses études que l'on peut acquérir quelque expérience et un jugement sûr.

Du Chiffrage de la Basse.

Les divers signes placés au-dessus de la basse sont nommés *chiffre*. Quelques-uns d'entre eux, tels que les signes chromatiques, très usités en mineur, ont déjà été expliqués. La manière de chiffrer les *accords de sixte* et de *quarte et sixte* a été indiquée, (page 36). A ces instructions ajoutons encore que, lorsqu'il est nécessaire de hausser chromatiquement un intervalle, on indique cette altération par une barre placée en travers du chiffre qui représente l'intervalle; (voyez, par exemple, les exercices 8, 9 et 40 du N° 70 où le 6 est barré 6̄). Souvent, cependant, on emploie le signe chromatique lui-même, après le chiffre (Ex.: 6#, 6̄#, 5#, 5̄#). A mesure que nous étudierons de nouveaux accords nous indiquerons leur chiffre spécial.

Cadence au moyen de l'Accord de Quarte et Sixte.

Dans les exercices N° 70, on a pu remarquer, qu'à l'aide des renversements de l'accord de trois sons, les formules finales qui avaient déjà été indiquées précédemment deviennent plus précises, plus concluantes. L'accord de quarte et sixte (second renversement de l'accord de la tonique) amène une cadence. Ex.:

79.

Do I V I

Il n'est pas rare de voir l'accord du quatrième ou du deuxième degré précéder celui de quarte et sixte.



BIBLIOTHEQUE
M. G. ANTATTE

80.

Do: IV I V I II I V I

Placé sur une autre note que le cinquième degré, l'accord de quarte et sixte amène, le plus souvent, un changement de ton, (modulation). Employé dans d'autres conditions, il est faible, et soumis à de certaines lois qui seront expliquées plus loin.

CHAPITRE IV.

Accords de quatre Sons. — Septièmes.

Les accords de septième ont pour base les accords de trois sons. Ils sont formés par l'adjonction d'une tierce placée au-dessus de la quinte d'un accord de trois sons, laquelle produit un intervalle de septième par rapport à la basse.

81.

Les diverses espèces d'accords de trois sons peuvent, en conséquence, produire diverses espèces d'accords de septième.

Observations générales sur les Accords de Septième.

Les accords de septième ne sont pas *indépendants* comme la plupart des accords de trois sons; ils ont une marche déterminée, *obligée*, et ce n'est que lorsqu'ils sont enchaînés avec les accords de trois sons qu'ils ont un sens complet et concluant. Aussi, ils rendent plus intimes les rapports des accords entre eux, et ils sont un moyen puissant pour affirmer la tonalité. —

Accord de Septième de Dominante en majeur et en mineur.

L'accord de septième de dominante est l'accord de septième le plus usité; quelques théoriciens le nomment aussi *principal accord de septième*.

Comme l'accord parfait de dominante, il se place sur le cinquième degré du ton; il est composé d'un accord parfait majeur et d'une septième mineure.

82.

Do: V V₇ do: V V₇

Cet accord est le même dans les deux modes.

Lorsque l'accord de septième de dominante est dans son état direct (état fondamental), on l'indique par un 7 placé au-dessus de la note de basse et, d'après notre système, par V₇. — Ex.:

83.

Do: V₇ Sol: V₇

L'attraction tonale qui conduit l'accord de la dominante sur celui de la tonique a déjà été rendue sensible par les cadences qui ont été données en exemples. (Voyez page 20.) Cette attraction devient plus forte par l'adjonction d'une septième à l'accord de dominante.

Voici la cadence avec septième :

84.

Do: V₇ I la: V₇ I

REMARQUE. — On voit, dans cet exemple, que l'accord qui suit celui de septième n'est pas complet; la quinte manque. L'explication de ce fait sera donnée plus loin.

L'enchaînement d'un accord de septième avec un autre accord se nomme :

résolution de l'accord de septième, cadence.

L'enchaînement d'un accord de septième avec l'accord de la tonique, ou premier degré, se nomme :

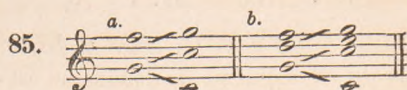
cadence finale ou parfaite.

L'accord de septième donne lieu à d'importantes observations au point de vue de la conduite mélodique des voix et des rapports des diverses parties entre elles.

Premièrement, il nous faut chercher quelle est la résolution de l'accord de dominante la plus conforme aux règles.

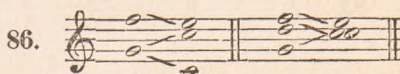
La septième, intervalle caractéristique de l'accord, est astreinte à une marche déterminée à cause de la dissonance qu'elle pro-

duit par rapport à la basse. La marche de la fondamentale étant donnée, il devient impossible de résoudre la *septième* en montant, ex.:



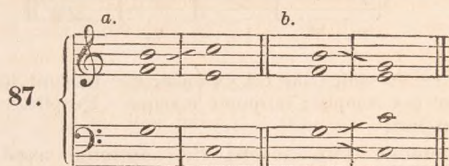
même en ajoutant une troisième partie comme dans *b*.

Mais le sens harmonique est pleinement satisfait si on fait résoudre la *septième* en descendant. Ex.:



Par ces exemples, on voit que la basse doit faire un mouvement de *quarte en montant*, ou de *quinte en descendant*. Il reste à examiner la marche de la *tierce* et de la *quinte* dans l'accord qui nous occupe.

La *tierce* de l'accord de *septième* de dominante est toujours la note sensible du ton. La tendance résolutive naturelle de cette note a déjà été indiquée (page 27), et nous avons vu qu'elle doit monter d'un demi-ton. En conséquence, la résolution la plus naturelle du *si*, dans l'exemple suivant, est comme en *a*:

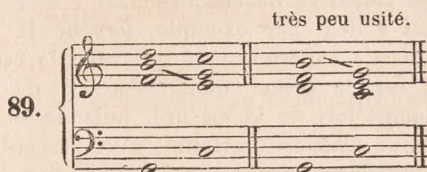


L'exemple *b* montre combien une semblable résolution de la *tierce*, placée dans la partie supérieure, est peu naturelle. Elle serait, cependant, à peu près tolérable si cette *tierce* se trouvait dans les parties intermédiaires. Ex.:

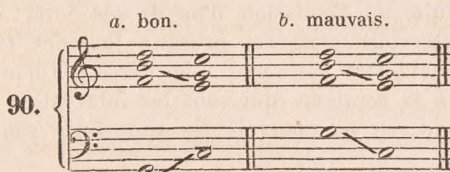


Il résulte de ceci que la marche descendante de la tierce, dans la résolution de la septième de dominante peut être permise dans les conditions suivantes :

a) si elle ne se trouve pas dans la partie supérieure; ex.:



b) si la basse marche par mouvement contraire; ex.:



La nécessité de la seconde règle est évidente; si on ne l'observait pas, on aurait, comme dans l'exemple *b*, une faute de quinte cachée.

La marche de la *quinte*, dans l'accord de septième de dominante, est libre. Quoique, le plus souvent, elle descende à cause du renversement de la septième, la réalisation des voix peut, cependant, être telle, qu'il soit possible de la faire monter, comme dans l'exemple 88 où le *ré* du soprano est conduit sur le *mi*.

En résumant les observations qui précèdent, on trouvera les règles suivantes pour la résolution régulière de l'accord de septième de dominante :

La septième descend d'un demi-ton ou d'un ton (selon le mode).

La fondamentale fait un mouvement de quarte en montant, ou de quinte en descendant.

La tierce monte d'un demi-ton.

La quinte marche librement, c'est-à-dire, peut monter ou descendre d'un degré, selon la position de l'accord.

REMARQUE. — A propos de la marche de la tierce, dans l'accord de septième de dominante, on peut se rappeler ce qui a été dit (page 26) sur la fondamentale et la quinte dans l'accord de quinte diminuée. Ces deux intervalles se retrouvent dans la septième de dominante. —

Emploi.

L'accord de septième de dominante, très usité dans les cadences, *est rarement employé dans le courant d'une phrase*, à moins que, par la disposition des parties, on ne puisse enlever à cet accord son caractère de conclusion.

C'est ce qui a lieu, par exemple, lorsque la septième se trouve dans la partie supérieure, ce qui rend la cadence moins parfaite. Il en est de même, quand l'accord de septième se trouve sur le temps fort de la mesure, puisque dans une formule finale absolue (cadence parfaite), c'est l'accord de la tonique qui doit coïncider avec l'accent rythmique (temps fort). (Voyez page 20). —

Le plus souvent l'accord de septième de dominante est incomplet par suite de l'omission d'un de ses intervalles constitutifs. Cet intervalle omis est presque toujours *la quinte* et, quelquefois (mais fort rarement), *la tierce*. Quant à la fondamentale et à la septième qui sont les intervalles caractéristiques de l'accord, on ne pourrait les supprimer sans le rendre méconnaissable.

91. a. b. c. rare. d.

V₇ I V₇ I — —

Dans les exemples *a*, *b*, *d*, la quinte est supprimée; dans l'exemple *c*, c'est la tierce qui manque. On remarquera que dans tous les exemples la fondamentale est doublée. Ce redoublement donne, par la note qui reste en place (note commune), une résolution meilleure, l'accord de la tonique étant, alors, complet, ce qui n'est pas, dans les résolutions qui ont précédé ce dernier exemple. (Voyez N° 84).

La règle suivante résume les observations ci-dessus :

L'accord de septième de dominante est souvent incomplet; l'intervalle le plus ordinairement supprimé est la quinte.

Exercices.

92. 1. 3 7 6 6 5 7

2. C_4 E_4 G_4 B_3 (6 6 6 7)

3. C_4 E_4 G_4 B_3 (3 6 6 6 7 6 6 7)

4. C_4 E_4 G_4 B_3 (5 6 7 6 4 3 6 4 7)

5. C_4 E_4 G_4 B_3 (3 6 7# 6 4 6 6 6 4 7#)

6. C_4 E_4 G_4 B_3 (6 6 7# 6 6 6 7 6 7#)

Ces exercices ne nécessitent aucune explication nouvelle. On a vu, précédemment, que l'accord de septième de dominante, *dans son état direct*, est désigné par un 7. On a vu, de même, que tout signe chromatique, #, b ou $\sharp$, s'applique à la tierce supérieure de la note de basse. (Voyez page 33).

CHAPITRE V.

Renversements de l'Accord de Septième de Dominante.

Nous avons démontré, à propos de l'accord parfait, que lorsqu'un autre intervalle que la fondamentale est à la basse, il y a *renversement*. Ce principe s'applique à la septième de dominante, et à tous les accords, en général.

Le *premier renversement* de l'accord de septième a lieu lorsque la tierce est à la basse.

Le *second renversement* a lieu lorsque la quinte est à la basse, et enfin, il y a *troisième renversement*, lorsque la septième est à la basse.

93.

sol₇ sol₇ sol₇ sol₇

En comparant ces transformations de l'accord de septième de dominante avec celles de l'accord parfait, on en doit remarquer l'analogie. Ex.:

94.

The exercise consists of two staves. The top staff is in bass clef and contains four chords, each with a '6' above it. The bottom staff is also in bass clef and contains four chords, each with a 'sol₇' below it. Between the staves, there are four sets of figured bass notation: 7, 6/5, 6/4(3)/3(3), and 6/4(2)/2(2).

Ces différents renversements tirent leurs noms de la position des intervalles dont ils sont composés.

Le premier renversement se nommè accord de quinte et sixte; le second, accord de tierce quarte et sixte, ou, plus brièvement, accord de tierce et quarte, le troisième, accord de seconde quarte augmentée et sixte, ou, plus brièvement, accord de seconde.*)

Le chiffreage de ces renversements est indiqué au-dessus de la basse de l'exemple précédent. (94).

Il n'est pas inutile de rappeler ici que ces diverses transformations d'accords, résultent uniquement du changement de basse; les intervalles qui restent dans les parties supérieures peuvent être disposés d'une façon arbitraire. Ex.:

95.

The exercise consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains four chords. The bottom staff is in bass clef and contains four chords, each with a figured bass notation below it: 6/5, 6/5, 4/3, and 4/3. Below the bottom staff, there are four sets of figured bass notation: 2, 2, —, and —. The word 'etc.' is written between the two staves.

*) Cette dénomination des renversements et la manière de les chiffreer sont adoptées, en Allemagne, pour les quatre espèces d'accords de septième. En France, la septième de dominante et ses renversements sont désignés et chiffreés d'une façon spéciale que nous croyons devoir indiquer ici.

Accord à l'état direct: 7₊.

1^{er} renversement: Accord de quinte diminuée et sixte, 6₅.

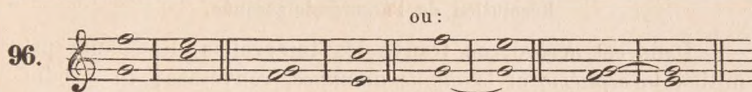
2^{me} renversement: Accord de sixte sensible, +6

3^{me} renversement: Accord de triton, +4

(N. d. T.)

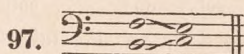
Application.

La marche régulière (résolution) des renversements d'un accord, a pour base celle de l'accord générateur. Il est à peine besoin d'ajouter que la *dissonance* (la septième), conservant sa tendance résolutive, quelle que soit la place qu'elle occupe, est soumise aux mêmes lois, dans les renversements, que lorsque l'accord est à l'état fondamental. Ex.:

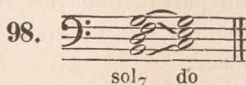


Résolution de l'Accord de quinte et sixte.

Dans cet accord, la *septième* est placée, par rapport à la basse, comme la *quinte* dans l'accord de quinte diminuée dont nous avons déjà indiqué l'enchaînement. (Voyez page 26).



La résolution naturelle de l'accord de *quinte et sixte* se fait donc de la manière suivante :

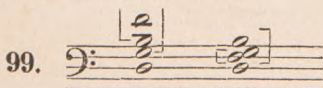


La marche de la basse (note sensible) est déjà connue. La fondamentale, placée à la partie supérieure, reste en place; elle pourrait aussi faire un saut de quinte, mais comme une voix supérieure ou intermédiaire a rarement l'espace nécessaire pour franchir un semblable intervalle, la résolution se fait, le plus ordinairement, comme nous l'indiquons ci-dessus.

REMARQUE. — Dans beaucoup de cas, certaines irrégularités dans la marche de la fondamentale ne sont pas proscrites, à la condition qu'elles aient pour résultat une meilleure disposition des parties, ou qu'elles servent à resserrer le lien de l'accord avec celui qui le suit.

Résolution de l'Accord de tierce et quarte.

Outre la *septième* et son renversement, la *seconde*, on trouve dans cet accord l'intervalle de *quarte augmentée*, renversement de la *quinte diminuée*. Ex.:



La résolution de cet accord se fait ainsi :

100. 

La basse (quinte de l'accord à l'état direct), peut, à volonté, marcher comme en *a* ou comme en *b*.

Résolution de l'Accord de seconde.

Dans cet accord, on trouve les intervalles dissonants primitifs, la *septième* et la *quinte diminuée*, renversés; ils produisent alors, par conséquent, les intervalles de *seconde majeure* et de *quarte augmentée*. Sa résolution est la suivante :

101. 

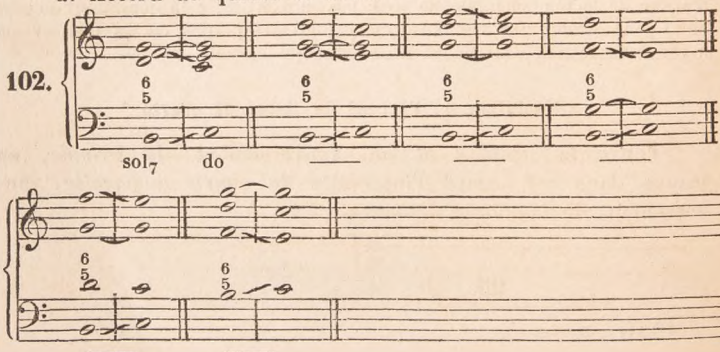
On voit que l'accord de seconde fait sa résolution sur l'accord de sixte.

Il faut remarquer que ces diverses résolutions ont toutes pour origine la résolution de l'accord dans son état direct; en d'autres termes, chaque partie, dans les renversements, suit la marche résolutive qui a déjà été indiquée pour la septième de dominante non renversée.

Toutes ces résolutions forment *cadence*; les unes, qui donnent le sentiment de la terminaison complète, absolue, sont nommées *cadences parfaites*, les autres, qui laissent le sens plus ou moins en suspens, sont nommées *cadences imparfaites*.

Tableau de la Résolution naturelle, dans diverses Positions, des Renversements de l'Accord de Septième de dominante.

a. Accord de quinte et sixte. —

102. 

b. Accord de tierce, quarte et sixte. —

ou :

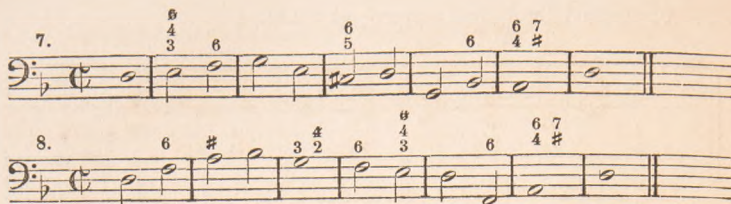
sol₇ do

c. Accord de seconde. —

Exercices pour l'Emploi de la Septième de dominante et de ses Renversements.

103.

*) Pour l'explication du 6 barré (6), voir page 44.



REMARQUE. — Les chiffres 8-7 qui se trouvent dans l'avant-dernière mesure des second, quatrième et cinquième exercices, signifient que la septième ne doit pas être frappée sur l'accord, mais être amenée par l'octave de la basse. —

CHAPITRE VI.

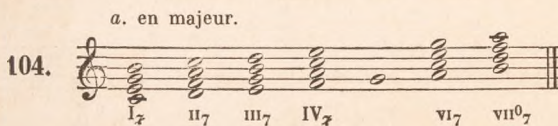
Accords de Septième secondaires.*)

Outre l'accord de septième de dominante que nous considérons comme *accord principal de septième*, on peut, avec tous les accords de trois sons, en majeur et en mineur, former des accords de septième. Leurs rapports avec la tonalité qui les engendre est sensible, quoiqu'ils soient, cependant, moins nettement déterminés que ceux de la septième de dominante, qui est parmi les accords de quatre sons, celui par lequel la tonalité est le plus fortement accusée.

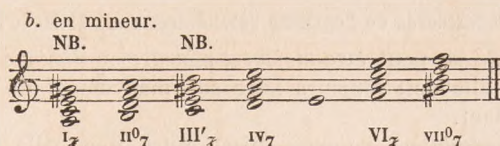
REMARQUE. — La septième de dominante contenant à la fois et la fondamentale de l'accord de sous-dominante (*fa* dans le ton de *do*) et la fondamentale de l'accord de dominante, (*sol*), établit le rapport entre ces deux notes qui convergent vers un point commun et central, (*do*), accord de tonique. (Voyez ci-dessus, page 40, ex. 3.)

On nomme ces nouveaux accords de septième : *accords de septième secondaires*.

On les forme par l'adjonction d'une tierce au-dessus de la quinte d'un accord de trois sons, laquelle produit une *septième*, par rapport à la fondamentale du même accord. Ex.:



*) L'auteur allemand comprend sous cette dénomination, les accords connus en France sous le nom d'accords de septième de seconde, troisième et quatrième espèces. (N. d. T.)



Ces accords résonnent durement à l'oreille et leur enchaînement n'est pas aussi logique que celui de la septième de dominante. Leur emploi est plus rare, mais, néanmoins, ils se prêtent aux marches harmoniques, et l'on peut obtenir par eux de la variété et un coloris spécial.

Les accords de septième secondaires doivent se diviser ainsi:

a. Accords majeurs avec septième majeure: 105.

en majeur. en mineur.

do: I₇ IV₇ la: VI₇

NB. Les accords parfaits majeurs avec addition de septième mineure, forment des accords de septième de dominante. —

b. Accord mineur avec septième majeure:

en mineur.

la: I₇ inusité.

c. Accords mineurs avec septième mineure:

en majeur. en mineur.

do: II₇ III₇ VI₇ la: IV₇

d. Accords diminués avec septième mineure:

en majeur. en mineur.

do: VII⁰₇ la: II⁰₇

e. Accord diminué avec septième diminuée:

en mineur.

la: VII⁰₇

f. Accord augmenté avec septième majeure:

la: III'₇ inusité.

Ce dernier accord, placé sur le troisième degré de la gamme mineure, est inusité à cause de son caractère équivoque.

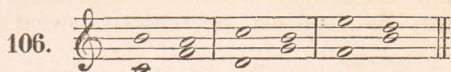
REMARQUE. — Nous retrouverons cet accord, mais sous un autre aspect, dans le chapitre X.

Emploi des Accords de Septième secondaires dans le Mode majeur.

La septième peut être majeure, mineure ou diminuée. Comme *dissonance*, elle doit toujours faire son mouvement de résolution en descendant.

Cette *résolution naturelle* n'est autre que celle qui a été déjà indiquée pour la septième de dominante. La basse, comme dans ce dernier accord, marche par quinte descendante ou quarte ascendante.

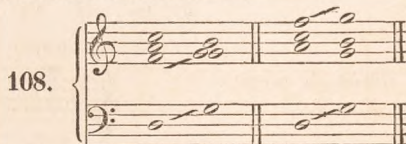
La résolution des intervalles principaux de l'accord est donc la suivante :



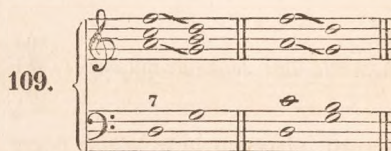
Aucune règle nouvelle n'est nécessaire pour la résolution des autres intervalles. Comme dans l'accord de septième de dominante la tierce monte d'un degré et la quinte peut, indifféremment, descendre ou monter. Ex. :



REMARQUE. — La marche irrégulière*) de la tierce dans les exemples b et c, du N° 407, a pour cause la nécessité d'éviter l'octave cachée qui résulterait d'un mouvement ascendant. Ex. :



On peut, comme dans l'exemple 407, c, doubler la note sensible dans l'accord de résolution, si l'on ne veut pas avoir les quintes cachées suivantes :



*) Cette marche n'a rien de fautif, la tierce de ces accords n'ayant pas le caractère attractif de la *note sensible*, tierce de la septième de dominante.

Mais tout cela dépend des différents cas qui peuvent se présenter dans l'application de ces accords.

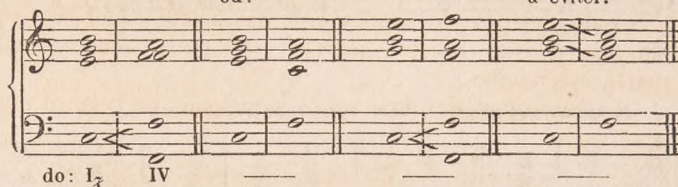
Résolution naturelle des Accords de Septième secondaires en majeur.

a. du premier degré. —

ou :

à éviter.

110.



bon.

mauvais.

ou :

à éviter.



avec omission
de la quinte :



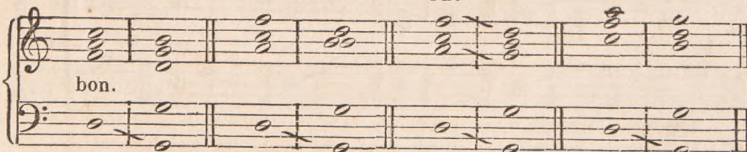
b. du second degré. —

ou :

bon.

à éviter.

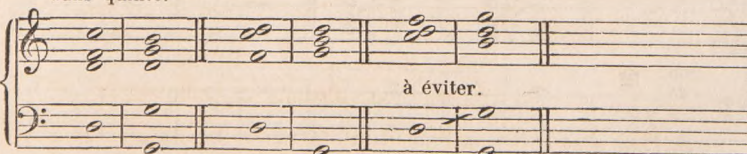
do: II₇ V



sans quinte.

à éviter.

non.



c. du troisième degré. — sans quinte:

bon.

à éviter.

do: III⁷ IV

d. du quatrième degré. (Rare avec cette résolution).

bon.

mauvais.

à éviter.

do: IV⁷ VII⁰

sans quinte:

bon.

à éviter.

e. du sixième degré. —

sans quinte:

bon.

à éviter.

do: VI⁷ II

f. du septième degré. —

mauvais: meilleur:

bon.

à éviter.

do: VII⁰ III



REMARQUE. — Les diverses marches résolutive d'accords de septième, indiquées ci-dessus, ne sont pas les seules possibles.

La difficulté, en formant de semblables enchaînements, est d'éviter les quintes et octaves cachées qui peuvent en résulter. Aussi, toutes les observations telles que *à éviter*, *mauvais*, placées sur les exemples précédents et qui s'appliquent, pour la plupart, à la marche de la basse, *ne doivent être prises qu'au point de vue théorique*. Dans la pratique de la composition, des passages de ce genre doivent être jugés, le plus souvent, d'après les principes exposés page 17.

Jusqu'ici, les théoriciens n'ont pas encore réussi à formuler des *régles positives* pour tous les cas douteux, et le *vrai* et le *faux* ne peuvent pas toujours être nettement déterminés par la science. Ce qui est *permis*, ou *défendu*, ne sera donc bien connu que lorsqu'on aura acquis *une expérience complète, approfondie, de l'harmonie, et une oreille vraiment musicale*. Plus tard on reviendra encore sur ce sujet. —

Résolutions diverses de l'Accord de Septième du septième Degré.

Dans le tableau de la résolution de tous les accords de septième en majeur, N° 110, *l'accord de septième*, formé sur le *septième degré*, se résout sur le *troisième degré*; la marche de sa fondamentale est donc en tout semblable à celle des autres accords; elle monte d'une quarte, ou descend d'une quinte. Cette résolution est pourtant la plus rare et n'est usitée, la plupart du temps, que dans les marches harmoniques ou progressions régulières. Souvent, presque toujours, même, la résolution de cet accord est semblable à celle de *l'accord de quinte diminuée* auquel on aurait ajouté une *septième* (voyez pages 26 et 27) et se fait sur l'accord de tonique (premier degré). Ex.:

111.

do : vii° I vii°₇ I vii° I vii°₇ I

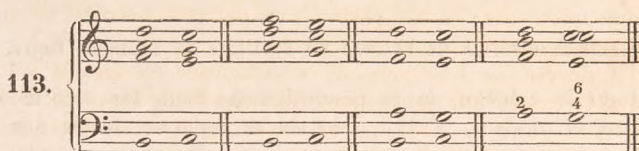
Les relations de l'accord diminué avec l'accord de tonique, ne sont pas changées par l'addition d'une septième; au contraire, elles sont plus nettes et plus directes, comme le prouve l'exemple précédent.

Il faut observer que, lorsque l'accord se présente tel que dans *b*, (N° 111), la tierce de l'accord de résolution doit être doublée. Autrement il y aurait deux quintes. Voyez 112 *a*. —



On peut, comme dans *b*, faire sauter la tierce d'une quinte, quoique cette marche, très usitée, produise une octave cachée.

L'accord de septième du septième degré a ceci de particulier qu'il n'est réalisé dans une position satisfaisante que lorsque la septième se trouve dans la partie supérieure; lorsqu'elle est placée dans les autres parties, l'effet de l'accord est moins bon. Ex.:



REMARQUE. — On peut trouver l'explication de ce fait dans le caractère de neuvième qu'a cet accord. Beaucoup de théoriciens soutiennent, en effet, qu'il a pour origine l'accord de neuvième majeure sans la fondamentale. Nous n'entrerons pas, pour le moment, dans de plus amples détails sur ce sujet. —

Marche libre de la Tierce et de la Quinte dans les Accords de Septième.

La résolution de la tierce et de la quinte a été indiquée, plus haut, à propos de l'enchaînement des accords de septième. On a vu que la tierce monte d'un degré ou descend de tierce; la quinte, aussi, monte ou descend comme il est nécessaire, afin d'éviter les quintes et octaves cachées. Mais, outre ces mouvements, la tierce en peut encore faire d'autres qui rendent la marche des parties plus indépendante. Ex.

114. a. b. mauvais. c.

Cette marche est possible aussi dans les parties intermédiaires, si la position le permet, comme dans c. La marche du soprano, en b, est mauvaise parce qu'elle franchit un intervalle de *quarte augmentée*.

(On nomme **triton**, l'intervalle compris entre le quatrième degré d'une gamme, (*fa*, par exemple, en *do*,) et le septième, (*si*), parce qu'il renferme trois tons entiers. Nous reviendrons là-dessus dans la suite.)

La *quinte* peut encore marcher autrement que nous ne l'avons vu, si, par exemple, la basse change elle-même sa progression, et produit d'autres enchaînements que ceux que nous avons employés jusqu'à présent.

Préparation de la Septième.

Jusqu'ici, nous avons parlé de *ce qui suit* l'accord de septième, mais non de *ce qui le précède*.

La dureté de beaucoup de dissonances et surtout de la plupart de celles qui constituent les accords de septième secondaires, fait qu'on ne peut les employer qu'avec certaines précautions telles que la **préparation**.

La dissonance d'un accord est préparée, lorsqu'elle se trouve dans l'accord précédent, et placée dans la même partie. La note de préparation et la dissonance sont généralement réunies par une liaison. La préparation d'une note est basée sur l'enchaînement des accords indiqué plus haut. Ex.:

115.

Dans cet exemple, le *do* du soprano, au second accord, est *préparé* par celui du premier accord; de même pour le *sol*, dans l'exemple qui suit.

La nécessité de préparer la dissonance de septième résulte, non seulement de la dureté qu'elle produirait si elle était *prise*

librement, mais, plus encore, du caractère d'enchaînement des deux accords, caractère propre à la septième et qui n'existerait pas sans la préparation.

La préparation de la septième se fait de la manière suivante :

116.

do: V I₇ IV V I₇ IV IV II₇ V I II₇ V₇ I

do: III IV₇ VII⁰ V III₇ VI I VI₇ II IV VII⁰ I etc.

Dans ces exemples, la note *liée* avec sa semblable, *prépare* la septième.

Pour préparer une dissonance, il faut observer les règles suivantes :

- a) La préparation doit se trouver sur le temps faible de la mesure.
- b) La durée de la préparation doit être au moins aussi longue que celle de la dissonance. Elle peut être plus longue, mais jamais plus courte. Ex.:

mauvais.

117.

REMARQUE. — La préparation des dissonances est une des parties essentielles des études d'harmonie. Nous recommandons d'y apporter beaucoup de soin, à cause de sa grande importance dans les enchaînements d'accords.

Si, dans la pratique, les règles qui ont été exposées ci-dessus ne sont pas toujours observées, il faut se rappeler ce qui a déjà été dit sur des sujets analogues. A toute règle il y a des exceptions ; mais les exceptions ne prouvent jamais rien contre la rectitude des principes. Elles doivent

être analysées au point de vue du cas particulier qui les motive, et du but qu'on s'est proposé d'atteindre.

Ces exceptions s'appliquent, le plus souvent, à l'accord de septième mineure et aux accords de septième du second et du septième degré qui sont moins durs que les autres, et qui peuvent être encore adoucis par une bonne marche des parties.

L'accord de septième de dominante est dispensé de toute préparation à cause de sa force d'attraction vers l'accord de tonique qui le fait entrer naturellement et sans dureté dans la tonalité. Cependant, il faut remarquer que l'accord de septième de dominante, quoique n'ayant pas besoin de préparation, doit pourtant être précédé par l'accord de tonique, si l'on veut que la marche des parties soit pure et sans dureté.

118.

do: I V₇ I I V₇ I I V₇ I

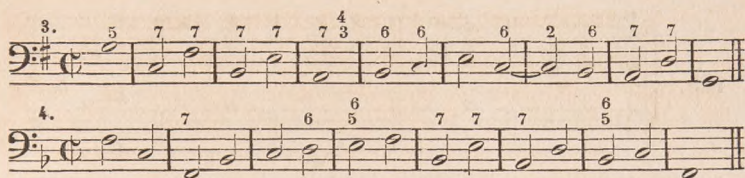
REMARQUE. — Les septièmes dites «de passage» ne pouvant pas, naturellement, être préparées, elles suivent la règle spéciale concernant les notes de passage, règle qui sera donnée plus tard. (Voyez le chapitre XVIII.)

Les accords de septième du septième degré, en majeur et en mineur*), peuvent souvent se passer de préparation, à cause de leur parenté évidente avec l'accord de septième de dominante.

Exercices.

119.

*) Ces accords prennent ordinairement le nom de septième sensible, pour le mode majeur, et de septième diminuée, pour le mode mineur.



Emploi des Accords de Septième secondaires dans le Mode mineur.

Ces accords sont d'un emploi assez restreint en mineur. Beaucoup d'entre eux ne se rencontrent qu'accidentellement, ou ne sont employés que par suite d'un mélange du mode mineur avec le mode majeur. D'ailleurs, ils sont d'un effet douteux et insuffisant. De plus, quelques-uns d'entre eux amènent, par leur enchaînement, des marches de parties difficiles et anti-mélodiques.

La constitution de l'accord de septième du premier degré, (il est bien entendu que nous ne parlons ici que du mode mineur), ne peut donner lieu à aucune progression analogue à celles que nous avons indiquées plus haut.

L'enchaînement suivant:



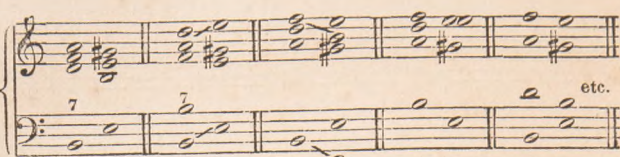
serait mauvais, quand bien même, au moyen de certaines combinaisons des intervalles on pourrait le présenter sous cette forme,



car il serait encore plus difficile de l'expliquer que si c'était réellement une progression de l'accord de septième du premier degré.

La résolution de l'accord de septième du second degré se fait sur la dominante; cet accord est très usité. Ex.:

125.

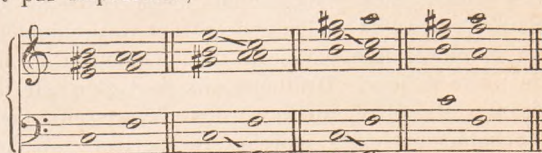


la: $\text{II}_7 \text{ V}$

mauvais. mauvais. etc.

La résolution suivante de l'accord de septième du troisième degré n'est pas impossible;

126.



la: $\text{III}'_7 \text{ VI}$

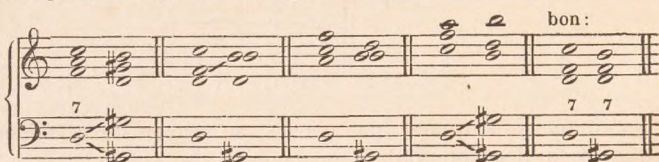
mauvais. mauvais.

mais elle est douteuse, et serait plus correcte en ut majeur qu'en la mineur. (Voyez: accords altérés.)

Il faut remarquer que la quinte de cet accord, en sa qualité d'intervalle augmenté, doit toujours monter d'un degré.

L'emploi des accords de septième des quatrième et sixième degrés est rare, parce que la marche des voix, dans leur résolution, est gauche et peu mélodique. Ex.:

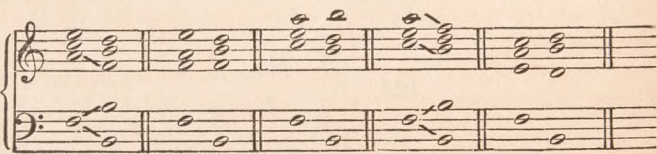
127.



la: $\text{IV}_7 \text{ VII}^0$

bon:

128.



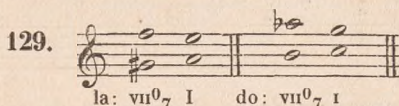
la: $\text{VI}_7 \text{ II}^0$

La plupart de ces résolutions sont d'un effet peu satisfaisant, et, par cela même, elles sont à peu près inusitées.

L'accord de septième du septième degré est un accord très important, généralement connu sous le nom *d'accord de septième diminuée*. Sa résolution, d'après les lois qui ré-

gissent celle des autres accords de septième, serait impossible, car elle devrait se faire sur l'accord du troisième degré qui, nous l'avons déjà vu, est d'un emploi douteux.

De même que l'accord de septième du septième degré en majeur, (voyez page 57) l'accord de septième diminuée a pour principe de résolution la marche naturelle de la note sensible sur laquelle il repose. Ex.:



La fondamentale de cet accord monte d'un demi-ton, la septième descend d'un demi-ton; la tierce et la quinte se résolvent généralement d'après les règles ordinaires. Cependant, dans beaucoup de positions, la marche de la tierce doit être particulièrement soignée (ex. 130 a.), parce qu'elle peut, facilement, devenir fautive.



Dans *b* et *c*, la marche de la tierce est une licence.

REMARQUE. — La résolution particulière des deux accords de septième sensible et de septième diminuée, a engagé quelques théoriciens à chercher leur origine dans un accord ayant la dominante pour base. Ils pensent, ainsi que nous l'avons déjà dit, que ces deux accords sont une forme de l'accord de neuvième, sans la fondamentale.

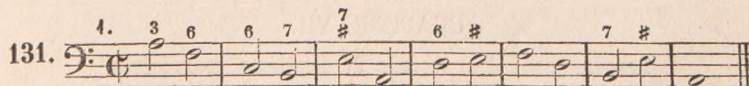
On devra, en ce qui concerne cette opinion, s'en rapporter à ce qui sera dit plus loin dans le chapitre consacré à l'accord de neuvième, la présente remarque n'ayant ici pour objet que d'indiquer le peu d'ampleur et l'inutilité de ce principe. *)

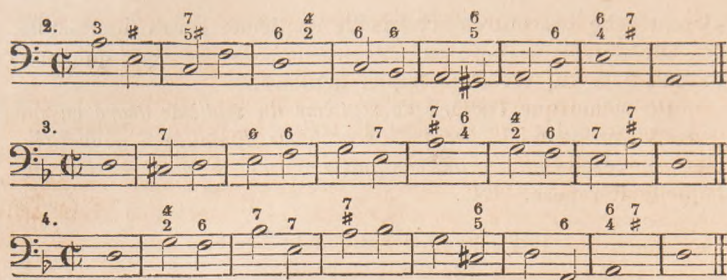
La simplicité du système harmonique doit toujours être préférée aux complications qui ne peuvent qu'entraver la marche pratique des études.

Dans l'emploi de l'accord de septième diminuée, on observera ce qui suit:

La septième diminuée, la plus douce de toutes les dissonances, n'a besoin d'aucune préparation.

Exercices.





Tous les exercices de ce chapitre, et de ceux qui le précèdent, ont pour but d'apprendre à se servir *pratiquement* des accords enseignés *théoriquement*, et d'appliquer les règles qui les concernent chacun en particulier. Ces exercices ont, dans leur structure, quelque chose de raide et de maladroit à cause du peu de variété que présente l'emploi fréquent d'accords de septième à l'état direct. Mais l'obligation de fournir de nombreux sujets d'étude, ne nous permettait pas d'user d'une plus grande liberté dans le choix de nos basses.

Avant de terminer, donnons encore l'explication de quelques cas spéciaux qui se présentent dans ces derniers exercices.

La fondamentale de tous les accords de septième, effectuée partout une marche de *quarte* ou de *quinte*, comme on peut le voir par l'examen de la basse; mais, dans le troisième exercice des N^{os} 122 et 131, il faut remarquer une exception. A la quatrième mesure du troisième exercice N^o 122, la note de basse reste liée; néanmoins, la marche de la fondamentale est correcte dans les deux accords: *la₇-ré₇*. Ayant déjà pratiqué les *renversements de l'accord de septième de dominante*, nous pouvions user de ce moyen. Il en est de même dans la cinquième mesure du troisième exercice N^o 131, où la fondamentale reste tenue dans la basse: *La₇-ré*.

Dans le second exercice du N^o 131, on se sert de l'accord de septième du troisième degré en mineur. La manière dont il est disposé justifie son emploi qui est, dans ce cas, parfaitement naturel.

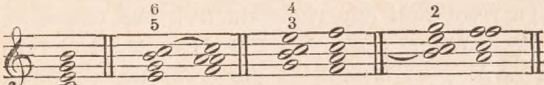
CHAPITRE VII.

Renversement des Accords de Septième secondaires.

Les accords produits par le renversement des *accords de septième secondaires* sont, ainsi que nous l'avons vu pour la *septième de dominante*, de simples dérivés de l'accord fonamen-

tal. Ce sont : les accords de *quinte et sixte de tierce et quarte* et de *seconde*.

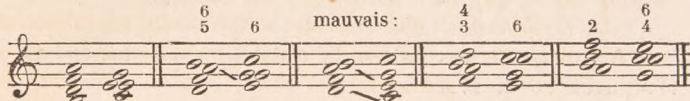
Les différentes sortes de *tierces*, *quintes* ou *septièmes* qui constituent les accords à l'état fondamental, n'apportent aucun changement dans la manière de traiter les renversements. Bien que, par exemple, la *septième majeure* se change, par le renversement, en *seconde mineure*, la *septième diminuée*, en *seconde augmentée*, la marche individuelle de ces intervalles reste telle qu'elle a été indiquée plus haut, telle qu'elle est, encore une fois, démontrée par l'exemple suivant :

132. 

do: I₇ I₇ IV — —

L'emploi de ces divers renversements ne nécessite aucune règle nouvelle; cependant les quelques lignes suivantes ne seront pas inutiles.

Résolution des renversements de l'accord de septième du septième degré en majeur et en mineur.

133. 

do: vii⁰₇ 1 — — — —

Les renversements de cet accord sont très usités, sauf le dernier, à cause de sa résolution sur l'accord de *quarte et sixte*, dont l'emploi est fort rare en pareil cas, à moins qu'il ne soit un simple accord de passage.

Si l'on quitte la *position serrée* dans laquelle sont présentés les accords au N° 133, il en résulte (nous l'avons déjà fait remarquer plus haut) que la *septième* se trouve placée *au-dessus* de la *fondamentale*, et que la disposition de l'accord de *quinte et sixte* et de l'accord de *tierce et quarte* est la suivante :

134. 

3. 2 6 6 2 6 6 6

4. 5 6 2 6 7 4 6 6 6 6 5

5. 5 2 6 2 6 6 6 7 7

6. 3 2 6 2 6 6 4 2 6 5 7 7

7. 6 5 # 6 6 6 7 7 6 4 3 6 5 #

8. 3 2 7 6 7 6 7 6 5 #

9. 4 3 6 7 7 6 5 6 # 7 7 7 6 # 4 6 7

10. 6 5 6 7 4 # 2 6 6 7 6 6 4 #

CHAPITRE VIII.

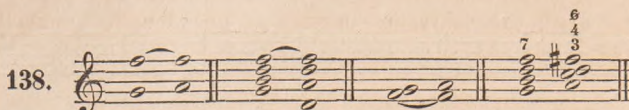
Enchaînement et Résolution des Accords de Septième sur les différents Accords du Ton. Cadence rompue.

La règle d'après laquelle la septième doit se résoudre en descendant d'un degré, a été confirmée par les exemples donnés plus haut; mais, eu égard au grand nombre d'enchaînements possibles, cette marche de la septième peut être l'objet de certaines modifications.

Le mouvement de la septième, ou de son renversement, la seconde, dépend entièrement de celui de la fondamentale.

Dans tous les exemples que nous avons donnés jusqu'ici, la *septième* ne pourrait se résoudre d'une façon satisfaisante sans effectuer sa marche descendante, et la règle que nous avons posée comme principe général, conserve toute sa valeur.

Mais il y a de nombreuses exceptions à cette règle générale; la *fondamentale*, par exemple, peut empêcher, par une marche particulière, la marche ordinaire de la *septième*, ex.:



et ceci nous conduit à la possibilité d'enchaîner les accords de *septième* avec des accords autres que ceux sur lesquels ils font ordinairement leur résolution. Quelques observations générales sont, ici, indispensables.

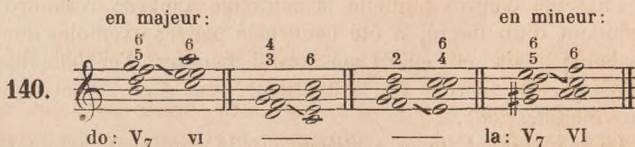
On a dit plus haut que la résolution de l'accord de *septième* de dominante sur l'accord de tonique se nommait *cadence parfaite*. Mais, si, dans une formule harmonique, la *septième* de dominante est suivie d'un autre accord que celui de la tonique, l'attraction de l'accord de *septième* vers un sens concluant, complet, se trouve brisée ou, tout au moins, détournée, et il en résulte l'enchaînement, nommé *Cadence rompue*, dont nous allons donner de nombreux exemples.

1. Résolution de l'accord de *septième* de dominante sur les accords de trois sons des différents degrés (tonique exceptée.)

a. Résolution sur le sixième degré:

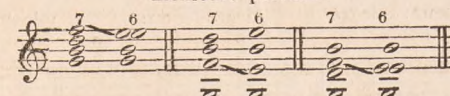


Cette *cadence rompue* est très usitée; son effet n'est pas aussi franc lorsque l'accord de *septième* est renversé. Ex.:



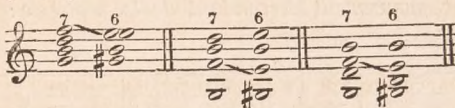
b. Résolution sur le troisième degré:

meilleure position :

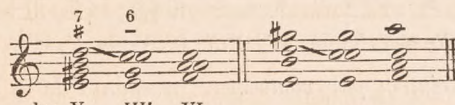
141. 
do: V₇ III

REMARQUE. — Dans la suite de ce tableau, nous n'indiquerons plus les renversements de l'accord de septième; leur effet, dans la cadence rompue, est toujours le même que celui de l'accord à l'état direct, mais affaibli.

La résolution suivante conduit à une tonalité nouvelle: (Voir plus loin, 147).

142. 
do: V₇ la: V

En mineur, la résolution sur le troisième degré est possible; mais cet accord étant dissonant, par sa quinte augmentée, la période harmonique doit avoir plus d'étendue. Ex.:

143. 
la: V₇ III' VI

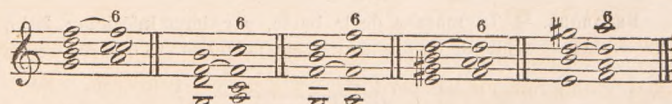
2. Résolution au moyen de la septième liée.

a. Résolution sur le deuxième degré:

144. 
do: V₇ II la: V₇ II⁰

à éviter: inusité en mineur.

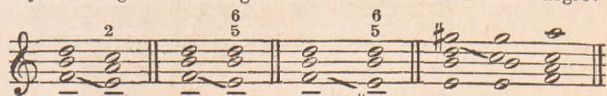
b. Résolution sur le quatrième degré:

145. 
do: V₇ IV la: V₇ iv

1. Résolution de l'accord de septième de dominante sur les accords de septième des différents degrés.

Quoique nous ayons déjà, en partie, traité ce sujet, nous donnons encore, ci-après, quelques exemples de ces enchaînements.

majeur: ^{6^{me}} degré ^{3^{me}} degré ou: mineur: ^{3^{me}} degré:

146. 

do: V₇ vi₇ V₇ III₇ V₇ la: V₇ la: V₇ III'₇ VI

En empruntant, aux tonalités voisines, quelques-uns de leurs accords, on élargit beaucoup le champ des résolutions exceptionnelles; ex.:

a. par mouvement descendant de la septième:

à éviter: mieux:

147. 

do: V₇ ré: V₇ — do: V₇ si: VII⁰₇ la: V₇ do: V₇ la: V₇ sol: VII⁰

b. par la septième liée:

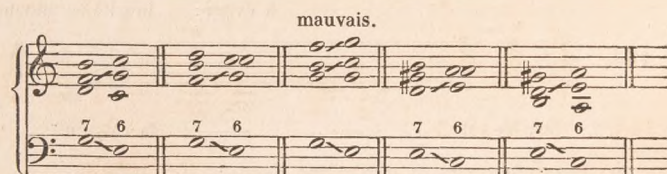
148. 

do: V₇ mi b: V₇ do: V₇ si b: V₇ la: V₇ do: V₇ la: V₇ sol: V₇

2. Résolution par mouvement ascendant de la septième:

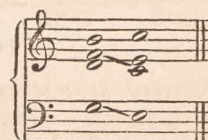
(Ce cas peut se présenter dans la cadence V₇-I, comme dans d'autres progressions de septièmes, ex.: II₇-V.)

a. en intervertissant la marche de deux voix:

149. 

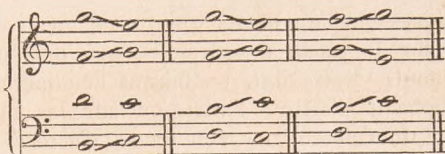
mauvais.

REMARQUE. — La marche de la basse, par tierce inférieure, fait qu'il est impossible à la septième de descendre sans produire des octaves cachées, ex.:

150. 

Mais si la fondamentale est placée dans les parties supérieures, il en est autrement. Ex.:

151.



Cependant ces derniers exemples sont fautifs à cause des suites de quintes qui s'y trouvent.

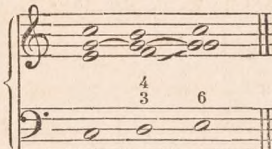
b. en laissant la fondamentale en place :

152.



REMARQUE. — La fondamentale (*sol*) est ici la *partie soutenue*. (Voyez plus loin : *pédale*.) Elle doit être éloignée de la septième, la disposition de parties ci-dessous étant peu admissible :

153.



c. par changement chromatique, et par modulation :

154.



do: V₇ sol: V₇

enharmonique.

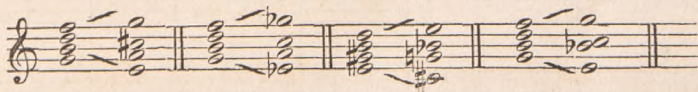


do: V₇ sol: V₇

V₇ mi: vii⁰₇ do: V₇ fa#: V₇

d. par mouvement contraire de la basse, et en modulant :

155.



do: V₇ ré: V₇ do: V₇ si^b: vii⁰₇ la: V₇ ré: vii⁰₇ do: V₇ fa: V₇

Les divers enchainements qui précèdent ne donnent aucune indication sur le *choix* des accords qui doivent se succéder immédiatement. Notre but, en faisant l'énumération ci-dessus, était uniquement d'attirer l'attention sur les nombreuses ressources que fournissent les *résolutions d'accord de septième*, et de faire connaître, ainsi, une source inépuisable de combinaisons nouvelles qui, aujourd'hui même, produisent tant de choses étonnantes et admirables.

Mais, ce n'est que dans des cas spéciaux que l'emploi de ces combinaisons peut devenir régulier, et à la condition qu'elles soient justifiées par un motif, une pensée qui les amène naturellement et simplement. Si elles n'étaient que le résultat d'une recherche spéculative, ou du désir de trouver des choses bizarres, pour paraître original, on pourrait être certain de ne pas atteindre le but qu'on se serait proposé.

Exercices.

156.

4. 3 7 6 5 8 7 6 7 7

2. 5 6 4 6 6 6 7 2 6 6 7

3. 3 2 6 7 4 6 6 7 2 6 5

4. 5 6 6 6 7 6 5 6 6 7 7

5. Position large. 4 3 6 6 7 6 5 6 4 7

6. 3 6 7 6 6 2 6 6 7 7

7. 6 7 6 6 6 6 5 6 4 3 6 6 4 7

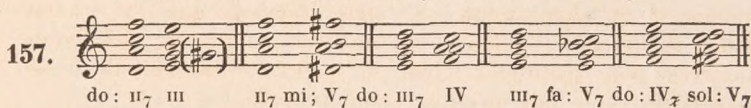
8. 5 6 6 7 6 6 4 7

REMARQUE. — La position large du 5^{me} exercice se rapporte à l'enchaînement déjà cité, (page 73); plus tard, on pourra ne plus se servir de cette position, en pareil cas.

Résolution des Accords de Septième secondaires sur les Accords des différents Degrés.

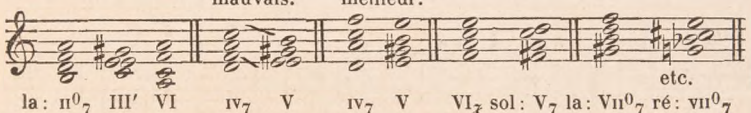
Nous devons encore mentionner ici, quelques-unes des résolutions des accords de septième secondaires; mais les indiquer toutes serait impossible et contraire au but que nous nous proposons.

a. Résolution de la septième conformément à la règle :

157. 

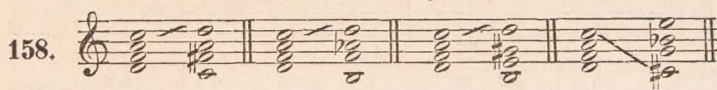
do : II₇ III II₇ mi : V₇ do : III₇ IV III₇ fa : V₇ do : IV₇ sol : V₇

mauvais. meilleur.



la : II⁰₇ III' VI IV₇ V IV₇ V VI₇ sol : V₇ la : VII⁰₇ ré : VII⁰₇ etc.

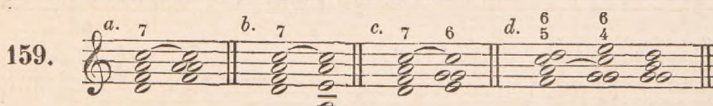
b. Résolution ascendante de la septième :

158. 

do : II₇ sol : V₇ do : II₇ do : VII⁰₇ do : II₇ la : V₇ do : II₇ ré : VII⁰₇

REMARQUE. — Le dernier exemple est mauvais parce qu'il renferme une fausse relation; ces mots seront expliqués plus loin.

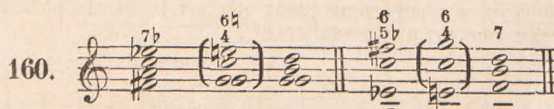
c. Résolution avec septième immobile :

159. 

do : II₇ IV II₇ VI II₇ I II₇ I V

La résolution de l'exemple d est fort usitée. Elle interrompt la cadence du deuxième degré sur le cinquième, au moyen de l'accord intermédiaire de quarte et sixte.

L'accord de septième diminuée peut être employé de la manière suivante :

160. 

sol : VII⁰₇ do : I V

Comme dans l'exemple 159, la cadence est retardée par l'accord de quarte et sixte.

REMARQUE. — On devrait, il semble, insister sur les ressources que donne l'accord de septième diminuée par sa variété d'aspects (par exemple, *mi*^b considéré comme *ré*[#] dans le N° 160); mais, les enchaînements auxquels se prête cet accord ne sont pas, (comme on pourrait le croire), d'une grande importance au point de vue des études techniques sévères qui, seules, rendent possible l'exécution parfaite des œuvres d'imagination.

Exercices.

161.

1. 4. 5 6 7 5 6 6 6 7 6 4 7

2. 3 7 6 5 6 7 5 2 6 7

3. 5 6 7 4 7 5 6 2 7 6 7 5 6 4 5 7

4. 5 6 5 4 7 7 7 6 6 6 7 6 4 7

5. 3 6 5 4 7 7 6 7 6 5 6 7 4 #

6. 3 # 7 5# 6 5 6 4 7 7 6 6 7 4 #

7. 5 6 4 2# 2 6 7 5 6 4 2 7 6 # 87

8. 7 6 5 7 2 6 4 3 5 6 7 4 #

REMARQUE. — Beaucoup d'enchaînements d'accords et de résolutions exceptionnelles dont nous avons parlé plus haut, ne se retrouvent pas dans ces exercices. La modulation n'ayant pas encore été étudiée, nous avons dû omettre tous les enchaînements dont elle est la base. (Cependant le sixième exercice contient une modulation.)

CHAPITRE IX.

Accords de Neuvième, de Onzième et de Treizième.

Dans la plupart des traités d'harmonie, on trouve de longues dissertations sur ces accords, à propos desquels les opinions varient beaucoup; mais, quelles que soient les divergences qui séparent les théoriciens, tous se réunissent sur le terrain de la pratique. Ainsi, soit qu'on admette ces accords comme *réels*, existant *par eux-mêmes* (comme la septième de dominante, par exemple), soit que, au contraire, on les considère comme une agrégation de sons n'ayant pas *d'existence propre* et provenant de retards ou autres faits harmoniques, l'emploi en est toujours le même.

Seulement, dans le premier cas, l'explication de ces accords, et surtout de leurs renversements, est très compliquée, obscure, même, par le fait de leur ressemblance avec d'autres accords, ressemblance résultant de la suppression forcée, dans l'harmonie à quatre parties, d'un ou de plusieurs de leurs intervalles caractéristiques.

Dans le second cas, l'application en est beaucoup plus simple.

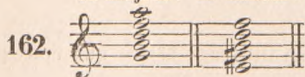
REMARQUE. — Les accords de *neuvième* sont encore un reste de l'enseignement par le *système de la basse fondamentale*, système qui faisait considérer tous les accords comme le résultat du hasard, et traitait chacun d'eux à part, sans coordonner, par une théorie générale, les différentes formes sous lesquelles ils se présentaient.

Sans nous étendre plus longtemps, ici, sur ces controverses plus ou moins stériles, nous pouvons ajouter que, cherchant toujours la simplification pratique du système harmonique, nous adopterons la seconde opinion. (Ce sujet sera traité avec plus de développements dans la seconde partie de cet ouvrage.)

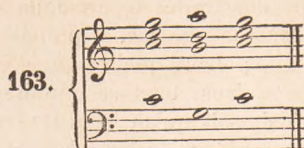
Afin d'arriver à une connaissance précise des accords qui font l'objet de ce chapitre, nous allons montrer la formation du premier d'entre eux, *l'accord de neuvième*.

Si l'on ajoute, dans *l'accord de septième de dominante*, une tierce au-dessus de la *septième*, il en résulte un intervalle de *neuvième* par rapport à la fondamentale, et un accord nouveau est formé; cet accord prend le nom d'*accord de neuvième de dominante*. Il est *majeur* ou *mineur* selon le mode. Ex.:

en majeur : en mineur :



Cet accord est employé, en harmonie, dans les mêmes conditions que l'accord de septième de dominante; la marche de la fondamentale est semblable, la dissonance peut se passer de préparation comme on le voit dans l'exemple suivant :

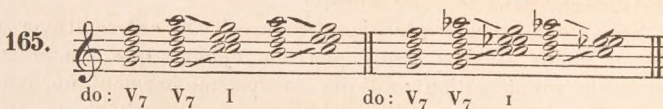


Cependant, il faut remarquer la dureté de la neuvième prise ainsi, et préférer les formes ci-après :



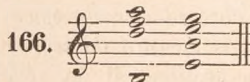
Dans le premier exemple, la neuvième est produite par un retard; dans le dernier, elle est le résultat d'un artifice harmonique qui sera expliqué dans la seconde partie.

REMARQUE. — Beaucoup de théoriciens considèrent les accords de septième du septième degré et de septième diminuée, comme des accords de neuvième (majeure et mineure) dont la fondamentale serait supprimée. Ex. :



Il résulte de cette théorie que l'on peut envisager l'accord de septième du septième degré sous un double aspect :

a. Comme accord de septième proprement dit*), avec la résolution suivante :



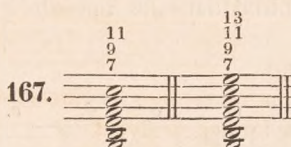
b. Comme dérivé de l'accord de neuvième majeure, avec la résolution naturelle des différents intervalles qui composent cet accord.

Beaucoup d'ouvrages théoriques admettent des accords de neuvième formés avec les accords de septième secondaires. Cette

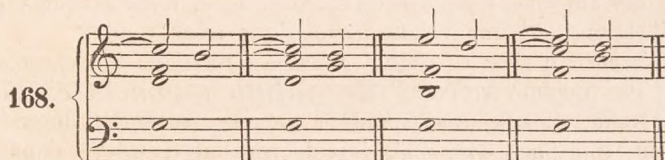
*) Nous avons déjà dit (page 65) ce que nous pensons à cet égard.

manière de voir amène des complications bien inutiles, car les dissonances qui résultent de ces accords *ne pouvant se passer de préparation*, il est plus simple de les considérer comme des *retards*.

Tout ce qui précède, tant au point de vue théorique que pratique, peut s'appliquer aux accords de onzième et de treizième, dont la forme, à l'état direct est celle-ci :



Dans l'harmonie simple, à quatre parties, on ne peut, naturellement, les employer qu'en supprimant plusieurs de leurs intervalles et en les présentant comme des *retards*. Ex. :



Dans l'harmonie à plus de quatre parties, employés complets, ils conservent encore le caractère de *retards*, ou d'*appoggiatures*, si ils sont pris sans préparation, ainsi que cela se voit souvent dans le style libre.

Nous reviendrons sur ce sujet dans le chapitre XII.

CHAPITRE X.

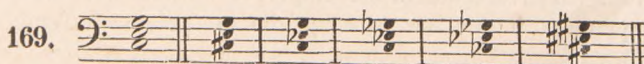
Harmonie simple modifiée par des Changements chromatiques. Accords altérés.

Le changement chromatique d'un ou de plusieurs des intervalles qui font partie d'un accord, produit un double effet :

1. Il provoque une modulation ;
2. Il donne à l'accord un aspect nouveau.

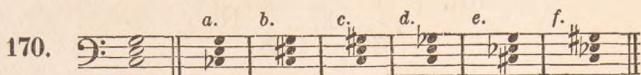
Exemple : Un accord majeur modifié comme ci-dessous, produira :

1. Modulation,



car, au moyen du *do dièze*, on obtient l'accord de *quinte diminuée* du septième degré du ton de *ré* majeur ou mineur; à l'aide du *mi♭*, substitué au *mi naturel*, on obtient l'accord de *do mineur* qui est deuxième degré en *si♭*, troisième en *la♭*, etc. Par les *bémols* placés devant *mi* et *sol*, on aura, de même, l'accord de *quinte diminuée* du ton de *ré♭* majeur ou mineur; quant aux deux derniers accords, ils ne sont autre chose que la transposition de l'accord initial dans les tons de *do♭* majeur et *do♯* majeur.

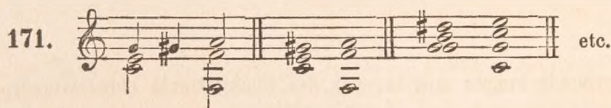
2. Aspect nouveau.



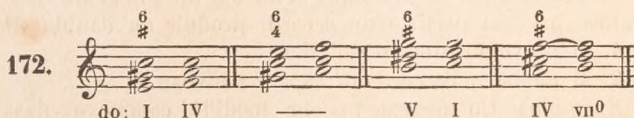
Les modifications apportées aux accords *a*, *b*, *d*, *f*, ne peuvent être considérées que comme des notes de passage; mais il en est autrement pour les accords *c* et *e*, dans lesquels ces modifications ont une valeur harmonique très grande.

L'accord *c* avec sa quinte haussée d'un demi-ton chromatique, est nommé *accord de quinte augmentée*. Nous avons déjà vu cet accord, placé sur le troisième degré en mineur (voir page 34); mais il est rarement employé dans ce cas, et se présente, le plus souvent, comme accord des *premier*, *quatrième* et *cinquième* degrés, en majeur, avec quinte altérée en montant.

Cet accord ainsi modifié devient dissonant, de consonnant qu'il était; il est donc soumis à une marche fixe qui est la suivante :

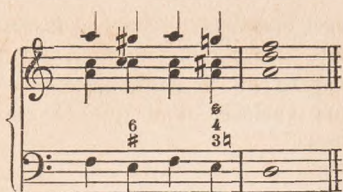


Ses renversements sont très usités. Ex.:



Dans la plupart des cas, l'altération de la quinte dans cet accord et ses renversements est employée comme note de passage; cependant il peut se faire qu'elle se présente d'emblée. Ex.:

173.



L'altération ascendante de la *quinte* ne s'applique pas seulement aux accords majeurs de trois sons; elle est pratiquée fréquemment dans l'accord de *septième de dominante*, et, quelquefois, dans l'accord de *septième majeure* du premier et du quatrième degré.

a. *Quinte augmentée dans l'accord de septième de dominante.*



b. *Quinte augmentée dans l'accord de septième du premier degré, (en majeur):*



c. *Quinte augmentée dans l'accord de septième du quatrième degré, (en majeur):*



(L'emploi de ce dernier accord ainsi modifié est fort rare).
Jusqu'à présent nous avons étudié et pratiqué les accords

à l'aide de basses chiffrées formant cadences (exemples V-I I-IV, etc.); maintenant, par des enchaînements d'accords provenant des différents degrés de la gamme, nous pouvons obtenir des progressions plus variées, ainsi que le montrent les quelques exemples suivants :

177.

do: V₇ III V₇ la: V do: V₇ ré: VII⁰ I do: V₇ sol: VII⁰₇ I

do: V₇ mi: V₇ I do: III I₇ ré: V do: III I₇ sol: V₇

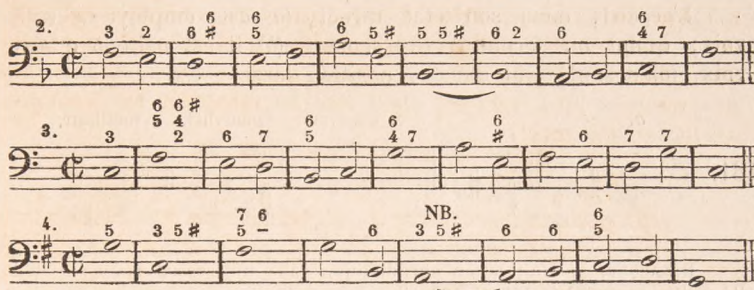
Ces enchaînements harmoniques, qui sont assez durs, n'ont de valeur réelle que dans certains cas particuliers, et à la condition qu'ils ne soient pas le résultat du hasard, mais bien d'une idée préconçue.

Le but d'un ouvrage d'enseignement est, avant tout, d'indiquer toutes les ressources dont l'artiste peut disposer; mais, en même temps, il doit avertir l'élève du danger qu'il y aurait à exagérer l'importance de certaines combinaisons, et à les employer fréquemment, avant qu'il n'ait acquis une habileté réelle dans le maniement de l'harmonie simple et naturelle. Si on se préoccupait prématurément de la recherche des effets inattendus et bizarres, on ne pourrait, ensuite, avoir une conception nette et rationnelle de l'ensemble des faits harmoniques qui sont la base de toute éducation musicale sérieuse.

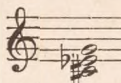
Exercices.

178.

do: V₇ mi: V₇ I do: III I₇ ré: V do: III I₇ sol: V₇



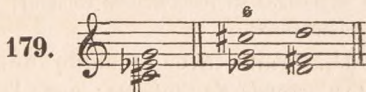
REMARQUE. — Dans le quatrième exercice, l'altération par la *quinte augmentée* est employée dans l'accord mineur du second degré (voyez NB.). Cette altération est, dans ce cas, très naturelle et correspond, d'ailleurs, à la forme *f* de l'exemple 170. A l'aide d'une marche mélodique des voix, on peut, sans inconvénient, se servir des ressources variées que donnent les altérations que nous venons d'étudier.

L'accord altéré, dans l'exemple 170 :  est l'origine

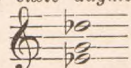
d'une combinaison très usitée, nommée :

accord de sixte augmentée.

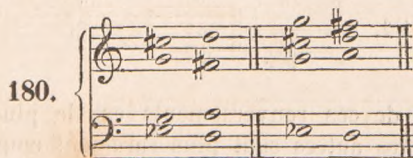
Si on prend l'accord ci-dessus, son premier renversement produit :



dont la résolution est déterminée par la marche naturelle des deux notes qui forment l'intervalle de *sixte augmentée*; (*mi* descend d'un demi-ton, et *do#* monte d'un demi-ton également.) La tonalité est *sol mineur*, et la résolution se fait, par conséquent, sur le *cinquième degré* ou *dominante*.

REMARQUE. — L'analogie de l'accord de *sixte augmentée* avec d'autres accords déjà étudiés, comme, par exemple  ne doit pas faire perdre de vue sa véritable origine.

A quatre parties, on ne peut, dans cet accord, doubler que la *tierce* (*quinte* de l'accord à l'état direct). Ex.



L'accord, dans son état direct, (a) est employé à trois voix; quant au second renversement, (b) il est usité à quatre voix, mais seulement dans la position large. Ex.:

181. a. b. mauvais. mauvais. meilleur.

REMARQUE. — L'altération chromatique dans un accord mineur a déjà été indiquée aux Nos 169 et 170; il est donc inutile d'en reparler ici.

Quant à l'accord de quinte diminuée (soit en majeur, soit en mineur), l'altération (qui ne peut s'appliquer qu'à la tierce) lui donnera la forme suivante:

meilleur dans une position large :

182.
do: vii⁰

Dans beaucoup d'ouvrages théoriques, cet accord est nommé *accord diminué avec tierce majeure*.

Tous ces accords altérés, qui ne se rencontrent qu'accidentellement, font leur résolution d'après la *tendance* de leurs intervalles principaux, ce qui donne lieu à la règle suivante:

Les intervalles *augmentés* se résolvent *en montant*; les intervalles *diminués* se résolvent *en descendant*.

Nous avons déjà traité, avec quelque développement, des altérations dans les *accords de septième*; mais l'un d'eux, l'*accord de septième du second degré, en mineur*, prend, par le fait de l'altération, une importance qui nous oblige à en parler d'une façon spéciale.

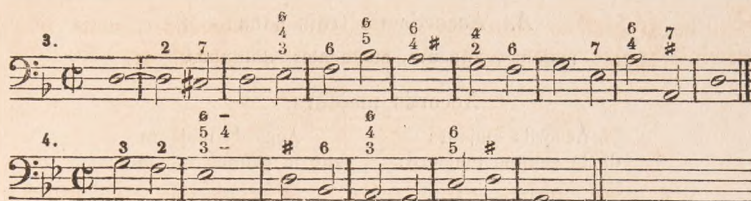
Avec altération de la *tierce*, il se présente ainsi:

183.
a: ii⁰₇

Ce qui produit les renversements suivants:

184.

Le second de ces renversements est le plus important et le plus usité; les autres sont plus rarement employés.



Avant de terminer ce chapitre, il convient de jeter, encore une fois, un regard sur le vaste champ qu'il offre aux combinaisons harmoniques. Parmi ces combinaisons, nous en avons trouvé beaucoup d'usitées généralement; d'autres sont inusitées et sans valeur, mais toutes sont le résultat de modifications apportées dans les accords primitifs, et ont pu servir à démontrer le mécanisme de ces modifications.

Il serait très long de remonter à l'origine des transformations harmoniques dont nous venons de parler, et nous doutons fort, même, que cela puisse être utile. Bien des idées théoriques que nous exposons ici n'ont pu être adoptées qu'avec le temps et à la faveur d'un mouvement progressif. Aussi, serait-il mauvais de critiquer, de parti pris, toute recherche de nouveauté qui serait appuyée sur les principes fondamentaux à l'aide desquels on ne saurait s'égarer.

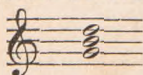
Ajoutons encore que les formes d'accord que nous venons d'étudier ont pour but de donner plus d'élégance et plus de variété à l'harmonie simple. Dans une œuvre d'art, on doit les employer avec discernement si l'on ne veut pas la surcharger de complications inutiles et, par cela même, manquer aux lois du bon goût.

Pour terminer la démonstration des accords fondamentaux et de leurs dérivés, nous donnons, ci-après, un tableau qui les renferme tous.

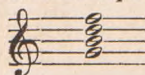
Tableau de tous les Accords en majeur et en mineur.

I. Accords fondamentaux.

a. accord de trois sons.



b. accord de septième.

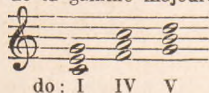


A. Accords de trois sons :

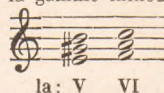
majeurs, mineurs, augmentés, diminués.

Accords majeurs.

Accords majeurs
de la gamme majeure :

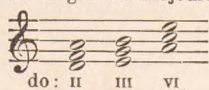


Accords majeurs
de la gamme mineure :

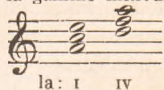


Accords mineurs.

Accords mineurs
de la gamme majeure :

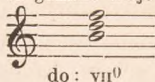


Accords mineurs
de la gamme mineure :

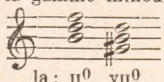


Accords diminués.

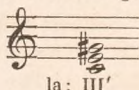
Accord diminué
de la gamme majeure :



Accords diminués
de la gamme mineure :



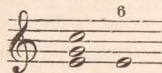
Accord augmenté de la gamme mineure.



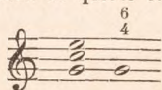
NB. Voyez les autres accords augmentés sous le N° II, accords altérés.

Renversements des accords de trois sons :

a. accord de sixte.



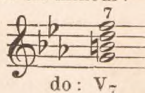
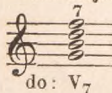
b. accord de quarte et sixte.



B. Différentes espèces d'accords de septième.

Accord de septième de dominante. (Accord majeur avec septième mineure.)

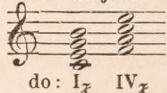
En majeur et en mineur :



Accords de septième secondaires.

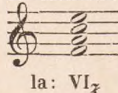
1. Accord majeur avec septième majeure.

en majeur :



do : I₇ IV₇

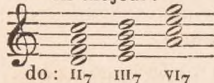
en mineur :



la : VI₇

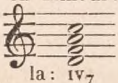
2. Accord mineur avec septième mineure.

en majeur :



do : II₇ III₇ VI₇

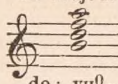
en mineur :



la : IV₇

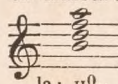
3. Accord diminué avec septième mineure.

en majeur :



do : VII⁰₇

en mineur :

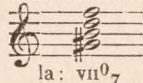


la : II⁰₇

4. Accord diminué avec septième diminuée.

(Accord de septième diminuée.)

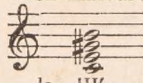
en mineur :



la : VII⁰₇

5. Accord augmenté avec septième majeure.

en mineur :



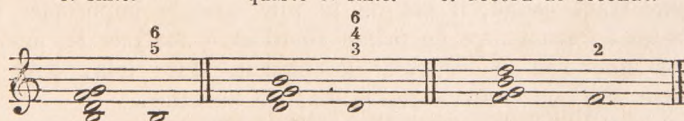
la : III'₇

Renversements de l'accord de septième :

a. accord de quinte
et sixte.

b. accord de tierce,
quarte et sixte.

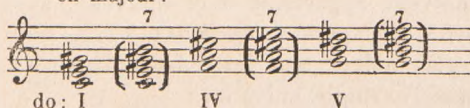
c. accord de seconde.



II. Accords altérés (Changements chromatiques).

a. Accord augmenté formé par l'accord majeur :

en majeur :



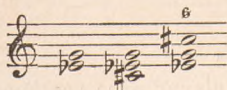
do : I

IV

V

b. Accord de sixte augmentée formé :

1. par l'accord mineur avec altération de la fondamentale (aussi dénommé : doublement diminué) :



2. par l'accord de septième du second degré en mineur (voyez les accords suivants).

c. Accord de tierce, quarte et sixte augmentée ;

d. Accord de quinte et sixte augmentée, tous deux formés par l'accord de septième du second degré en mineur :

	élévation de la tierce :	deuxième renv. :	Sans fond. : accord de sixte augm. :	avec la neuvième de la fond. : et sans cette dernière :
do : 11 ⁰ 7		6 4 3	6	6 5

CHAPITRE XI.

Modulation.

Le mot *modulation* a plusieurs sens. On désignait autrefois par ce mot, la manière dont était arrangé un accompagnement sous une mélodie. Aujourd'hui, *moduler* signifie : *quitter une tonalité pour entrer dans une tonalité nouvelle*. Le sens exact du mot étant connu, il est de la plus grande importance de s'exercer à reconnaître de prime abord et à analyser les modulations que l'on rencontrera dorénavant. Plus loin, dans le chapitre XVI, on traitera des *moyens* de moduler.

Il y a modulation, lorsque dans une tonalité déterminée on introduit un ou plusieurs accords étrangers à cette tonalité.

La première tonalité est alors abandonnée et les accords qui suivent doivent appartenir à la nouvelle, aussi longtemps que des éléments étrangers, eux-mêmes, à cette nouvelle tonalité ne viendront pas, à leur tour, en effacer l'impression.

Ainsi, dans l'exemple suivant :

192.

do: ré: do: sol: la:
 ou sol:

il y a modulation en *ré mineur* dès la troisième mesure, parce que l'accord *do* #, *mi*, *sol*, *si* ♭ n'appartient pas au ton de *do majeur*, mais bien au ton de *ré mineur*. A la quatrième mesure, il y a incertitude sur la tonalité réelle à cause des accords de *do majeur* et de *sol majeur*, mais à la cinquième mesure on ne peut hésiter à constater une modulation en *la mineur*.

Pour moduler, les accords de septième de dominante et de septième diminuée, offrent les moyens les plus puissants; les autres accords sont moins utiles parce qu'ils caractérisent moins la tonalité.

Ainsi, par exemple, l'accord de *sol majeur* n'appartient pas seulement au ton de *sol*; il appartient encore au ton d'*ut* comme dominante, au ton de *ré majeur* comme sous-dominante et au ton de *si mineur*, en qualité de sixième degré.

Les aspects divers d'un même accord peuvent donc donner lieu à de fréquentes méprises et, souvent, une modulation ne peut être déterminée qu'après plusieurs accords consécutifs.

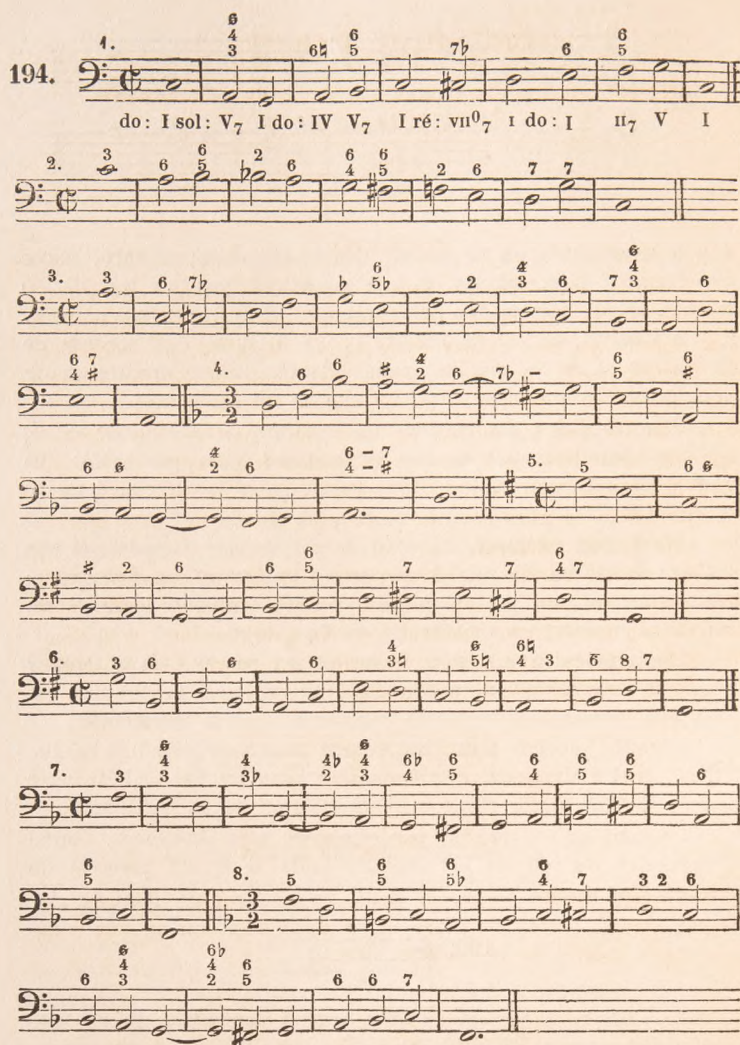
L'oreille procède très simplement pour apprécier une modulation. Instinctivement, elle considère toujours l'accord étranger comme faisant partie d'une tonalité voisine de la dominante.

L'accord de *ré majeur*, par exemple, pris isolément, donne l'impression du ton de *ré majeur*; mais si il est précédé de l'accord d'*ut majeur*,

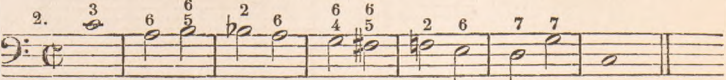
193.

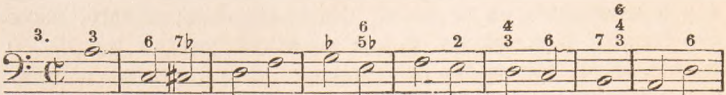
l'oreille l'admettra immédiatement comme dominante de *sol majeur*, et les accords qui suivront seront considérés comme appartenant à cette tonalité, tant qu'aucun élément étranger à *sol majeur* ne viendra en détruire l'impression.

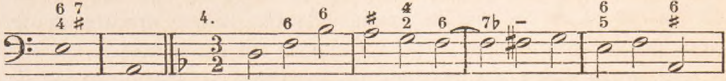
Nous donnons ici quelques exercices pour habituer l'élève à reconnaître et analyser les modulations. Comme nous l'avons déjà dit plus haut, on s'étendra plus longuement sur ce sujet dans le seizième chapitre de cet ouvrage.

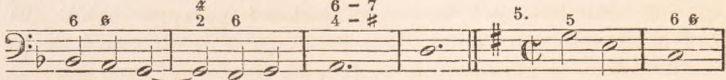
194. 

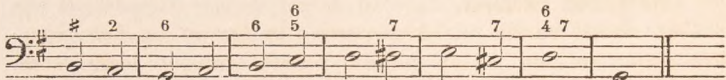
do: I sol: V₇ I do: IV V₇ I ré: vii⁰₇ i do: I ii₇ V I

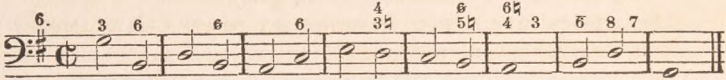
2. 

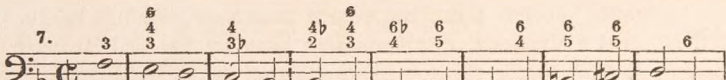
3. 

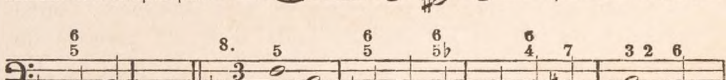
4. 

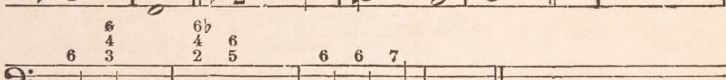
5. 

6. 

7. 

8. 

9. 

10. 

Le chiffrage des modulations peut se faire d'après le système que nous avons adopté dès le premier exercice de notre Traité. Les lettres indiquent la tonalité, et les chiffres romains, le degré sur lequel se trouvent les accords appartenant à cette même tonalité.

DEUXIÈME PARTIE.

Notes accidentelles dans les Accords consonnants et dissonants.

CHAPITRE XII.

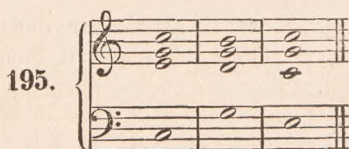
Des Retards.

Lorsque les diverses parties qui constituent un accord effectuent, *simultanément*, leur marche sur l'accord suivant, il n'en résulte aucune variété rythmique. Mais, si, au contraire, ces mêmes parties ont une marche distincte, *individuelle*, comme cela se produit quand une ou plusieurs d'entre elles restent en place, tandis que les autres se sont déjà portées sur l'accord qui suit immédiatement, une modification importante se produit dans l'harmonie.

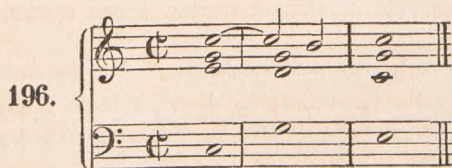
La forme la plus connue et la plus usitée de cette marche des voix est le *retard*.

Le retard résulte, nécessairement, de la prolongation d'une note intégrante d'un accord jusqu'à l'accord suivant; cette note retarde son mouvement naturel vers la note voisine, et n'effectue ce mouvement que lorsque le second accord est déjà entendu.

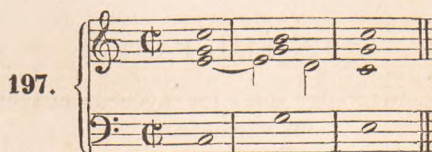
Dans l'enchaînement harmonique suivant:



la partie supérieure (soprano) peut, au moment de l'entrée du second accord, rester en place et ne descendre sur *si*, que dans la seconde moitié de la mesure. Ex.:



Dans l'exemple 195, on peut aussi produire un *retard* dans une partie intermédiaire. Ex.:



Le caractère essentiel du *retard* est dans la dissonance qu'il produit; son emploi rend plus sensible l'affinité qui existe entre deux accords. Sous ce rapport, il y a une grande analogie entre les *retards* et les *septièmes*, et ils sont, comme celles-ci, assujettis à la *préparation* et à la *résolution*.

Cependant, il y a des exceptions à ce principe général; le *retard* n'est pas toujours dissonant dans l'acception ordinaire du mot. Mais il conserve, dans tous les cas, son caractère de *note étrangère* à l'accord dans lequel il est entendu. Ainsi, dans l'exemple 197, le retard produit momentanément un *accord de sixte*; mais cet accord est présenté de telle façon, qu'il n'y a pas à se méprendre sur sa valeur harmonique, et qu'il est impossible de considérer le *mi* du *ténor* comme la *fondamentale* de l'accord, car ce *mi* n'est que le *retard de la quinte* dans l'accord de *sol*.

Voici les règles nécessaires pour la formation et l'emploi des retards :

Toute note intégrante d'un accord peut être retardée, ou suspendue, à la condition qu'elle soit :

1. préparée,
2. résolue.

Il y a donc trois choses à considérer dans un *retard*, savoir: la *préparation*, le *retard lui-même* au moment du frappé, et enfin la *résolution*.

a. Préparation.

La *préparation* d'un retard peut se faire dans toutes les parties qui constituent un accord. Les dissonances, (pourvu qu'elles soient elles-mêmes préparées,) peuvent servir à leur tour de préparation à un retard. La *septième de dominante* est la dissonance la plus usitée comme préparation. Les exemples suivants vont servir de démonstration à ces règles.

198.

Préparation
par l'octave de la note fondamentale: par la tierce:

Musical notation for example 198. It consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff shows a series of chords: a triad of G4, B4, D5 (sol, si, ré), followed by a dyad of G4, B4 (sol, si), and then a triad of G4, B4, D5 (sol, si, ré). The bass staff shows a series of single notes: G3 (sol), B3 (si), and D4 (ré). Below the staves, there is figured bass notation: do: I V I I la: vii⁰₇ I do: I II VI.

par la quinte:

do: I sol: V vi do: I IV I I mi: vii⁰₇ I

par la septième:

do: V₇ I V V₇ la: V IV

La préparation doit se faire sur *la seconde moitié* de la mesure, (temps faible), et le retard sur *la première moitié*, (temps fort) de la mesure suivante. La règle énoncée plus haut, d'après laquelle la préparation d'une dissonance doit avoir, *au moins*, la valeur de la dissonance elle-même, ne doit pas être perdue de vue.

b. Retard.

Tous les intervalles des accords de trois sons peuvent être retardés; les septièmes le sont rarement.

Retard de l'octave de la fondamentale:

199.

do: V₇ I II I V₇ I V₇ I

de la tierce:

do: IV I I V I V₇ IV I

de la quinte: (Rare et ne s'emploie que dans certaines positions).

do: I V fa: I V₇ do: I V VI I fa: V₇

A l'égard du retard de la quinte, voyez les observations qui suivent l'exemple 197. Le troisième et le quatrième exemple, bien que ne renfermant aucune dissonance proprement dite, n'en ont pas moins le caractère du *retard*, plus faiblement, pourtant, que dans le second et cinquième exemple où le *retard* produit une dissonance réelle.

La septième est rarement retardée parce que, dans la plupart des cas, de son *retard* résulterait deux octaves parfaites.

La septième retardée ne produit jamais une dissonance, (200, a.) à moins qu'elle ne devienne *octave diminuée* (200, b.)

200.

Dans le premier cas (a.) le *retard* n'est pas suffisamment caractérisé, et la septième (si b) n'est qu'une note de passage.

c. Résolution;

Ainsi que nous l'avons déjà dit, le *retard* se résout en descendant d'un degré. (Plus tard, nous traiterons des résolutions exceptionnelles.)

La note *retardée* (qui est la note de résolution) ne peut être doublée; cependant, lorsque cette note est la *fondamentale* de l'accord de résolution, son redoublement est possible dans certains cas, comme on peut le voir dans l'exemple suivant, (d. NB.):

201.

Dans l'exemple a, la partie de *ténor* marche de *la* sur *do*, tierce de l'accord, retardée par *ré* dans la partie de *soprano*. Dans l'exemple c, le *ténor* marche de *fa* sur *sol*, quinte de l'accord, retardée par *la* dans l'*alto*. Ces deux redoublements sont fautifs parce qu'ils sont ceux de la tierce et de la quinte. Dans l'exemple d (NB.), c'est la *fondamentale* qui est doublée et, dans ce cas, l'effet est bon, surtout lorsque le redoublement est amené par une marche naturelle des parties, comme dans l'exemple suivant :

202.

REMARQUE. — Il faut faire observer ici, que le redoublement de la fondamentale n'est possible qu'à la distance d'une octave, au moins. A l'unisson, comme par exemple,

il serait fautif dans les parties supérieures; mais ce rapprochement est toléré entre la basse et la partie placée immédiatement au-dessus. *)

La basse, qui détermine l'accord, a donc la propriété d'atténuer la dissonance produite par le redoublement de la note retardée. Ex.:

203.

Il faut remarquer que, dans le dernier exemple, la marche retardée de la partie de *soprano* est mauvaise, car si l'on supprime le retard, il y a deux octaves directes :

204.

*) Cette position du retard se rencontre fréquemment dans les *Chorals* à 4 voix de J. S. Bach. (N. d. T.)

Le passage suivant est également mauvais, par suite des deux quintes qui existeraient sans le retard :



Cependant, à l'égard de ces quintes, il faut faire observer que l'effet désagréable qu'elles produisent, peut être, en partie, atténué par la disposition des voix; il en est de même des octaves, d'où il suit que, si la réalisation suivante est fautive,



il ne faut pourtant pas rejeter d'une manière absolue les suites de deux quintes ou de deux octaves résultant d'un retard. Le goût et l'expérience peuvent, seuls, fournir des données positives en cette matière.

La tierce retardée dans la basse, ne peut, en aucun cas, être doublée par le même intervalle non retardé; le second exemple du N° 207, montre ce cas, qui est des plus fautifs.



Les retards de la fondamentale et de la quinte sont peu usités dans la basse. (Voyez page 93, exemple 199, dernière ligne).



Les exemples que nous avons donnés, à propos des différents retards, montrent de quelle manière on les indique dans la basse chiffrée; mais il est bon de revenir brièvement sur

les principaux chiffrages en ajoutant quelques renseignements complémentaires.

Si le *retard* se trouve placé dans l'une des trois voix supérieures, l'intervalle qu'il produit doit être indiqué sur la basse, ainsi que la résolution. Ex.: $\frac{5-}{43}$; 98; 76; quand cela est nécessaire, il faut indiquer, *chiffrer* l'accord sous ses deux formes. Ex.: Accord de sixte, $\frac{98}{6-}$, accord de quarte et sixte, $\frac{6-}{54}$ ou $\frac{76}{4-}$.

Quand le retard est à la basse, les intervalles qui complètent l'accord doivent être indiqués par des chiffres. Ex.: $\frac{5-6}{2-}$, pour l'accord de sixte, $\frac{5-}{4-6}$, pour l'accord de quarte et sixte. Les lignes prolongées désignent la tenue des notes équivalentes pendant la résolution du *retard*.

Le *retard* à la basse est désigné aussi par une ligne placée sur la note qui retarde, pendant que les autres parties font entendre les notes de l'accord qui suit immédiatement. Ex.:

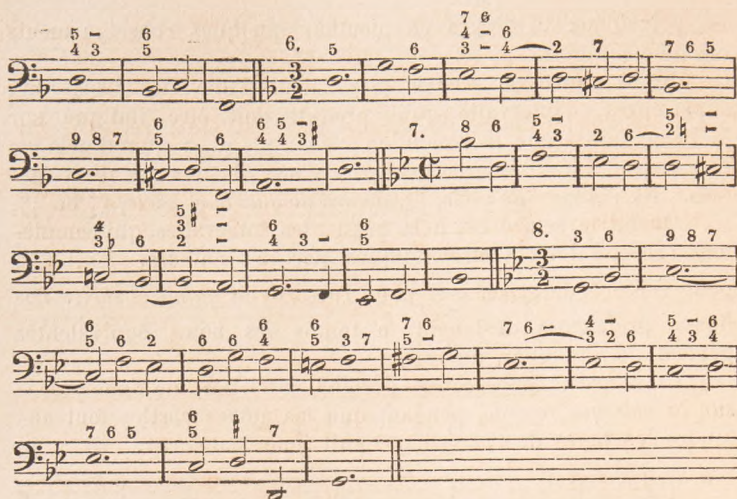
209.

Dans les exercices suivants, nous avons adopté la première manière de chiffrer, parce qu'elle est la plus usitée.

Exercices.

210.

do: I V IV V₇ I II₇ V₇ I



Pour réaliser ces exercices et les suivants, il faut, dès à présent, *isoler les parties* en les plaçant chacune sur une portée différente. Ce mode de notation donne un meilleur aspect à l'ensemble harmonique et, surtout, est une excellente préparation à la lecture de la partition.

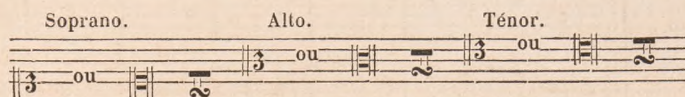
Il faut donc s'habituer de bonne heure à écrire avec différentes clés les parties qui, dans l'harmonie correcte, sont toujours supposées *vocales*. La connaissance de ces clés est indispensable à tout musicien, et on peut l'acquérir vite en les comparant entre elles.

REMARQUE. — Les clés employées pour l'*alto* et le *ténor* sont indispensables à la lecture des partitions d'orchestre, plusieurs instruments ayant leur partie écrite à l'aide de ces clés. La clé de *soprano*, peu ou point employée dans la musique instrumentale, est cependant d'une grande utilité pour la lecture des instruments *transpositeurs* tels que la *clarinette* et le *cor*.

Dans un chœur à quatre parties, on nomme *clés d'ut* les trois clés usitées pour les voix supérieures, *soprano*, *alto* et *ténor*. Pour la partie grave, *la basse*, on emploie *la clé de fa* (quatrième ligne) dont nous nous sommes déjà servi dans nos précédentes études. Lorsque la voix la plus grave d'un ensemble vocal est autre que la *voix de basse*, c'est la clé afférente à la voix employée (*ténor* ou *alto*) dont on fait usage, dans ce cas.

Par sa position sur la portée, *la clé d'ut* détermine la note *ut* ou *do* et, par conséquent, toutes les autres.

Voici la position des trois clés les plus usitées :



L'étendue ordinaire de chaque voix est ainsi répartie sur ces différentes clés :



REMARQUE. — Un nouveau système d'écriture basé sur un principe fort simple, (portée de dix lignes sur lesquelles toutes les voix seraient notées avec désignation particulière de chacune d'elles) serait un sujet intéressant à traiter, mais qui sortirait du cadre de cet ouvrage.

Le moyen le plus simple d'arriver à la connaissance des trois clés *d'ut*, est d'écrire l'accord *d'ut* à l'aide de chacune d'elles; on trouvera ensuite facilement les notes intermédiaires.

La position de l'accord *d'ut*, avec redoublement de la fondamentale est :



La réalisation du premier exercice du N° 240 doit être, avec l'emploi des clés :

*) La disposition en *quarte et sixte* est plus en rapport avec l'étendue de la voix.

211.

Soprano.

Alto.

Ténor.

Basse.

do sol fa sol do ré sol do
do: I V IV V₇ I II₇ V₇ I

La réalisation de ces exercices exige, outre la stricte observation des règles données jusqu'ici, beaucoup de liberté et d'élégance dans la marche mélodique des voix. Les *retards* doivent être placés dans les meilleures positions, qu'on ne devra pas craindre de changer souvent, en cherchant, toujours, à leur conserver le plus d'homogénéité possible.

La position *large* ou *dispersée* se présentera d'elle-même dans la plupart des cas; cependant la position *serrée* pourra être employée souvent avec avantage.

Pour les changements de position, il faut observer les règles suivantes:

Les différentes parties ne doivent jamais marcher simultanément et par mouvement disjoint, d'un accord sur un autre. Mais, si il n'y a pas changement d'accord, mais simplement changement de position dans le même accord, le mouvement disjoint simultanément est permis.

Lorsqu'une ou plusieurs parties restent en place, les autres peuvent changer de position, quelle que soit leur marche.

La réalisation du huitième exercice du N° 210 va nous servir d'exemple.

212.

Soprano.

Alto.

Ténor.

Basse.

sol do — 7 la⁰ ré Fa₇ Si^b Mi^b Si^b do₇ Fa₇
sol: I — IV — 7 II⁰₇ Si^b₇ mV₇ I IV I Fa: V₇ I Si^b₇ V₇

6 7 NB 8 9 10 11 12

7 6 5 - 3 7 6 - 4 - 3 2 6 5 - 4 3 4 7 6 5 6 5 7

Ré₇ sol do Fa₇ Si_b do sol do Mi_b la₀ Re₇ sol
sol: V₇ I IV Si_b: V₇ I II sol: I IV VI II₀ V₇ I

Quelques explications sur cette réalisation ne seront pas inutiles.

La position serrée, employée au commencement de l'exemple, est abandonnée à la cinquième mesure pour la position large; celle-ci est maintenue jusqu'à la onzième mesure où la position serrée est reprise.

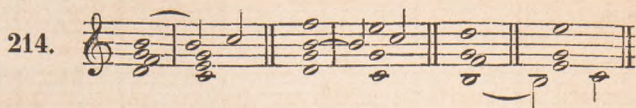
Ces changements fréquents ont pour but de donner aux parties de *soprano* et de *ténor* une marche mélodique correcte et indépendante. Le *soprano* fait, dans la cinquième mesure, un saut de *quinte* sur le *mi* $\flat$ (au signe NB.) qui n'est possible que si la *fondamentale* est déjà placée (le *fa* de la basse); dans la septième mesure, la même voix quitte sa position par un mouvement sur la note *sol* qui fait déjà partie intégrante de l'accord, et le retard se présente, ainsi, dans une meilleure position. Enfin, par le retour à la position serrée (dans la onzième mesure), la marche du *ténor* est plus mélodique et plus indépendante qu'elle ne pourrait l'être en gardant la précédente position.

Des Suspensions inférieures.

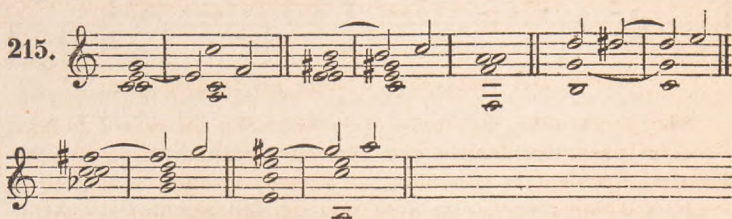
La suspension inférieure ne se présente que dans des cas particuliers et rares; le plus souvent elle est produite par une contraction du retard supérieur. Le premier exemple, N° 213, est le retard, tel que nous venons de l'étudier, transformé en *suspension* inférieure par l'omission de la note de résolution. Ex.:

213.

La suspension inférieure peut s'employer sur la note sensible, (Ex.)



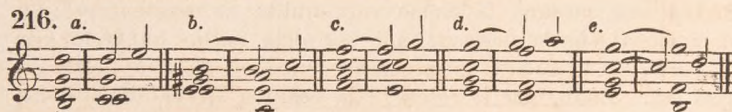
ou sur tout autre intervalle montant d'un demi-ton et, principalement, dans les accords altérés renfermant l'intervalle de quinte augmentée. Ex.:



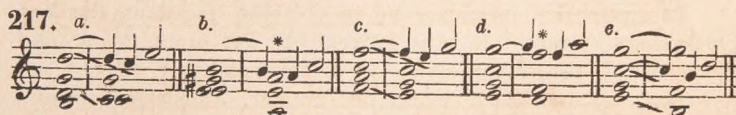
La règle, donnée plus haut, concernant le redoublement de la note retardée est, en tout, applicable ici.

REMARQUE. — Le dernier exemple du N° 215 nous montre, sous son véritable aspect, une combinaison que nous avons déjà rencontrée comme accord de septième du premier degré en mineur, et qui n'est, en réalité, qu'une suspension inférieure de la fondamentale.

D'autres suspensions inférieures, surtout celles qui montent d'un ton entier, comme :



doivent être proscrites dans le style sévère. Si l'on analysait ces suspensions en les ramenant à leur origine, comme on l'a fait pour le N° 243, on trouverait, dans la marche des parties, des fautes telles que :



Retards dans plusieurs Parties.

Les retards peuvent être doubles et triples, selon que deux ou trois parties se prolongent d'un accord sur l'accord suivant. Ex.:

218. retard dans deux voix : retard dans trois voix :



L'accord de *quarte et sixte* est souvent employé sous la forme de *double retard*. Ex.:



Retards avec changement d'accord sur la Résolution.

La *préparation*, le *frappé* et la *résolution* du retard se font, dans les exemples donnés jusqu'ici, au moyen de *deux accords*. Mais, si, pendant la résolution du retard, la *basse* seule, ou la *basse et d'autres parties* se déplacent et forment une harmonie nouvelle, *trois accords* sont employés, et la marche des parties est plus riche et plus variée.

Exemples:

a. Mouvement de la *basse* seule, au moment de la résolution:



b. Mouvement de *plusieurs parties*, au moment de la résolution:



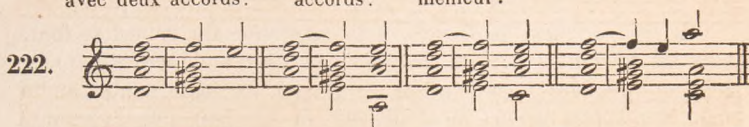
Dans ces exemples, la résolution du *retard* se fait régulièrement sur un accord nouveau produit par un mouvement des

voix. La note résolutive du retard doit faire partie intégrante du nouvel accord.

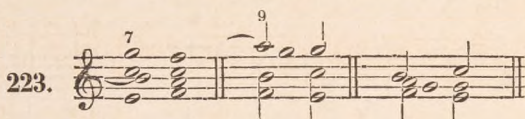
REMARQUE. — Afin d'apporter un nouvel éclaircissement à ce qui a été dit dans le chapitre IX, sur l'accord de neuvième, nous ferons remarquer ici que, dans beaucoup de cas, cet accord doit être analysé comme retard avec changement d'accord sur la résolution, et non comme accord réel. L'exemple b N° 221, et les exemples suivants N° 222, démontrent que, par cette manière d'apprécier le fait harmonique qui nous occupe, on arrive à une simplification théorique, tout en obtenant le même résultat au point de vue pratique.

Voici les exemples dont il est parlé dans la remarque ci-dessus :

retard de neuvième : avec trois
avec deux accords : accords : meilleur :



Dans l'emploi de l'accord de neuvième considéré comme retard il faut, tout comme dans l'emploi de l'accord réel, avoir soin de disposer les voix de manière à éviter le rapprochement, à intervalle de seconde, de la fondamentale et de la neuvième. Ex.:



De tout ce qui vient d'être dit à propos de la résolution libre des retards, on peut tirer la conclusion suivante : Un retard peut motiver l'emploi de trois ou quatre accords. Par la préparation, le frappé et la résolution du retard sur un accord nouveau, trois accords sont employés ; par la préparation, le frappé, sous lequel peut déjà avoir lieu un changement d'accord, et la résolution sur un nouveau changement, quatre accords sont employés.



Exercices.

225.

1. 3 7 9 6 5 4 6 7 5 4 7 6 6 7 7

2. 8 2 2 6 6 7 6 6 5 6 4 3 6 7 6 7

3. 5 4 6 7 6 7 3 3 6 9 7 6 7 9 6 4

4. 8 7 6 5 4 2 6 7 9 6 5 4 6 6 7

5. 5 4 6 6 5 2 6 7 6 5 4 6

6. 6 7 6 6 6 7 7 4 6 6 6 5

7. 7 4 3 9 3 2 5 6 4 3 8 6 5 4 7 2

8. 7 4 3 9 3 2 5 6 4 3 3 6

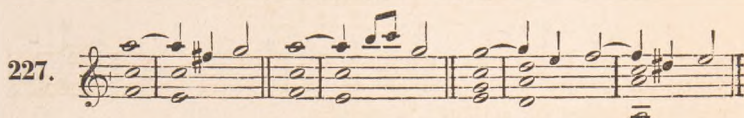
9. 7 6 5 4 3 2 6 7 4 3 9 6 7 9 6 5 4 3

Entre le retard et sa résolution, *une ou deux notes peuvent être intercalées.*

Ces notes sont, ou notes intégrantes de l'accord, (*bonnes notes*); Ex.:



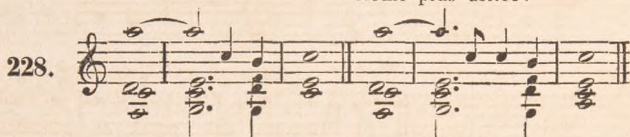
ou notes étrangères à l'accord, (*notes accidentelles*). Ex.:



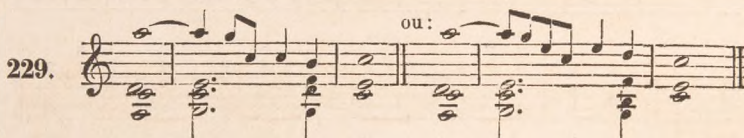
Nous expliquerons l'emploi de ces notes en traitant spécialement des *notes de passage* régulières et irrégulières.

On rencontre fréquemment des passages, tels que le suivant, dans lesquels le retard semble ne pas se résoudre; Ex.:

forme plus usitée:



ils résultent de l'*élimination* d'une note qui reste sous-entendue, comme on le verra ci-après.



De l'Anticipation.

L'*anticipation* est le contraire du retard; elle est produite par la marche d'une, ou de plusieurs parties faisant entendre, à l'avance, une ou plusieurs notes de l'accord suivant.

Dans les mouvements lents, ou dans les longues valeurs, cet artifice harmonique est rarement employé, à cause de la dureté des dissonances qui en résultent. L'*anticipation* est, en général, placée sur les temps faibles de la mesure. Ex.:

230. Anticip. de la basse: du soprano: dans plusieurs voix:

On a dû remarquer l'analogie qui existe, au point de vue rythmique, entre cette marche de voix, et ce qu'on appelle, dans les études de solfège, la *syncope*.

L'anticipation est encore mieux caractérisée dans l'exemple suivant où elle est présentée comme note accidentelle *mélodique*. Ex.:

231.

L'exemple ci-après, (N° 232), basé sur une forme rythmique régulière et persistante, tient, à la fois, du *retard* et de l'*anticipation*. Mais, le retard proprement dit, peut se présenter comme un fait isolé, tandis qu'une progression comme celle que nous donnons plus bas, doit avoir une certaine durée et un enchaînement symétrique. Ex.:

Allegro.

232.

Dans le fragment suivant, tiré de l'Ouverture (N° 3) de «Léonore» de Beethoven, on trouvera un exemple intéressant de l'emploi de la forme syncopée.

233.

cresc.

etc.

CHAPITRE XIII.

De la Pédale.

Un élément important de variété dans l'harmonie, est la tenue persistante d'une même note sur laquelle passent différents accords. Lorsque la note tenue est placée à la basse, on l'appelle *pédale*; si elle se trouve placée dans une partie intérieure, elle prend le nom de *pédale médiane* (ou *intermédiaire*); enfin, quand cette tenue a lieu dans la partie aiguë, on l'appelle *pédale supérieure*.

Dans une tonalité quelconque, les notes qui peuvent être ainsi prolongées sont la *tonique* ou la *dominante*, ou quelques fois, les deux, simultanément.

REMARQUE. — L'emploi de la tierce comme *pédale*, tenté par quelques compositeurs de l'École moderne ne saurait être approuvé, cet intervalle étant, en lui-même, trop faible pour supporter l'édifice harmonique.

L'enchaînement harmonique et la marche individuelle des voix pendant la durée de la *pédale*, se font toujours d'après les règles connues. C'est la partie la plus grave, placée au-dessus de la *pédale*, qui détermine l'harmonie, abstraction faite de la note prolongée qui peut lui être étrangère.

Avant d'entrer dans plus de détails sur la manière de traiter la *pédale*, nous en donnons quelques exemples.

a. Pédale sur la tonique :

234.

b. Pédale sur la dominante :

c. ou :

d. Pédale sur la tonique et la dominante :

Les accords marqués d'une croix, dans ces exemples, sont ceux auxquels la basse est étrangère.

Pour l'emploi de la *pédale*, il faut observer les règles suivantes :

1. *L'entrée de la pédale doit se faire sur un temps fort de la mesure et,*
2. *par un accord dans lequel la note destinée à former pédale soit partie intégrante.*
3. *La note formant pédale ne peut être quittée (ou résolue) que par un accord dans lequel elle est partie intégrante.*

La première règle peut trouver son application au commencement ou dans le courant d'une période; pour observer la seconde et la troisième règle, on emploie habituellement un accord de trois sons, comme au N° 234 (*a*, *c*), ou comme dans *b*, si l'on fait la *pédale* sur la dominante.

Il faut remarquer que les accords qui ne contiennent pas la note *pédale* sont, le plus souvent, séparés par un accord dont cette note fait partie; il est nécessaire qu'il en soit ainsi, si l'on veut éviter de trop grandes duretés qui détruiraient le caractère tonal de la *pédale*.

Une *pédale* comme celle de l'exemple suivant ne pourrait être admise :

235.

Dans l'harmonie à quatre voix, c'est la partie de ténor qui, pendant la durée de la *pédale*, doit faire fonction de basse, même quand la note tenue fait accidentellement partie de l'accord. Ainsi, dans l'exemple 234 (*a*, première mesure), la marche ascendante du *si* $\flat$ (dans la partie d'alto) est bonne, parce que ce *si* $\flat$ perd son caractère de *septième* relativement à la basse, et n'est plus en rapport direct qu'avec la partie de ténor.

La *pédale* est très usitée sur la dominante, dans les périodes finales; mais la *cadence plagale* est impossible avec cette *pédale*. (Voyez la règle N° 3 donnée plus haut.) Ex. :

236.

La *pédale* sur la tonique, permet, au contraire, l'emploi de la *cadence plagale* comme terminaison. Ex.:

237.

L'entrée et la terminaison de la *pédale* doivent être traitées avec beaucoup de soin. Quand elle se termine par une *cadence*, on ne peut rencontrer de difficulté que dans un cas semblable à celui du N° 236, NB. Quand un enchaînement harmonique succède à la *pédale*, il faut observer strictement la règle N° 3. (Voyez ci-dessus.) Ex.:

238.

La conclusion suivante ne serait pas bonne.

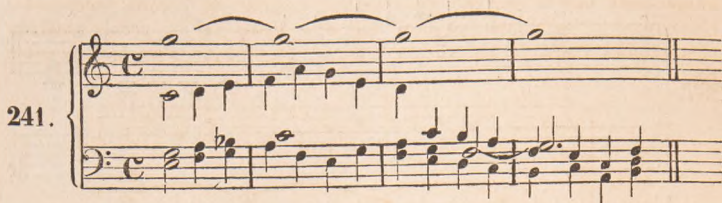
239.

Pédale médiaire. Pédale supérieure.

Ces *pédales* sont beaucoup moins usitées que la *pédale* placée à la basse, et leur emploi exige de grandes précautions, toutes les fois que la *note prolongée* est étrangère à l'accord. Ainsi, la *pédale* de l'exemple 234 (a), transformée en *pédale supérieure*, devient très dure dans les dernières mesures, ex.:

240.

tandis que, prise par la dominante, elle est bonne, parce qu'elle devient partie intégrante des derniers accords. Ex.:



Comme exemples de *pédales supérieures* produisant un bel effet de sonorité, on peut citer le *Gloria* de la Messe en *ut* majeur de Cherubini. Les violons tiennent un *la* $\flat$ longtemps prolongé, pendant que le chœur et les autres parties de l'orchestre font entendre une progression harmonique et mélodique intéressante. Mendelssohn a employé, avec succès, le même procédé dans l'Introduction de son Ouverture «Meeresstille und glückliche Fahrt» où les violons tiennent longuement un *ré*. Dans ces deux passages, il est rare que la note formant *pédale supérieure* soit étrangère à l'harmonie.

Il faut mentionner aussi le *Trio* du *Scherzo* de la symphonie en *la*, de Beethoven, morceau dans lequel on entend un *la*, tenu, tantôt dans la partie supérieure, tantôt dans une partie intermédiaire et, enfin, dans la basse.

Les *pédales intermédiaires* doivent être traitées avec autant de soin que celles qui sont placées dans la partie supérieure. Dans un ensemble instrumental, elles sont toujours renforcées (doublées) proportionnellement au reste; dans l'harmonie à quatre voix, elles sont plus rarement employées, et ont moins de durée. Ex.:



REMARQUE. — Comme complément à ce qui a déjà été dit sur les *accords de neuvième*, on peut ajouter ce qui suit:

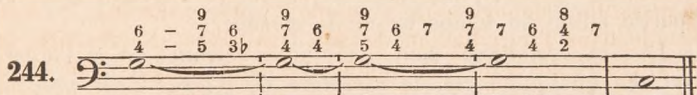
Dans l'exemple précédent (b.), on trouve à NB., si on tient compte de

la note qui fait *pédale*, un accord de neuvième complet*), dont la position et la résolution sont conformes à la règle.

Mais, malgré cela, il serait mauvais de considérer cet accord, produit uniquement par la marche des parties, comme un accord *indépendant*. L'analyse d'un semblable passage doit être basée sur la *pédale médiane*, comme pour l'exemple suivant dans lequel l'équivoque n'est pas possible
Ex.:



Pour *chiffrer* les accords qui passent sur une *pédale*, il faut placer les chiffres au-dessus de la basse, et indiquer, par eux, les intervalles formés par les parties supérieures. Ainsi, la *pédale* du N° 234 (b.), serait chiffrée de la manière suivante:



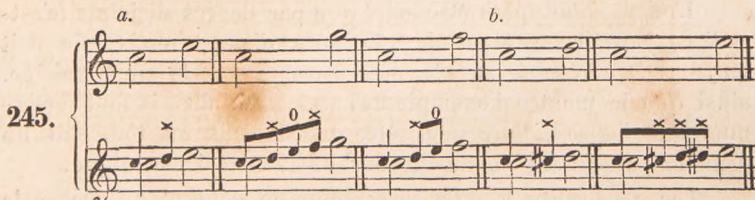
Ce chiffrage est peu usité parce qu'il est difficile à écrire, difficile à lire, et de plus, forcément incomplet.

Dans les partitions dont la basse est chiffrée, on trouve les mots «tasto solo» au-dessus de la *note pédale*, ce qui montre qu'autrefois, on se bornait à indiquer la *pédale*, en laissant à l'accompagnateur le soin d'improviser l'harmonie qu'elle devait supporter.

CHAPITRE XIV.

Notes de Passage. Appoggiatures.

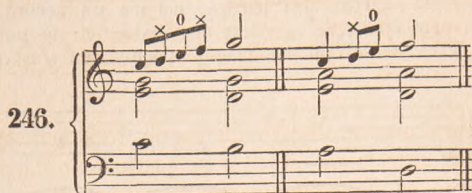
On appelle *notes de passage*, les sons qui peuvent remplir l'intervalle existant entre deux notes harmoniques, c'est-à-dire faisant partie intégrante d'un accord. Ex.:



*) à l'état de 3^{me} renversement.

(N. d. T.)

Les croix indiquent les notes de passage, et les zéros, les notes harmoniques, en supposant les accords *d'ut* ou de *la*. Ex.:



Les notes de passage de l'exemple 245 (a.) se nomment notes de passage diatoniques; celles du même exemple (b.), se nomment notes de passage chromatiques.

Les notes de passage marchent donc, d'une note harmonique à une autre note harmonique, par degrés conjoints. Elles se trouvent, en général, non sur le frappé de l'accord, mais sur la partie faible du temps ou de la mesure.

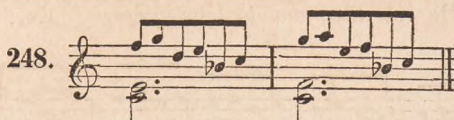
Les *appoggiatures* sont des notes étrangères à l'accord, ayant, en quelque sorte, le caractère de *retards sans préparation*. Elles se trouvent sur la première partie du temps frappé, ou sur les temps forts de la mesure, et s'enchaînent avec la note harmonique la plus proche. Elles se présentent aussi sous forme d'ornement d'une même note. (Voyez 247, b.)



L'*appoggiature* peut être employée par degrés disjoints (c'est-à-dire, prise en sautant de plusieurs degrés), mais elle doit toujours être résolue sur la note harmonique la plus voisine, ainsi que le montre l'exemple 247 (a.). De plus, il faut remarquer que l'*appoggiature* peut être placée soit un ton, soit un demi-ton au-dessus ou au-dessous de la note harmonique.

Les *appoggiatures inférieures* sont, en général, placées à la distance d'un demi-ton de la note réelle, et, par conséquent, sont, pour la plupart, des notes chromatiques, comme on a

pu le voir dans l'exemple précédent. On ne pourrait arranger ces notes de la manière suivante :



sans leur faire perdre, en grande partie, leur caractère distinctif. Il en est autrement, si elles se présentent dans une marche ascendante ou descendante par degrés conjoints; elles prennent alors l'aspect de *notes de passage frappées sur les temps forts de la mesure*. Il ne serait donc pas nécessaire d'arranger la progression 249 (a.) comme en 249 (b.) Ex.:



Quand une *appoggiature inférieure* se résout sur la partie faible d'un temps, ou sur le temps faible d'une mesure, il est préférable de la former par l'intervalle de seconde mineure. Ainsi, dans le N° 250, ci-dessous, les exemples b et d, sont meilleurs que les exemples a et c.



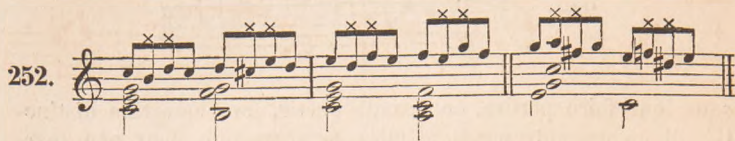
Il est bien difficile, d'ailleurs, de donner des règles absolues à cet égard; ici, comme dans bien d'autres cas, l'oreille est le guide le plus sûr.

REMARQUE. — La tierce de l'accord de trois sons se prête mieux à l'*appoggiature* par seconde majeure, que la quinte ou l'octave.

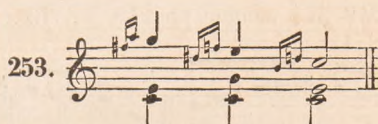
L'*appoggiature supérieure* s'emploie librement, c'est-à-dire, par mouvement conjoint ou mouvement disjoint; elle peut être à distance de seconde majeure, ou de seconde mineure de la note harmonique, selon le mode. Ex.:



Quand l'*appoggiature inférieure*, au lieu de marcher sur la note harmonique, est suivie de l'*appoggiature supérieure* (et vice-versa) elle est dite : *double appoggiature*. Ex. :

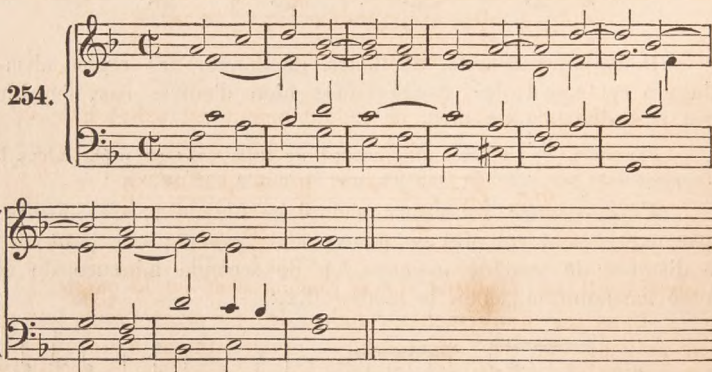


La *double appoggiature* est très usitée sous forme d'ornement comme :

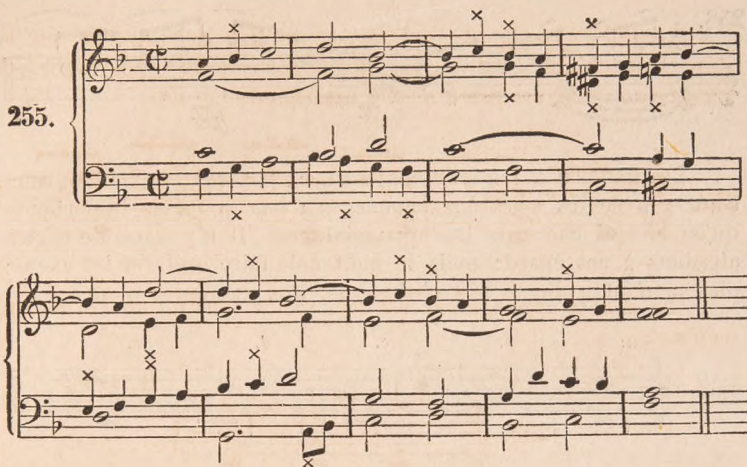


Les *notes de passage* et les *appoggiatures* s'emploient dans toutes les parties. Cependant, on les place souvent dans une seule partie, qui acquiert par-là plus d'importance et d'intérêt mélodique, pendant que les autres servent de simple accompagnement. Quand on emploie ces notes accidentelles dans plusieurs parties, il faut veiller à ne pas surcharger l'ensemble qui doit toujours être clairement et correctement écrit.

Ainsi, par exemple, le fragment suivant écrit en harmonie simple :



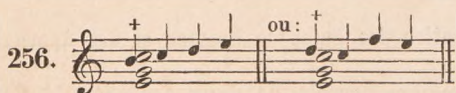
peut être transformé ainsi par l'adjonction de notes accidentelles :



(Les notes de *passage* et les *appoggiatures* sont indiquées par des croix.)

Dans un mouvement rapide, on ne pourrait accumuler autant de notes étrangères à l'harmonie simple sans qu'il n'en résulte une certaine confusion. Aussi, cette manière d'écrire, nommée *style figuré*, n'est très usitée que dans les mouvements modérés.

De même que les *retards*, les *appoggiatures* ne doivent pas être frappées contre la note harmonique réelle. Ex.:

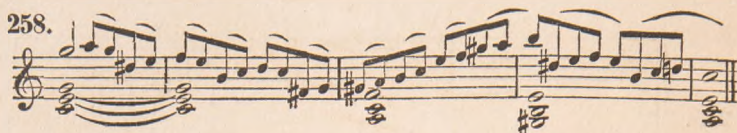


A distance d'octave, ce redoublement est usité, Ex.:



surtout s'il est pratiqué sur la *fondamentale* ou la *quinte*.

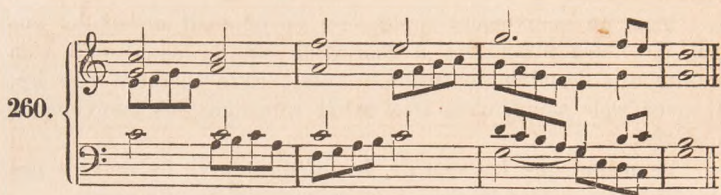
Dans les mouvements rapides, des passages basés, tels que le suivant, sur des *appoggiatures*, appartiennent à un autre ordre d'idées que celles qui nous occupent en ce moment. En aucun cas, de semblables figures ne peuvent être employées dans une *harmonie vocale* à quatre parties. Ex.:



La distance à laquelle les *notes de passage* peuvent se rencontrer avec les *notes harmoniques* n'a pas la même importance qu'en ce qui concerne les *appoggiatures*. Il n'y a pas de règles absolues à cet égard; mais le goût doit faire préférer les exemples *c*, *d* et *e* du N° 259 ci-dessous, aux exemples *a* et *b*.

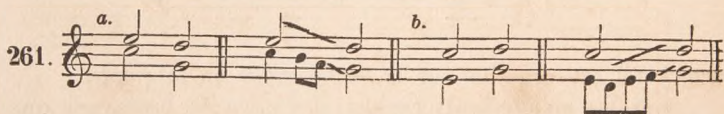


Des valeurs rythmiques plus brèves, et un mouvement animé, rendent ces *notes de passage* meilleures encore. Ex.:

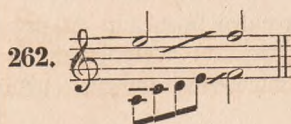


Marche fautive des Notes de Passage et des Appoggiatures.

L'enchaînement correct de deux accords simples, peut devenir fautif par l'emploi de *notes de passage* qui remplissent les intervalles disjoints. Il faut donc éviter avec beaucoup de soin des progressions telles que les suivantes, où les *quintes cachées* deviennent *directes*. Ex.:



Les *octaves* suivantes sont encore plus mauvaises que les *quintes* de l'exemple précédent, parce qu'elles sont formées par deux *notes harmoniques*:



Les *notes de passage* suivantes ne sauvent pas la suite d'octaves directes :



REMARQUE. — Cependant cette suite d'octaves peut se pratiquer dans la musique instrumentale, à la condition de doubler et renforcer les notes réelles.

Dans les exemples ci-dessous, l'entrée de l'appoggiature par mouvement direct est fautive. Ex. :



Le dernier exemple est le moins mauvais, parce que les octaves sont cachées.

Notes de Passage et Appoggiatures dans plusieurs parties simultanément.

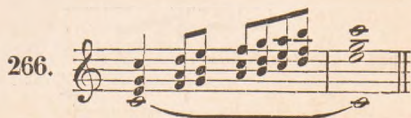
Quand deux parties marchent simultanément à intervalles de tierce ou de sixte, toutes les *notes de passage* sont bonnes. Ex. :



La marche des parties renfermant des *notes de passage*, peut aussi se faire en *secondes*, *quartes*, etc.; mais il faut, dans

ces différents cas, prendre beaucoup de précautions pour éviter des effets désagréables, et n'employer de semblables suites d'intervalles que si elles sont amenées par la marche logique des voix.

Les suites de *notes de passage* en quartes, sont toujours très bonnes, si une troisième partie vient ajouter la *sixte*. Ex.:



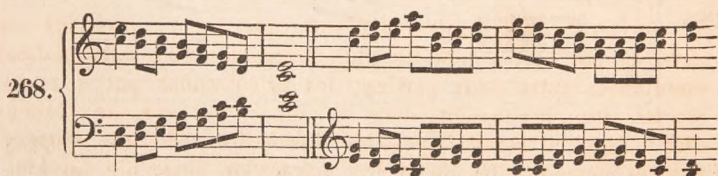
On trouve quelques fois, même dans les ouvrages les mieux écrits, plusieurs *quintes directes*, produites par des *notes de passage*. Il ne faut pas attacher trop d'importance à quelques licences de ce genre, ces quintes n'étant pas, en général, considérées comme fautives. (Voyez sur les suites de quintes, ce qui a été dit à la page 45.)

On peut facilement atténuer la dureté des suites de septièmes par une bonne disposition des voix, et, surtout, par le rythme.

Employées par mouvement contraire, les diverses combinaisons de *notes de passage* donnent à l'harmonie une couleur particulière; mais elles ne doivent pas être trop nombreuses, ni se trouver, en *même temps*, dans toutes les parties, Ex.:



sauf dans les progressions diatoniques telles que,



Dans toutes les progressions de ce genre, le point important est le changement d'harmonie. Ce changement se fait, dans le dernier exemple, sur la seconde moitié de la mesure, et dans une position qui résulte d'un enchaînement correct d'accords.

Les *appoggiatures* peuvent être employées simultanément dans diverses voix :

a. dans deux voix :

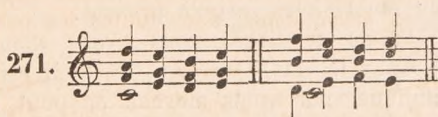
par mouvement direct :



par mouvement contraire :



b. dans trois voix :

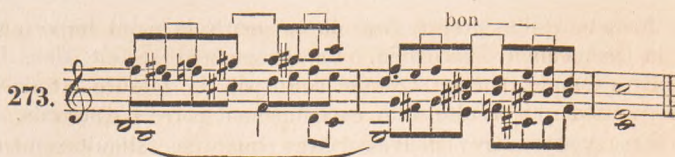


c. dans quatre voix :

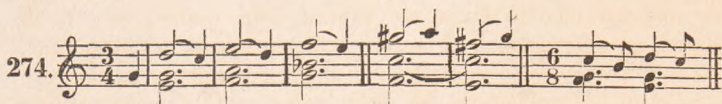


REMARQUE. — La plupart des exemples ci-dessus pourraient aussi être considérés comme une suite d'accords sur une *pédale*.

De tous ces exemples, il résulte que les progressions par *sixtes* et par *tierces* sont les plus favorables aux *appoggiatures* simultanées entre deux parties ; les progressions par *secondes*, *quartes*, etc., produisent, dans la plupart des cas, un fâcheux effet. Ainsi, il serait impossible d'admettre une suite d'*appoggiatures* comme celles de la 1^{ère} mesure de l'exemple suivant.



Les *appoggiatures* peuvent avoir une durée plus longue que celle de la note harmonique sur laquelle elles se résolvent. Ex.:



L'importance des matières traitées du douzième au quatorzième chapitre de cet ouvrage, est assez grande, pour que, avant d'aller plus loin, nous nous arrêtions quelques instants afin de compléter par des observations générales, ce qui a été dit sur chaque sujet en particulier. La connaissance approfondie des principes qui ont été énoncés jusqu'ici est indispensable pour arriver à la compréhension parfaite de la structure harmonique de la composition musicale la plus simple, et avant d'aborder l'étude du *style sévère*, il convient de bien préciser ce qu'est ce style, et quels sont ses rapports avec les matières qui ont été traitées jusqu'à présent.

A la page 42 de ce livre, nous avons donné quelques notions générales sur le «style sévère»; mais il est nécessaire, maintenant, d'indiquer par quels moyens on peut arriver, peu à peu, à l'observation rigoureuse de ses lois. Parmi ces moyens, il faut citer, tout d'abord, l'étude du groupement et de la conduite logique des voix appliquée à des formes harmoniques simples. Cette étude, que nous avons effleurée au début de cet ouvrage, devra être approfondie, mais en en excluant toutes les ressources qui ne sont qu'accessoires, et en prenant seulement pour base les progressions harmoniques les plus naturelles.

Ainsi que nous l'avons déjà fait observer, la tendance à surcharger l'harmonie par des complications inutiles, la recherche des effets bizarres, est bien plus souvent la preuve d'un mauvais équilibre de l'esprit que celle d'une originalité vraie.

On devra donc éviter, si l'on est désireux d'acquérir une grande pureté de style, l'emploi de *retards* irréguliers, l'usage fréquent des *pédalles intermédiaires*, et, surtout, les *appoggiatures* prises librement, ainsi que les formes qui en dérivent; en un

mot, tout ce qui ne serait pas en rapport avec un chant simple et une harmonie correcte et pure pour quatre voix.

Le style vocal étant, avec raison, pris comme le type de toute musique, tout ce qui s'écarte de ce style, pour se rapprocher du caractère de la musique instrumentale, doit être banni des études dont nous parlons.

Pour se rendre maître de l'art de bien conduire et traiter les voix à quatre parties réelles, l'étude approfondie des *chorals* est excellente; leur harmonie simple et forte, tout à la fois, est un modèle qu'on ne saurait trop imiter, et à l'aide duquel on apprendra à se servir judicieusement des ressources diverses qui peuvent contribuer à orner le style sans l'alourdir.

Parmi ces ressources, les principales sont : *l'emploi raisonné des retards, et les notes de passage diatoniques, plus, quelques appoggiatures prises par mouvement conjoint.*

En donnant les conseils que l'on vient de lire, nous ne prétendons pas enfermer à tout jamais l'élève dans des règles aussi sévères; nous nous bornons à l'engager à s'y soumettre pendant la période de ses études. Plus tard, il s'apercevra que beaucoup de choses qui lui ont été défendues, *parce qu'il n'aurait pas su s'en servir*, peuvent, à l'aide de l'expérience résultant d'une longue pratique, être utilisées pour en tirer des effets puissants.

Pour l'intelligence complète de tout ce qui vient d'être dit, une analyse minutieuse de quelques bonnes et sérieuses compositions musicales sera d'une grande utilité. Quant à l'habileté technique et aux moyens de l'acquérir, le dix-neuvième chapitre de ce livre donnera à cet égard des indications détaillées.

CHAPITRE XV.

Accords de Passage.

On nomme *accords de passage*, la réunion de plusieurs *notes de passage* simultanées, formant momentanément accord, et traitées comme tel, d'après les lois qui régissent l'enchaînement naturel. Ces *accords de passage* sont, en général, employés sur les temps faibles de la mesure.

On a déjà vu, aux Nos 271 et 272, une sorte d'accord produit par des *notes de passage* et des *appoggiatures*. Plusieurs combinaisons de sons basées sur la *pédale*, pourraient, aussi, être considérées comme *accords de passage*. Mais ces accords peuvent encore se présenter sous d'autres formes qui seront expliquées ici.

Les notes de passage et les *appoggiatures* étant en rapports étroits avec le rythme, il est nécessaire, avant de traiter des *accords de passage* et de leur emploi, d'étudier d'une manière raisonnée les divers éléments qui composent une mesure.

Nous avons déjà vu que la mesure, *dans sa forme simple*, est divisée en deux parties dont l'une (temps fort), est accentuée beaucoup plus fortement que l'autre (temps faible).

Dans une suite harmonique, les accords importants doivent coïncider avec l'accent rythmique, et être, en quelque sorte, le but vers lequel tendent ceux qui sont placés sur la partie faible de la mesure. Ex.:

275.

Musical score for exercise 275, featuring a treble and bass staff with a grand brace. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody consists of eighth and quarter notes with various accidentals (sharps, naturals, flats). The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The exercise is 8 measures long.

De sorte que l'on peut considérer les accords qui remplissent le temps faible d'une mesure, comme des *accords de passage*, même quand ils n'ont aucun des caractères de la *note de passage*.

Ceci doit faire comprendre quel soin il faut apporter au choix et à la disposition de l'accord placé sur la première partie de la mesure ; sur le temps faible on peut, par contre, se permettre quelques licences qui seront facilement acceptées par l'oreille.

Dans l'exemple suivant, il est facile de reconnaître le caractère *d'accords de passage* aux accords placés sur les temps faibles. Ex.:

276.

a. b. c.

The image shows a musical score for exercise 276. It consists of three parts: a, b, and c. Part a and b are in treble and bass clef with chords and fingerings. Part c is in treble and bass clef with chords and fingerings.



L'emploi de l'accord de *quarte et sixte*, dans le N° 276, *a*, et *c*, et de l'accord de *septième* dans le même exemple (*c*), n'est justifié que par la marche, *par degrés conjoints*, de toutes les parties. Ces parties ont ainsi le caractère évident de *notes de passage* simultanées, se dirigeant vers un point rapproché (l'accord sur le temps fort, dans la mesure suivante).

Ce caractère est encore plus facile à reconnaître, si on laisse en place une partie (la basse, dans le N° 277, *a*), ou bien, les parties supérieures (comme en *b*, même Ex.).

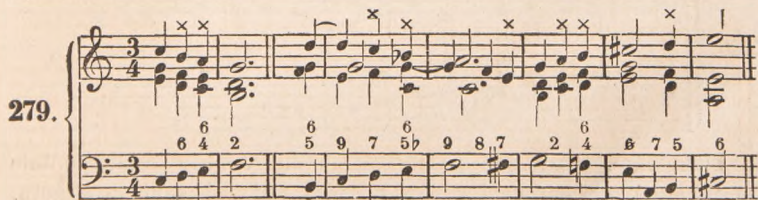
En combinant les deux manières, il en résulte l'enchaînement du N° 276 *a*.

Il résulte de ce qui vient d'être dit plus haut, que, *dans une marche de voix, par degrés conjoints, tous les accords peuvent être pris librement*, parce qu'ils ne sont considérés que comme accords transitoires (*accords de passage*), entre les temps forts de deux mesures. Ex.:



REMARQUE. — Ce n'est qu'à l'aide de cette règle qu'on peut expliquer la marche anormale de la *septième* marquée NB.

Dans la mesure simple à trois temps, l'accent rythmique tombe, comme dans la mesure à deux temps, sur la première partie de la mesure; les deux autres, (surtout la troisième), sont faibles, et les accords de passage doivent être placés ainsi:



Par cette manière de moduler, on ne peut, en général, effleurer que des tonalités rapprochées. Si on veut, cependant, employer des harmonies appartenant à des tons éloignés, on peut le faire, dans quelques cas, mais à la condition que les enchainements fondamentaux soient purs et logiques.

Dans le second cas, auquel se rapporte l'exemple 281, la tonalité qui sert de point de départ, est peu à peu abandonnée pour faire place à la nouvelle, qui devient définitive. Ex.:

281.

Do : I si b: vii⁰ 7 Si b: I fa: V 7 Mi b: V 7

Cet exemple montre clairement le procédé employé pour moduler jusqu'à une tonalité éloignée, procédé qui consiste à faire successivement une série de modulations passagères, amenant, sans secousses, le ton nouveau. Dans le cas indiqué par l'exemple ci-dessus, la modulation (*d'ut majeur en mi b majeur*), ne pourrait se faire directement sans heurter l'oreille.

Des périodes aussi courtes que celle qui vient d'être donnée comme exemple, ne pourraient unir deux fragments importants d'une composition musicale. Du reste, la forme et la durée des modulations doivent résulter de la forme et de la durée des périodes qui constituent un morceau, et ceci fait partie d'une série d'études qui ne sont pas celles que nous avons en vue pour le moment.

Bornons nous, provisoirement, à faire, *sous forme d'exercices*, des modulations courtes; on apprendra, peu à peu, à les développer et à les employer dans un but artistique.

Parmi les moyens de moduler, le premier et le plus simple est l'emploi de *l'accord du premier degré* de la tonalité dans laquelle on veut passer. Mais si cet accord est commun aux deux tonalités, la modulation ne peut être déterminée que par les accords qui le suivent. Ainsi, dans les exemples ci-dessous, il n'y a aucune modulation en *a.*, tandis que dans *b.*, le troisième accord fixe la tonalité de *sol* majeur. Ex.:

282.

Dans les modulations aux tons éloignés, l'accord du premier degré peut *indiquer* la tonalité nouvelle; cependant, celle-ci ne sera fixée complètement qu'à l'aide de l'accord de la *dominante*. [Voyez N° 283, (a.)] Le plus souvent, l'accord majeur est employé comme *dominante*. (b.)

283.

a.

do: I fa: I V₇ I do: I III
mi: I V₇ I

b.

do: I la: V I do: I mi: V I

Mais si l'accord de *tonique*, dans son état direct, est vague et trop indécis pour indiquer une modulation, le même accord, dans son *second renversement* ($\frac{6}{4}$) a, au contraire, une puissance extraordinaire s'il est employé dans ce but. Il faut, alors, qu'il soit placé sur le temps fort de la mesure, et suivi de l'accord de *dominante* qui vient achever la modulation. Ex.:

284.

do: I sol: I V I do: la: I V₇ I do: ré: I V I

Si l'accord de *quarte et sixte* était placé sur la partie faible de la mesure, la tonalité nouvelle serait beaucoup moins bien déterminée. Ex.:

285.

Tous ces exemples ne donnent, pour moduler, que des moyens insuffisants; il en existe un autre, plus puissant, qui est :

L'accord de septième de dominante, car, par cet accord, une tonalité peut être fixée sans que le doute soit possible.

Les modulations par l'accord de septième de dominante, peuvent se faire sans qu'il soit besoin d'aucun accord intermédiaire.

En s'appuyant sur ce principe : *l'enchaînement harmonique le plus clair et le plus naturel est celui qui s'effectue par les notes communes*, on peut, au moyen de l'accord de septième de dominante, moduler dans tous les tons, excepté ceux qui sont placés à la tierce majeure, à la tierce mineure et à la quarte augmentée.

Si, par exemple, on prend comme point de départ le ton d'*ut majeur*, on peut, en prolongeant certaines notes de l'accord de tonique attaquer directement l'accord de septième de dominante de tous les tons, sauf *mi b*, *mi naturel* et *fa #*. Ex.:

286. *de do à ré: do — fa: do — sol: do — la:*

do — si do — ré^b: ou: do — la^b:

do — si^b:

On voit le parti qu'on peut tirer de la *note commune* aux deux accords de la *tonique d'ut*, et de la *septième de dominante* des différentes tonalités, comme, par exemple, les notes *sol* et *mi*, *quinte* et *tierce* du premier degré qui deviennent *septième* et *quinte* dans la dominante de *ré*.

REMARQUE. — La position indiquée dans les exemples ci-dessus n'est nullement obligatoire; les mêmes modulations peuvent se faire dans toutes les positions. Ex.:

287. *do — ré: ou:*

Par le même accord de *septième de dominante*, on peut aussi moduler aux trois tonalités qui ont été omises plus haut,

mais à la condition d'unir par un accord intermédiaire l'accord de tonique et l'accord de septième de dominante de façon à rétablir l'enchaînement par la note commune. Ex.:

de do à mi $\flat$: do — mi: do — fa $\sharp$:

288.

Par le même procédé, on peut aussi moduler d'un ton mineur à différents tons éloignés, majeurs ou mineurs. Ex.:

de la à si: la — ré: la — mi: la — fa:

289.

la — sol: la — si $\flat$:

Pour passer de la même tonalité (la mineur) dans les tonalités de do, ré $\flat$, mi $\flat$, fa $\sharp$ et la $\flat$, il faut un accord de transition. Ex.

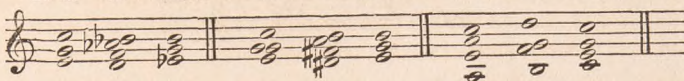
de la en do. la — ré $\flat$: la — mi $\flat$:

290.

la — fa $\sharp$: la — la $\flat$:

Il va sans dire que cette manière de moduler n'est indiquée ici que comme moyen *mécanique* d'unir entre eux deux tons plus ou moins éloignés. Les modulations citées dans les exemples qui précèdent peuvent se faire tout autrement, car, de même que les accords de trois sons s'enchaînent correctement, dans le même ton, sans le secours de la *note commune*, de même les modulations peuvent être bonnes sans accord de transition. Ex.:

de do en mi $\flat$: do en mi mineur: la — do:

291. 

Mais il faut considérer ces procédés au point de vue des exercices dont ils sont l'occasion, et nous croyons devoir conseiller à l'élève de refaire, *par écrit et au piano*, ces diverses modulations, en partant d'autres tons et en choisissant des positions différentes.

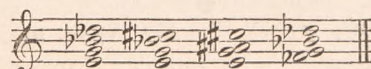
Un autre accord que celui de *septième de dominante* est très fréquemment employé pour moduler. Cet accord est: *l'accord de septième diminuée* qui, pour effectuer certaines modulations, doit être préféré à la *septième de dominante*. Il est, par lui-même, beaucoup plus doux à l'oreille, et relie mieux ensemble deux tonalités éloignées.

A l'aide de cet accord, on peut faire des modulations telles que les suivantes:

de do en si $\flat$: do — si $\sharp$: do — ré: la — mi:

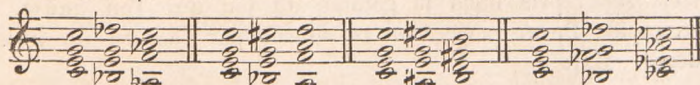
292.  etc.

La facilité avec laquelle on peut, par l'emploi de l'accord de *septième diminuée*, effectuer toute espèce de modulation, résulte de sa nature essentiellement *enharmonique*. Comme le montre l'exemple suivant, le même accord pouvant être écrit de quatre différentes manières, Ex.:

293. 

il peut, par conséquent, être considéré comme appartenant à quatre tons différents qui sont, ici: *fa mineur*, *ré mineur*, *si mineur* et *la $\flat$ mineur*. L'accord ci-dessus peut donc conduire dans les tons suivants:

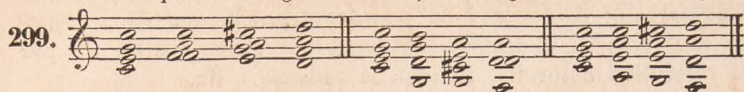
de do en fa min.: do — ré: do — si min.: do — la $\flat$:

294. 

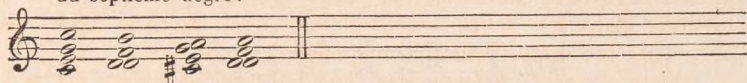
Il résulte de tout ceci que si l'on prend trois accords de *septième diminuée* à l'état direct, comme, par exemple:

De *do majeur* en *ré mineur* par les accords :

du quatrième degré : du cinquième degré : du sixième degré :

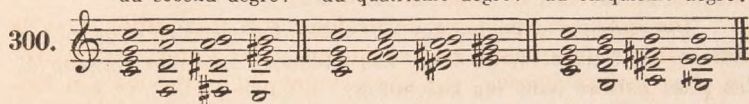


du septième degré :



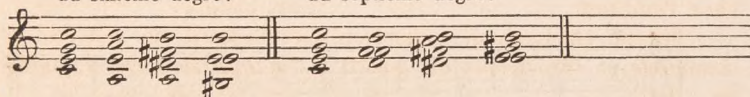
De *do majeur* en *mi majeur* par les accords :

du second degré : du quatrième degré : du cinquième degré :



du sixième degré :

du septième degré :



Ces indications doivent suffire pour que l'on puisse, d'après les mêmes principes, créer des séries de modulations.

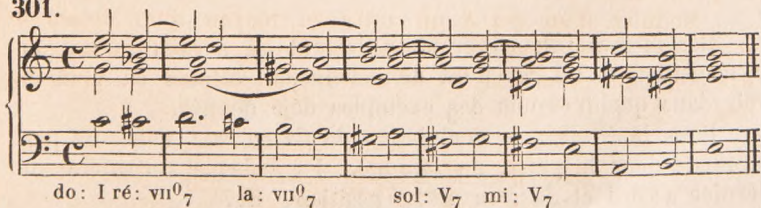
De l'Extension de la Modulation et de son Complément par la Cadence.

Les procédés indiqués ci-dessus, pour passer d'un ton à un autre, sont basés sur des principes simples et naturels. Si l'on veut éviter de longues transitions, ils peuvent être d'une grande utilité ; mais, pourtant, on ne les emploie pas aussi sèchement que nous l'avons fait, et il est toujours bon de se servir de modulations passagères, conduisant peu à peu à la tonalité dans laquelle on se propose d'entrer, et que l'on devra affirmer par une formule de cadence.

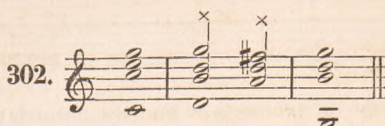
Voici la forme qu'on pourra adopter pour s'exercer à moduler d'une manière moins brève qu'on ne l'a fait jusqu'ici :

Moduler d'*ut majeur* en *mi mineur* en effleurant les tons de *ré mineur*, *la mineur* et *sol majeur*. Ex. :

301.



Quand on emploie, pour moduler, la formule de cadence, la modulation a lieu par l'accord de *quarte et sixte*, second renversement de l'accord du premier degré du ton dans lequel on veut passer; la *septième de dominante* vient ensuite et, par sa résolution naturelle, termine la cadence. Ex.:



Une cadence plus longue est souvent nécessaire pour mieux affirmer la tonalité nouvelle. Les cadences les plus simples et les plus usitées sont les suivantes:

autre position :

303.

a.

b.

autre position :

Ces formules se joindront facilement au dernier accord de la transition et lui serviront de conclusion, comme on peut le voir dans quelques-uns des exemples déjà donnés.

Dans le N° 288, la modulation de *do* en *mi* s'effectue par la *quinte* dans la partie de *soprano*. La cadence succédera au dernier accord et dans la même position. Ex.:

de do en *mi*♭ : cadence :

304.

La modulation du N° 286, (*do en la mineur*), exige une cadence dans la position suivante :

de do en *la mineur* : cadence :

305.

Voyez les modulations suivantes (*ut majeur en si majeur, ut majeur en ré*♯ *majeur*) avec l'emploi de la cadence du N° 303b.

de do en *si majeur* : cadence :

306.

ou de do en *ré*♯ : cadence :

307.

Comme conclusion, nous donnerons un exemple plus étendu.

Ex. :

de sol par *mi*♭ *mineur*, *do majeur*, *si*♭ *mineur* en *la* ♭ : cadence :

308.

A l'aide de toutes les indications qui précèdent, on pourra facilement se créer de nombreux sujets d'étude.

TROISIÈME PARTIE.

Pratique de l'Harmonie.

Jusqu'ici, nous avons donné de nombreux exemples et exercices destinés, avant tout, à servir de démonstration et d'application aux différentes matières traitées dans chaque chapitre de cet ouvrage. Maintenant que les principes fondamentaux de l'harmonie ont été exposés, il nous reste à les mettre en œuvre, dans un but pratique, à l'aide de nouveaux exercices spéciaux.

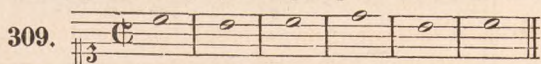
CHAPITRE XVII.

Accompagnement d'un Chant donné, par l'Harmonie simple.

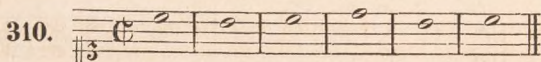
Au début de cette étude, nous ne nous servirons, comme sujets d'harmonisation, que de mélodies très simples dont toute combinaison rythmique sera provisoirement exclue.

1. *Accompagnement ou harmonisation d'une partie de soprano.*

Prenons, par exemple, les quelques notes suivantes :

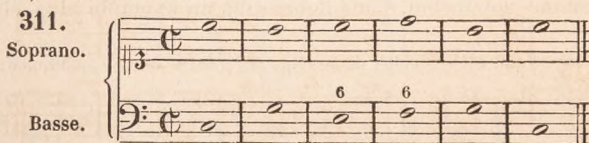


et commençons par indiquer les notes qui peuvent servir de basse *fondamentale* à l'accompagnement de cette mélodie :



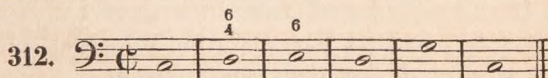
Fondamentales: do sol do ré sol do

Comme, dans toute réalisation harmonique, la basse est la partie la plus importante, portons, tout d'abord, notre attention sur elle, et notons-la comme il suit :



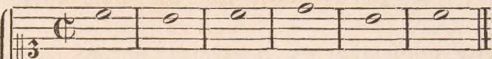
Fondamentales: do sol do ré sol do

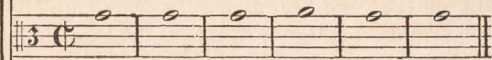
ou bien ainsi :

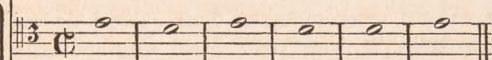


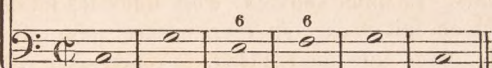
il ne restera plus alors aucune difficulté sérieuse pour compléter l'harmonie en remplissant les parties intermédiaires, comme dans l'exemple ci-dessous qui est la réalisation du N° 344. Ex..

313.

Soprano. 

Alto. 

Ténor. 

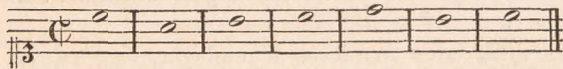
Basse. 

*) do sol do ré sol do

Les exemples suivants nous donneront l'occasion d'indiquer ce qui constitue une *bonne basse* et une réalisation correcte des voix dans l'accompagnement d'une mélodie.

Pour cette démonstration, des exemples fautifs peuvent être d'une grande utilité à cause des comparaisons qu'ils provoquent.

Mélodie avec indication de la basse fondamentale :

314. 

do fa sol₇ do ré sol₇ do

REMARQUE. — Dans la réalisation de cette mélodie et des suivantes, nous employons, pour abrégé, les voix sur deux portées; mais nous recommandons vivement à l'élève de se familiariser avec la notation employée au N° 343.

D'après les notes de basse indiquées sous la mélodie N° 314, la réalisation devrait être la suivante :

315. 

do fa sol₇ do ré sol₇ do

*) Dans tous les exemples qui suivront, les notes indiquées en toutes lettres représenteront toujours les *fondamentales* des accords employés.

(N. d. T.)

Bien qu'il n'y ait dans cette harmonisation aucune faute contre les règles concernant l'enchaînement des accords, elle est cependant des plus défectueuses, et doit être entièrement rejetée parce qu'elle n'est pas la *bonne basse* de la mélodie donnée.

Cette réalisation est mauvaise, encore, à cause de l'emploi maladroit de l'accord de *quarte et sixte* qu'elle contient deux fois. Ceci nous amène à quelques observations sur l'emploi de cet accord.

Le second renversement d'un accord de trois sons, (accord de *quarte et sixte*), ne peut être employé que dans certaines conditions. Le plus souvent, c'est dans les formules de *cadences* que l'on en fait usage, ou bien encore, pour affirmer la tonalité nouvelle, dans une modulation. (Voyez page 130.)

Dans ces deux cas, il peut être pris *sans préparation*, mais on ne doit pas, cependant, le considérer comme *accord de passage*, car il est indispensable qu'il se trouve placé sur le temps fort de la mesure.

Outre ces deux cas, on peut encore se servir de l'accord de *quarte et sixte* provenant des accords de *tonique, dominante et sous-dominante*, mais avec les réserves suivantes :

- a. Si la *quarte* est préparée,
- b. Si la basse se porte, *par degrés conjoints*, sur le nouvel accord, ou si elle reste en place.

Ces différentes manières d'employer l'accord de *quarte et sixte* sont indiquées dans l'exemple suivant :

316.

The musical notation for example 316 consists of two parts, a. and b., each showing a sequence of chords in the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). Part a. shows a sequence of chords in the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand has chords of G4-A4-B4, F4-G4-A4, and E4-F4-G4. The left hand has chords of G3-A3-B3, F3-G3-A3, and E3-F3-G3. The bass line is marked with 6/4, 6, 6, 6/4, 6, 6/4, 6/5. Part b. shows a sequence of chords in the right hand (treble clef) and left hand (bass clef). The right hand has chords of G4-A4-B4, F4-G4-A4, and E4-F4-G4. The left hand has chords of G3-A3-B3, F3-G3-A3, and E3-F3-G3. The bass line is marked with 6, 6/4, 6/5, 6, 6/4, 6/5.

Dans l'exemple a, l'accord de *quarte et sixte* arrive très naturellement, parce qu'il provient des accords de *tonique, do-*

minante et *sous-dominante*, dans l'exemple *b*, il semble préparer une modulation parce qu'il provient des autres degrés de la gamme dont l'importance tonale est moindre. Quand cet accord est employé sur le temps faible, il faut, en outre, que la *basse* soit préparée. Ex.:

317.

Mais, bien que ces différents exemples soient corrects, l'effet produit par l'accord de *quarte et sixte*, ainsi employé, est assez terne. Ex.:

318.

Dans les deux cas suivants, son caractère de *retard*, montre la nécessité de la préparation de la *quarte*. Ex.:

319.

Placé sur le temps faible de la mesure, et les parties marchant par degrés conjoints, l'accord de *quarte et sixte*, employé comme *accord de passage*, est très usité. Ex.:

320.

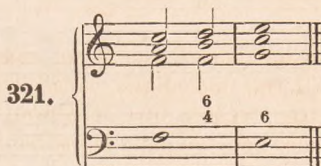
Ceci a déjà été dit, au quinzième chapitre, à propos des accords de passage, et les exemples 276 et 279 nous dispensent de plus amples explications.

REMARQUE. — La nécessité de préparer la *quarte*, dans l'accord de *quarte et sixte* (sauf dans les cas énumérés plus haut) a déterminé beaucoup de théoriciens à considérer cet intervalle comme une dissonance. Dans l'Introduction de ce Traité, nous avons, en étudiant les intervalles, classé la *quarte* parmi les consonnances (page 5), et nous en avons donné la raison, (page 8).

Ajoutons ici que la sonorité indécise de la *quarte* parfaite et la nécessité de la préparation n'existent, dans l'accord de *quarte et sixte*, qu'à l'égard de la basse et de la partie supérieure; dans les parties intermédiaires, l'intervalle de *quarte* est traité comme le sont les consonnances.

Cet intervalle ne peut donc pas être classé parmi les dissonances réelles, car celles-ci conservent toujours et partout, soit à la basse, soit dans les parties intermédiaires, leur caractère particulier.

L'accord de *quinte diminuée* est rarement employé, à quatre parties, dans l'état de second renversement. Ex.:

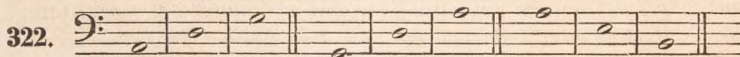


A trois parties, son emploi est, au contraire, assez fréquent. (Voyez plus loin: Harmonie à trois parties.)

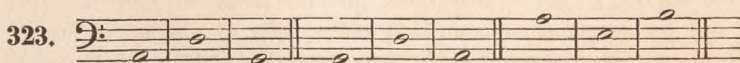
Revenons maintenant à ce qu'on appelle «bonne harmonisation d'une mélodie donnée», et achevons de démontrer ce qu'on entend par ces mots.

Un heureux choix d'accords ne suffit pas pour qu'une basse soit bonne; il faut encore que celle-ci soit, *en elle-même*, correcte et mélodique.

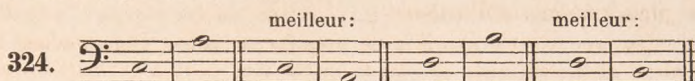
On considère, avec raison, comme *non mélodiques*, certains enchainements successifs de sons tels que ceux de *quarte* et de *quinte*, ci-après.



Par le renversement d'un des intervalles, la même série de notes sera meilleure. Ex.:



Le saut de tierce inférieure est toujours préférable au saut de sixte supérieure. Ex.:

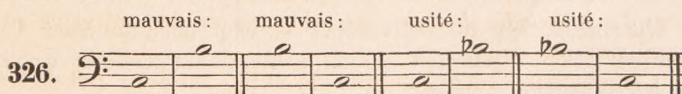


Les progressions par intervalles augmentés doivent être évitées comme étant non mélodiques et d'une intonation difficile; les intervalles diminués peuvent, au contraire, être utilisés. Ex.:

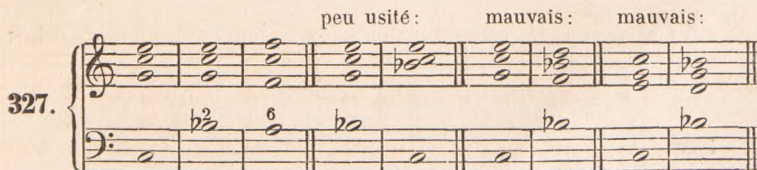


Cependant, les meilleurs auteurs ont souvent dérogé à ces règles, quand une forme mélodique particulière l'exigeait. Mais nous ne saurions trop répéter que l'observation fidèle, absolue, des préceptes d'école, sera toujours la meilleure marche à suivre pendant la période des études.

Le saut de la basse par *septième majeure* est complètement proscrit; le saut de *septième mineure* est usité quand il n'y a pas changement d'accord.



Réalisé à quatre parties, ce mouvement de basse est, le plus souvent, présenté comme dans le premier exemple du N° 237 ci-dessous.



A l'aide des observations qui précèdent et des exemples qui les accompagnent, on doit comprendre quelles sont les principales conditions à remplir pour faire une basse correcte sous

une mélodie simple. Les exercices que nous allons indiquer plus loin, donneront l'occasion d'appliquer les quelques règles que nous venons d'énoncer; mais avant de commencer la réalisation de ces exercices, il sera bon de consulter l'harmonisation correcte de la mélodie proposée au N° 314 :

328.

Exercices. (Chants donnés à harmoniser.)

328 b.

do sol do — fa do sol do do — fa

sol₇ do ré₇ sol₇ do do sol la ré sol₇ do ré₇

sol₇ do do — sol₇ do ré₇ sol la ré₇ sol₇ do

L'harmonisation du petit thème suivant nous fournira l'occasion de traiter quelques points assez embarrassants concernant la réalisation vocale.

329.

do fa si⁰ do la ré₇ sol₇ do

Voici une réalisation fautive dont l'analyse nous sera utile :

330.

do fa si⁰ do la ré₇ sol₇ do

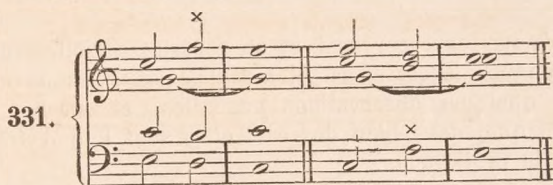
et dont les incorrections sont :

1. Le redoublement, à la basse, de la tierce du second accord;

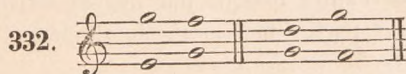
2. Les quintes cachées à la quatrième et à la cinquième mesure;

3. La septième prise par mouvement disjoint, à l'avant-dernière mesure.

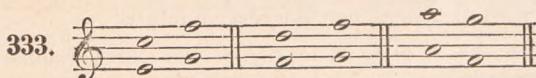
Cette dernière faute est cependant tolérée, lorsque, comme dans le cas présent, *c'est la septième de l'accord de septième de dominante* qui est prise de cette manière, et que la note fondamentale est préparée. Ex.:



L'entrée *simultanée* de la *fondamentale* et de la *septième* est même permise s'il y a mouvement contraire; Ex.:

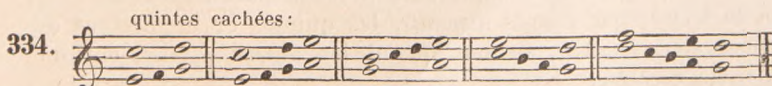


mais, par mouvement semblable, c'est peu correct et on ne doit se permettre une licence de ce genre que dans des cas spéciaux comme :

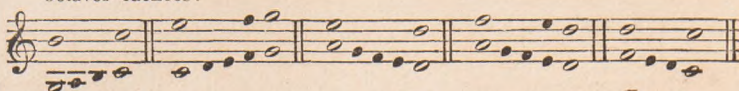


Il est facile de remédier à la première incorrection signalée dans la réalisation fautive dont nous faisons l'analyse; mais la seconde est plus grave, parce qu'elle consiste en *quintes* et *octaves cachées*.

On sait déjà qu'il y a *quintes* et *octaves cachées*, lorsque deux parties marchent par mouvement direct sur une *quinte* ou une *octave*. Ex.:



octaves cachées :



Ces quintes et ces octaves deviennent sensibles quand l'intervalle qui sépare les notes inférieures est rempli, comme dans l'exemple ci-dessus.

Dans toute réalisation à quatre parties, on est fréquemment exposé à faire des quintes et octaves cachées ; pour éviter cette faute, il est nécessaire, avant tout, de bien examiner les positions et les mouvements de voix qui en sont, le plus souvent, la cause.

On n'a pas encore réussi, et on réussira difficilement, sans doute, à donner, à cet égard, des règles positives ; on ne peut que faire quelques observations générales, et encore, faut-il reconnaître que, dans bien des cas, elles sont loin d'être d'accord avec la pratique.

Les quintes et les octaves cachées, entre deux parties, peuvent se produire :

1. Si l'une des deux parties marche par degrés *conjoint*s, tandis que l'autre marche par degrés *disjoint*s.
2. Si les deux parties marchent, simultanément, par degrés *disjoint*s.

Le premier cas donne lieu aux deux versions suivantes :

- a. la partie *supérieure* marche par degrés *conjoint*s et la partie *inférieure* saute ;
- b. la partie *supérieure* marche par degrés *disjoint*s, et la partie *inférieure*, par degrés *conjoint*s.

Les deux cas (1 et 2) et leurs dérivés (les versions a et b) peuvent se produire :

1. entre la partie supérieure et la basse,
2. entre les parties intermédiaires,
3. entre une des parties intermédiaires et, soit la partie supérieure, soit la basse.

Quintes et Octaves cachées, entre la Partie supérieure et la Basse.

Lorsque la partie supérieure procède par degrés *conjoint*s, et la basse, par degrés *disjoint*s, les quintes et les octaves cachées sont *tolérées*, surtout quand les autres parties ont une marche correcte. Ex. :

335. a. quinte: b. c. octave: d. e.

Dans les exemples *a*, *b*, *c*, les parties intermédiaires procèdent, soit par mouvement contraire, soit par mouvement oblique, (une partie restant en place pendant la marche des autres), et les quintes et les octaves cachées qu'ils renferment sont très usitées. Mais l'octave cachée de l'exemple *d*, où toutes les parties effectuent simultanément un mouvement direct ou semblable, est à peine admissible.

REMARQUE. — Dans la plupart des cas, les exemples ci-dessus peuvent servir de guide; cependant, en ce qui concerne l'exemple *d*, déjà cité, il faut encore remarquer que ce qu'il a de défectueux, provient plutôt de la marche générale des parties, que de l'octave cachée qu'il renferme. La même octave, *accompagnée* autrement, pourrait être très tolérable.

Dans les exemples qui précèdent, l'octave est la *fondamentale* de l'accord; quand elle est *tierce*, son emploi exige plus de précautions. Ex.:

336.

Il en est de même, lorsqu'on arrive sur la *quinte* de l'accord. Ex.:

337.

Quand il y a «quintes cachées», la partie grave doit toujours être la fondamentale de l'accord.

Les quintes cachées doivent être évitées entre les parties extrêmes, surtout lorsque la partie supérieure procède par mouvement disjoint. Ex.:

338. a. b. c. d. e.

Dans un enchaînement harmonique contenant une septième (comme dans *b*, *d*, *e*, de l'exemple ci-dessus), la quinte cachée est moins dure; quand elle est présentée en descendant (comme dans l'exemple *c*) son effet désagréable est un peu atténué.

Les octaves cachées, entre la partie supérieure et la basse, sont très usitées quand la basse marche d'un demi-ton, comme en *a* de l'exemple ci-dessous :

339.

En *b* et en *d*, la marche de la basse les rend mauvaises. L'exemple *c* est tolérable, à cause de la note commune (*fa*) qui reste liée.

Les quintes et les octaves cachées, entre les parties extrêmes, doivent être évitées lorsque les deux parties procèdent par degrés disjoints. Ex.:

340.

Mais si elles résultent de changements de position ou de renversement du même accord, on ne doit pas les considérer comme étant fautives. Ex.:

341.

Quintes et Octaves cachées, entre les Parties intermédiaires.

En principe, la marche des parties intermédiaires doit être aussi correcte que celle des parties extrêmes. Cependant, grâce à leur position, leur marche peut être plus libre, et les quintes cachées, entre ces parties, sont très fréquentes. Il n'en est pas

de même pour les octaves cachées qui, dans l'intérieur de l'harmonie, doivent, sauf de rares exceptions, être proscrites.

Voici quelques exemples de quintes et d'octaves cachées dans les parties intermédiaires.

342. mauvais :

mauvais :

Quintes et Octaves cachées, entre une Partie intermédiaire et la Partie supérieure, ou la Basse.

Les observations précédentes peuvent entièrement s'appliquer ici. Il faut ajouter que la plupart des fautes de quintes et octaves cachées sont, en général, plus facilement évitées par l'emploi de bons enchaînements harmoniques que par l'observation stricte et, en quelque sorte, mécanique des règles.

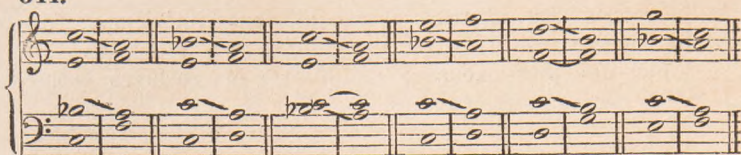
On consultera avec fruit les exemples suivants :

343.

mauvais :

Il y a encore une espèce particulière d'octave cachée, qui résulte de la marche d'une partie (par mouvement direct), sur la note de résolution d'une septième. L'octave cachée produite ainsi est une des fautes les plus graves que l'on puisse faire dans une réalisation harmonique. Ex. :

344.



(Voyez Page 72.)

Tout ce que nous venons de dire à propos des octaves, s'applique aux *unissons cachés* qui doivent toujours être évités entre le soprano, l'alto et le ténor. Entre le ténor et la basse, on doit tenir compte de la position générale de l'accord, absolument comme lorsqu'il s'agit d'octaves cachées.

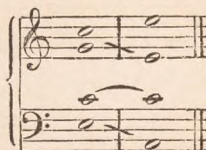
Les cas dans lesquels les quintes et les octaves cachées peuvent se produire, sont si nombreux et si variés, qu'il serait impossible de les énumérer tous; l'observation suivante peut servir à résumer ce qui a été dit sur ce sujet:

Il faut éviter, autant que possible, les quintes et les octaves cachées; mais on ne doit pas perdre de vue qu'elles sont parfaitement tolérées quand elles ont pour cause une marche plus facile et plus mélodique des parties, l'emploi d'un thème particulier, en un mot, quand elles sont faites avec connaissance de cause et non par maladresse ou ignorance des principes généraux de l'art musical.

Après cette digression, qui a pu paraître longue, mais qui, pourtant, était indispensable ici, revenons au N° 330, afin d'achever la correction des fautes déjà mentionnées.

Dans cet exemple 330, les quintes cachées qui nous ont arrêtés, sont difficiles à éviter, parce qu'en adoptant une marche de parties par mouvement contraire, on retombe dans la même faute. Ex.:

345.



Dans un cas semblable, on ne peut que changer l'harmonie, comme, par exemple:

346.

do fa si⁰ do — ré₇ sol₇ do

ou :

347.

Do Fa si⁰ la Do ré₇ sol₇ Do

Exercices.

347b.

Fa Si₇ Fa Si₇ mi⁰ Fa ré sol₇ Do₇ Fa

Fa — Do sol Do Fa sol₇ Do Fa

Fa Si₇ sol ré Si₇ Do₇ Fa sol₇ Do Fa

Fa Do ré Do sol ré Fa sol₇ Do₇ Fa

Employons encore le même système de corrections sur des exemples donnés fautifs à dessein, et prenons la partie mélodique suivante :

348.

Sol Do Sol Eé₇ Sol Do Sol la Ré₇ Sol

puis, réalisons-la ainsi :

349.

Sol Do Sol Eé₇ Sol Do Sol la Ré₇ Sol

(Les chiffres placés au-dessus des barres de mesure indiquent les fautes.)

Au N° 1, nous voyons le mouvement fautif des trois voix supérieures qui marchent par degrés disjoints dans le même sens, ce qui détruit toute relation entre la position des deux

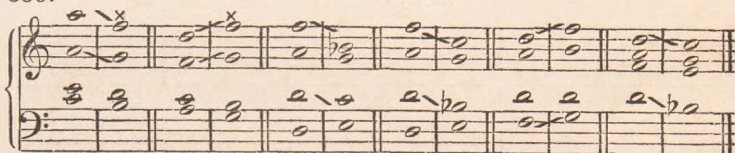
accords et qui, de plus, amène deux octaves et deux quintes entre le soprano et la basse, d'une part, et entre l'alto et la basse, d'autre part.

La marche disjointe de *deux* voix pourrait être admise, si une troisième voix restait en place et formait le lien harmonique entre les deux accords.

Au N° 2, le mouvement semblable, dans les parties supérieures, produit également un effet incorrect, surtout parce que la septième et la fondamentale sont prises par mouvement direct. Nous avons déjà dit que l'entrée d'une septième ne se fait sans dureté que si la *fondamentale* ou la *septième* ont déjà été entendues dans la même partie, et si l'un de ces deux intervalles peut être maintenu en place.

Tous les exemples suivants indiquent des réalisations défectueuses.

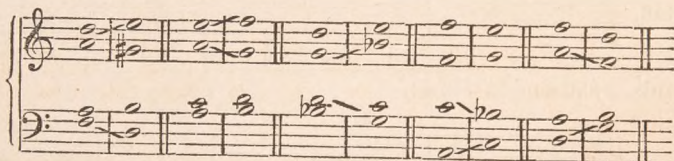
350.



Les nécessités de la marche mélodique des voix ne sauraient excuser la plupart de ces enchaînements.

Nous compléterons ce que nous avons déjà dit sur la manière de faire entrer la septième, *par mouvement contraire*, à l'aide des exemples suivants :

351.



Outre la faute déjà signalée (Ex. 349, au N° 2), il faut encore remarquer une infraction à la règle qui a été donnée pour l'emploi de l'accord de quarte et sixte, règle qui défend de quitter cet accord par mouvement disjoint.

Au N° 3 du même exemple (349), nous trouvons une faute de quinte cachée, faute d'autant plus sensible que le soprano marche par mouvement disjoint.

La quinte cachée signalée au N° 4, ne peut, non plus, être tolérée, parce qu'on pourrait facilement l'éviter en faisant mar-

cher le ténor de *sol* à *ut*; celle du N° 5 peut être admise grâce à la marche, par mouvement contraire, de l'alto et de la basse. Voici une meilleure réalisation du thème N° 348.

352.

Exercices.

352b.

1
Sol Do — Sol — Ré la Ré Sol Ré₇ Sol

2
Sol Ré Sol Ré mi Do Ré la Ré₇ Sol

3
Sol Do Ré Do Ré₇ Sol mi la₇ Ré₇ Sol

4
Sol — Ré — mi₇ la Ré la Sol Ré₇ Sol

Le thème suivant :

353.

mi — mi₇ la Si la fa^{#0}₇ Si₇ mi

réalisé ainsi :

354.

nous donne l'occasion de signaler une faute qui porte le nom de *fausse relation*.

Il y a *fausse relation* entre deux voix, lorsque l'une d'elles fait entendre un changement chromatique, (en montant ou en

descendant), sans que ce changement provienne de la voix qui fait entendre la note naturelle. (Voir le *sol* de l'alto et le *sol* de la basse, dans l'exemple précédent.)

Pour éviter cette faute, il faut observer la règle suivante :

Tout changement chromatique d'une note doit toujours avoir lieu dans la partie où se trouve cette note à l'état naturel.

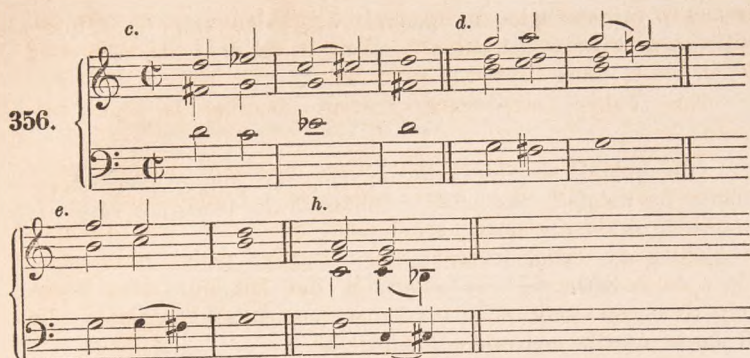
Cette règle s'accorde parfaitement avec tous les principes théoriques de l'enchaînement des accords ; mais, néanmoins, elle a de nombreuses exceptions, ce qui fait que dans beaucoup d'ouvrages nouveaux sur l'enseignement de l'harmonie, elle est formulée d'une manière insuffisante.

Quelques exemples de fausses relations apparentes ou réelles nous serviront de démonstration.

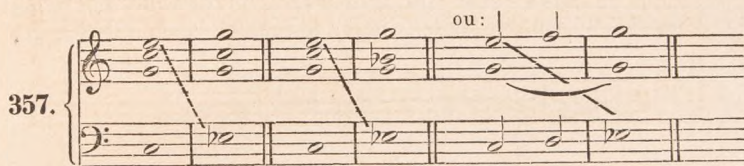
355.

The musical examples are presented in two systems. The first system contains examples 355, d, c, and f. Example 355 is a full staff with treble and bass clefs, showing a series of chords with chromatic alterations. Examples d, c, and f are smaller fragments showing specific chromatic changes. The second system contains examples g and h. Example g shows a chromatic change in the bass, while example h shows a chromatic change in the treble. Arrows indicate the specific notes involved in these changes.

Dans quelques-uns des cas qui précèdent, les fausses relations ne sont pas absolument inadmissibles parce qu'elles résultent, soit d'appoggiatures, comme dans *a*, *b*, *g*, soit d'émissions de notes naturelles, comme dans *c*, *d*, *f*, *h*. Des premières, (celles qui se présentent sous formes d'appoggiatures), il n'y a rien à dire ; les autres (résultant de suppressions, d'émissions de notes), peuvent être corrigées ainsi qu'il suit :



Mais les diverses raisons qui peuvent faire excuser les fausses relations qui précèdent, n'existent pas dans des cas comme les suivants; elles sont alors réelles et doivent toujours être considérées comme fautives. Ex.:

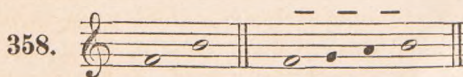


Le choix de la position qui met les fausses relations plus ou moins à découvert, les considérations de lenteur ou de rapidité du mouvement, influent beaucoup sur le jugement que l'on doit porter sur ce genre de faute.

Sous le nom de «fausse relation» on désigne aussi une progression particulière connue sous le nom de *triton*, progression dont il convient de parler ici.

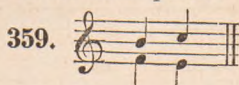
Du Triton.

On appelle *triton*, un intervalle contenu dans l'échelle diatonique majeure et qui comprend la distance du quatrième au septième degré. (Par exemple, l'intervalle de *fa* à *si*, dans la gamme d'*ut* majeur.) Ex.:

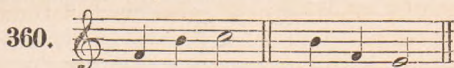


Cet intervalle est considéré comme *non mélodique* parce qu'il est d'une grande difficulté d'intonation. Chacune des deux notes qui le composent exige une marche particulière; aussi ces

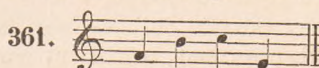
notes paraissent-elles ne pouvoir être bien employées que si elles sont distribuées entre deux parties différentes. Ex.:



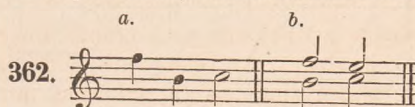
Cependant, si l'intervalle de *triton* est employé mélodiquement, on ne doit pas tenir compte de la tendance résolutive naturelle des deux notes, Ex.:



à moins que le mouvement mélodique ne soit ainsi:



Par le renversement de la *quarte augmentée* qui devient *quinte diminuée*, les deux sons qui constituent l'intervalle de *triton* deviennent d'un emploi facile, comme le montre l'exemple 362 (a).



REMARQUE. — Il n'est pas inutile de faire observer ici que l'intervalle de *triton* fait partie des renversements de l'accord diminué. (Ex. 362, b.)

Autrefois, l'intervalle de *triton* était signalé, tout particulièrement, comme fautif; les formes mélodiques étant basées sur le genre diatonique seul, tout intervalle augmenté ou diminué paraissait choquant.

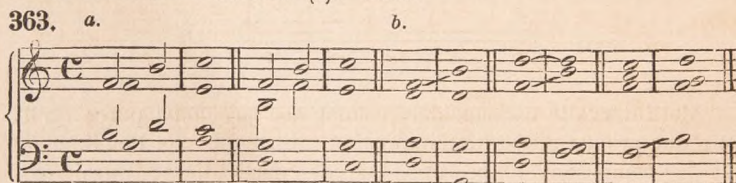
Mais, à notre époque où la liberté dans l'art est presque sans limites, on ne proscriit l'emploi de cet intervalle que lorsqu'il crée une difficulté inutile d'exécution.

Voici quelques observations concernant la manière de traiter le *triton*:

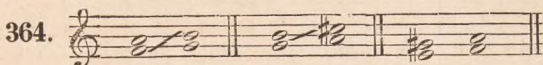
Cet intervalle peut se produire, soit:

dans un accord (a),

ou entre deux accords (b). Ex.:

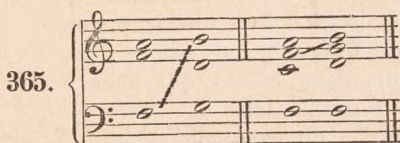


Dans ces deux cas (dans le second, surtout), l'effet du *triton* n'est pas absolument mauvais et les meilleurs ouvrages renferment un bon nombre de licences de ce genre. Mais lorsque le *triton* est produit par la succession de deux tierces majeures marchant par tons entiers (ex.):



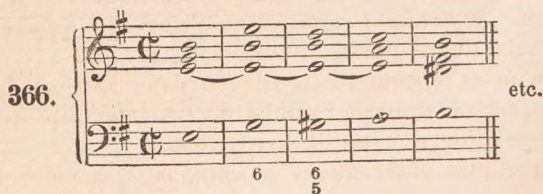
on doit le proscrire sévèrement à cause de l'effet dur et incohérent qui en résulte.

A trois et quatre parties, même, cet effet serait encore sensible si on ne prenait soin de ne pas le laisser à découvert. Ex.:



Le mode mineur permet une plus grande liberté en ce qui concerne l'emploi du *triton*, car étant lui-même imparfait, les intervalles augmentés et diminués y produisent un effet moins sensible.

Pour terminer sur ce sujet, nous allons reprendre la leçon N° 353 et, par un changement de position, corriger la fausse relation qui s'y trouvait. Ex.:



Exercices.



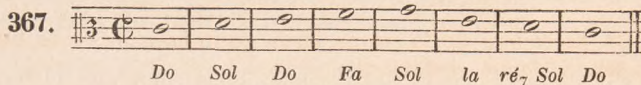


Accompagnement d'une Mélodie placée dans une Voix intermédiaire.

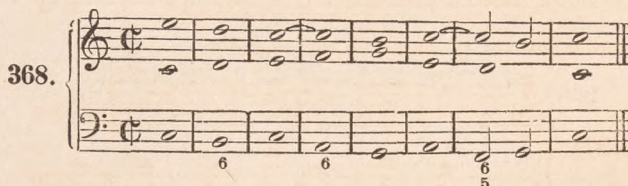
Cet exercice, qui appartient plus spécialement à l'étude du contrepoint, est néanmoins fort utile à faire dès à présent. Aussi, sans nous étendre trop longuement sur ce sujet, allons nous donner à l'élève quelques indications qui lui serviront de base pour les études qu'il fera ultérieurement.

Comme pour harmoniser une mélodie placée dans la partie supérieure, il faut, dans le cas qui nous occupe, commencer par chercher les fondamentales des accords qui devront constituer l'harmonisation du chant donné, destiné, par exemple, à la voix d'alto. Ex.:

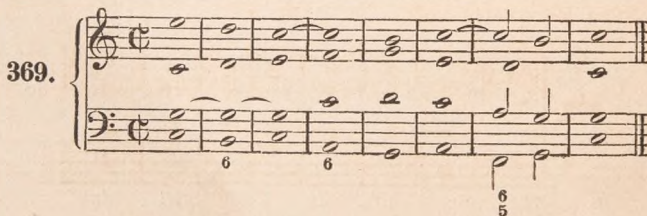
Thème.



Ce premier travail terminé, et une bonne basse une fois obtenue, on cherchera la partie de soprano, voix prédominante. Ex.:



On aura, alors, obtenu une bonne harmonie à trois voix qui, par l'adjonction d'une partie de ténor, deviendra:



Exercices avec une Partie d'Alto donnée.

369 b.

1
Fa sol Do₇ ré sol₇ Do Fa

2
Fa Si₇ Do

3
Si₇ Do Fa sol Do₇ Fa Fa Do Fa Do ré

4
sol Do Fa ré — sol Do₇ La₇ ré mi⁰₇ La₇ ré

5
ré Si₇ Do do^{#0}₇ ré ré La ré

6
sol Ré₇ — sol Si₇ do sol Ré₇ sol

On procédera de la même façon pour harmoniser le thème pour ténor, donné ci-dessous.

Ténor. Do Sol la Fa Do Sol₇ Do

370.

Indication de la basse et du soprano :

371.

6
4

Avec les quatre voix :

372.

6
4

Exercices. — (Ténor donné.)

372b.

Do Sol₇ Do Sol la ré Sol₇ Do Do Sol

Do la ré Do Sol₇ Do la Mi la ré si⁰₇

la Mi₇ la la ré sol^{#0}₇ la — si⁰ Mi₇ la

On devra travailler l'harmonisation de ces mélodies jusqu'à ce que la marche de la basse et des parties supérieures soit parfaitement pure et correcte.

Avant de conclure ce chapitre, nous devons encore faire remarquer que, pour que la réalisation des diverses mélodies données ci-dessus soit bonne, il est indispensable que la limite de chaque voix ne soit pas dépassée, et que la distance d'une voix à une autre ne soit ni trop grande ni trop resserrée.

En général, il ne faut pas qu'il y ait, *entre les voix supérieures*, un écartement de plus d'une octave. *Entre la basse et le ténor*, la distance peut être, *momentanément*, plus grande, mais seulement par exception.

REMARQUE. — Il serait inutile de placer à la basse les thèmes donnés ; cela n'amènerait qu'une répétition inopportune d'exercices avec lesquels l'élève doit être, maintenant, suffisamment familiarisé.

CHAPITRE XVIII.

Développement de l'Accompagnement harmonique.

Lorsque, sous une partie mélodique donnée, on veut créer un accompagnement harmonique faisant entendre deux notes, pour une de la mélodie (accompagnement en *blanches*, si la mélodie est en *rondes*), on peut le faire :

- au moyen de deux accords ;
- au moyen d'un changement de position dans le même accord ;
- au moyen d'un retard.

373.

Do Fa—₇ si⁰ Sol₇ la—₇ ré Sol₇ Do

La basse indiquée sur les notes de ce thème est celle-ci :

374.

Dans la seconde et la quatrième mesure, des *septièmes* sont prises sans préparation. Mais, comme elles partent de la fondamentale et se trouvent sur le temps faible, on peut les considérer comme *dissonances de passage* et on peut, ainsi, les employer dans toutes les parties. L'adjonction des voix intermédiaires donne, à quatre parties, la réalisation harmonique suivante :

375.

Le même thème, avec la basse modifiée par l'emploi d'accords étrangers au ton, comme :

376.

Do Fa fa^{#0}₇ Sol sol^{#0}₇ la Do₇ ré Ré Sol₇ Do

peut se réaliser ainsi :

Réalisation :

377.

Dans l'harmonisation du thème suivant :

378.

Fa Si₇ Do ré sol Fa Si₇ Do₇ Fa

nous ferons usage du retard. Ex. :

Réalisation :

379.

Nous croyons inutile de donner, de nouveau, des mélodies attribuées aux voix intermédiaires.

Les leçons avec emploi de blanches peuvent être traitées comme des *chorals*, et nous recommandons, comme un exercice des plus utiles, de prendre, *isolément*, une partie quelconque d'un choral, après l'avoir lu attentivement, et de chercher à reconstituer l'ensemble harmonique.

Voici une partie de soprano :

380.

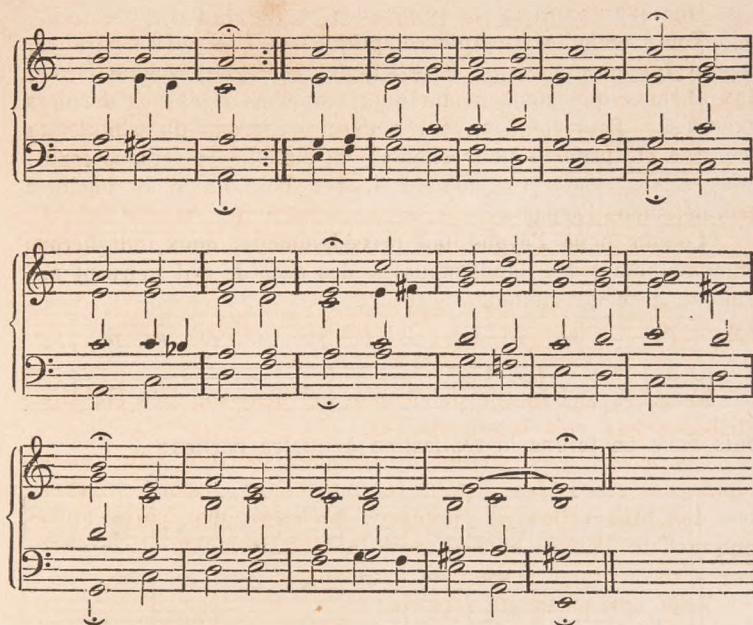
la — La₇ ré la ré₇ si⁰ Mi Mi la — Mi —₇ la

Do Sol Do Fa si⁰ Do Fa Do Do la Do₇ ré — la la fa⁰

Sol —₇ Do Sol la₇ Ré Sol Do Sol Do ré₇ Sol Mi la Mi

dont l'harmonisation peut se faire ainsi :

381.



Si, après avoir étudié attentivement les matières qui précèdent, l'élève ne rencontre plus de difficultés sérieuses dans l'harmonisation des différents exercices que nous lui avons donnés, il pourra passer à l'étude de formes harmoniques plus compliquées dans lesquelles il pourra utiliser ce qu'il a appris, déjà, sur l'emploi des notes de passage et des appoggiatures.

Pour le guider dans cette étude, le chapitre suivant traitera spécialement des formes mélodiques et de leur usage dans les différentes parties qui constituent un ensemble musical.

CHAPITRE XIX.

Des Formes mélodiques.

Il est facile de comprendre que nous ne pouvons traiter ici de *l'invention mélodique* en elle-même ; notre ouvrage étant essentiellement *didactique*, doit, nécessairement, laisser de côté tout ce qui touche au domaine de *l'esthétique*. Aussi, nous bornerons-nous à étudier les *formules mélodiques* qui peuvent trouver leur emploi dans nos exercices, en leur fournissant de nouvelles ressources.

Quelques explications préalables sont, ici, indispensables.

Toute mélodie, quelque compliquée qu'elle puisse paraître, repose toujours sur une base simple, analogue, comme forme, aux thèmes que nous avons déjà employés dans nos derniers exercices. Pour le prouver, nous procéderons du simple au composé et, prenant pour exemple la mélodie ci-dessous (382), nous allons montrer comment il est possible d'en modifier complètement l'aspect.

Comme nous l'avons fait précédemment, nous indiquerons immédiatement les fondamentales des accords qui peuvent accompagner cette mélodie,

382. Fa — Si^b Fa Si^b sol Do Fa — ré Fa Do₇ Fa

puis nous en ferons la réalisation à quatre parties :

383.

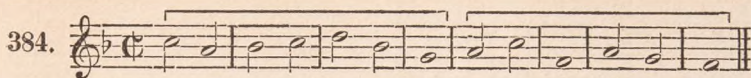
Mais avant de procéder à la transformation de notre mélodie et de son harmonisation, il est bon de nous arrêter quelque peu sur les observations suivantes.

Une mélodie peut être renfermée dans une ou plusieurs mesures, sans limites fixes. Lorsqu'elle a un sens complet, achevé, elle se subdivise en périodes d'un certain nombre de mesures qui prennent ordinairement le nom de *premier membre de phrase* ou *proposition*, et de *réponse* ou *conséquent*.

Il est donc nécessaire, avant tout, d'analyser la mélodie qui nous sert d'exemple, afin de trouver le point où elle peut être divisée en fragments correspondants.

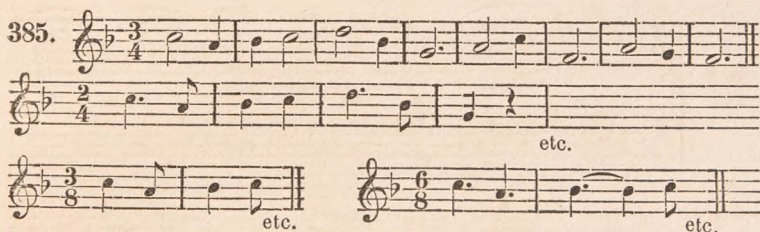
Le plus souvent, c'est sur une note mélodique permettant l'accompagnement par la *dominante* que se fait le mieux cette division. Dans le cas présent, c'est donc sur la septième me-

sure (au signe †) que doit se faire la séparation, en deux périodes, de notre mélodie, périodes dont il est facile de rendre égal le nombre de mesures, à l'aide d'un rythme qui les réduira à quatre, pour la *proposition*, et quatre, pour la *réponse*. Ex. :

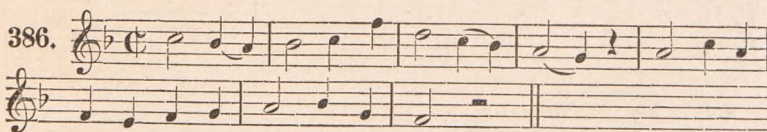


Si l'on ajoute à cette mélodie, ainsi rythmée, l'accompagnement indiqué plus haut, on aura une phrase musicale d'un sens parfaitement précis.

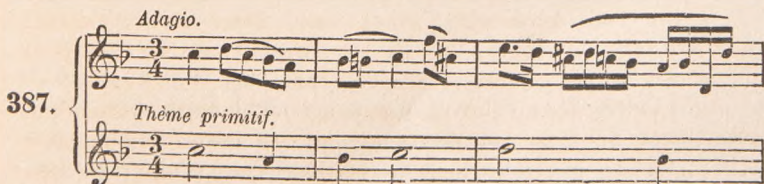
Rien de plus facile, une fois ce premier travail terminé, que de continuer à transformer notre thème, en le présentant dans le rythme propre aux diverses mesures de $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ ou $\frac{6}{8}$. Ex. :

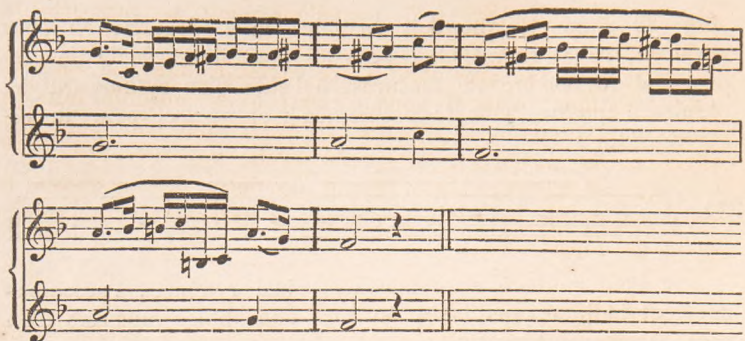


Puis, à l'aide de quelques changements de notes, et par l'emploi d'appoggiatures, nous obtiendrons :



et, enfin, en mettant en œuvre toutes les ressources que nous offrent les notes accidentelles, nous arriverons à la forme suivante :





Si, maintenant, en tenant compte des changements apportés à la mélodie, nous modifions quelque peu les parties d'accompagnement pour les mettre en rapport avec la partie supérieure, voici la période que nous aurons créée :

388.

Adagio.

Musical score for piano, measures 388-390. The score is written for two staves (treble and bass clef). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The tempo marking is *Adagio.* The dynamics marking *p* (piano) is present. The melody in the treble staff is more complex, featuring sixteenth and thirty-second notes. The bass staff accompaniment is also more active, with eighth and sixteenth notes. The score ends with a double bar line in measure 390.

A la troisième mesure de cet exemple, il y a, entre le ténor et l'alto, deux octaves, par mouvement semblable. Mais, ces octaves ne sont pas, dans ce cas, considérées comme fautives; elles ne sont que le renforcement d'une progression har-

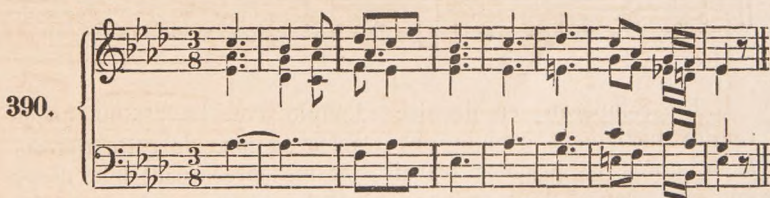
monique et mélodique qui, momentanément, ne comporte que trois parties réelles.

Pris dans son ensemble, notre exemple (388) est sans valeur artistique; mais il nous a servi à atteindre le but que nous nous proposons: montrer le parti que l'on peut tirer d'une phrase mélodique, si simple qu'elle soit.

Un second exemple à l'appui de notre démonstration ne sera pas inutile, et nous prendrons la phrase suivante comme point de départ. Ex.:



La division de cette phrase en deux périodes est facile à faire, le repos à la dominante (demi-cadence), étant tout indiqué sur la septième mesure. En transcrivant dans la mesure à $\frac{3}{8}$ la phrase entière, nous aurons comme premier résultat:



Eu égard à la progression harmonique, la partie supérieure deviendra plus mélodique si elle est modifiée ainsi:



et, les autres parties étant mises en rapport avec la première par une plus grande liberté dans leur marche individuelle, nous aurons reconstitué la phrase suivante, tirée du Quatuor en *mi* $\flat$ de Beethoven.

392. *Adagio.*

4^{er} Violon *p*

2^d Violon *p*

Alto *p*

Violoncelle *p*

En comparant ce dernier exemple avec le N^o 390, on se rendra facilement compte des transformations de cette phrase. Mais, après ce premier travail, les ressources sont loin d'être épuisées, car si nous prenons, dans la même œuvre, la variation de cette même phrase,

393.

qui amène dans les autres parties les changements que voici :

394.



nous aurons, alors, une version encore bien plus éloignée du point de départ (N° 389), lequel est, pourtant, la base mélodique et harmonique sur laquelle la phrase que nous venons d'analyser est construite.

Le cadre de cet ouvrage ne nous permet pas d'insister davantage sur ce qui a trait à la formation des périodes mélodiques; il n'appartient qu'à un traité spécial de composition de donner de plus grands développements à ce sujet.

REMARQUE. — Le procédé que nous venons d'employer pour démontrer la formation graduelle d'une mélodie, pourrait induire en erreur beaucoup d'élèves. Il est donc nécessaire de faire remarquer que la pensée du compositeur ne passe pas par toutes les phases successives que nous avons indiquées dans un but d'analyse. Beethoven a pu employer ce procédé pour écrire ses variations qui ne sont que des déductions logiques du thème, mais la conception de ce thème lui-même n'a pu avoir une forme primitive si éloignée de son aspect définitif.

Il nous reste, maintenant, à parler des diverses formes d'accompagnement; ce sera l'objet du chapitre suivant.

CHAPITRE XX.

Des diverses Formes d'Accompagnement.

Le dernier exemple du chapitre précédent nous a montré les rapports intimes qui existent entre les parties *harmoniques* d'accompagnement et la mélodie elle-même. Il nous reste encore à faire connaître un genre d'accompagnement plus indépendant, moins étroitement lié à la mélodie, que l'on appelle :

accompagnement figuré.

Par les mots : *accompagnement figuré*, on désigne des formules semblables entre elles, appelées aussi *dessins*, qui sont composées des notes qui constituent un accord. Ex. :

Harmonie simple. Accompagnement figuré.

395. *a.*

b. *c.*

3 3

etc.

Dans l'exemple *a.*, l'accompagnement, qui forme un dessin harmonique et rythmique, est dit, *en accords brisés* ou *arpèges*. Dans l'exemple *b.*, l'accompagnement est purement *rythmique* et, dans les exemples *c.* et *d.*, il est *mélodique*. Dans ces deux derniers exemples, le *dessin* est composé de notes de passage et d'appoggiatures combinées avec les notes réelles de l'accord. Toutes ces formules peuvent être employées dans les diverses parties d'accompagnement, soit simultanément, soit successivement.

Comme exercice, nous allons chercher à appliquer quelques-unes de ces formules d'accompagnement au début de l'exemple 382; mais, auparavant, quelques observations sont nécessaires.

Si les figures sont continues, (comme, par exemple, dans les accords brisés), il faut observer avec soin les règles de la marche harmonique des voix, au point de vue du *redoublement* des notes, et des quintes et des octaves qui pourraient se produire au moment du changement d'accord*).

Il ne faut donc pas écrire :

ou :

396.

mais ceci :

*) Aux explications de l'auteur, nous croyons devoir ajouter cette règle:
Il faut, pour qu'un enchaînement harmonique figuré soit correct, que le même enchaînement, ramené à l'état d'harmonie plaquée, soit exempt de toute faute.

397. ou :

La dernière note d'un accord brisé, arpégé, etc., et la première note de l'accord suivant, ne doivent former, entre elles, aucune fausse progression. Ex. :

398. mauvais : meilleur : mauvais :

meilleur :

L'harmonie figurée offre le moyen de donner de l'intérêt à une composition pour un seul instrument. L'exemple suivant a pour thème le commencement de la mélodie N° 382.

399.

Cette phrase est écrite, (il est facile de le voir), pour un instrument tel que le violon ou la clarinette.

Voici quelques exemples d'accompagnement figuré, à deux et à trois voix, avec le même début de mélodie pour thème.

400. à deux voix

à trois voix

The musical score is divided into three systems, each with three staves. The first system is in 3/4 time, the second in 3/4, and the third in 2/4. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures, and rhythmic markings like triplets and pizzicato.

Cette mélodie pourrait aisément être réalisée à quatre parties, mais nous prendrons, comme exemple, un fragment du Quatuor de Beethoven dans lequel nous avons déjà puisé.

401.

The musical score is divided into four staves. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures, and rhythmic markings like pizzicato.

The image displays three systems of musical notation, each consisting of four staves. The first two staves of each system are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system shows a melody in the top staff and a complex accompaniment in the other three. The second system includes the word 'cresc.' above the first staff and below the third staff, indicating a crescendo. The third system features triplets marked with a '3' above the first staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs.

Cette réalisation, d'une si grande richesse, est basée sur les principes indiqués aux N^{os} 390, 394 et 392. Toutes les fois qu'il y a changement d'accord, la marche des parties est combinée de manière à éviter les incorrections.

Tout ce qui a été dit, dans ce chapitre, a pour but de donner une idée claire de la structure harmonique d'un morceau de musique.

Nous engageons vivement les élèves à analyser, d'après nos indications, les principales œuvres des grands maîtres classiques. Par ce travail, ils acquerront une somme considérable de connaissances précieuses dans l'art d'employer toutes les ressources qui sont à la disposition du compositeur.

CHAPITRE XXI.

Harmonie à trois parties.

Jusqu'ici, nous nous sommes servi, à peu d'exceptions près, de *quatre parties* vocales pour réaliser nos exercices, l'emploi de ce nombre de parties étant le plus favorable à l'étude des différents faits harmoniques. Mais l'étude de l'harmonie à *trois parties* est très utile, en ce qu'elle est spécialement propre à donner de la souplesse et de la variété dans la conduite des voix.

La basse chiffrée, donnée ci-dessous, que nous allons réaliser à trois parties, nous fournira l'occasion de faire quelques observations nécessaires sur cette manière de traiter l'harmonie.

402.  The exercise is written on a single staff in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two lines of music. The first line contains six measures with notes and fingerings: 7, 8 7, 6, 6 6 (5 4), 6 4, 5, 6 2. The second line contains four measures with notes and fingerings: 6 4 (3), 6, 6 5, 6 5. The exercise ends with a double bar line.

Au premier abord, il semble que les accords de trois sons doivent toujours être complets dans une réalisation à trois parties. C'est pourtant une erreur, car, pour arriver à une marche correcte des parties, on est souvent forcé de supprimer une des notes de l'accord, ainsi que cela a lieu, à quatre parties, pour la septième de dominante, dont la quinte est ordinairement omise.

C'est aussi la quinte des accords de trois et quatre sons qui est, le plus souvent, supprimée dans l'harmonie à trois parties; la fondamentale l'est plus rarement, et la tierce, jamais, car cet intervalle est nécessaire à la détermination du mode, et son absence produit toujours un vide désagréable à l'oreille.

Voici la réalisation de la basse donnée plus haut:

403.

Dans la quatrième mesure, nous trouvons (à NB), l'accord de *quarte et sixte*, second renversement de l'accord diminué *mi, sol, si* ♭. Il est employé comme accord de *seconde*, (*si* ♭, *do, mi, sol*), avec suppression de la fondamentale *do*. A quatre parties, ce passage serait ainsi réalisé :

404.

A la cinquième mesure, il faut remarquer un intervalle de quarte qui, à trois parties et pris sur le temps faible, acquiert, en quelque sorte, la valeur d'un accord de *quarte et sixte* qui serait employé comme *accord de passage*.

REMARQUE. A deux parties, la quarte peut donner le sentiment d'un accord de seconde. Ex. :

405.

La quarte, signalée dans le N° 403, serait, à quatre parties, réalisée ainsi :

406.

C

Dans la huitième mesure du même exemple, l'accord de tierce et quarte est produit par un mouvement disjoint dans la partie d'alto.

La dixième mesure renferme un accord de *quinte et sixte* qui n'est autre chose que le retard de la tierce de l'accord suivant.

A quatre parties, c'est encore plus clair. Ex. :

407.

The musical score for exercise 407 consists of two staves. The treble staff contains a series of chords, primarily dyads and triads, written in a style that suggests a specific harmonic progression. The bass staff contains a single melodic line with notes corresponding to the chords above. Below the bass staff is a figured bass line with the following figures: 6, 6/5, 6/5, and a final note. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time.

La dernière mesure du même exemple, (403), nous montre un accord de trois sons, *sans tierce ni quinte*. L'omission de ces deux intervalles, quand elle a lieu dans l'accord final et qu'elle résulte d'une marche logique des voix, est très usitée.

Malgré la règle générale que nous avons donnée plus haut, il est des cas où la tierce peut être supprimée dans le courant de la réalisation, comme on le verra à la première et à la seconde mesure de l'exemple suivant :

408.

The musical score for exercise 408 consists of three systems. Each system has a treble staff and a bass staff, both in the key of B-flat major (one flat) and 3/2 time. The first system includes fingerings (6, 5, 4, #, 7, 5, 4, 3, 6, 5) and accents (x) above certain notes. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system concludes the exercise with a final cadence. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

mais c'est seulement sur le temps faible de la mesure que cette omission peut être tolérée.

Nous allons, maintenant, donner des sujets d'exercices qui nous permettront d'étudier les cas particuliers qui peuvent se présenter dans l'harmonie à trois parties.

Exercices à trois Parties avec Chant donné.

Le thème suivant, dont la basse fondamentale est indiquée,

Do Sol Do — Fa la ré Sol₇ Do

409.

peut se réaliser ainsi:

Réalisation :

410.

Sans fondamentale.

Le choix de la voix intermédiaire, (alto ou ténor), dépend de la position que l'on veut donner aux accords. Ainsi, dans l'exemple qui précède, la voix de ténor devrait être employée de préférence à la voix d'alto, à cause de son registre plus grave. Il arrive souvent que la voix de ténor sert de basse, l'alto étant voix intermédiaire.

Nous allons donner le thème précédent, harmonisé d'une manière plus compliquée,

Do la ré₇ Sol Mi la Sol Do ré sol₇¹⁰ la mi ré Ré Sol₇ Do

411.

et en prenant la voix de ténor comme partie intermédiaire Sa marche concorde mieux avec celle de la basse; mais la partie de soprano paraît trop isolée. Ex. :

412. Réalisation :

NB.

Dans la cinquième mesure de cet exemple (à NB.), se trouve un retard de neuvième placé à distance de seconde contre la basse, ce qui ne doit avoir lieu que le plus rarement possible. Il ne faut pas confondre ce retard avec la position produite par le renversement de la septième dont voici des exemples :

413. Renversement: ou: Renversement:

Thème placé dans une partie intermédiaire :

ré La Si⁷ Do sol^{mi} ré — do[#] ré La ré

414.

Pour la réalisation, nous avons choisi la voix d'alto comme partie supérieure, le thème étant donné au ténor.

415.

Même thème à harmoniser autrement :

416.

Réalisation :

417.

Dans l'avant-dernière mesure de cet exemple, la quinte est retardée par la sixte, cas qui se présente assez rarement.

Si l'élève désire avoir des sujets d'exercices autres que ceux qui précèdent, il pourra réaliser, à trois parties, les chants donnés, plus haut, pour la réalisation à quatre parties.

CHAPITRE XXII.

Harmonie à deux Parties.

L'harmonie à deux parties n'est usitée que dans l'étude du contrepoint où elle est d'une grande importance. Au point de vue de l'harmonie simple, son insuffisance est facile à comprendre ; mais, cependant, dans certaines compositions telles que les Duos pour 2 violons ou pour 2 flûtes, on arrive encore, grâce à des formules rythmiques (arpèges, accords brisés, etc.), à donner le sentiment d'une harmonie complète.

Dans une harmonie à deux parties traitées en contrepoint, l'omission d'un ou de plusieurs intervalles de chaque accord employé, est forcée. C'est la quinte ou la fondamentale que l'on conserve dans l'accord de trois sons. Dans l'accord de septième, la septième est le seul intervalle que l'on ne puisse supprimer. Les octaves doivent être employées avec beaucoup de réserve, car elles produisent un effet vide et nu. L'intervalle de quarte peut être employé dans tous les cas où l'accord de quarte et sixte serait bon à trois et quatre parties.

Thème: Do Fa si⁰ Do — Fa Do la Sol Do

418.

Réalisation :

419.

Dans ce dernier exemple, il est facile de voir quels sont les intervalles supprimés dans chacun des accords indiqués par la basse. L'harmonie, quoique toujours incomplète, est néanmoins très claire par suite du bon enchaînement des fondamentales.

Même thème avec une autre harmonie :

Do Fa-7 Sol Do Sol ré Do Do la Sol Do

420.

Réalisation :

421.

La plupart des exercices donnés dans la troisième partie de notre ouvrage, sont du domaine du contrepoint, à cette différence près, que les accords sont successivement mentionnés et que les basses sont chiffrées, ce qui n'a pas lieu dans les exercices de contrepoint, l'élève étant supposé connaître déjà l'emploi de toutes les ressources de l'harmonie simple.

Ces exercices seront une très utile préparation à l'étude du contrepoint proprement dit; ils permettent, dès à présent, de saisir les rapports qui existent entre cette étude et celle de l'harmonie.

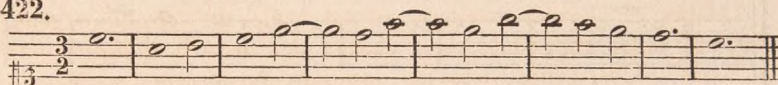
CHAPITRE XXIII.

Harmonisation d'une Partie Mélodique donnée.

Sous le nom de «partie mélodique», nous ne pouvons comprendre une mélodie aussi ornée que celles qui nous ont servi d'exemples dans notre dix-neuvième chapitre, la grande variété rythmique de chaque mesure ne pouvant concorder avec les exigences vocales que nous nous imposons dans la marche des parties intérieures.

Thème :

422.



La forme rythmique de ce thème amènera nécessairement des formes du même genre dans les parties accompagnantes ; mais, en ce qui concerne ces dernières, il ne faut pas perdre de vue les principes qui ont été donnés dans les chapitres qui précèdent, principes qui, seuls, peuvent aider à acquérir de l'élégance et de la liberté dans le maniement des voix.

Voici le thème ci-dessus, réalisé à trois voix,

423.

et qui ne donne lieu à aucune observation particulière. Harmoniser la même mélodie placée dans une partie intermédiaire est un exercice dont nous n'avons pas besoin de démontrer l'utilité.

Pour le confier à la voix d'alto, il faut transposer le thème en *fa*, tonalité dans laquelle sa position sera meilleure.

424.

L'accord de *quarte et sixte*, pris sans préparation sur le troisième temps de la quatrième mesure, est employé ici comme accord de passage, (voyez, au quinzième chapitre, les observations à ce sujet.) La marche de la basse, par degrés conjoints, constitue un excellent enchaînement harmonique.

Même chant donné, placé à la basse :

425.

425. Musical score for exercise 425. The score is in 3/2 time and consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The piano part includes a bass line with figured bass notation: *c. f.*, 6, 6, 6, 6, 4, 3, 6, 4, 3^b, 5, 2, 4, 5-6. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat.

Cette réalisation renferme quelques harmonies faibles : les deux accords qui accompagnent le *la* syncopé, entre la troisième et la quatrième mesure, et, à la sixième mesure, la quarte qui se trouve à découvert et qui ne peut être justifiée que comme note de passage.

On obtient une réalisation plus riche et plus intéressante, en employant des notes de passage et des appoggiatures dans les parties d'accompagnement. Ex. :

426. Musical score for exercise 426. The score is in 3/2 time and consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The piano part includes a bass line with figured bass notation: *c. f.*, 6, 6, 6, 6, 4, 3, 6, 4, 3^b, 5, 2, 4, 5-6. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat.

Pour placer ce chant donné dans une autre voix, il est bon de le transposer.

427. *c. f.*

Comme exemple de chant donné, harmonisé à quatre parties, prenons ce thème :

428.

dont voici la réalisation :

429. *c. f.*

Dans la cinquième mesure, à NB., le ténor franchit un intervalle de septième, mouvement qui est défectueux parce que le soprano se porte en même temps, et par mouvement sembla-

ble, sur *sol*, fondamentale de l'accord. La présence de ce *sol*, dans l'alto, peut, seule, faire excuser cette licence.

Au second temps de la mesure suivante (sixième mesure), l'accord de *quarte et sixte*, second renversement de l'accord diminué, est employé comme accord de passage; d'ailleurs, il pourrait être employé comme accord réel, sans être incorrect, à cause du mouvement de la basse.

Même chant, transposé en *ré*, pour être placé dans la partie d'alto :

43.)

The musical score consists of two systems, each with four staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/2.
 System 1 (Measure 43):
 - Soprano: Starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5.
 - Alto: Starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4.
 - Tenor: Starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, D4, E4.
 - Bass: Starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, C3, D3, E3.
 Dynamics: *c. f.* (crescendo forte) in the Alto staff.
 Fingerings: 5, 4, 3, 6, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 7.
 System 2 (Measure 44):
 - Soprano: Half note G4, quarter note A4, quarter note B4.
 - Alto: Half note G3, quarter note A3, quarter note B3.
 - Tenor: Half note G3, quarter note A3, quarter note B3.
 - Bass: Half note G2, quarter note A2, quarter note B2.
 Dynamics: *NB.* (Non Bona) in the Alto staff.
 Fingerings: 7, 6, 5, 3, 6, 7.

A la quatrième mesure, il se trouve un *retard* dans les trois voix supérieures. (Voyez page 104.)

Dans les cinquième et sixième mesures, la position de l'alto et du ténor est mauvaise, parce que la distance qui les sépare dépasse la limite de l'octave.

Le même chant donné, placé à la basse, peut être réalisé de la manière suivante :

431.

NB.

A la mesure NB., l'emploi du troisième renversement de la septième du septième degré ne serait pas admis par certains théoriciens qui défendent de placer la septième de cet accord au-dessous de la fondamentale.

On peut encore réaliser ce chant en donnant plus de mouvement aux trois voix. Ex.:

432

c. f.

La résolution ascendante de la septième, dans l'avant-dernière mesure, (NB.) peut être admise, à cause de la marche du soprano qui vient remplacer le *la* qui devrait se trouver au ténor.

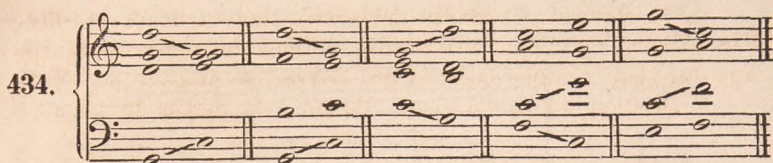
Réalisation du même chant, donné à la partie du ténor :

433.

La troisième mesure de cet exemple nous donne l'occasion de revenir sur les successions de quintes et d'octaves, *par mouvement contraire*, et d'ajouter à ce que nous avons déjà dit sur ce sujet (page 15), quelques observations pratiques.

Pour compléter la règle qui a été donnée, règle d'après laquelle les suites de quintes et d'octaves sont aussi fautives, (surtout les suites d'octaves), par mouvement contraire que par mouvement direct, il faut dire encore qu'elles ont pour effet d'entraver la marche indépendante des voix. C'est là, surtout, ce qui fait proscrire ces successions car, en ce qui concerne les quintes, leur dureté disparaît, en grande partie, par le mouvement contraire.

Comparez entre eux les exemples suivants :



et voyez aussi dans l'exemple 430 (sixième et septième mesures) les quintes, par mouvement contraire, entre le ténor et la basse.

Si, maintenant, on jette un regard sur l'ensemble des faits exposés dans ce chapitre, on se rendra facilement compte des lois qui régissent la conduite des parties dans un ensemble musical, lois qu'il appartient surtout à la science du contrepoint d'appliquer, mais qu'il est bon d'indiquer dans un traité complet d'harmonie. Par l'étude approfondie du contrepoint on peut acquérir une grande habileté dans l'art de donner aux voix une marche libre et élégante, mais à la condition d'observer strictement les préceptes de l'harmonie qui sont, en quelque sorte, l'essence intime de cet art difficile.

Dans tous les exemples que nous avons donnés plus haut, il est facile de reconstituer la texture harmonique simple qui leur sert de base. Ce travail, qui développera chez l'élève les facultés d'analyse, sera aussi, pour lui, une excellente préparation à l'étude du contrepoint.

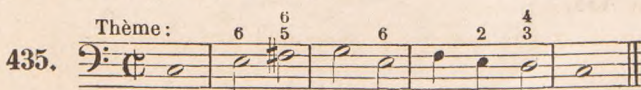
CHAPITRE XXIV.

Harmonie à cinq Parties.

De même que le redoublement d'un des intervalles de l'accord de trois sons est nécessaire dans l'harmonie à quatre parties, de même, à cinq parties, il faut redoubler un des intervalles des accords de quatre sons.

Pour que l'harmonie soit purement écrite, il est indispensable que chaque voix ait une marche indépendante, d'où il résulte qu'on ne peut doubler qu'un intervalle susceptible d'avoir une double marche. Mais il y a bien des exceptions à cette règle générale et la septième, par exemple, peut elle-même être doublée, dans quelques cas, si cela est nécessaire à la conduite mélodique des parties.

L'exemple ci-dessous nous donnera l'occasion de développer quelques observations à ce sujet.



Pour réaliser ce thème, on peut choisir, selon la nature des voix à employer, entre deux sopranos ou deux altos. Ex. :

436. Soprano. Alto I. Alto II. Ténor. Basse.

ou :

437. Soprano I. Soprano II. Alto. Ténor. Basse.

Pour que les voix soient complètement indépendantes, il ne faut pas que deux d'entre elles restent liées sur la même note, ou tenues à l'octave, si les accords changent. Dans l'exemple ci-dessus (première et deuxième mesures) l'octave reste liée entre les parties de second soprano et de ténor, mais, ici, ce n'est pas fautif parce qu'il n'y a pas de changement d'accord, mais seulement *changement de position*. Mais, par exemple, la réalisation suivante :

438.

serait meilleure ainsi :

439.

REMARQUE. — Dans l'harmonie à beaucoup de parties, de nombreuses exceptions à ce principe sont souvent justifiées par des raisons d'un ordre supérieur.

Les nécessités de la marche des voix font admettre le redoublement de la note sensible, comme dans l'exemple 437, (troisième mesure), entre le second soprano et le ténor.

Encore plus souvent que dans l'harmonie à quatre parties, il est, dans l'harmonie à cinq parties, impossible d'éviter certaines quintes et octaves cachées. Mais les parties extrêmes doivent toujours marcher purement et correctement ; c'est dans les parties intermédiaires, seulement, qu'on peut se permettre plus de liberté.

L'exemple suivant renferme quelques licences à l'égard des quintes et des octaves cachées :

440.

Soprano.

Alto I.

Alto II.

Ténor.

Basse.

Les quintes, les octaves cachées et les unissons sont indiqués par des traits.

Les quintes directes qui se trouvent à la huitième mesure, entre le second alto et la basse, ne peuvent pas être évitées, l'accord de septième diminuée n'ayant pas d'autre résolution lorsqu'il est réalisé à un grand nombre de voix. Cependant, on aurait pu faire marcher ainsi le premier et le second alto,

441.

car les parties, surtout les parties intermédiaires, peuvent se croiser, comme on a déjà pu le voir dans les deuxième et troisième mesures du dernier exemple, où le second alto descend au-dessous du ténor.

Pour s'exercer à écrire à cinq voix, les *chorals* peuvent être employés avec grand profit; nous en donnerons un comme exemple.

442.

Sol — Do Ré Do Ré₇ Sol Ré₇ Sol mi Sol la

— — Sol Ré₇ Sol mi ré Mi₇ la si⁰ si₇ Mi la Ré₇

Sol Do Ré la mi la Si mi Sol Ré la — Sol Ré₇ Sol

L'harmonisation à cinq parties exige une marche simple et naturelle de la basse; moins celle-ci est compliquée, plus la disposition des autres voix est claire et facile, qualité qui a d'autant plus d'importance, que le grand nombre de parties mises en œuvre amène souvent des complications difficiles à éviter.

Voici l'harmonisation du *choral* donné plus haut:

443.

etc.

6 6 6 7 6 6

A la reprise, on peut ainsi modifier l'enchaînement harmonique :

444.

Sol Sol₇ Do Mi₇ la mi la Si mi Mi₇ la etc.

CHAPITRE XXV.

Harmonie à six, sept et huit Parties.

La nécessité de doubler, de tripler, même, certains intervalles de chaque accord augmente avec le nombre de parties employées, de même que, pour donner à ces parties, une marche indépendante, il est souvent indispensable d'avoir recours au *croisement*.

Les progressions harmoniques les plus simples sont les seules qui puissent être employées, avec succès, dans ce genre de musique d'où sont bannis tous les accords qui contiennent des intervalles dont la marche est obligée et qui, par là, ne peuvent se prêter à être triplés ou quadruplés.

Nous donnons, ci-dessous, quelques successions d'accords de trois sons, en augmentant progressivement le nombre des parties.

Progression sur le second degré :

à 4 voix : à 5 voix : à 6 voix :

445.

à 7 voix : à 8 voix :

Progression sur le 3^{me} degré :

à 4 voix : à 5 voix : à 6 voix : à 7 voix : à 8 voix :

Progression sur le 4^{me} degré :

à 4 voix : à 5 voix : à 6 voix : à 7 voix : à 8 voix :

Progression sur le 5^{me} degré :

à 4 voix : à 5 voix : à 6 voix : à 7 voix : à 8 voix :

Nous n'avons pas indiqué toutes les positions, il sera utile à l'élève de les chercher lui-même, et de faire quelques transpositions de ces exemples.

Voici, pour servir de modèle d'harmonie à six voix, la réalisation du choral indiqué au N^o 442.

446.

Soprano I. II.

Contr'alto.

Ténor I. II.

Basse.

First system of musical notation. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music includes chords and single notes with fingerings indicated by numbers 1-7.

Second system of musical notation. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music continues with chords and single notes, including fingerings.

Third system of musical notation. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music concludes with chords and single notes, including fingerings.

Dans les chorals réalisés à un grand nombre de parties, l'emploi constant de toute la masse vocale alourdirait l'ensemble et serait sans effet. Aussi, voit-on souvent, dans ces compositions, l'harmonie réduite à quatre, et même à trois voix seulement, ce qui donne de la variété et ajoute à l'intérêt par les entrées successives des parties.

Les exemples suivants donneront une idée suffisante du style propre à ces grands ensembles. On remarquera que les retards et les notes de passage y sont employés sans nuire en rien à la clarté de l'harmonie.

447.

Soprano I. II.

Alto.

Tenor I. II.

Basse.

448.

Soprano I.

Soprano II.

Alto I.

Alto II.

Ténor.

Basse.

f

f

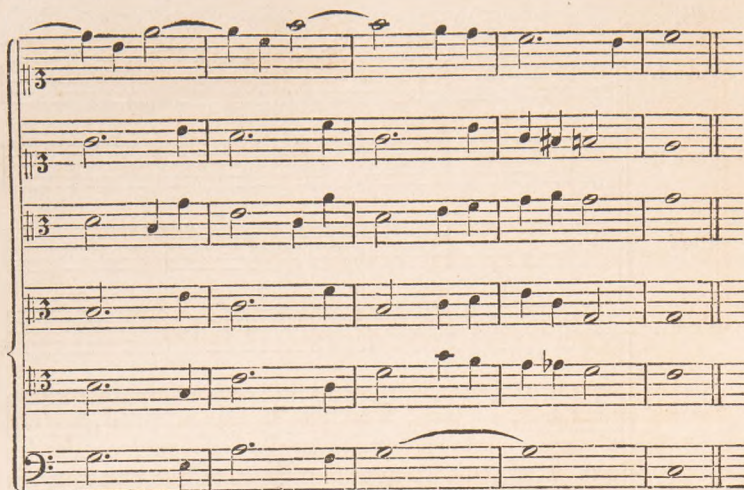
f

f

f

f

f



Dans les chœurs à huit voix, il semble, au premier abord, qu'on devrait se borner à doubler les quatre parties d'une harmonie ordinaire, lorsque les huit voix ne peuvent avoir une marche distincte et individuelle; mais l'effet serait défectueux et il est préférable de faire taire les parties dont l'emploi n'offrirait, momentanément, pas d'intérêt, et d'écrire alors, à cinq, six, ou sept parties *réelles*.

Dans la plupart des cas, les huit voix sont divisées de manière à former deux chœurs qui se meuvent soit ensemble, soit chacun comme groupe indépendant.

Pour démontrer la possibilité de faire marcher huit voix en donnant à chacune d'elles une marche distincte, nous allons donner une réalisation du commencement du choral déjà présenté à six voix au N° 446.

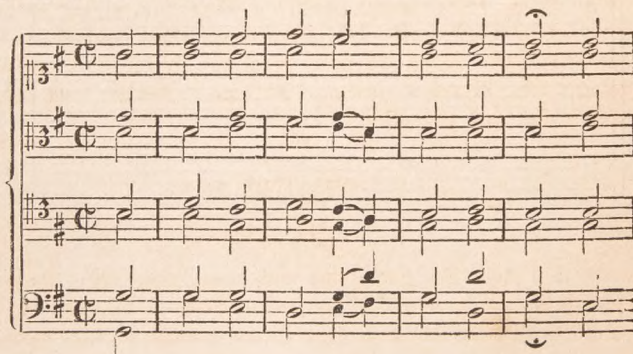
449.

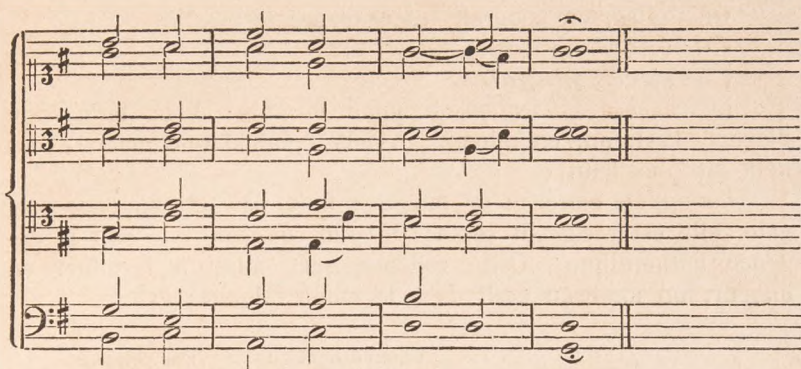
Soprano I. II.

Alto I. II.

Ténor I. II.

Basse I. II.





La difficulté d'écrire pour un grand nombre de voix, divisées en deux chœurs égaux, n'est pas si grande qu'on pourrait le croire, si on a soin de choisir des formes harmoniques simples et naturelles. C'est dans l'œuvre de J. S. Bach que l'on trouvera les plus admirables modèles de chœurs à huit et même douze voix réelles.

Les indications que nous avons données, dans ce chapitre, sur l'harmonie à six, sept et huit parties sont suffisantes, eu égard au cadre de cet ouvrage. L'élève qui se sera bien pénétré des principes fondamentaux de l'harmonie, pourra, par une étude spéciale, acquérir assez rapidement l'habileté technique nécessaire pour employer avec facilité et élégance de nombreuses parties. Disons, cependant, avant de terminer, que la mise en œuvre de tant de ressources harmoniques est rarement nécessaire ailleurs que dans des ouvrages tels que les oratorios, chœurs etc. Dans la musique instrumentale, (les compositions pour orchestre, par exemple), l'harmonie à quatre parties suffit, dans la plupart des cas, à produire les effets les plus grandioses et cela à l'aide, seulement, de certaines positions d'accords, et de redoublements combinés d'après des lois spéciales. Mais, entrer dans plus de détails à cet égard ne peut être que le fait d'un traité d'instrumentation, et nous devons, ici, nous borner aux observations générales qui précèdent.

CHAPITRE XXVI.

Des Cadences.

Il a déjà été parlé des cadences, (page 20) ; mais avant de terminer cet ouvrage, il est nécessaire de revenir sur ce sujet important, afin de le traiter d'une manière plus complète.

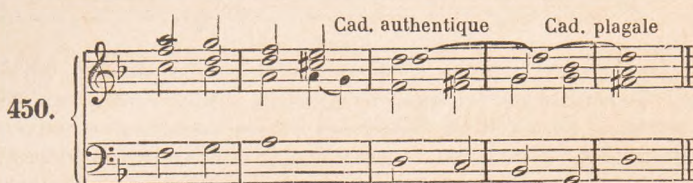
On divise, en général, les cadences en :

Cadences authentiques, et

Cadences plagales.

La cadence authentique a pour formule : V-I ; la cadence plagale, IV-I, ou, en mineur : V-I-IV-I, ainsi que nous l'avons déjà dit plus haut.

Lorsqu'un morceau de musique finit par une cadence plagale, elle est rarement seule ; le plus souvent, elle suit la cadence authentique. Cette cadence sert aussi à terminer en majeur, un morceau écrit dans le mode mineur ; ex. :



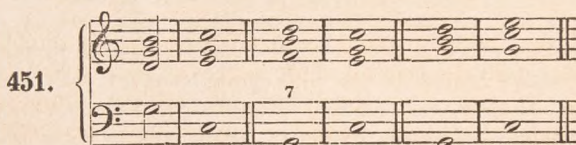
elle est souvent amenée, (comme dans l'exemple qui précède), par une modulation.

Les cadences authentiques sont elles-mêmes divisées en deux espèces, qui sont :

les cadences parfaites,

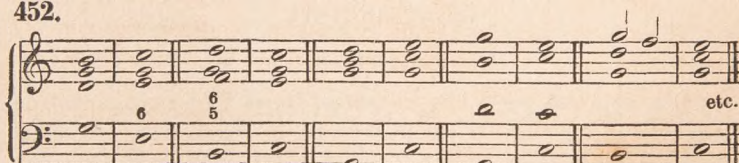
et les cadences imparfaites.

Les cadences parfaites sont celles dans lesquelles la basse renferme les sons fondamentaux de la dominante et de la tonique. Ex. :



Les cadences imparfaites sont celles qui, tout en étant basées sur la même harmonie que la cadence parfaite, n'ont pas, dans la basse, les fondamentales réelles des deux accords. Ex. :

452.



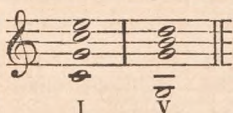
A cette nomenclature des différentes cadences, il faut encore ajouter : les *cadences rompues* et les *demi-cadences*. —

Si, après une préparation de la cadence parfaite, la basse de la dominante se porte sur un autre accord que celui du premier degré, il y a cadence rompue. Ex. :

453. 

(Voyez aussi les exemples 70 à 73.)

Les demi-cadences sont produites par l'enchaînement I-V; ex. :

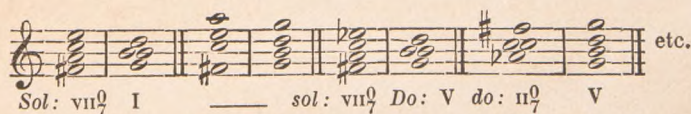
454. 

elles ont pour effet un sentiment momentané de repos sur la dominante, mais elles ne peuvent jamais conclure d'une manière *absolue* une période.

Outre l'enchaînement indiqué ci-dessus, l'accord de dominante peut être précédé de différents accords, sans que la demi-cadence perde son caractère. Ex. :

455. 

On classe souvent parmi les demi-cadences, la modulation qui se fait, dans le courant d'un morceau, à la *dominante* du ton, pourvu que cette modulation ne soit pas complète, et qu'elle résulte seulement d'accords qui ne font qu'effleurer la tonalité. Ex. :

456. 

Il ne sera pas inutile de reprendre les exemples qui ont été donnés dans le courant de cet ouvrage et d'analyser les cadences qui s'y trouvent.

Dans l'exemple N° 388, il y a, (troisième et quatrième mesures), une demi-cadence, formée par II-V, qui sert à con-

clure, momentanément, la première partie d'une période ; dans les septième et huitième mesures, se trouve une cadence parfaite.

Une demi-cadence, résultant du I-V, se trouve dans les troisième et huitième mesures de l'exemple 392, et plus loin, vient une autre cadence qui doit être analysée comme cadence parfaite, car la suite harmonique qui la prépare établit la nouvelle tonalité d'une manière absolue.

Dans le choral N° 446, la première strophe est terminée par une cadence parfaite, ainsi que la seconde; la troisième strophe effleure le ton de *mi* mineur, par une demi-cadence (IV-V), et la quatrième ramène au ton primitif par une cadence parfaite en *sol* majeur. Le point-d'orgue suivant se fait sur l'accord de *la* mineur, d'où l'harmonie se dirige encore une fois sur *mi* mineur, (demi-cadence), pour aller, ensuite, conclure définitivement par une cadence parfaite en *sol* majeur.

Nous ne saurions trop, en terminant, recommander une étude approfondie des diverses cadences et de leur emploi. C'est par elles, seules, que l'on peut scander les phrases les plus courtes et les plus longues périodes; elles sont, pour la clarté et la logique du discours musical, d'une importance telle, que l'on peut, en quelque sorte, les considérer comme la base de la forme sans laquelle une œuvre d'art ne peut exister.

FIN.



PUBLICATIONS DE LA MAISON
BREITKOPF & HÄRTEL A LEIPZIG.
 SUCCURSALE A BRUXELLES

MONTAGNE DE LA COUR, 45.

	<i>fr. c.</i>
Cours intuitif d'Harmonie et d'Accompagnement divisé en 4 parties. (L'étude des accords et de leurs enchaînements. La modulation et l'improvisation. L'accompagnement de la mélodie. L'harmonisation du plain-chant.) Par <i>P. B. F. M-J.</i>	3 75
Deiters, H., Johannes Brahms (Biographie). Traduit de l'allemand par <i>M^{me} H. Fr.</i>	2 50
Liszt, Fr., Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie. Nouvelle Édition revue	15 —
	Élég. rel. 17 —
— Frédéric Chopin. (Biographie.) 4 ^e Édition	10 —
	Élég. rel. 12 —
Lobe, J. C., Manuel général de Musique, par demandes et par réponses. Adaptation française du »Katechismus der Musik«, par <i>Gust. Sandré.</i>	2 50
— Traité pratique de Composition musicale. Depuis les premiers éléments de l'harmonie jusqu'à la composition raisonnée du quatuor et des principales formes de la musique pour piano. Traduit de l'allemand (d'après la 5 ^e édition) par <i>Gustave Sandré.</i>	10 —
	Élég. relié 12 —
Richter, E. Fr., Traité de Contrepoint. Traduit sur la 6 ^{ième} edit. allemand par <i>G. Sandré</i>	6 —
	Relié 7 50
— Exercices pour servir à l'étude de l'Harmonie pratique. Texte traduit de l'allemand et annoté par <i>Gust. Sandré.</i> (Ouvrage adopté au Conservatoire Royal de Bruxelles). 2 ^e Édition.	1 25
	Élég. rel. 2 75
Weber, Joh., La Situation musicale et l'instruction populaire en France	2 —
Les Musiciens belges en l'année 1886. Tableau en phototypie	2 —



BIBLIOGRAPHIE
 M. WAATATTE

Imprimerie de Breitkopf & Härtel à Leipzig.



ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
Μ. ΓΑΛΑΤΤΕ