COURS
de Composition Musicale
ou
TRAITÉ COMPLET
et Raisonné
d'Harmonie Pratique

DÉDIÉ

à Monsieur de la Ferté

Intendant Général de l'Argenterie, Menus-Plaisirs et Affaires de la Chambre du Roi

PAR ANTOINE REICHA,

Professeur de Composition à l'Ecole Royale de Musique et de Déclamation

Prix

A PARIS

chez GAMBARO, Au Magasin de Musique et d'Instrumens, Rue des Vieux Augustins, N° 13
Place des Victoires

TABLE DES MATIÈRES.

PREMIÈRE PARTIE.

SECONDE PARTIE.

TROISIÈME PARTIE.

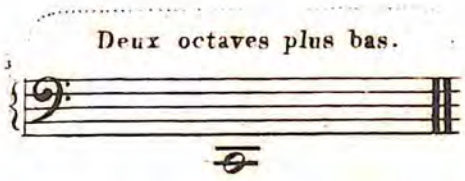
PREMIÈRE PARTIE.

Des Sons et des Intervalles.

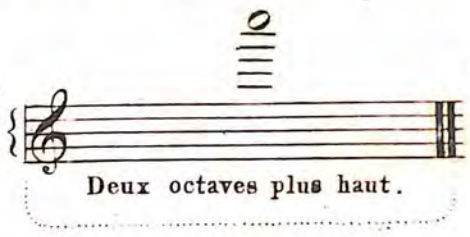
Le Son musical n'est autre chose que le résultat des vibrations ou oscillations des corps élastiques, (et en même tems) Sonores, lorsque ces vibrations se font avec la vitesse nécessaire pour être appreciables à nos organes auditifs.

L'air, qui est lui même le corps le plus élastique, reçoit immédiatement ces oscil-lations et comme véhicule, les communique à notre oreille. C'est ce mouvement régulier d'air provoqué par un corps sonore qui forme le Son proprement dit, lequel ne pourrait être apprécié ni senti sans cet élément, ainsi que le prouve la machine Pneumatique, sous la quelle nul Son ne se fait entendre à cause de l'absence de l'air. La gravité d'un Son est toujours en raison inverse du nombre des vibrations; ainsi moins un corps sonore fait de vibrations dans un tems déterminé, plus le Son qu'il produit est grave; et plus il en fait, plus le Son est aigu.

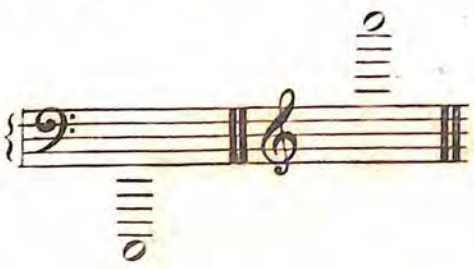
Le Son le plus bas que notre oreille soit en état d'apprécier fait à peu près trente deux vibrations dans une seconde; il correspond à l'*Ut* suivant:



et le plus haut en fait seize mille trois cent quatre vingt quatre; il correspond à l'*Ut* suivant:



Ainsi tous les Sons musicaux, c'est-à-dire, ceux qui sont appréciables, se trouvent ren-fermés entre ces deux *Ut*. Tous ces Sons se divisent en neuf octaves, dont l'octave la plus in-férieure et les deux octaves les plus aigues ne se pratiquent cependant pas généralement; de sorte que les Sons usités se réduisent à peu près à ceux renfermés entre les deux *Ut* suivans:



Les Notes ont été imaginées pour représenter les Sons; c'est par elles que le compositeur exprime ses idées; elles sont pour lui ce que les couleurs sont pour le peintre.

Les Sons peuvent non seulement être entendus successivement, mais aussi simultanément; dans le premier cas, ils servent à créer la Mélodie: dans le second, à produire l'Harmonie.

La première opération qu'on entreprend avec les Sons, sous le rapport de l'Harmonie, consiste à faire la comparaison d'un Son avec un autre : la distance qu'on y trouve s'appelle *Intervalle* ; mais, comme on peut comparer le même Son avec beaucoup d'autres, il est évident qu'il existe aussi différens Intervalles. On divise ces Intervalles en Secondes, Tierces, Quartes, &c comme on peut le voir par le Tableau suivant, où l'on a indiqué en même temps le nombre de demi-Tons dont chacun des Intervalles est composé.

Classification des Intervalles.*

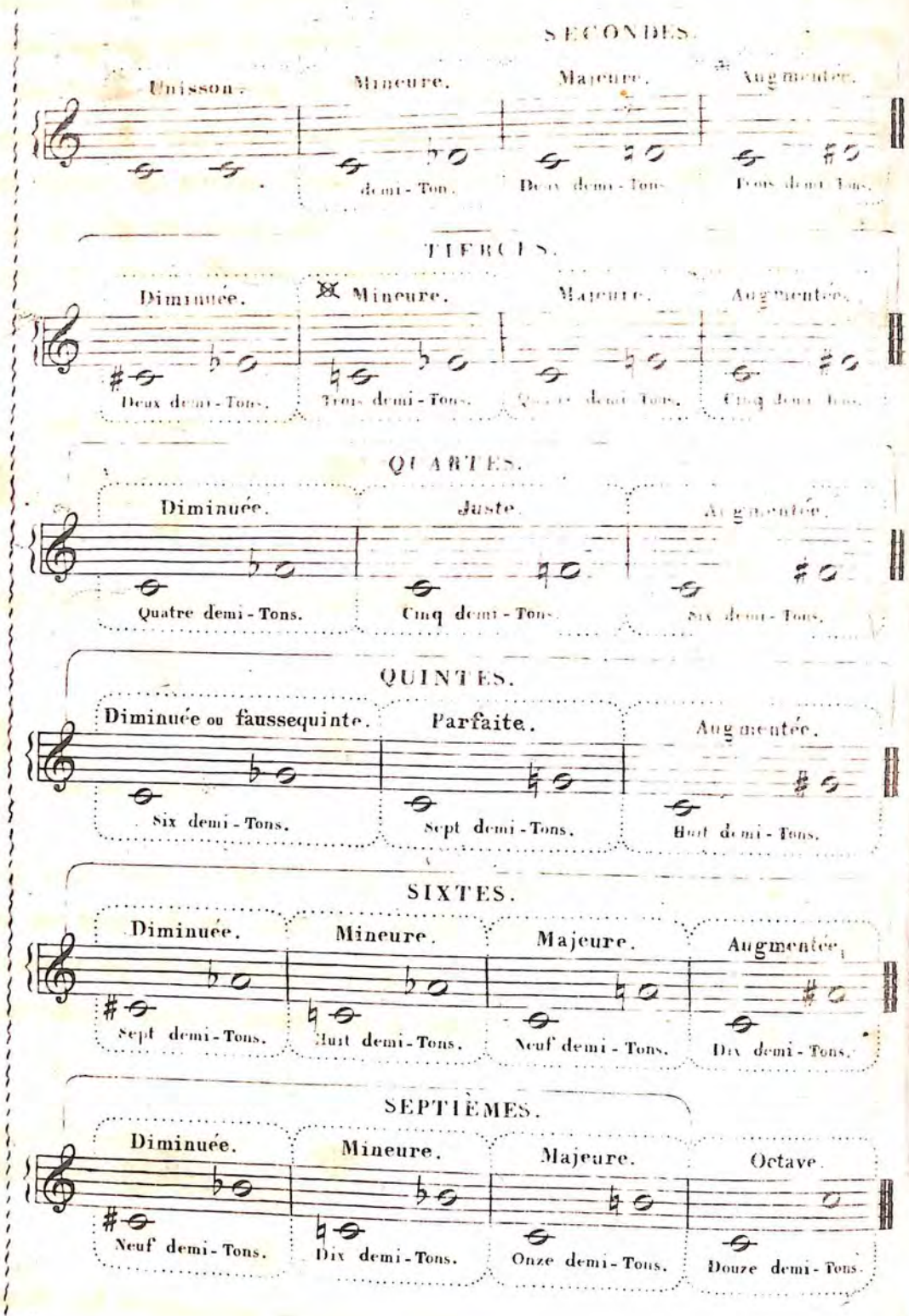
OBSERVATION.

Il ne faut point confondre deux Intervalles différens qui renferment la même quantité de demi-Tons.

Ainsi la Seconde augmentée ✻ et la Tierce mineure, ✻ dont chacune contient trois demi-Tons, ne sont pas du tout composées des mêmes Sons, car la Tierce mineure (UT-MI ♭) est une consonnance, tandis que la Seconde augmentée (UT-RÉ ♯) est une dissonance.

Il est donc évident que ces deux Intervalles sont très différens dans la nature, quoique sur le Piano-forte (qui est tempéré et rend par-là supportable la différence qui se trouve entre ces deux Intervalles) on les frappe avec les mêmes Touches.

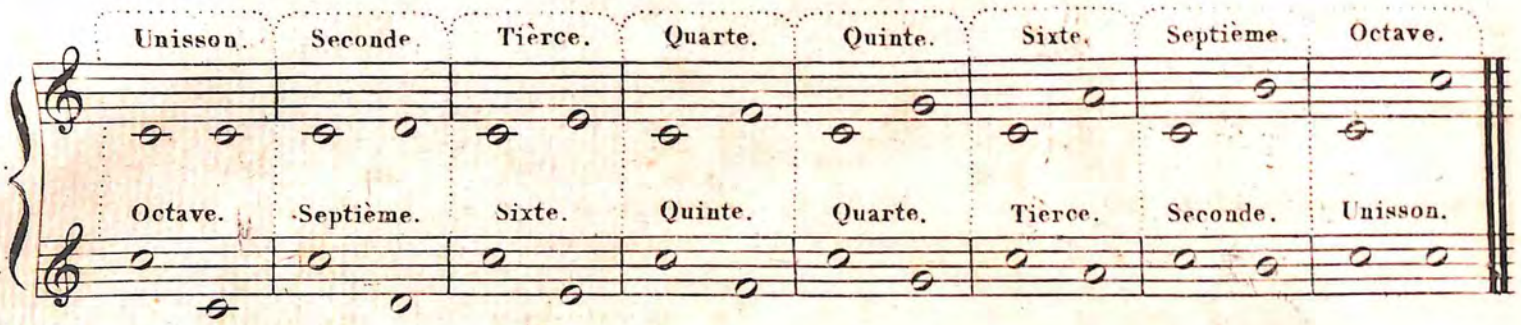
Afin d'éviter de multiplier inutilement les noms des Intervalles, on est convenu d'envisager les neuvièmes comme des secondes, les dixièmes comme des tierces &c. quoique l'effet n'en soit pas le même.



✻ En partant d'une autre Note quelconque, on peut reproduire ce même Tableau. Les Elèves feront très bien d'user de ce moyen pour se familiariser avec les Intervalles.

En renversant les Intervalles, c'est-à-dire, en mettant la Note grave à une Octave plus haut, l'Unisson devient Octave, la Seconde devient Septième, la Tierce devient Sixte, la Quarte devient Quinte, la Quinte devient Quarte, la Sixte devient Tierce, la Septième devient Seconde, et l'Octave devient Unisson.

EXEMPLE.



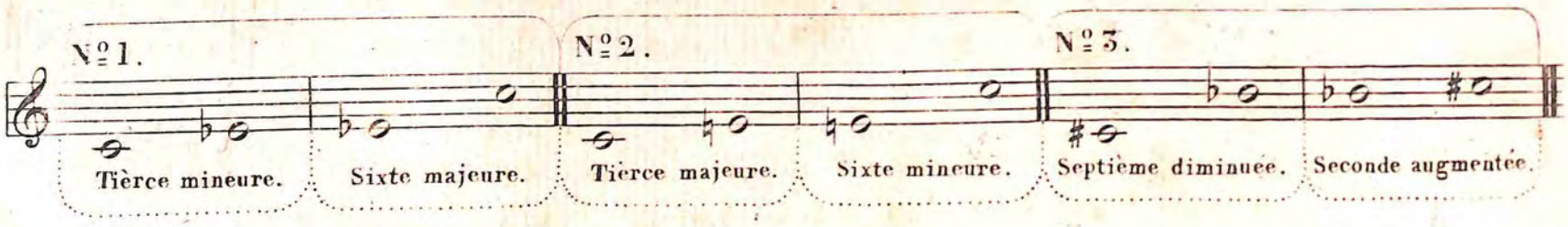
Pour voir d'un seul coup d'œil l'effet de ce renversement, on peut le représenter par les chiffres suivants: 1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 6 – 7 – 8
8 – 7 – 6 – 5 – 4 – 3 – 2 – 1

Il faut encore observer que dans ce renversement

1º Les Intervalles DIMINUÉS deviennent des Intervalles AUGMENTÉS.
2º Les Intervalles MINEURS deviennent des Intervalles MAJEURS.
3º Les Intervalles MAJEURS deviennent des Intervalles MINEURS.
4º Les Intervalles AUGMENTÉS deviennent des Intervalles DIMINUÉS.

La Quarte juste devient Quinte parfaite, et celle-ci étant renversée devient Quarte juste.

Pour indiquer la cause qui change les Intervalles majeurs en Intervalles mineurs, les diminués en Augmentés dans leurs renversements, nous analyserons l'Exemple suivant :



La Tierce est mineure dans le Nº 1. parceque *Mi* Bémol est plus proche d'*Ut* que *Mi* Bécarre (sa Tierce majeure.) La Sixte dans ce même Nº doit être au contraire majeure, parceque *Mi* Bémol est plus éloigné d'*Ut* que *Mi* Bécarre (sa Sixte mineure.) Ainsi le *Mi* Bémol au dessus d'*Ut* raccourcit l'Intervalle, et placé au dessous d'*Ut*, il l'agrandit. Par la même raison, la Tierce majeure dans le Nº 2. donne dans son renversement une Sixte mineure; car *Mi* Bécarre placé au dessus d'*Ut* est plus éloigné que *Mi* Bémol; et mis au dessous il en est plus proche. La même analyse a aussi lieu dans le Nº 3; on remarquera que la Septième diminuée (*Ut* dièze et *Si* bémol) étant le plus court des Intervalles de Septième, son renversement (*Si* Bémol et *Ut* Dièze) est par-conséquent le plus grand des Intervalles de Seconde.

TABLEAU des Intervalles avec leur renversement.

Les Secondes produisent dans leur renversement des Septièmes.....

Seconde mineure. Seconde majeure. Seconde augmentée.

Septième majeure. Septième mineure. Septième diminuée.

Les Tierces produisent dans leur renversement des Sixtes.....

Tierce diminuée. Tierce mineure. Tierce majeure. Tierce augmentée.

Sixte augmentée. Sixte majeure. Sixte mineure. Sixte diminuée.

Les Quartes produisent dans leur renversement des Quintes.....

Quarte diminuée. Quarte juste. Quarte augmentée.

Quinte augmentée. Quinte parfaite. Quinte diminuée.

Les Quintes produisent dans leur renversement des Quartes.....

Quinte diminuée. Quinte parfaite. Quinte augmentée.

Quarte augmentée. Quarte juste. Quarte diminuée.

Les Sixtes produisent dans leur renversement des Tierces.....

Sixte diminuée. Sixte mineure. Sixte majeure. Sixte augmentée.

Tierce augmentée. Tierce majeure. Tierce mineure. Tierce diminuée.

Les Septièmes produisent dans leur renversement des Secondes.....

Septième diminuée. Septième mineure. Septième majeure.

Seconde augmentée. Seconde majeure. Seconde mineure.

L'Unisson devient Octave et vice versa.

Les Intervalles sont consonnans ou dissonans. Les consonnans sont :

la Tierce mineure. la Tierce majeure. la Quarte juste. la Quinte parfaite.

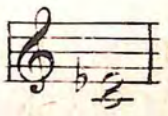
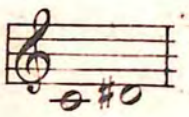
la Sixte mineure. la Sixte majeure. l'Octave.

Tous les autres Intervalles sont dissonans.

La Quarte juste, la Quinte parfaite et l'Octave s'appellent *Consonnances parfaites*, parce-que la moindre altération dans l'une des deux Notes qui les composent en fait des dissonances. tandis que la Tierce et la Sixte, qu'on appelle consonnances imparfaites, peuvent être majeures ou mineures sans cesser d'être consonnantes.

OBSERVATION.

On appelle *Consonnances* les Intervalles qui produisent sur nous une sensation agréable et douce, et dont l'effet ne laisse rien à desirer. Les Intervalles qui n'ont point cette qualité, ou qui ne l'ont pas au même dégré et dont l'effet exige une suite ou résolution, s'appellent *Dissonances*.

La cause de la différence qui existe en général entre les consonnances et les dissonances fut jadis attribuée à plusieurs phénomènes; mais les progrès, les expériences et les découvertes qu'on a faits de nos jours dans l'*Acoustique*, nous prouvent d'une manière satisfaisante que cette différence n'existe que dans la proportion plus ou moins simple dans la quelle les vibrations respectives de deux Sons se trouvent; ainsi par exemple: le rapport entre les vibrations d'*Ut* et celles de *Mi* bémol  sa *Tierce mineure*, qui est une consonnance, s'exprime par 5: 6, tandis que le rapport entre les vibrations d'*Ut* et celles de *Ré* dièze  sa Seconde augmentée qui est une dissonance, donne la proportion 64 : 75, rapport qui est, comme on voit, beaucoup plus compliqué. Par la même raison, il existe une différence entre les Intervalles de Sixte mineure et Quinte augmentée, de Sixte majeure et Septième diminuée etc...*

Des Accords.

Les accords se composent de plusieurs Intervalles. Les accords qui ne contiennent aucun Intervalle dissonant, sont consonnans; ils cessent d'être consonnans, dès qu'un Intervalle dissonant s'y trouve.

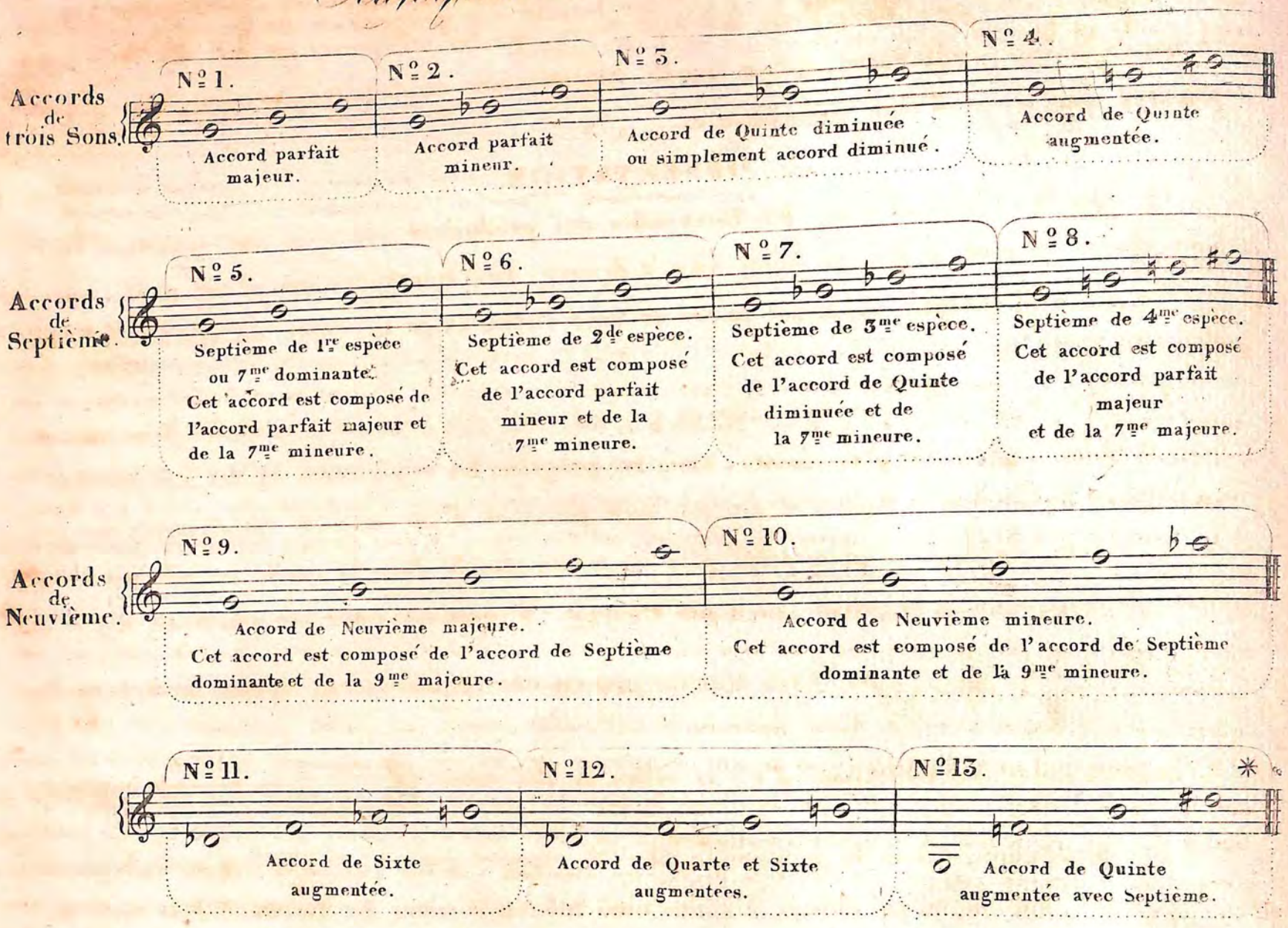
---

* L'*Acoustique* démontre mathématiquement l'origine du Son, ses qualités, sa propagation, le rapport qui existe entre les Sons, la cause qui rend les Sons, frappés simultanément, consonnans ou dissonans, et la nature des différens phénomènes produits par eux. Elle est à la musique ce que l'optique est à la peinture.

La composition pratique va infiniment plus loin que l'*Acoustique*; la premiere met en jeu une quantité innombrable de moyens que la seconde n'explique point et ne peut même expliquer; il s'en suit que les règles de la composition pratique forment un *Code* à part que, tout à la fois, notre organe auditif, le sentiment, l'esprit et l'expérience de plusieurs siecles ont sanctionné; c'est par cette raison que dans les traités de composition on ne s'étend point sur l'*Acoustique* qui est plutôt une partie de la phisique que de la musique.

Nous recommandons aux personnes, qui desirent se familiariser avec cette partie mathématique de la musique, l'*Acoustique* de CHLADNI comme l'ouvrage le plus estimé dans ce genre.

Classification des Accords.



OBSERVATION.

Plusieurs de ces accords, isolément pris, semblent être d'une dureté insupportable ; mais, par la manière de les placer, on peut non seulement leur faire perdre cette âpreté apparente, mais en obtenir même de très heureux effets. Ainsi donc, avant de prononcer sur la bonne ou mauvaise qualité de ces accords, il faut les examiner dans leur enchaînement avec les accords parfaits, et connaître les conditions indispensables sans les quelles on ne peut les employer avec succès.

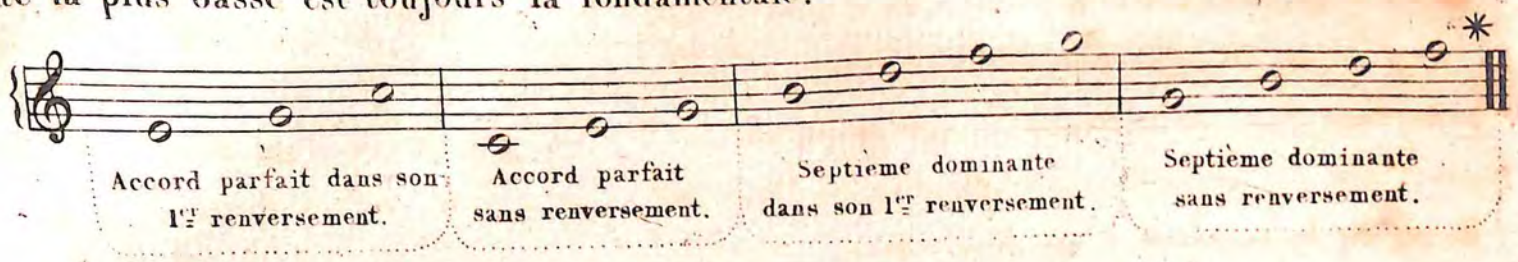
Il n'y a que treize accords dans notre système musical, comme on l'a vu par le Tableau précédent ; mais comme ces accords peuvent être renversés et plus ou moins altérés par des Notes qui leur sont étrangères (telles que les Notes passagères, petites Notes, Suspensions &c...) il arrive fréquemment que l'on prend ces renversemens et ces altérations accidentelles pour autant d'autres accords qui n'existent point réellement et qui ne font qu'embarrasser l'esprit et retarder les progrès des Elèves. Dans chaque accord il y a une Note à la quelle on donne le nom de *Note principale*, *Note fondamentale*, ou *Basse fondamentale*.

Pour expliquer clairement les principes de l'enchaînement des accords, il importe de savoir indiquer au juste cette Note dans un accord quelconque.

* Parmi ces treize accords il n'y a que les deux premiers qui soient consonnans ; les autres sont plus ou moins dissonans. Les N.os 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 9 et 10 sont des accords fondamentaux, dont trois subissent une altération et fournissent les quatre accords des N.os 4, 11, 12 et 13, que nous appellerons parconséquent accords altérés. Voyez la note de la page suivante.

Pour trouver la Note fondamentale des accords renversés, il ne faut que placer les Notes de ces mêmes accords de manière à ce qu'elles fassent une progression de Tierces ; ainsi disposées, la Note la plus basse est toujours la fondamentale.

EXEMPLE.



---

* Pour bien comprendre ce qui suit, il est important de méditer cette Note. Il y a dans la classification précédente quatre accords altérés qui sont le 4me, le 11me, le 12me et le 13me. La nature permet, sous de certaines conditions, (que nous indiquerons à leur place,) 1° de hausser la Quinte parfaite d'un demi-Ton dans un accord parfait majeur, ce qui donne l'accord N° 4. 2do de baisser la Quinte parfaite d'un demi-Ton dans un accord de neuvième mineure, en mettant cette Quinte altérée à la Basse et en supprimant la Note fondamentale, ce qui donne l'accord N° 11. 3° de baisser également la Quinte parfaite d'un demi-Ton dans l'accord de Septième dominante en mettant cette Note altérée à la Basse, ce qui donne l'accord N° 12. 4° de hausser la Quinte parfaite d'un demi-Ton dans l'accord de Septième dominante en la plaçant au dessus du FA, ce qui donne l'accord N° 13

Il parait, au premier coup d'oeil, assez bizarre d'assigner à l'accord N° 11. le *Sol* (qui ne peut se frapper avec cet accord) comme Basse fondamentale ; rien n'est cependant plus vrai. La nature n'observe qu'un *seul* principe (qui est sans exception) dans la résolution d'un accord dissonant quelconque. Ce principe est que la Basse fondamentale d'un accord dissonant doit faire avec la Basse fondamentale de l'accord suivant *une Quinte inférieure* (SOL = UT.)

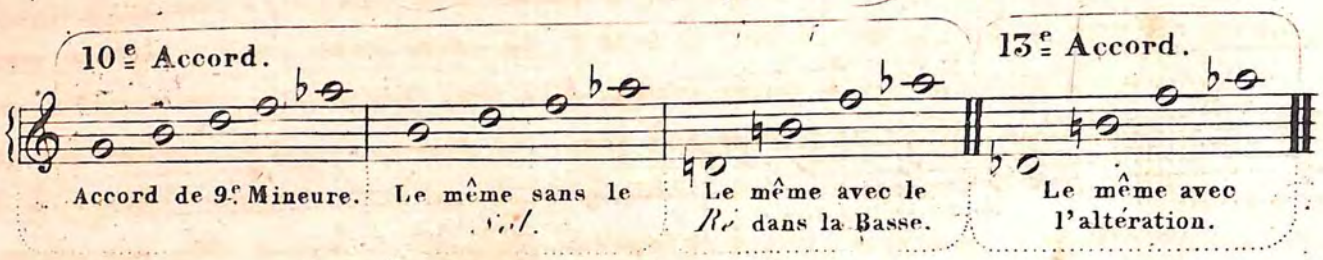
Ainsi tous les accords dissonans de cette classification se résolvent nécessairement sur l'accord d'*Ut* comme nous le verrons. D'après cela il est facile de trouver la Basse fondamentale d'un accord dissonant quelconque des qu'on connait l'accord sur le quel il se résout naturellement, c'est-à-dire sans exception, et *vice versa* : or, si la Basse fondamentale de l'accord résolutif est *Ut*, celle de l'accord dissonant doit être *Sol*, et si la Basse fondamentale de l'accord dissonant est *Sol*, celle de l'accord résolutif doit être *Ut*. Revenons sur l'accord N° 11. il se résout sur l'accord parfait d'*Ut* majeur, dont la Basse fondamentale est par conséquent *Ut* ; ainsi la Basse fondamentale de l'accord N° 11. doit être *Sol* ; autrement il s'en suivrait 1° que cet accord n'aurait aucune Basse fondamentale, ce qu'il serait absurde de supposer ; ou 2° qu'une autre Note que le *Sol* serait sa Basse fondamentale ; dans ce second cas, la nature ferait donc elle même une exception à sa loi, et le principe n'aurait plus d'unité ; mais pourquoi le *Sol* ne se frappe-t-il pas avec cet accord s'il est sa Basse fondamentale ? c'est une condition de l'altération.

Si vous voulez frapper *Sol* dans cet accord, il faut supprimer le *La* bémol (parcequ'il y aurait une trop grande complication d'Intervalles dissonans que l'oreille ne serait pas en état de distinguer), et dans ce cas vous obtiendrez l'accord N° 12. De même les deux accords de Neuvième se frappent presque toujours sans leur Note fondamentale, d'où provient ce qu'on appelle ordinairement l'Accord de septième diminuée (*Si* bécarre-*Ré* - *Fa* - *La* bémol), qui n'est que l'accord de Neuvième mineure sans sa Basse fondamentale.

On objectera que les accords dissonans peuvent se résoudre aussi d'une autre manière que celle indiquée ci dessus ; sans doute : ce sont des exceptions que l'Artiste se permet, mais que la nature ne fait pas ; car, dans le cas ou l'on fait l'emploi de l'exception, la vraie résolution n'existe pas, et il faut toujours poursuivre jusqu'à une résolution par Quinte inférieure, selon la loi naturelle. Ces exceptions peuvent être bonnes et même excellentes, pour se les permettre, la nature exige que l'on observe d'autres conditions (que nous indiquerons en leur lieu), et qu'on procède avec adresse et connaissance de cause, sans quoi elles deviennent mauvaises, tandis qu'on ne risquera jamais rien en résolvant les accords dissonans d'après la loi prescrite par la nature.

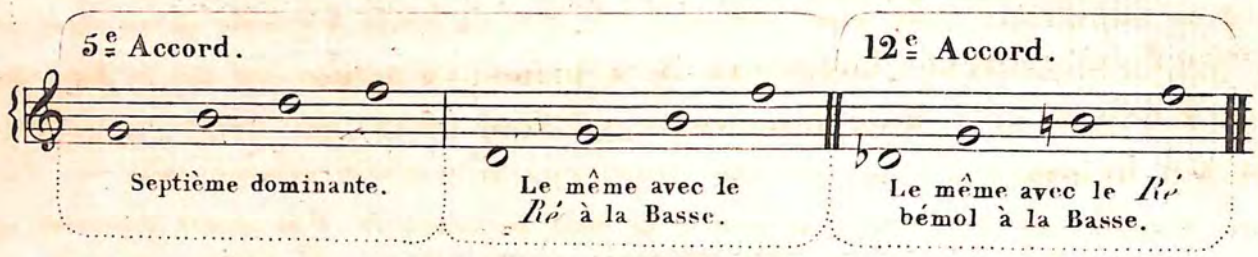
Dans la classification précédente le *Sol* est la Note principale de tous les accords qui y sont énoncés : cela est clair pour les dix premiers accords ainsi que pour le 13e dans lés quels la Note fondamentale se trouve au dessous ; mais cela ne l'est pas également pour les deux au-tres. Dans le onzième la Note principale est supprimée et l'accord se trouve par conséquent renversé. Pour se convaincre que c'est encore le *Sol* qui est la Note principale, il faut observer que cet accord dérive du dixième, dont on supprime le *Sol*, et dont on place le *Ré* à la Basse en le baissant d'un demi-Ton.

Voici l'opération qui le prouve :



Le douzième accord de la classification a une origine semblable ; il dérive de l'accord de Septième dominante (*Sol* - *Si* - *Ré* - *Fa*), dont on met le *Ré* à la Basse en le baissant d'un demi-Ton.

EXEMPLE.



Cette analyse démontre que le *Sol* est leur Note principale aussi bien que de tous les accords contenus dans le tableau. *

Chacun de ces treize accords se reproduit douze fois dans le systême musical, puisqu'on peut prendre successivement pour Basse fondamentale tous les demi-Tons renfermés dans les li-mites d'une Octave, et chercher sur chacun d'eux la même quantité d'accords. Ainsi en pre-nant *La* pour Note fondamentale et en transposant le tableau à un Ton plus haut, on en aura un second composé des mêmes accords.

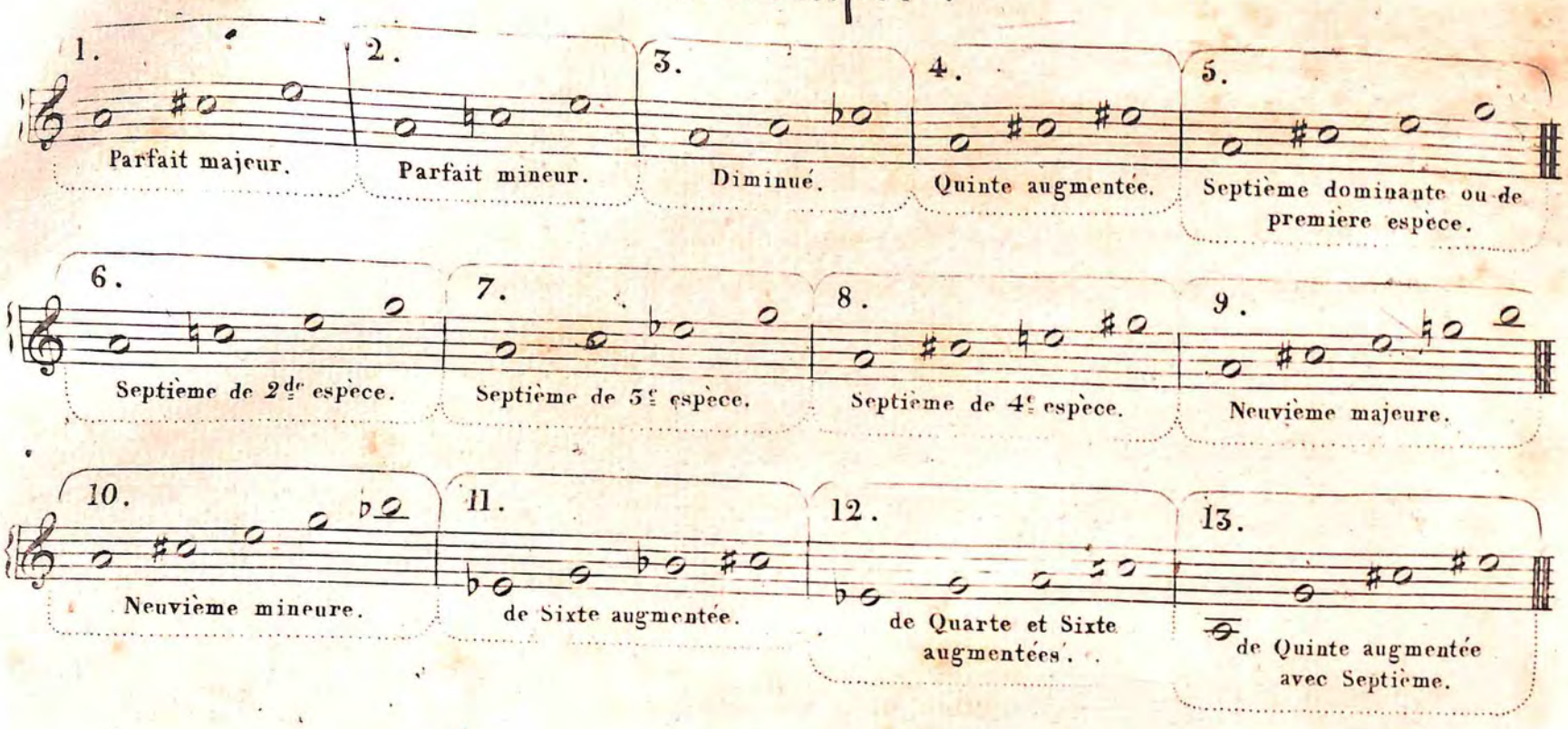
---

* On pourrait également envisager la Septième de Troisième espèce (*Sol* - *Si* bémol - *Ré* bémol - *Fa*) comme l'origine de l'accord de Quarte et Sixte augmentées (*Ré* bémol - *Fa* - *Sol* - *Si* bécarre) en mettant le premier de ces deux accords dans son second renversement et en haussant le *Si* bémol d'un demi-Ton.

Soit qu'on envisage cet accord comme une altération de la Septième dominante ou de celle de Troisième es-pèce, sa Basse fondamentale dans les deux cas est toujours *Sol*, et c'est ce qui est le plus important de savoir sous le rapport de la liaison des accords. Au surplus, les querelles qui se sont élevées sur l'origine de quelques accords n'ont abouti à rien d'utile pour l'art ; qu'importe en effet qu'on assigne à un accord tel ou tel autre pour origine, pourvu qu'on le sache bien employer. Il en est de même des guerres sur l'étimologie des mots ; les Poëtes et les Orateurs ces-sent d'y prendre part dès que la vraie signification et l'usage de ces mots sont connus.

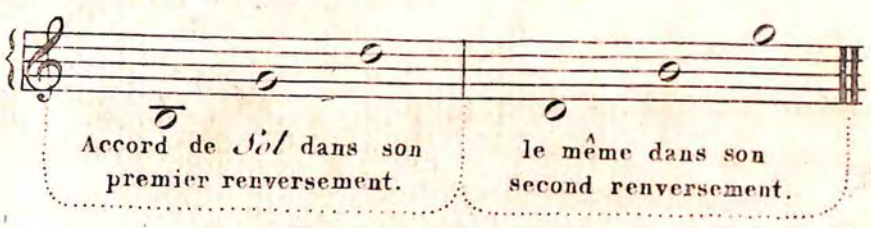
Quand aux conditions que chaque accord exige pour être mis à sa place, nous les donnerons plus tard en analysant séparement chaque accord de la classification.

Exemple.

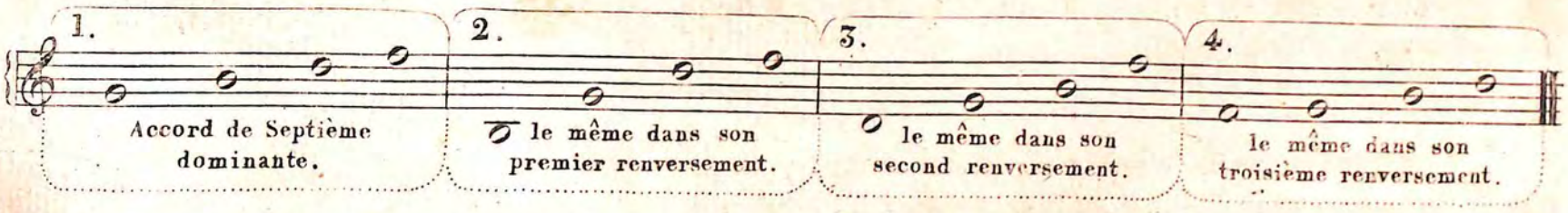


Des renversemens des accords.

Un accord est renversé lorsque sa Note principale n'est pas mise à la Basse ;* ainsi l'accord suivant est renversé parceque sa Note principale, *Qui est Sol*, n'est pas la Note la plus basse:



Les renversemens d'un accord ne changent point sa nature, ce n'en sont que des modifications. C'est pourquoi les quatre exemples suivants ne présentent qu'un seul accord sous quatre faces différentes:



Quand la Tierce de la Note fondamentale est à la Basse, l'accord est dans son premier renversement. En mettant la Quinte de la Note fondamentale à la Basse on a le second renversement ; et la septième de la Note fondamentale mise à la Basse donne son troisième renversement. Les deux accords parfaits, l'accord diminué et l'accord de Quinte augmentée sont susceptibles chacun de deux renversemens ; les quatre accords de septième le sont chacun de trois renversemens. Les autres accords de cette classification ne sont pas praticables dans tous les renversemens.

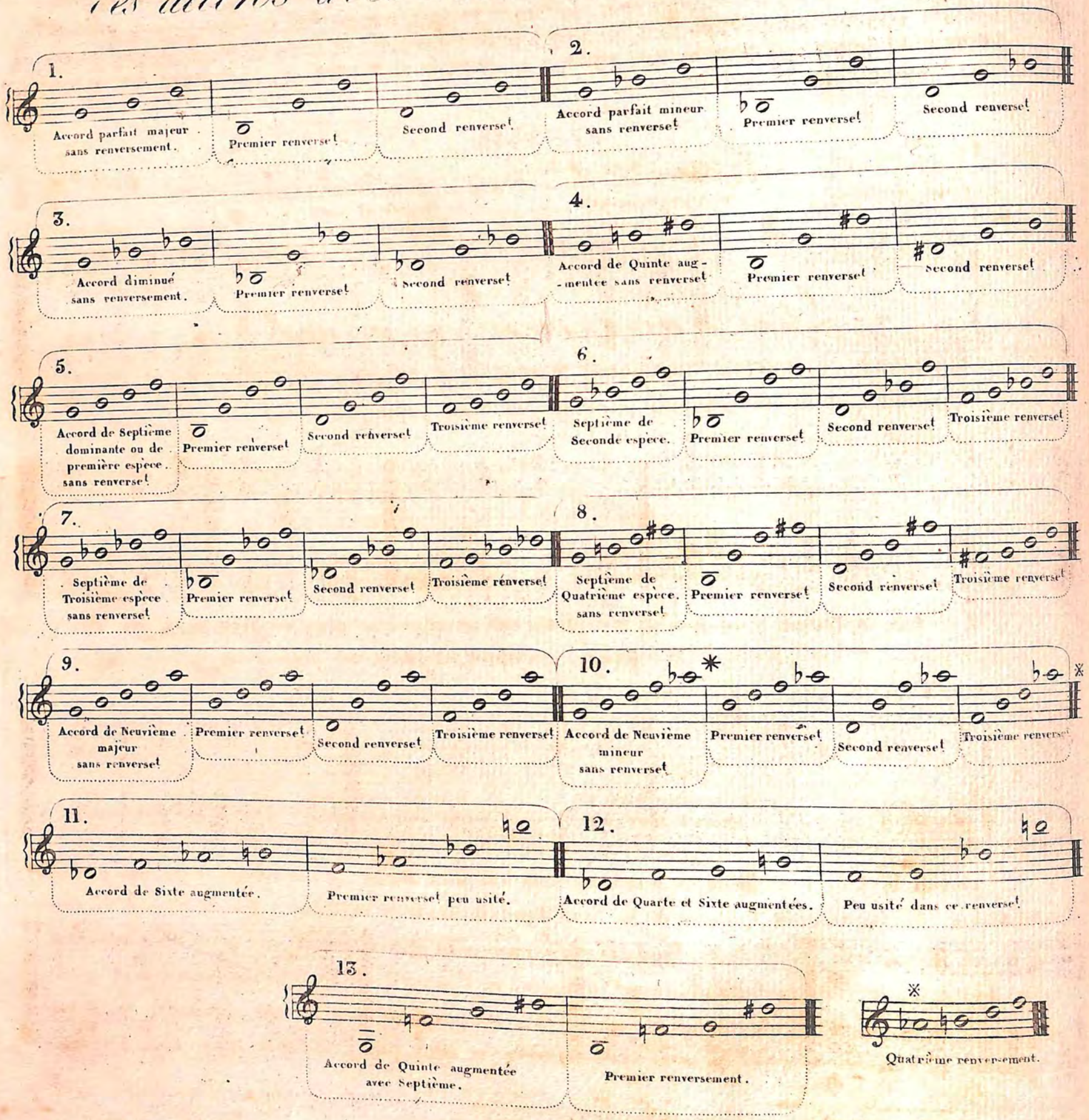
---

* En composition on appelle Basse la partie inférieure de l'Harmonie ; ainsi si l'on faisait un Trio pour trois voix de dessus, l'une d'elles serait nécessairement la Basse.

Voici un troisième Tableau de tous les accords de la classification, auquel j'ai ajouté les renversemens usités de chacun d'eux.

TABLEAU

des accords avec leurs renversemens usités.



* Dans les renversemens des deux accords de neuvième on supprime presque toujours la Basse fondamentale. Voyez à ce sujet l'analyse de ces accords Page 42 et 45.

OBSERVATIONS

*Sur les demi-cadences et sur les cadences parfaites.**

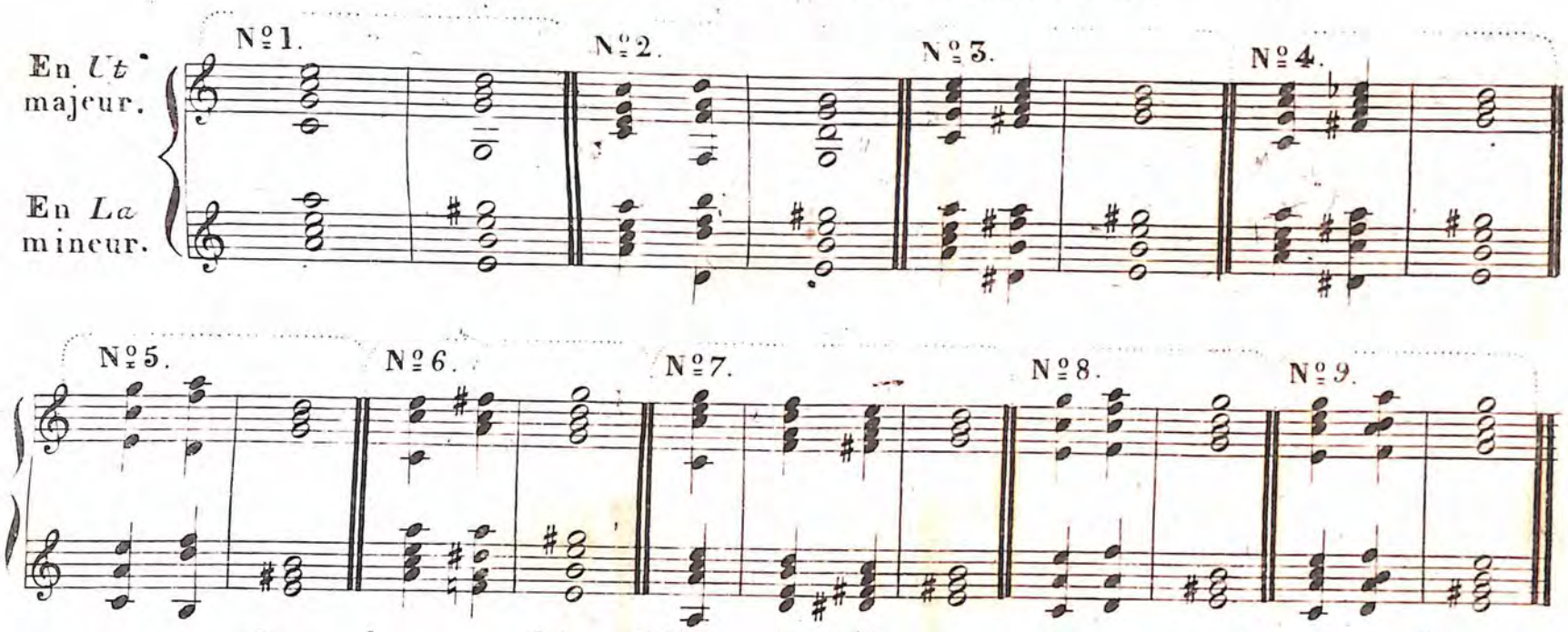
Un repos sur l'accord parfait de la Dominante s'appelle *Demi-cadence*. Un repos sur l'accord de la Tonique s'appelle cadence parfaite[a]. Dans le premier cas l'accord de la Dominante est toujours majeur et sans renversement; dans le second cas l'accord de la Tonique est majeur ou mineur selon le mode dans lequel on se trouve; il est de même sans renversement; il doit en outre être indispensablement précédé de l'accord de la Dominante non renversé auquel on ajoute souvent la septième.

Pour que l'on puisse pressentir l'une de ces deux cadences, il faut qu'elles soient précédées d'une certaine quantité de mesures et d'accords que le sentiment du compositeur peut seul déterminer.

Toutes les demi-cadences se ressemblent quant à leur dernier accord; mais les accords antécédens peuvent leur donner différentes formes.

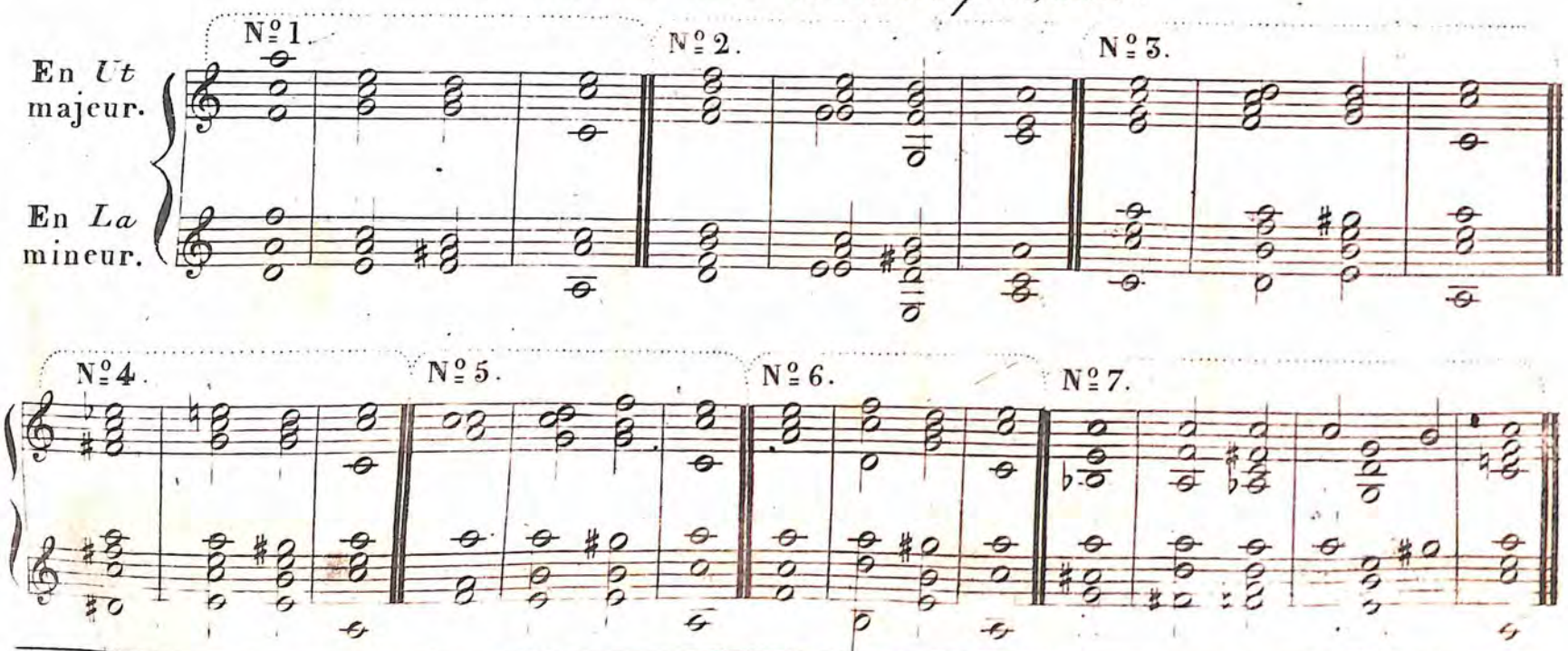
EXEMPLES.

Formules des demi-cadences.



Les cadences parfaites diffèrent de même par les accords antécédens.

Formules des cadences parfaites.



* Nous avons cru devoir placer ici ces observations pour pouvoir fixer les cas où il est indispensable de se servir des accords non renversés, et aussi pour compléter l'article suivant sur la Basse.

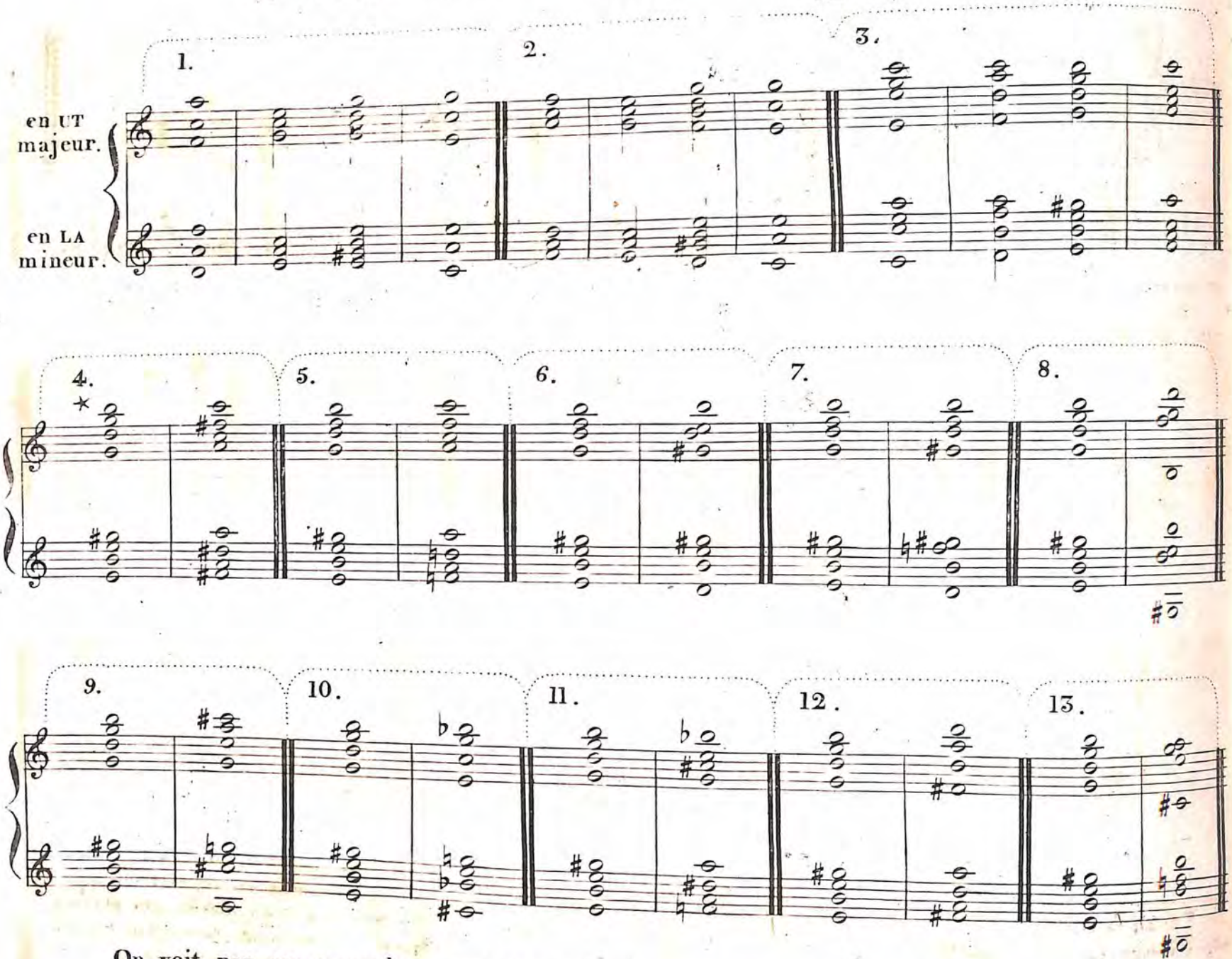
(a) Le 1er, 5eme et 5eme degré dans un ton quelconque s'appellent tonique, Médiante et Dominante. Ainsi quand on [illegible] est la tonique, Mi la Médiante, et Sol la Dominante. L'accord de la Tonique est (Ut-Mi-Sol) et celui de la Dominante [illegible]

Les phrases musicales se distinguent les unes des autres au moyen des cadences. Lorsque le sens d'une phrase fait pressentir une cadence parfaite que le compositeur juge à propos d'éviter, il fait alors une *cadence rompue*.

Les cadences rompues, que l'on désigne aussi sous les noms de cadences évitées et de cadences interrompues, sont fort usitées et presque toujours d'un effet sûr lorsqu'elles sont amenées à propos: elles entretiennent l'attention et donnent de l'énergie à la phrase qui les suit.

Il suffirait, pour rompre une cadence parfaite, d'en renverser le dernier accord; mais on peut encore la rompre de beaucoup d'autres manières; nous avons réuni les plus usitées dans le tableau suivant:

Formules des cadences rompues.



On voit, par ces exemples, qu'une cadence est rompue 1º) lorsqu'on renverse l'un des deux derniers accords ou tous deux à la fois: 2º) lorsqu'à la place de l'accord de la Tonique, on prend un autre accord quelconque.

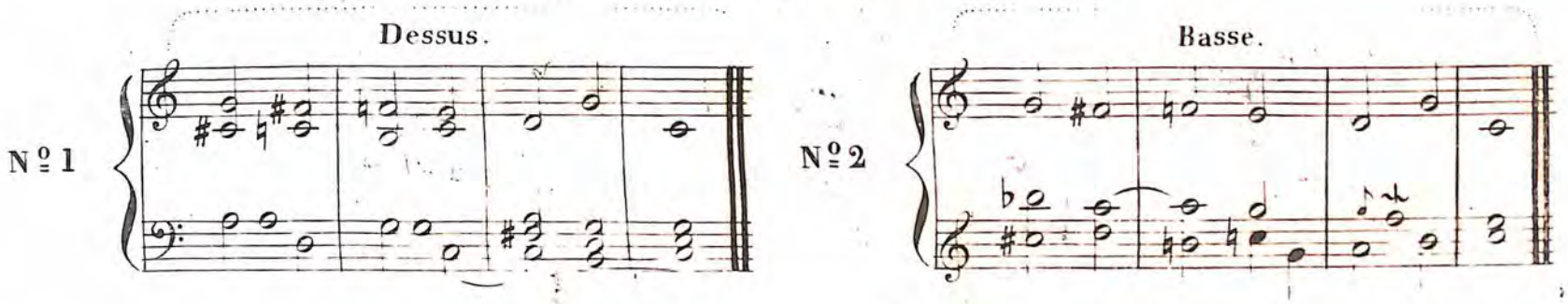
* A partir de cet exemple je me suis contenté de donner seulement les deux derniers accords des cadences interrompues.

Comme on ne peut finir qu'avec une cadence parfaite, il est évident que chaque cadence interrompue exige une suite ou continuité d'harmonie.* Quant aux accords employés dans toutes ces formules on en verra l'analyse plus loin.

Sur la Basse.

J'ai déjà fait observer que la partie qui exécute les Notes les plus graves de l'harmonie s'appelle *Basse* ; ainsi dans le N° 1 des exemples suivans, la partie qui se trouve placée sur la portée supérieure, fait le dessus, et dans le N° 2 cette même partie devient *Basse*, parcequ'elle y exécute les Notes les plus graves de l'harmonie.

EXEMPLES.



La Basse peut être fautive si les renversemens des accords sont placés mal-à-propos, et surtout si on ne sait pas traiter la *Quarte juste* qui a lieu *entre la Basse* et une *partie haute* dans le second renversement des accords.

On ne renverse point

1° Les accords qui commencent et finissent un morceau.

2° Le dernier accord d'une demi-cadence.

3° Les deux derniers accords d'une cadence parfaite.

4° L'avant dernier accord d'une cadence interrompue.**

On renverse les accords

1° Dans le courant des phrases.

2° Souvent après les demi-cadences.

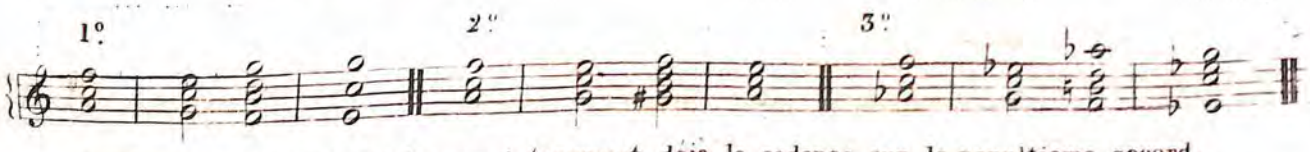
3° Plus souvent encore à la fin des cadences rompues.

4° Quelquefois aussi après une cadence parfaite.

---

* Il faut se faire une idée claire de la nature des cadences : l'une est un repos total, et l'autre un repos faible qui exige une suite. La cadence parfaite peut se comparer à une période pleine dans le discours, et la demi-cadence aux phrases incomplètes de la période. Les formules qui terminent une cadence ou qui l'interrompent, sont souvent placées dans le courant des phrases, de manière à ne pouvoir être senties ou à n'interrompre que la grande régularité dans l'enchaînem.t des accords.

** Cette règle n'a que les exceptions suivantes :

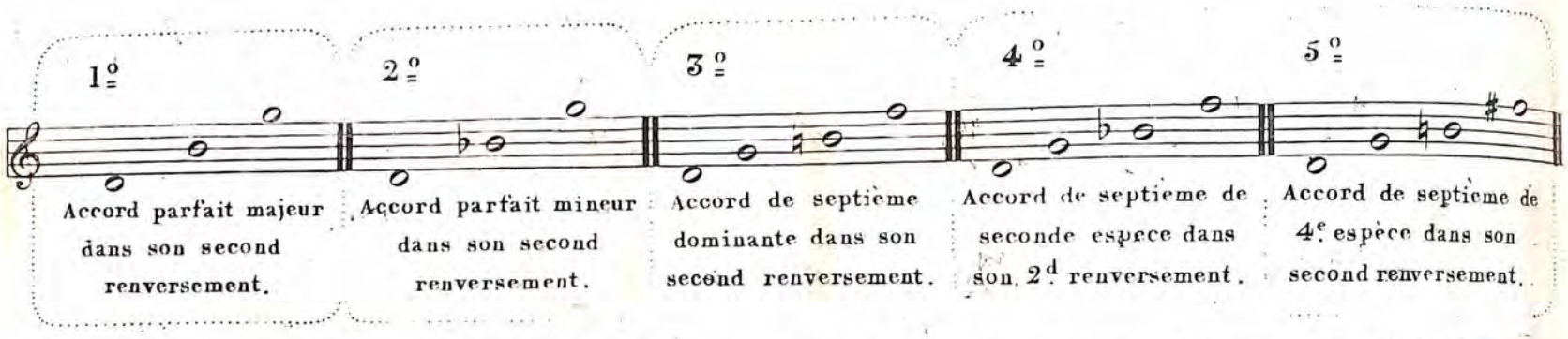


Dans ces trois exemples on interrompt déja la cadence sur le penultieme accord.

Observation sur la quarte juste en consonnante par rapport à la Basse.*

L'expérience a démontré que les accords, où cet intervalle se fait entre la Basse et une des parties supérieures, produisent un mauvais effet, si on n'a pas suivi la règle qui apprend à les traiter convenablement. En sachant bien employer cette Quarte, et en observant en même tems ce que j'ai dit plus haut sur les renversemens des accords, on sera à même de faire une Basse au moins exempte de faute.

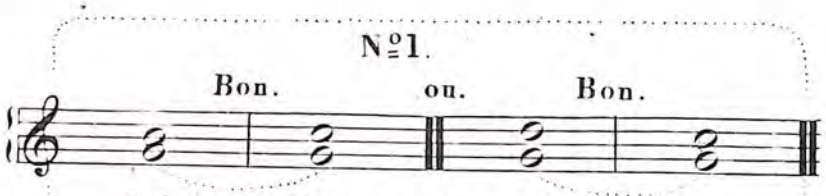
Cette Quarte se trouve dans le second renversement des accords suivans:



Dans ces cinq accords la Basse fait avec une des parties hautes, l'intervalle *Ré Sol*, c'est-à-dire une quarte juste.

Pour rendre plus intelligible la règle à suivre dans l'emploi de cette *Quarte*,** nous expliquerons les exemples suivans, que (pour plus de clarté) nous avons faits à deux parties seulement.

EXEMPLE



Préparation de la quarte par la Basse.

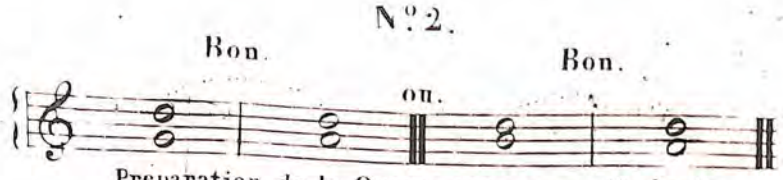
Cet exemple est bon parceque les deux intervalles dont il se compose ont une Note commune (*Sol*) qui reste immobile dans la même partie. Cette Note commune lie les deux intervalles plus étroitement et rend ainsi la quarte praticable. Nous appellerons ce cas *préparation de la quarte par la Basse*, parceque c'est dans cette partie que la Note commune se trouve.

---

* Beaucoup de personnes envisagent la quarte juste comme dissonance quand elle se fait entre la Basse et une partie haute, parcequ'alors elle a besoin de préparation. Si cette raison était suffisante il s'en suivrait que la Seconde majeure, la Seconde augmentée, la Quarte augmentée, la Quinte diminuée, la Sixte augmentée, la Septième diminuée et la Septième mineure seraient des intervalles consonnans, parcequ'ils peuvent se frapper sans préparation, et il en résulterait cette conséquence bizarre que la Quarte augmentée serait une consonnance tandisque la Quarte juste serait une dissonance. Au sur plus il importe peu que l'on envisage la Quarte juste comme consonnance ou comme dissonance, pourvu qu'on sache bien l'employer dans la pratique.

** Il ne faut pas perdre de vue qu'il ne s'agit que de la Quarte juste qui se fait entre la Basse et une partie haute; il n'y a aucune remarque à faire sur les Quartes lorsqu'elles se font entre deux parties superieures et qu'elles sont accompagnées d'une troisieme partie plus basse.

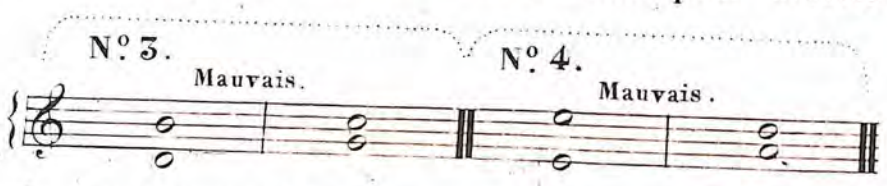
EXEMPLE



Preparation de la Quarte par une partie haute.

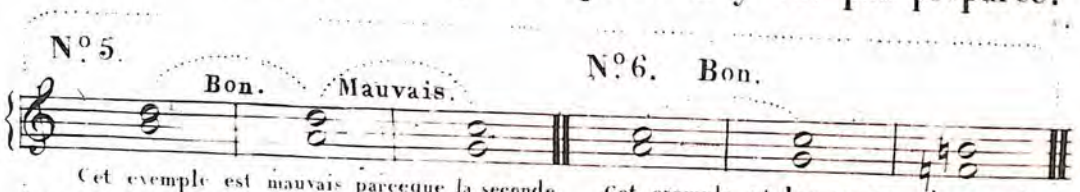
Cet exemple est bon parceque les deux intervalles ont une Note commune (*Ré*) dans la partie supérieure. Nous appellerons ce cas, *préparation de la quarte par une partie haute*, parceque c'est là que la Note commune se trouve. Dans ce second cas il faut remarquer que la Basse ne doit jamais faire qu'un intervalle de seconde pour arriver à la Quarte.*

EXEMPLES



Ces deux exemples sont mauvais parceque les deux intervalles n'ont pas une Note commune, ce qui fait que la quarte n'y est pas préparée.

EXEMPLES

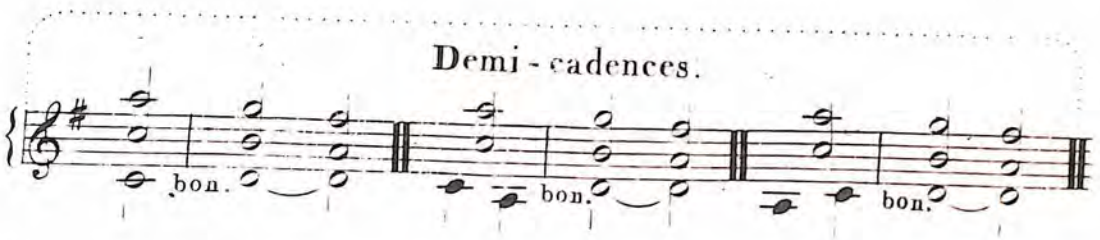


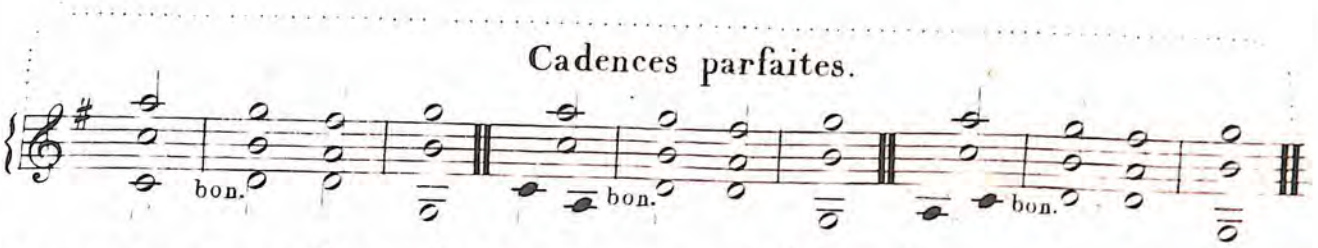
Cet exemple est mauvais parceque la seconde Quarte n'y est pas preparée par une Note commune.

Cet exemple est bon parceque la seconde Quarte, qui n'est pas preparée, n'est pas une Quarte juste. Voyez le tableau des intervalles.

Tout ceci se réduit à la règle suivante : il faut préparer la Quarte juste par une Note commune soit dans la Basse, soit dans la partie supérieure, et dans ce dernier cas faire monter ou descendre la Basse par dégré conjoint.

Il n'y a qu'une seule exception à cette règle ; cette exception a lieu dans les caden-ces dont voici les formules:



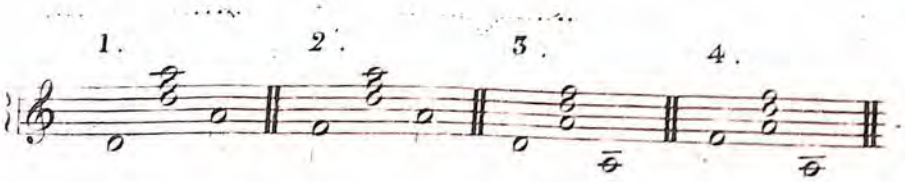


Dans toutes ces cadences la Quarte juste *Ré - Sol* n'est pas préparée par une Note commune. Cette imperfection est remarquable en ce qu'elle fait plus vivement desirer la caden-ce et la rend plus décisive; c'est par cette raison qu'on la tolère.

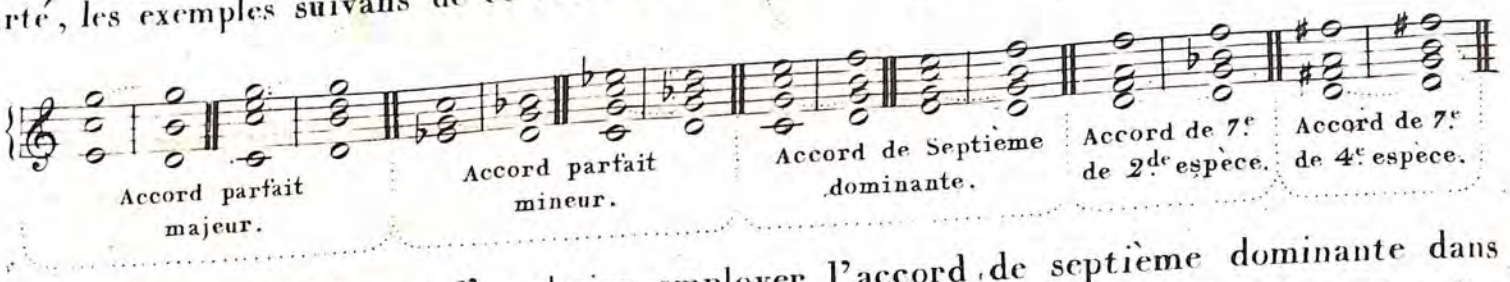
---

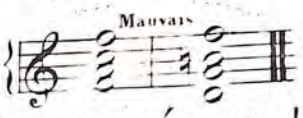
* La Basse peut arriver à la Quarte par un autre intervalle lorsque l'accord ne change point.

EXEMPLE



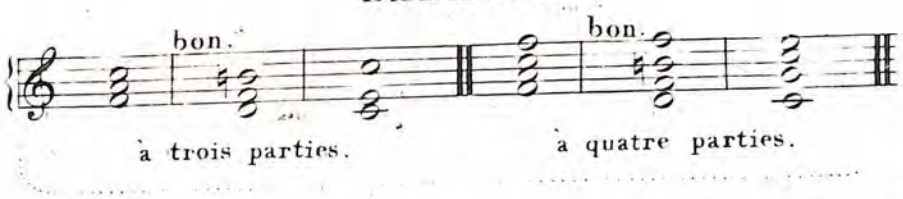
Comme la Quarte juste ne se fait (entre la Basse et une partie haute) que dans le second renversement des accords N°s 1 = 2 = 5 = 6 et 8 de la classification, nous donnerons ici pour plus de clarté, les exemples suivans de ce renversement avec la préparation nécessaire.



Il arrive quelquefois que l'on desire employer l'accord de septième dominante dans son second renversement après un accord qui ne permet pas de préparer la Quarte qui a lieu entre la Basse et une partie haute, comme par exemple: 

On voit que dans le premier de ces deux accords il n'y a ni le *Sol* ni le *Ré* pour préparer la Quarte juste du second; pour rendre ce cas praticable on supprime le *Sol*, c'est-à-dire la Note principale de l'accord de septième dominante.

EXEMPLE.

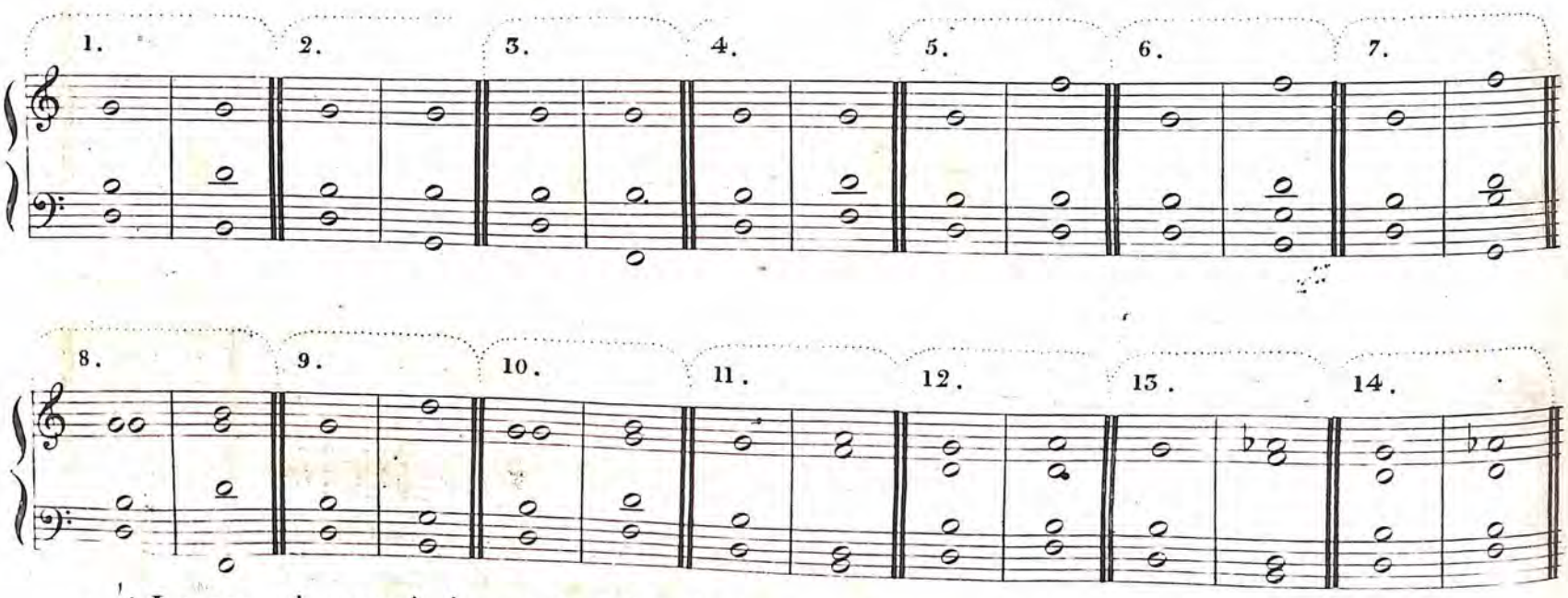


Dans l'exemple à quatre parties on double le *Fa* (ou septième de l'accord) l'un des deux *Fa* monte et l'autre descend d'un degré pour se résoudre. Outre la préparation de cette Quarte il faut encore éviter de faire des fautes en la résolvant, ce qui arriverait si les parties entre les quelles elle a lieu (la Basse sur tout) faisaient une fausse marche sur l'accord suivant:

1.°) Si l'accord suivant est le même ou si sa Note fondamentale est commune aux deux accords, la marche des parties n'éprouve aucune difficulté.

EXEMPLE

dans le quel la Basse fondamentale est *Sol* depuis le commencement jusqu'à la fin.

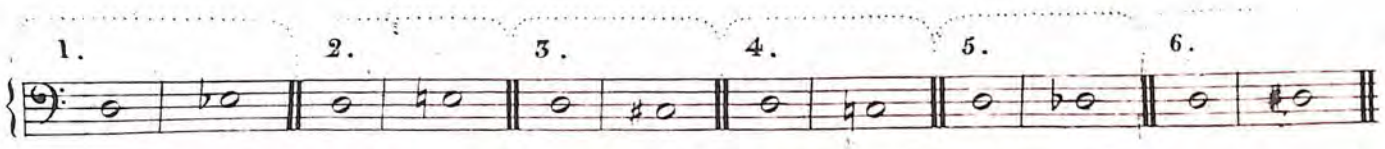


Le second accord des quatre derniers exemples est la neuvième majeure et la neuvième mineure *Sol* = *Si* = *Ré* = *Fa* = *La*.

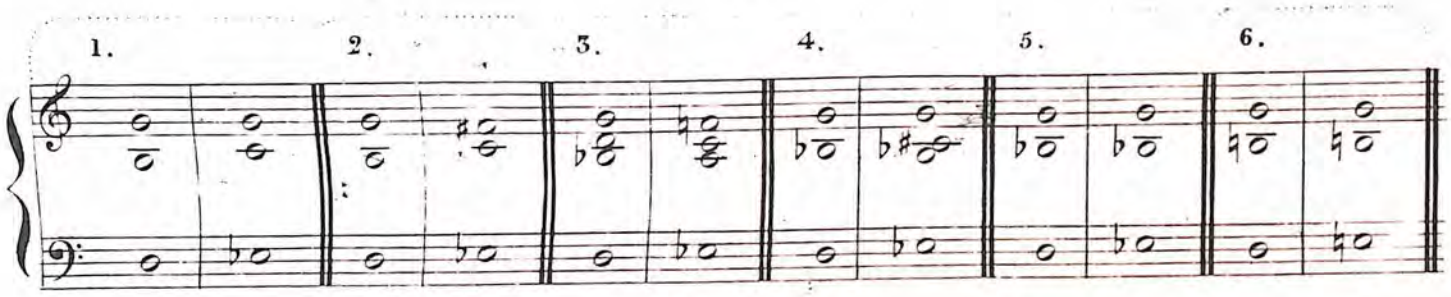
Il est entendu que dans tous ces exemples la Quarte dans le premier accord doit être pre- - parée comme nous l'avons indiqué, et le second accord régulièrement résolu quand il est disso- - nant.

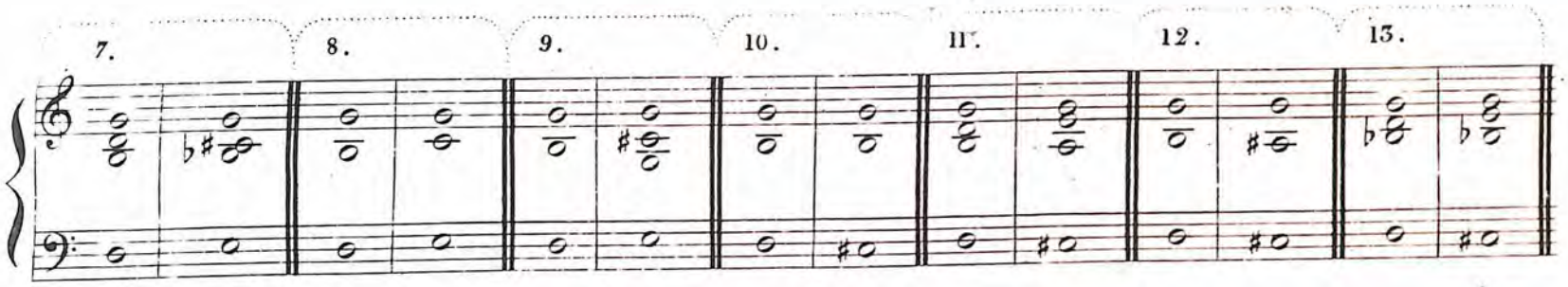
2°) Si les deux accords n'ont pas une Note fondamentale commune, la Basse dans ce cas ne peut monter ou descendre que d'un demi-Ton ou d'un Ton entier pour arriver au second ac- - cord: si elle ne pouvait faire cette marche, il faudrait éviter d'employer cette quarte.

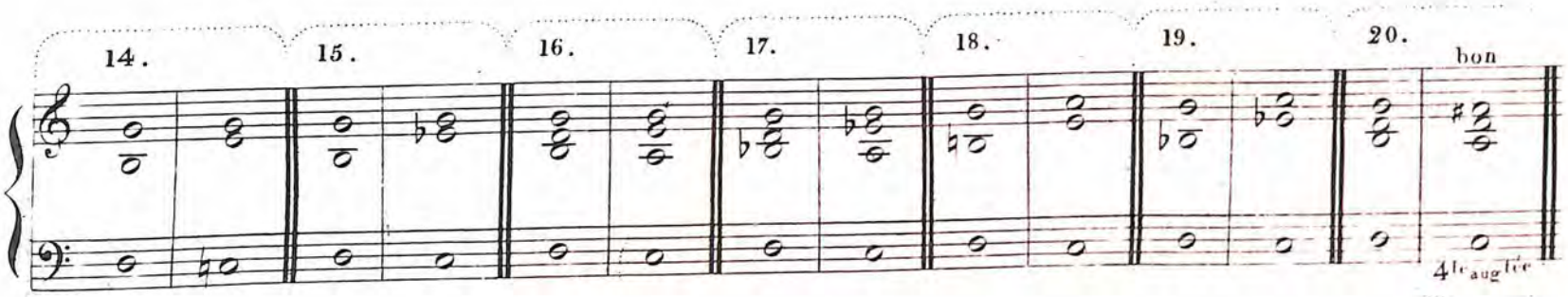
Ainsi la Basse fera:

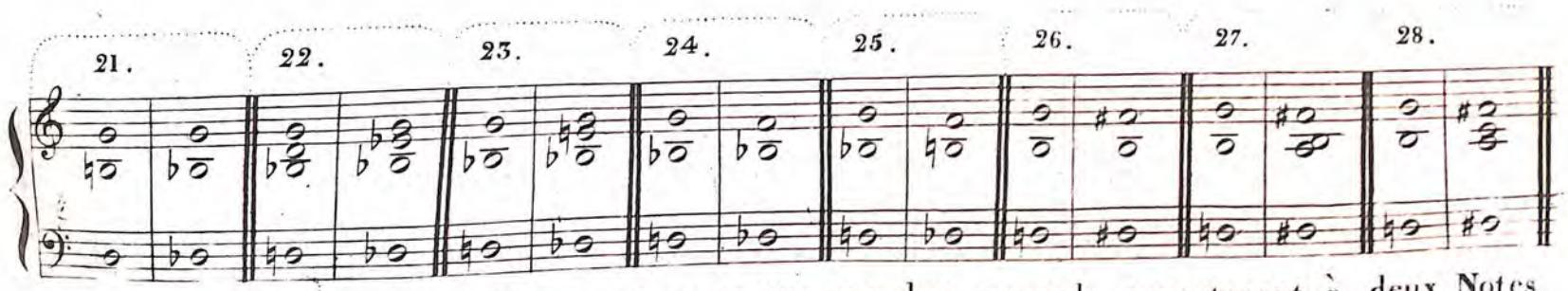


et on pourra prendre sur la seconde Note un accord quelconque, pourvu que les accords se ma- - rient franchement entre eux et que, dans le second accord, la Basse ne fasse pas une autre Quarte juste avec une des autres parties. Voici un grand nombre de bons exemples qui tous sont praticables selon la succession d'accords ou selon la modulation qu'on desire faire en partant du premier accord:





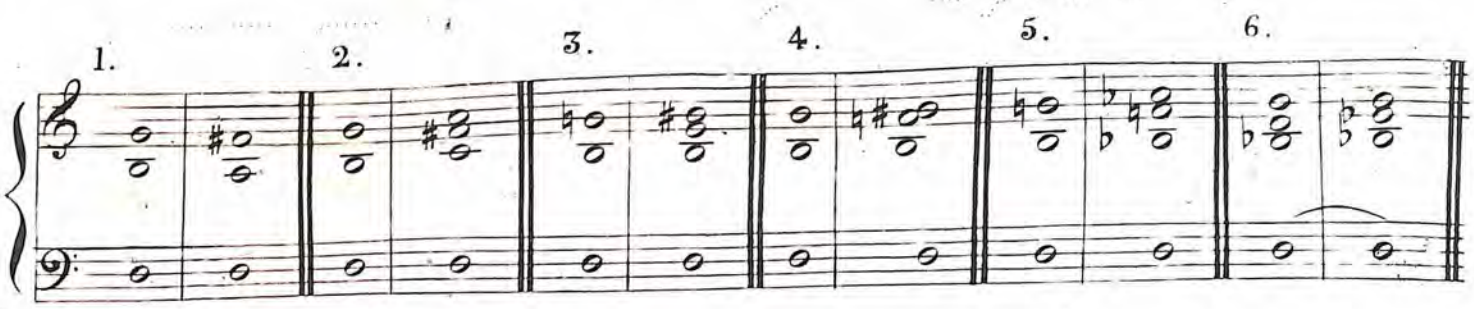




Quand la Note de la Basse est commune aux deux accords appartenant à deux Notes fondamentales différentes (ce qui arrive souvent) la Basse reste alors sur le même degré.

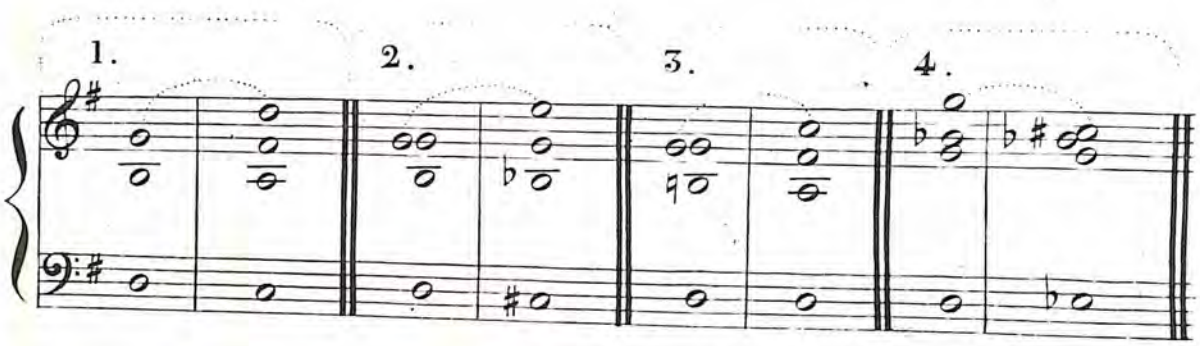
Voyez l'exemple suivant.

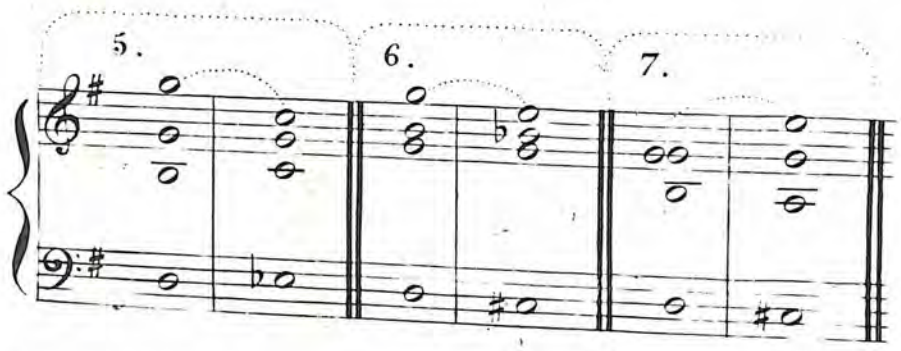
EXEMPLE.



Quand à la partie haute qui fait la Quarte avec la Basse, elle est moins restreinte dans sa marche pour arriver au second accord ; néanmoins il faut observer dans ce cas la règle suivante autant que possible, sur-tout dans les parties qui accompagnent : quand la Note de la partie haute est commune aux deux accords, elle demeurera sur le même degré ; et lorsqu'elle est différente, on fera monter où descendre cette partie sur la Note la plus voisine de l'accord suivant : voyez les exemples précédents où cette règle est partout observée.

Cependant on fait assez fréquemment ce qui suit surtout dans la partie chantante :





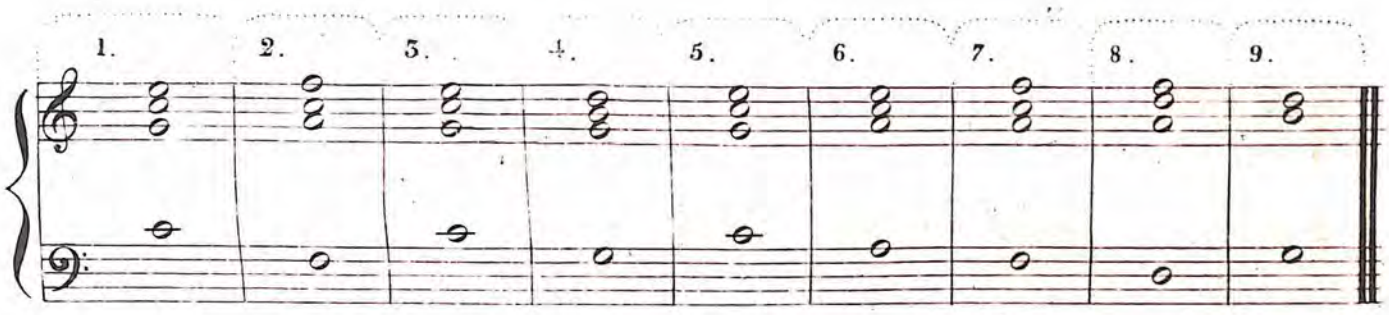
Je me suis vu forcé de développer, autant que possible, cette matière importante, attendu qu'on a omis de parler de la préparation de cette quarte dans presque tous les ouvrages élémen-taires et que ce qu'on y dit sur sa résolution n'est pas à beaucoup près suffisant. J'engage les Elèves à prendre cet article en considération, il renferme le secret d'une Basse exempte de fautes ; ils se faciliteront par là l'étude du contrepoint double, et se convaincront de la nécessité de traiter la quinte parfaite en dissonance dans le contrepoint double à l'octave, parcequ'elle devient quarte juste en se renversant.

De l'enchaînement des accords parfaits, de leur position, du mouvement des parties, de la préparation et de la résolution des accords dissonnans.

I.

De l'enchaînement des accords parfaits.*

Le seul moyen de se rendre raison d'une succession d'accords consiste dans l'examen de leurs Notes principales ou fondamentales. C'est d'après ce principe que nous analyserons la succession des accords suivants :



Comme ces neuf accords ne sont pas renversés, les Notes fondamentales se trouvent dans la Basse. Ces Notes dans leur succession, font les intervalles suivants:

Du premier	au	second	accord	une Quinte	inférieure.
Du second	au	troisième	accord	une Quinte	supérieure.
Du troisième	au	quatrième	accord	une Quarte	inférieure.
Du quatrième	au	cinquième	accord	une Quarte	supérieure.
Du cinquième	au	sixième	accord	une Tierce	inférieure.
Du sixième	au	septième	accord	une Tierce	inférieure.
Du septième	au	huitième	accord	une Tierce	inférieure.
Du huitième	au	neuvième	accord	une Quarte	supérieure.

La conséquence de cette analyse est que : deux accords se lient bien ensemble quand leurs Notes principales font :

1º une Tierce inférieure.
2º une Quarte inférieure.
3º une Quinte inférieure.

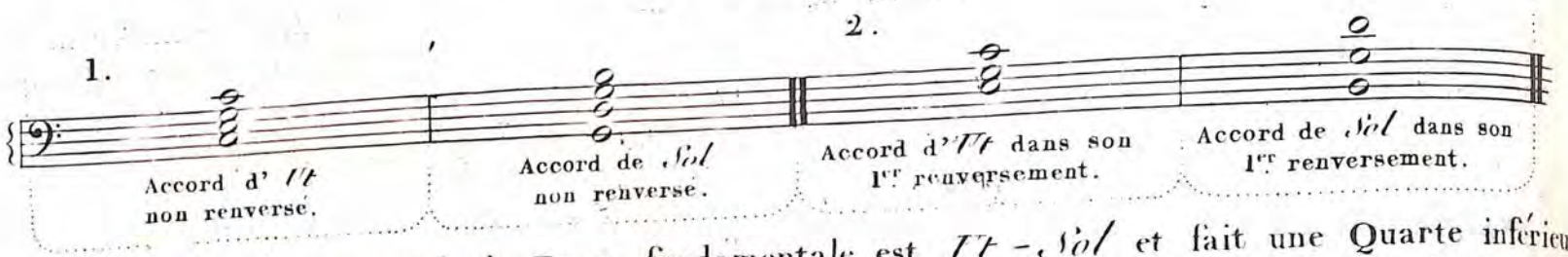
ou ce qui revient au même

1º une Sixte supérieure.
2º une Quinte supérieure.
3º une Quarte supérieure.

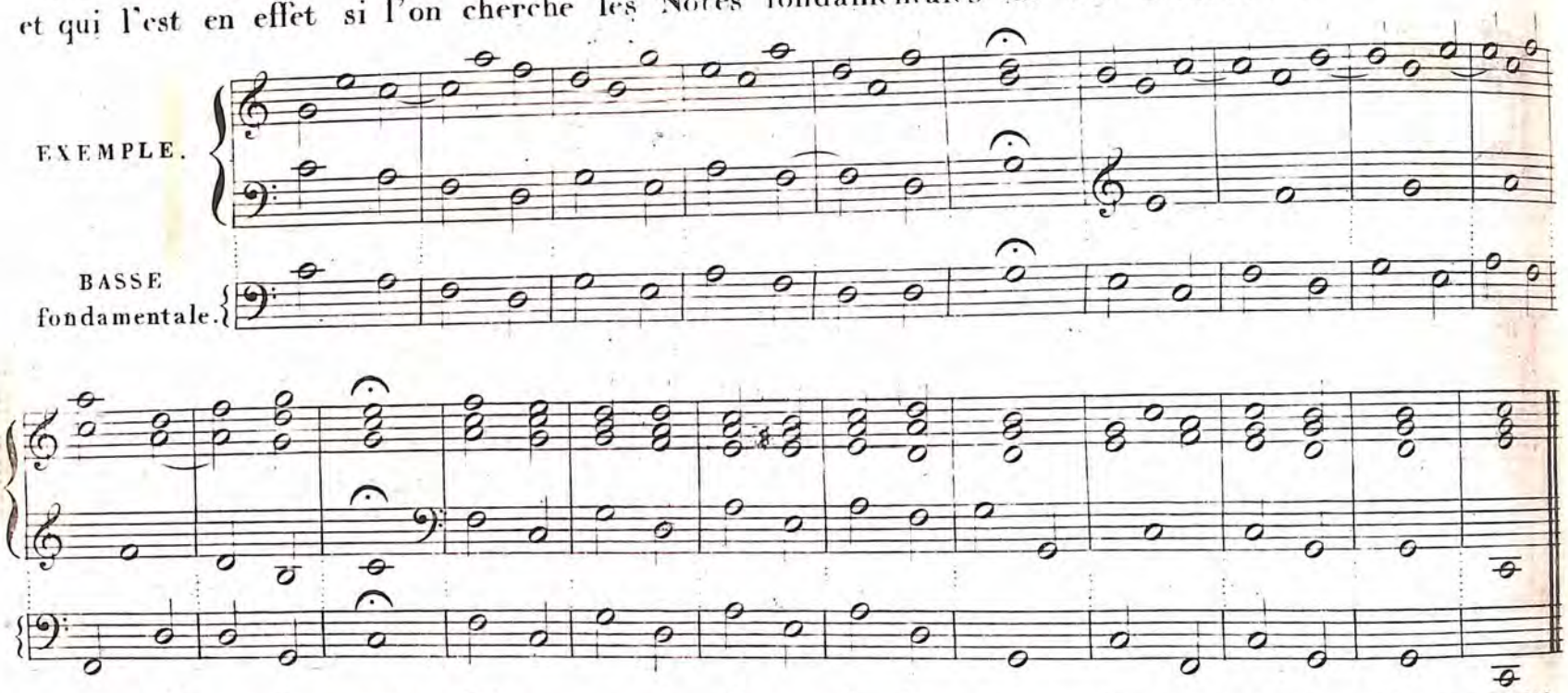
* Les Sons et les Accords, isolément pris, sont pour la musique ce que les syllabes et les mots sont pour la poësie et le discours. Si on plaçait les uns et les autres au hazard ils ne présenteraient aucun sens ni à l'esprit ni au sentiment. Cette vérité est généralement reconnue dans les langues, mais elle ne l'est pas avec la même évidence quant à la musique.

Nous adopterons la première manière de chercher la Note fondamentale et nous compterons par Tierce, Quarte et Quinte inférieures. Quand les accords s'employent dans leurs renversemens les Notes fondamentales ne sont pas placées dans la Basse. Ces renversemens changent la face d'un accord sans changer sa nature ; il est donc évident que la marche des Notes fondamentales reste toujours la même :

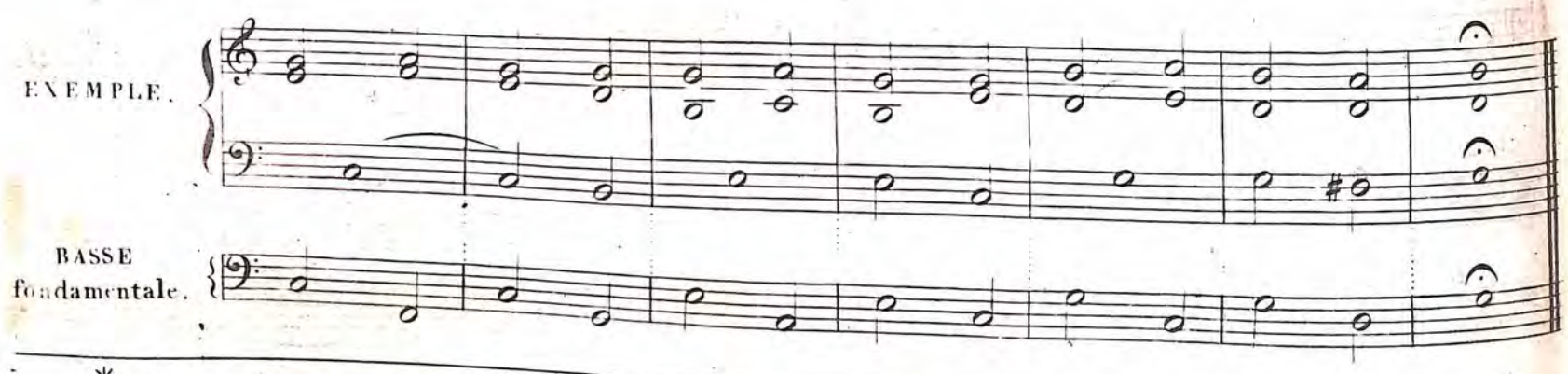
EXEMPLES.



Dans ces deux exemples la Basse fondamentale est *Ut* - *Sol* et fait une Quarte inférieure. Cela posé, il est évident que l'on peut faire une suite d'accords les uns renversés et les autres non renversés : ce qui donne une Basse dont la marche peut ne pas paraître régulière et qui l'est en effet si l'on cherche les Notes fondamentales de ses accords. *



On peut en outre faire une suite d'accords dans la quelle on introduit les trois différentes marches des Notes fondamentales, de manière à ce que ces Notes fassent tour-à-tour une Tierce, une Quarte, une Quinte inférieure ou bien deux Tierces et une Quarte, deux Quintes et une Tierce etc... le nombre des uns et des autres de ces trois intervalles est tout-à-fait arbitraire.



* C'est la Note fondamentale qui donne le nom à un accord parfait: ainsi si un accord a *Ut* pour Note fondamentale, il s'appellera *accord d'Ut* ; s'il a *Sol*, il s'appellera *accord de Sol*, etc...

Dans une gamme déterminée deux accords peuvent encore proceder par seconde, mais seulement comme il suit :

1°) Du premier au second degré, *ou* du second au premier degré de la gamme;

2°) Du quatrième au cinquième, *ou* du cinquième au quatrième ;

3°) Du cinquième au sixième, *ou* du sixième au cinquième.

Ces trois cas que l'on doit plutôt regarder comme des exceptions, s'employent par cette raison beaucoup plus rarement que la succession par tierce, quarte ou quinte inférieure.

Voici des exemples sur la manière de s'en servir.

En *Ut*.

du 1er degré au 2d — du 5e au 4e — du 1er au 2d — du 2d au 1er

du 5e au 4e — du 1er au 2d

du 5e au 6e — du 6e au 5e — du 4e au 5e

Même exemple pour les Tons mineurs.

En *Ut* mineur.

du 1er degré au 2d — du 5e au 4e — du 1er au 2d

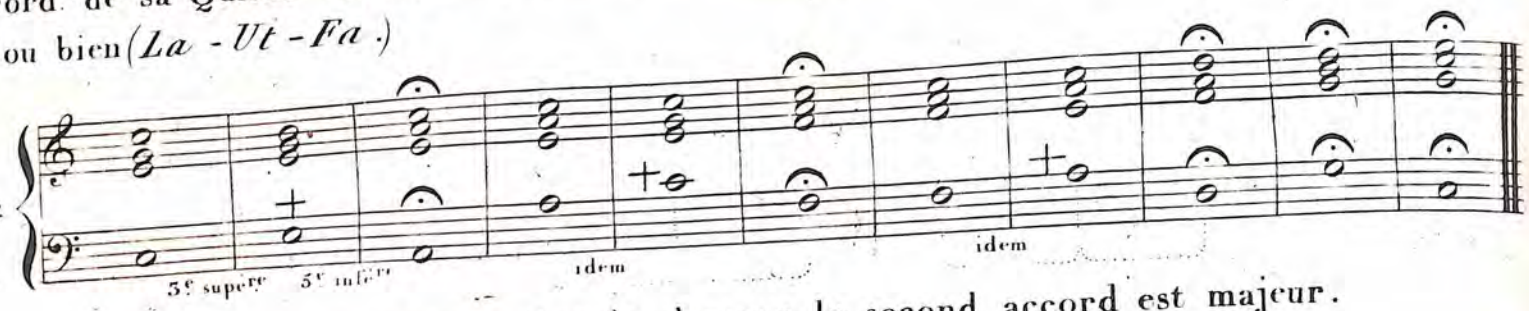
du 2d au 1er — du 5e au 4e

du 5e au 6e — du 5e au 6e — du 6e au 5e

Cet exemple, le même que le précédent, fait voir à peu de changemens près, que les trois exceptions ont également lieu dans les Tons mineurs.

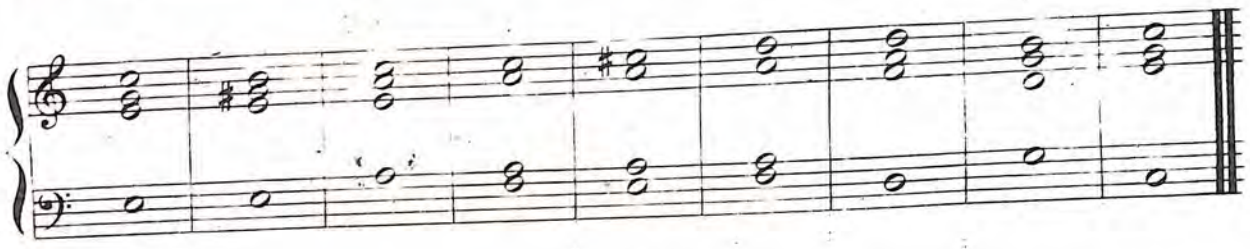
La succession d'accords dont les Notes fondamentales procèdent par Tierce supérieure ou Sixte inférieure, semble ne pas se lier franchement. On ne peut pourtant pas l'exclure; mais pour la rendre praticable il faut avoir soin de faire suivre l'accord de la Tierce supérieure par l'accord de sa Quinte inférieure, de manière à ce que la Basse fondamentale fasse (*Ut - Mi - La*) ou bien (*La - Ut - Fa*.)

EXEMPLE.

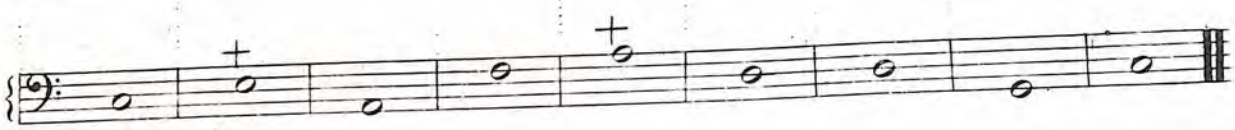


Cette succession est plus franche lorsque le second accord est majeur.

EXEMPLE.

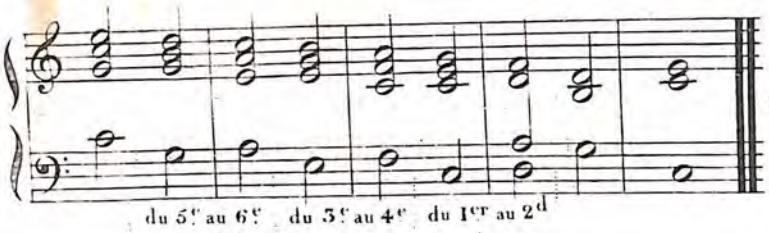


BASSE fondamentale.

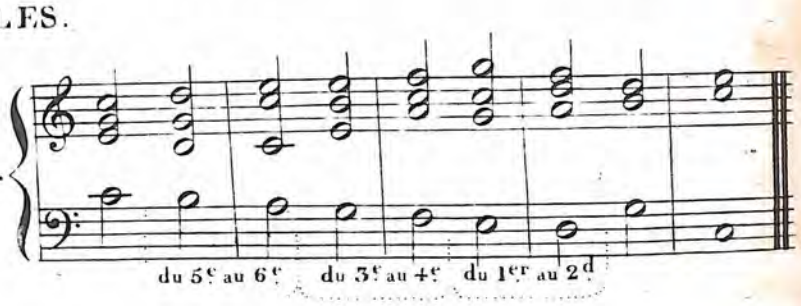


Il y a encore une exception qui mérite d'être indiquée; c'est celle par la quelle on passe du troisième dégré au quatrième : elle se fait dans une progression d'accord ainsi qu'il suit.

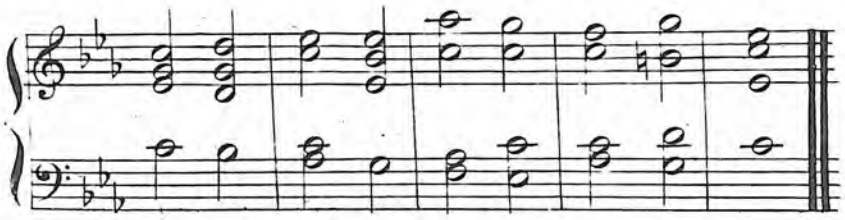
EXEMPLES.



ou bien.

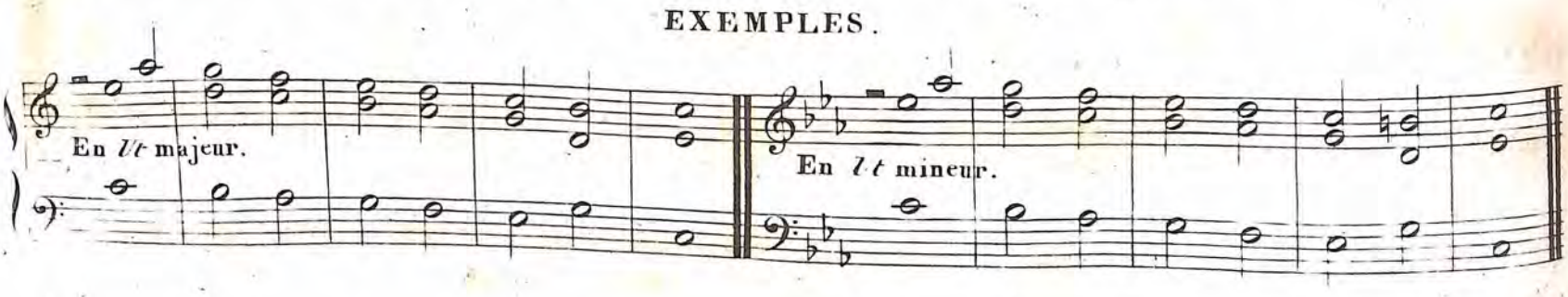


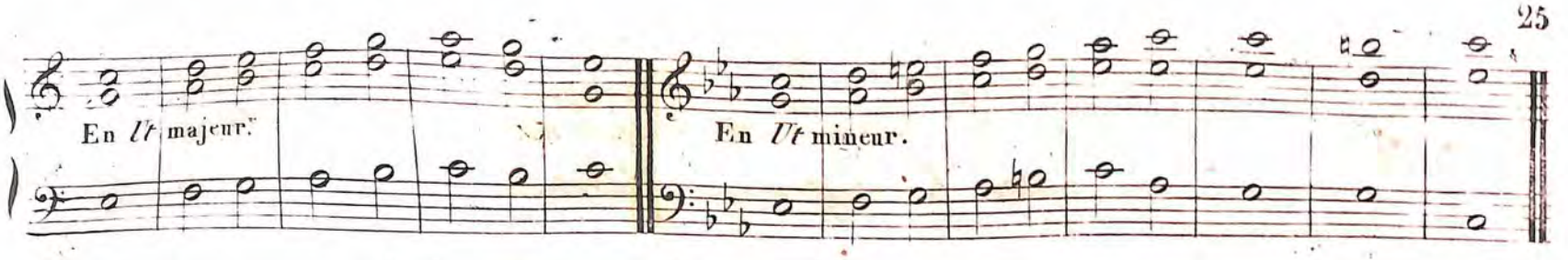
En *Ut* mineur.



Une succession d'accords par seconde n'est admissible que lorsque ces accords sont dans leur premier renversement; on appelle cette succession *marche de Sixtes*.

EXEMPLES.

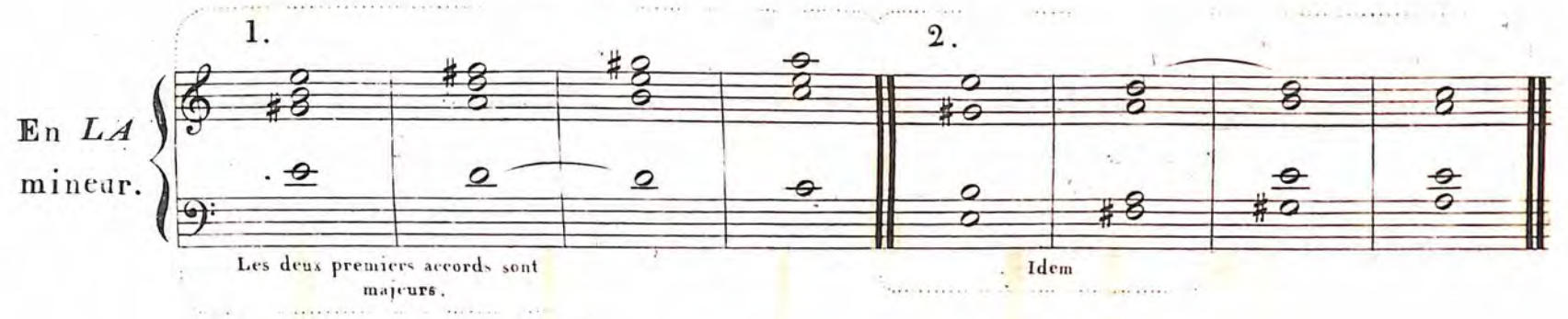




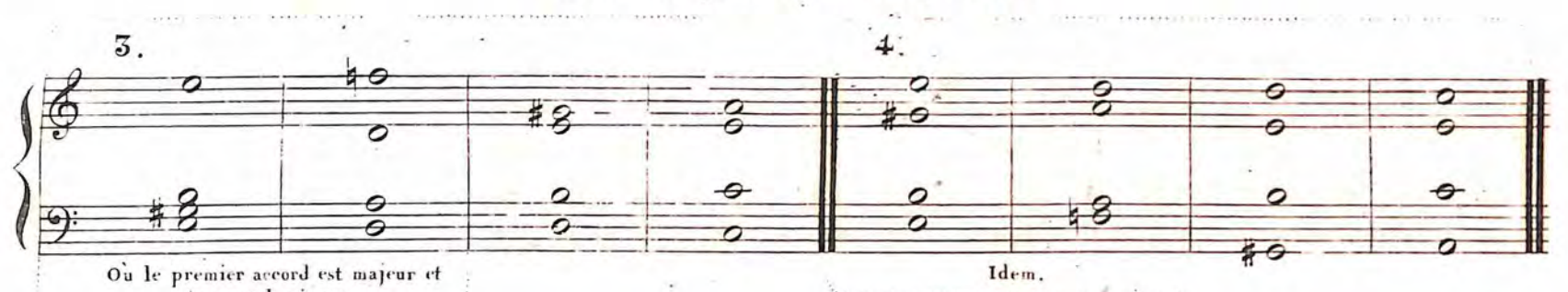
Il est assez difficile de dire pourquoi cette succession irrégulière est néanmoins agréable à l'oreille. On peut attribuer cela à la marche diatonique de chaque partie et au charme parti-culier qu'ont ces accords dans leur premier renversement.

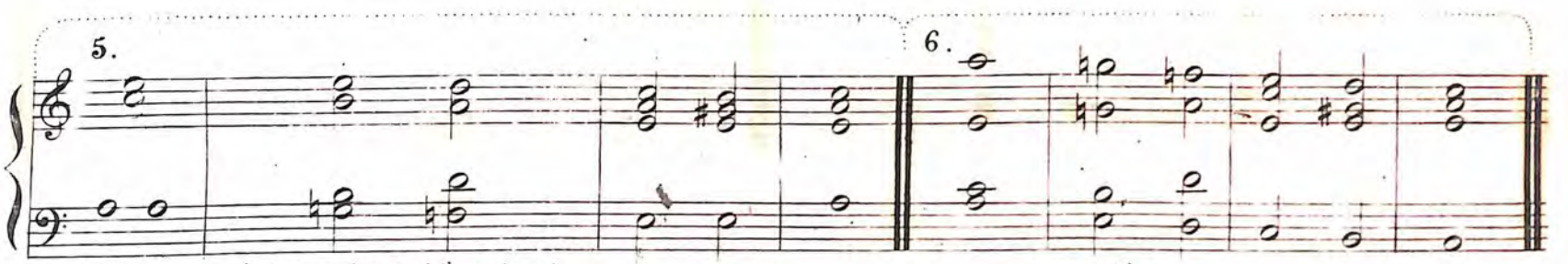
Dans les Tons mineurs on employe les accords du quatrième et du cinquième dégrés tantôt avec la Tierce mineure tantôt avec la Tierce majeure. Cela vient de ce que l'on est souvent obligé de hausser d'un demi-Ton la sixième et la septième Note du mode mineur.

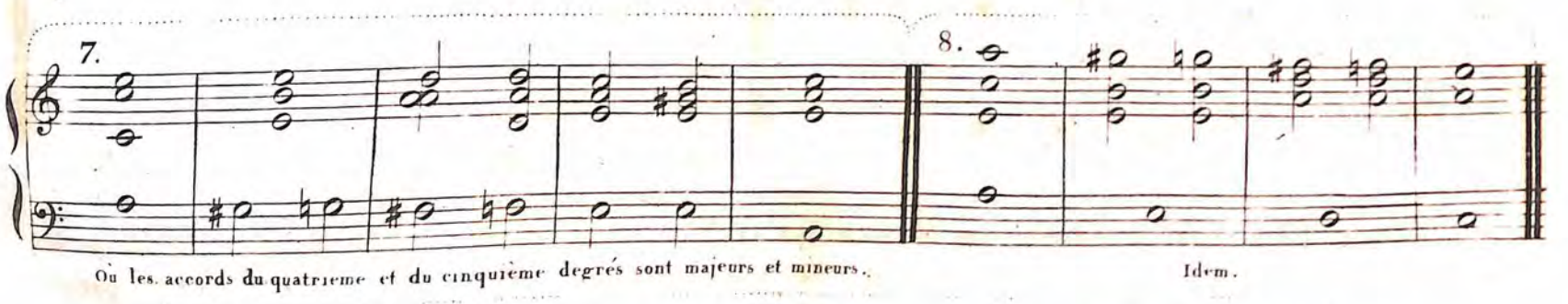
VOICI DES EXEMPLES.



Mais on peut egalement faire:





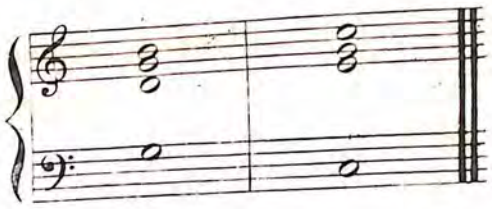


Dans tous ces cas il faut que les accords du quatrième et cinquième degrés se succèdent immédiatement, ainsi qu'on le voit dans les exemples ci-dessus.

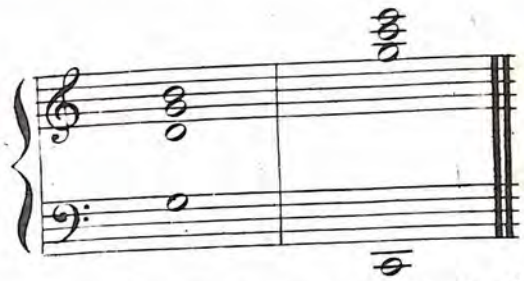
III.

De la position des accords ou distribution des Notes entre les différentes parties.

Ce qui contribue beaucoup à la liaison et à l'effet d'une succession d'accords, c'est la proximité de leurs sons respectifs. Les deux accords parfaits de *Sol* et d'*Ut* qui se marient très bien dans la position suivante:



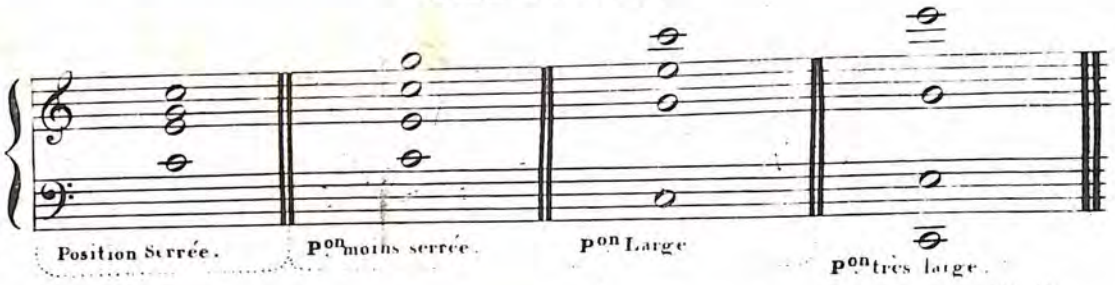
seraient très desunis si on plaçait le 2d. accord comme il suit: .....



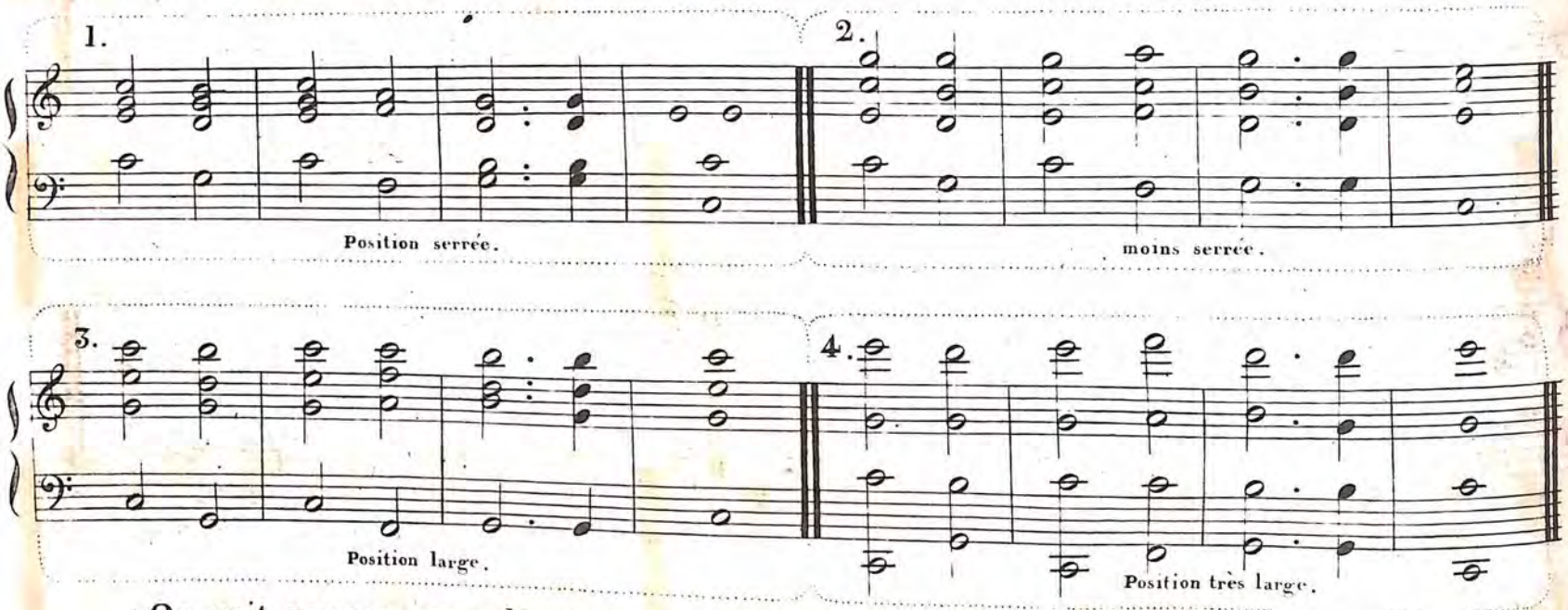
Nous appellerons *position d'un accord* la manière dont ses Notes sont distribuées entre les différentes parties.

Cette position ou distribution peut être plus ou moins serrée, plus ou moins large.

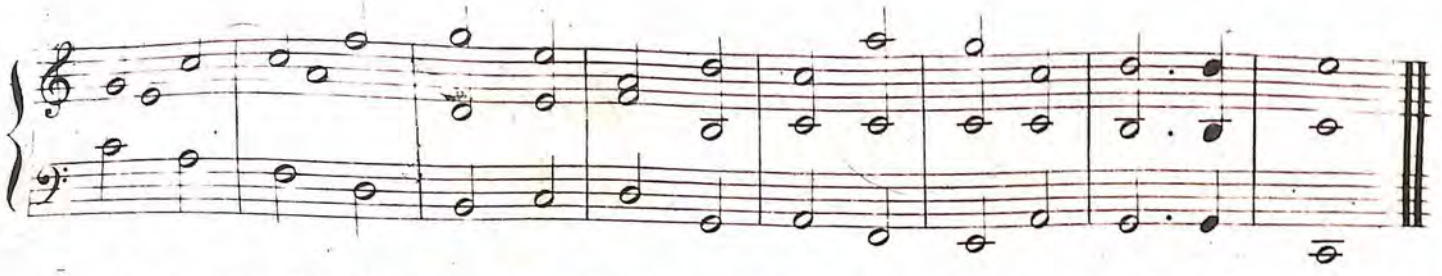
EXEMPLES.



En commençant un morceau de musique la position du premier accord est tout-à-fait arbitraire, mais la position du second ne l'est plus: elle doit être la même que celle du premier. Cela donne lieu à la règle suivante: la position d'un accord détermine la position de l'accord qui le suit. Voici quatre exemples composés des mêmes accords dans quatre positions différentes.



On voit par ces exemples qu'on peut varier la même phrase en mettant seulement les accords dans des positions différentes. La règle sur la position des accords et sur la proximité de leurs Sons respectifs n'empêche pas de faire de tems en tems un saut d'une Tierce, Quarte, Quinte ou Sixte dans l'une ou l'autre partie, sur tout lorsque l'harmonie ne marche que par accords parfaits. Voyez l'exemple ci-après.



Les accords dissonnans permettent très rarement ces sauts dans les parties.

Comme on ne peut pas toujours garder la même position d'accords il est essentiel de connaître où et comment on peut la changer : cela peut se faire

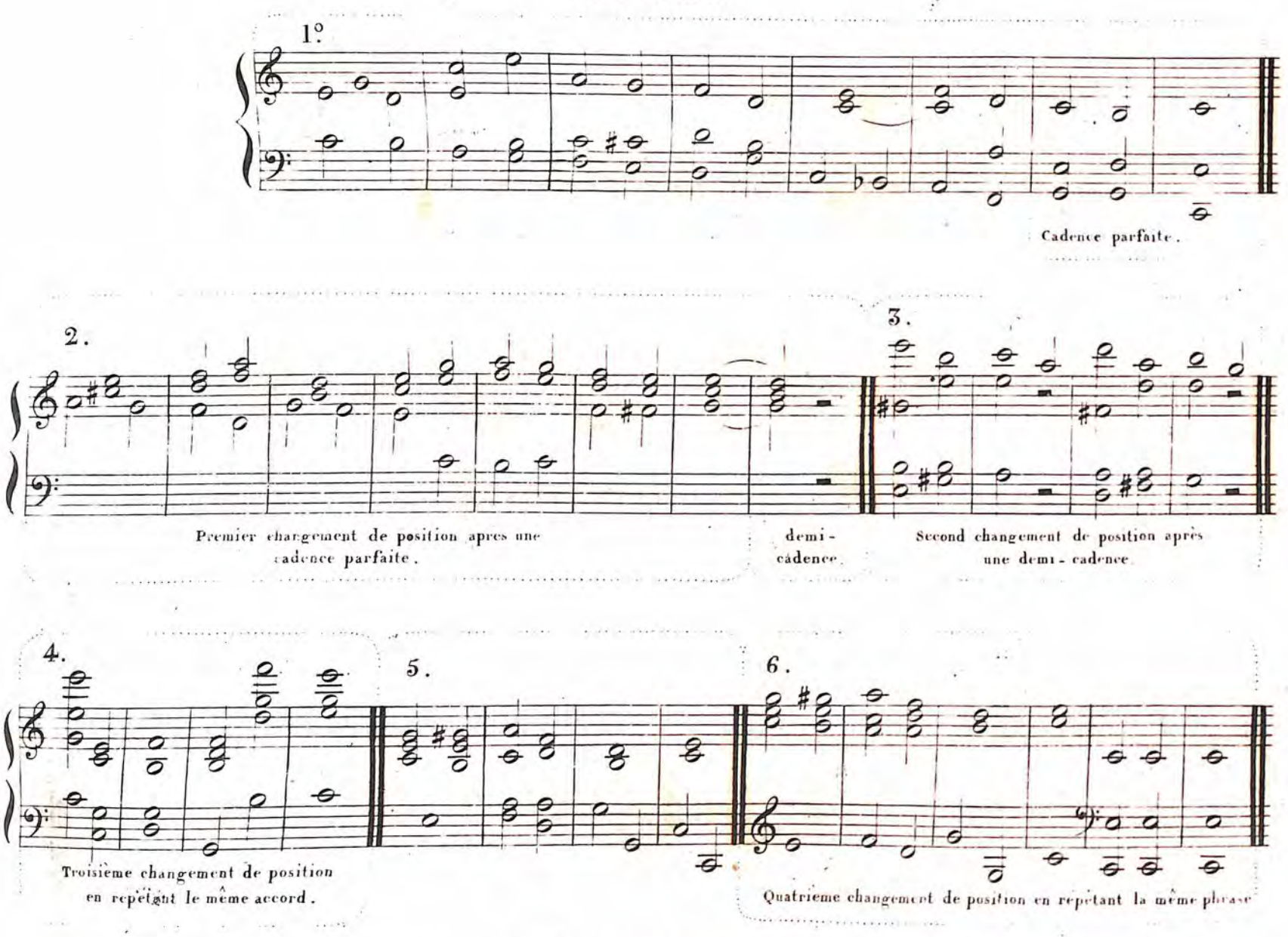
1°) après une cadence parfaite.

2°) après une demi-cadence ; mais moins souvent.

3°) Dans le courant d'une phrase, lorsque deux accords semblables se suivent ; dans ce troisième cas il faut avoir l'attention de changer de position sur le second des deux accords semblables.

4°) En répétant une même phrase.

EXEMPLES.



Ces 6 N°s font un morceau continu et peuvent s'exécuter de suite.

La même phrase finit souvent dans une position d'accords autre que celle avec laquelle elle a commencé, ainsi qu'on peut le voir dans le N°1 des exemples précédens.

Cela dépend entièrement de la marche des accords.

III.

Du mouvement des parties.

Une partie isolément prise se meut de trois manières :

1°) En demeurant sur le même degré, soit qu'elle refrappe le même Son plusieurs fois de suite, soit qu'elle le soutienne une ou plusieurs mesures.

EXEMPLE.....

2°) En montant par degrés conjoints ou disjoints.....

3°) En descendant aussi par degrés conjoints ou disjoints.

Elle peut faire des successions variées de Notes à l'infini au moyen de ces trois mouvements. Ces trois mouvemens se trouvent quelquefois réunis dans une seule mesure;

EXEMPLE.....

En comparant le mouvement d'une partie avec celui d'une autre on trouve les quatre mouvemens suivans:

1°) Mouvement parallèle: ou les deux parties restent chacune sur un dégré.

La différence dans la valeur des Notes ne change pas la nature de ce mouvement.

EXEMPLE..

2°) Mouvement oblique: où une des parties reste sur le même degré tandis que l'autre marche dans tous les sens.

3°) Mouvement semblable: où les deux parties montent ou descendent en même tems par degrés conjoints ou disjoints.

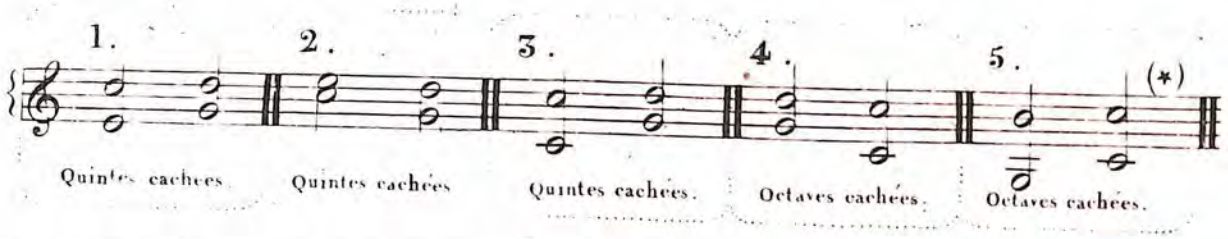
4°) Mouvement contraire: où une partie monte tandis que l'autre descend.

Quand on compose à plus de deux parties il faut toujours comparer le mouvement d'une partie non seulement avec une seconde, mais aussi avec une troisième, une quatrième etc.... sans quoi on s'expose à faire de fréquentes fautes.

On conçoit aisément qu'une partie peut faire en même tems mouvement semblable avec une seconde partie, mouvement contraire avec une troisième et mouvement oblique ou parallèle avec une quatrième.

Il n'y a guère de remarque à faire sur les mouvemens parallèle, oblique et contraire, mais le mouvement semblable présente des difficultés qu'il faut s'accoutumer de bonne heure à vaincre. Il s'agit, dans l'emploi de ce mouvement, d'éviter avec adresse de faire des Quintes ou des Octaves de suite, tant réelles que cachées entre deux parties quelconques; mais comme cette règle est susceptible d'exceptions et qu'on est forcé de tolérer dans la pratique une foule de cas difficiles à expliquer sans une notion préalable sur les Notes accidentelles et sur les accords brisés, nous avons cru nécessaire de consacrer particulièrement à cette matière un article que nous avons placé dans la seconde partie de cet ouvrage.

Il suffit ici que les élèves évitent de faire de suite deux Quintes ou deux octaves réelles par mouvement semblable; et quant aux Quintes et Octaves cachées qu'ils ne se permettent que les cas suivans:

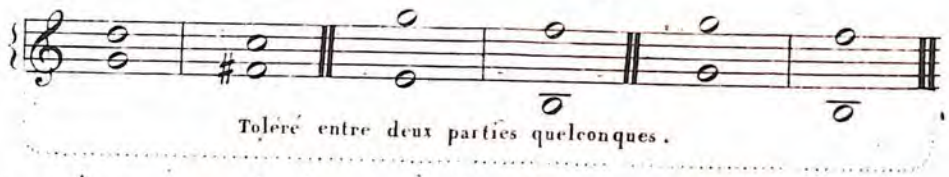


1 = 2 = 3 sont tolérés entre deux parties quelconques, pourvu que la partie haute ne monte ou ne descende *que d'un seconde*. 4 = 5 ne sont tolérés qu'entre la Basse et une partie haute quelconque, encore faut-il que les deux accords soient *non renversés*, sur tout quand le premier est dissonnant ou qu'on peut le supposer tel.

Il est aussi permis d'aller par mouvement semblable d'une Quinte parfaite, ou d'un tout autre intervalle, sur une Quinte diminuée ou fausse Quinte.

EXEMPLE.

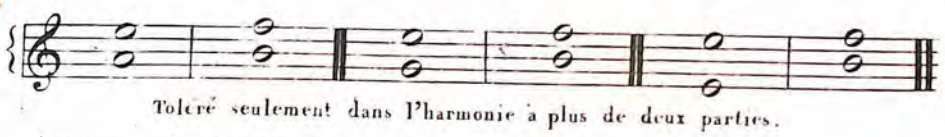
En descendant.



Cependant ces mêmes cas deviennent plus durs et plus désagréables en montant, et il faut en faire usage le moins possible, surtout entre les deux parties extrêmes.

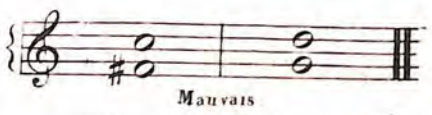
EXEMPLE.

En montant.



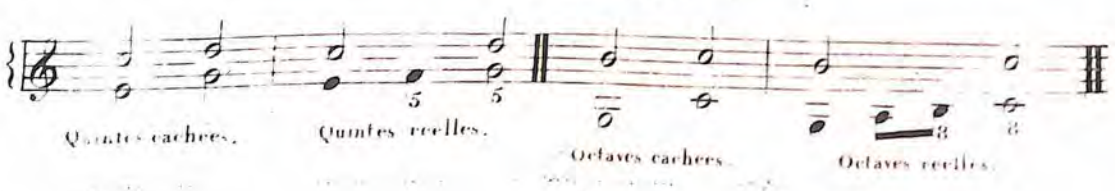
On ne peut pas aller d'une Quinte diminuée à une Quinte juste.

EXEMPLE



* Ces Quintes et ces Octaves cachees deviendraient reelles, si la partie inferieure de ces exemples marchait par degres conjoints au lieu de marcher par degres disjoints.

EXEMPLES.



Deux quintes et deux octaves de suite par mouvement contraire sont permises.

REMARQUES

Sur le mouvement des parties par degrés disjoints.

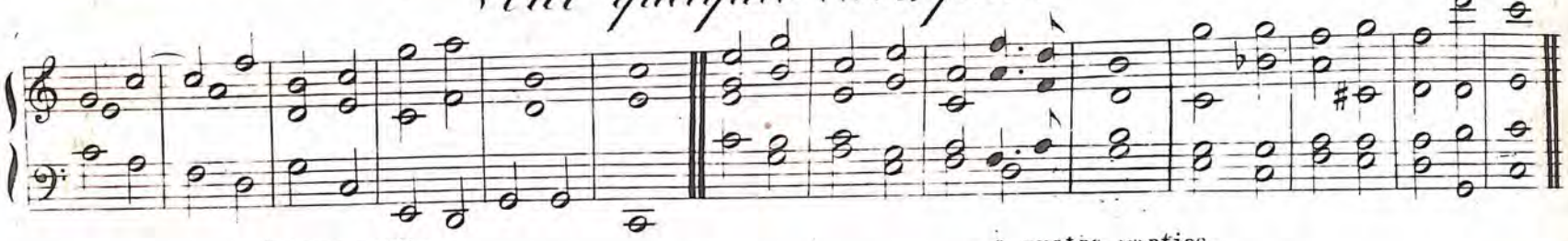
1°) Une partie peut faire un saut de Tierce, Quarte, Quinte, Sixte, Octave; elle peut même faire un saut de septième, lorsque la note qu'elle quitte et celle qu'elle prend appartiennent ou peuvent appartenir au même accord.

2°) Deux parties peuvent sauter ensemble par mouvement semblable ou par mouvement contraire.

3°) Trois ou quatre parties ne peuvent sauter à la fois convenablement par mouvement semblable, si ce n'est en répétant le même accord dans une autre position; mais trois parties peuvent sauter ensemble quand deux montent et une descend et *vice versa*. Quatre parties peuvent également sauter ensemble quand deux montent et deux descendent.

Il ne faut cependant jamais faire sauter les parties mal-à-propos, car cela peut nuire à la franchise dans l'enchaînement des accords: on doit l'éviter avec plus de soin encore en résolvant les accords dissonnans.

Voici quelques exemples.



à trois parties. à quatre parties.

Il est bien entendu que cette manière d'écrire ne peut être employée que rarement; il faut que l'harmonie s'y prête. Ce sont des effets qui appartiennent aux instrumens et dont on ne peut guère faire usage en composant pour les voix; mais enfin ce sont des modifications dans l'enchaînement qu'il est bon d'indiquer.

Voici les différentes combinaisons sous le rapport du mouvement des parties.

1° avec trois parties.

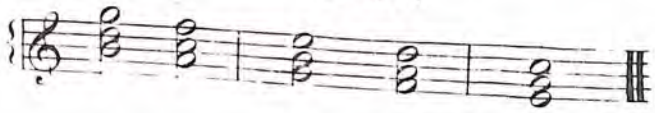
A) Deux parties font mouvent parallèle, la troisième marche à volonté.

B) Une partie reste sur le même degré, les deux autres marchent par mouvement semblable ou contraire.

C) Les trois parties marchent ensemble, l'une par mouvement contraire et les deux autres par mouvement semblable.

N.B. Les trois parties ne peuvent marcher en même tems par mouvement semblable qu'en faisant une progression de sixtes.

EXEMPLE.



2.º avec quatre parties.

A) Trois parties font mouvement parallèle, la quatrième monte ou descend.

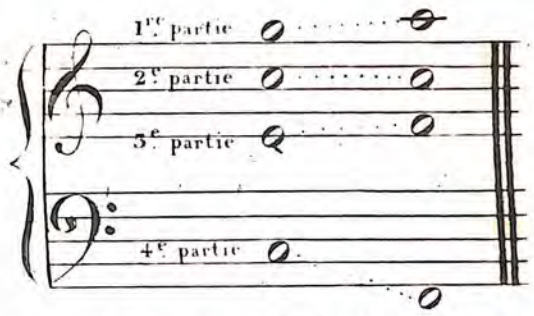
B) Deux parties font mouvement parallèle, les deux autres marchent par mouvement semblable ou contraire.

C) Une partie reste sur le même dégré, deux autres marchent par mouvement semblable et la quatrième fait mouvement contraire.

D) Les quatre parties se meuvent en même tems, et dans ce cas tous les mouvemens peuvent avoir lieu simultanément.

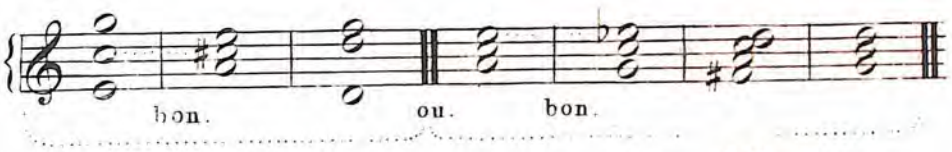
En changeant d'accord il faut nécessairement que les parties fassent un mouvement quelconque l'une contre l'autre : c'est dans ce cas que trois mouvemens peuvent avoir lieu en même tems.

EXEMPLE.

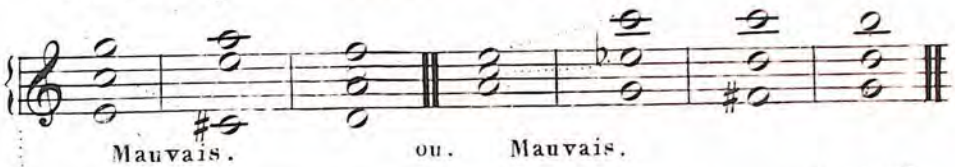


La première partie fait mouvement semblable avec la troisième ; ces deux parties font mouvement contraire avec la quatrième, et ces trois parties font mouvement oblique avec la 2de.

Il arrive qu'une Note qui se trouve dans deux accords différents est souvent haussée ou baissée d'un demi-Ton dans le second accord. Il faut que cette altération se fasse dans la même partie, sans quoi on ferait une *fausse relation*, dont nous parlerons également dans la seconde partie. La règle que nous venons d'exposer est suffisante ici pour faire des leçons sur les matières que l'on a à proposer aux Eleves ; ainsi il faut faire comme il suit :

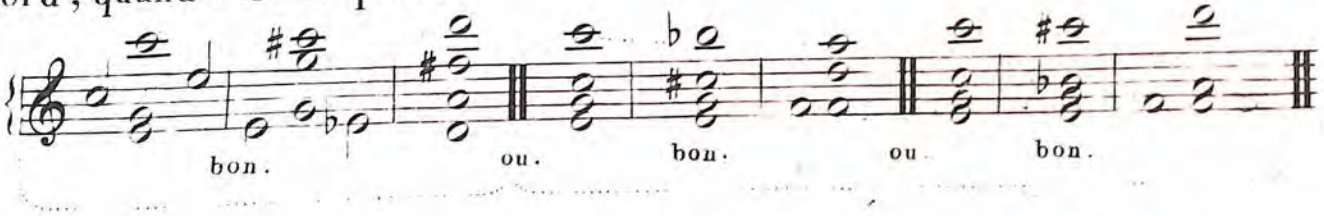


Et non pas de cette autre manière défectueuse :

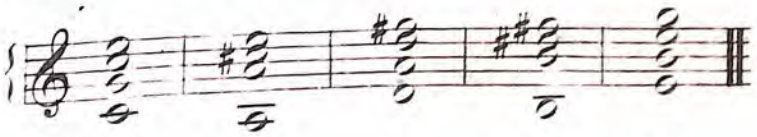


Si la Note qui doit être altérée se trouve doublée, il faut alors chercher à la dédoubler avant l'altération, ou bien il faut faire descendre l'une des Notes doublées d'un dégré sur le second accord, quand cela se peut.

EXEMPLE.



Le cas suivant est toleré entre la Basse seulement et une partie haute :



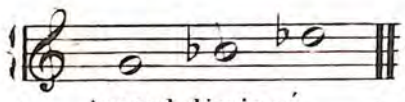
IV.

De la préparation et de la Résolution des accords dissonans.

Des treize accords de notre classification il n'y a que les deux premiers qui soient consonnans ; les autres sont dissonans (plus ou moins) comme nous l'avons déjà observé. Il est à remarquer que souvent dans un morceau de musique le nombre des accords dissonans surpasse de beaucoup celui des consonnans, sans que cela paraisse dur à l'oreille : cependant comme ces derniers sont à beaucoup près plus doux, il faut employer les uns et les autres avec discernement afin de ne pas s'exposer à donner à une phrase un caractère opposé à celui qu'on se serait d'abord proposé.

L'art de l'Harmonie consiste sur tout à savoir bien traiter les accords dissonans: nous allons donc les passer tous en revue et nous indiquerons sur chacun d'eux ce qu'il est indispensable de connaître.

Troisième accord de la Classification.



Accord diminué.

1°) Il se trouve sur le second degré d'une gamme mineure.

2°) Il n'a pas besoin de préparation ; quoique dissonant il est très doux.

3°) On le résout toujours sur un accord parfait ou sur un accord de septième dominante dont la Basse fondamentale fait une Quinte inférieure. L'accord diminué ci-dessus se résout sur l'accord parfait d'*Ut* majeur ou sur la septième dominante *Ut - Mi - Sol - Si* bémol. Dans les cadences il peut se résoudre sur le second renversement de la Tonique, ici-sur *Ut - Fa - La* bémol.

4° Dans une gamme majeure il se trouve sur le septième degré et on ne peut l'employer que dans des marches regulières.(*)

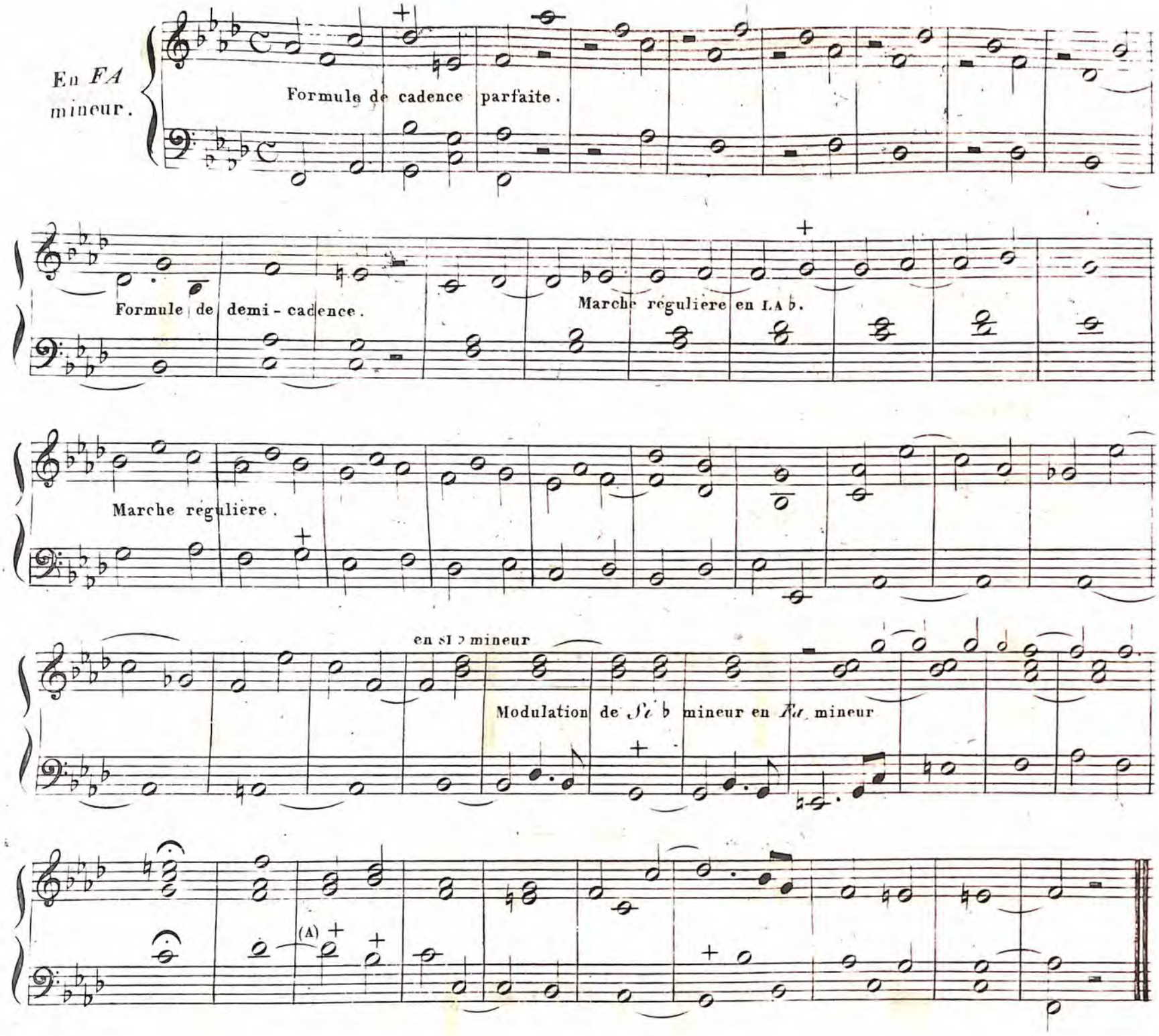
5° Un de ses emplois est de moduler(*) à la Quarte inférieure d'un Ton mineur à l'accord diminué ci dessus sert par ex: à moduler de Si ♭ mineur en Fa Mineur. Il peut avoir lieu non renversé, et dans son premier renversement ; rarement dans son second renversement.

Voici un exemple dans le quel cet accord est employé dans les cas indiqués ci-dessus.

(*) Dans une marche reguliere la Basse fondamentale procede par Tierce, Quarte ou Quinte inférieure, ou bien elle alterne regulièrement avec deux de ces trois cas.

(*) Voyez page 48 la definition de ce mot.

L'emploi de l'accord diminué est partout marqué d'une (+)



Les Elèves feront bien de transposer cet exemple dans tous les Tons mineurs, afin de mieux se pénétrer du véritable emploi de l'accord diminué.

Il faut bien se garder de confondre cet accord avec celui de septième dominante dont on aurait retranché la Note fondamentale *Mi* bémol: car celui-ci se résout sur l'accord parfait de *La* bémol. Lorsque l'accord, (*Sol* - *Si* bémol - *Ré* bémol), provient de la septième dominante, on se trouve infailliblement en *La* bémol *et non pas en Fa mineur*, dans ce cas on peut toujours ajouter *Mi* bémol; ce qui serait impraticable lorsque (*Sol* - *Si* bémol - *Ré* bémol) forment un accord diminué, comme dans le morceau précédent.

(A) Il est bon de préparer la Quarte (Re b Sol) dans cet accord quoique dissonnante, a cause de son analogie avec les accords parfaits.

Cinquième accord de la Classification.(*)

Septième dominante.

1°) Cet accord joue le rôle le plus important dans la musique : c'est le plus doux des accords dissonans *après l'accord diminué*; il décide le Ton au quel il appartient d'une ma-nière indubitable. Il n'exige pas de préparation.

2°) Sa résolution naturelle se fait de la manière suivante :

La Tierce (le *Si*) monte d'un degré.

La Quinte (le *Ré*) monte ou descend d'un degré.

La Septième (le *Fa*) descend d'un degré.

La Note principale (*Sol*) descend d'une quinte ou monte d'une quarte quand elle est dans la Basse : dans une partie haute elle reste ordinairement sur le même degré comme Note commune aux deux accords.

3°) Les renversemens de cet accord suivent les mêmes principes.

EXEMPLE.

Premier renversement. Second renversement. Troisième renversement.

Dans le second renversement il ne faut pas oublier de préparer la quarte ainsi que nous l'avons dit plus haut ; dans le cas où cette préparation ne pourrait se faire il faut supprimer la Note principale de l'accord et doubler le *Fa* ou le *Ré*. Cette modification donne la résolution suivante :

La Note doublée peut monter ou descendre.

1. 2. 3.

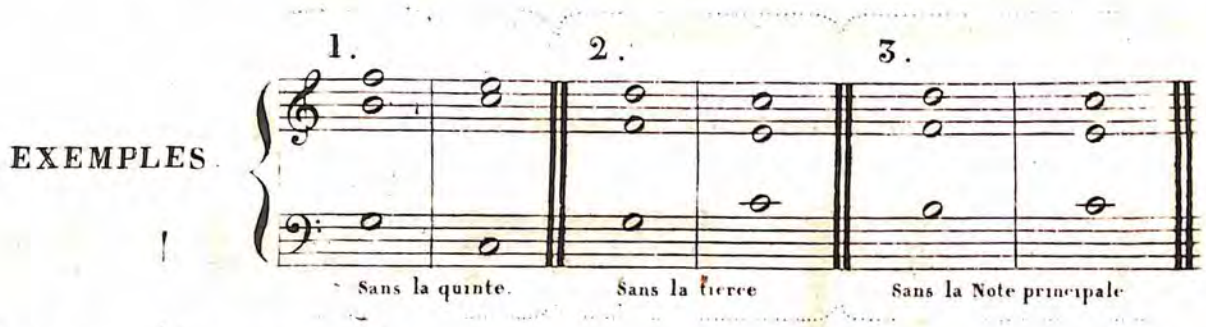
Dans les deux derniers cas de l'exemple précédent on peut aussi faire monter le *Fa* sans inconvenient.

à trois parties. à quatre parties. ou bien.

(*) Le quatrième accord étant un accord altere, sera analyse en même tems que les autres accords du même genre : voyez page 44.

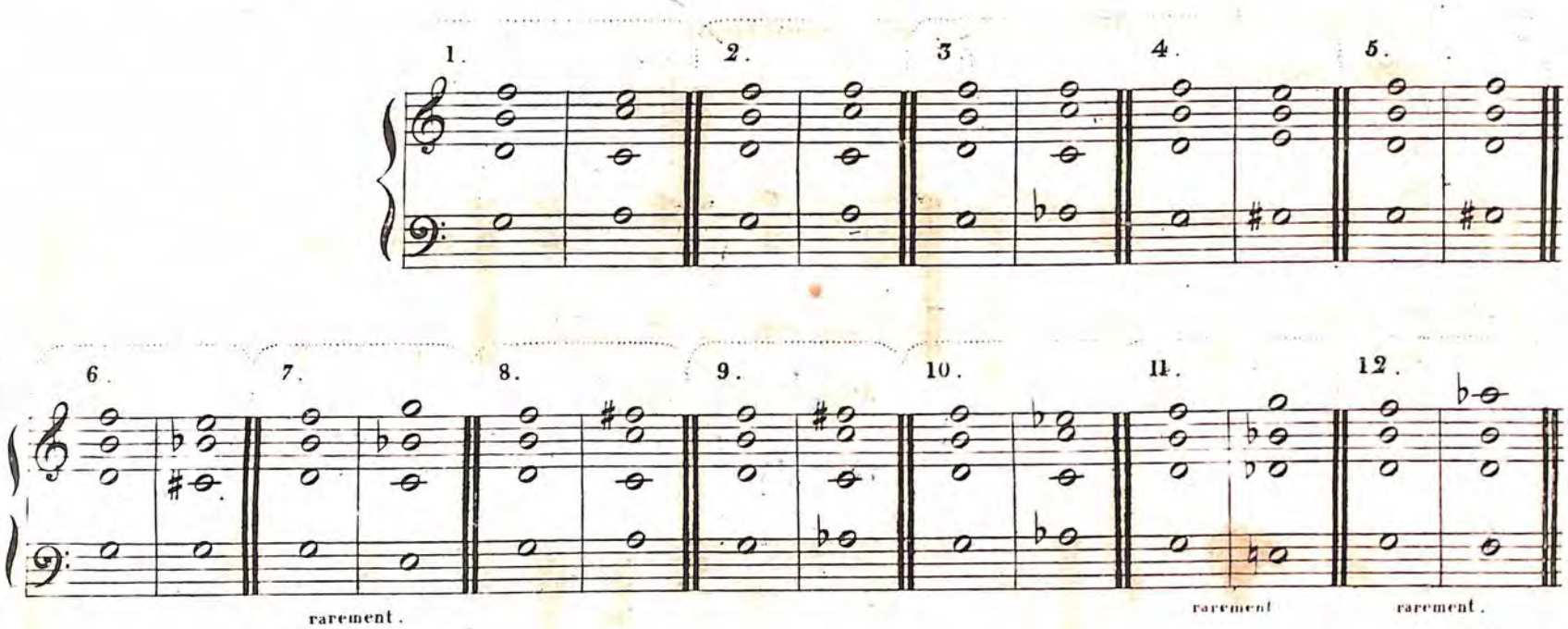
Les trois cas précédens sont les seuls (quelques cadences rompues exceptées,) ou le *Fa* puisse convenablement monter en se résolvant quand il n'est pas doublé. Les exemples ci dessus sont légitimés par l'absence de la Note fondamentale (*Sol*.)

4°.) En employant la septième dominante à trois parties on en peut supprimer ou la Note principale (*Sol*,) ou la tierce (*Si*,) ou la quinte (*Ré*,) mais jamais la septième *Fa*.)



5°.) La septième dominante peut toujours être employée sur le pénultième accord dans les cadences parfaites.

6°.) Dans les cadences rompues sa résolution varie selon l'accord sur le quel on veut rompre la cadence. Nous allons donner ici un exemple de toutes ses différentes résolutions, que l'on doit envisager comme autant d'exceptions.

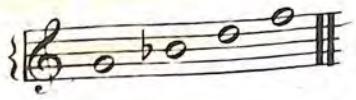


Dans les N.os 7-8-9-11 et 12 la septième se résout en montant d'une manière irrégulière, mais cette résolution se tolère quelquefois quand un sentiment juste l'indique pour rompre fortement la marche naturelle des accords; au sur-plus toutes ces exceptions qui dans les cadences rompues font un très bon effet peuvent encore en produire un très heureux lorsqu'elles sont placées à propos dans le courant des phrases. Dans ce dernier cas on peut s'en servir aussi dans leurs renversemens.

Dans l'emploi de ces exceptions il est très essentiel de garder les sons dans la plus grande proximité possible. Sans cette précaution tout le bon effet qu'on peut en obtenir serait détruit infailliblement par le défaut de liaison entre les accords. Cette grande proximité est l'unique condition de l'emploi de ces cadences rompues.

Sixième accord de la Classification.

Septième de seconde espèce ....

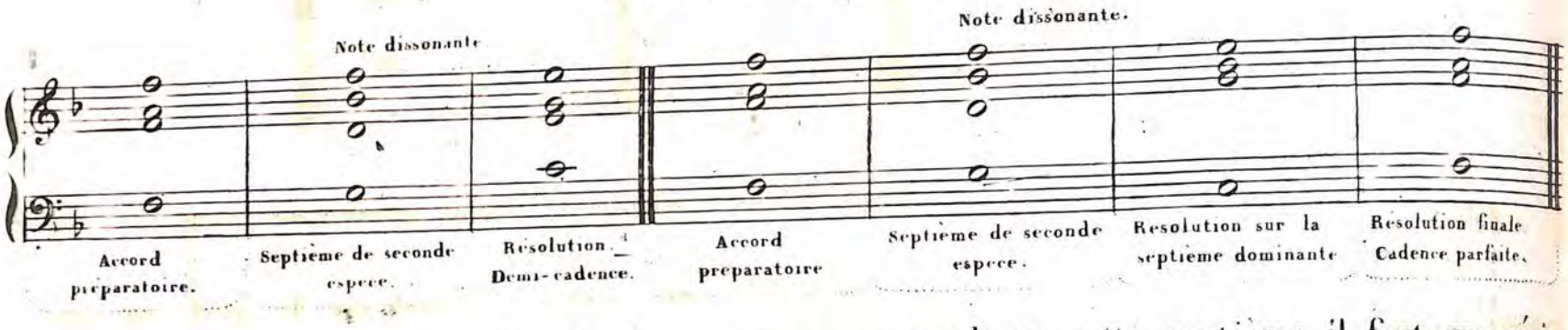


1°) Cet accord s'emploie principalement sur le second dégré d'une gamme majeure (*)

2°) Il faut qu'il soit préparé : c'est-à-dire qu'il faut en préparer la septième *Fa*.

3°) Il se résout régulièrement, sur l'accord parfait de sa quinte inférieure, ou sur la septième dominante de cette même quinte inférieure.

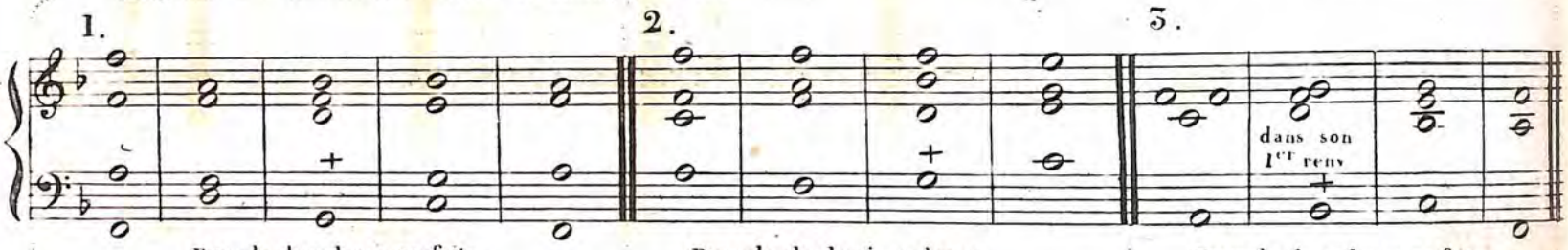
EXEMPLES EN *Fa* MAJEUR.

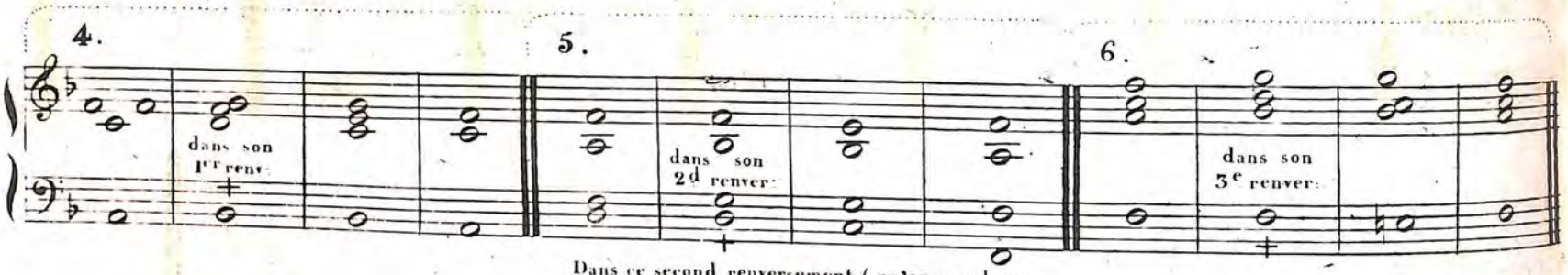


On voit par les exemples ci-dessus que pour employer cette septième il faut une série de quatre ou au moins de trois accords.

4°) Il s'employe dans tous ses renversemens.

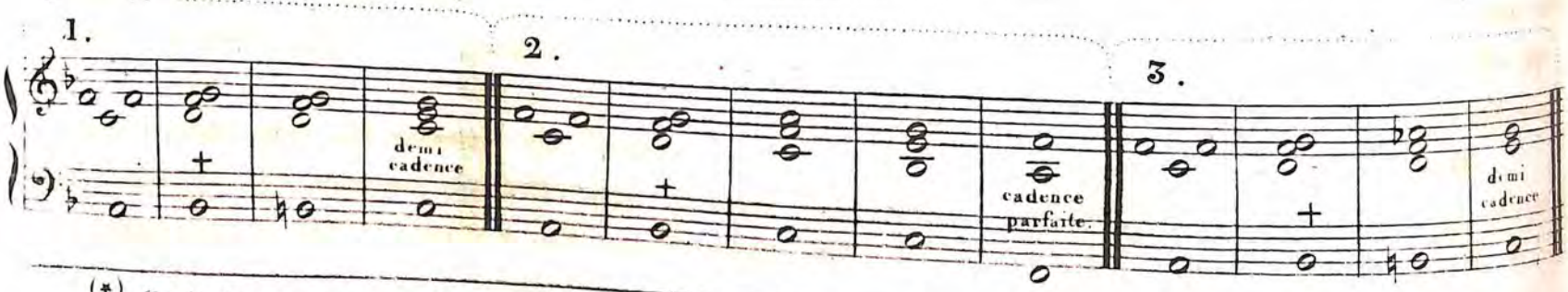
Nous allons donner des exemples des résolutions de cet accord et de quelques unes de ses exceptions usitées.





Dans ce second renversement (qu'on emploie plus rarement que les autres) il faut avoir soin de preparer aussi la quarte juste qui se fait entre la Basse et une partie haute.

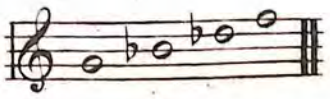
Exceptions.



(*) On le trouve aussi sur le troisieme et le sixieme degre de la même gamme.

Septième accord de la Classification.

Septième de troisième espèce.



Cet accord se place ordinairement sur le second degré d'une gamme mineure et s'em-ploie dans les Tons mineurs sous les mêmes conditions que le précédent dans les Tons majeurs. Ces deux accords suivent exactement les mêmes principes. Ainsi en transposant les exemples précédents de *Fa majeur* en *Fa mineur*, on obtiendra un modèle de tous les cas usités dans l'emploi de la septième de troisième espèce.

Les mêmes exemples en *Fa mineur*.

1. accord préparatoire. Formule de cadence parfaite.

2. Septième de troisième espèce. Formule de demi-cadence.

3. dans son 1er renversement. Cadence parfaite.

4. dans son 1er renversement.

5. dans son 2d renversement.

6. dans son 3e renversement.

Exceptions.

1.

2.

3.

Huitième accord de la Classification.

Septième de quatrième espèce.

1°) Il s'emploie ordinairement sur le sixième dégré d'une gamme mineure, ou sur le quatrième dégré d'une gamme majeure. 2°) Il faut en préparer la septième. 3°) Il se résout le plus souvent sur l'accord de septième de troisième espèce; dans ce cas la Note fonda-mentale fait une quinte diminuée avec celle de l'accord suivant, et l'on termine par l'accord parfait mineur. 4°) Il s'emploie dans tous ses renversements.

Série d'accords nécessaire pour employer la septième de quatrième espèce.

1. Accord préparatoire. Septième de quatrième espèce. Septième de troisième espèce. Septième dominante. Resolution finale.

2. Dans son 1er renversement.

3. Dans son 2d renversement.

Dans ce renversement, rarement employé, il faut avoir l'attention de préparer aussi la quarte juste *Ré* - *Sol*, qui se fait entre la Basse et une partie haute.

4. Dominante de *Si* mineur. Dans son 3e renversement.

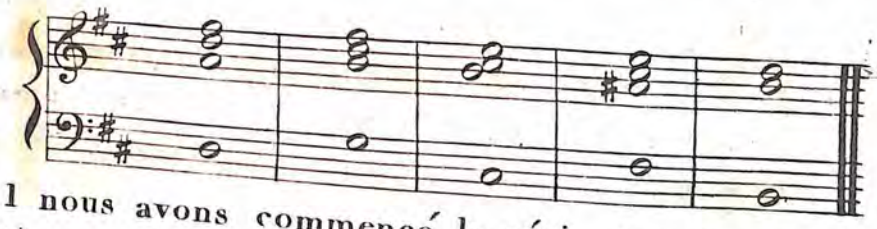
5. 1er renversement. Accord diminué. 1er renvers!

Résolution également bonne.

Dans les Nos 1 et 5. on module nécessairement de *Ré* en *Si*. Dans cette série on passe de la septième de la quatrième espèce (l'accord le plus dissonnant) à la septième de troisième es-pèce qui est moins dissonnante et ainsi en dégradant jusqu'à l'accord parfait. C'est en quoi consiste le charme de cette série.

Dans le No 1 des exemples précédens nous avons mis l'Harmonie à cinq parties afin que chaque accord fût complet. Pour le faire à quatre parties on peut supprimer la quinte du troi-sième et du cinquième accord.

EXEMPLE.



Dans ce même No 1 nous avons commencé la série par un accord parfait de *Ré* majeur (quoiqu'elle doive finir en *Si* mineur,) parceque cet accord prépare mieux la septième de quatri-ème espèce ci-dessus, lorsque cette dernière n'est pas renversée.

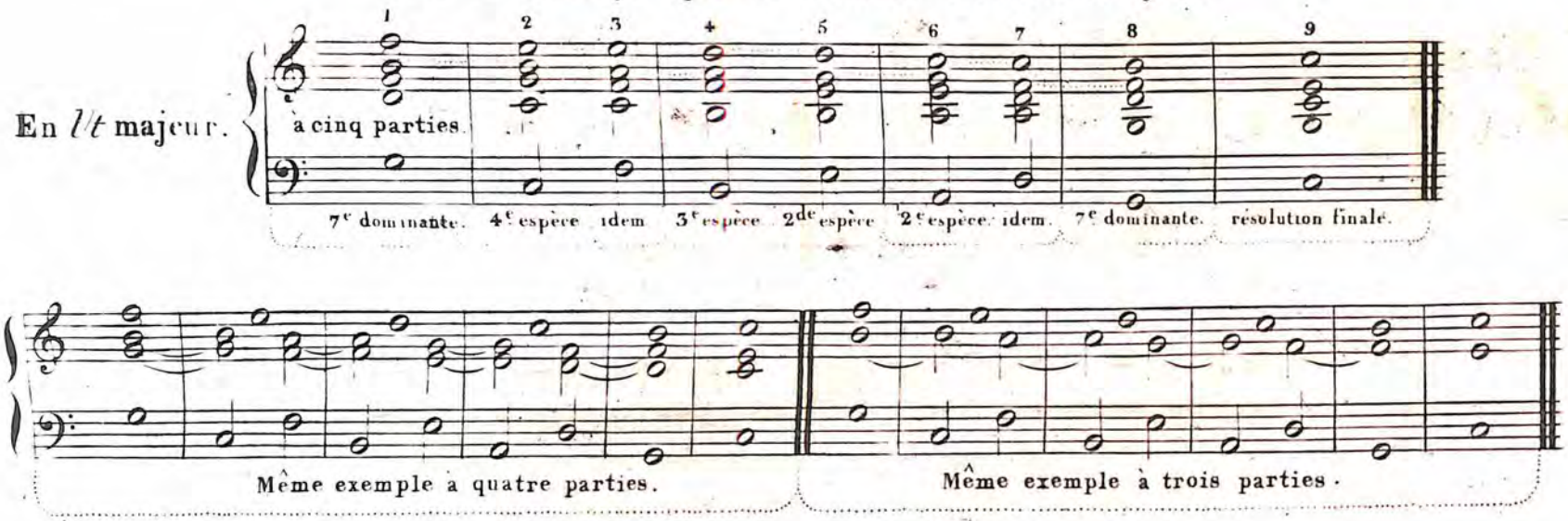
On peut remarquer aussi que dans cet exemple, où aucun des accords n'est renversé, la Basse fondamentale, marche par quintes inférieures (sur tout à partir de la septième de quatrième espèce,) cette condition est indispensable pour employer cette série.

On peut quelquefois supprimer la septième dans le troisième accord de cette série et faire résoudre la septième de quatrième espèce sur l'accord diminué de sa quinte inférieure, ainsi qu'on le voit dans le N.º 5 des exemples précédens. Cet accord se résout aussi (mais beaucoup plus rarement) sur l'accord parfait majeur de la quinte inférieure et même sur une autre septième de quatrième espèce, également de la quinte inférieure; mais dans ces deux cas la quinte inférieure doit être parfaite comme on le verra à l'article suivant.

Avant de passer aux accords de neuvième nous allons indiquer comment on forme la succession d'accords qu'on appelle *marche de septièmes*.

Les Marches de septièmes.

Voici un Exemple que nous allons d'abord analyser.



1.º) L'accord qui commence cette marche est la septième dominante qui n'a pas besoin d'être préparée. On pourrait aussi commencer une marche de septième par une septième de seconde de troisième ou de quatrième espèce; mais il faudrait alors préparer le premier accord dissonant.

2.º) Le dernier accord dissonant de cette marche doit toujours être la septième dominante.

3.º) Les Notes fondamentales des accords descendent par quinte inférieure. Cette condition est inviolable.

4.º) Les parties y descendent par dégrés conjoints jusqu'à la résolution finale, excepté la Basse lorsque les accords ne sont pas renversés. On voit que dans cette marche la tierce d'un accord devient la septième de celui qui le suit, et que par cette Note commune aux deux accords la dissonance se trouve toujours être préparée. Ainsi le premier accord prépare le second, celui-ci prépare le troisième et ainsi de suite jusqu'à la fin.

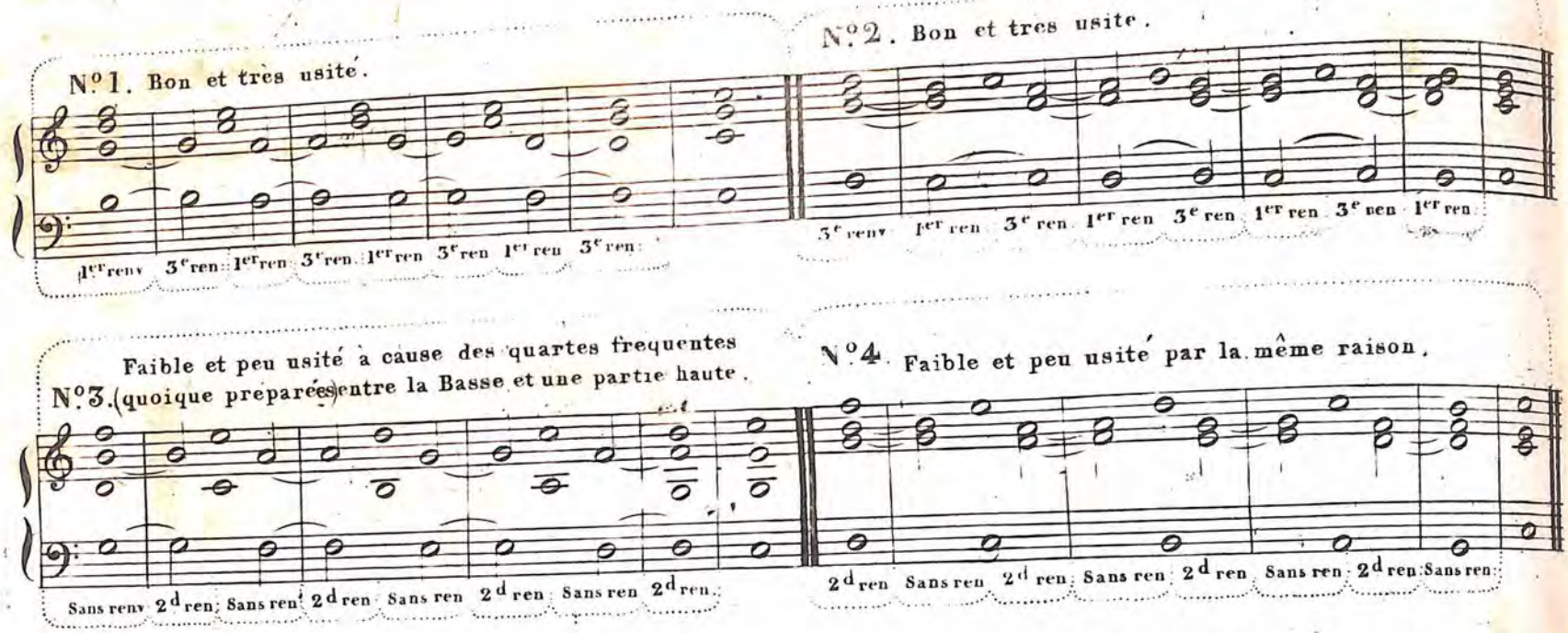
5.º) Tous les accords de cet exemple sont composés de Notes appartenantes à une même gamme (celle d'*Ut* majeur). Cette condition est encore indispensable dans l'emploi de ces marches; cependant on aurait pu faire du cinquième accord une septième dominante (en ajoutant un dieze au *Sol*) et terminer la marche en *La mineur*; de même on pourrait faire du septième accord une septième dominante (en ajoutant un dieze au *Fa*) et terminer la marche en *Sol majeur*; cela pourrait se faire parceque les Tons de *La mineur* et de *Sol majeur* sont relatifs au Ton d'*Ut*.(*)

(*) Voyez à l'article des modulations ce que l'on entend par Ton relatif. page 54.

6°) Cette marche a encore cela de particulier, que deux accords de septième de quatrième espèce peuvent s'y succéder sans inconvénient, ainsi que deux ou trois de seconde espèce.

Ces marches peuvent également avoir lieu dans leurs renversemens : mais comme tous les accords, dans la succession de cette marche, ne peuvent pas se trouver à la fois dans le même renversement, on entend la désignation, soit du premier, du second ou du troisième renversement par le premier accord renversé.

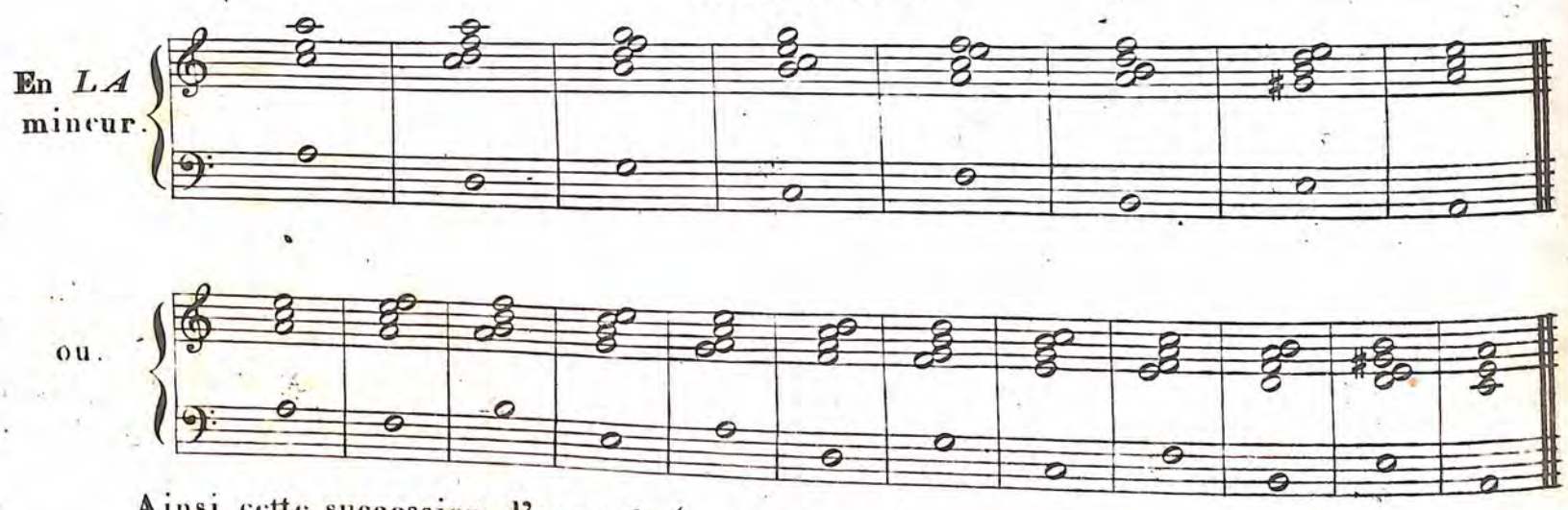
EXEMPLES.



Dans les deux premiers exemples précédens, le premier renversement alterne avec le troisième ; et dans les deux derniers c'est l'accord non renversé qui alterne avec le second renversement. Les marches de septièmes sont quelquefois très courtes ; quatre ou cinq accords peuvent suffire pour en faire une. Celle que nous avons donnée pour exemple est à-peu-près la plus longue que l'on puisse employer.

Elles peuvent également avoir lieu dans les Tons mineurs ; mais il est bon d'observer que dans le courant de ces marches il ne faut jamais hausser la sixième et la septième Note de la gamme. Les marches de septième se font en mineur comme en majeur sans aucune altération, excepté le dernier accord dissonant qui doit toujours être la septième dominante.

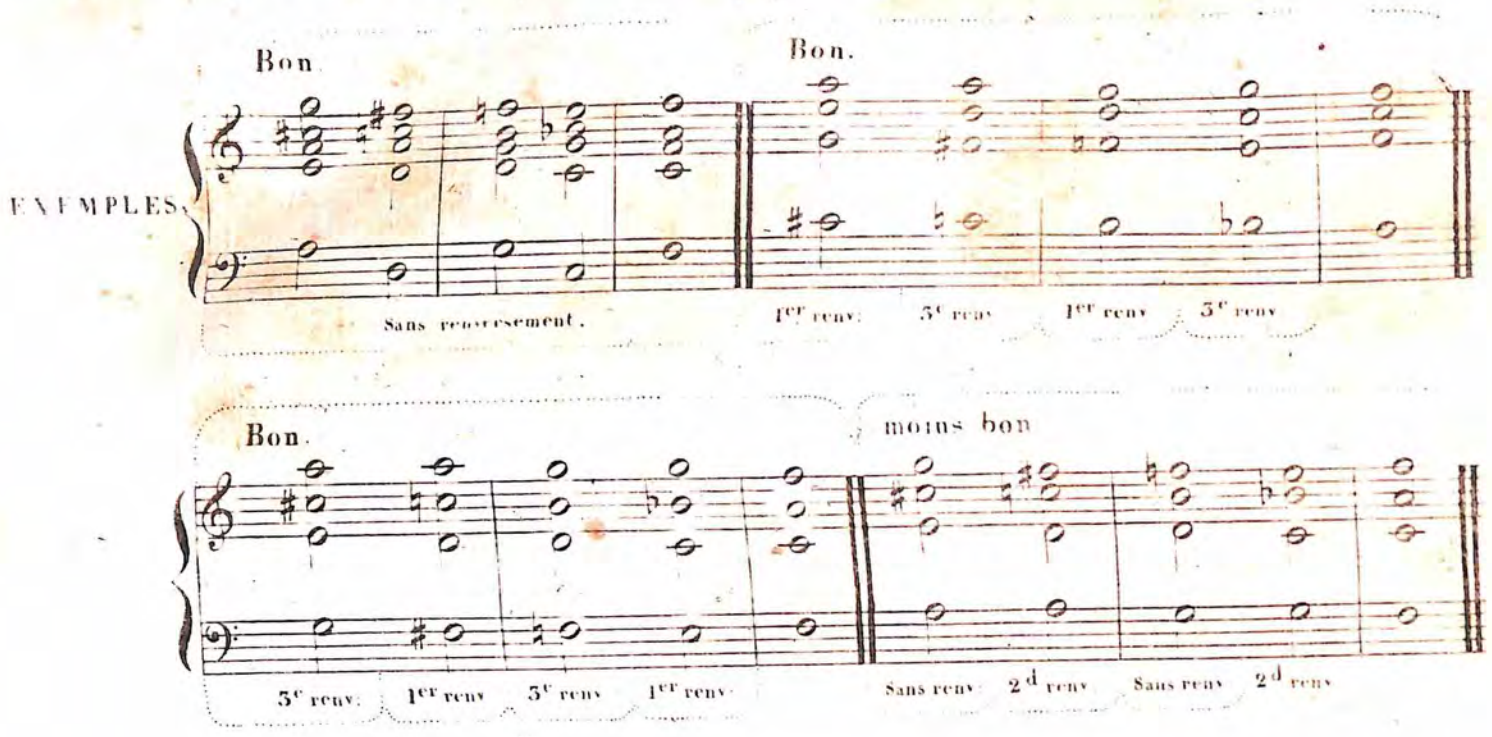
EXEMPLES.

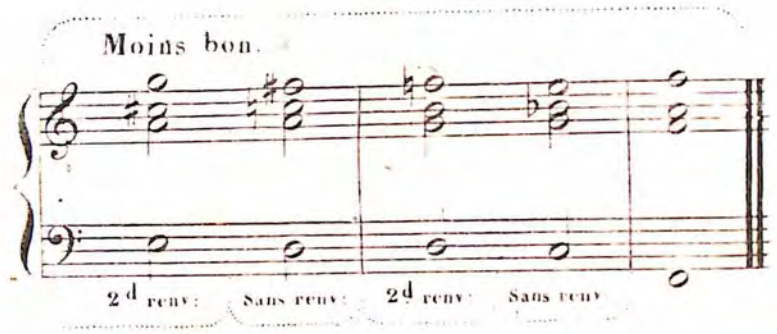


Ainsi cette succession d'accords (en *La* mineur) se fait comme si on était en *Ut* majeur. Ce qui détermine le mode au quel elle doit appartenir c'est la manière de la terminer ; dans les exemples precédents on voit que nous avons altéré l'avant dernier accord, afin d'en faire une septième

dominante de *La mineur* et finir dans ce Ton que l'on suppose être déja fixé par ce qui précède la marche.

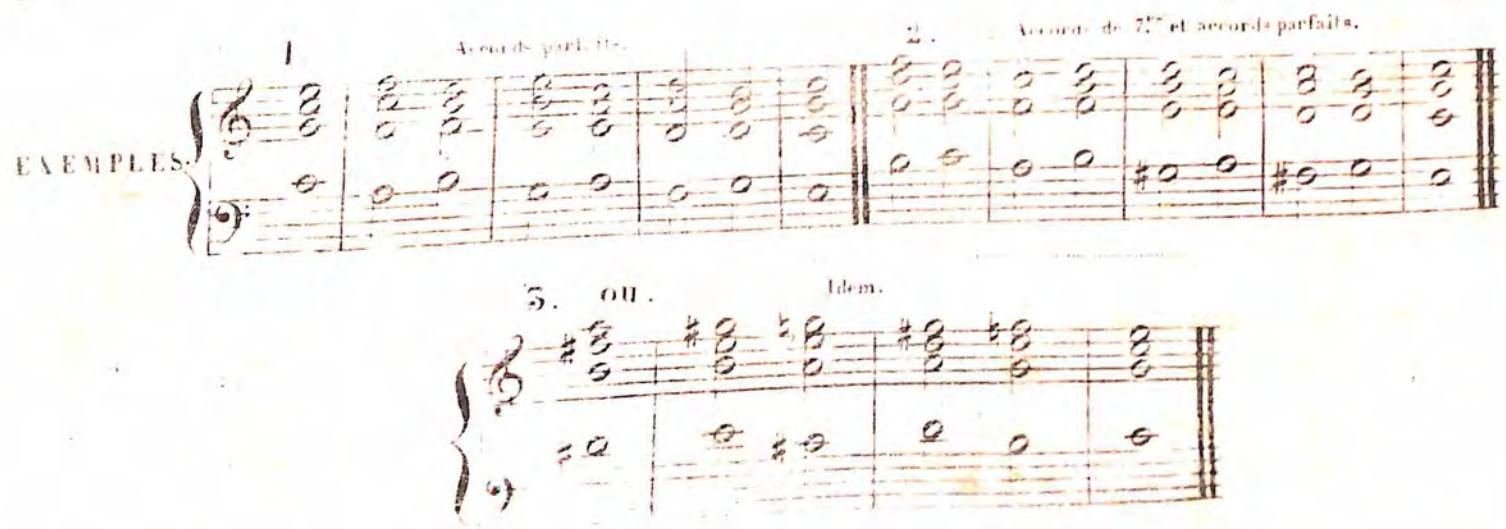
On peut faire aussi une succession de trois ou quatre accords de septième dominante dont les Notes fondamentales marchent également par quinte inférieure; cette succession peut de même s'employer dans les différens renversemens.





On voit dans cette marche 1º) Que deux parties descendent chromatiquement et deux diatoniquement. 2º) Que la septième de ces accords ne se prépare point parceque ce sont toujours des accords de septième dominante.

Il faut encore observer qu'une succession d'accords par quintes inférieures peut donner les trois chances suivantes: 1º) Les accords peuvent être tous de trois sons seulement (les accords parfait majeur, parfait mineur et diminué.) 2º) Les accords peuvent être tous de septième. 3º) Les accords de septième peuvent alterner avec ceux de trois sons. Nous avons donné des exemples pour la deuxième chance; en voici pour la première et la troisième.



Cinquième accord de la Classification.

Neuvième majeure 

Il se place sur la dominante d'un Ton majeur bien déterminé, mais il s'emploie presque toujours sans sa Note principale; ce qui reste ressemble à un accord de septième de troisième espèce avec le quel il faut bien se garder de le confondre. pour faire éviter toute méprise de ce genre nous allons donner ici une Table comparative de ces deux accords:

En *Ut* majeur ... 

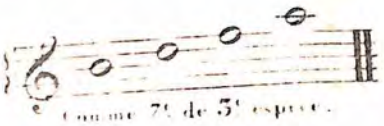
1º) Il ne se prépare point.

2º) Il se résout sur l'accord de la tonique. Sa Note fondamentale (qui est sous entendue) est *Sol*.

3º) Son emploi n'exige point une serie d'accords.

4º) La neuvième (*La*) ne peut se placer qu'au dessus de *Sol*, par conséquent elle ne peut pas se mettre à la Basse.

5º) La neuvième (le *La*) peut sans inconvénient pour la marche des accords, être remplacée par le *Sol* et changer l'accord en une septième dominante.

En *La* mineur ... 

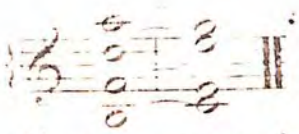
1º) Il faut le préparer.

2º) Il se résout sur l'accord de la quinte inférieure (la dominante). Sa Note fondamentale est *Ré*.

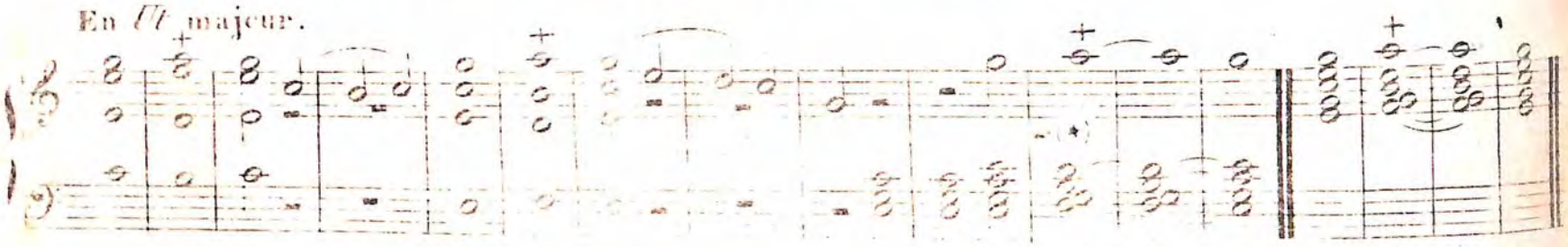
3º) Il faut lui donner une série de trois accords au moins.

4º) Le *La* (comme toutes les autres Notes) peut se placer à la Basse ainsi que dans les parties supérieures.

5º) Le *La* dans cet accord ne peut pas être changé en *Sol* sans que l'enchaînement de l'harmonie en s'en ressente.

Sa résolution se fait de la manière suivante:  il faut remarquer que deux parties doivent monter et les deux autres descendre. Il peut s'employer dans différens renversemens. Voici des exemples sur la manière de s'en servir.

En *Ut* majeur.

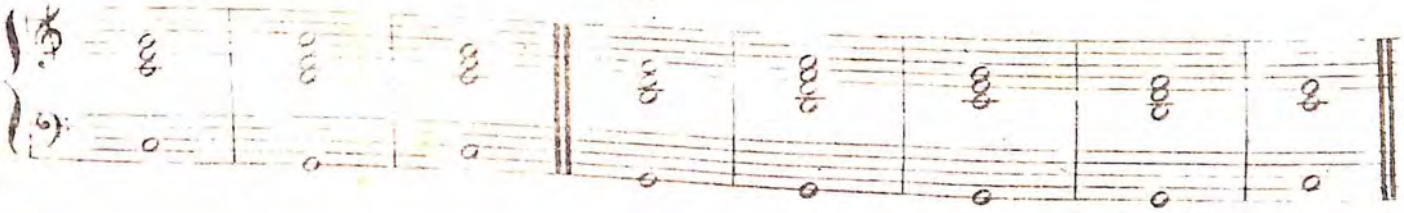


(*) Nous l'avons employé ici avec sa Note fondamentale. Dans ce cas il faut, comme on le voit, placer la Note principale [illegible] la distance d'une [illegible] semblable neuvième du *La*. On peut comme dans cet exemple mettre le *La* dans la Basse. On peut [illegible] sans renversement et complet.

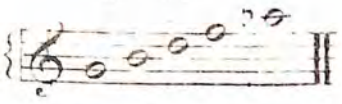
EXEMPLE

En *Ut* majeur

ou.

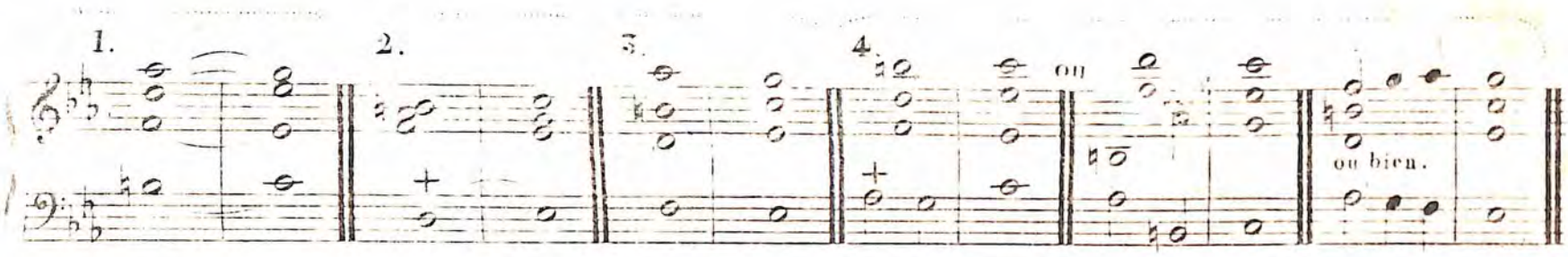


4.ième accord de la Classification.

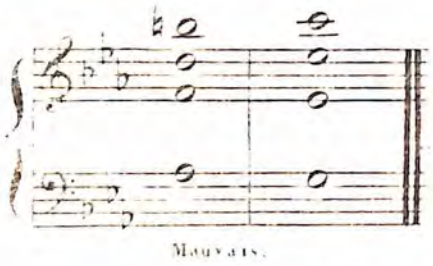
Neuvième mineure. 

Cet accord s'emploie presque toujours sans sa Note principale, et dans ce cas on l'appelle *accord de septième diminuée*; par conséquent ce dernier accord n'est autre que celui de neuvième mineure sans la Basse fondamentale, c'est pourquoi il n'occupe point une place particulière dans la classification des accords.

1°.) On le place le plus souvent dans les Tons mineurs; mais on s'en sert quelquefois aussi dans les Tons majeurs. = 2°.) Chaque Note de cet accord peut se placer dans la Basse. 3°.) Il n'a pas besoin d'être préparé. = 4°.) Sa résolution se fait (régulièrement) de la manière suivante:

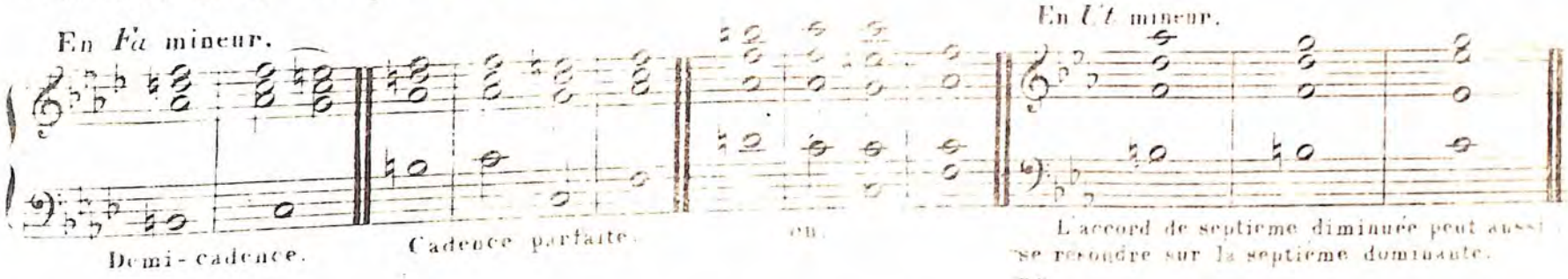


Dans le N°. 4 de ces exemples la Basse ne pourrait pas se résoudre comme il suit:

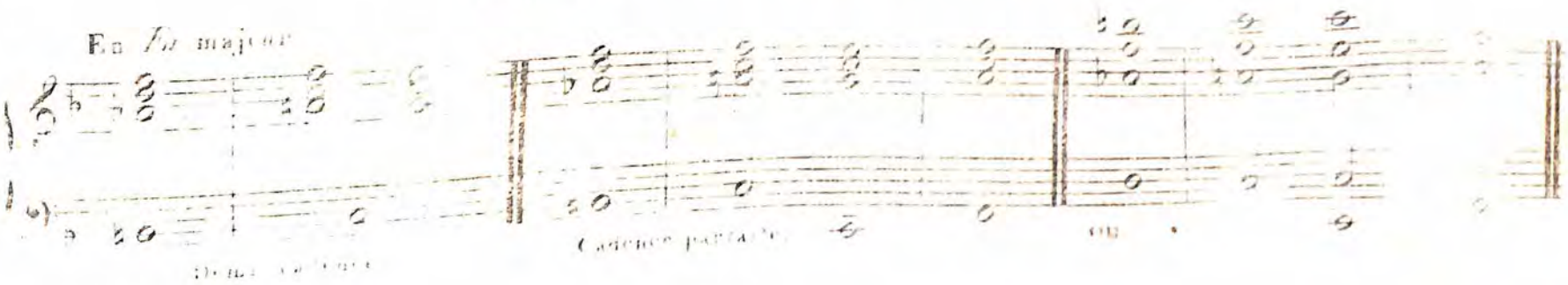


parceque le second accord se trouverait dans son second renversement et que la Basse ferait une quarte juste qui ne serait pas préparée. C'est par cette raison que, pour l'emploi de ce renversement, il faut choisir l'un des trois cas indiqués au N°. 4. Le *Ré* peut aussi descendre en se résolvant quand il se trouve au dessus du *La* bémol.

La septième diminuée se résout fréquemment, dans les cadences, sur le second renversement de la tonique de la manière suivante.

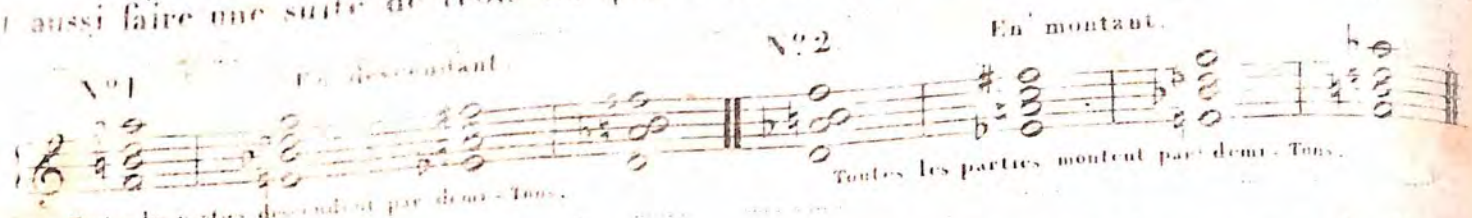


Emploi de cette septième dans un Ton majeur.



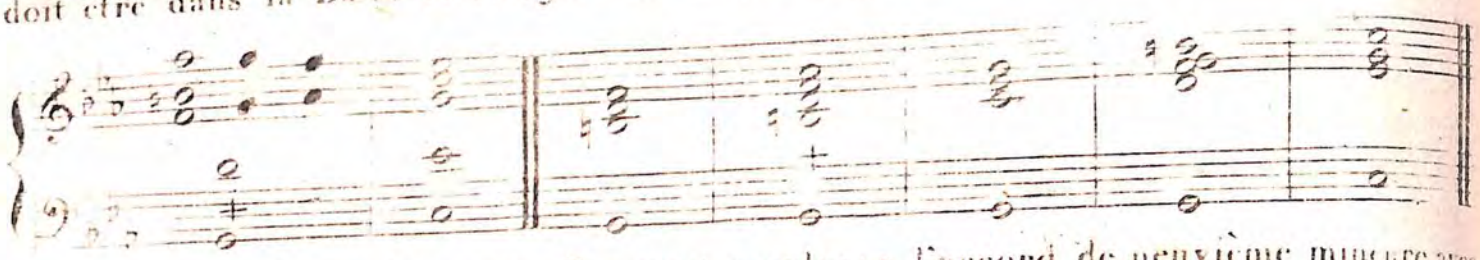
On peut aussi faire une suite de trois ou quatre accords de septieme diminuée.

EXEMPLES



On peut employer aussi l'accord de 9e mineure avec ses cinq Notes; mais dans ce cas la Note fondamentale doit être dans la Basse et éloignée de la neuvième au-moins d'un intervale de 9e.

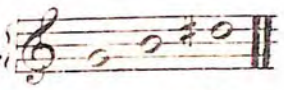
EXEMPLES



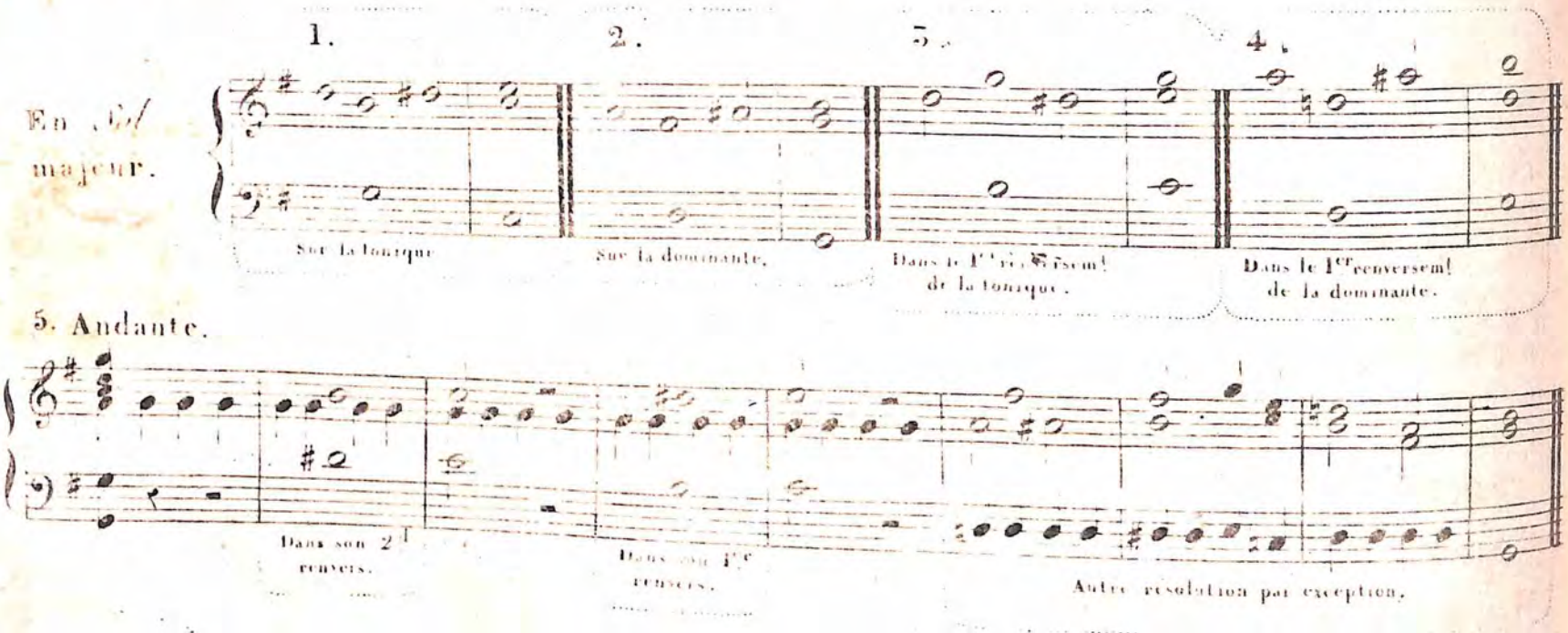
Ce n'est que dans un Ton mineur que l'on peut employer l'accord de neuvième mineure avec ses cinq Notes, et seulement sur la dominante du Ton.

Quatrième accord de la Classification, ou Premier accord altéré.

Accord de quinte augmentée.



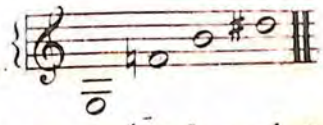
Cet accord n'est autre que l'accord parfait majeur que l'on rend dissonant en haussant sa quinte d'un demi-Ton. = 1°) On l'emploie sur la tonique et sur la dominante d'un Ton majeur bien déterminé(*) = 2°) On peut le frapper sans préparation; mais il est beaucoup plus doux lorsqu'il est precédé de l'accord parfait majeur sans altération. = 3°) Il peut avoir lieu sans renversement et dans ses deux renversemens. = 4°) Sa résolution se fait ordinairement sur l'accord parfait majeur de sa quinte inférieure. Voici des exemples.



(*) Les gammes ont une grande influence sur les accords: quelques uns ne seraient pas praticables si le Ton n'était pas bien déterminé precédemment. Cette remarque est importante en ce qu'elle fait sentir pourquoi un accord produit un bon effet dans un cas et fait une mauvaise impression dans l'autre.

Treizième accord de la Classification, ou Second accord altéré.*

Accord de quinte augmentée avec septième.

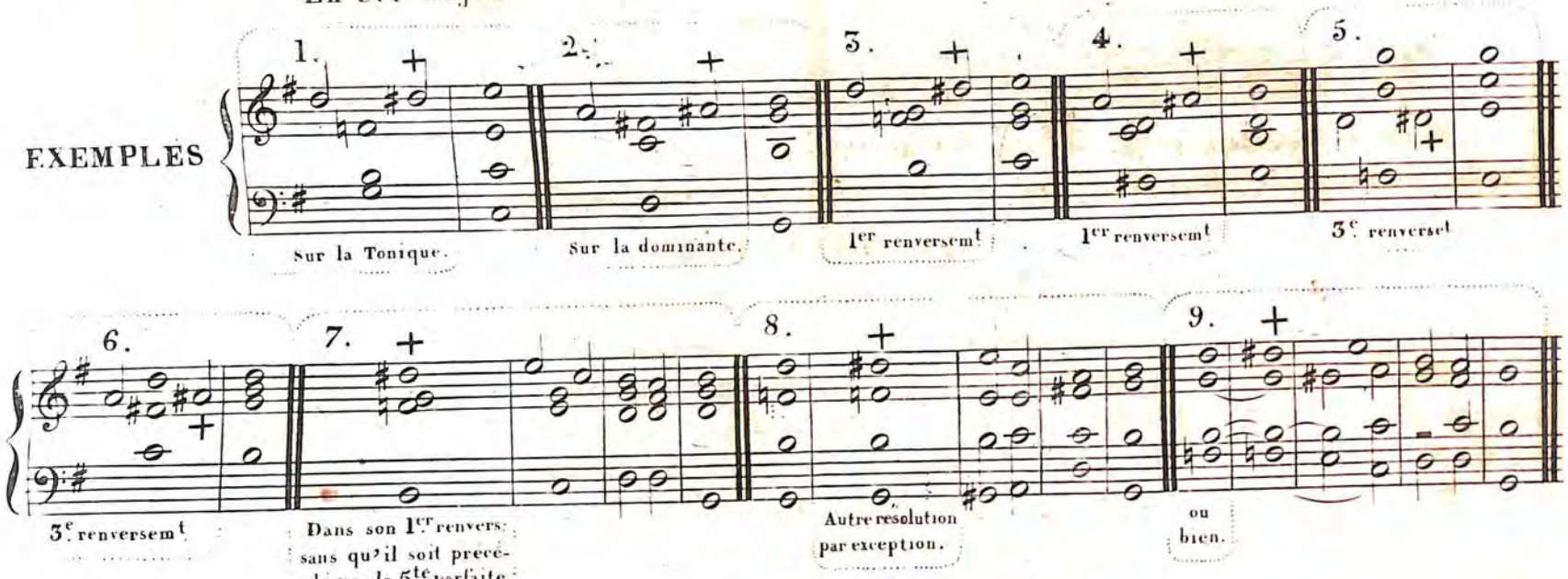


Cet accord n'est autre que la septième dominante dont on altère la quinte d'un demi-Ton. Il s'emploie à-peu-près sous les mêmes conditions que le précédent : = 1°) Il a lieu sur la toni- - que ou sur la dominante d'un Ton majeur bien déterminé. = 2°) On peut le frapper sans pré- - paration ; mais il est plus doux en faisant précéder la quinte augmentée par la quinte parfaite. 3°) Il peut avoir lieu sans renversement et dans son premier et son troisième renversement.

Le second renversement n'est pas praticable parcequ'il faut toujours que le *Fa* et le *Ré* dieze fassent une Sixte augmentée et non une Tierce diminuée, intervalle qui n'est pas reçu en harmonie. Il est donc évident que le *Ré* dieze ne peut se placer au dessous du *Fa* et par consé- - quent se mettre à la Basse. = 4°) Il se résout ordinairement sur l'accord parfait majeur de sa quinte inférieure.

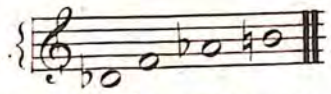
En *Sol* majeur.

EXEMPLES

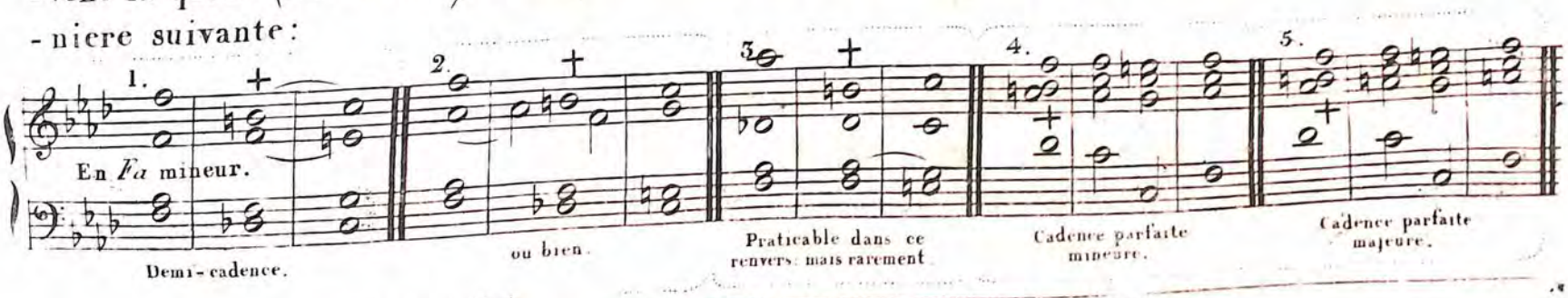


Onzième accord de la Classification, ou Troisième accord altéré.

Accord de Sixte augmentée.....



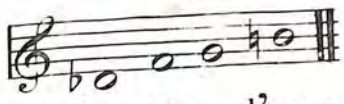
Nous avons indiqué plus haut l'origine de cet accord (voyez l'article sur la Basse fondamentale page 10.) 1°) Cet accord s'emploie pour faire une demi- cadence sur la dominante d'un Ton mineur et quelquefois d'un Ton majeur. Il s'emploie aussi dans les cadences parfaites, mais toujours sur le sixième dégré de la gamme. = 2°) Il n'a pas besoin de préparation. = 3°) On en supprime sou- - vent la quinte (*La* bémol) et alors on double la tierce *Fa*. = 4°) Sa résolution se fait de la ma- - niere suivante :



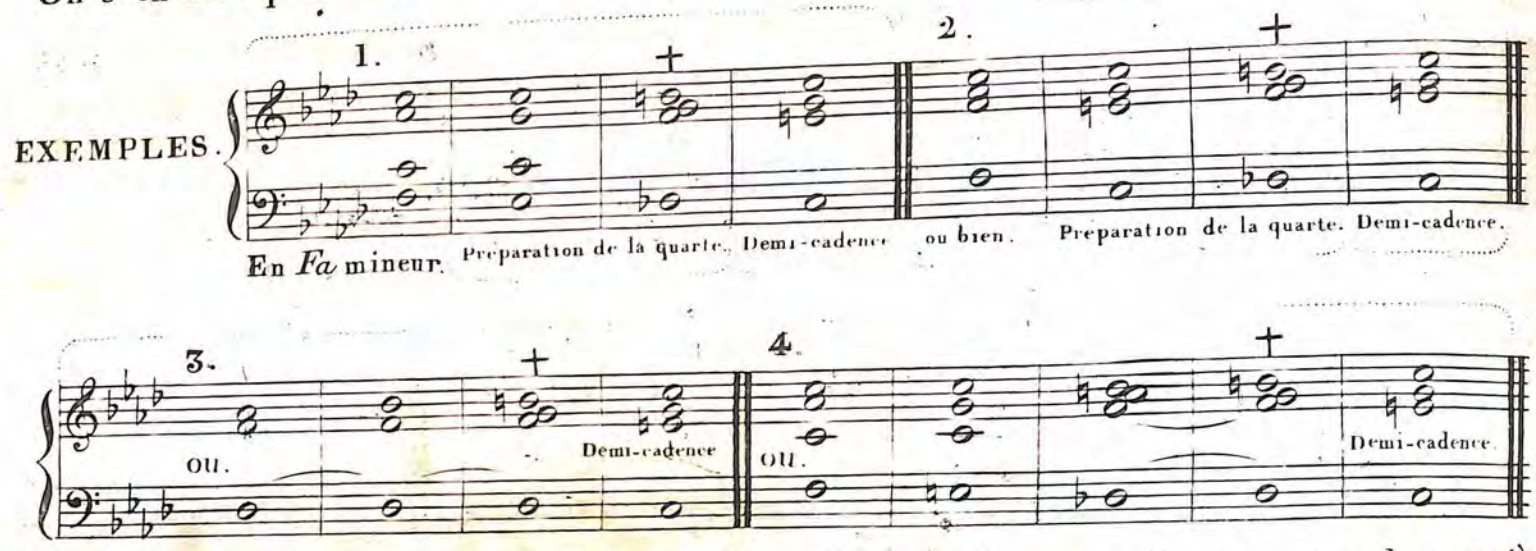
(*) Cet accord, étant un composé du precedent, trouve naturellement sa place ici

Douzième accord de la Classification, ou Quatrième accord altéré.

Accord de Quarte et Sixte augmentées.....



Cet accord est toujours d'un effet dur, si l'on n'a pas la précaution d'en préparer la quarte. On s'en sert pour faire une demi-cadence. Voici la manière de l'employer :



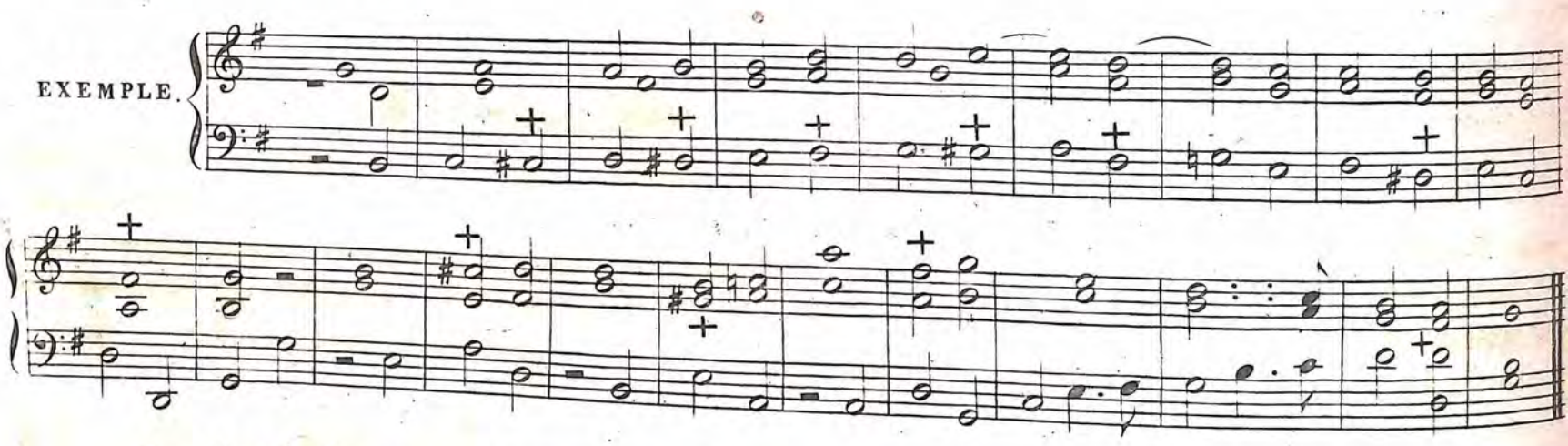
Il est à remarquer que de tous les accords de la classification, il n'y a que les septièmes de seconde, troisième et quatrième especes qui aient rigoureusement besoin de préparation.

OBSERVATIONS

Sur les Notes que l'on peut doubler ou supprimer dans les accords.

Il est indifférent de doubler une Note quelconque dans les accords parfaits. 1°) au commencement d'un morceau; 2°) dans le dernier accord d'une cadence parfaite et quelquefois aussi d'une demi-cadence; 3°) au commencement d'une nouvelle période.

Dans le courant des phrases, la tierce de l'accord parfait majeur ne peut souvent se doubler; c'est dans le cas où cette tierce, devenant *Note sensible de l'accord suivant*, exige une résolution fixe: l'accord au quel elle appartient peut être regardé comme septième dominante, et le devenir si on le voulait.

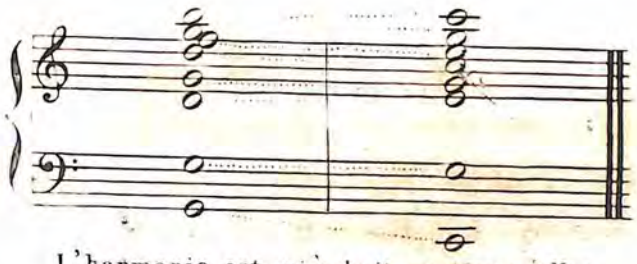


Les tierces de tous les accords parfaits, marquées par une (+) dans cet exemple, ne peuvent pas être doublées, parcequ'elles sont autant de Notes sensibles qui doivent monter d'un demi-Ton pour se résoudre. En n'ayant point égard à cette remarque on ferait une double résolution et par conséquent deux octaves défendues; ou pour éviter ces deux octaves on serait forcé de donner une mauvaise résolution aux parties, ce qu'il faut également éviter.

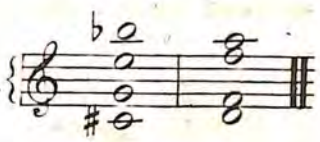
On peut supprimer la quinte dans les accords parfaits, mais rarement la Note principale ou la tierce. On observe lesmêmes principes pour l'accord diminué : on peut en doubler la quinte (quoique dissonante) ou bien la supprimer. Quant aux autres accords dissonans (depuis le quatrième jusqu'au treizième de la classification) il y a une règle générale qui défend de doubler les Notes dissonantes ainsi que toutes celles qui n'ont qu'une manière de se résoudre, par la raison ci-dessus indiquée.(*)

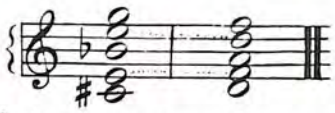
Ainsi dans l'accord de septième dominante on ne double ni la tierce ni la septième, parceque ces deux Notes n'ont qu'une manière de se résoudre ; mais on peut doubler la quinte, parcequ'elle peut se résoudre tout à la fois en montant et en descendant ; on peut aussi doubler, tripler et même quadrupler la Note principale parcequ'elle peut, en se résolvant, rester à sa place comme Note commune aux deux accords.

EXEMPLE.



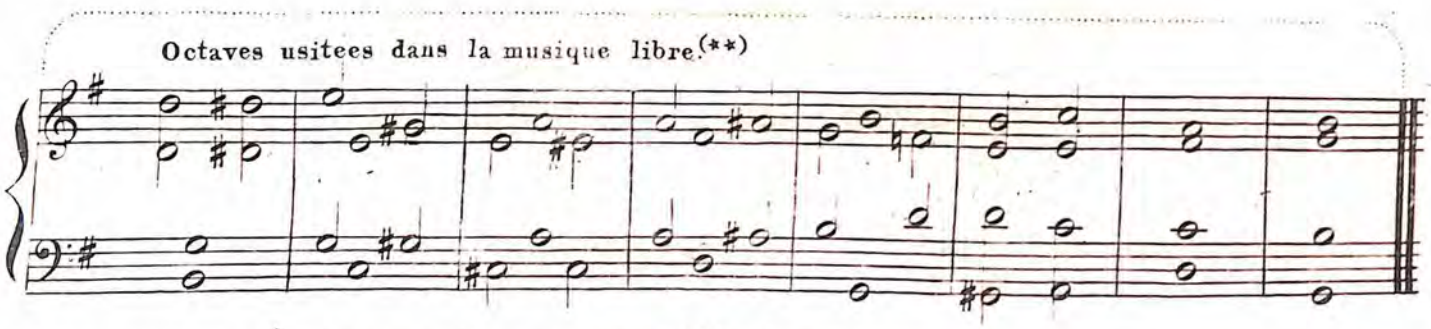
L'harmonie est ici à huit parties réelles.

Dans l'accord de septième diminuée.....  en plaçant comme ici le *Si* bémol dans la partie supérieure, on ne peut doubler aucune Note, parceque les quatre Notes dont il se compose n'ont qu'une seule manière de se résoudre ; mais en mettant le *Si* bémol dans une partie intermédiaire et au-dessous du *Mi*, on pourrait doubler le *Mi* parceque cette Note est, dans ce cas, susceptible d'une double résolution.

EXEMPLE..  L'harmonie est ici à cinq parties réelles. D'après ces remarques il est aisé de comprendre et de trouver de soi-même quelles sont les Notes susceptibles d'être doublées dans un accord quelconque.

Il est quelquefois permis de faire marcher deux parties par octaves ; cette espèce de licence est tolérée, parceque l'expérience à démontré qu'elle peut produire de l'effet.

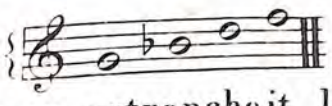
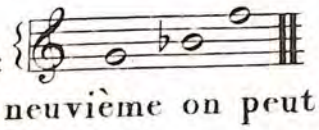
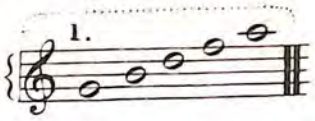
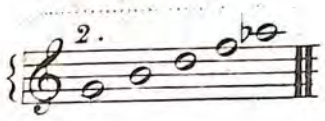
EXEMPLE.

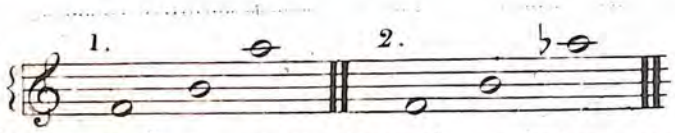


On n'envisage pas cela comme des octaves défendues, mais comme une intention du compositeur ; cependant elles ne peuvent avoir lieu qu'entre deux parties hautes et jamais entre une partie haute et la Basse.

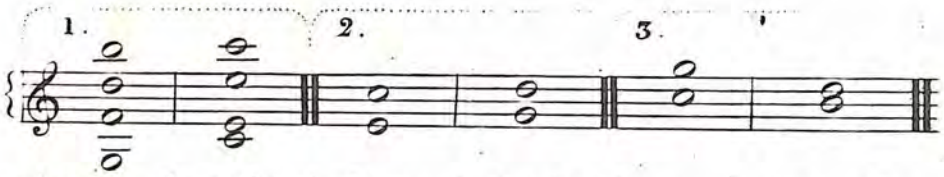
(*) L'on verra plus tard les exceptions que le travail de l'orchestre permet.

(**) Nous donnerons plus loin une explication de la différence entre la musique libre et la musique sévère.

Quand on retranche une Note d'un accord, il faut avoir soin que ce ne soit pas celle qui sert à le faire reconnaitre et dont l'absence pourrait faire confondre cet accord avec un autre. Si par exemple on retranchait le *Sol* de l'accord suivant  on ne pourrait pas le distinguer d'avec l'accord parfait de *Si* bémol. Si l'on en retranchait le *Fa*, on le confondrait avec l'accord parfait de *Sol mineur*. Ainsi c'est le *Ré* (la quinte de l'accord) qu'il faudrait retrancher Exemple:  cette règle est applicable à-peu-près à tous les accords. Dans les accords de neuvième on peut supprimer deux Notes, la fondamentale et la quinte. Ainsi de  et de  on pourra supprimer le *Sol* et le *Ré*.

EXEMPLE. 

De l'accord de sixte augmentée on supprime la quinte, comme nous l'avons déjà observé. Ces remarques sont particulièrement applicables aux accords dissonans. Quand aux accords parfaits la règle est moins sévère, 1°) Parceque l'accord dissonant qui precede un accord parfait en détermine la nature; 2°) Parceque les accords de la Tonique et de la Dominante dans une gamme déterminée, sont si bien dans notre oreille qu'ils se reconnaissent au moindre indice.

EXEMPLE.
En *Ut*. 

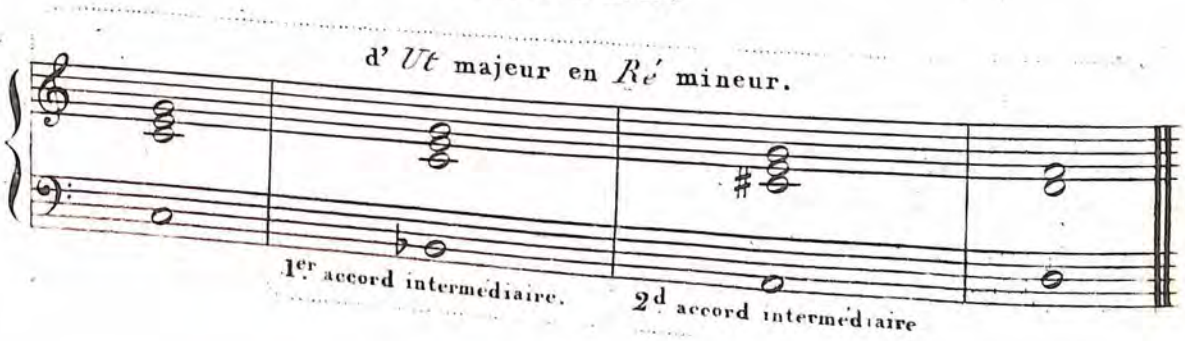
La septième dominante du N°1. indique indubitablement que *Ut* - *Mi* de l'accord suivant appartiennent à l'accord parfait *Ut* - *Mi* - *Sol*. Les deux autres exemples font sentir la Tonique et la Dominante de l'accord d'*Ut* dans le quel on est. En modulant on fera bien, autant que possible, de compléter les accords.

Des Modulations.

Nous avons dit comment les accords s'enchaînent pour produire l'harmonie: il importe maintenant de connaître le moyen principal de lier les gammes ou de moduler, car moduler ne veut dire autre chose que lier, unir, ou marier successivement différentes gammes ou différens Tons.

Ce moyen est bien simple et consiste dans le choix d'un ou de plusieurs accords qui se placent entre les gammes, et que nous appellerons, par cette raison, *accords intermédiaires*.

EXEMPLE.



Il y a des Tons qui ont entr'eux un rapport si intime qu'ils se lient sans accords inter-
-médiaires: par exemple on peut aller immédiatement

1º) D'*Ut* majeur en *La* mineur, (à la tierce inférieure.)

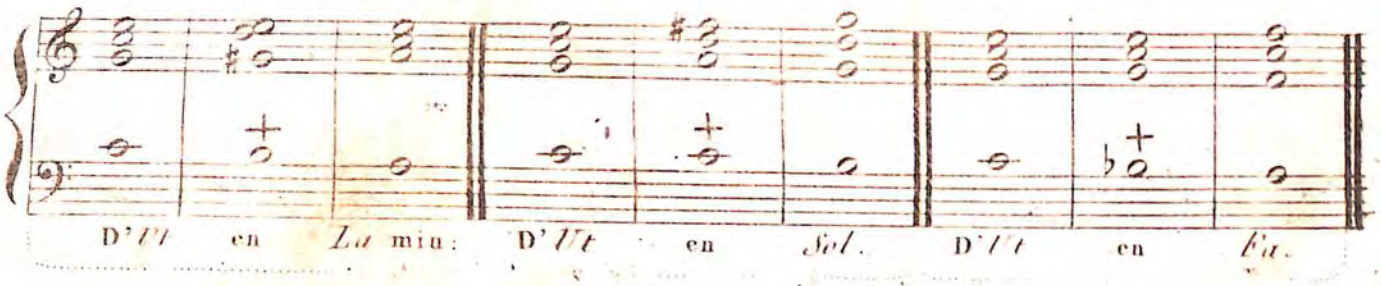
2º) D'*Ut* majeur en *Sol* majeur, (à la quarte inférieure.)

3º) D'*Ut* majeur en *Fa* majeur, (à la quinte inférieure.)

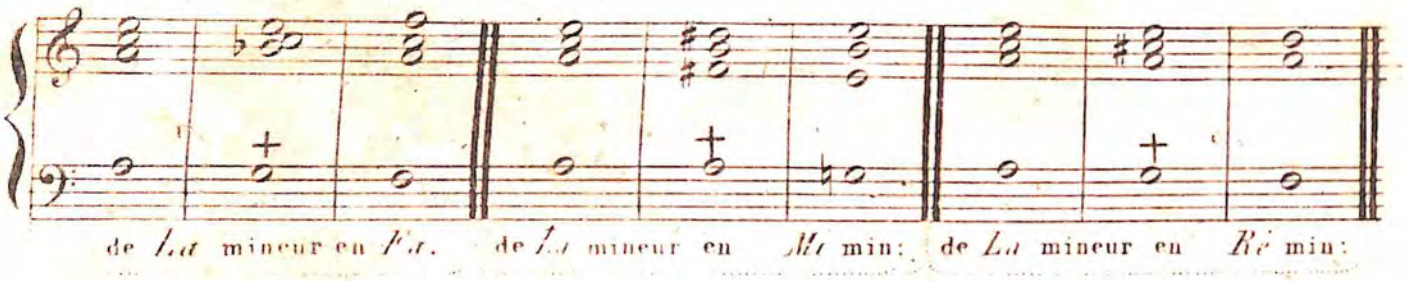
En allant ainsi d'un Ton à l'autre sans accords intermédiaires on ne module pas précisé-
-ment, on ne fait que changer de Ton; mais dans les trois cas ci-dessus on peut prendre un
accord intermédiaire qui est toujours la septième dominante du Ton où l'on veut aller; et dans
ce cas on module réellement.

Voyez l'exemple suivant où l'accord intermédiaire est marqué d'une (+).

En partant d'un Ton majeur.



En partant d'un Ton mineur.



Deux Tons sont relatifs quand ils ne diffèrent que d'un seul accident à la clef en plus ou en moins, comme par exemple *Ut* majeur et *Sol* majeur; ou *Ut* majeur et *Fa* majeur : ils ont par conséquent six Notes communes.

Deux Tons sont encore relatifs quand le nombre d'accidens qu'ils ont à la clef est le même, comme par exemple : *Ut majeur* et *La mineur*, ou *Ré majeur* et *Si mineur* : et les deux Tons ont toutes les Notes communes, sauf les altérations accidentelles dans le mineur où l'on hausse souvent la sixième et la septième Note de la gamme.

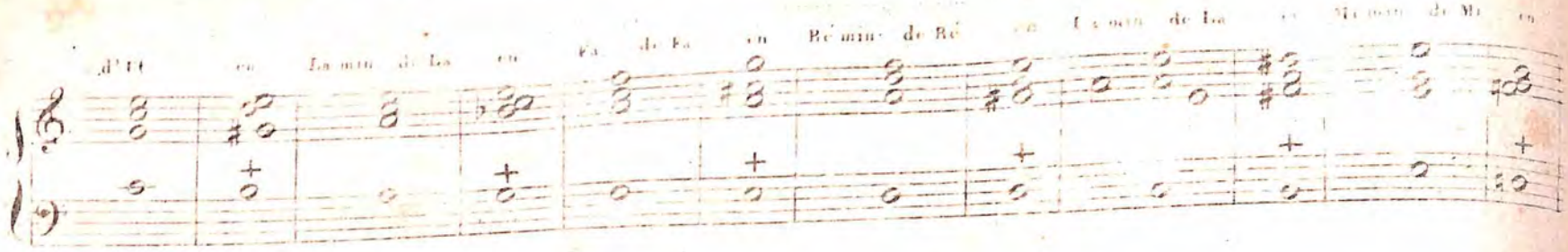
Règle.

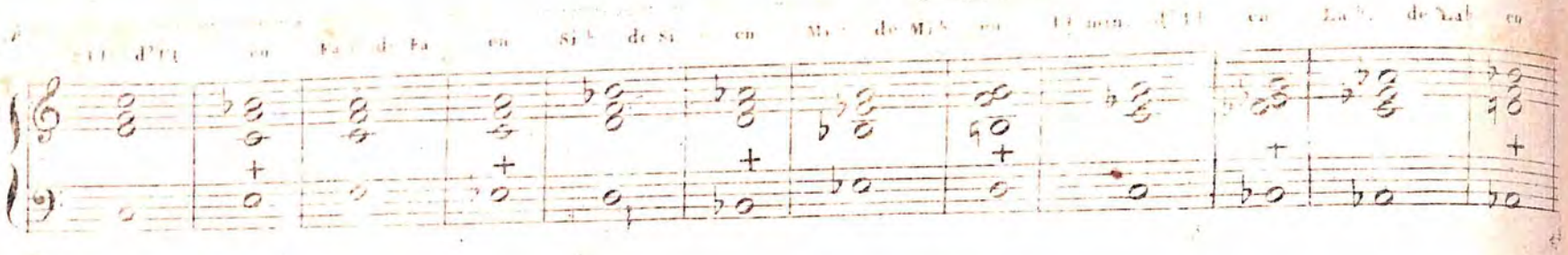
On peut moduler dans un Ton relatif avec un seul accord intermédiaire.

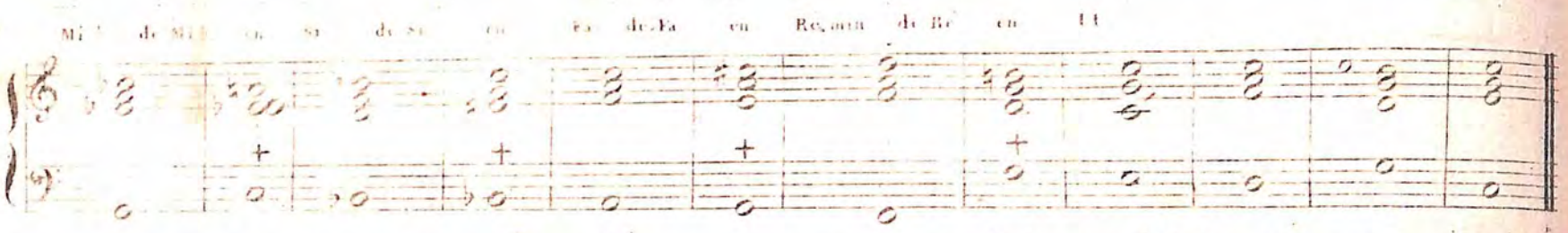
EXEMPLE.

Cette modulation peut être fixe ou seulement passagère. Elle est fixe ou déterminée si on reste dans le nouveau Ton pendant un certain temps; elle n'est que passagère si on le quitte aussitôt pour moduler dans un troisième etc... Dans les deux cas on peut procéder de la même manière c'est-à-dire avec les mêmes accords intermédiaires.

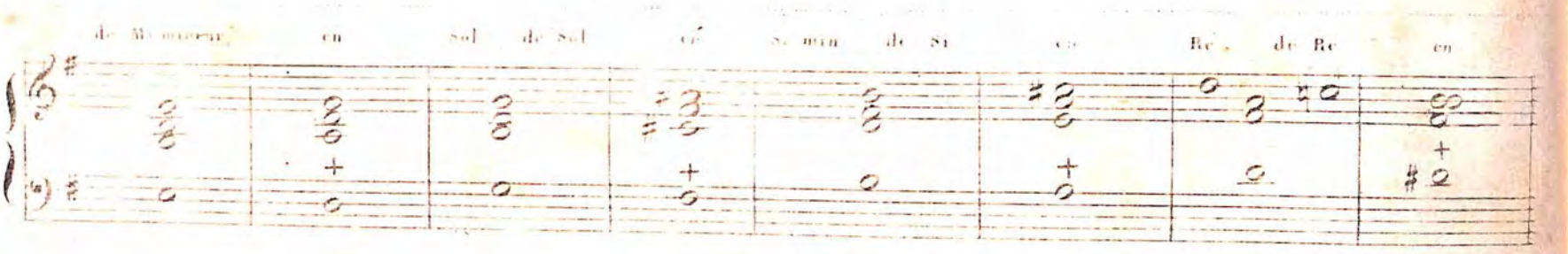
Voici un exemple de modulations passagères où chaque Ton est relatif avec son antécédent.

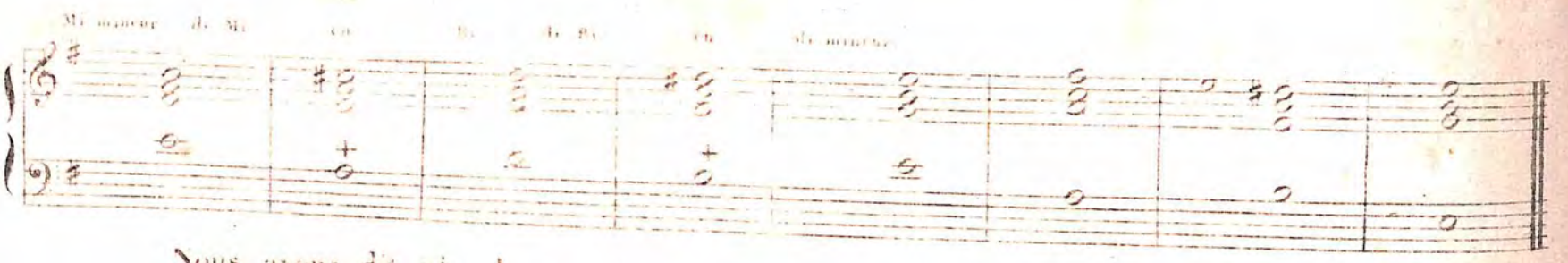






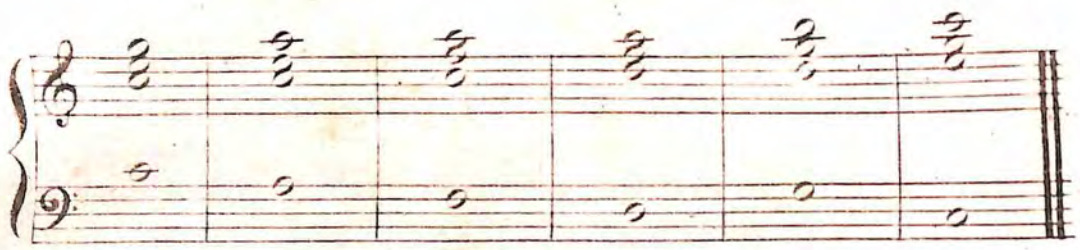
Toutes ces modulations se font avec un seul accord intermédiaire qui est la septième dominante, employée le plus souvent dans un de ses renversemens. Voici encore un exemple sur le même objet où les accords intermédiaires sont des accords parfaits majeurs au lieu d'être des septièmes dominantes comme dans l'exemple précédent.





Nous avons dit plus haut qu'on pouvait changer de Ton à la tierce, à la quarte et à la quinte inférieure, sans accords intermédiaires. Voici toutes les chances que ces trois cas présentent : 1°) A la tierce inférieure. Si le premier Ton est majeur le second doit être mineur (d'Ut majeur en *La* mineur), le changement de Ton se fait par conséquent à la tierce inférieure mineure. Si au contraire le premier Ton est mineur le second doit être majeur, par exemple (d'Ut mineur en *La* bémol majeur), le changement de Ton se ferait alors à la tierce inférieure majeure. 2°) A la quarte inférieure. Les deux Tons doivent être mineurs ou majeurs ; sans quoi ils ne seraient pas relatifs. 3°) A la quinte inférieure. Les deux Tons doivent également être ou majeurs ou mineurs par la même raison.

Pour changer de Ton de cette manière, il faut rester dans le nouveau Ton quelque temps, sans cela on ne ferait que changer d'accord et non de gamme. Il est bien clair que, dans l'exemple suivant, on reste dans le même Ton, parceque tous les accords appartiennent à la même gamme et qu'on n'y va point d'*Ut* en *La*, en *Fa*, en *Ré*, en *Sol* etc....

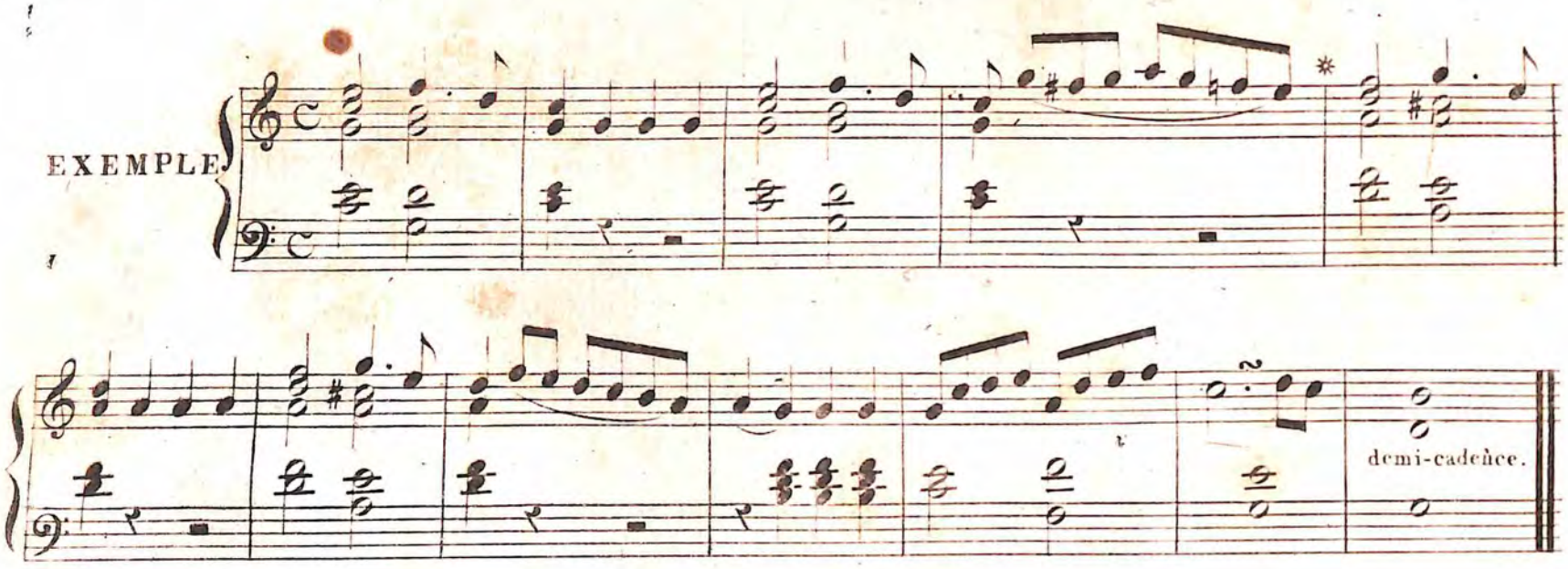


Pour changer réellement de Tons sans accords intermédiaires, il faut faire une phrase ou une période (*) toute entière dans le nouveau Ton. Ainsi, par exemple, après un motif en *Ut* majeur, on pourrait faire une période en *Sol* majeur, en *Fa* majeur ou en *La* mineur et revenir ensuite au Ton du motif.

On change aussi de Ton, mais beaucoup plus rarement, à la seconde majeure supérieure et à la tierce mineure supérieure sans accords intermédiaires:

1°.) A la seconde supérieure majeure, le premier Ton doit être majeur et le second mineur.

EXEMPLE.



Dans ce cas on ne pourrait pas rester longtems dans le second Ton; il faut revenir en *Ut* ou moduler dans un autre Ton relatif.

2°.) A la tierce mineure supérieure, le premier Ton ne peut être que mineur et le second toujours majeur.

Ce dernier changement de Ton ne se pratique que lors-qu'une première période finit en mineur (comme *La* mineur); alors la seconde commence en majeur son Ton relatif (*Ut* majeur), ce qui se fait principalement dans le Rondeau.

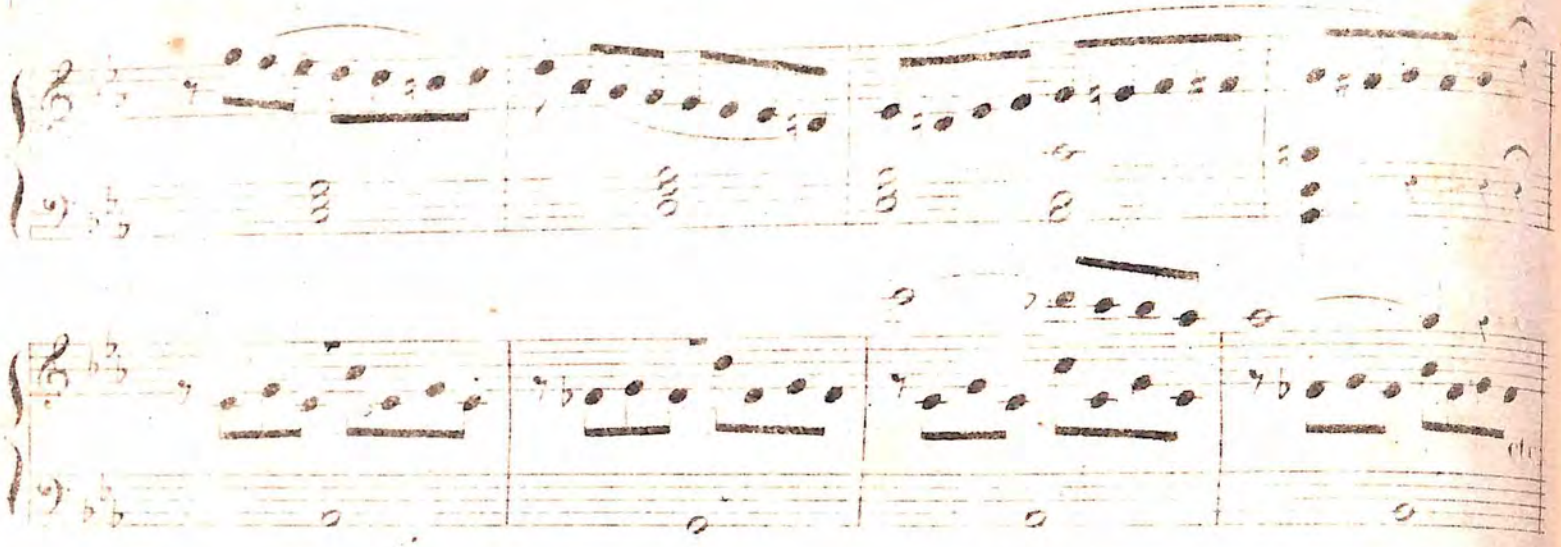
Une troisième liaison de cette espèce se fait encore en changeant de mode sans changer de Ton: par exemple d'*Ut* majeur en *Ut* mineur, ou bien d'*Ut* mineur en *Ut* majeur.

---

* Nous appellons une période la phrase musicale qui finit par une cadence parfaite, ce qui suppose une certaine durée. Toutes les autres phrases qui ne finissent point par une cadence parfaite, ne sont que des membres d'une période.

* Les octaves et les quintes qui ont lieu de la 4e à la 5e mesure sont tolerées par les motifs indiqués page 150. N°

On pourrait aussi aller immédiatement d'*La* majeur en *Fa* mineur, quoique ces deux Tons ne soient pas relatifs, parceque l'accord d'*La* majeur peut être considéré comme domi-nante de *Fa*. De même on peut prendre immédiatement après un accord parfait majeur (par exemple *Sol*), le Ton de sa seconde mineure supérieure (*La* bémol) mais il faut que l'ac-cord majeur de *Sol* soit la dominante d'*Ut* mineur, dans ce cas on module d'*Ut* en *La bemol majeur*, en *La bemol majeur*, Ton relatifs, et non pas de *Sol majeur* en *La bemol majeur*, Tons qui n'ont pas de relation. Ainsi on peut faire :



On change aussi quelquefois de Ton d'une manière extraordinaire pour produire un grand contraste, par exemple : 1°) De *Ré majeur* tonique, en *Ut bemol majeur*. 2°) De *Ré majeur* tonique, en *Si bemol majeur*. Cela ne peut avoir lieu qu'une seule fois dans une composition d'une certaine longueur et lorsque cette forte transition peut produire un effet réel comme dans une Scène dramatique, une finale d'opéra, une Simphonie et dans une Ouverture.

Dans une finale qui est composée de différens morceaux, on pourrait en terminer un en *Ré* majeur et commencer le suivant en *Ut* bémol majeur. C'est surtout dans ce cas qu'un pareil contraste peut produire beaucoup d'effet parceque la situation théâtrale, non seulement le comporte, mais souvent l'exige.

La première partie d'un Allegro de simphonie peut quelquefois finir en *Ré* majeur et la seconde commencer en *Ut* bemol majeur. Cette opposition inattendue est encore susceptible d'un heureux effet lorsque les deux parties ont un grand développement.

Ces cas exceptés, il faut toujours lier les gammes par des accords intermédiaires. L'art de bien moduler consiste dans le choix des accords intermédiaires.

1°) Il est des cas où un seul accord intermédiaire (la septième dominante) suffit.

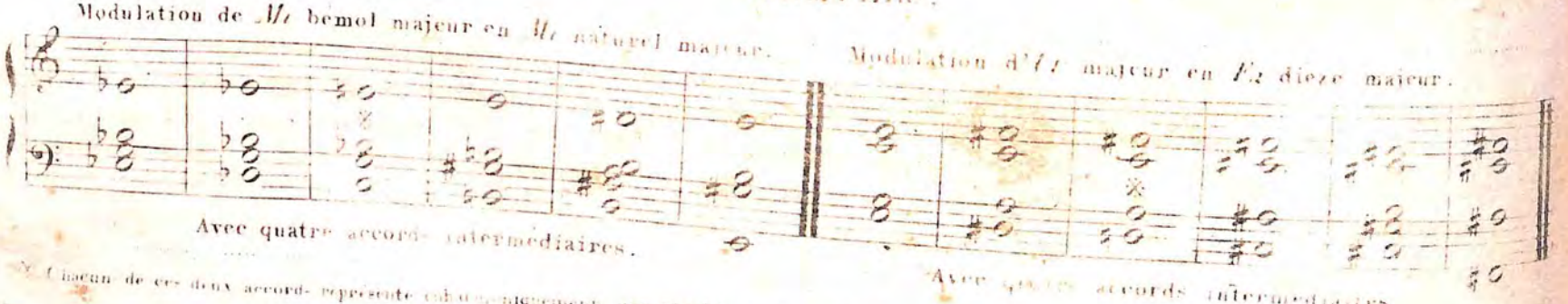
2°) D'autres où il en faut au moins deux.

3°) D'autres où il en faut au moins trois.

4°) D'autres où il en faut au moins quatre.

Il faut observer qu'il existe à peine une modulation qu'un harmoniste habile ne soit à même de réaliser avec quatre accords intermédiaires :

EXEMPLES.

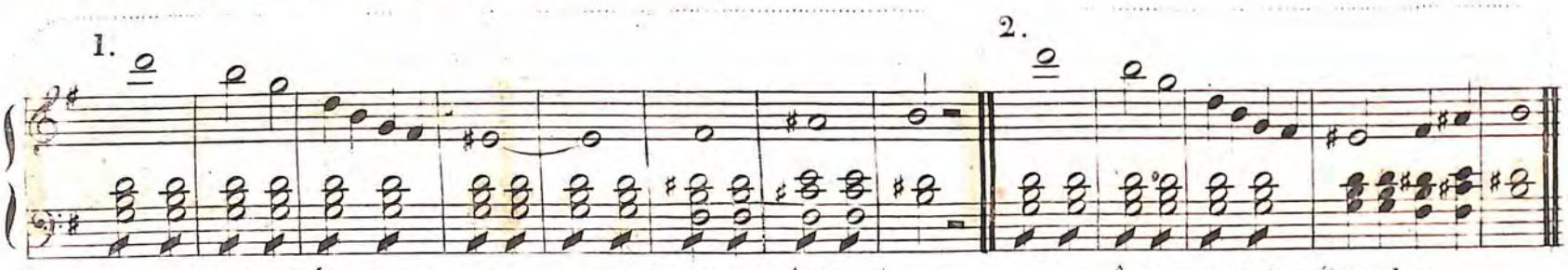


* Chacun de ces deux accords représente exactement une SIXTE AUGMENTEE, comme on le verra plus loin.

Remarque importante sur la durée des accords intermédiaires.

Comme les accords intermédiaires sont les seuls moyens d'union entre les différentes gammes, il est d'une grande importance de donner à l'oreille suffisamment de temps pour les bien saisir. Une modulation bien faite, sous tous les autres rapports, pourrait néanmoins paraître dure, bizarre, étranglée et même mauvaise, si les accords intermédiaires étaient de trop courte durée. Il faut surtout éviter cette défectuosité lorsqu'il s'agit de lier deux gammes hétérogènes : on ne risque jamais rien en prolongeant la durée des accords intermédiaires. C'est au moyen de cette prolongation des accords que HAYDN a fait les modulations les plus douces et en même temps les plus extraordinaires.

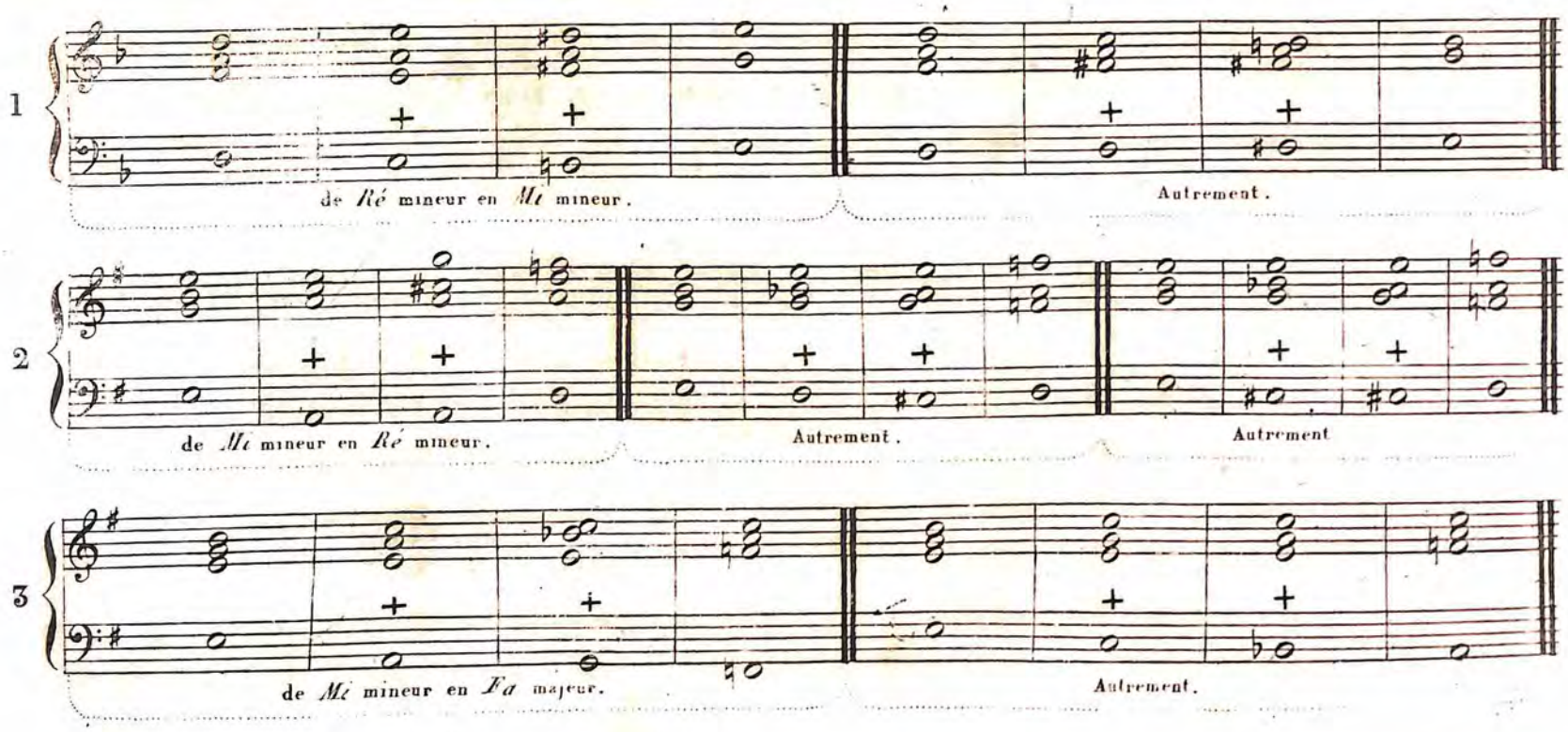
Voici deux exemples d'une modulation faite avec les mêmes accords intermédiaires; le premier est bon et le second est mauvais.



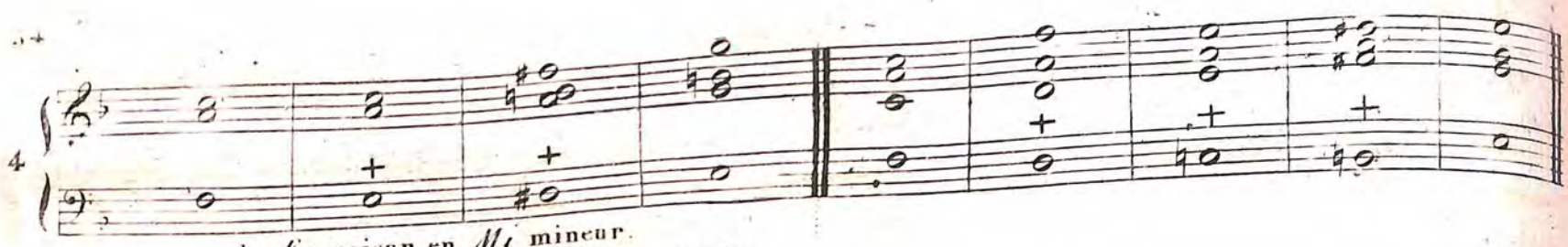
Modulation de *Sol* majeur en *Si* majeur suffisamment développée. — Même modulation étranglée.

Les modulations qui exigent au moins deux accords intermédiaires sont celles ou l'on marie deux gammes qui diffèrent entr'elles de deux accidens à la clef comme *Ré mineur* et *Mi mineur*.(*)

Voici des exemples de cette sorte de modulations.

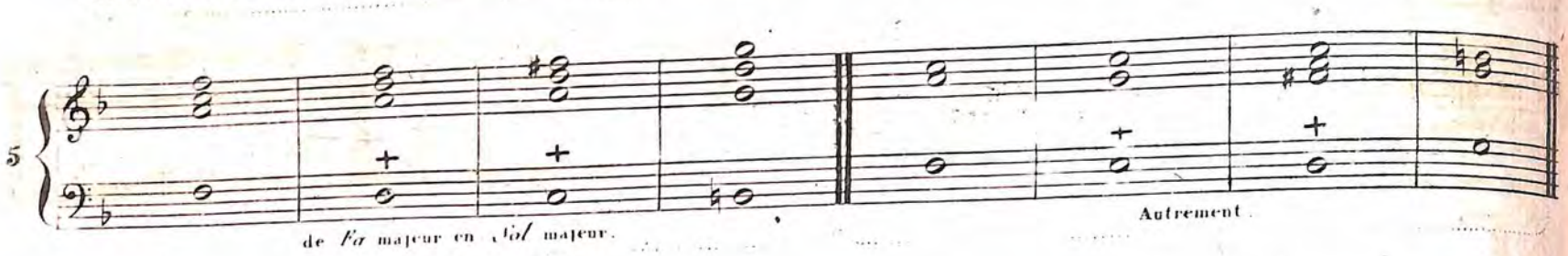


* Chacun de ces deux Tons n'a qu'un accident a la clef; mais le bemol étant opposé au dieze, il s'en suit que la différence entre ces deux gammes est réellement de deux accidens : pour s'en convaincre on n'a qu'à transposer la modulation de *Ré* mineur un Ton plus haut, et on aura celle de *Mi* mineur en *Fa* dieze mineur, ou bien un Ton plus bas, et on aura celle d'*Ut* mineur en *Ré* mineur.

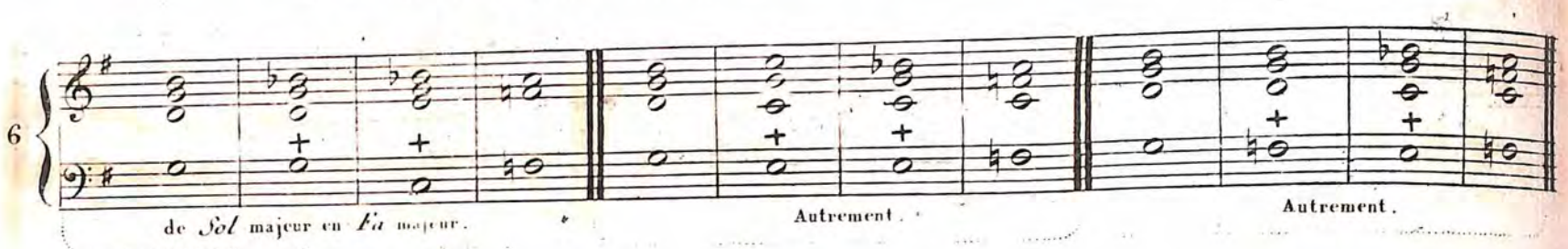


de *Fa* majeur en *Mi* mineur.

Cette modulation est deja trop brusque. Il vaudrait mieux la faire avec les trois accords intermediaires suivans.



de *Fa* majeur en *Sol* majeur. Autrement.



de *Sol* majeur en *Fa* majeur. Autrement. Autrement.

Pour employer ces six modulations, il faut observer certaines conditions, sans les quelles elles pourraient devenir dures et même mauvaises; c'est pourquoi il est important d'indiquer le systême suivant que les plus célèbres compositeurs ont suivi depuis PALESTRINA jusqu'à *Sébastien* BACH, et dont malheureusement on fait à peine mention de nos jours.

Un morceau de musique régulier est toujours composé dans un Ton déterminé et fixe; on l'expose et on le termine dans ce Ton, qu'il faut rappeler dans le courant du morceau. Nous l'appellerons par conséquent *Ton primitif* ou *Ton principal*. Chaque Ton primitif majeur ou mineur est, pour ainsi dire, entouré de cinq autres Tons qui ont un très grand rapport avec lui, et que nous nommerons Tons relatifs:

par exemple

Ut	majeur		Ton primitif.	*La*	mineur		Ton primitif.
Ré	mineur	1er	Ton relatif.	*Ut*	majeur	1er	Ton relatif.
Mi	mineur	2d	Ton relatif.	*Ré*	mineur	2d	Ton relatif.
Fa	majeur	3e	Ton relatif.	*Mi*	mineur	3e	Ton relatif.
Sol	majeur	4e	Ton relatif.	*Fa*	majeur	4e	Ton relatif.
La	mineur	5e	Ton relatif.	*Sol*	majeur	5e	Ton relatif.

Ces six Tons offrent dans leur enchaînement sept cent vingt chances*. On voit quelle grande variété de modulations on peut obtenir par eux sans s'écarter du Ton primitif. En modulant du Ton primitif dans chacun de ses relatifs, et de chaque Ton relatif dans son primitif on fait toujours des modulations avec deux Tons qui ne diffèrent entr'eux que d'un accident, ou qui ont un égal nombre d'accidens à la clef. Un seul accord intermédiaire suffit presque toujours dans tous ces cas; rarement on en emploie deux.

* Comme on peut s'en convaincre par la formule algébrique N.N-1.N-2.N-3.N-4.N-5 dans la quelle N=6

EXEMPLES.

UT majeur
Ton primitif.

1 — Modulation du 1er au 2d degré de la gamme.
2 — Retour.
3 — Modulation du 1er au 3e degré de la gamme.
4 — Retour.
5 — du 1er au 4e
6 — Retour.
7 — du 1er au 5e
8 — Retour.
9 — du 1er au 6e
10 — Retour.

UT mineur
Ton primitif.

1 — du 1er degré au 3e
2 — Retour.
3 — du 1er au 4e
4 — Retour.
5 — du 1er au 5e
6 — Retour.
7 — du 1er au 6e
8 — Retour.
9 — du 1er au 7e
10 — Retour.

Voilà vingt modulations (dix pour chaque Ton primitif) dont quatorze avec un seul accord intermediaire et six avec deux accords intermediaires. Encore ces six dernières modulations peu-vent-elles assez souvent se faire avec un seul accord.

Il arrive fréquemment qu'on module dans un Ton qui n'est pas relatif avec son antécé-dent, quoique tous les deux le soient par rapport à leur Ton primitif; ainsi *Ré mineur* et *Mi mineur* ne sont pas relatifs entr'eux parcequ'ils diffèrent de deux accidens.

Ces modulations ont lieu

1°) Lorsque le Ton primitif est majeur
- Du 2d dégré au 3e
- Du 3e dégré au 4e
- Du 4e dégré au 5e
- Du 2d dégré au 5e

et vice-versa.

2°) Lorsque le Ton primitif est mineur
- Du 4e dégré au 5e
- Du 5e dégré au 6e
- Du 6e dégré au 7e
- Du 4e dégré au 7e

et vice-versa.

On peut les faire avec deux accords intermédiaires ; rarement elles en exigent trois.

EXEMPLES.

UT majeur
Ton primitif

d'Ut en Re de Re en Mi de Mi en

Fa de Fa en Sol de Sol en La de La en Sol de Sol en Fa de Fa

en Mi de Mi en Re de Re en Ut Conclusion.

UT mineur
Ton primitif.

d'Ut en Mi ♭ de Mi ♭ en Fa de Fa en Sol de Sol

La ♭ de La ♭ en Si ♭ de Si ♭ en Ut d'Ut en Si ♭ de Si ♭ en La ♭ de La ♭

en Sol de Sol en Fa de Fa en Mi ♭ de Mi ♭ en Ut Conclusion

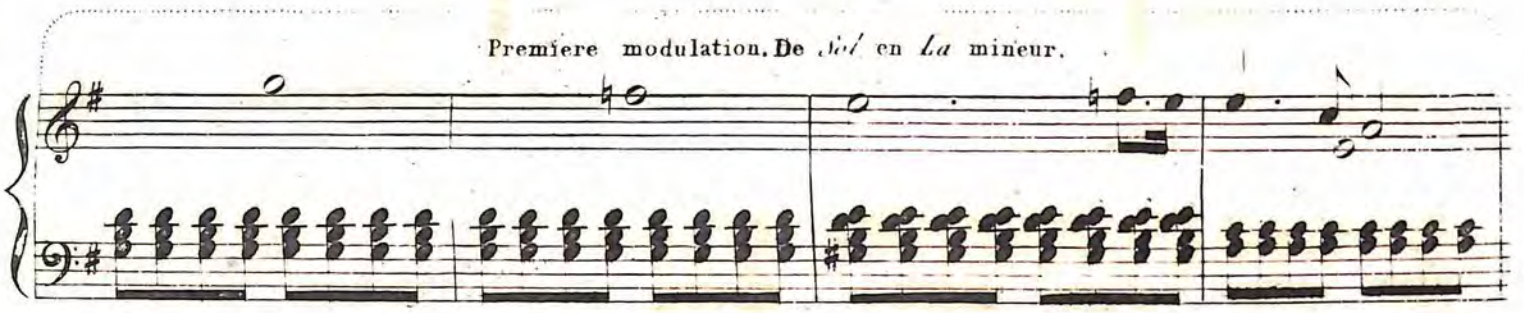
Remarque importante sur ces Modulations.

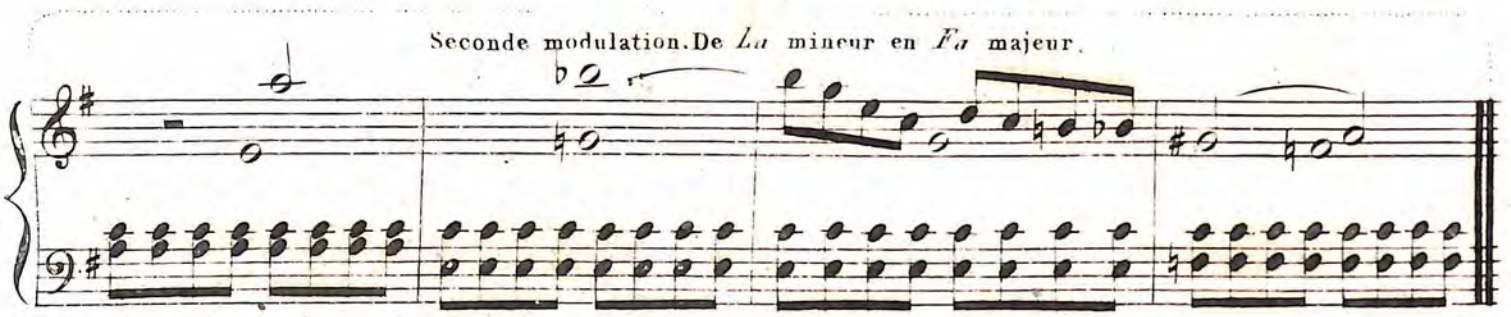
En modulant dans un Ton non relatif (Comme de *Sol* majeur en *Fa* majeur) il faut faire en sorte que les deux Tons se rattachent à un Ton primitif commun qui ait déjà été bien déter-miné, comme dans les exemples precedens, *car ce n'est que dans ce cas* qu'une pareille mo-dulation peut s'employer convenablement. Je peux facilement moduler de *Sol* majeur en *Fa*

majeur avec deux accords intermédiaires dans un morceau de musique dont le Ton primitif est *Ut* majeur ou *La* mineur ; mais je ne le pourrais pas de même si le Ton primitif était *Ré* majeur ou *Mi* mineur. Ainsi donc ce qui est bon dans un cas pourrait devenir mauvais dans un autre, par conséquent toutes les modulations que nous avons indiquées ci-dessus, du second degré au troisième, du troisième au quatrième etc.... sont conditionnelles et ne sauraient sem-ployer par tout également.

Pour arriver franchement à un Ton plus ou moins éloigné on peut faire deux, trois ou quatre modulations au lieu d'une seule ; nous les appellerons *modulations composées*.

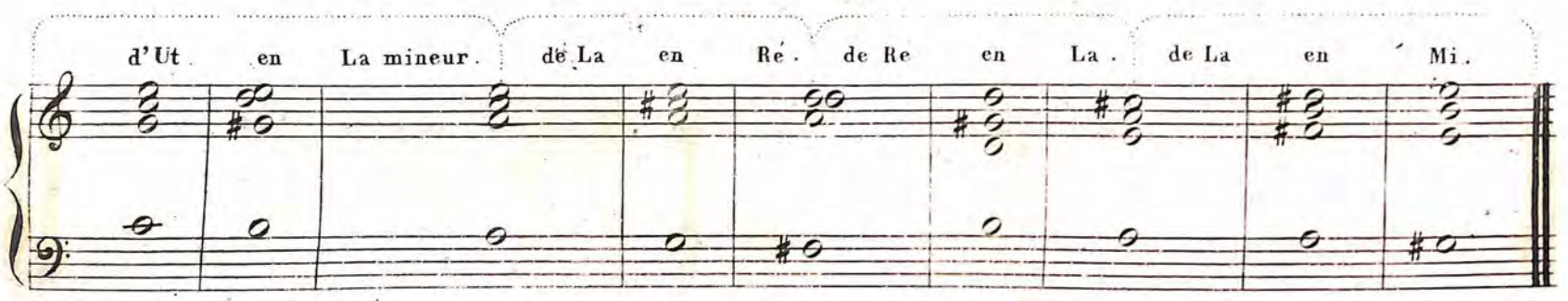
Par exemple pour aller de *Sol* en *Fa* on fera deux modulations au lieu d'une:





Par ce moyen on procède d'un Ton relatif à l'autre : car *Sol* majeur et *La* mineur sont relatifs, et *La* mineur et *Fa* majeur le sont de même.

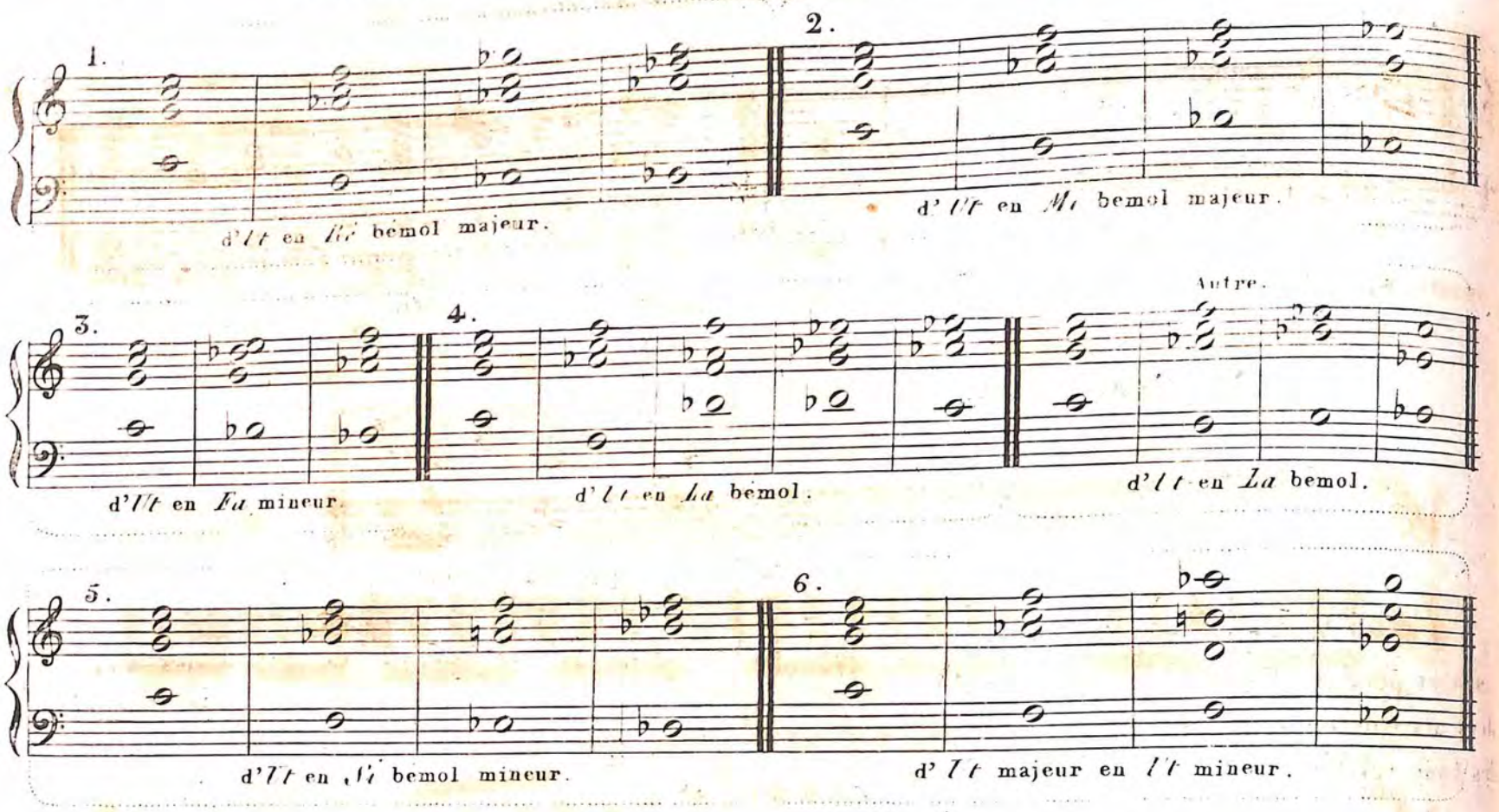
Voici un autre exemple d'une modulation composée pour arriver en *Mi* majeur en partant d'*Ut* majeur:



Nous avons dit plus haut qu'on pouvait immédiatement faire succéder à un Ton ma-jeur la gamme mineure de sa quinte inférieure et aller d'*Ut* majeur en *Fa* mineur. Il s'en suit qu'on peut moduler dans tous les Tons relatifs de *Fa mineur*, en partant d'*Ut majeur*.

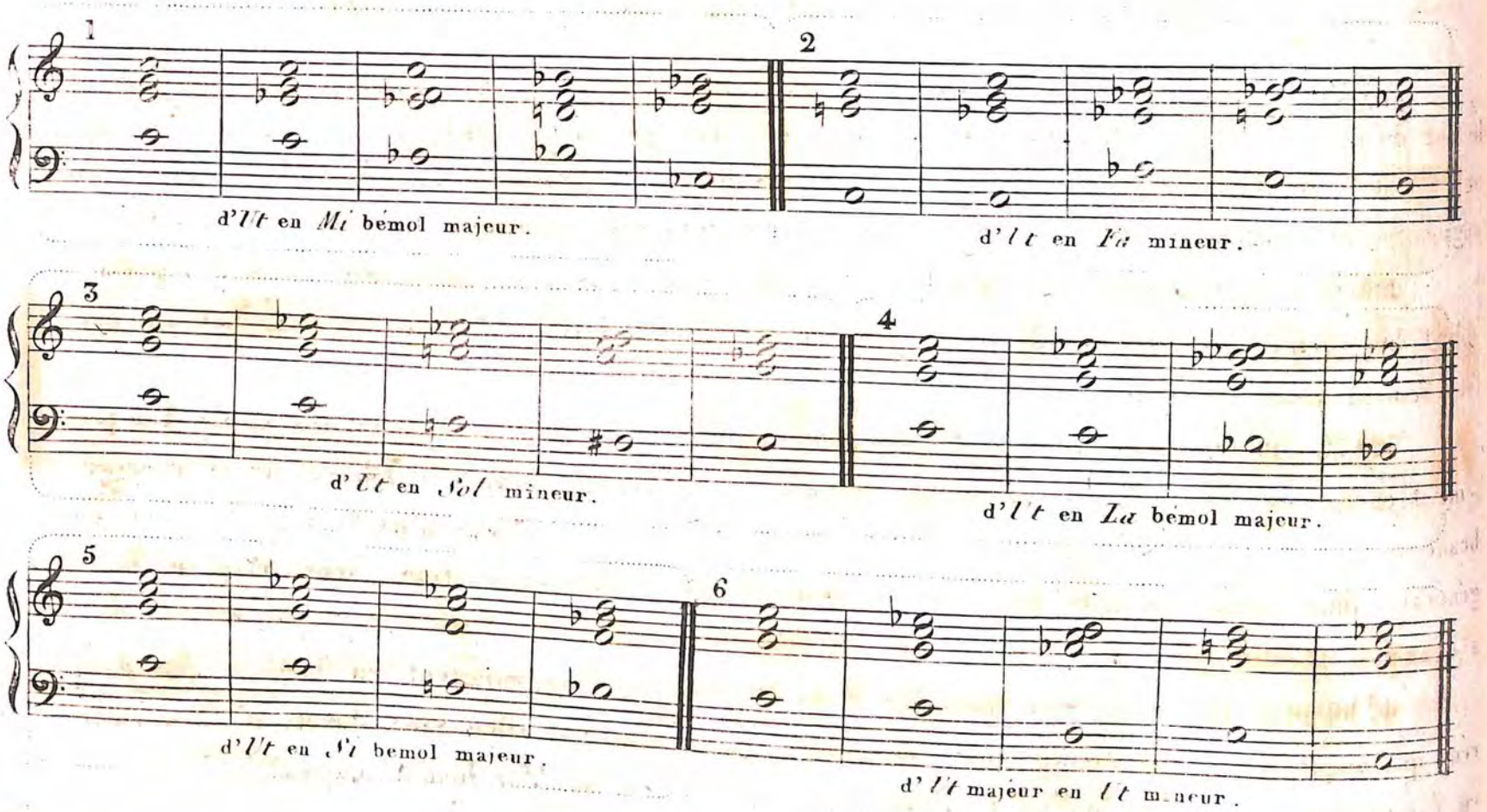
✱ La 7e RE dans cet accord n est pas préparée. Elle peut avoir lieu ainsi sous deux conditions : 1° il faut que la Basse fondamentale de cet accord reste la même que celle de celui qui précède ; 2° il faut que cette NOTE en partant de la Basse fondamentale de l'accord précédent descende par dégré conjoint et se résolve de même. Cette regle est applicable aux quatre espèce de septiemes.

Modulations d'*Ut majeur* dans les Tons relatifs de *Fa mineur*

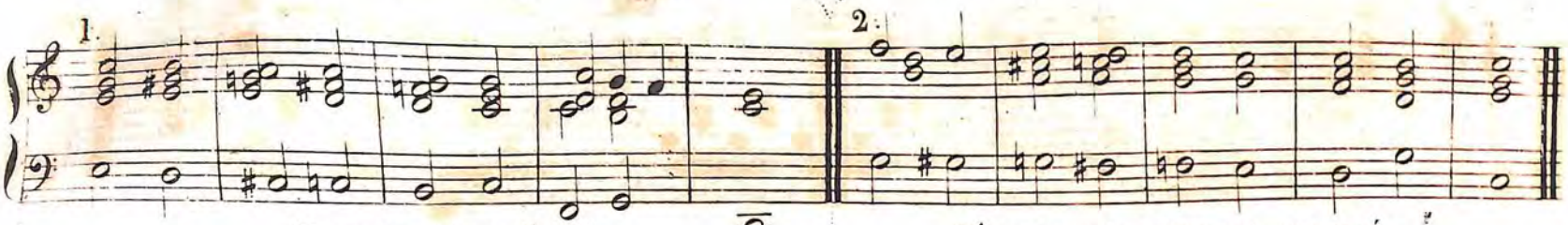


On peut également moduler dans tous les Tons relatifs d'*Ut mineur* en partant d'*Ut majeur*, parceque les deux Tons se marient facilement.

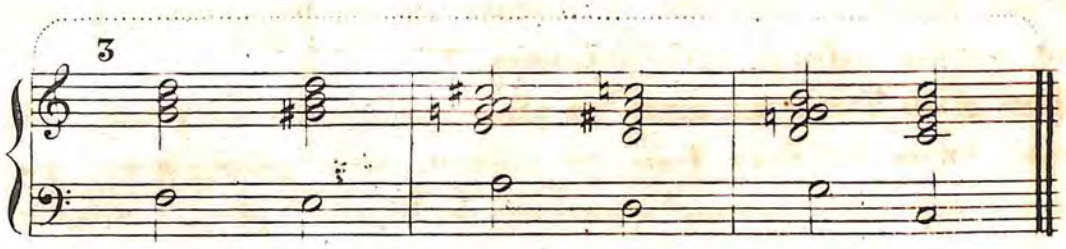
Modulations d'*Ut majeur* dans les Tons relatifs d'*Ut mineur*



Voici comment il faut s'y prendre pour employer une marche de septième dominante sans sortir des Tons relatifs.



Ut majeur Ton primitif. Même exemple autrement renversé.

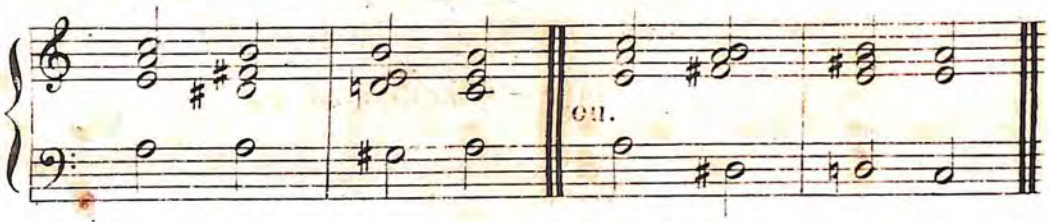


Même exemple où les accords intermediaires ne sont pas renverses.

C'est de cette manière (en restant dans le même Ton) qu'une marche de septièmes domi-nantes produit l'effet le plus agréable. Dans le mode mineur on ne pourrait faire succéder que deux accords de septième dominante si on desirait rester dans le Ton, sans quoi on sortirait des tons relatifs.

EXEMPLE.

LA mineur Ton primitif.



Remarques générales sur les Modulations.

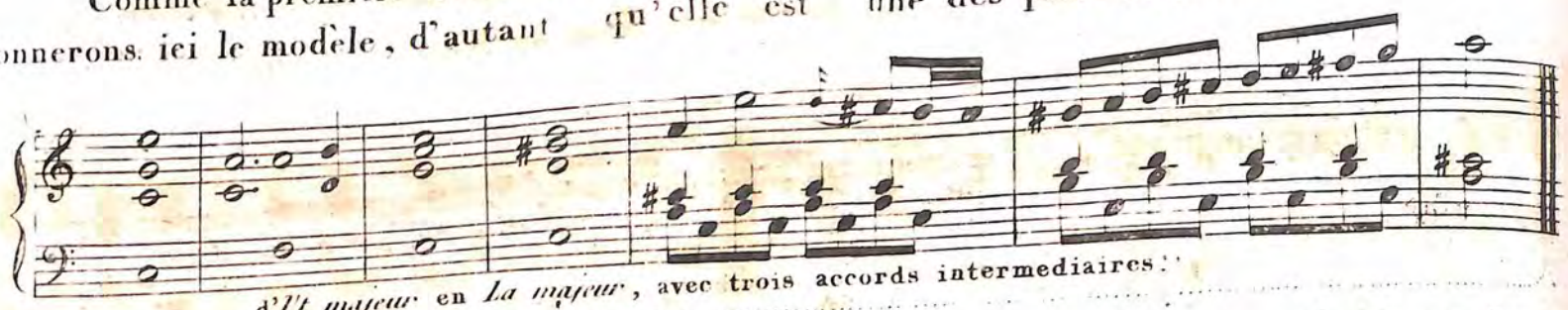
1°) Une modulation quelconque peut se faire de différentes manières, selon le goût ou le but du compositeur, selon la nature de la mélodie qu'on accompagne etc... cette différence ne consiste que dans le choix des accords intermédiaires, et on ne risquera jamais rien d'en augmenter le nombre ou de faire des modulations composées lorsque la mélodie le permet.

2°) Dans une modulation qui exige plusieurs accords intermédiaires, ceux qui précè-dent la septième dominante doivent être choisis de manière à adoucir, préparer et amener franchement cette septième.

3°) Il est des morceaux (la Fugue surtout) où il n'est pas permis de sortir du Ton pri-mitif et de ses cinq relatifs; c'est pourquoi nous recommandons aux Elèves de s'exercer beaucoup dans les modulations dont nous avons donné des exemples plus haut; elles sont en général d'une grande utilité, parcequ'on peut s'en servir par-tout sans risquer de s'égarer.

4°) Il est plus facile de moduler dans les Tons qui augmentent en bémols que dans ceux qui augmentent en dièzes: par exemple, il est difficile d'aller sans dureté d'*Ut majeur* en *La majeur*, tandis qu'on va facilement d'*Ut majeur* en *La* bémol majeur.

Comme la première de ces deux modulations pourrait embarrasser les Eleves nous en donnerons ici le modèle, d'autant qu'elle est une des plus délicates.

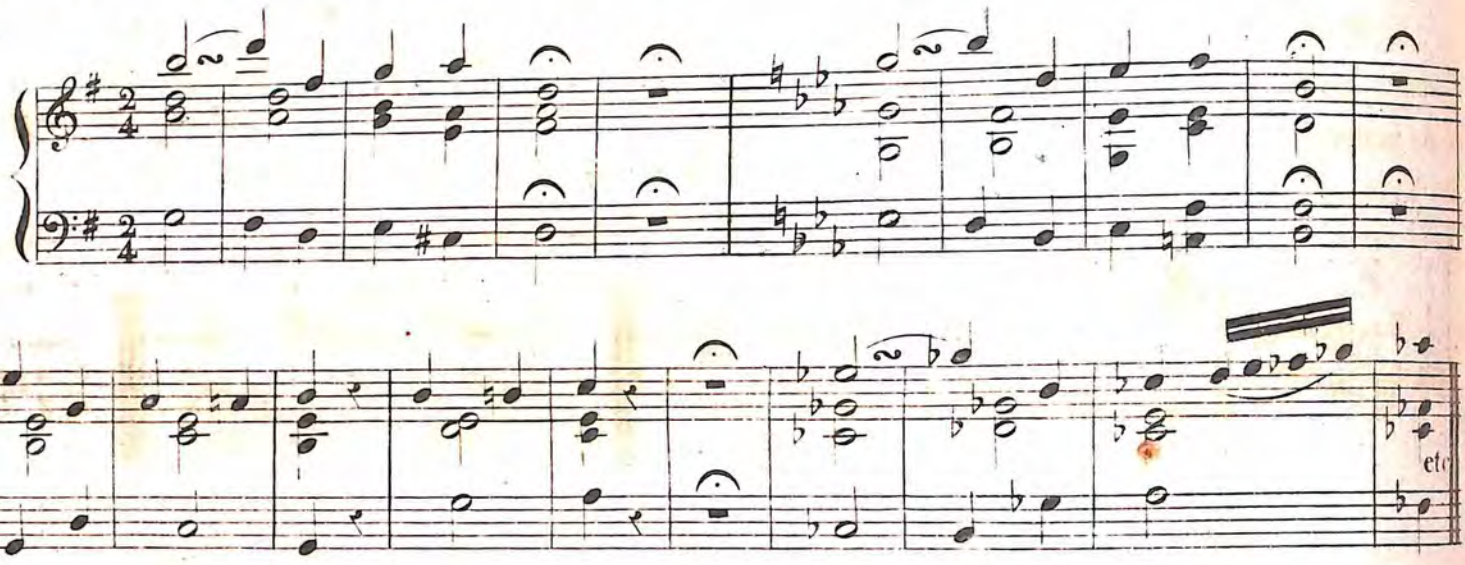


d'*Ut majeur* en *La majeur*, avec trois accords intermediaires.

On voit que dans cette modulation il faut faire la formule de la cadence parfaite comme pour aller en *La* mineur, résoudre le dernier accord intermédiaire sur *La* majeur, et rester suffisamment sur les accords intermédiaires.(*)

5°) En allant d'un Ton à un autre on place quelquefois un point d'orgue, ou bien on fait une longue pause entre les deux Tons; ce silence, ainsi placé, a une qualité remarquable; il marie deux gammes qui n'ont aucune apparence de liaison; plus ce silence est long, plus le changement de Ton est doux.

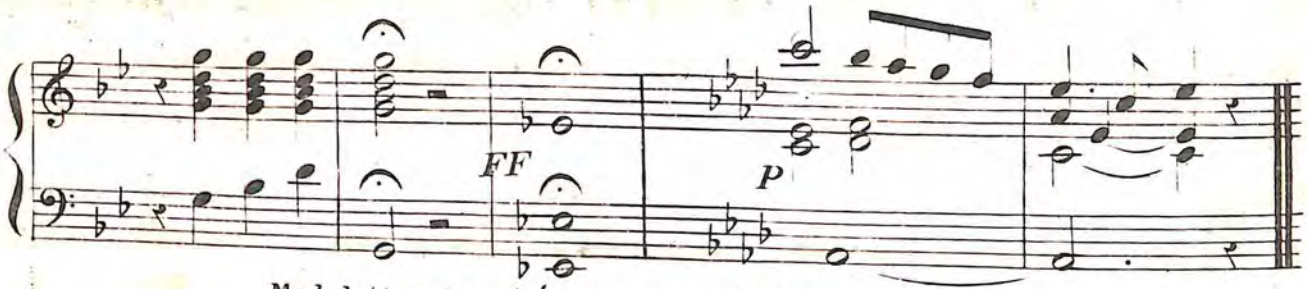
EXEMPLE.



Le silence dans ce cas tient lieu d'accords intermédiaires.

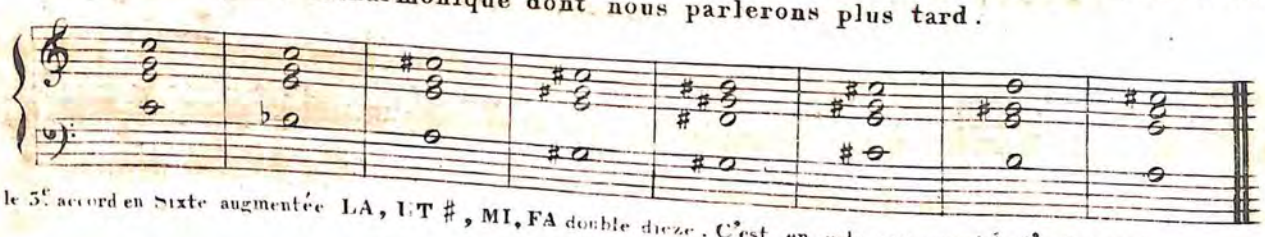
6°) L'unisson placé entre deux Tons très différents a de même la propriété de les lier sans accords intermédiaires, surtout lorsqu'on y fait un point d'orgue:

EXEMPLE.



Modulation de *Sol* mineur en *La* bemol majeur.

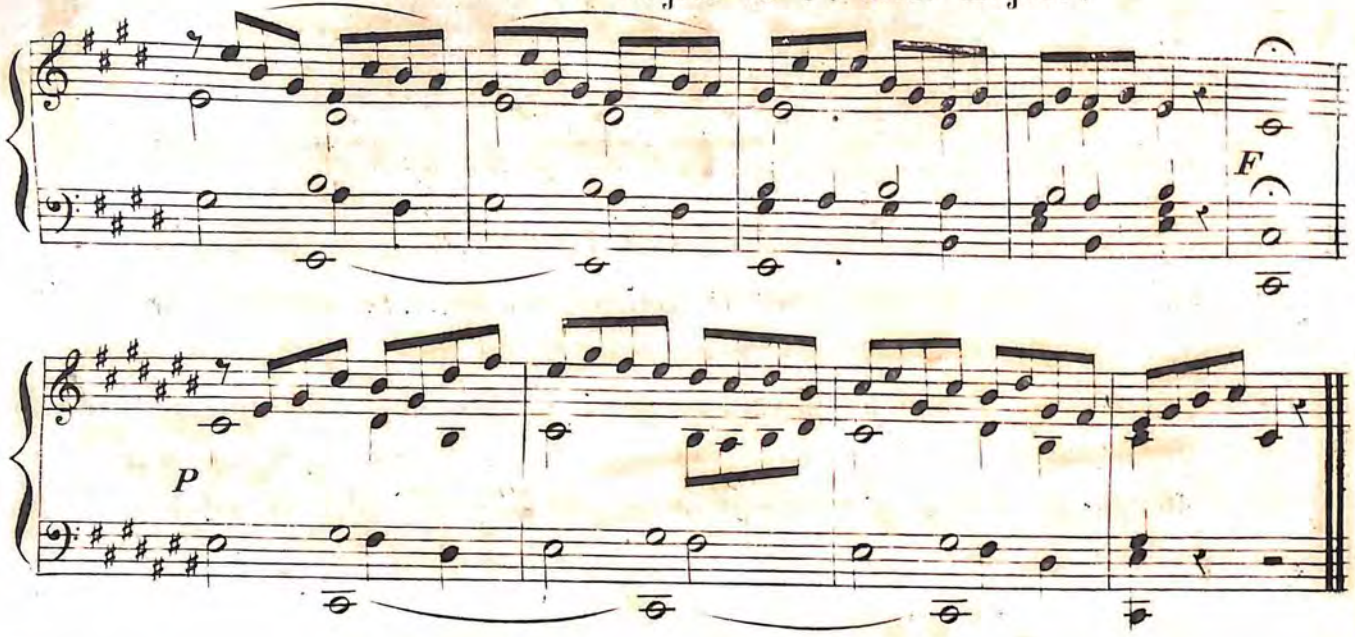
(*) La formule suivante (pour moduler d'*Ut* majeur en *La* majeur) serait préférable : mais il faut employer l'Enharmonique dont nous parlerons plus tard.



Il faut changer le 3e accord en Sixte augmentée LA, UT #, MI, FA double dieze. C'est en cela que consiste l'enharmonique dans cet exemple

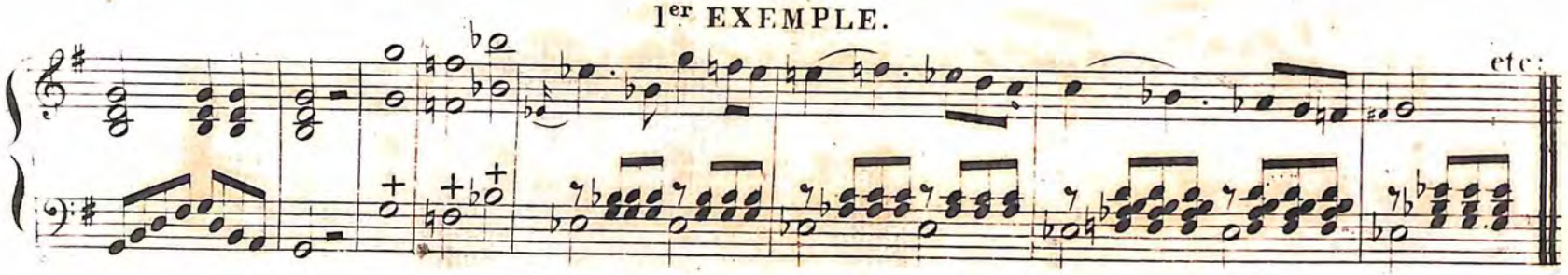
Cet unisson est ordinairement la dominante du Ton suivant (comme ci-dessus); quel-
-quefois aussi il en est la tonique, comme dans cet exemple:

Modulation de *Mi* majeur en *Ut* dièze majeur.

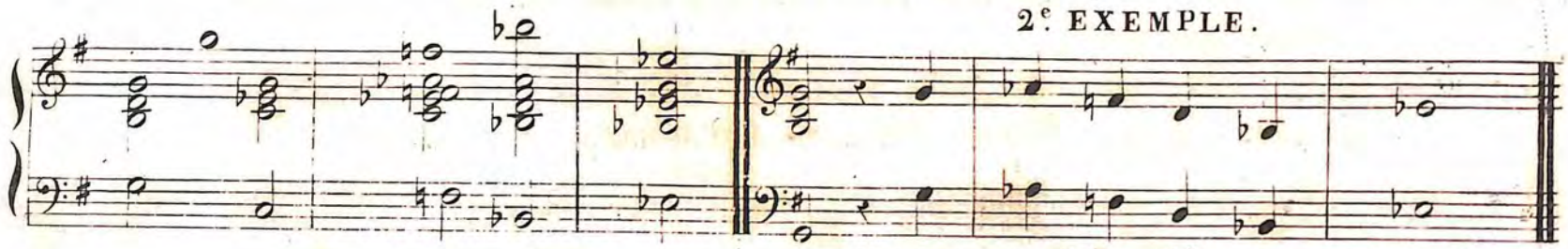


Un trait en unisson peut aussi devenir moyen d'union entre deux gammes fort éloignées.

1er EXEMPLE.



Les Notes marquées d'une (+) dans l'exemple précédent tiennent lieu d'accords
intermédiaires et les représentent. Ces accords sont:

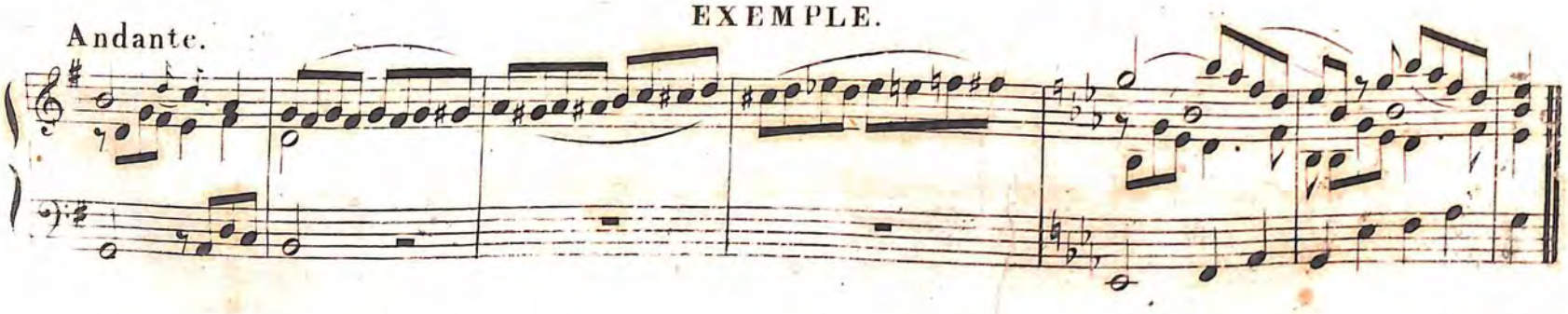


2e EXEMPLE.

Modulation de *Sol* en *Mi* bémol majeur.

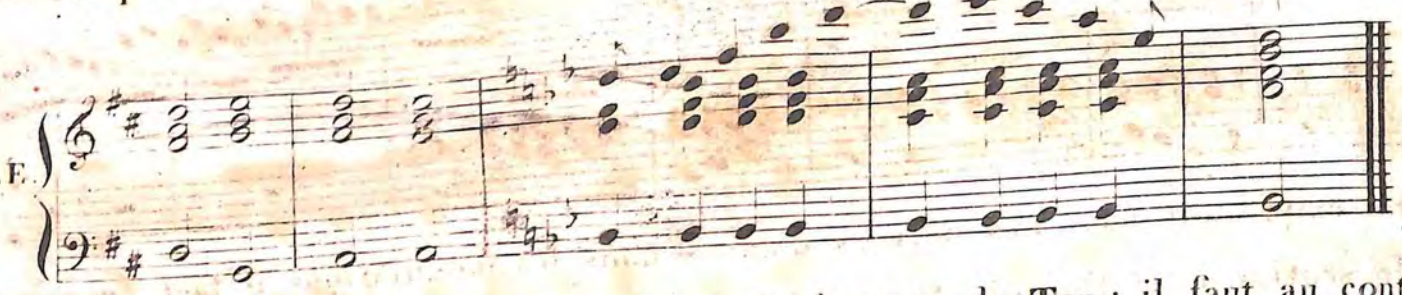
7?) Une suite de Notes chromatiques exécutées par une seule partie qui marche
d'une manière incertaine, peut encore servir à lier deux gammes éloignées.

EXEMPLE.



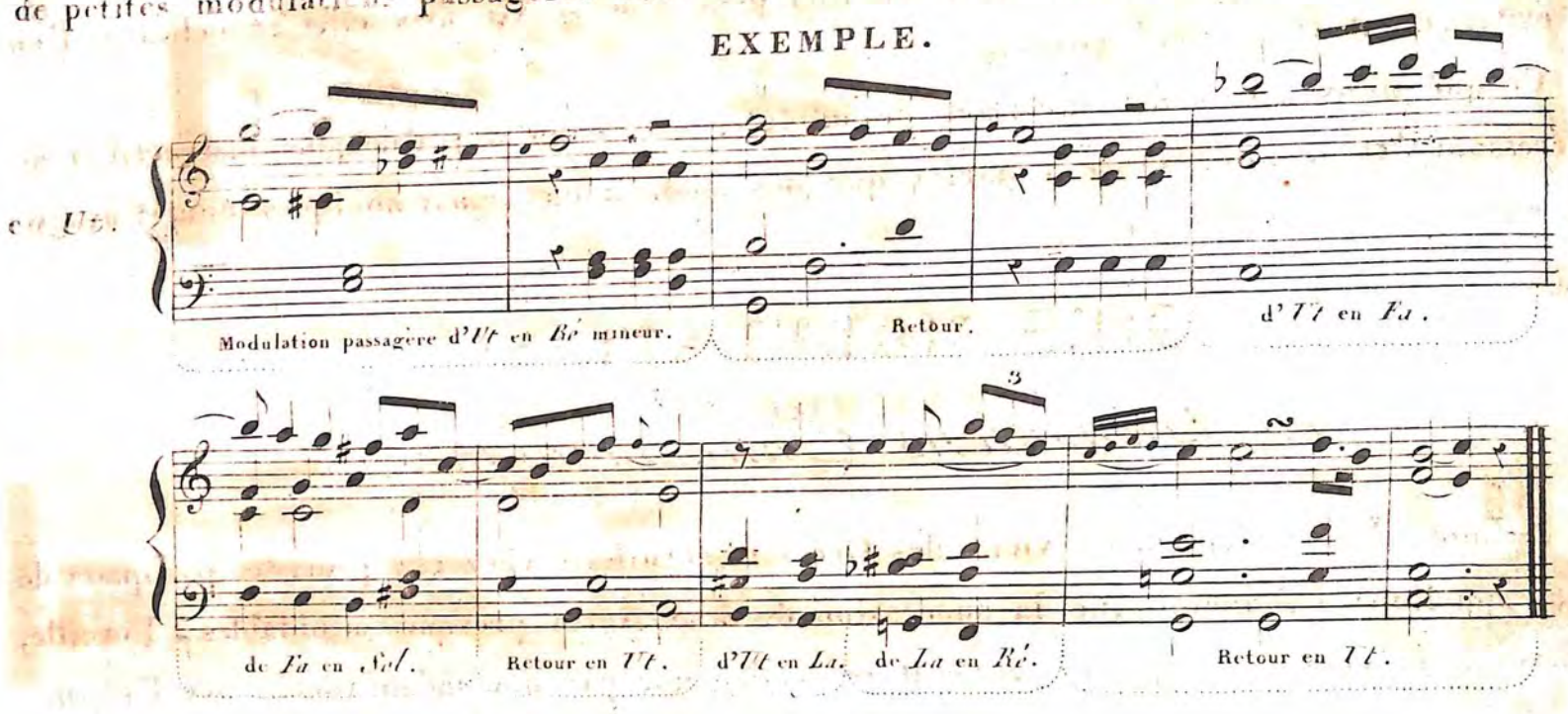
En rompant une cadence parfaite on marie de même deux gammes très différentes

EXEMPLE.



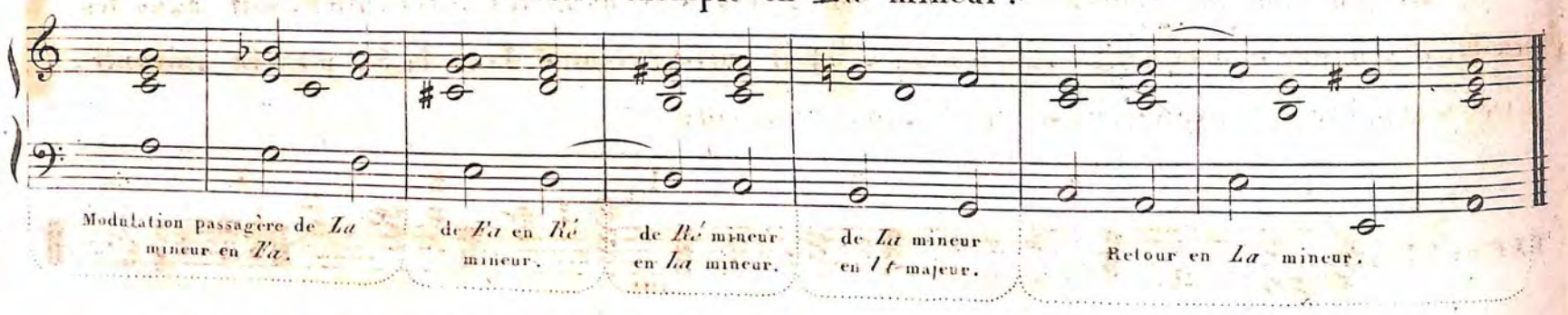
8°) On ne peut pas sans cesse moduler et changer de Ton ; il faut au contraire s'arrêter souvent dans une même gamme ; mais tout en restant dans un même Ton on peut employer de petites modulations passagères dans les Tons relatifs du mode où l'on se trouve :

EXEMPLE.



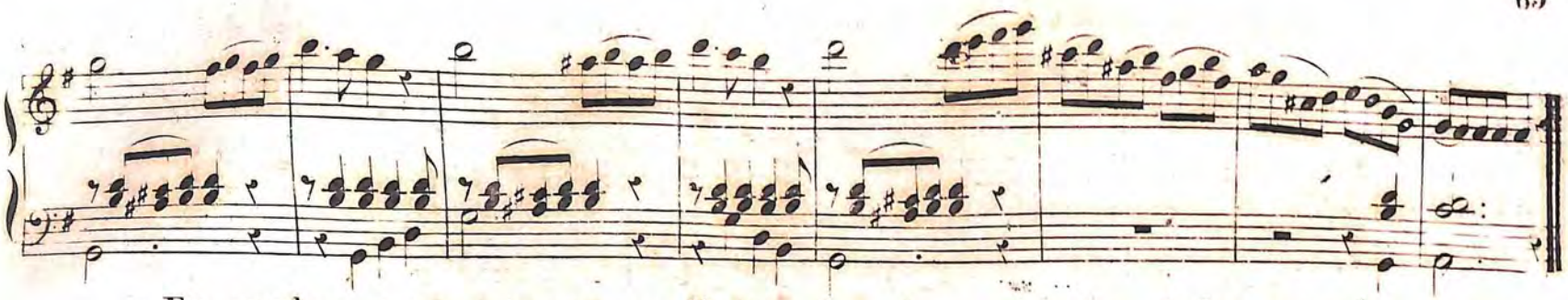
Ces modulations passagères sont si brèves que l'oreille ne perd pas l'impression du Ton d'*Ut*, et elles ont encore l'avantage de rendre piquante une phrase chantante qui, sans elles, serait souvent commune.

Autre exemple en *La* mineur.



Pour demeurer longtems dans un même Ton, surtout sans employer les petites modulations dont nous venons de parler, il faut intéresser par la mélodie et par des mouvements convenables dans les parties d'accompagnement. C'est par ce moyen qu'on peut rester longtems non seulement dans un seul Ton, mais aussi sur un seul accord(*). Dans l'exemple ci-après les sept premières mesures restent dans l'accord de *Sol* :

* Voyez page 154 un article sur les moyens de varier l'harmonie sans sortir du Ton.



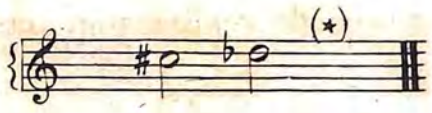
En employant tous ces moyens d'union dans les modulations il faut en même temps consulter le sentiment et l'oreille. Une modulation, quoique bien faite, peut manquer totalement son effet lorsqu'elle est déplacée. Il n'y a point de règle à donner sur l'emploi convenable de telles ou telles modulations; les occasions où l'on peut s'en servir avec effet et celles où l'on doit les éviter, étant trop nombreuses.

Ce que nous avons dit sur l'art de moduler est ce qu'il y a de plus instructif et de plus intéressant. Il ne nous reste à parler que des modulations enharmoniques dont l'usage est très restreint.

DES MODULATIONS
ou transitions Enharmoniques.

Le mot *Enharmonique* vient des Grecs et signifiait chez eux procéder par quart de Ton. Nous appellons enharmonique la succession de deux Notes presque semblables à l'oreille, mais différemment écrites et qui ne peuvent se rendre que par une même touche sur l'*Orgue* et sur le *Piano-forte*.

EXEMPLE.



Partout où une semblable succession a lieu, soit dans les intervalles, soit dans les accords, il y a par conséquent *Enharmonique* et il suffit, comme dans la 5me mesure suivante, qu'une seule note éprouve ce changement dans un accord.

EXEMPLE.

En procédant de la sorte pour passer d'un Ton à l'autre on fait une transition *Enharmonique*.

(*) Il y a cependant dans la nature une différence réelle entre ces deux Notes, que l'on appelle *Comma* ou *Diesis* et qu'on exprime par la fraction $\frac{125}{128}$. Mais dans la pratique on met fort souvent l'une de ces deux Notes à la place de l'autre sans que l'oreille en soit sensiblement affectée. La même différence se trouve entre *Re* dièze et *Mi* bémol, entre *Fa* ♯ et *Sol* bémol, entre *Mi* dièze et *Fa* naturel; c'est-à-dire partout où deux Notes differentes sont représentées par une seule touche sur l'Orgue et le Piano-forte.

EXEMPLES

Dans le N°2 des exemples ci-dessus on pourrait supprimer le second accord marqué + et la transition n'en serait pas moins enharmonique; il faudrait alors nécessairement supposer ce second accord pour résoudre la septième dominante (*Ut - Mi - Sol - Si* bémol) immédiatement sur le second renversement de l'accord parfait *Mi - Sol - Si* naturel.

Les accords qui servent à faire ces transitions sont : 1°) La septième dominante, 2°) L'accord de sixte augmentée. 3°) La septième diminuée. Par cette raison on pourrait appeler ces accords, *accords enharmoniques*.

Toute septième dominante peut se changer en accord de sixte augmentée.

EXEMPLE.

Chaque accord de sixte augmentée peut par conséquent se changer en septième dominante.

EXEMPLE.

Chaque septième diminuée peut se représenter enharmoniquement par trois autres septièmes diminuées.

EXEMPLE. N°1.

Ces quatre derniers accords n'en font qu'un seul sur l'orgue ou sur le Piano-forte, par ce qu'on ne peut les rendre sur ces deux instruments que par les mêmes touches; chacun d'eux peut être mis à la place des trois autres.

La même chose a lieu pour les deux exemples suivans:

N°2 N°3

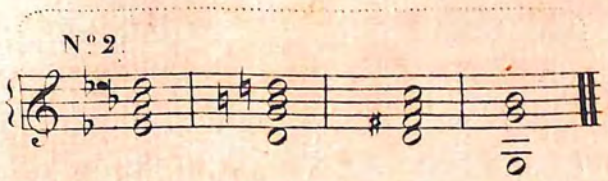
Il s'en suit qu'on peut 1°) Faire une transition enharmonique en changeant la septième dominante en accord de sixte augmentée. Dans ce cas il faut que la septième dominante soit non renversée.

EXEMPLE. N°1

Dans cet exemple le changement est réel.

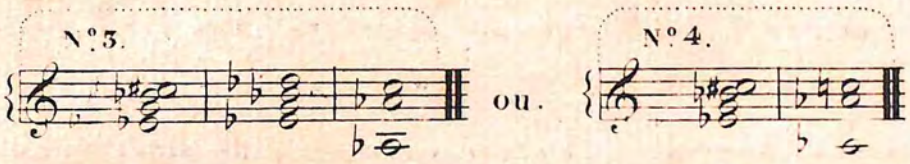
* Voyez N°7 page suivante.

Dans l'exemple suivant le changement de l'accord n'est que mental ou supposé:



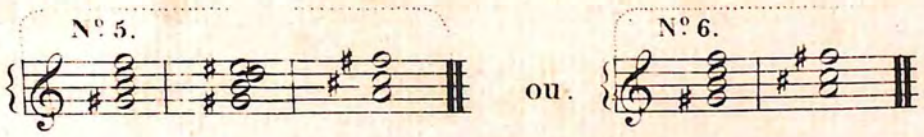
Ce qui fournit une modulation extraordinaire de *La* bémol en *Sol* majeur.

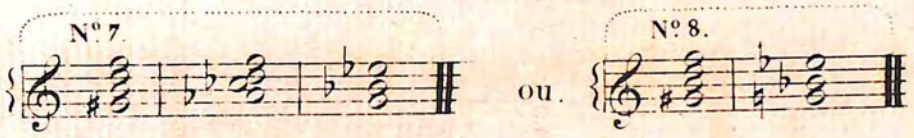
2.º) Faire une autre transition enharmonique en changeant la sixte augmentée en sep-tième dominante. Dans ce cas il faut que les deux accords soient non renversés:

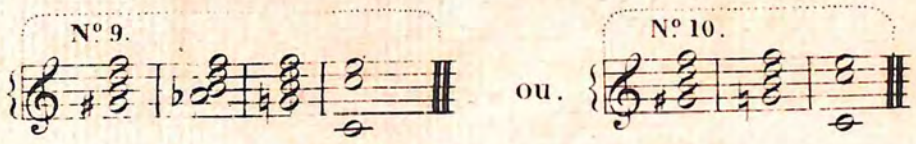


Ce qui donne une modulation de *Sol* majeur ou mineur en *La* ♭.

3.º) Faire trois transitions enharmoniques différentes avec une septième diminuée:







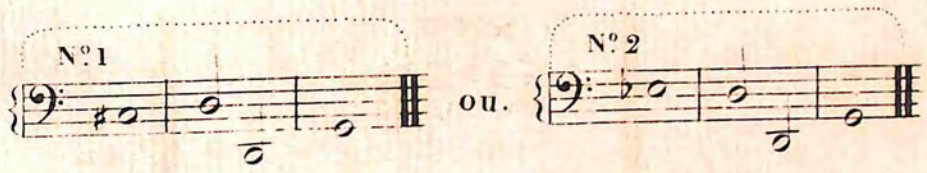
Tout le secret des véritables transitions enharmoniques est renfermé dans ces dix exemples.

FORMULE GÉNÉRALE

Au moyen de la quelle on peut réaliser toutes les modulations enharmoniques.

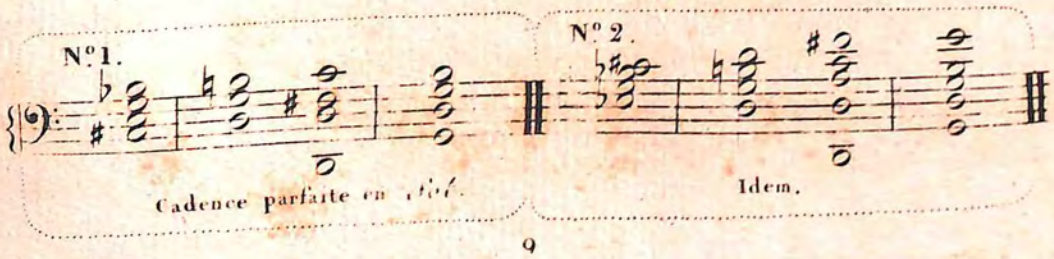
On propose de moduler en *Sol* majeur ou mineur (car la même formule peut servir dans les deux cas) en partant d'un Ton quelconque. Pour réaliser cette proposition, on prend:

1.º) Les quatre Notes suivantes dans la Basse:



Qui forment dans cette partie (comme on le sait) la formule de cadence parfaite de *Sol* majeur ou *Sol* mineur.

2.º) On prend sur la première des Notes (dans le N.º 1) un accord de septième dimi-nuée, (et dans le N.º 2) l'accord de sixte augmentée; ce qui donne les accords suivans:

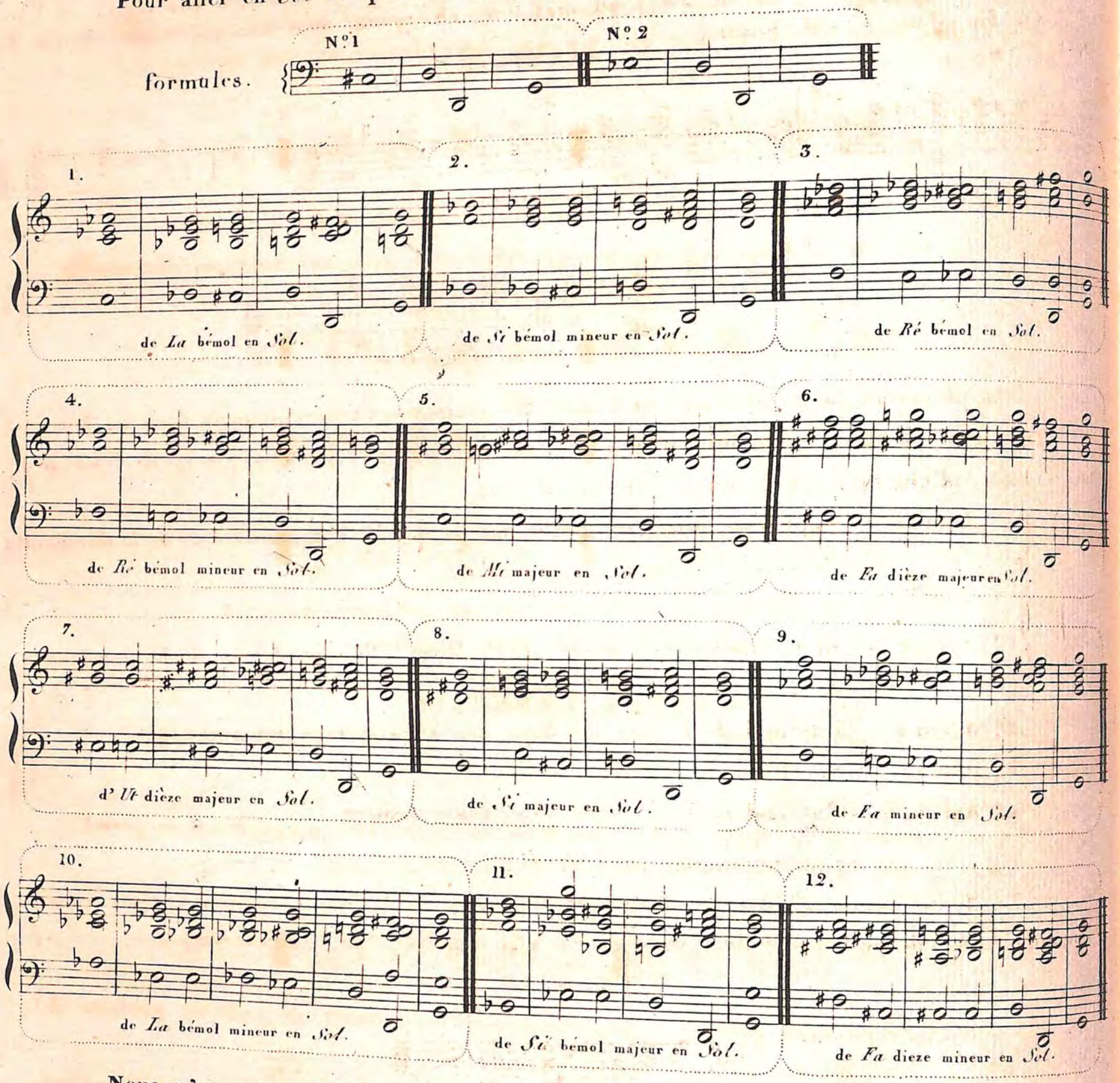


Dans les deux cas les trois derniers accords sont toujours les mêmes, sinon que le second et le quatrième sont majeurs (si on module en *Sol* majeur) et mineurs, (si l'on module en *Sol* mineur)

Maintenant il n'est rien de plus aisé que d'arriver enharmoniquement sur le premier accord de ces deux exemples en partant d'un Ton quelconque, comme on peut le voir par le tableau suivant :

MODULATIONS ENHARMONIQUES

Pour aller en *Sol* en partant d'un Ton éloigné quelconque au moyen des formules.



Nous n'avons pas mis dans ce tableau les autres modulations comme d'*Ut* en *Sol*, de *Ré* en *Sol*, de *La* en *Sol* etc.... parcequ'elles se font par les moyens ordinaires, c'est-à-dire sans employer l'enharmonique. Le huitième et le onzième exemples n'en ont déjà plus besoin. Pour finir tous ces exemples en *Sol* mineur il n'y a qu'à prendre l'antépénultième accord mineur au lieu de le prendre majeur.

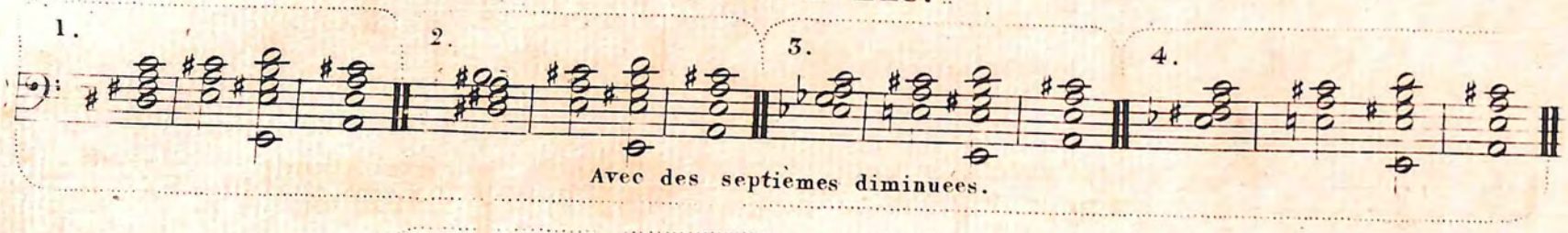
Quand on voudra moduler en *La majeur*, ou en *La mineur*, en partant d'un Ton

quelconque, on prendra par conséquent la formule de la cadence parfaite appartenante à ces deux modes, par exemple :

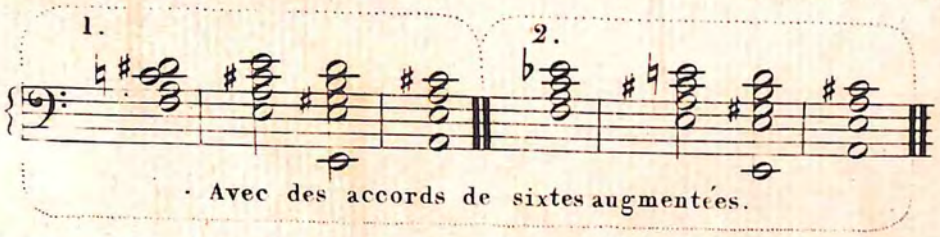
et on cherchera à placer convenablement un accord de septième diminuée sur le *Ré* dièze (le quel *Ré* dièze peut être enharmoniquement envisagé comme *Mi* bémol, et vice versa) ou l'accord de sixte augmentée sur le *Fa* (qui peut être enharmoniquement envisagé comme septième dominante *Fa - La - Ut - Mi* bémol.)

N.º 1.

EXEMPLES.



N.º 2.



On observera la même chose en fesant des transitions enharmoniques dans un Ton quelconque. Cette formule, applicable à tous les Tons et composée de quatre accords fixes, peut être indiquée d'une manière générale comme il suit :

1.er Accord = Septième diminuée posée sur le demi-Ton au-dessous de la dominante du Ton dans le quel on module.

ou bien

1.er Accord = Sixte augmentée posée sur le demi-Ton au-dessus de la dominante du Ton dans le quel on module.

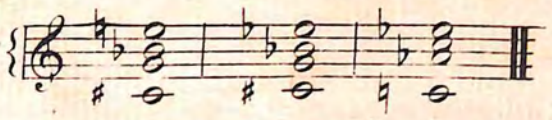
2.d Accord = l'accord de la tonique dans son second renversement.

3.e Accord = Septième dominante.

4.e Accord = l'accord de la tonique sans renversement.

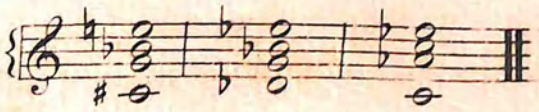
La Tierce diminuée est généralement proscrite de la bonne harmonie; mais enharmoniquement elle peut avoir lieu; dans ce cas elle représente la seconde majeure.

EXEMPLE.

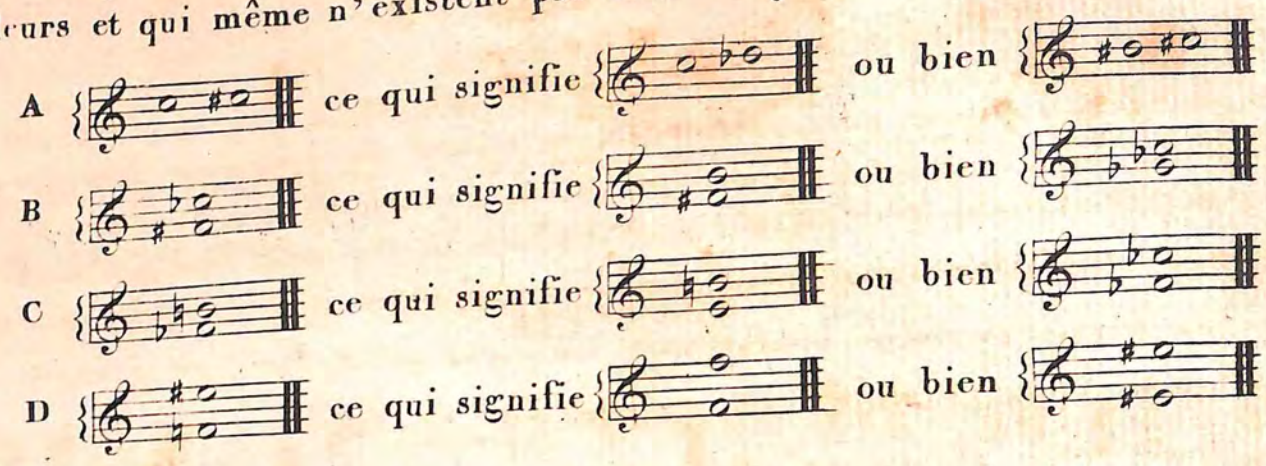


La Tierce diminuée (*Ut* dièze et *Mi* bémol) dans la seconde mesure remplace (*Ré* bémol et *Mi* bémol) la seconde majeure.

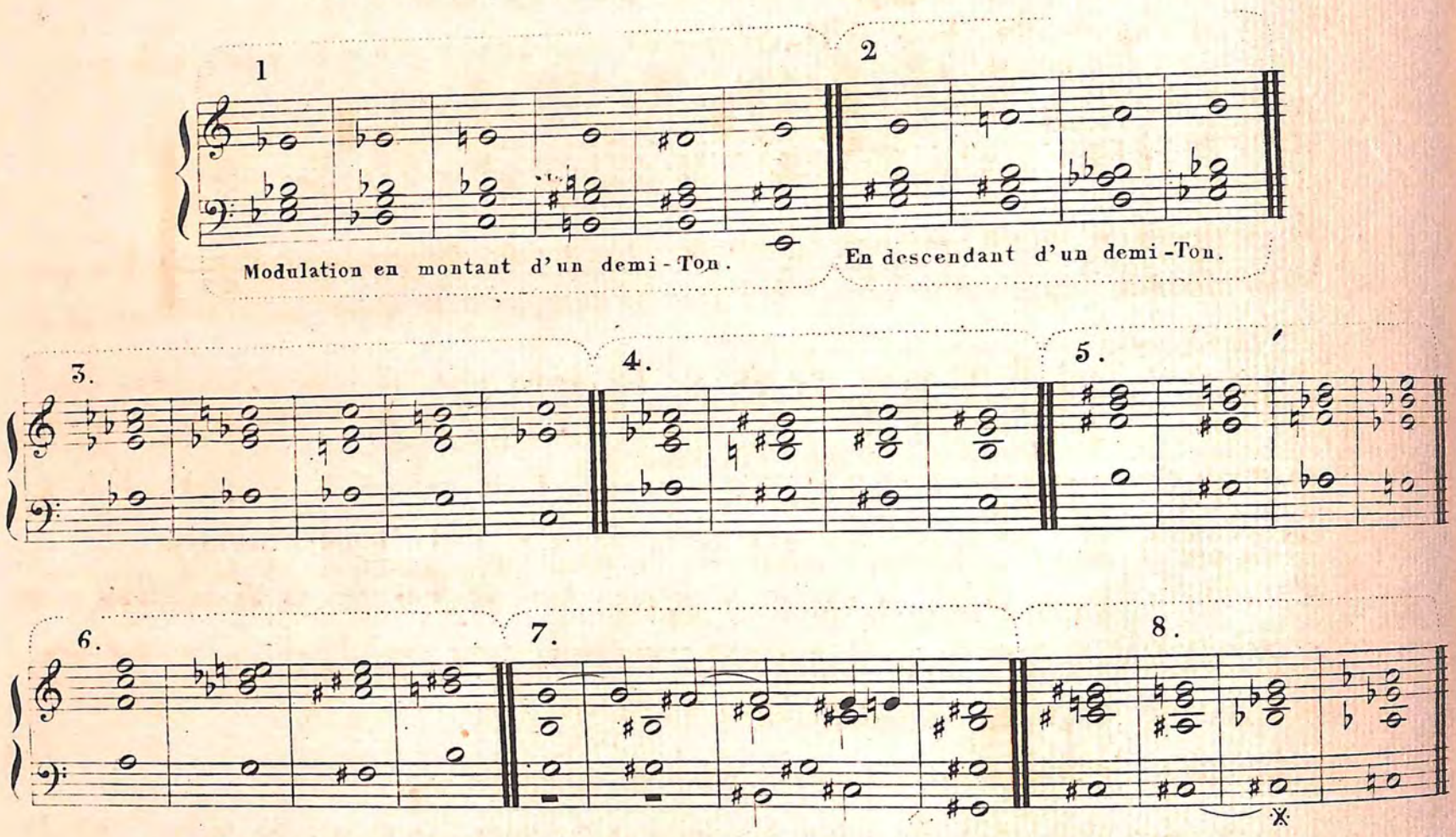
EXEMPLE.



Dans l'emploi de l'enharmonique il se présente quelquefois d'autres intervalles proscrits partout ailleurs et qui même n'existent pas dans le système musical, comme par exemple :



Voici encore quelques modèles de transitions enharmoniques.



En général, les transitions enharmoniques sont des surprises dont il ne faut point abuser : elles peuvent faire quelquefois bon effet ; mais souvent elles en produisent un mauvais. C'est une arme dangereuse entre les mains de ceux qui n'ont pas le vrai sentiment de l'art.

Nous ne donnons point ici de tables des modulations : elles sont inutiles ; car pour préluder ou pour composer, il est d'une nécessité indispensable de savoir moduler, et quand on sait moduler ces tables ne servent à rien.

Il y a d'ailleurs un grand inconvénient à les consulter : on n'y trouve *qu'une seule* formule de chaque modulation, tandis que la même modulation peut et doit être modifiée de différentes manières selon la mélodie, selon ce qui précède ou ce qui suit, enfin selon ce qu'on veut exprimer.

※ Cet UT ♯ représente RE ♭. On n'en écrit pas le changement par rapport à l'exécution.

Fin de la première partie.

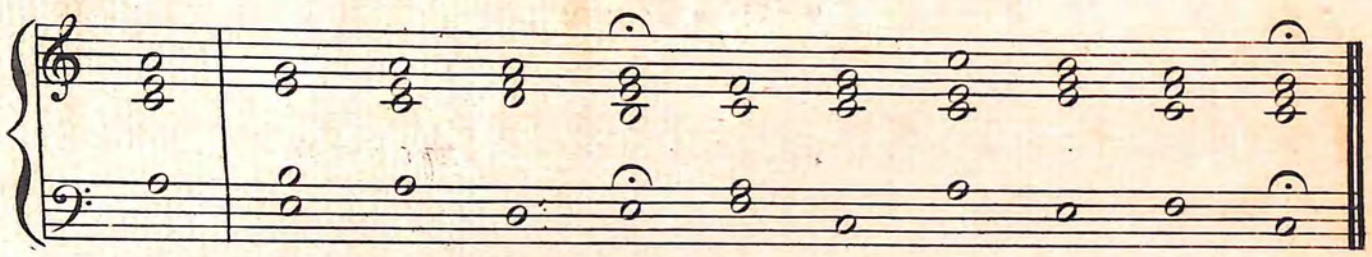
SECONDE PARTIE.

Des Notes Accidentelles dans l'Harmonie.

Avant de discuter cette matière importante, il ne sera pas sans interêt de donner ici la remarque suivante, sur l'origine des notes qui ne comptent point dans les accords.

L'Harmonie était dans son origine très bornée: il n'existait alors que fort peu d'accords qui ne marchaient que d'un mouvement traînant et languissant, et qu'on n'osait pas ren--verser; Deux ou plusieurs notes contre une n'avaient point lieu: un accord dissonnant était à peine connu; on ne pouvait l'employer parcequ'on ne savait ni le préparer, ni le résoudre. Avec cette Harmonie on n'accompagnait que le Plain-chant qui n'était pas même mesuré, parceque la mesure n'existait pas encore.

Qu'on se représente donc l'Harmonie de ce temps à peu-près comme il suit:

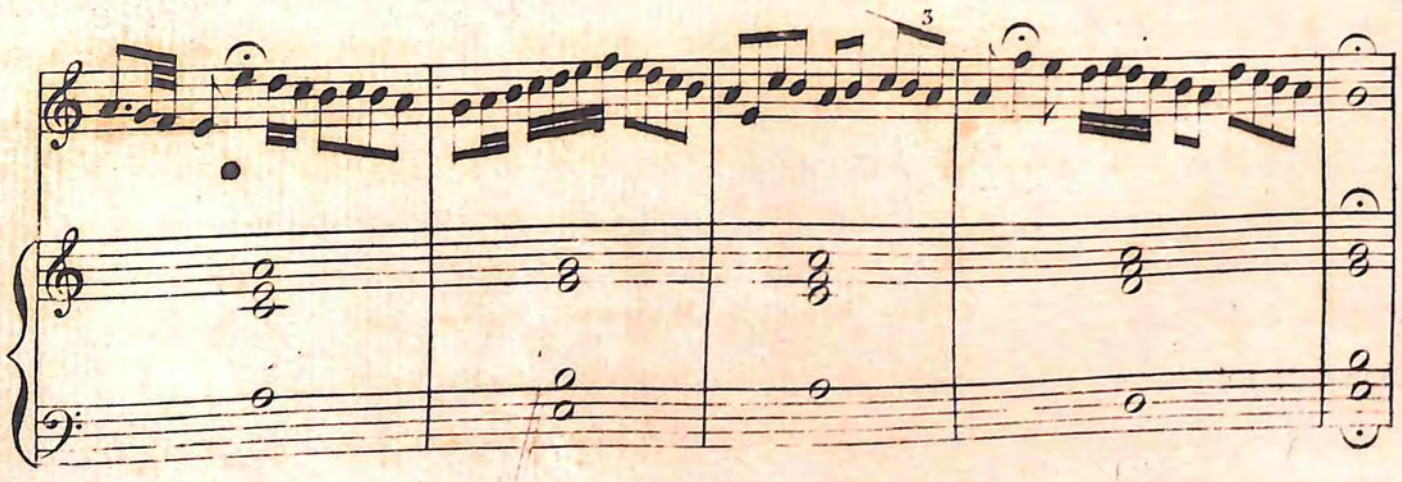


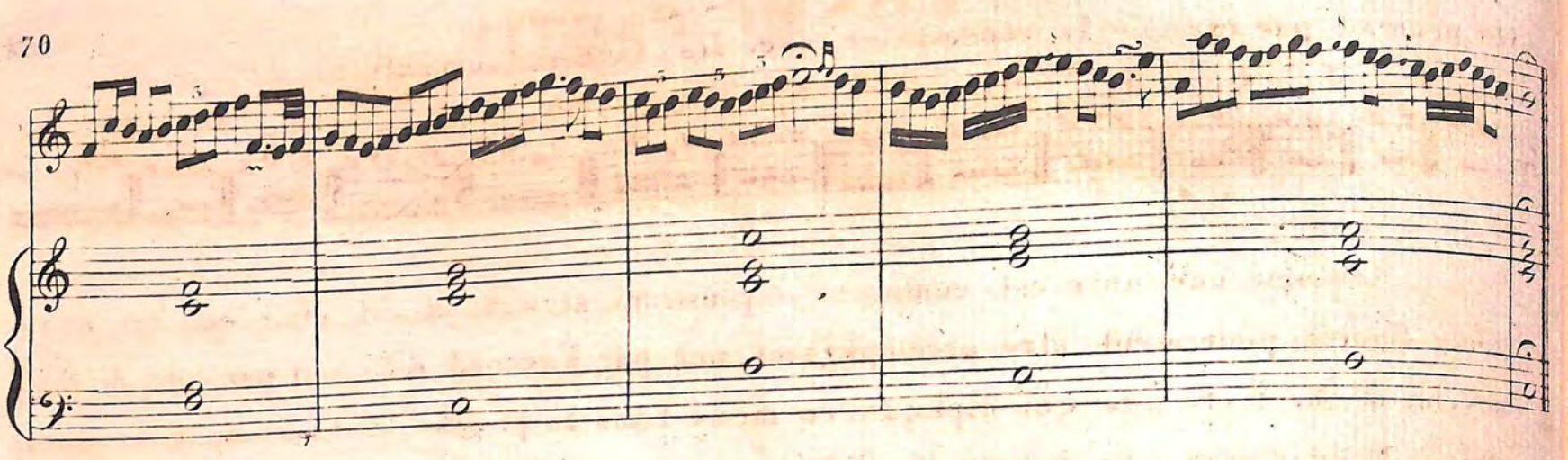
Encore s'en faut-il de beaucoup qu'elle fût aussi pure et aussi pleine. On s'ima--ginera facilement qu'une telle Harmonie devait bientôt fatiguer, paraître sans charme, sans intérêt, et devenir enfin tout-à-fait ennuyeuse. Pour rémédier en quelque sorte à ces inconvéniens, on introduisit l'usage assez bizarre de la broder arbitrairement, c'est-à-dire, de fleurir à volonté la partie de dessus dans les Choeurs du Plain-Chant. Cette espèce de prélude fait au hazard et sans aucun principe préliminaire, devait nécessairement amener des abus et des vices sans nombre. *Jean De Muris*, qui vivait dans le 14.me siècle, s'en plaignait déjà fortement.

Pour donner une idée de cette broderie arbitraire, nous allons varier ici la partie de dessus de l'exemple précédent, à peu-près dans ce goût, mais vraisem--blablement d'une manière un peu plus correcte.

Partie de dessus brodée.

Harmonie quatre parties.





Il est évident qu'on ne pouvait pas broder, comme dans cet exemple, sans introduire dans l'Harmonie une foule de notes étrangères aux accords. Cet usage, quoique mauvais dans son origine, a fini néanmoins par rendre un grand service à l'art: il a fait voir que des notes étrangères aux accords pouvaient fort bien se marier avec les notes réelles sous certaines conditions. Dès-lors on a commencé dans les traités de composition à prescrire des règles pour les employer; mais il reste encore beaucoup à dire sur cette matière intéressante, que nous avons cherché à développer, autant que possible, dans cet article.

On distingue dans l'Harmonie deux sortes de Notes.

1º) Celles qui, en déterminant la nature d'un accord, le distinguent des autres. Nous les appellerons *Notes réelles*, *Notes essentielles* ou *Notes intégrantes*.

2º) Celles qui ne comptent pas dans l'accord, qui lui sont tout-à-fait étrangères et qui ne s'employent que conditionnellement. Nous les appellerons *Notes accidentelles*, *Notes conditionnelles*.

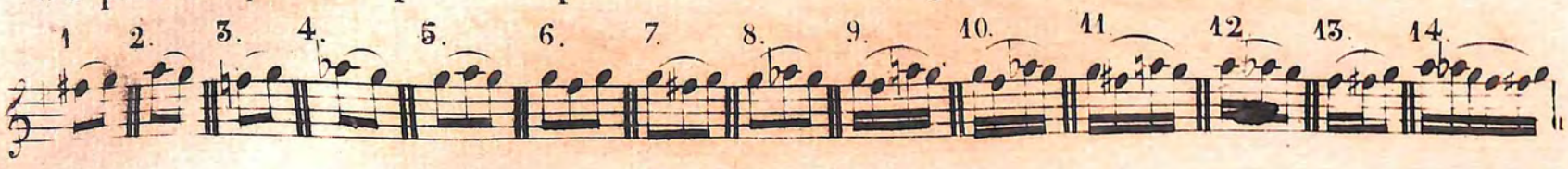
Le principe général qui admet les notes accidentelles est fondé sur l'expérience; c'est elle qui nous a appris que les notes qui entourent immédiatement une note réelle, peuvent servir à orner ou fleurir cette dernière.

En supposant *Sol note réelle*, on le trouve entouré de *Fa* ♮, *Fa* ♯, *La* ♭, *La* ♮,(1) ce *Sol* serait donc le point principal autour du quel on pourrait ranger les quatre autres notes; et celà de différentes manières et sous des conditions diverses,

(1) Il est important de se rappeler que ces quatre notes font avec la note réelle

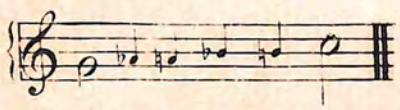
1º) Une Seconde Majeure Inférieure (Fa ♮ Sol)
2º) Une Seconde Mineure Inférieure (Fa ♯ Sol)
3º) Une Seconde Mineure Supérieure (La ♭ Sol)
4º) Une Seconde Majeure Supérieure (La ♮ Sol)

On pourrait par exemple le représenter avec les Figures suivantes:

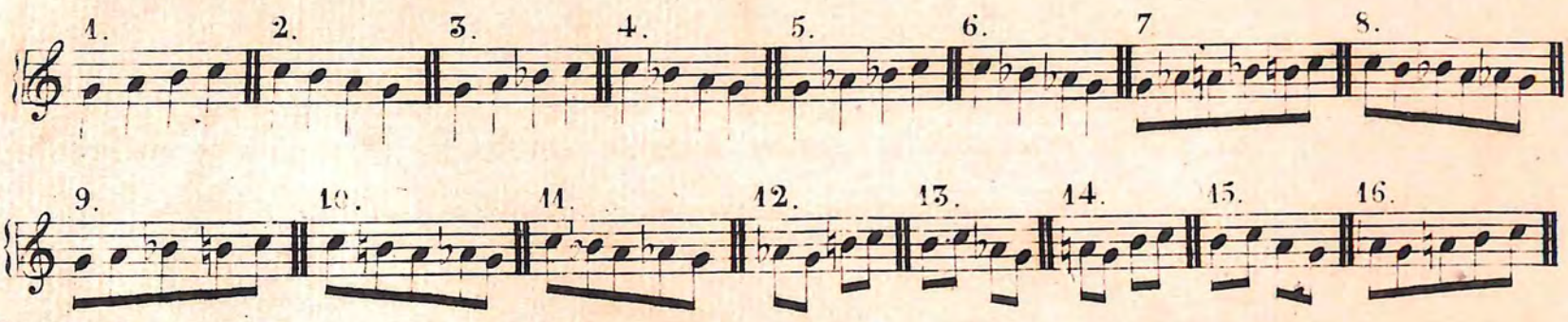


Comme une note est commune à plusieurs accords il est clair que ces quatorze figures pourraient être accompagnées, soit par l'accord d'*Ut*, soit par celui de *Sol*, ou celui de *Mi* ♭ etc... ce qui explique en même tems la possibilité d'accompagner certains chants avec une harmonie différente.

Pour passer d'une note réelle à une autre, par exemple (de *Sol* à *Ut*) ou (d'*Ut* à *Sol*,) on peut employer toutes les autres notes qui se trouvent entr'elles deux.

EXEMPLE. 

La ♭ et *La* ♮ font deux Secondes Supérieures avec *Sol*, et *Si* ♭ et *Si* ♮ font deux Secondes Inférieures avec *Ut*. Voici différentes manières de lier le *Sol* avec l'*Ut* par ces quatre intermédiaires:



Il est à remarquer qu'il y a dans les Numéros 7 et 8 quatre notes accidentelles, pour deux réelles.

Par les différentes manières dont on employe les Notes accidentelles, on peut les diviser en six classes, savoir:

1º) NOTES de PASSAGE ou NOTES PASSAGÈRES.

2º) PETITES NOTES ou NOTES de GOÛT. (En Italien *Appoggiature.*)

3º) NOTES SYNCOPÉES ou Simplement SYNCOPES.

4º) SUSPENSIONS ou PROLONGATIONS.

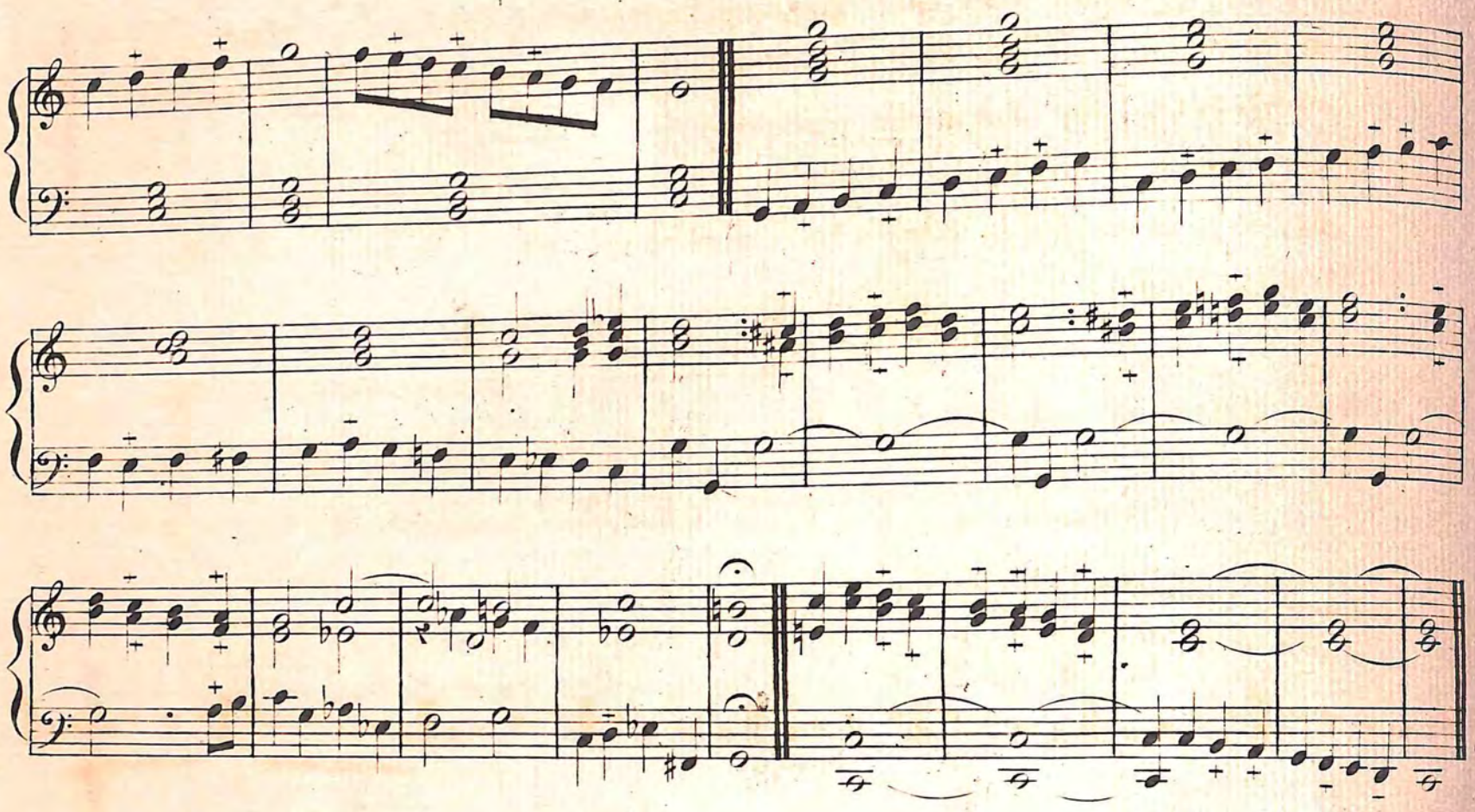
5º) LA PÉDALE.

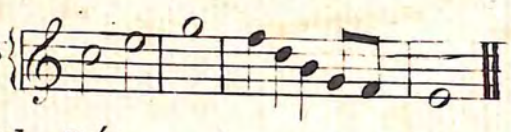
6º) LES ANTICIPATIONS.

I.

DES NOTES DE PASSAGE.

1º) Les notes de passage remplissent les intervalles d'une note réelle à une autre, soit dans une seule partie, soit dans plusieurs à la fois, comme par exemple: (1)



En supprimant les notes de passage dans les quatre premières mesures de cet exemple, la partie supérieure ne ferait plus que les notes  qui sont toutes réelles. Ainsi la première note de passage (*le Ré*) se trouve entre *Ut* et *Mi*: et la seconde (*le Fa*) entre *Mi* et *Sol* etc... cette remarque nous conduit à observer que les notes de passage ne peuvent avoir lieu qu'en se liant avec les notes réelles par *degrés conjoints*; c'est-à-dire, en marchant par gammes ou par fragmens de gammes.

2º) Les notes de passage tombent ordinairement sur les temps faibles de la mesure ou sur la partie faible du temps, surtout lorsqu'on les place dans la Basse; mais elles peuvent aussi quelquefois avoir lieu sur les temps forts, principalement lorsque l'accord a déjà été frappé avec ses notes réelles seules, ainsi qu'on peut le voir dans l'exemple précédent.

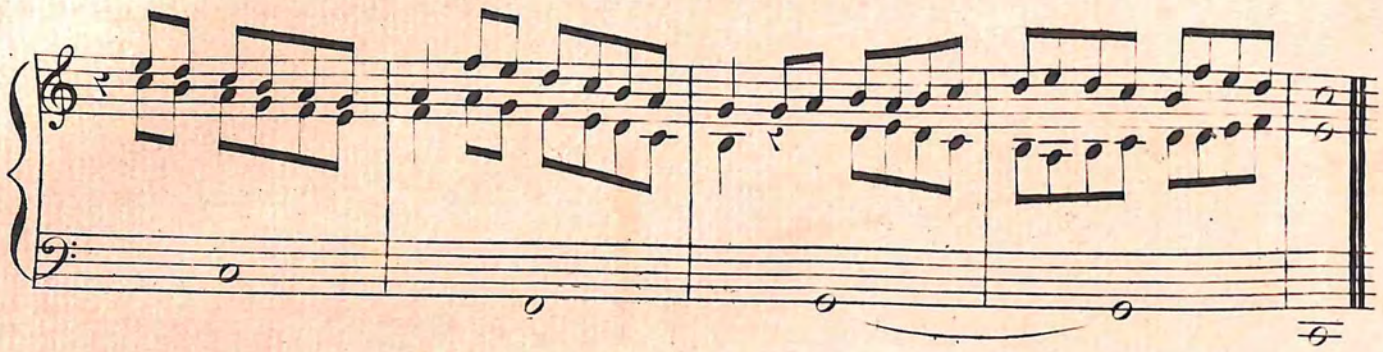
3º) Il y a plus fréquemment une seule note de passage entre deux réelles; il peut cependant y en avoir quelquefois deux.

(1) Les notes de Passage sont toujours marquées d'une (+).

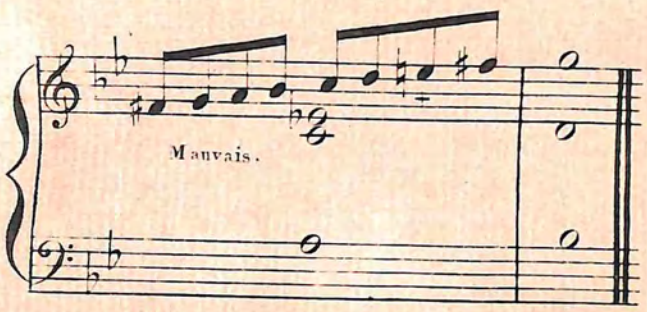
4º) Elles peuvent avoir lieu dans toutes les parties.

5º) Quand elles se font dans deux parties à la fois, elles marchent par Tierces ou par Sixtes ou par mouvement contraire.

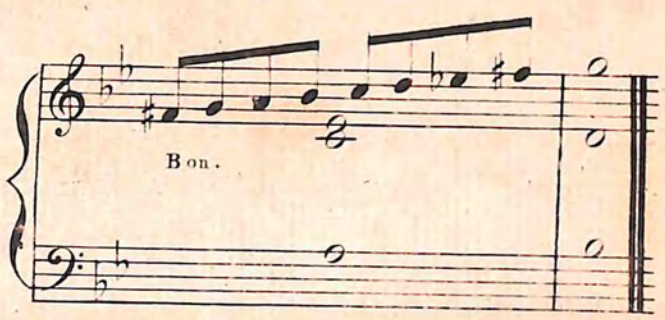
EXEMPLE.

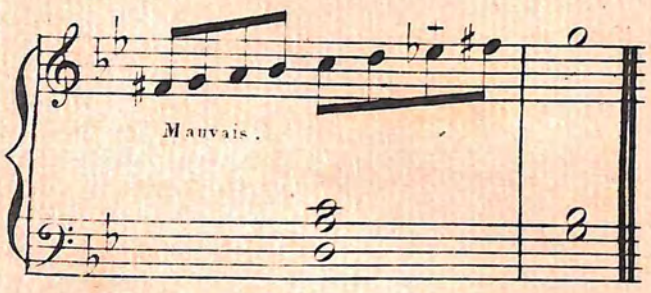


6º) Dans l'emploi des notes de Passage, il faut bien faire attention au ton dans lequel on se trouve et aux notes réelles des accords ; il faut sur-tout éviter d'altérer mal-à-propos les notes qui appartiennent au ton et aux accords. (1) Voici des exemples sur cet objet:

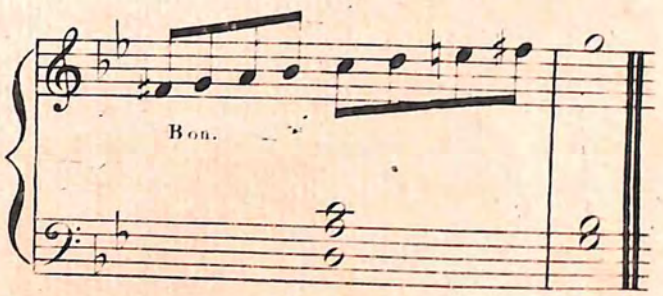


Le Mi ♭ ne peut avoir lieu ici parceque dans l'accord il y a un Mi ♭ qu'il ne faut point altérer.



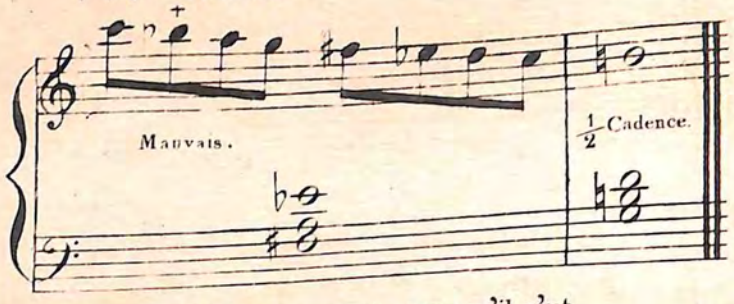


Le Mi ♭ est mauvais ici, parceque cette note n'est point dans l'accord et qu'elle ne peut pas avoir lieu comme note de passage à cause de la seconde augmentée (Mi ♭ = Fa ♯.)

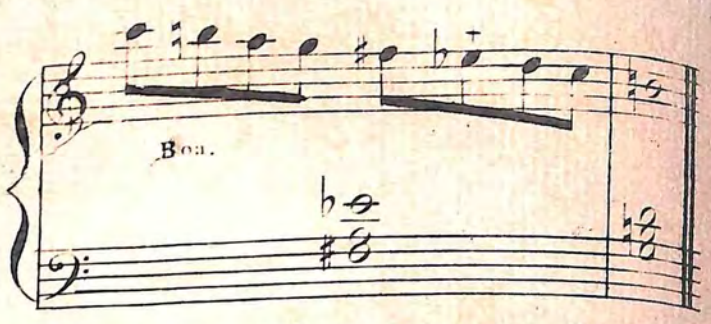


(1) L'intervalle de Seconde augmentée n'est pas regardé comme dégré conjoint, et parconséquent ne peut pas s'employer comme *Notes de passage*.

EN UT MAJEUR

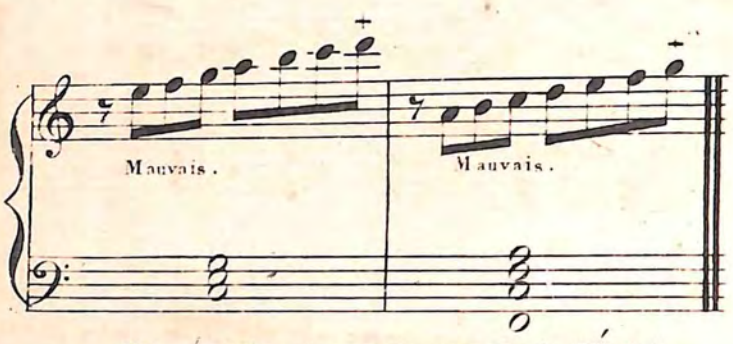


Le Si ♭ est mauvais, parcequ'il n'est ni dans la gamme d'Ut Majeur ni dans l'Accord.

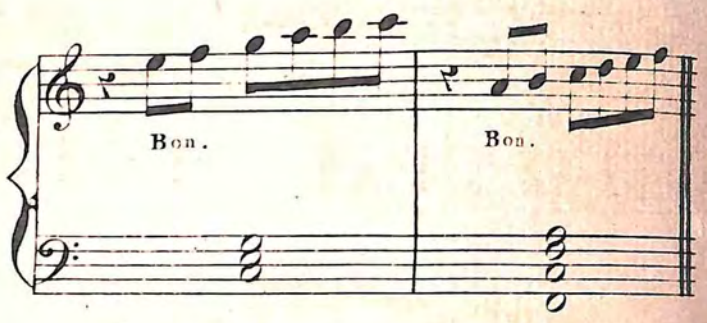


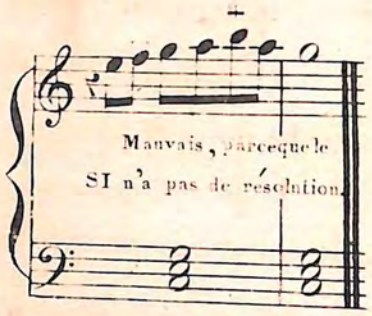
Quoique le Mi ♮ ne soit pas dans la gamme d'Ut Majeur, il est bon ici, étant note réelle de l'Accord.

7.º) On ne peut pas s'arrêter sur une note de passage ; il faut toujours l'ap-puyer, la résoudre sur une note réelle.



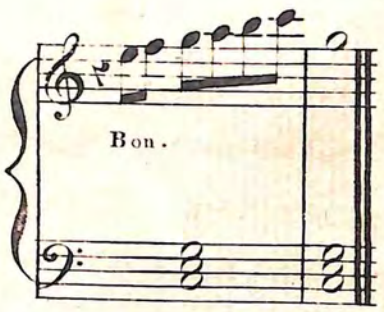
Cet exemple est mauvais, parceque le RÉ et le SOL dans l'une et l'autre mesure restent en l'air.

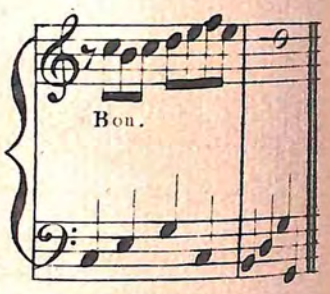


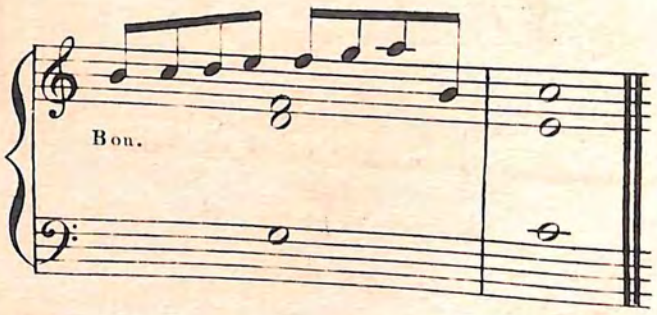


Dans cet exemple, le SI, note accidentelle, reste en suspens parcequ'il n'entoure pas im-médiatement la note réelle SOL: ce SI ap-partient à une autre note réelle (l'Ut) qui ne le suit pas.

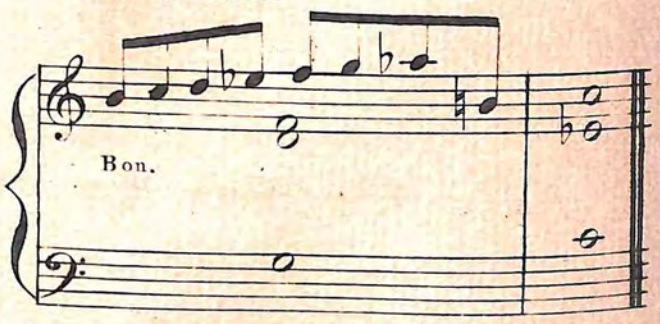
Dans l'Exemple suivant, le SI est bon, parcequ'il se résout sur l'UT, sa note réelle.







EN MINEUR.

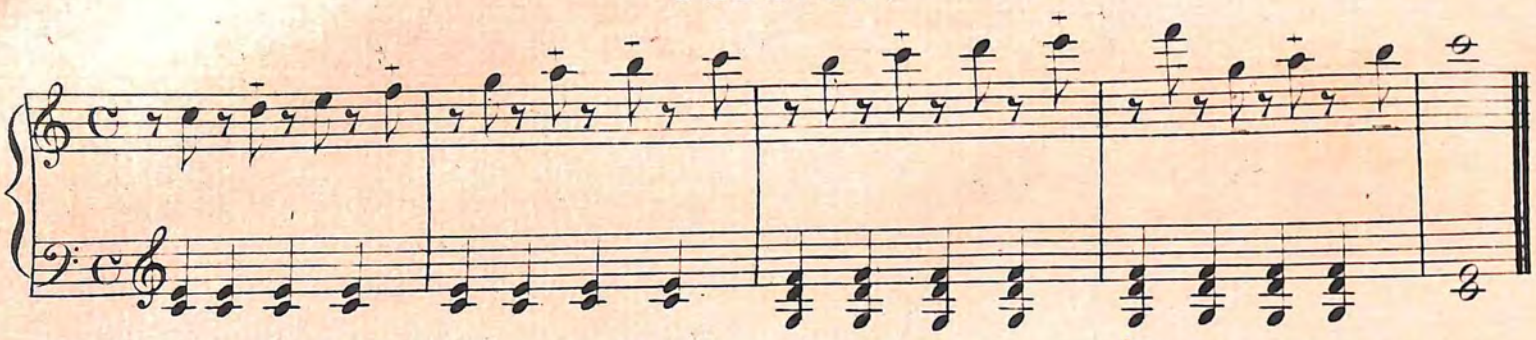


Le *La* est bon dans ces deux exemples, parcequ'il est note réelle de (*Sol-Si-Ré-Fa-La*), accord de neuvième, majeure dans le premier, et de neuvièmes mineure dans le second.

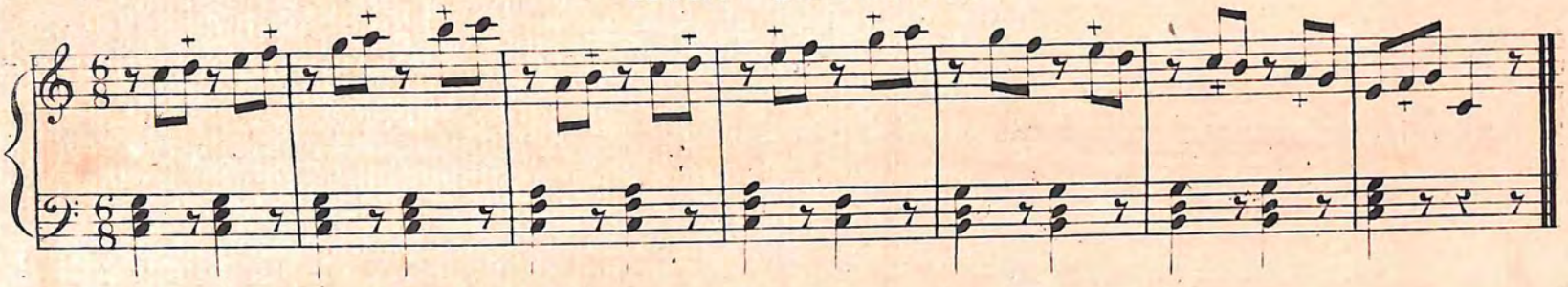
8º) On ne commence pas un trait avec une note de passage, cela n'appar-tient qu'aux petites notes (*Appoggiature.*)

9º) Les notes de passage peuvent être coupées par de courtes pauses, mais il faut en ce cas que le mouvement soit un peu vif.

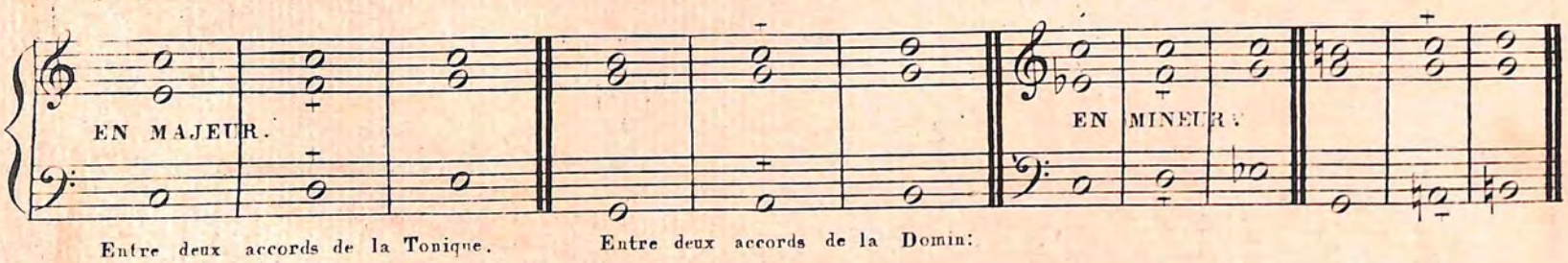
EXEMPLE.



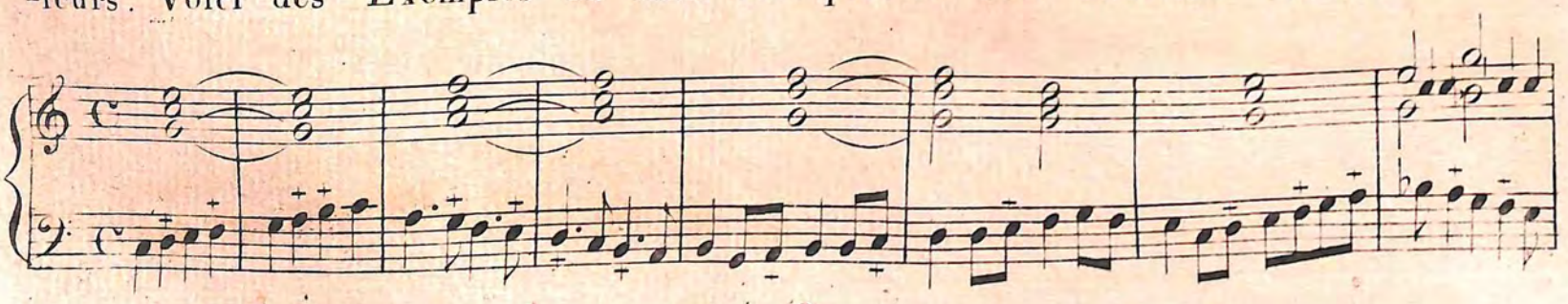
Autre EXEMPLE.



10º) Il faut, dans l'emploi des notes de passage, avoir égard au mouvement de la mesure et à la valeur des notes; car un trait qui produit de l'effet dans un mouvement vif peut donner beaucoup de dureté dans un mouvement lent. C'est l'oreille qui doit guider sur ce point. En général, les mouvemens vifs sont plus favorables aux notes de passage que les mouvemens lents. La Mélodie peut cependant en faire dans tous les mouvemens. Le cas suivant est remarquable en ce que les notes de passage peuvent y avoir une grande valeur : elles sont notes de passage parcequ'on peut doubler, tripler et même quadrupler l'Ut du 1.er et 3.e ex: et le Sol du 2.e et 4.e ex: ce que l'on ne pourrait pas faire si ces notes appartenaient à des accords de 7:



Au reste, les notes de passage peuvent s'employer avec toutes sortes de va-leurs. Voici des Exemples où elles sont placées avec différens desseins:



On peut mettre les traits suivans au nombre des notes passagères:

1

2

3.

4.

5.

6.

Notes de Passage en Gammes Chromatiques.

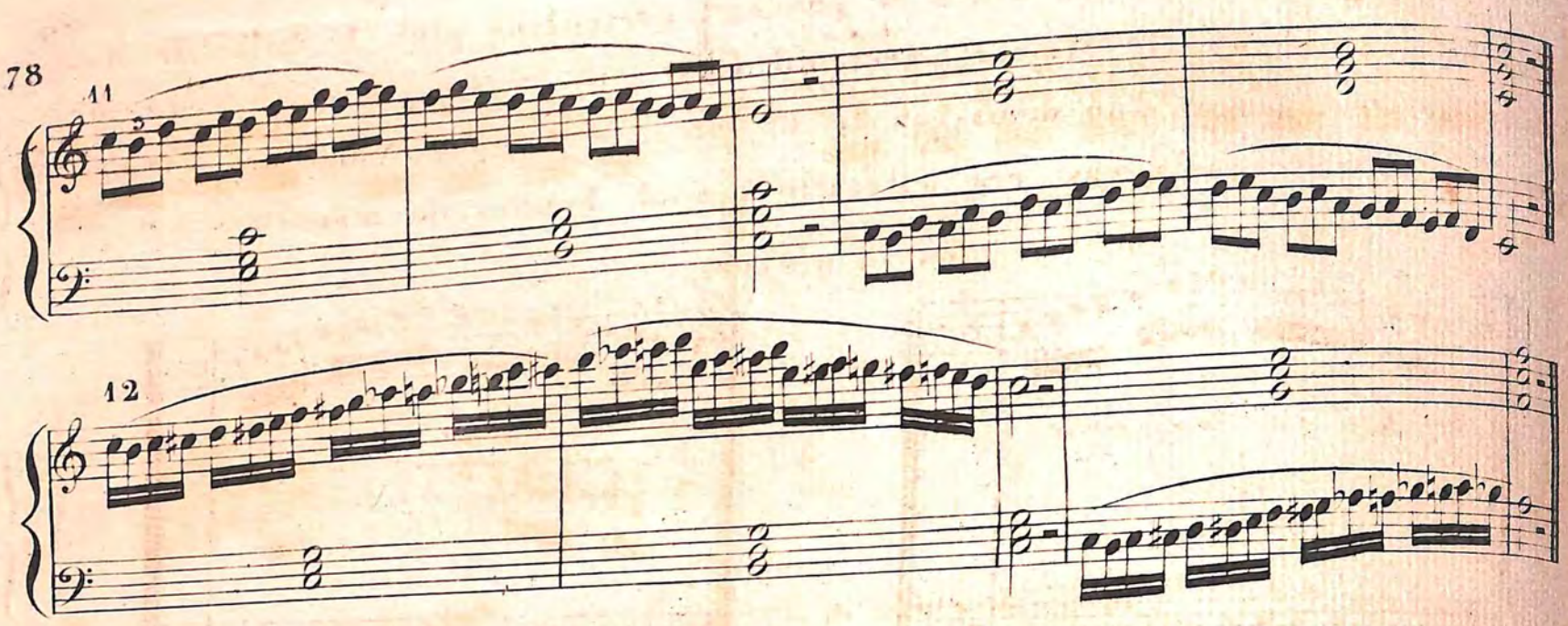
7.

8.

Notes de Passage sur l'accord de 6.te augmentée.

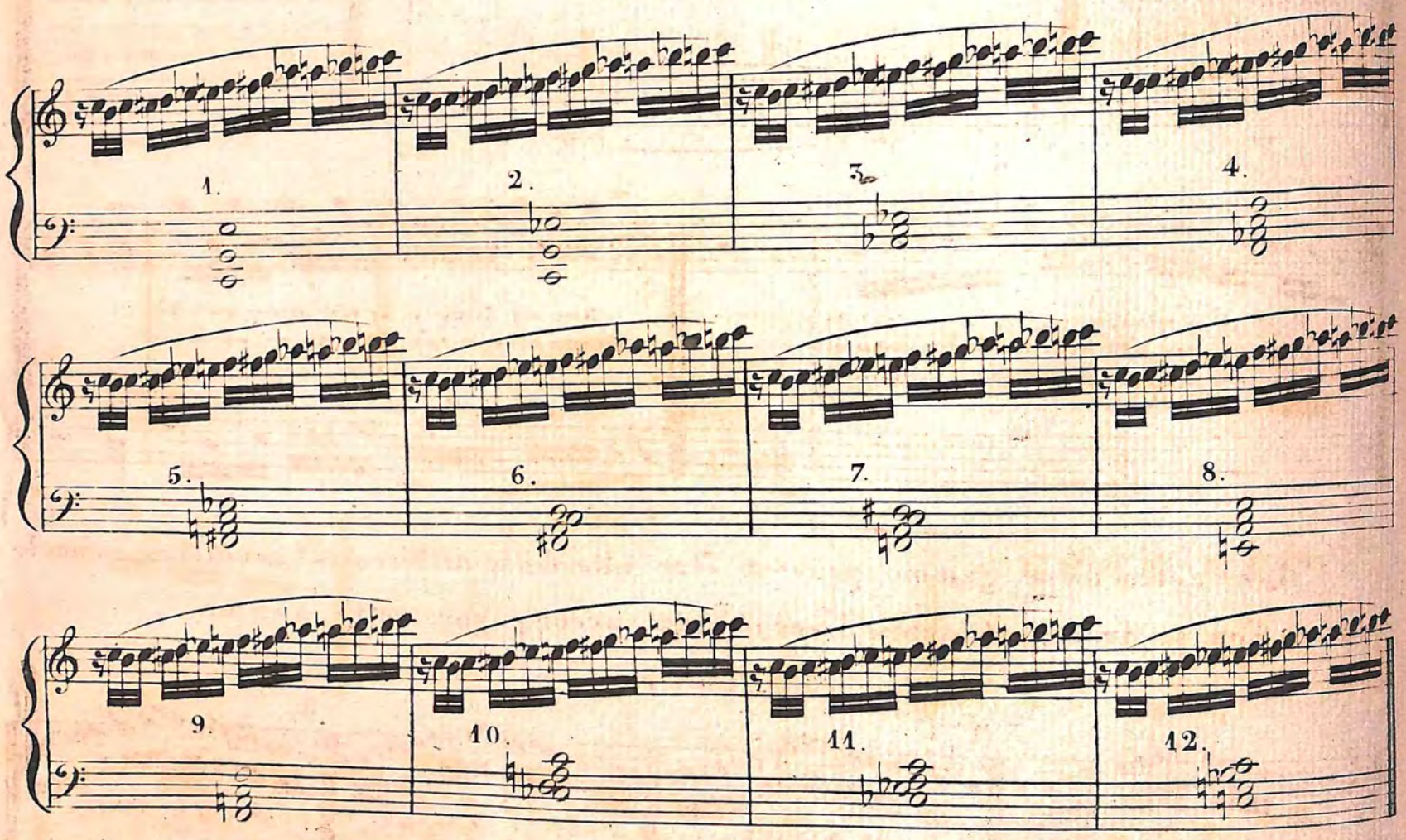
9.

10.



Quand une gamme chromatique part d'une note et termine avec la même note (par exemple *Ut*) en parcourant tous les demi-tons renfermés dans une octave, on peut l'accompagner avec beaucoup d'accords différens.

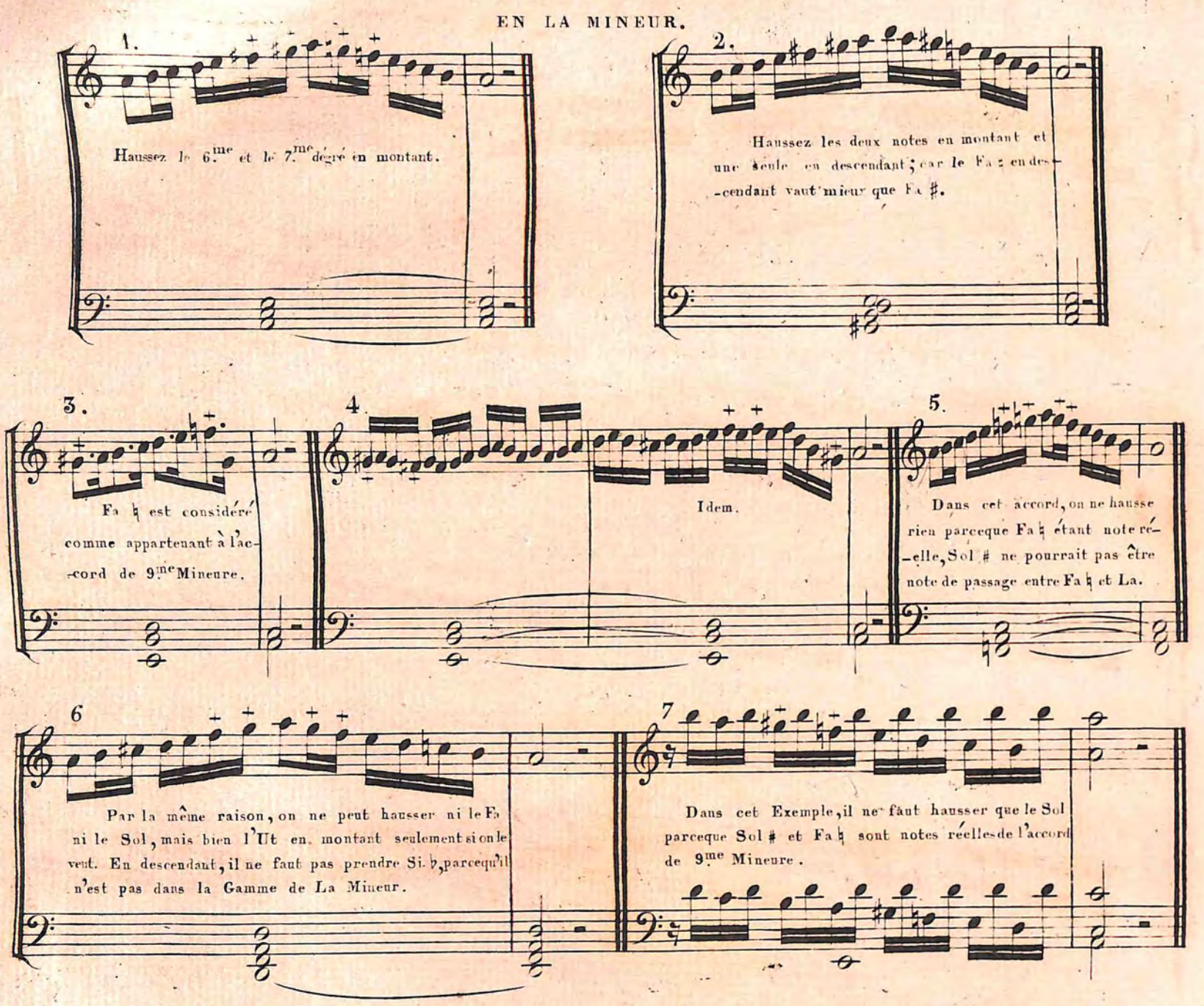
EXEMPLE.



Dans cet exemple, douze accords différens s'enchaînent sous la même gamme chromatique; mais, pour que celà puisse se faire, il faut observer que la première et la dernière note de cette gamme doivent être notes intégrantes ou réelles de chaque accord.

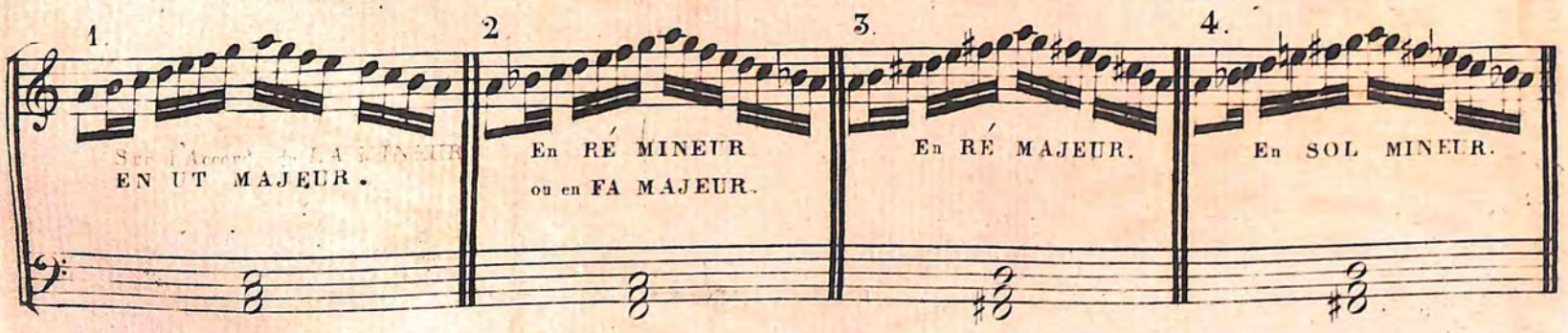
Les gammes avec des notes de passage présentent plus de difficulté dans le ton Mineur que dans le Majeur, parcequ'il faut souvent, dans le mode Mineur, hausser accidentellement d'un demi-ton le 6.me et le 7.me degré. Voici des exemples qui montrent dans quels cas ces altérations sont bonnes ou mauvaises. (1)

EN LA MINEUR.



Les notes d'une gamme peuvent être altérées de différentes manières selon le ton où l'on se trouve et selon l'accord qui accompagne cette gamme.

EXEMPLES.



(1) Nous indiquerons toujours ces deux notes par une (+).

5 EN SI ♭

6 EN MI MINEUR.

L'Ut ♮ étant note réelle et ne pouvant être altere, on fait Ré ♮ en montant: car Ré ♯ ne peut pas être note de passage après Ut ♮.

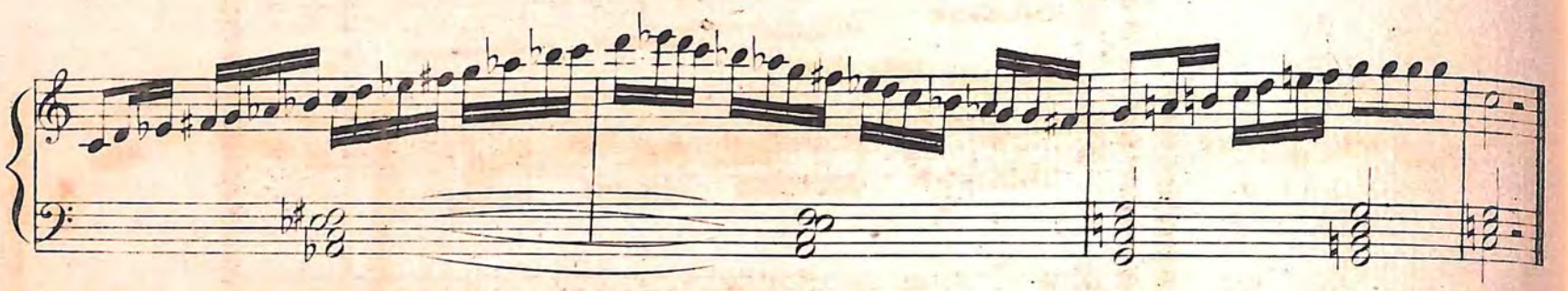
7 EN SOL MINEUR.

Mi ♭ et Fa ♯ étant notes réelles de l'accord, on ferait une grande faute en changeant Mi ♭ en Mi ♮ ou Fa ♯ en Fa ♮.

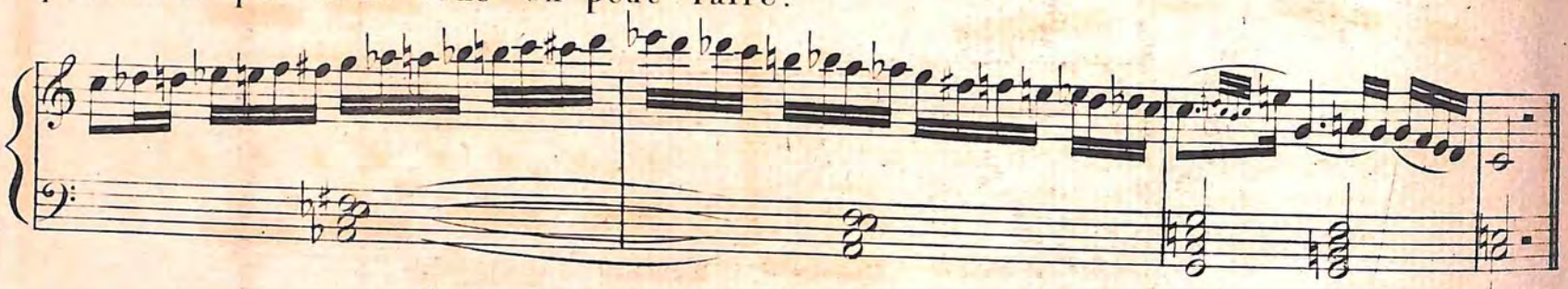
8 EN UT MAJEUR.

Il faut prendre Si ♮ comme ap-
-partenant à ce ton.

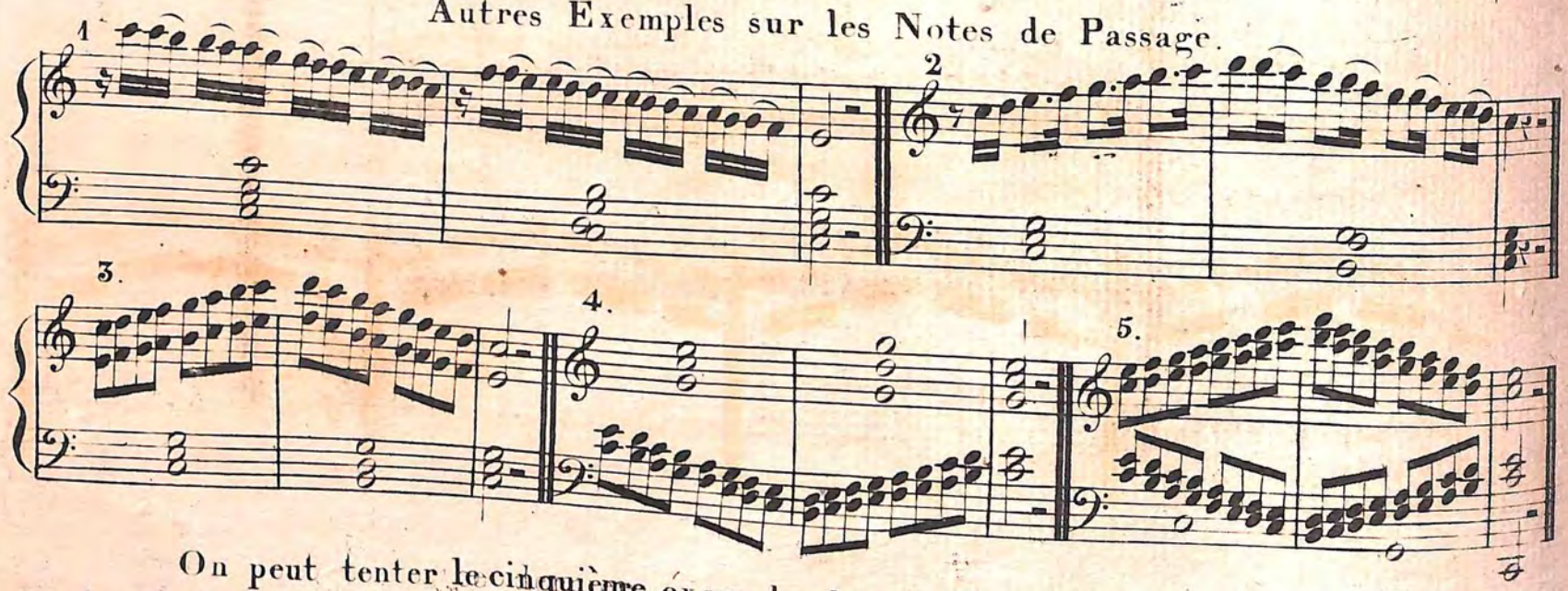
Une gamme sur l'accord de Sixte augmentée ne peut avoir lieu que de la manière suivante:



La ♭, *Ut*, *Mi ♭* et *Fa ♯* étant notes réelles qu'on n'ose pas altérer, il faut prendre dans cette gamme *Si ♭* et non *Si ♮*, parceque *Si ♮* ne peut pas être considéré comme note de passage lorsqu'il est précédé ou suivi de *La ♭*. Mais en procédant par demi-tons on peut faire:

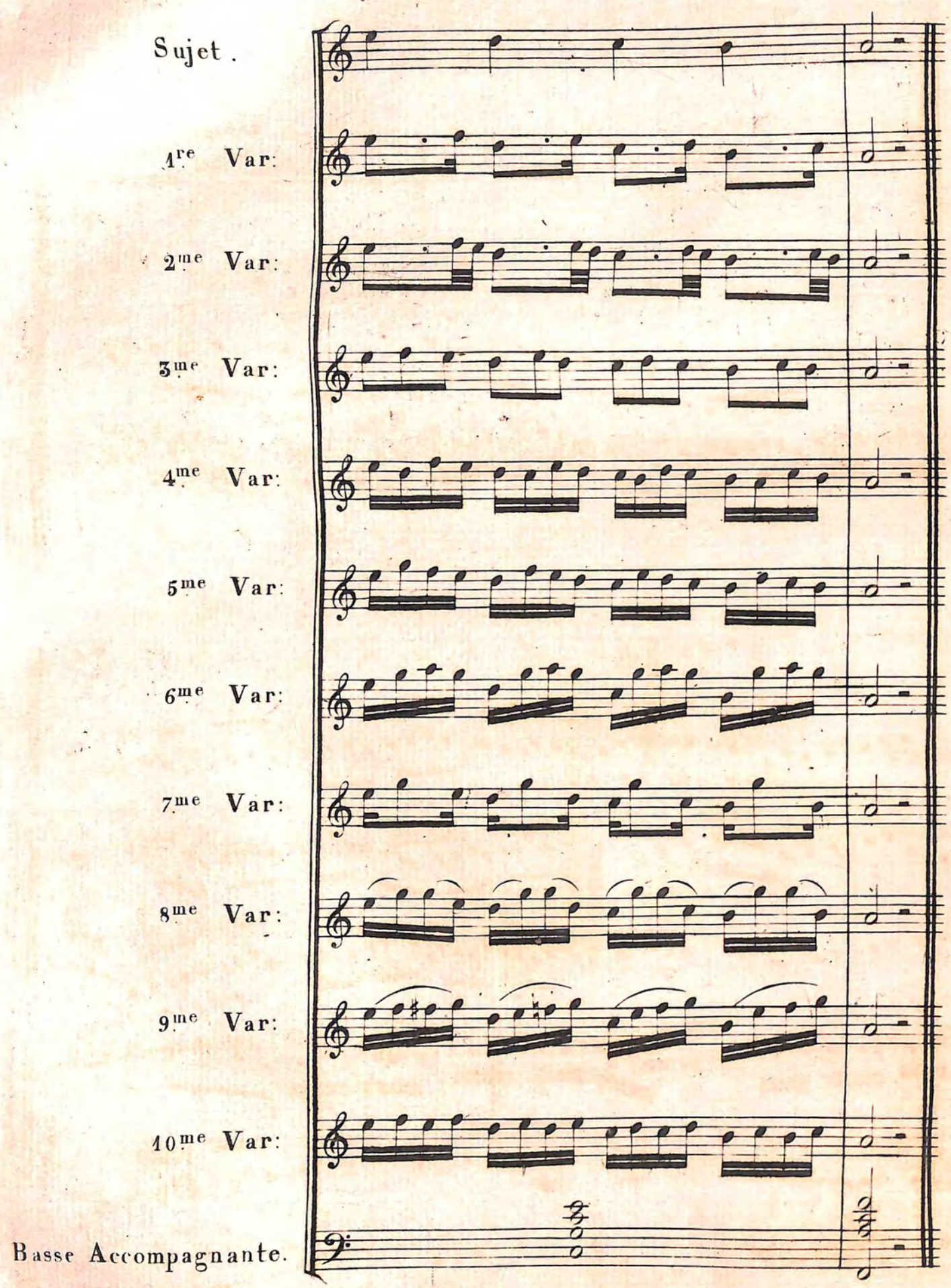


Autres Exemples sur les Notes de Passage.



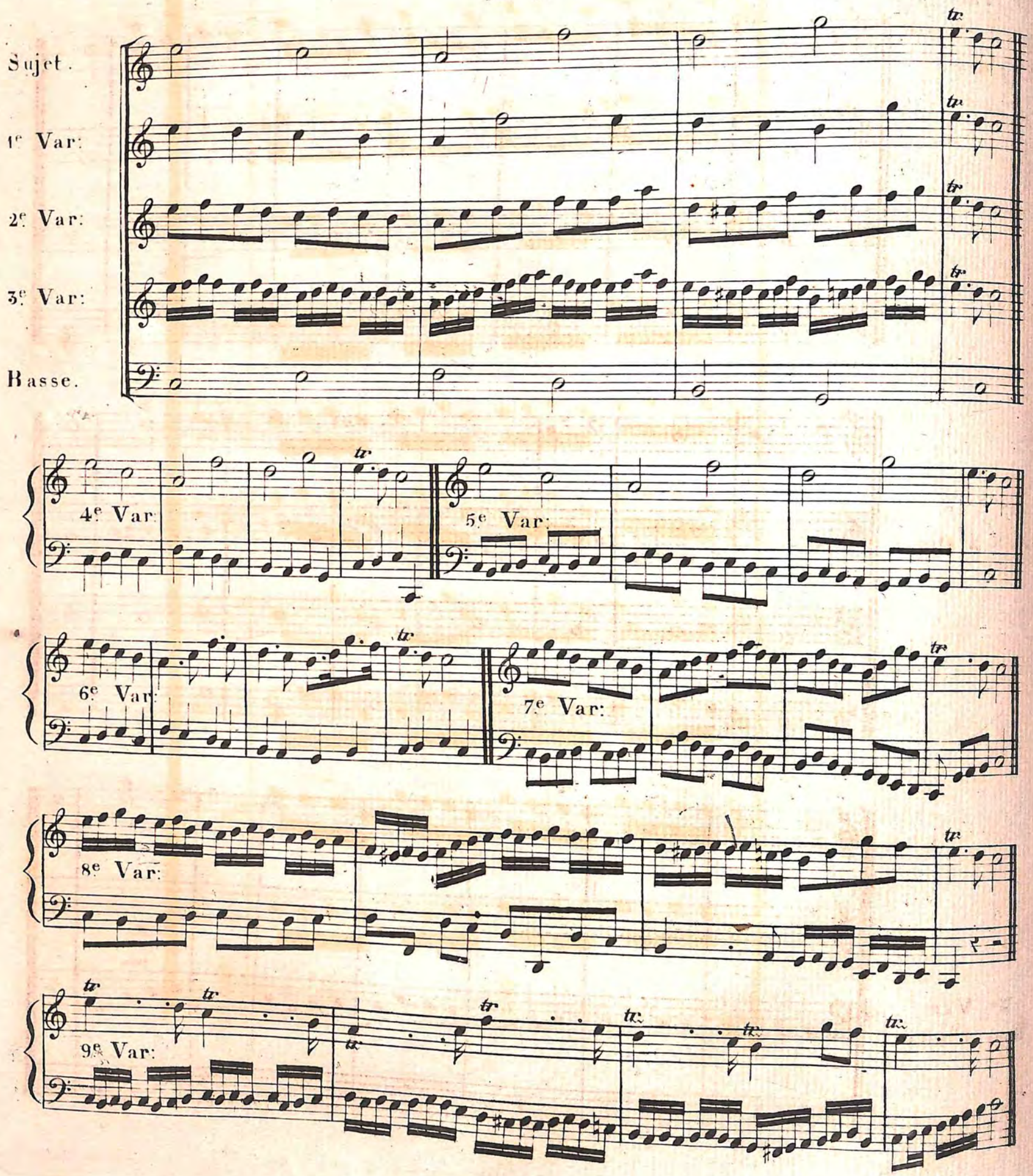
On peut tenter le cinquième exemple dans un mouvement vif d'un ton majeur seulement, et en ayant soin de placer les notes fondamentales des accords dans la Basse

Les notes de passage elles mêmes peuvent être variées aussi par toutes sortes de Figures. Voici cinq notes, dont deux de Passage, variées de dix manières.



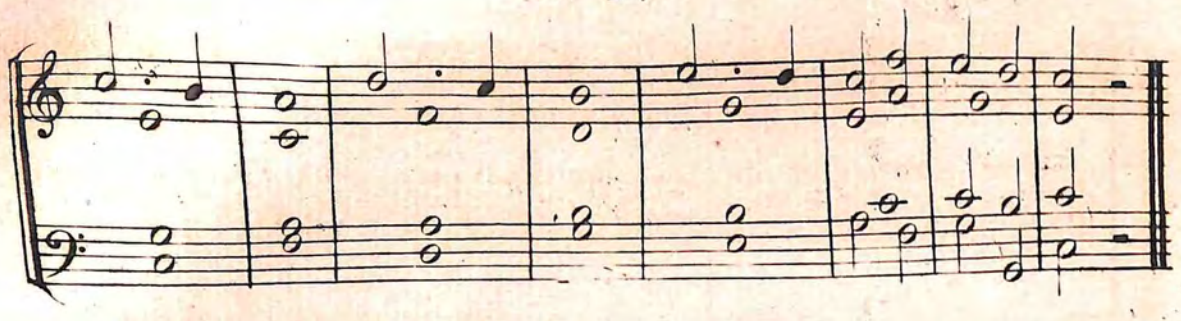
Toute harmonie simple est susceptible, en général, d'être variée de plusieurs manières au moyen des notes de passage. C'est même un excellent exercice que de prendre des phrases harmoniques plus ou moins longues à deux, trois ou quatre parties et de les varier. Voici deux Exemples sur cet objet, dont le 1er à deux parties et le 2d à quatre.

N° 1.

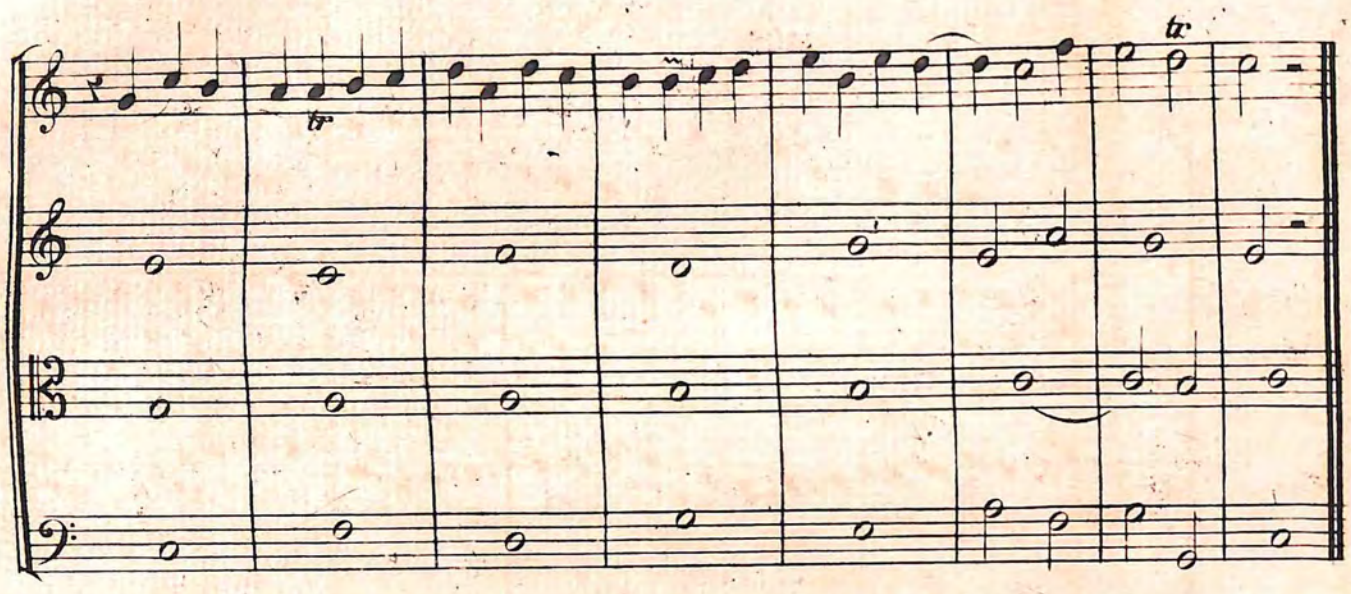


N° 2.

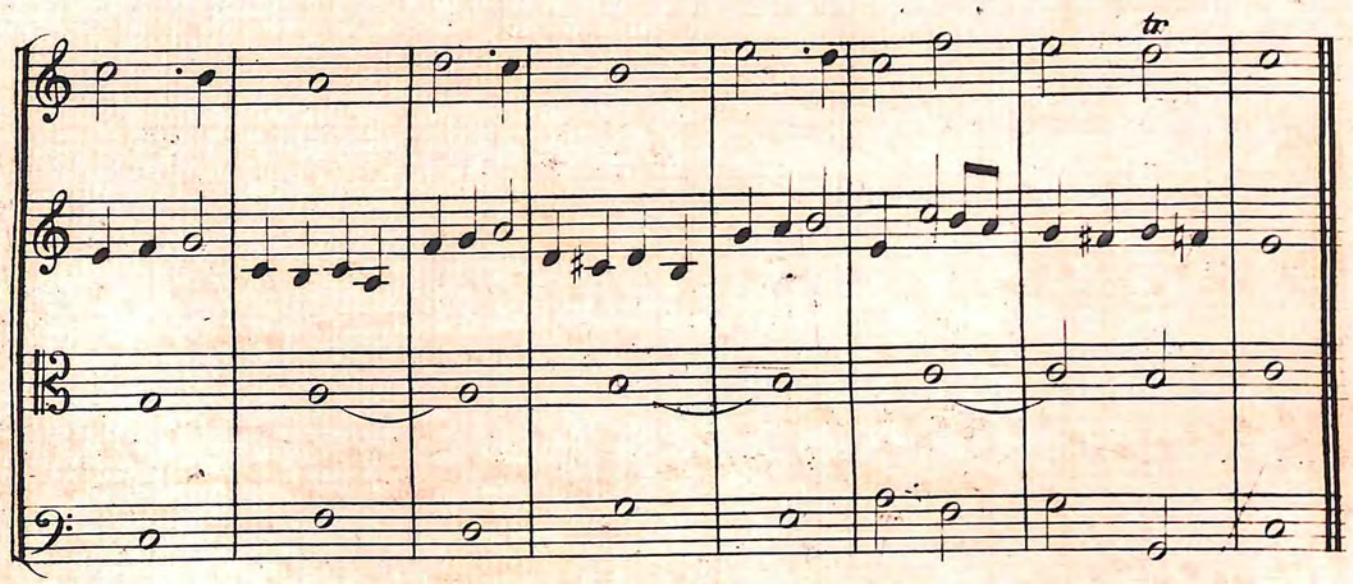
Sujet.



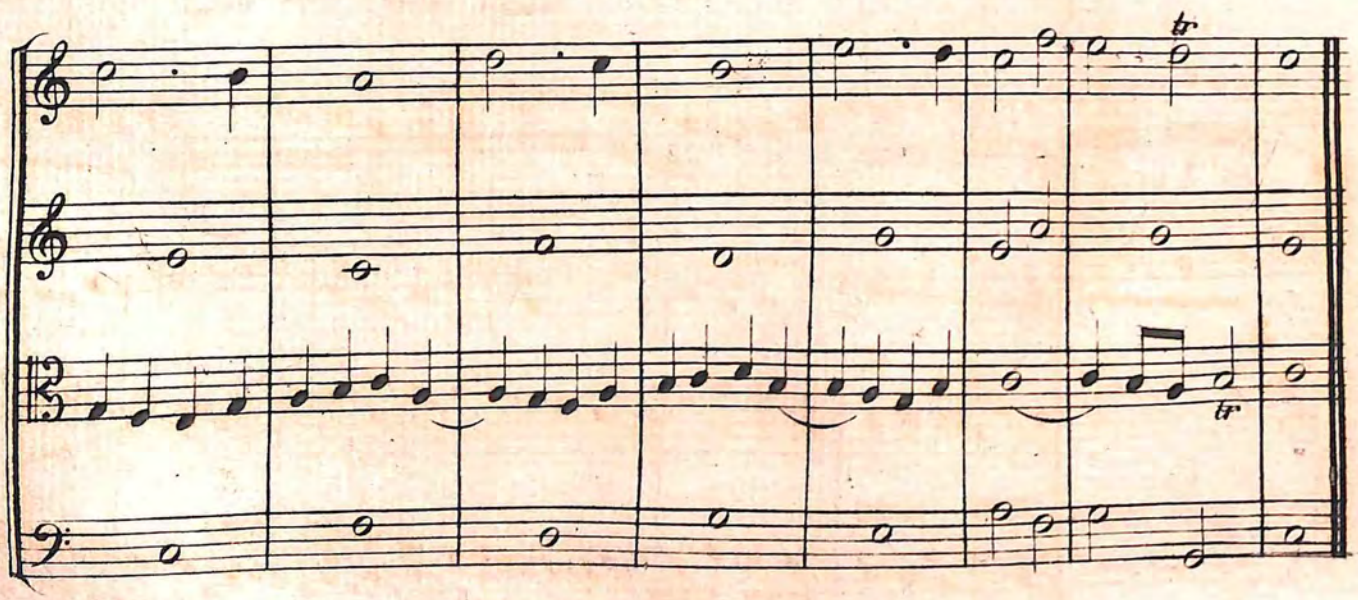
1e Var:
Dans la Partie Supérieure.



2e Var:
Dans le 2d Dessus.



3e Var:
Dans l'Alto.



4e. Var:
Dans la Basse.

5e. Var:
Dans les deux
parties de Dessus.

Partie d'Alto
Mise dans le Dessus.

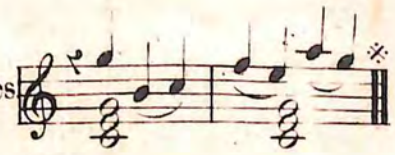
6e. Var:
Dans les trois
Parties Inférieures.

7e. Var:
Dans les quatre
parties à la fois.

II.

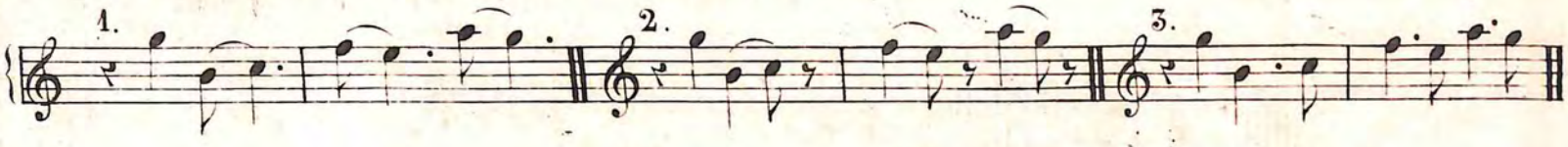
Des PETITES NOTES *ou* NOTES *de* GOÛT. (*Appoggiature.*)

Les petites notes s'écrivent de deux manières, savoir:

Avec des petites Notes  ou avec les notes ordinaires 

Dans le premier cas, on peut les éxécuter avec une valeur plus ou moins grande selon le caractère du morceau.

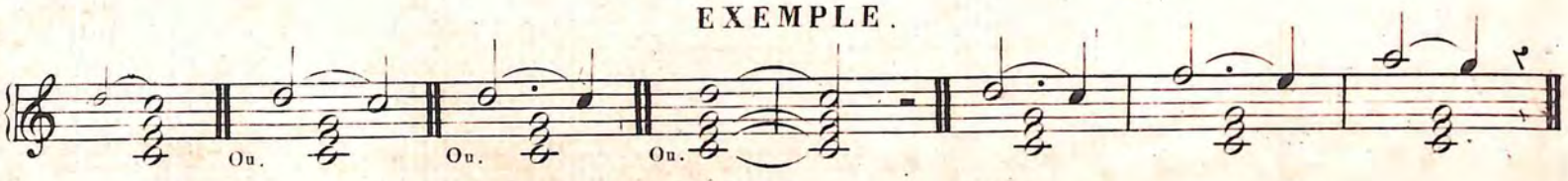
EXEMPLE.



Dans le second cas il faut les éxécuter avec la valeur prescrite par le Compositeur.

1°) Les petites notes se placent ordinairement sur le temps fort de la me--sure ou sur la partie forte du temps. Une de leurs propriétés distinctives est, qu'on peut sans inconvénient les frapper simultanément avec les notes réelles des accords et leur donner même dans ce cas une très grande valeur.

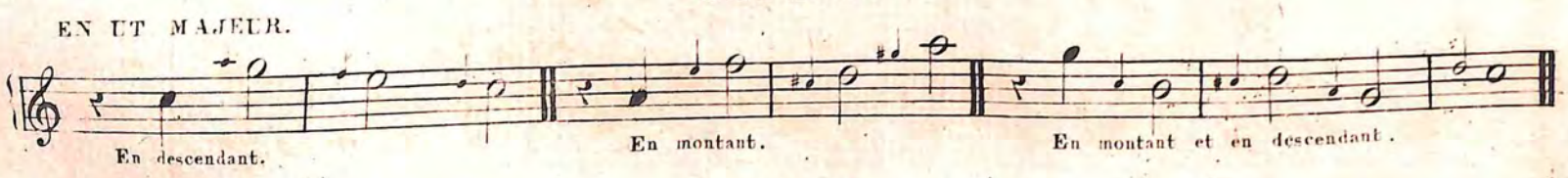
EXEMPLE.



2°) Elles ont lieu principalement dans la mélodie et surtout dans la partie supérieure. On les place aussi quelquefois dans les parties intermédiaires et même dans la Basse, mais avec beaucoup de circonspection; car elles pourraient souvent défigurer les accords et les rendre durs et incertains.

3°) Elles se résolvent en descendant et en montant par degrés conjoints, dans le premier cas, on les fait avec les notes telles qu'elles se trouvent dans la gamme du ton où l'on est. Dans le second cas, on en fait presque toujours des notes sensibles pour qu'elles ne fassent qu'un demi-ton avec les notes réelles.

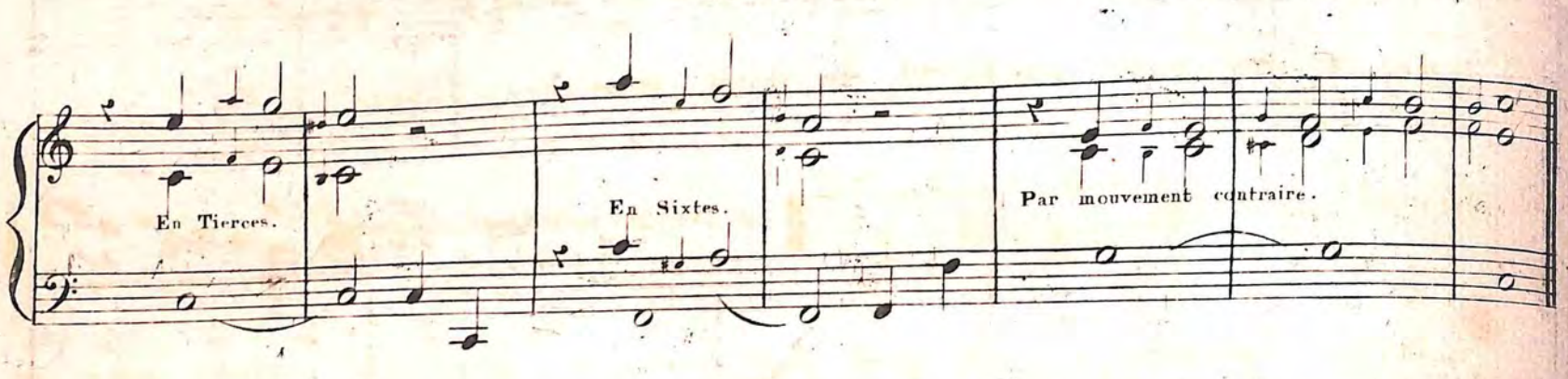
EXEMPLE.



※(Nota) Dans ce dernier exemple, il n'y a point de petites notes pour l'oeil; mais comme, sous le rapport de l'harmonie, elles dérivent du même principe que les précédentes, elles existent réellement pour l'oreille.

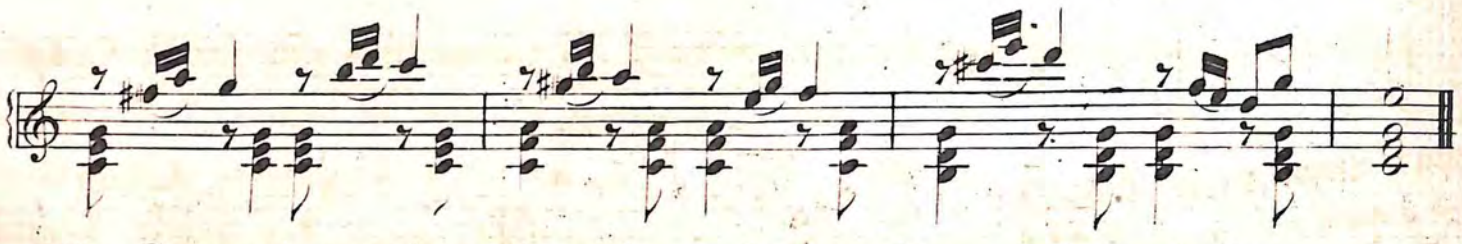
4°) Elles peuvent se faire aussi avec deux parties à la fois.

EXEMPLE.



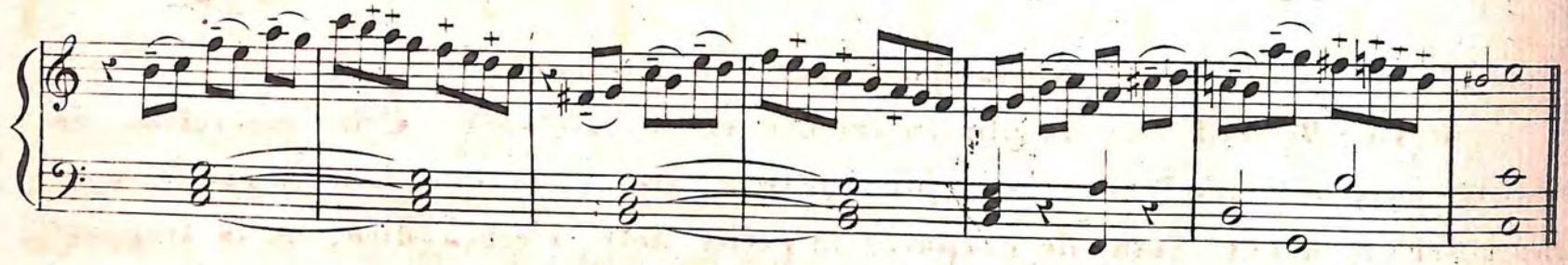
Dans ce cas, l'harmonie n'est qu'à trois parties; mais si les doubles petites notes étaient de courte valeur, comme croches ou double-croches, elle pourrait être à quatre parties et plus.

5°) On place quelquefois deux appoggiature de suite de la manière suivante:

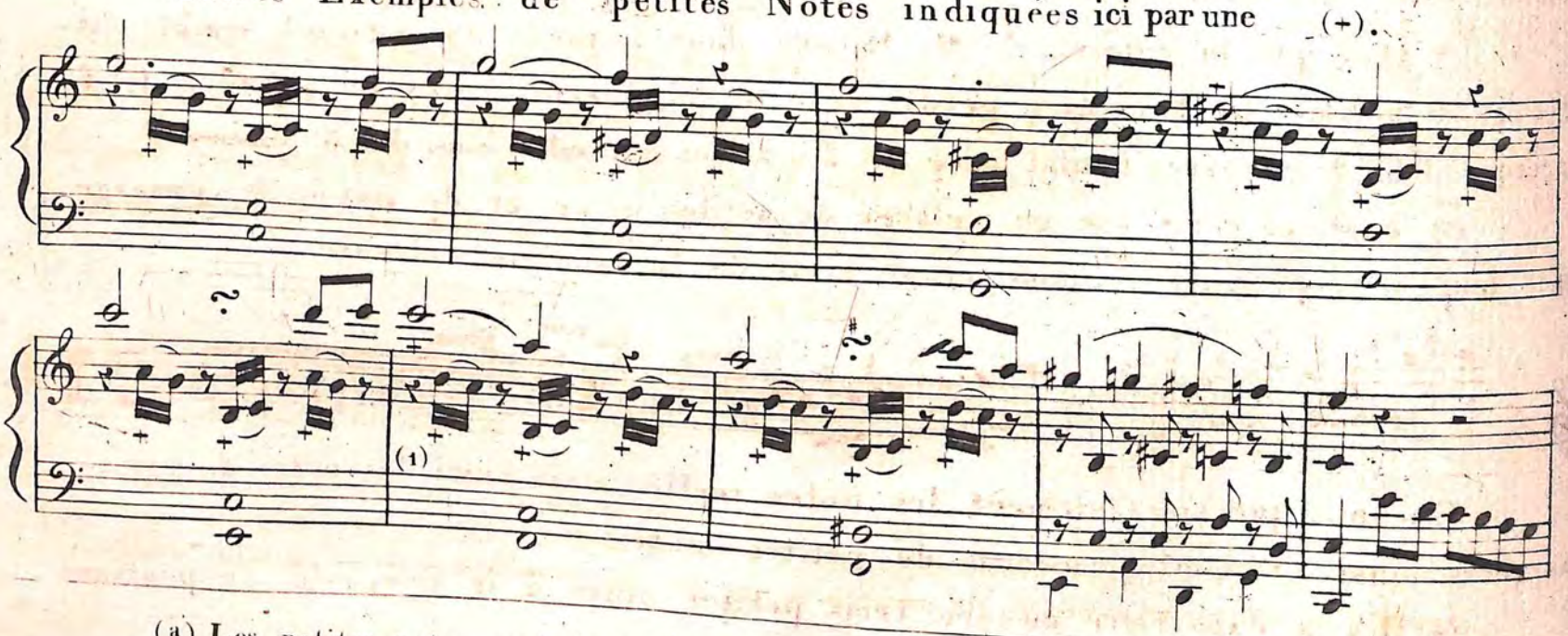


6°) On peut successivement employer les petites notes et les notes passagères dans un même trait. (a)

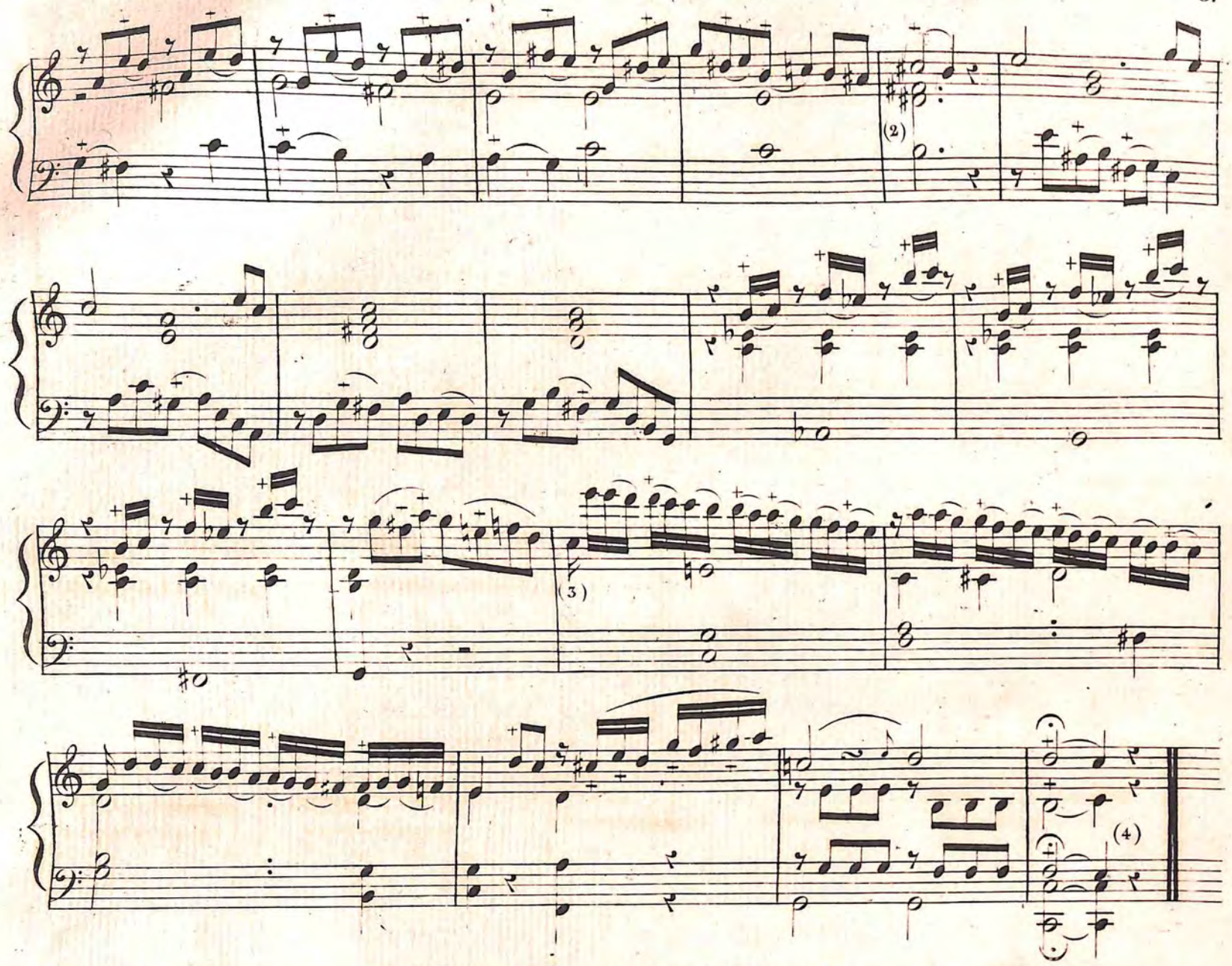
EXEMPLE.



Autres Exemples de petites Notes indiquées ici par une (+).



(a) Les petites notes sont indiquées par un (–) et les notes passagères par une (+).

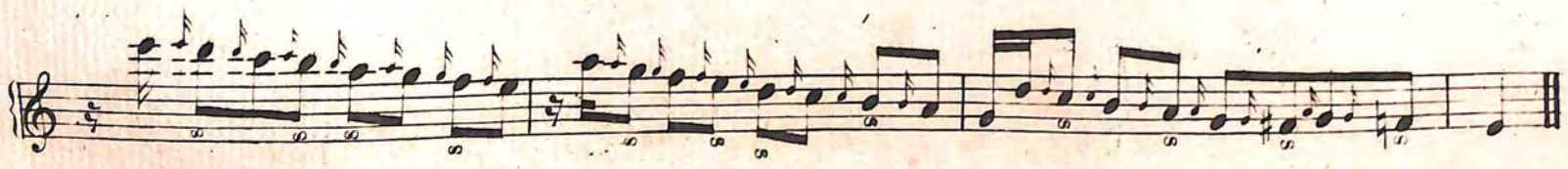


Remarques sur cet Exemple.

(1) Le *Mi* fait une quinte inférieure en se résolvant. Cette résolution de la petite note est une exception qui ne peut avoir lieu que dans la partie supé--rieure, et en ayant soin de préparer la petite note; c'est-à-dire, en la frappant comme note intégrante dans l'accord précédent.

(2) Quoique la gamme de *Mi* Mineur dans laquelle on se trouve, semble exi--ger qu'on prenne *Ut* ♮ comme petite note de *Si*, il vaut mieux ici prendre *Ut* ♯, parceque l'*Ut* ♮ chanterait mal avec le *La* ♯ qui précède à cause de la 3.e diminuée.

(3) Tout ce trait est un mélange de petites notes et de notes de passage qu'il faut se représenter comme étant écrit de la manière suivante:

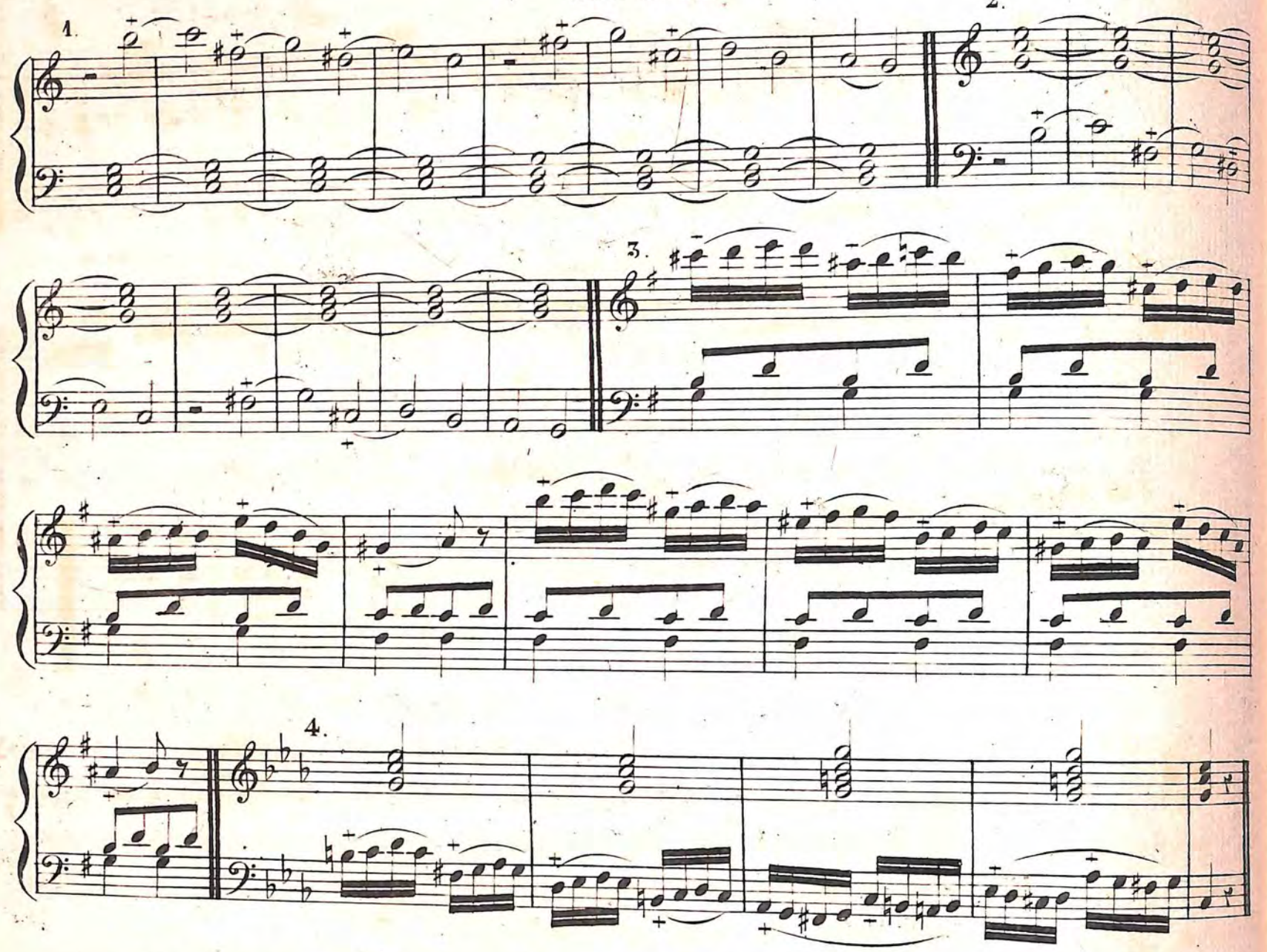


On voit que non seulement les notes réelles, mais aussi les notes de passage, marquées ainsi (o), sont précédées de petites notes.

(4) Il y a dans cette mesure trois petites notes à la fois; celà se pratique souvent sur le dernier accord des cadences.

Quand la petite note doit avoir une longue valeur, on fera bien de ne la frapper qu'après avoir fait entendre les accords sans aucun mélange de notes étrangères. Cette règle est surtout importante, lorsque l'on place les petites notes dans la Basse ou dans les parties intermédiaires.

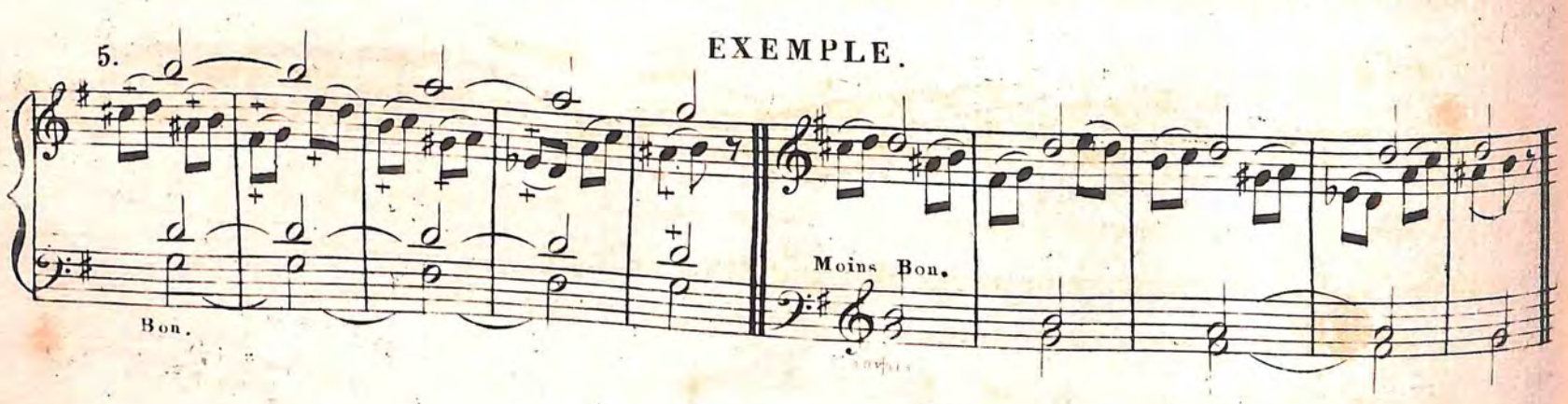
EXEMPLE.



Dans les deux derniers exemples, les petites notes peuvent se frapper avec les accords dans toutes les parties sans dureté, parcequ'elles sont de peu de valeur.

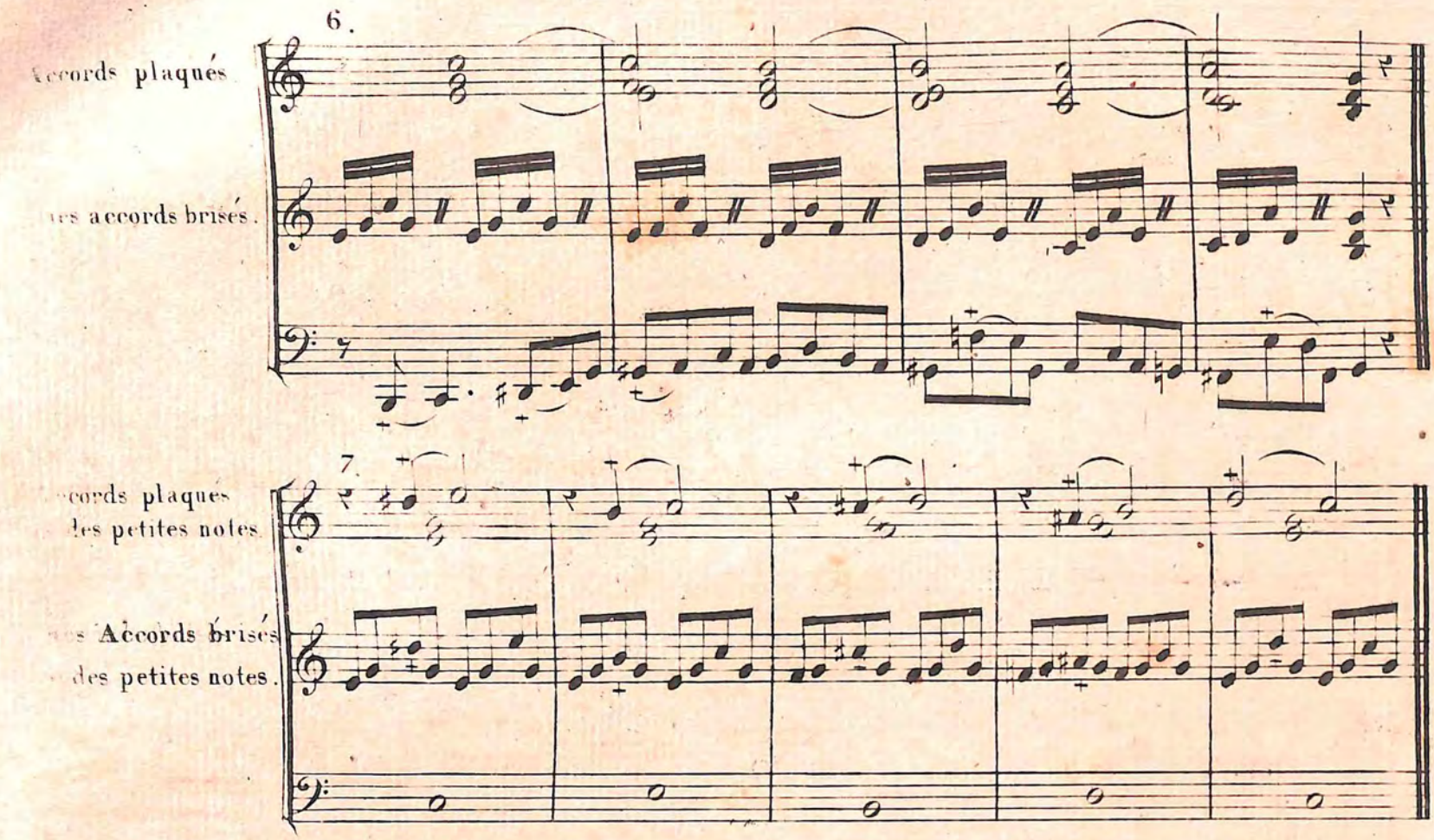
Lorsqu'on veut faire des petites notes dans une partie intermédiaire, il faut avoir soin d'éloigner les trois autres parties de celle où on les place.

EXEMPLE.



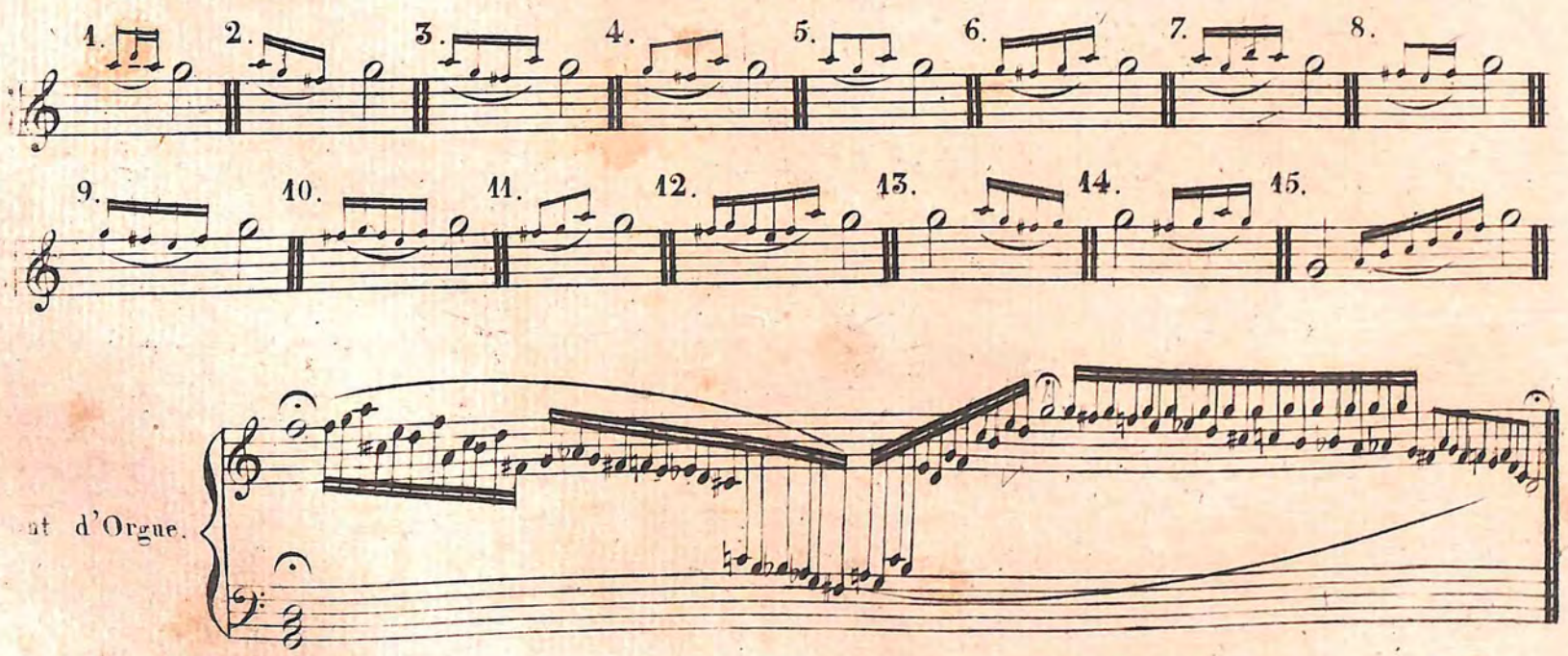
Elles peuvent s'employer aussi avec les accords brisés.

EXEMPLE.



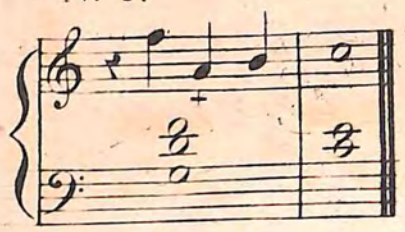
Il y a certains agrémens mélodiques et même des traits entiers qui s'écrivent avec des *petites Notes*; Mais il ne faut pas croire que cette suite de *petites Notes* soit entièrement composée *d'Appoggiature*. C'est alors un mélange de notes réelles, de notes passagères et de notes de goût.

EXEMPLE.



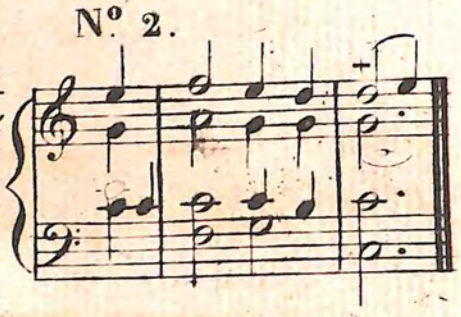
Nous avons dit plus haut que les petites notes qui se résolvent en montant, font un demi-ton avec leurs notes réelles. Voici néanmoins deux exceptions à cette règle:

N.° 1.



Dans l'exemple précédent, le La # frappé après Fa ♮ chanterait mal et il vaut mieux faire La ♮.

N.° 2.



Dans cet Exemple, la petite note est préparée, c'est-à-dire, frappée dans l'accord précédent comme note réelle, et l'harmonie fait une cadence parfaite. C'est sous cette double condition qu'on peut faire Ré ♮ au lieu de Ré #.

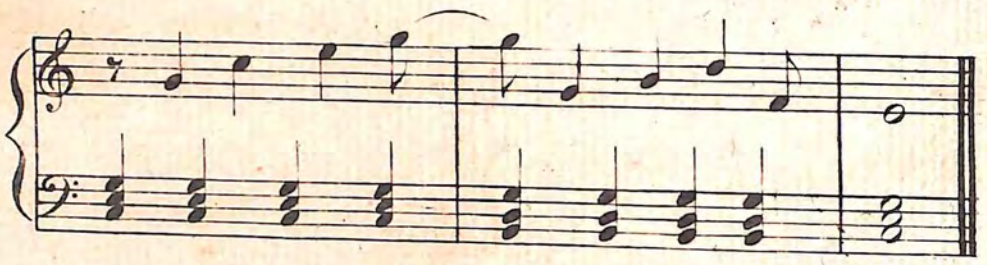
C'est avec raison qu'en France on appelle les petites notes, *Notes de Goût*; car c'est lui qui en dirige l'emploi, surtout lorsqu'elles sont placées dans la Mélodie.

III.

DES SYNCOPES.

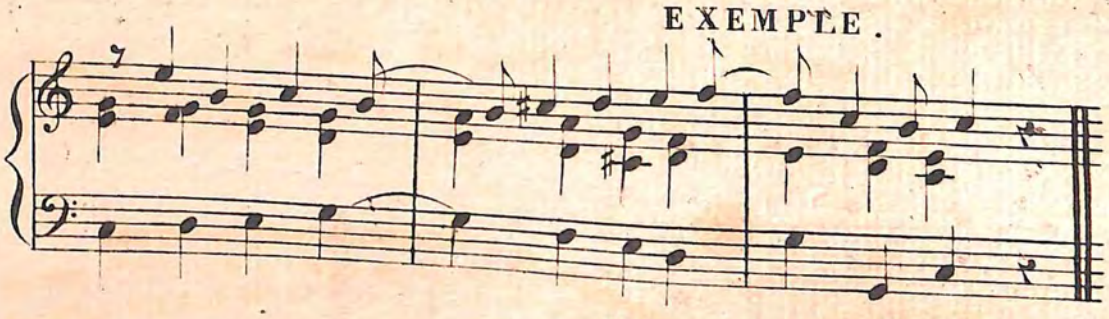
Les Syncopes sont de petits retards des notes réelles ainsi que des notes de passage et des petites notes.

Nous ne parlerons ici que des Syncopes qui renferment des sons étrangers aux accords; car l'exemple suivant, qui ne contient que des notes réelles, ne fournit aucune remarque sur cette espèce de notes accidentelles:



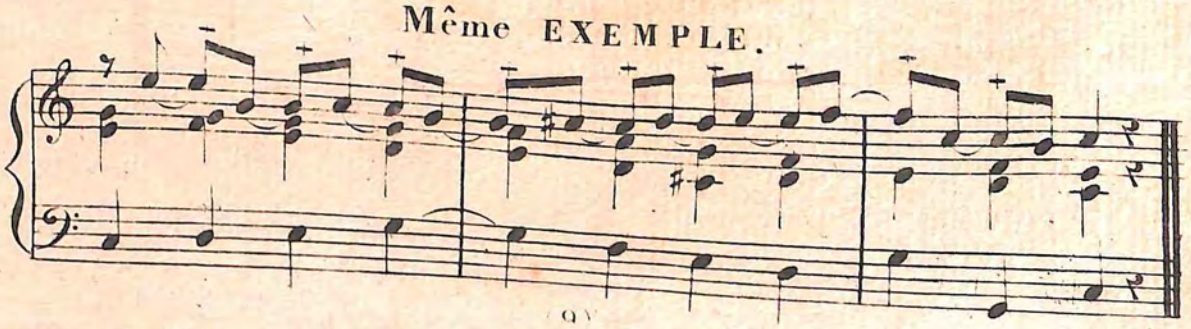
Les Syncopes dont nous avons à parler sont celles dont la seconde moitié devient note accidentelle.

EXEMPLE.



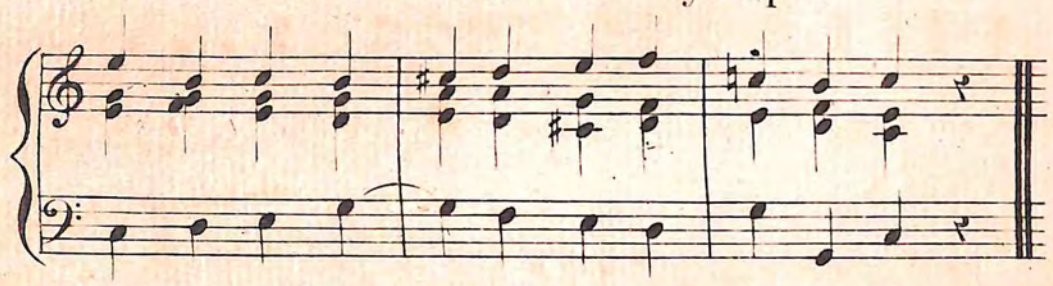
Ce qui devient encore plus visible en écrivant ce même exemple de la manière suivante.

Même EXEMPLE.



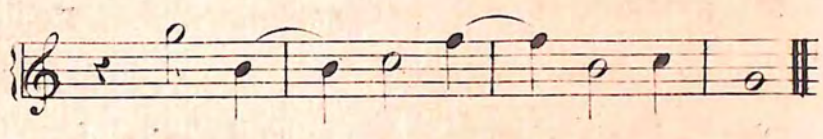
On voit que la seconde moitié de la Syncope, marquée par une (+), est une note étrangère à l'accord qui est placé audessous ; et que la bonne note de ce même accord n'arrive qu'après. Celà nous conduit à observer que la seconde moitié de la note syncopée représente toujours la note qui suit. Dans l'exemple précédent, la seconde moitié du *Mi* représente le *Si*, la seconde moitié du *Si* représente l'*Ut*, et ainsi de suite. Par conséquent, pour s'assurer si les Syncopes sont placées convenablement, il faut faire commencer chaque note syncopée la moitié de sa valeur plutôt, et la frapper sur l'accord même auquel elle appartient.

Même EXEMPLE non Syncopé.

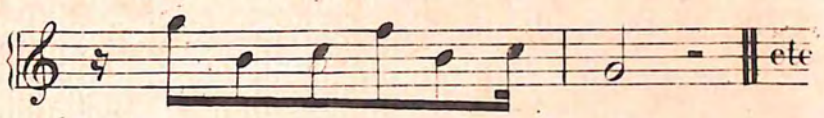


Si l'Harmonie n'est pas correcte, après avoir fait subir cette épreuve aux Syncopes, elles sont mauvaises.

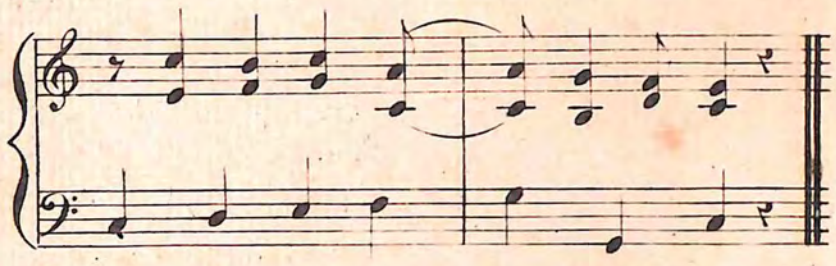
Dans un mouvement vif, il peut y avoir des Syncopes de la valeur suivante:



De même, dans un mouvement modéré, il peut y en avoir de cette valeur:

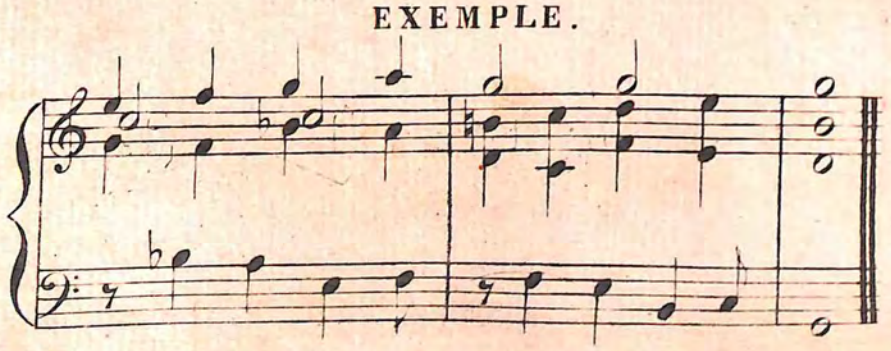


Elles peuvent se faire aussi dans deux parties à la fois:



Elles ne s'employent guère que dans la Mélodie; rarement dans les parties intermédiaires et encore plus rarement dans la Basse; elles n'en sont cependant point exclues.

EXEMPLE.



Comme les Syncopes se frappent à contretemps, il faut nécessairement qu'il y ait dans l'Harmonie au moins une partie qui ne syncope pas et qui marque tous les temps de la mesure, afin de ne pas la rendre incertaine ou difficile à saisir.

Les Syncopes peuvent être en même temps des notes de passage ou des petites notes.

EXEMPLES.

Notes de Passage Syncopées.

Simples. Doubles.

Petites notes Syncopées.

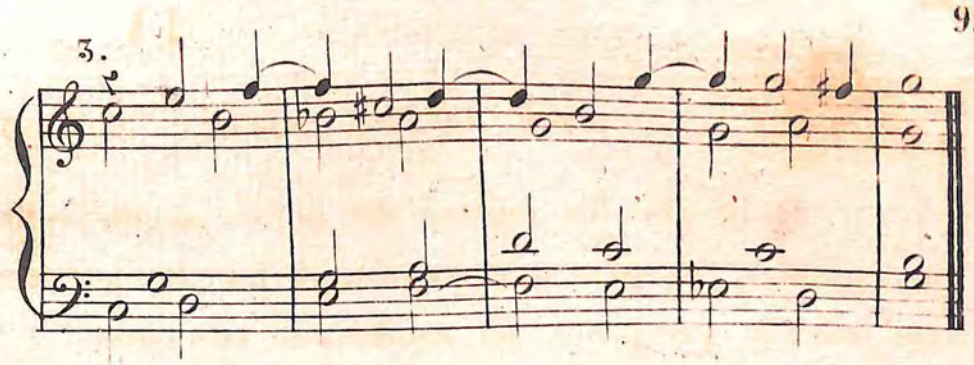
Simples.

Petites Notes doubles.

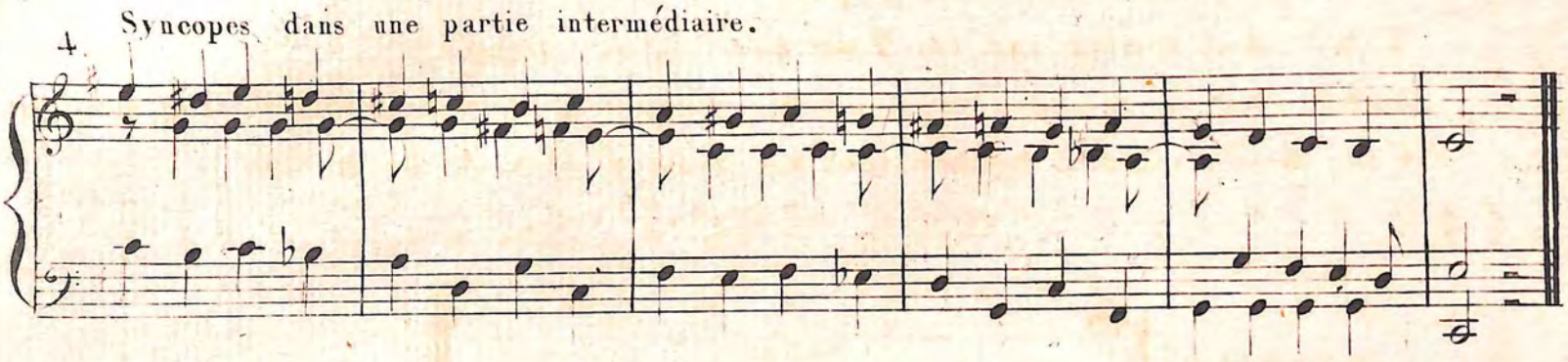
Voici des Exemples plus étendus sur la même matière:

1. 2.

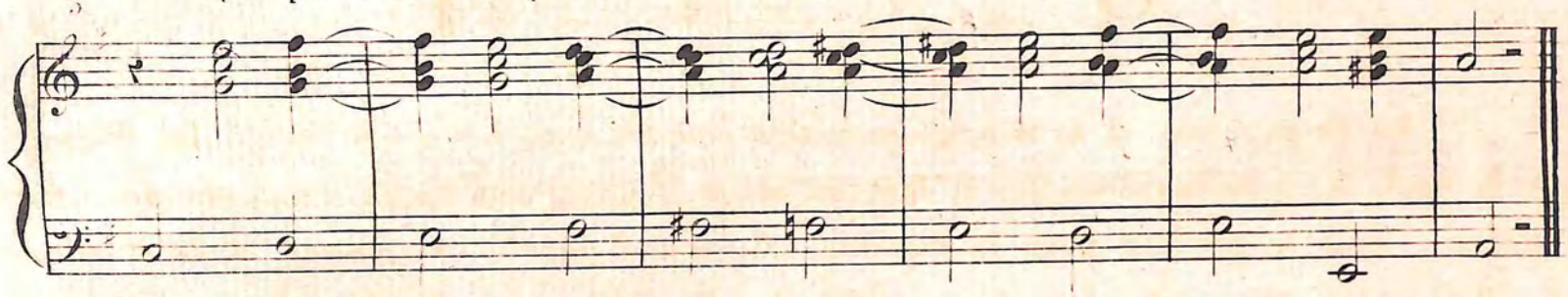
Dans un mouvement mo-
-déré, les Syncopes de la valeur
suivante ne peuvent se faire que
dans la partie supérieure.



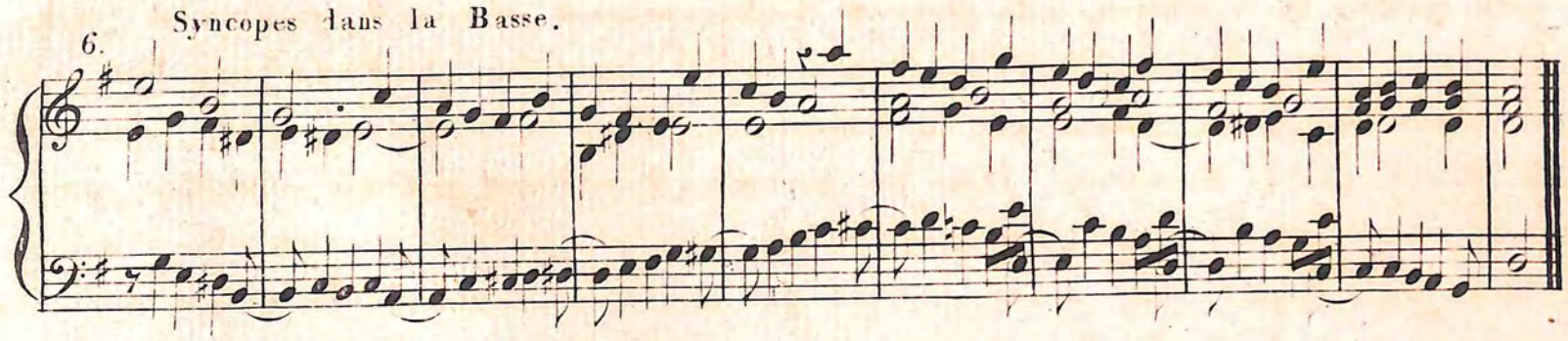
Syncopes dans une partie intermédiaire.

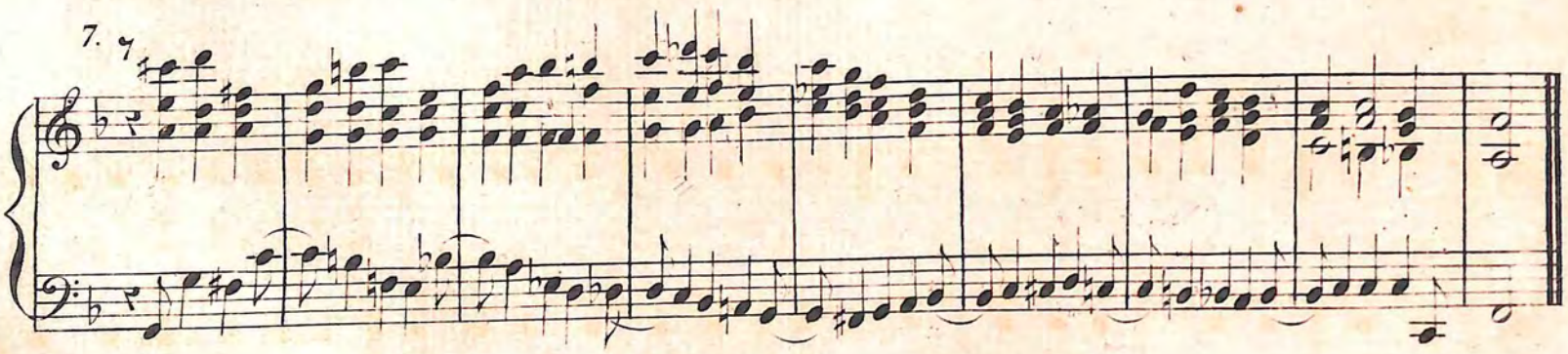


Syncopes dans trois parties à la fois. Elles doivent toujours marcher par degrés conjoints.



Syncopes dans la Basse.





Une suite de Syncopes dans la Basse, aussi longue que celle des deux exemples ci-dessus, ne pourrait se faire que sur le Piano ou la Harpe; partout ailleurs et sur-tout dans l'Orchestre elle serait trop difficile à exécuter, et comme elle contrarierait trop longtems la mesure, elle deviendrait, par cela même, pénible à l'Auditeur

IV.

DES SUSPENSIONS ou PROLONGATIONS.

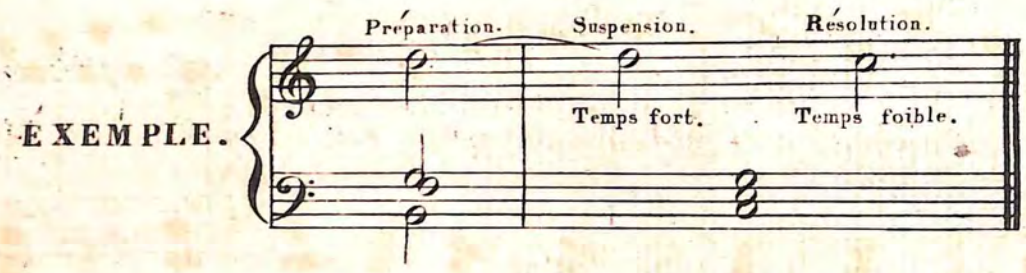
De toutes les espèces de notes accidentelles, les Suspensions sont les plus remarquables, les plus intéressantes et les plus estimées. Une Suspension quelconque éxige, sans aucune exception, les conditions suivantes:

1°) La Suspension doit être préparée.

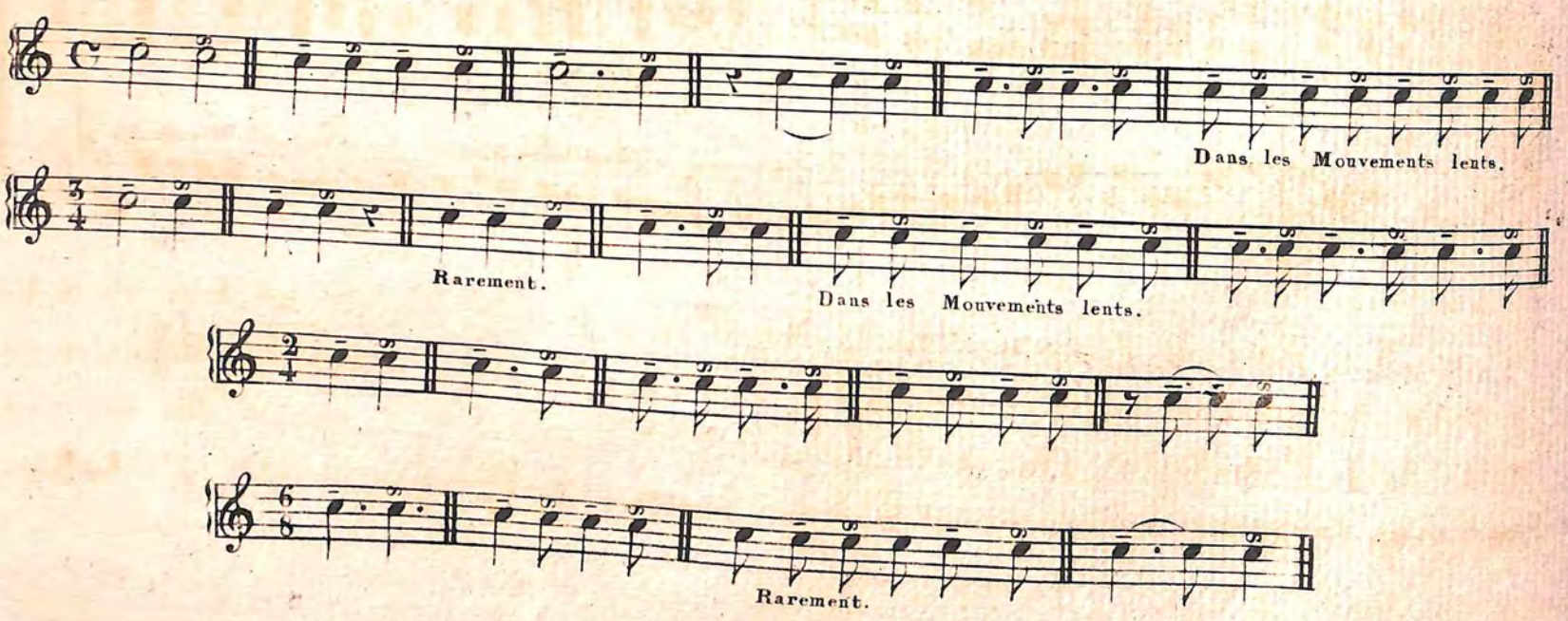
2°) Elle doit tomber sur *les Tems forts de la mesure*.

3°) Elle doit se résoudre toujours diatoniquement en descendant, rarement en montant.

4°) Cette Résolution doit tomber sur *les Tems foibles de la mesure*.



La Préparation et la Résolution doivent être toujours des notes réelles. La Suspension seule est note accidentelle. Il faut au moins deux accords pour employer une Suspension, dont le premier pour la *Préparation*, le second pour la *Suspension* et la *Résolution*. La Suspension représente la note sur laquelle elle fait sa résolution: il faut toujours pouvoir mettre la résolution à la place de la Suspension si on voulait supprimer cette dernière: sans cette condition, la Suspension est mauvaise. La Préparation doit avoir au moins autant de valeur que la Suspension. Mais la Suspension peut avoir plus de valeur que la Résolution. Dans les mesures à trois temps, il arrive cependant assez fréquemment que la Préparation a une valeur moindre que la Suspension. Voici un tableau dans lequel nous avons indiqué par un (-) les temps de la mesure sur les quels on peut faire des Suspensions et par un (∞) ceux sur lesquels on peut les résoudre:

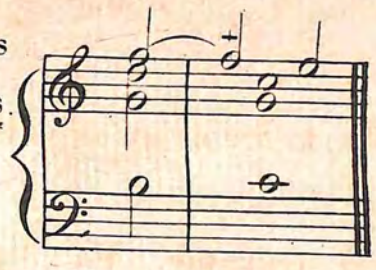


La Suspension peut avoir la valeur d'une mesure entière ; dans ce cas, la résolution se fait sur le premier temps de la mesure suivante.

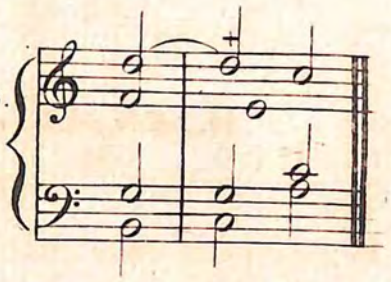
Les Suspensions sont simples ou doubles: les simples sont, celles où l'on ne suspend qu'une seule note dans une partie quelconque, et qui n'éxigent qu'une seule préparation. Les doubles sont celles où l'on suspend deux notes à la fois dans deux parties différentes et qui éxigent par conséquent double préparation.

Nous avons dit plus haut qu'il fallait au moins deux accords pour employer une Suspension. Il arrive souvent aussi que l'on prend trois accords, dont le premier se place sous la préparation, le second sous la suspension et le troisième sous la résolution. D'après ces remarques nous diviserons les Suspensions:

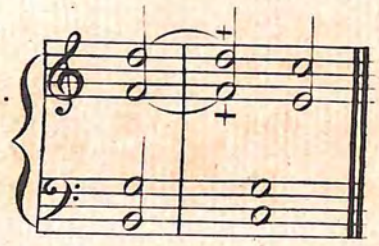
1°) En Suspensions simples avec deux accords.



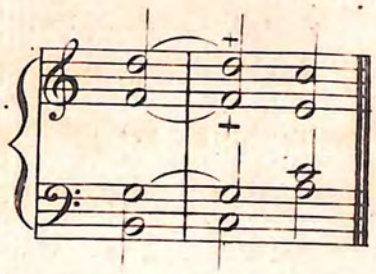
2°) En Suspensions simples avec trois accords.



3°) En Suspensions doubles avec deux accords.



4°) En Suspensions doubles avec trois accords.



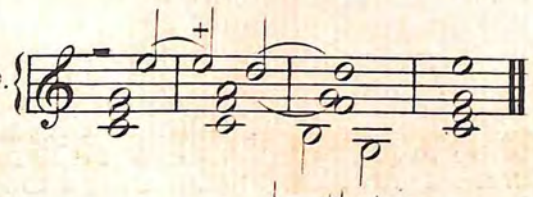
On suspend généralement, 1° la 3.ce et la note fond.le dans les accords parfaits, 2° la 3.ce dans les accords de 7.e; 3° la note sensible dans la 7.e diminuée, dans la 6.te augmentée, dans la 4.e et 6.te augmentées et en général dans tous les accords où elle se trouve. Les autres notes dans tous ces accords se suspendent rarement et les cas n'en peuvent être bien connus que par une grande pratique. Nous en avons indiqué la plus grande partie dans ce qui suit.

L'intervalle que la Suspension fait avec la Basse peut être une 3.ce ou une 4.te ou une 5.te ou une 6.te ou une 7.e ou une 9.e

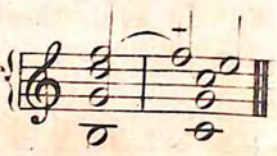
La Quarte, la Septième et la Neuvième sont les Suspensions les plus usitées:

Les Suspensions simples avec deux accords font leur résolution de la manière suivante.

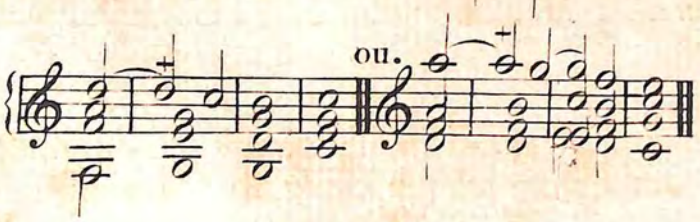
La Tierce sur la Seconde.



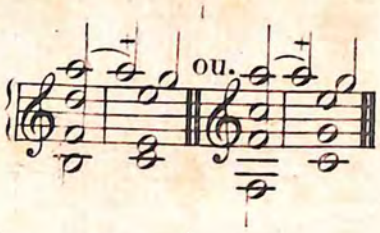
La Quarte sur la Tierce.



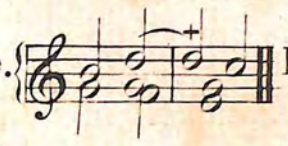
La Quinte sur la Quarte.



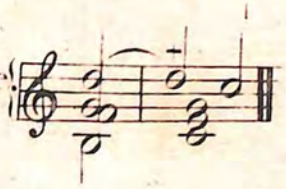
La Sixte sur la Quinte.



La Septième sur la Sixte.



La Neuvième sur l'Octave.



Ces Suspensions s'indiquent ordinairement par des chiffres, de la manière suivante

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

Comme toutes ces Suspensions (excepté la 9.me sur l'8.ve) peuvent se renverser, en mettant la Suspension dans la Basse et la note de la Basse dans une partie haute, elles présentent le tableau suivant:

La 3-2 devient 6-7.

La 4-3 devient 5-6.

La 5-4 devient 4-5.

La 6-5 devient 3-4. (a)

ou.

La 7-6 devient 2-3.

La Suspension de 9-8 est remarquable, 1º) en ce qu'on y frappe sous la Suspension la note suspendue elle-même à la distance d'une neuvième. Ex:

UT suspendu par RÉ.

Ce qui peut avoir lieu non seulement entre la Basse et une partie haute, mais quelques-fois aussi dans deux parties supérieures dans l'Harmonie à quatre. Ex:

Où 9-8 a lieu entre la seconde et la quatrième partie.

2º) En ce qu'elle n'est pas renversable; ainsi on ne peut faire dans aucun cas:

Mauvais. Mauvais.

Les Suspensions de 4-3, 7-6 et 9-8, sont aussi très remarquables en ce qu'elles peuvent se résoudre sur le renversement de l'accord suspendu, ou sur un nouvel accord. Nous allons donner ici un tableau des différentes résolutions de chacune de ces trois suspensions.

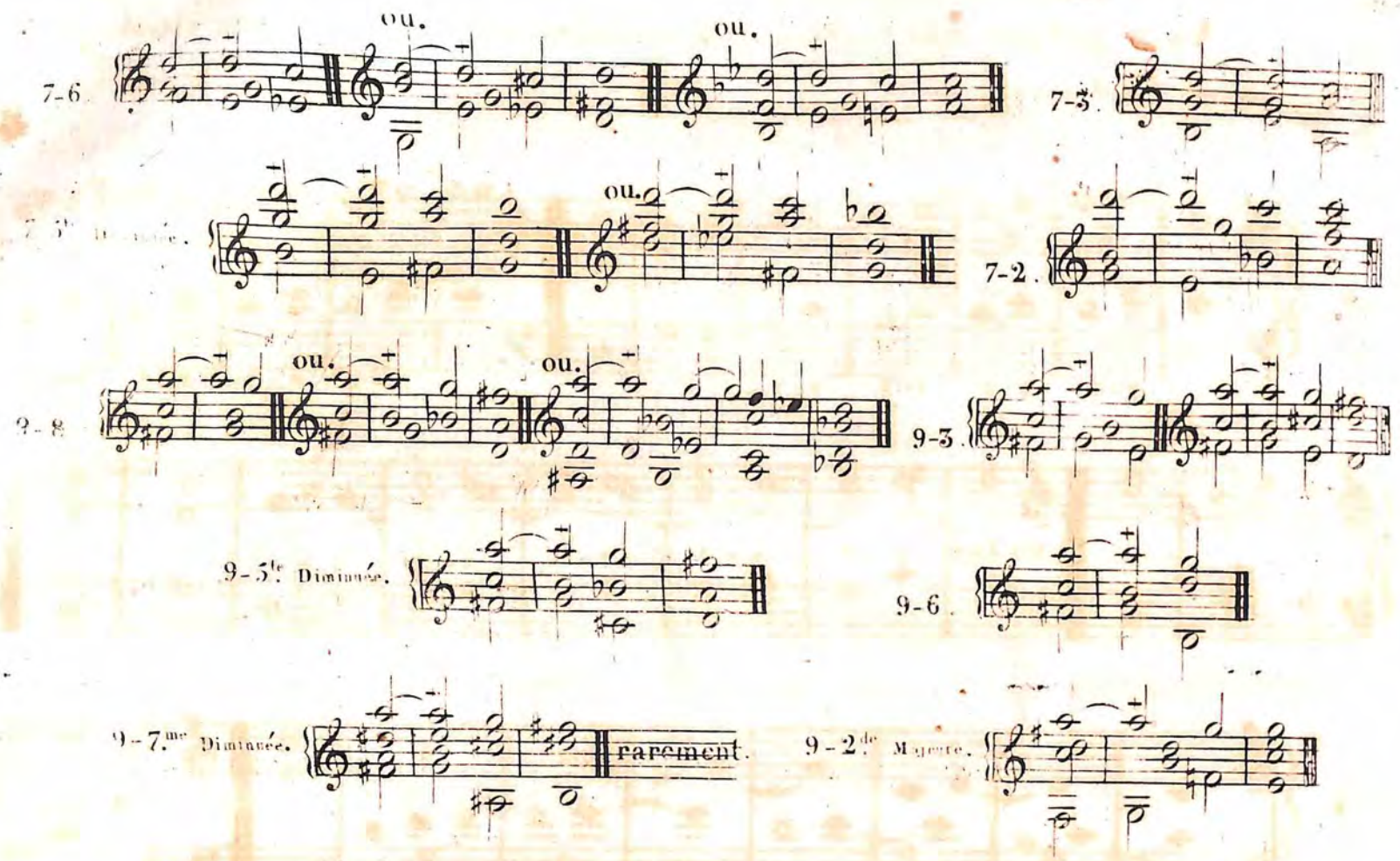
4-3. 4-8. 4-4 dont la seconde 4.e est augmentée.

7 ♭ 4-3 ♯ 4-5. 4-6.

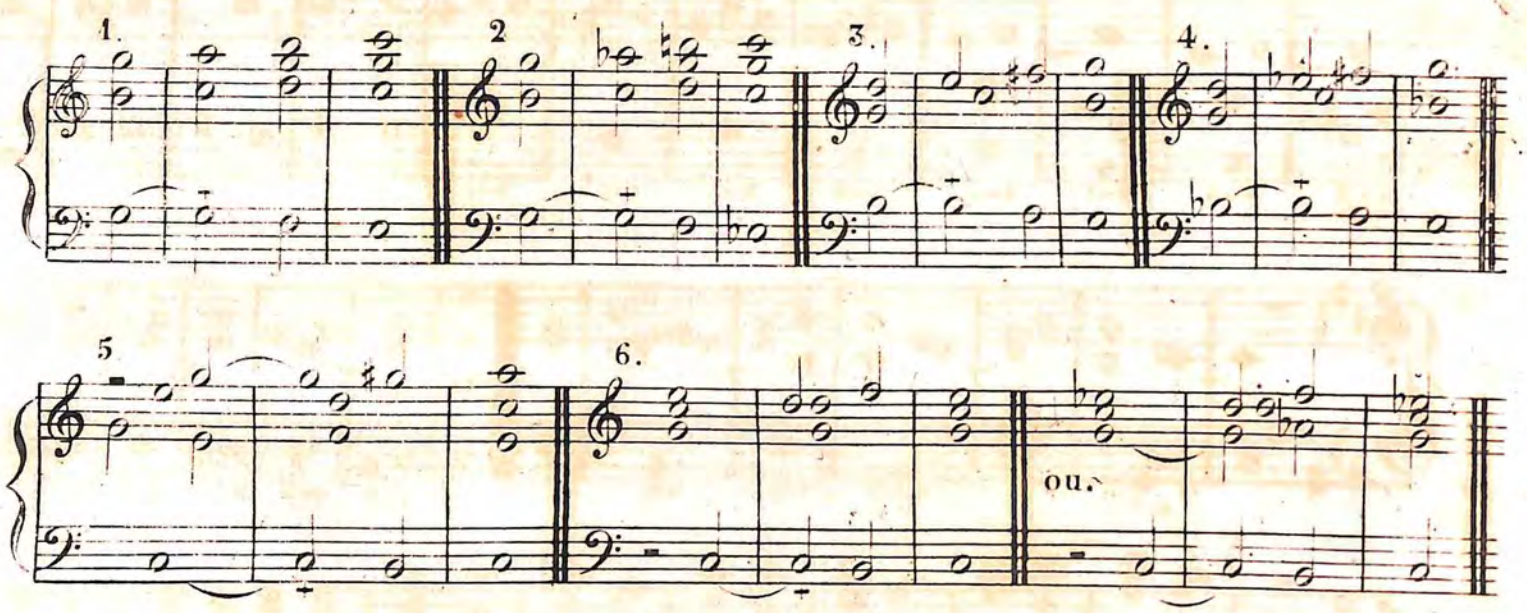
6- Sixte augmentée. 4-3

7-6.

(a) Cette Suspension est à peine praticable dans la Basse; d'ailleurs elle est consonnante et perd par là tout l'effet de cette sorte de Notes Accidentelles.

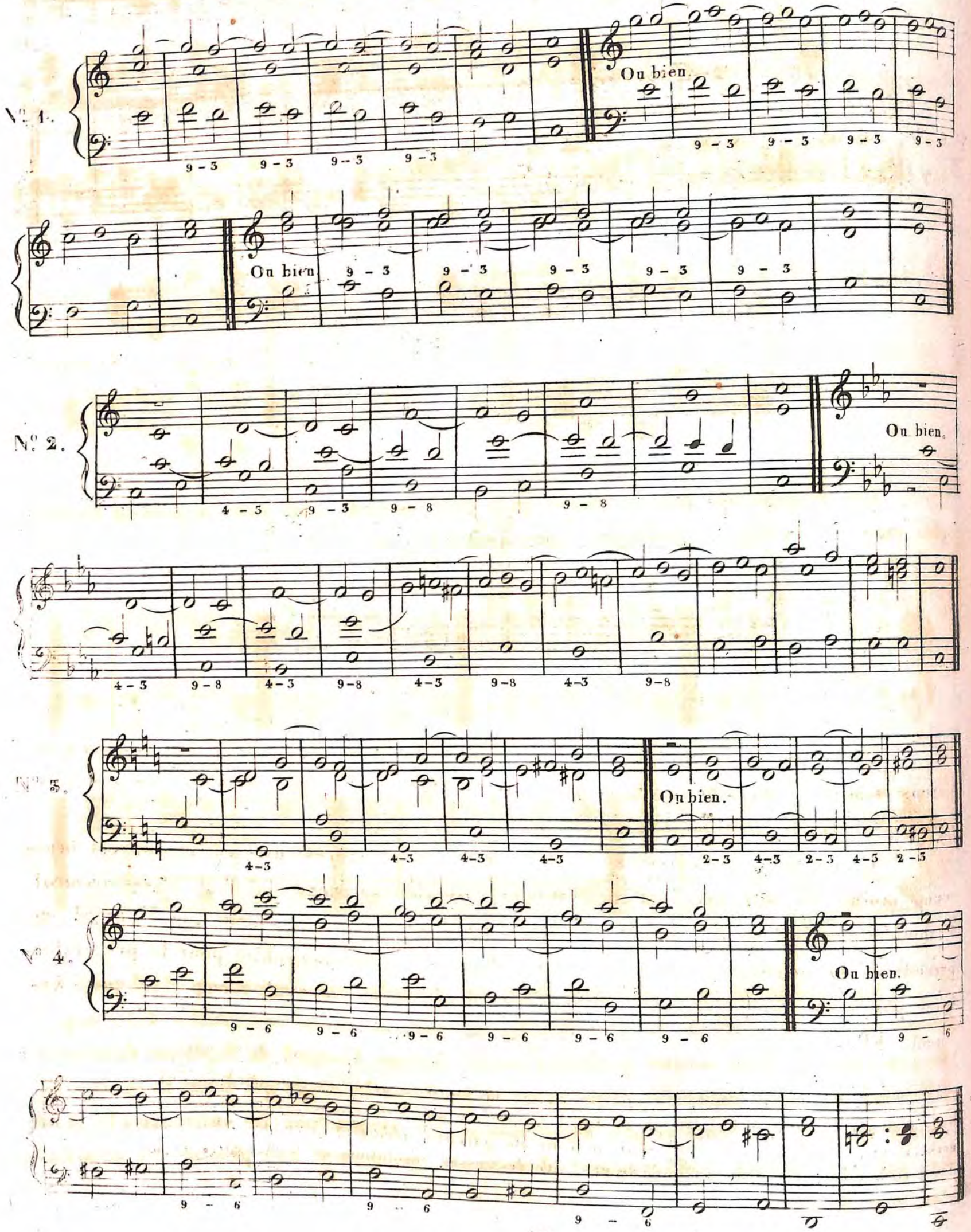


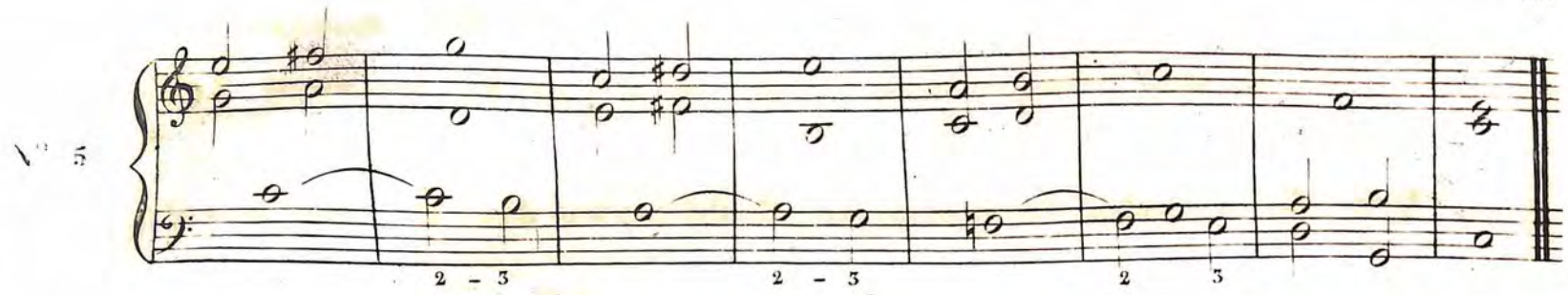
Les Suspensions dans la Basse avec trois accords sont rares; cependant les exemples suivans peuvent se pratiquer avec succès:

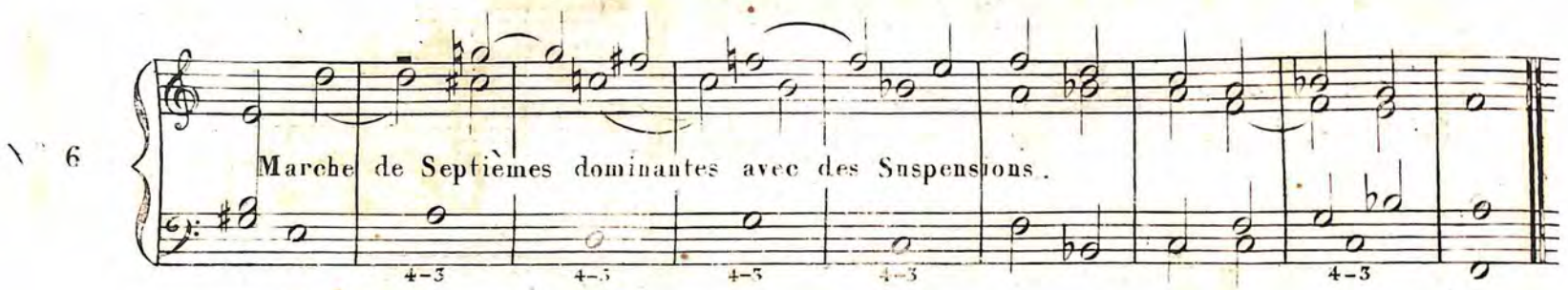


En examinant avec attention tous ces exemples, on s'appercevra facilement que presque tous les accords de la classification sont plus ou moins susceptibles d'être suspendus; cependant les deux accords parfaits, l'accord diminué, l'accord de Septième dominante et l'accord de Sixte augmentée, (dont on ne suspend que la 6.te; ce qui donne la suspension 6,) sont ceux où l'on employe plus fréquemment les suspensions; les autres accords, étant déjà par eux-mêmes suffisamment dissonnans, pourraient, en y plaçant des suspensions, être trop défigurés.

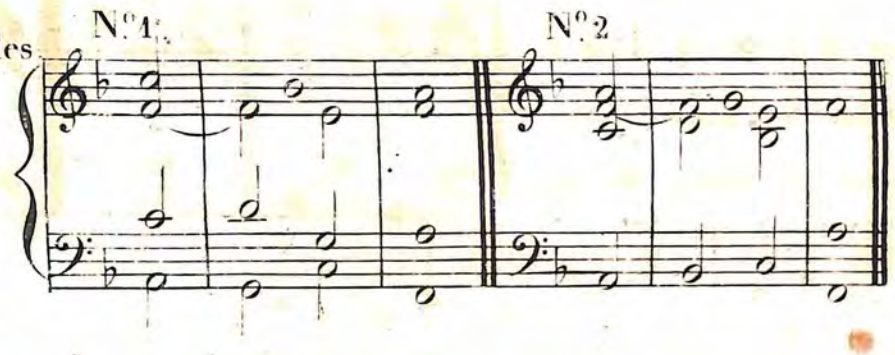
Voici quelques marches bonnes à connaître où les suspensions simples sont fréquemment employées.



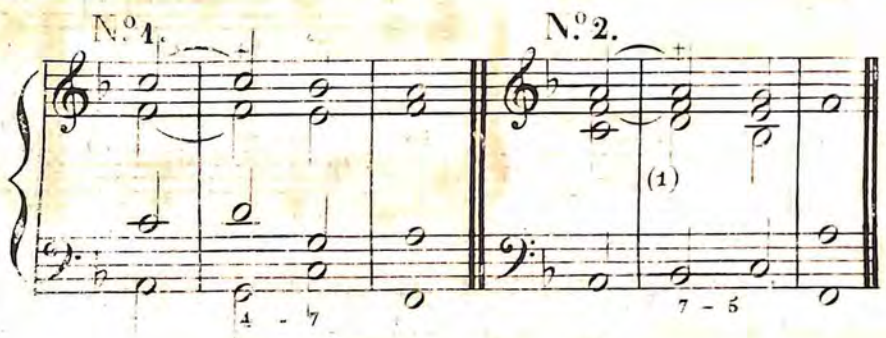




Voici deux Exemples



dans lesquels on pour-rait pratiquer des sus-pensions de la manière suivante:



Nous avons indiqué ce qu'il est le plus essentiel de savoir sur les suspensions simples avec deux et trois accords. C'est de cette sorte de suspensions qu'on peut faire le plus d'usage.

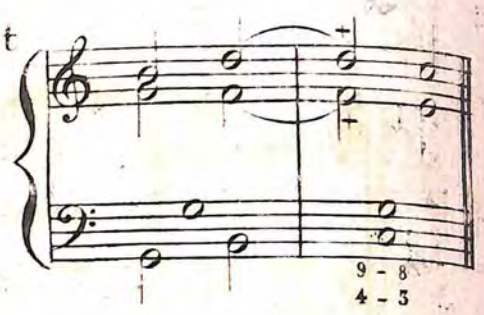
Quant aux suspensions doubles, elles sont moins usitées et offrent beaucoup moins de ressource. Pour faire une double suspension, il faut nécessairement 1.°) double préparation, 2.do) double résolution; et il arrive fréquemment que l'accord qui précède la suspension ne fournit pas les deux notes indispensables pour la préparation. C'est par cette raison que les suspensions doubles ne peuvent s'employer que rarement. Elles ne se font qu'entre les parties hautes.

(1) Cet accord présente à l'œil un accord de Septième de 4.me espèce (Si b, Ré, Fa, La.) avec lequel il ne faut pas le confondre; car, comme tel, il n'aurait ni une résolution régulière, ni la Série d'accords que nous lui avons assignée. On peut souvent faire de pareilles méprises avec des Suspensions; et il importe d'y faire beaucoup d'attention, afin de ne pas faire de fausses résolutions et de mauvaises liaisons entre les ac-

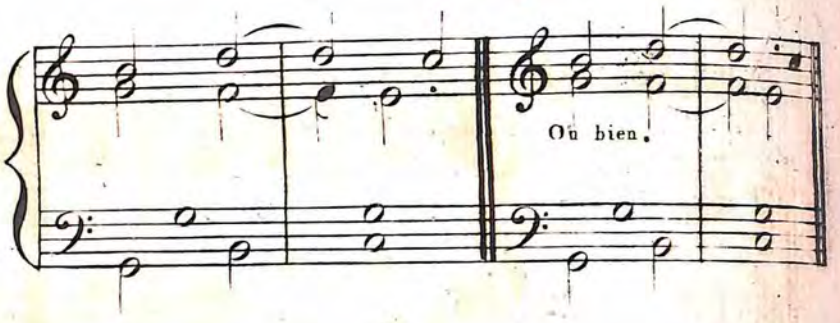
La résolution d'une suspension double se fait de deux manieres, 1º) en resolvant les deux suspensions en même temps, ou 2º) en les résolvant l'une après l'autre.

Voici des exemples de suspensions doubles avec deux et trois accords.

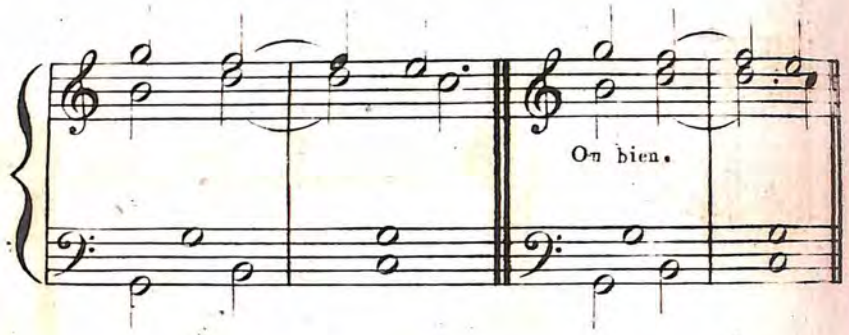
Suspension double dont les deux parties se résolvent en même temps:



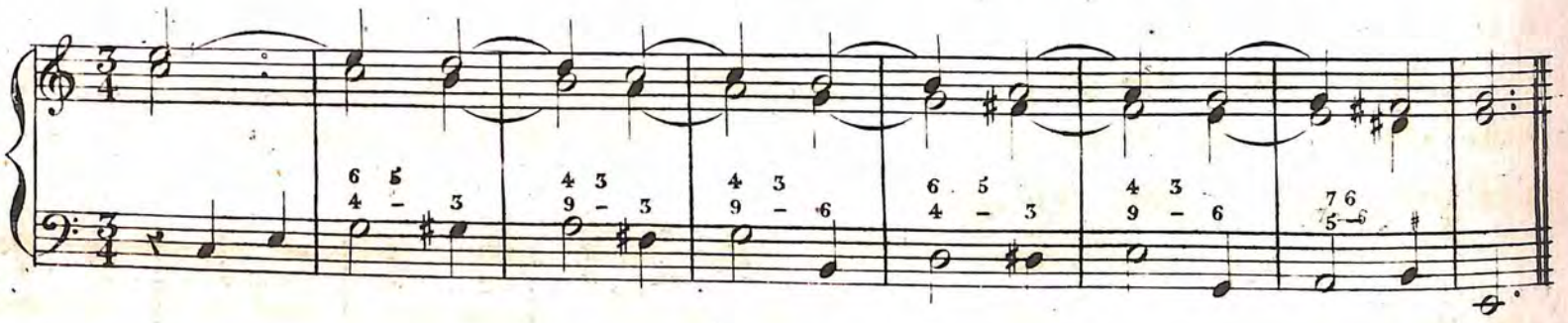
Lorsqu'on veut resoudre l'une des deux suspensions avant l'autre, il faut 1º résoudre l'inférieure avant la supérieure, quand les deux parties sont en sixtes. Exem:



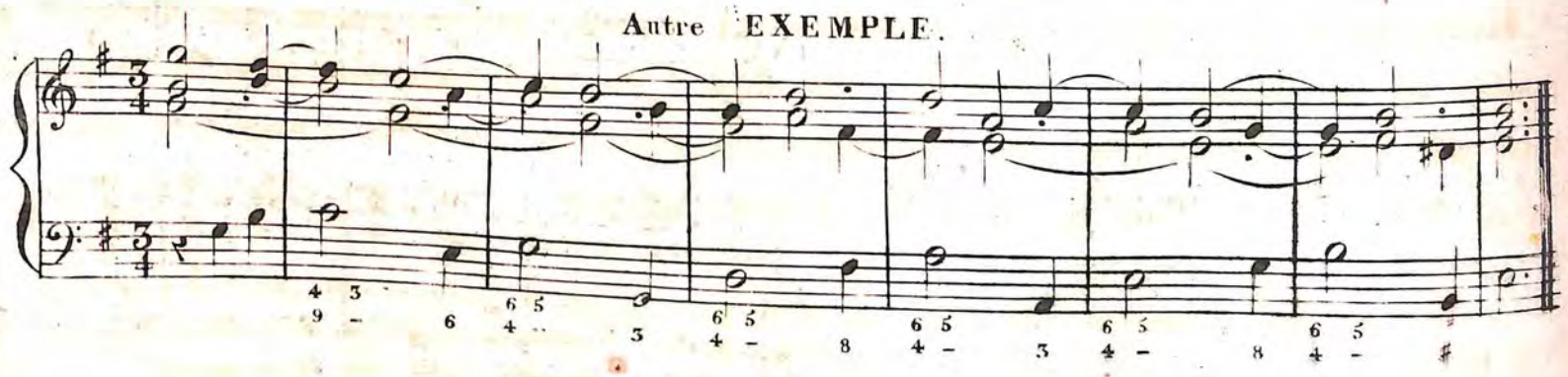
2º Résoudre la supérieure avant l'inférieure; quand les deux parties sont en tierces. Exemple.



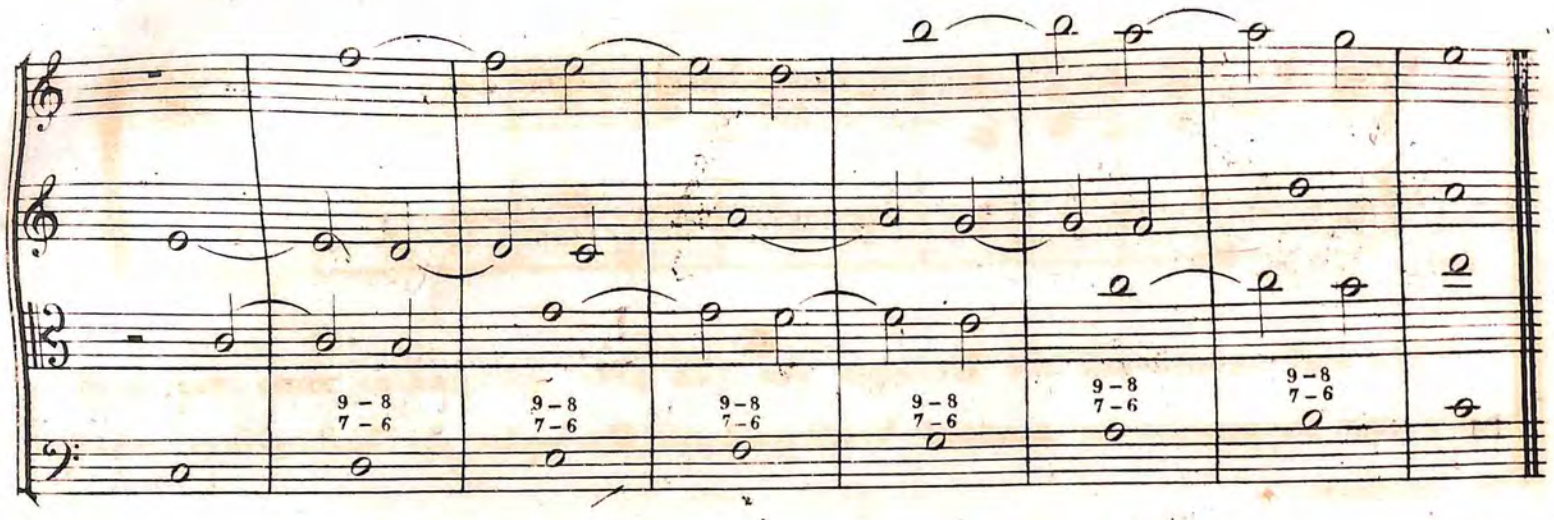
Suite de Suspensions doubles où une partie se résout après l'autre:



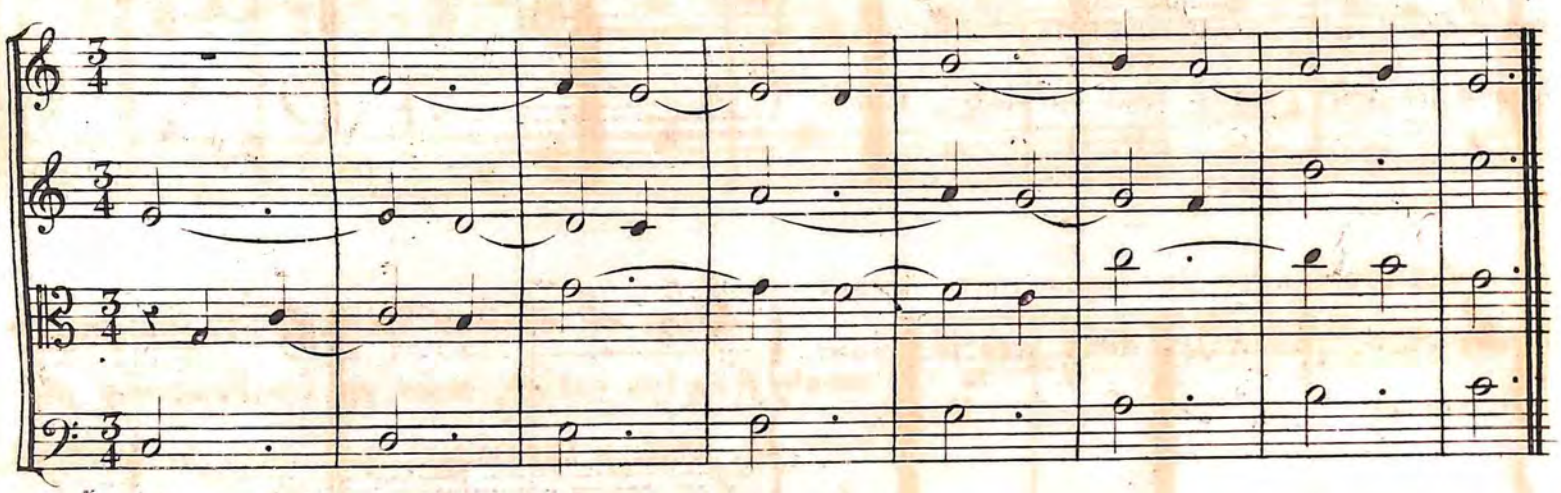
Autre EXEMPLE.



Voici encore une Succession remarquable de Suspensions doubles:



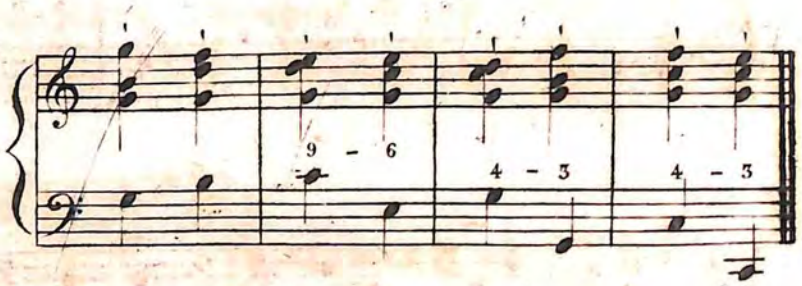
Même Exemple à trois temps avec une résolution successive de la suspension double:



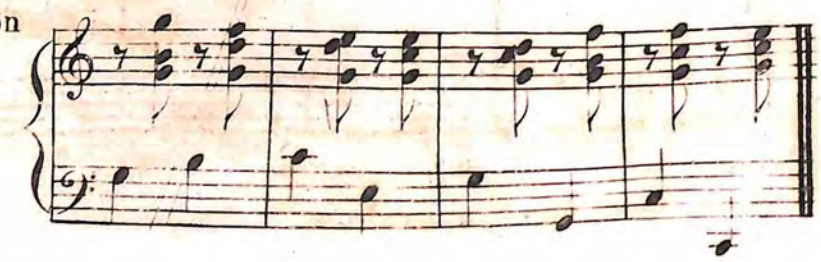
Ces Exemples sont suffisans pour démontrer la manière de traiter les suspensions doubles avec deux et trois accords, soit en les résolvant simultanément soit successivement.

Il est quelquefois permis de traiter les suspensions de la manière suivante:

1°) La Préparation et la Suspension frappées au lieu d'être liées.

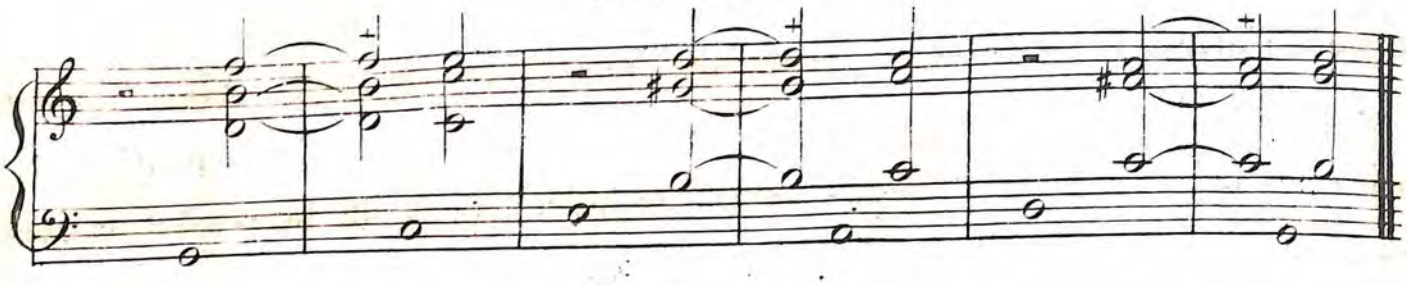


2°) La Suspension et la Résolution précédées d'une courte pause.

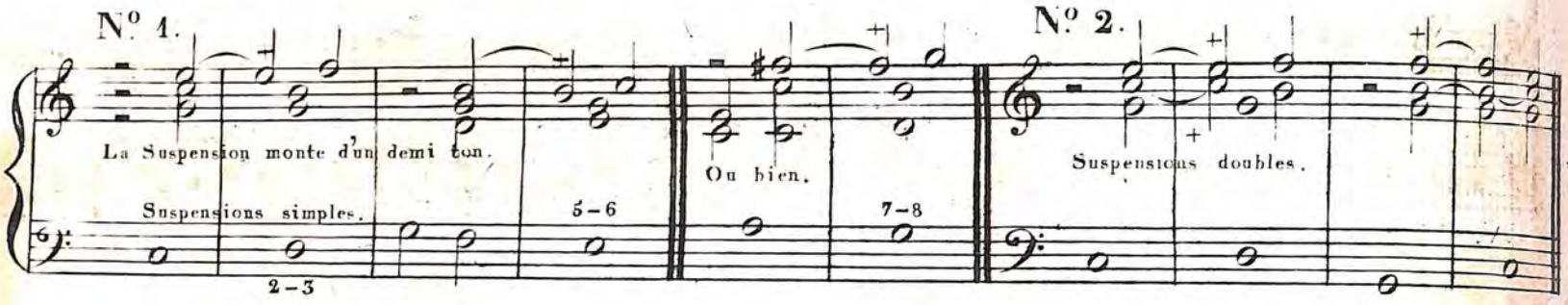


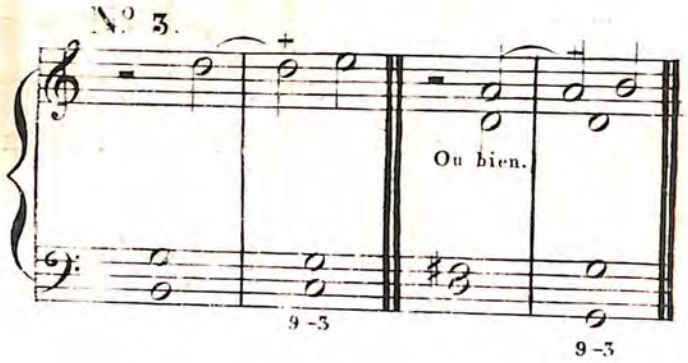
Après une Septième dominante, on peut faire une triple Suspension.

EXEMPLE.



On voit encore par cet Exemple que l'on peut quelquefois, mais rarement, ré-soudre une Suspension en montant. Voici quelques Exemples de Suspensions résolues de cette manière:



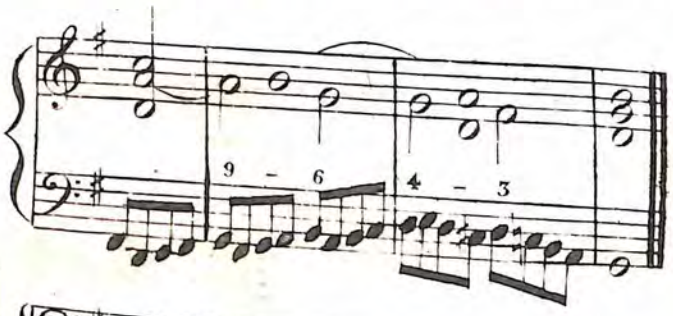


Dans ce dernier Exemple, la suspension monte d'un ton entier; mais ce cas, beaucoup plus rare, ne peut se pratiquer que dans la partie la plus haute et lorsque la résolution se fait sur la tierce de la tonique.

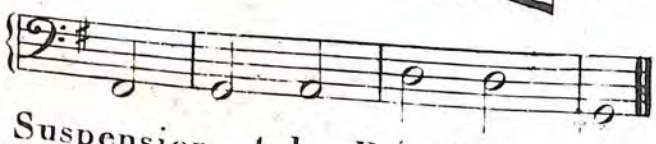
On peut aussi mêler des notes de passage aux Suspensions; mais il faut que cela se fasse de manière à ne pas nuire à leur effet ainsi qu'à celui de la pré-paration et de la résolution. Nous donnerons à ce sujet la règle suivante.

Les notes qui se frappent exactement sous la préparation, la suspension et la résolution, doivent être des *Notes réelles* et non des *Notes de passage*.

EXEMPLE.



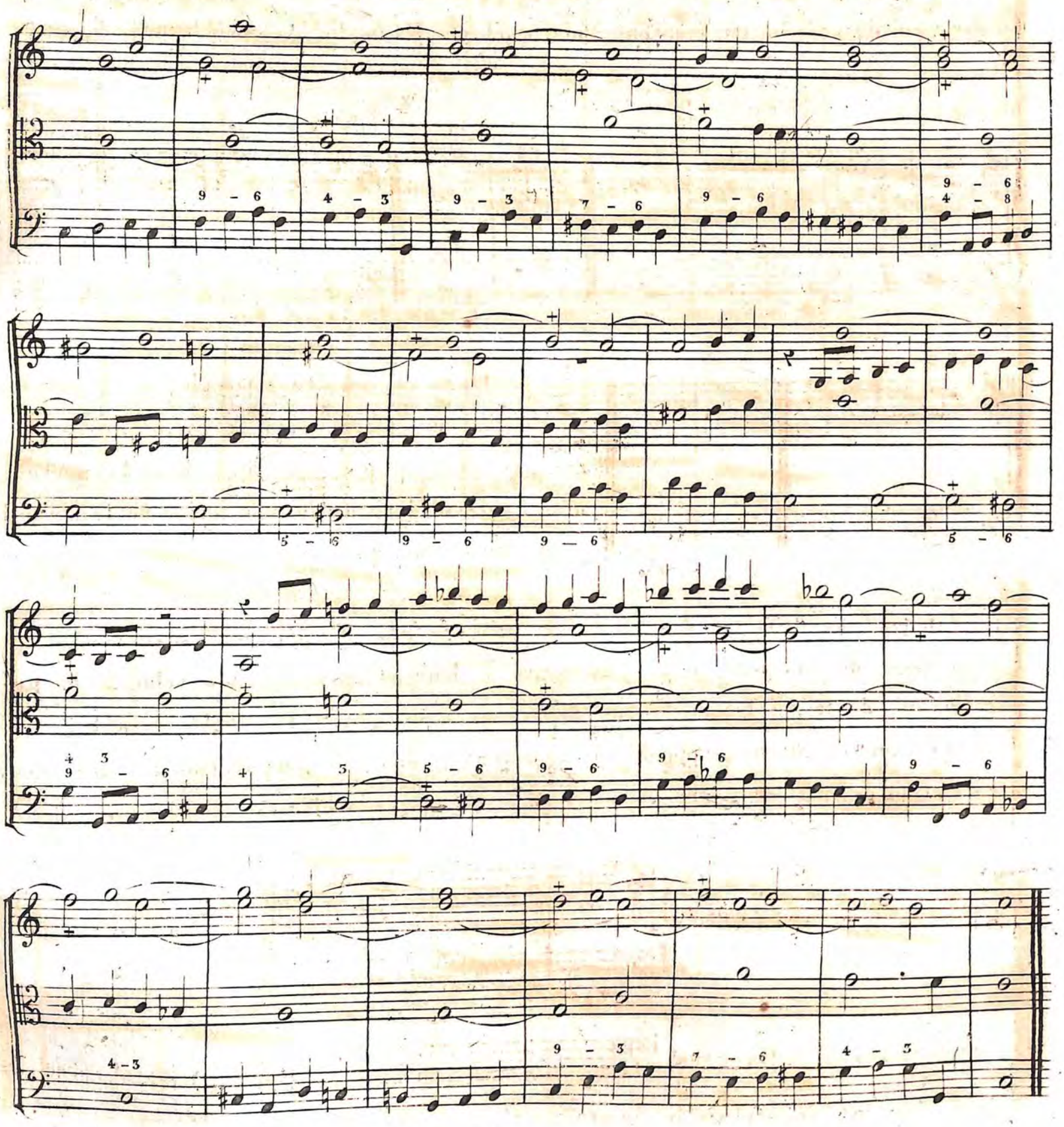
Les notes réelles de la Basse sont

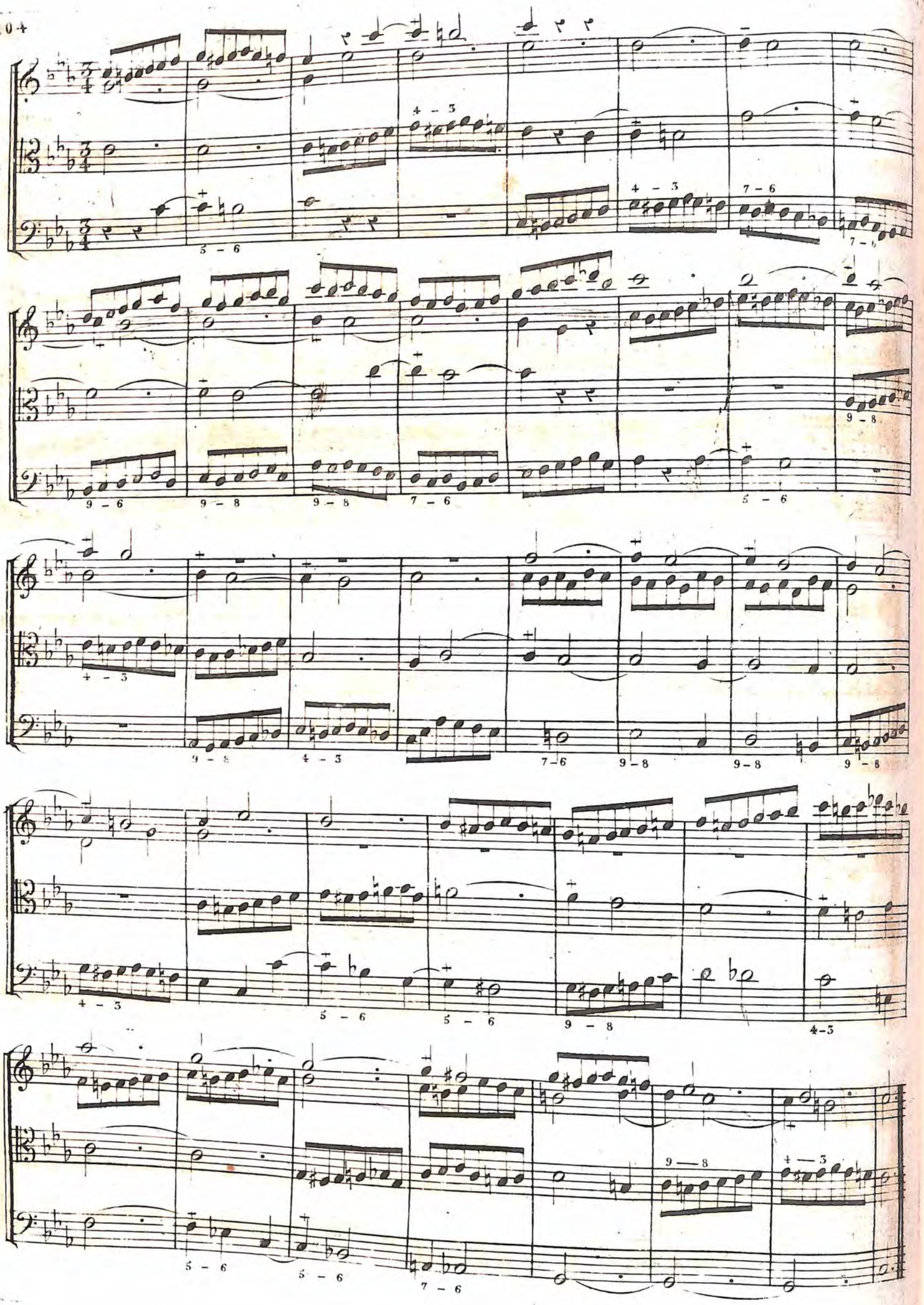


et frappent précisé-ment sous la Préparation, la Suspension et la Résolution.

La Suspension est une dissonnance, souvent très-forte, qui n'a de charme que quand elle est bien préparée et surtout bien résolue. En frappant une note de pas-sage exactement sous la préparation, la suspension ou la résolution, on pourrait en détruire l'effet et rendre l'harmonie incertaine et dure. Ainsi les notes de pas-sage ne peuvent se placer que 1º) entre la préparation et la suspension, 2º) entre la suspension et la résolution, 3º) après avoir frappé l'accord de la résolution avec ses no-tes réelles.

Voici des Exemples sur le mélange des notes de passage avec les suspensions:





Les Suspensions peuvent aussi s'employer en brisant les accords.

EXEMPLE.

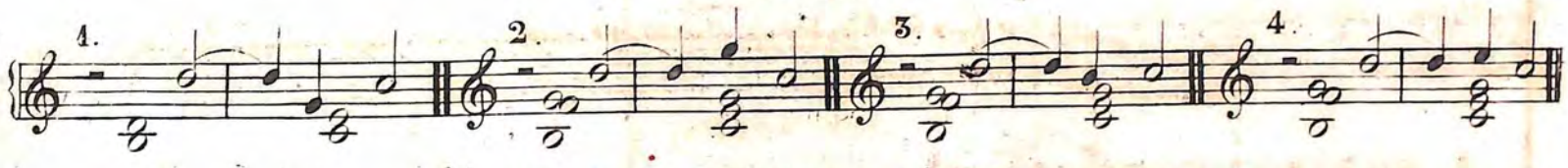
Accords plaqués et liés.

Mêmes Accords brisés.

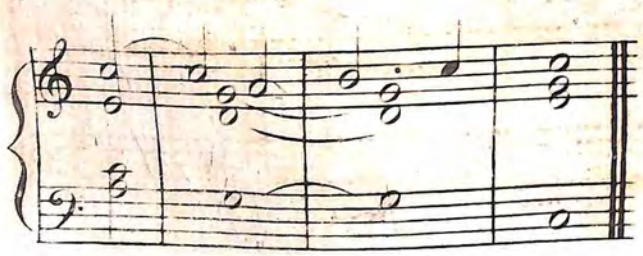
En comparant les accords brisés aux mêmes accords plaqués, on trouvera que les suspensions sont également bien préparées et résolues dans les uns comme dans les autres. La seule différence est que toutes les notes se frappent simultanément dans les accords plaqués, tandis qu'elles se frappent successivement dans les accords brisés.

Il arrive quelquefois qu'une suspension passe par une note intermédiaire avant de se résoudre.

EXEMPLE.

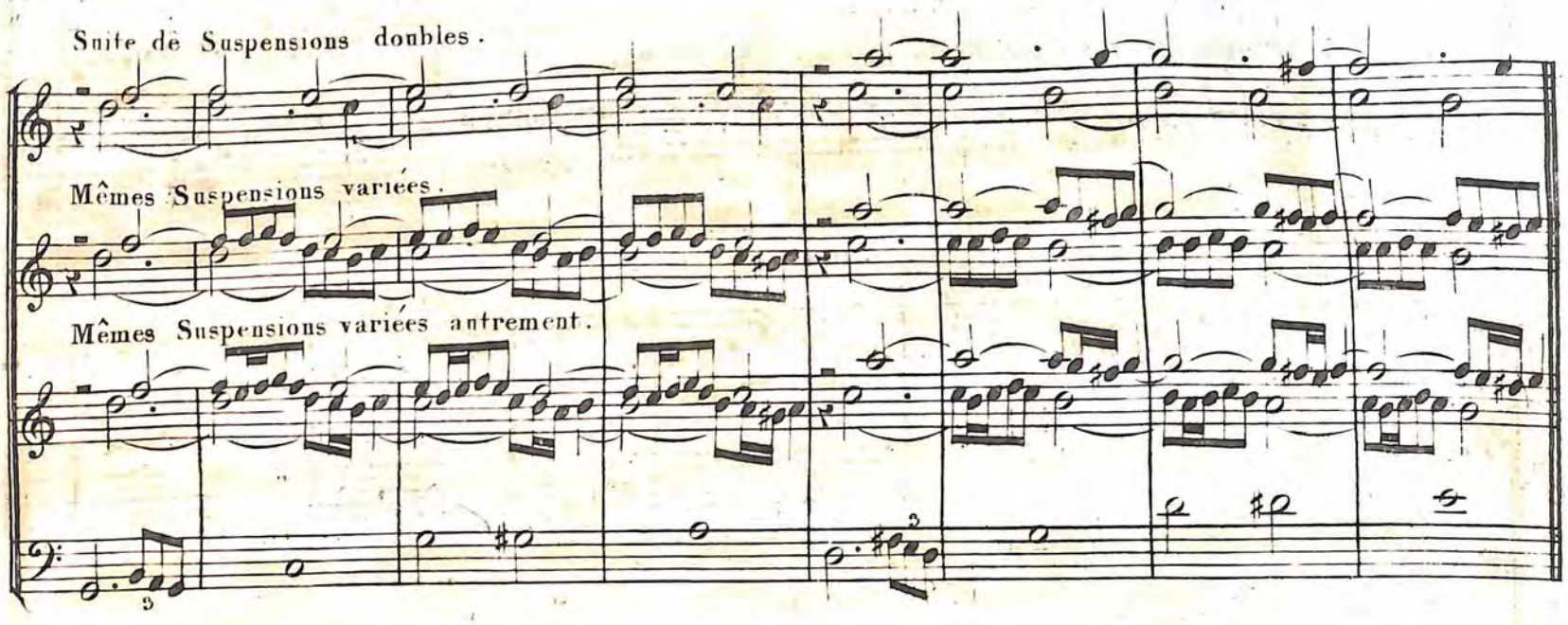


Cette note intermédiaire appartient ordinairement à l'accord qu'on place sous la suspension, comme aux Numéros 1, 2 et 4. Dans le N° 3 le *Si* est une petite note qui précède la résolution. Voici un cas de ce genre que l'on rencontre assez fréquemment dans les cadences de la musique d'Eglise:



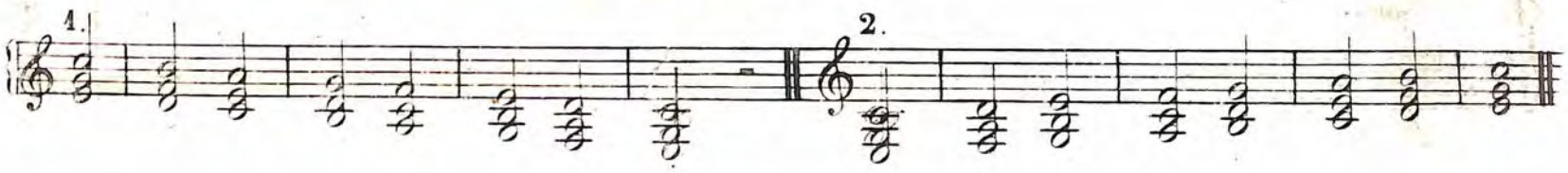
Dans cet Exemple, le *La* de la partie supérieure se trouve placé entre la suspension *Ut* et la résolusion *Si*.

Les Suspensions peuvent aussi être variées; mais ce moyen est extrêmement restreint ; en voici un Exemple:



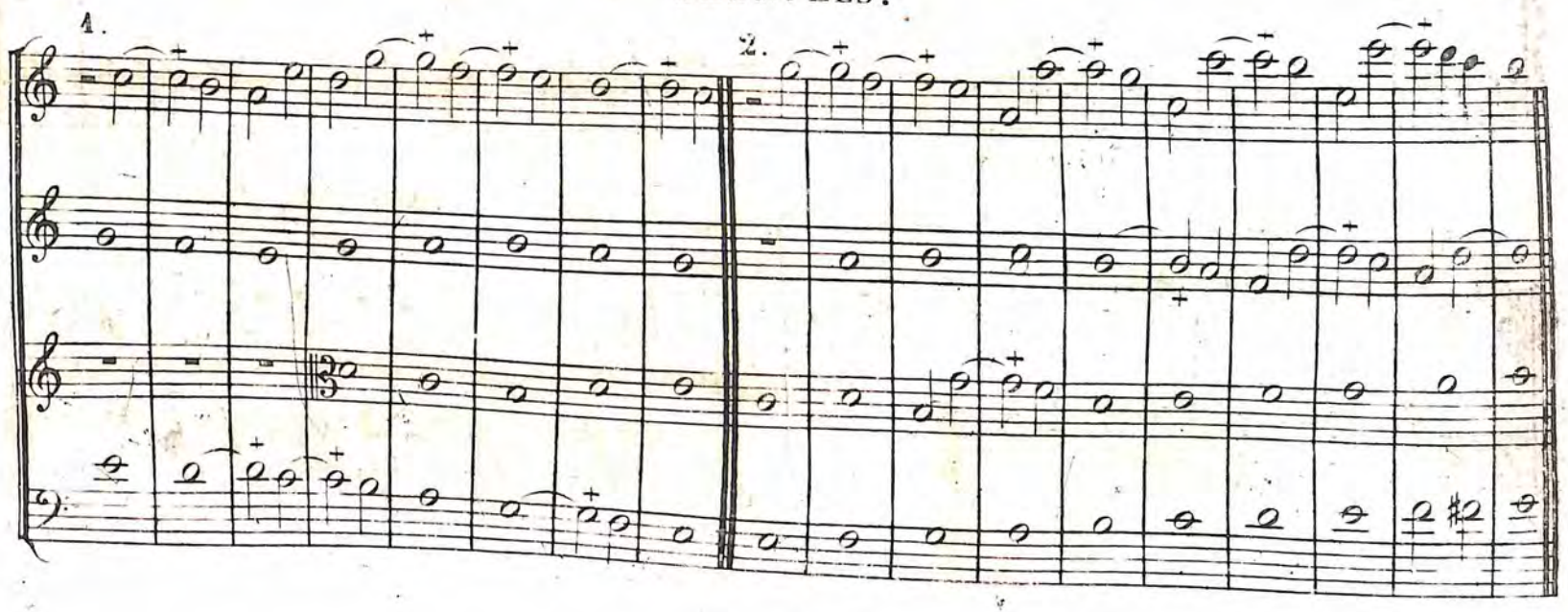
Quand les Suspensions sont très courtes, on peut les envisager comme des Syncopes; mais il ne faut pas confondre les unes avec les autres ; car on peut syncoper des notes de passage et des petites notes comme nous l'avons vu, et résoudre la syncope sur un intervalle quelconque ; ce qui est impraticable pour les suspensions La syncope est toujours de courte durée ; la suspension au contraire peut être de très longue durée.

Les Suspensions ennoblissent l'harmonie, elles rendent souvent neuf et piquant ce qui est usé et sans sel; la marche de Sixte suivante,



qui a par elle-même fort peu d'intérêt, peut devenir saillante aux moyens des suspensions.

EXEMPLES.



Voici encore quelques Exemples sur cet article important et sur lequel on ne saurait trop en donner:

1. Suspensions avec des Notes de Passage dans la Basse.

2. Notes de Passage dans la partie intermédiaire.

3. Notes de Passage dans la partie supérieure.

4. Suspensions dans la Basse.

Succession de 7es diminuées suspendues. Autre. Exemple. 7es Dominantes suspendues.

5. 6. 7.

8. Suspensions dans la partie supérieure seulement.

Suspensions dans la Basse seulement.

9.

10.

Les suspensions se préparent ici sur le premier temps, se font sur le second et se résolvent sur le troisième ; ce qui n'a lieu que dans la mesure à trois tems. On les indique ici par des (+) sur la préparation.

Pour faire une suite de Suspensions, il faut choisir les accords de manière à ce qu'ils fournissent la préparation de chacune d'elles. Ainsi lorsque la Basse fondamentale de ces accords marche par tierce inférieure, il n'y a pas de suspension à faire.

EXEMPLE. etc.

Il en est de même lorsque la Basse fondamentale ne change point.

EXEMPLE.

Mais dans la Succession par quarte, quinte et seconde supérieure et inférieure, on peut toujours les employer.

La Succession par tierce supérieure ne donne qu'une suspension inusitée, à moins que l'accord sur lequel elle se fait ne soit déjà dissonnant par lui-même.

EXEMPLE.

Il est quelquefois permis, dans l'emploi des suspensions, de résoudre irrégulièrement la note sensible, mais seulement dans le courant des phrases et jamais à la fin.

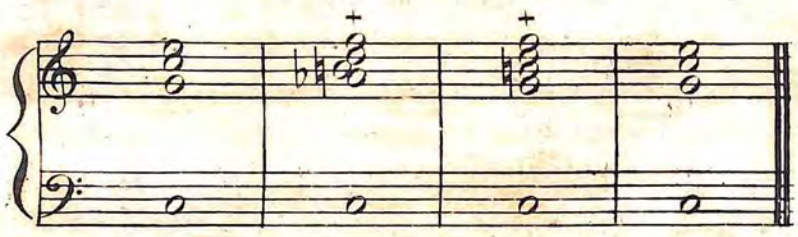
EXEMPLE.

V.

DE LA PÉDALE.

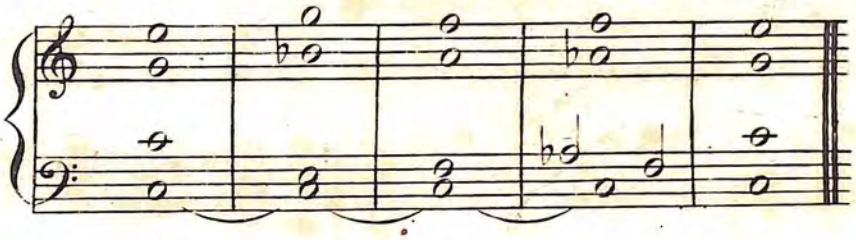
La Pédale est une note plus ou moins prolongée dans la Basse, et sur laquelle on place une suite d'accords dont plusieurs lui sont totalement étrangers.

EXEMPLE.



La note *Ut* est ici étrangère aux deux accords marqués d'une (+). *L'Ut* est parconséquent note accidentelle dans ces deux accords, tandis qu'elle est note réelle dans les deux autres.

La Pédale est donc une note (la plus basse de l'harmonie) qui devient tour-à-tour note réelle et note accidentelle. D'après cette définition, l'exemple suivant n'est pas une *Pédale*, mais seulement une *Tenue*; parceque *L'Ut* qui se prolonge dans la Basse est note réelle de tous les accords placés audessus.



1°) La Pédale ne peut avoir lieu que sur la *Tonique* ou sur la *Dominante* d'un ton majeur ou mineur. Elle s'employe le plus souvent dans le ton principal; mais elle peut cependant avoir lieu aussi dans chaque ton relatif.

2°) Elle doit toujours être note *principale* ou *fondamentale* des accords qui la commencent et qui la finissent; parconséquent ces deux accords ne peuvent être renversés.

3°) La partie qui se trouve placée immédiatement au-dessus de la Pédale doit être traitée à-peu-près comme devant être *bonne Basse*; cependant cette règle a quelques exceptions dans l'emploi des accords renversés.

4°) La meilleure Pédale est celle qui devient presque autant de fois note réelle que note accidentelle des accords sous lesquels elle se trouve.

Tous les accords, pris de la même gamme, peuvent avoir lieu sur la Pédale.

On peut employer sur la Pédale des notes de passage, des petites notes, des syncopes et des suspensions. Les marches régulières d'accords sont très fréquentes sur la Pédale.

Voici des EXEMPLES.

1. EN UT MAJEUR.

Pédale sur la Dominante.

2. EN UT MAJEUR.

Pédale sur la Tonique.

3. EN UT MAJEUR.

Sur la Tonique.

Cet Exemple ne pourrait se pratiquer que dans un mouvement vif où l'on ne s'arrêterait sur aucun des accords marqués (–): il faut même que les parties, soient placées, comme ici, à une grande distance de la Pédale.

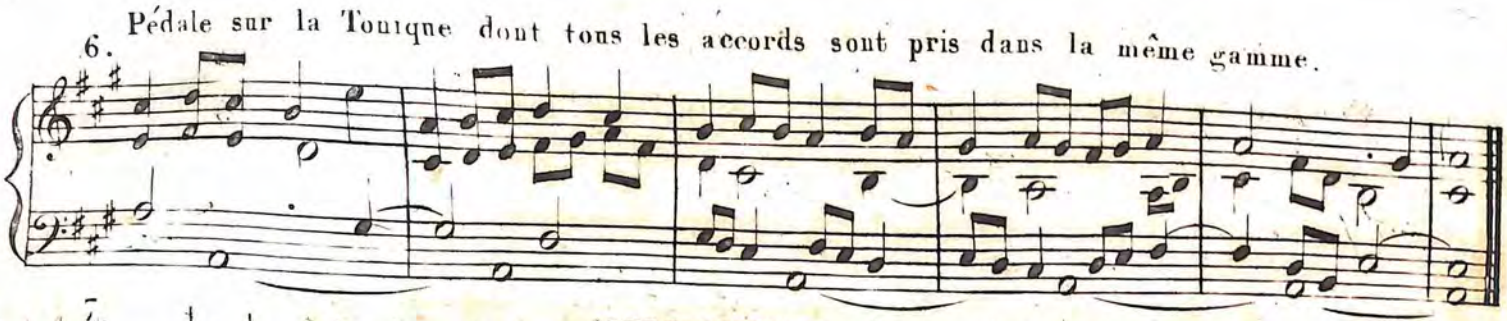
4. EN UT MINEUR.

Pédale sur la Dominante.

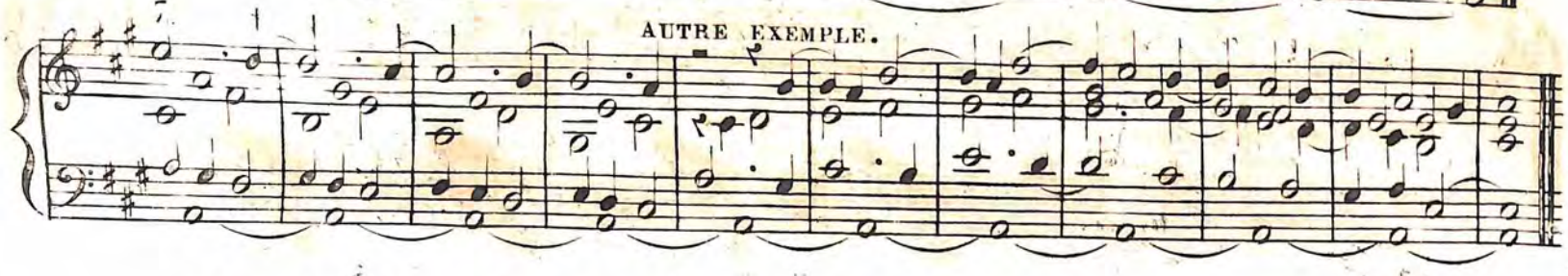
5. EN UT MINEUR.

Pédale sur la Tonique.

6. Pédale sur la Tonique dont tous les accords sont pris dans la même gamme.

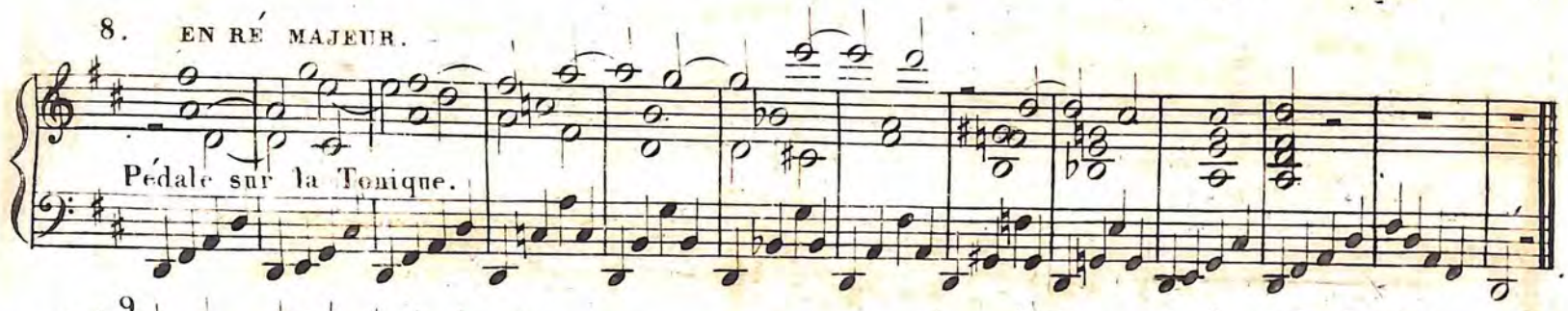


7. AUTRE EXEMPLE.

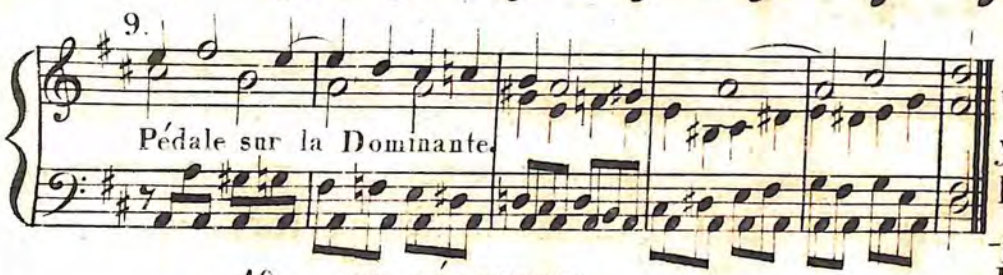


Quand la Basse fait avec la Pédale d'autres notes en forme d'*Arpèges*, ces notes doivent toujours être notes réelles des accords placés au-dessus, par Exemple:

8. EN RÉ MAJEUR.

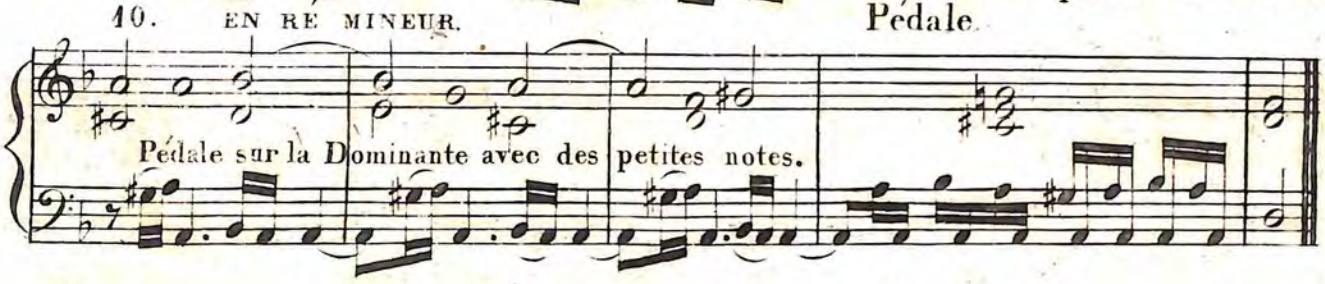


9.



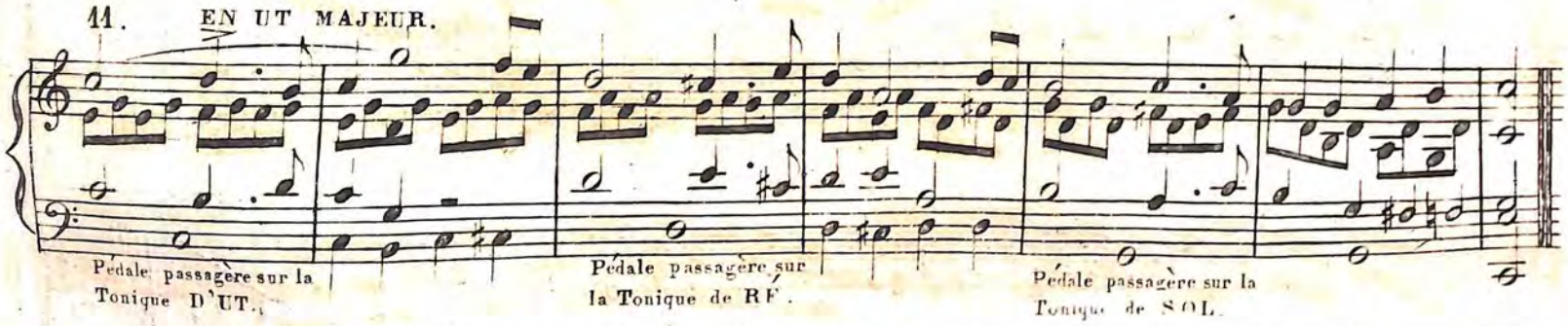
Dans cet exemple, la basse joue un double rôle; car les notes supérieures y forment une partie intermédiaire sans laquelle les accords seraient trop incomplets, tandis que la note inférieure fait la Pédale.

10. EN RÉ MINEUR.



Il peut y avoir des pédales très-courtes, quelquefois d'une seule mesure; nous les appellerons *Pédales passagères*. Elles peuvent avoir lieu sur chaque nouvelle tonique amenée par une modulation régulière. Voici une phrase avec trois pédales passagères, qui peut servir d'Exemple.

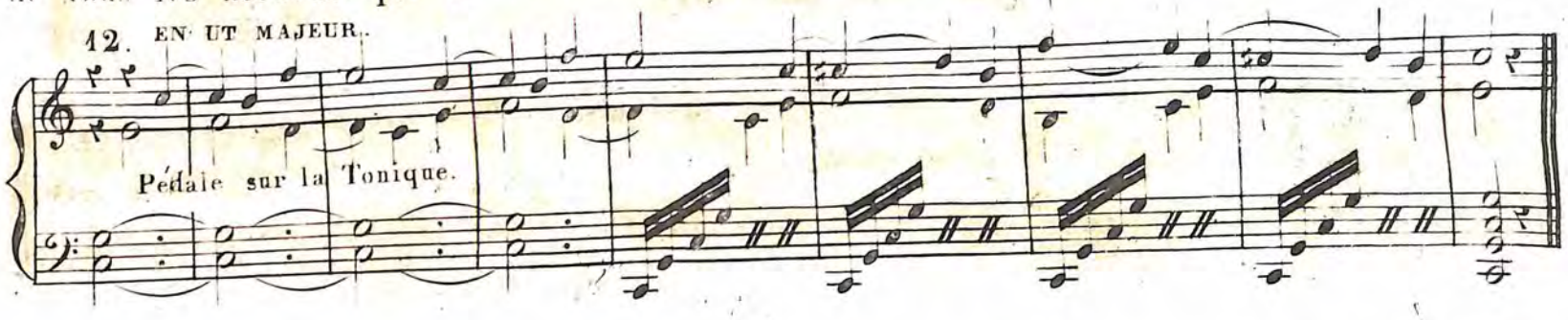
11. EN UT MAJEUR.



On ne place que la 7e, Dominante et l'accord de la Tonique sur ces pédales courtes et passagères.

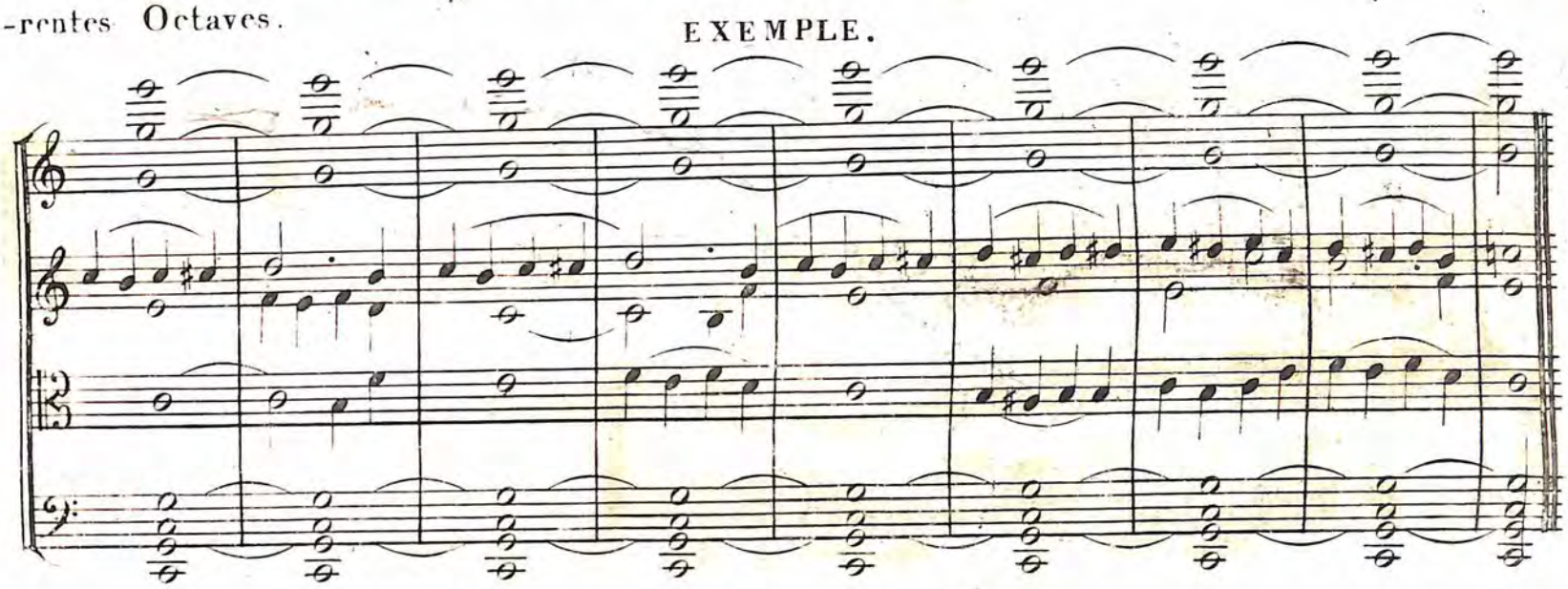
On rencontre quelquefois une prolongation de la tonique et de la dominante en même temps; ce qui n'est pas, comme on pourrait le croire, une double pédale. La tonique seule est alors pédale, la dominante n'est qu'une tenue qui doit être bonne note de tous les accords qui se succèdent. Voici un Exemple:

12. EN UT MAJEUR.



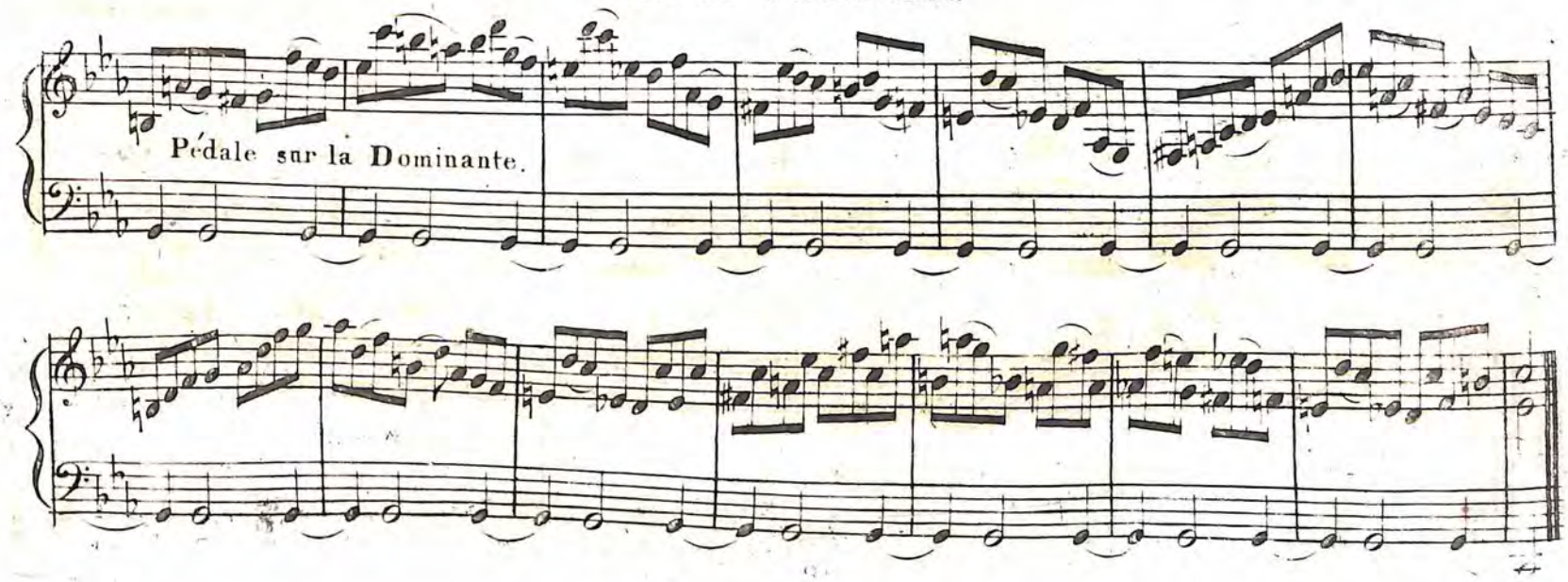
On pourrait dans ce cas quadrupler et quintupler la dominante dans les diffé--rentes Octaves.

EXEMPLE.

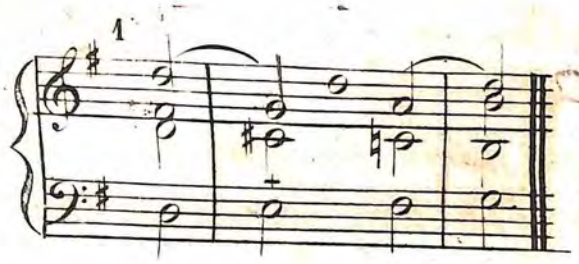


On employe la Pédale dans les morceaux à trois, quatre, cinq, six parties; dans les orchestres, dans les chœurs etc; mais presque jamais dans les duos. Elle peut cependant y être très piquante comme partout ailleurs; il faut seulement y faire un grand usage des accords brisés; car ne pouvant, avec une seule partie, frapper toutes les notes des accords simultanément, il faut au moins les faire entendre successivement.

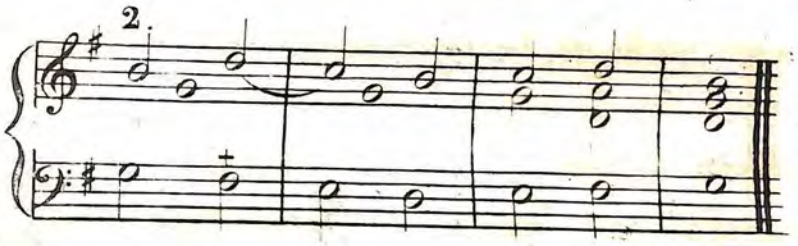
Voici un EXEMPLE.



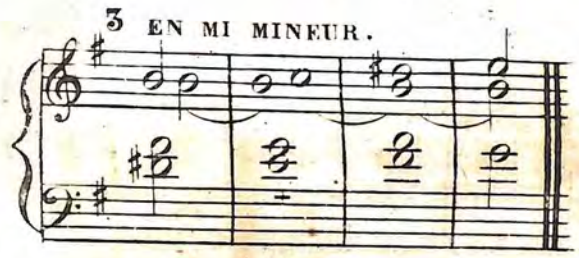
Nous avons dit plus haut que la Pedale n'avait lieu que dans la partie la plus basse de l'harmonie ; cette règle est sans aucune exception: il n'y a point de pédales dans les parties hautes. Les exemples suivants, les seuls tolérables, qu'on rencontre quelquefois ne doivent point être envisagés comme pédales:



L'Accord marqué (+) dans cet exemple provient des notes de passage, car les trois parties inférieures marchent par degrés conjoints. Ce cas ne peut s'employer qu'en passant de la dominante à la tonique.

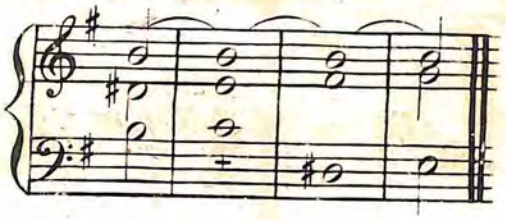


L'Accord marqué (+) provient également des notes de passage.



L'Accord marqué (+) est une septième de quatrième espèce qui se résout par exception, n'ayant pas sa série d'accords prescrite.

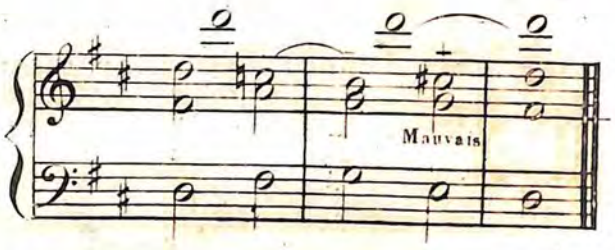
Même Exemple que ci-dessus autrement disposé.



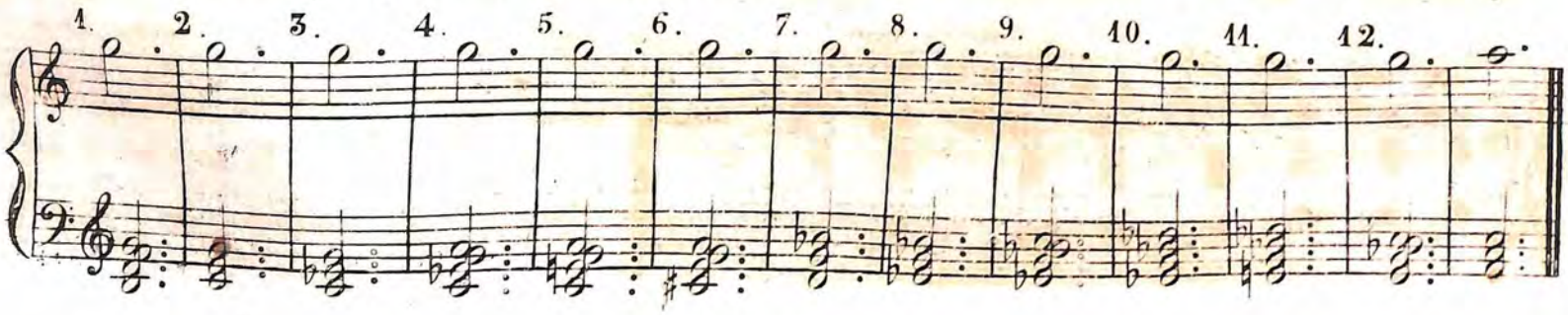
Ces deux derniers Exemples ne peuvent aussi avoir lieu qu'en passant de la dominante à la tonique.

Nous avons réuni ici tous les cas praticables de cette prétendue pédale supérieure

On a bien aussi essayé de placer la 7e Dominante marquée ici d'une (+) sous la Tonique ; mais cela n'a jamais satisfait les oreilles délicates.



Mais une note réelle et commune à tous les accords dont on l'accompagne, peut être prolongée à volonté, et se trouver dans une partie quelconque. Voici un exemple curieux et assez rare d'une note de ce genre qui devient note commune à douze accords différens qui peuvent se succéder:



VI

DES ANTICIPATIONS.

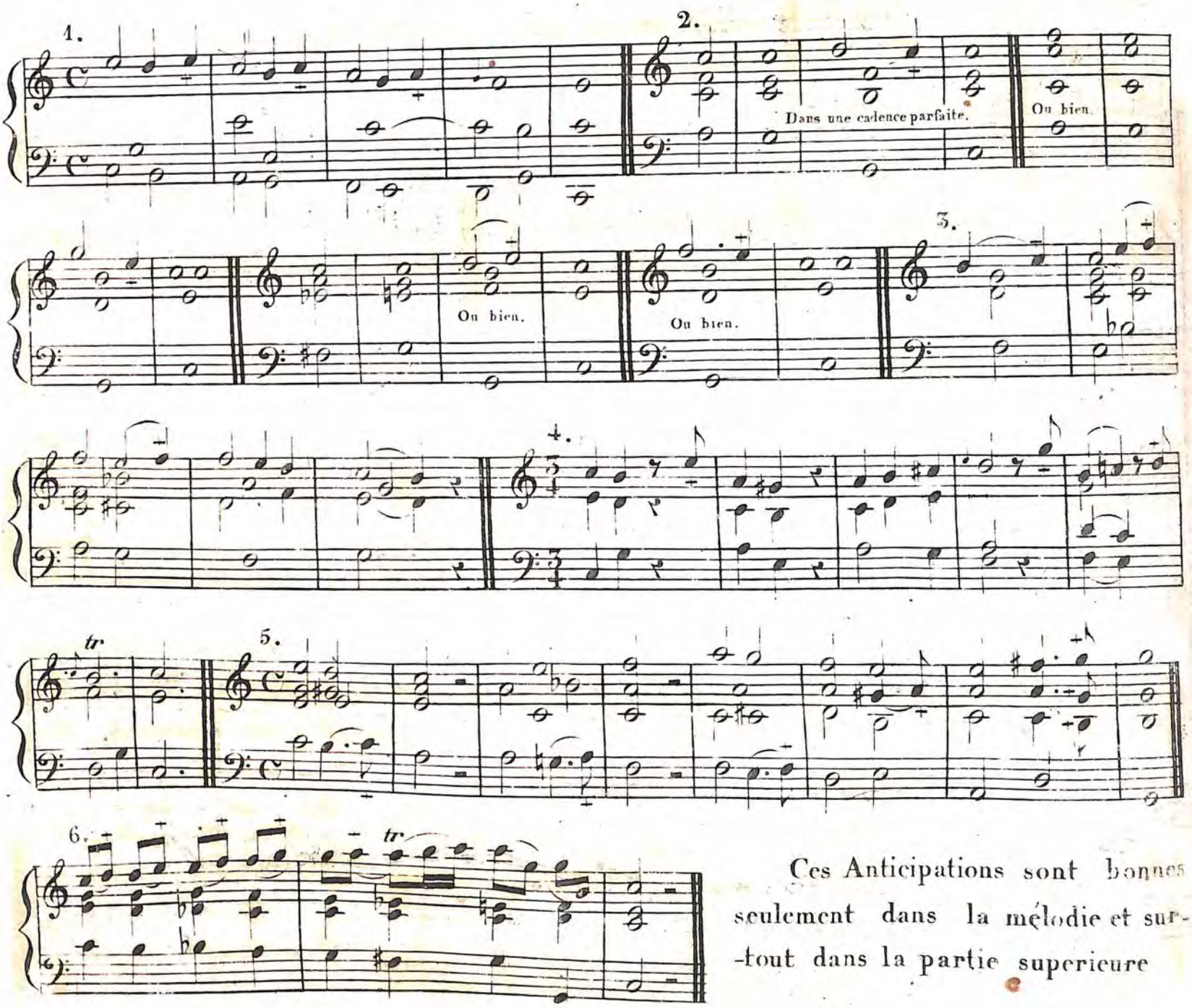
Le nom seul de cette espèce de note accidentelle indique sa propriété Elles *anticipent* les bonnes notes des accords à-peu-près comme les syncopes les retardent, avec la seule différence qu'elles sont d'un usage beaucoup moins étendu et qu'il y a un très-petit nombre de cas où l'on puisse les placer avec succès C'est un moyen de peu de ressource contre lequel il faut même se tenir en garde pour ne pas produire des duretés insoutenables.

1º L'Anticipation doit toujours être note réelle de l'accord suivant, puisque c'est sur lui qu'elle anticipe.

2º Elle ne peut avoir qu'une très courte valeur

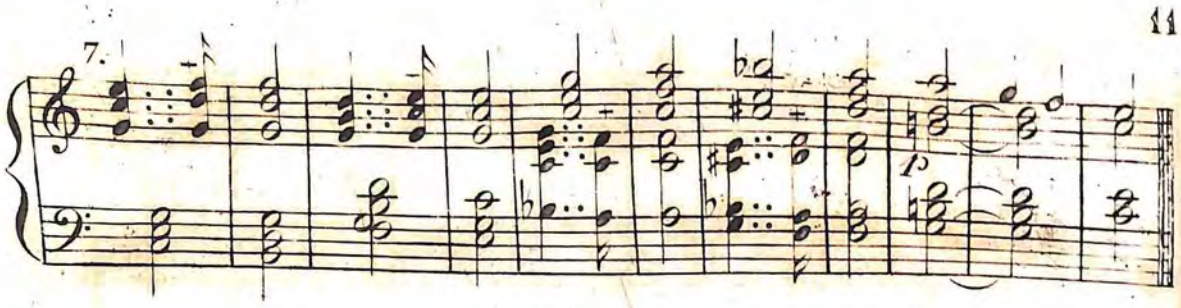
Nous n'en donnerons ici que peu d'exemples, mais approuvés par l'expérience.

Les Anticipations sont indiquées par une croix.



Ces Anticipations sont bonnes seulement dans la mélodie et sur-tout dans la partie superieure

L'accord entier se trouve anticipé dans cet Exemple.



Ici se termine l'analyse des notes accidentelles.

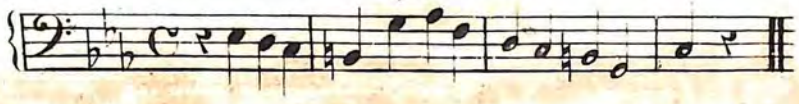
Pour s'exercer utilement sur l'emploi des notes accidentelles et sur les modulations, le meilleur moyen est de prendre un chant de quelques mesures et de le promener successivement dans tous les tons relatifs; ce qu'on peut faire de deux manières, savoir:

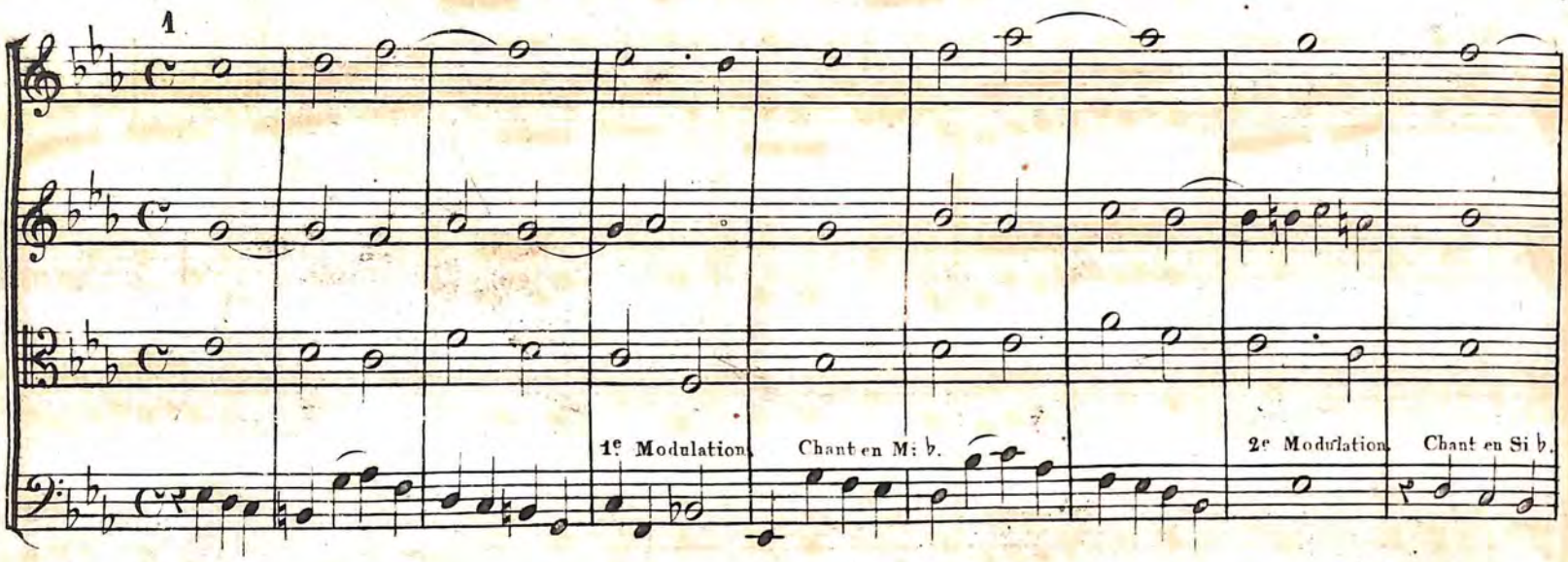
1º En répétant toujours le chant dans la même partie seulement, haute ou basse.

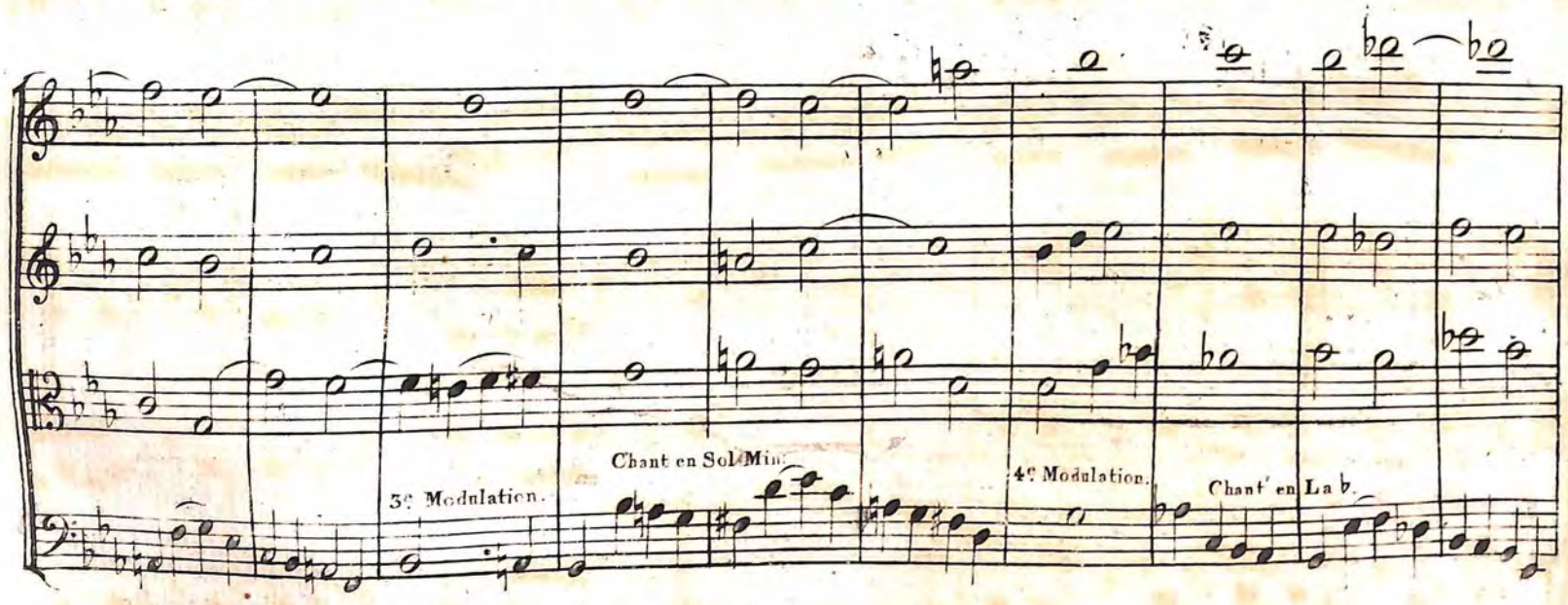
2º En le faisant passer successivement dans les quatre parties en forme de dialogue.

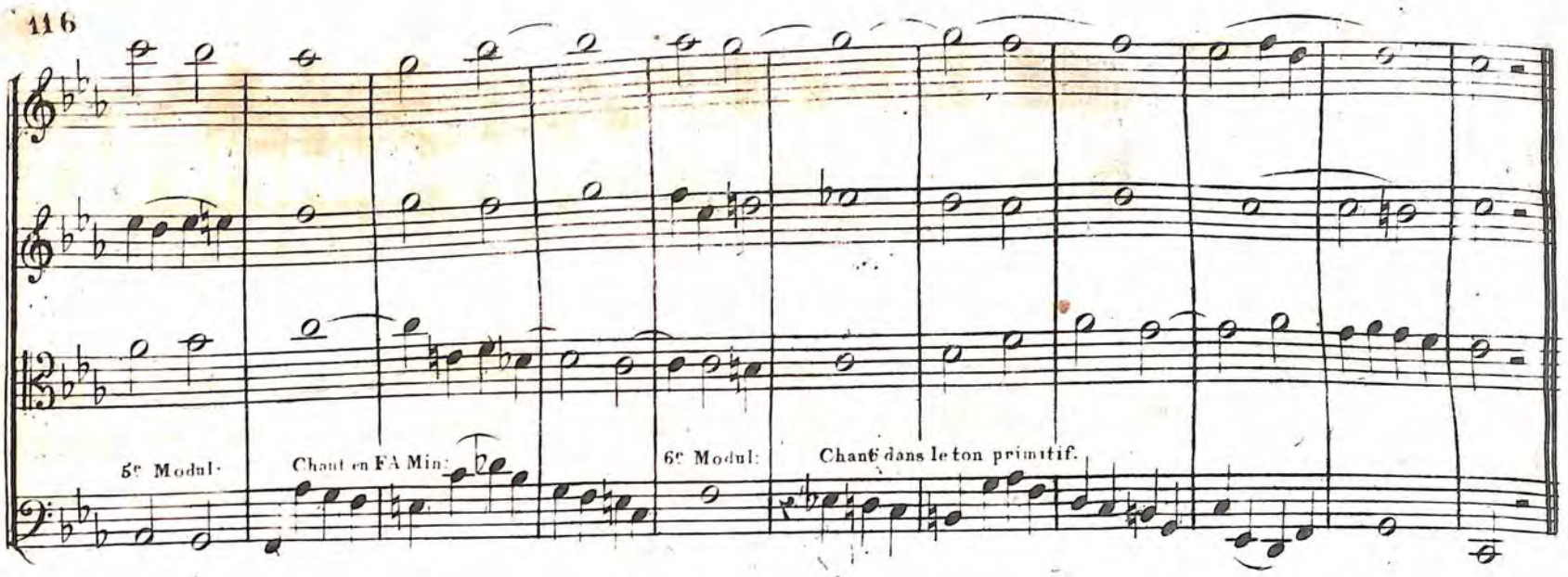
Voici des EXEMPLES.

Chant donné.





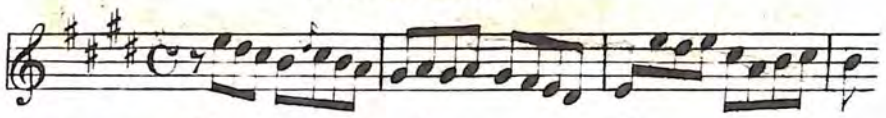




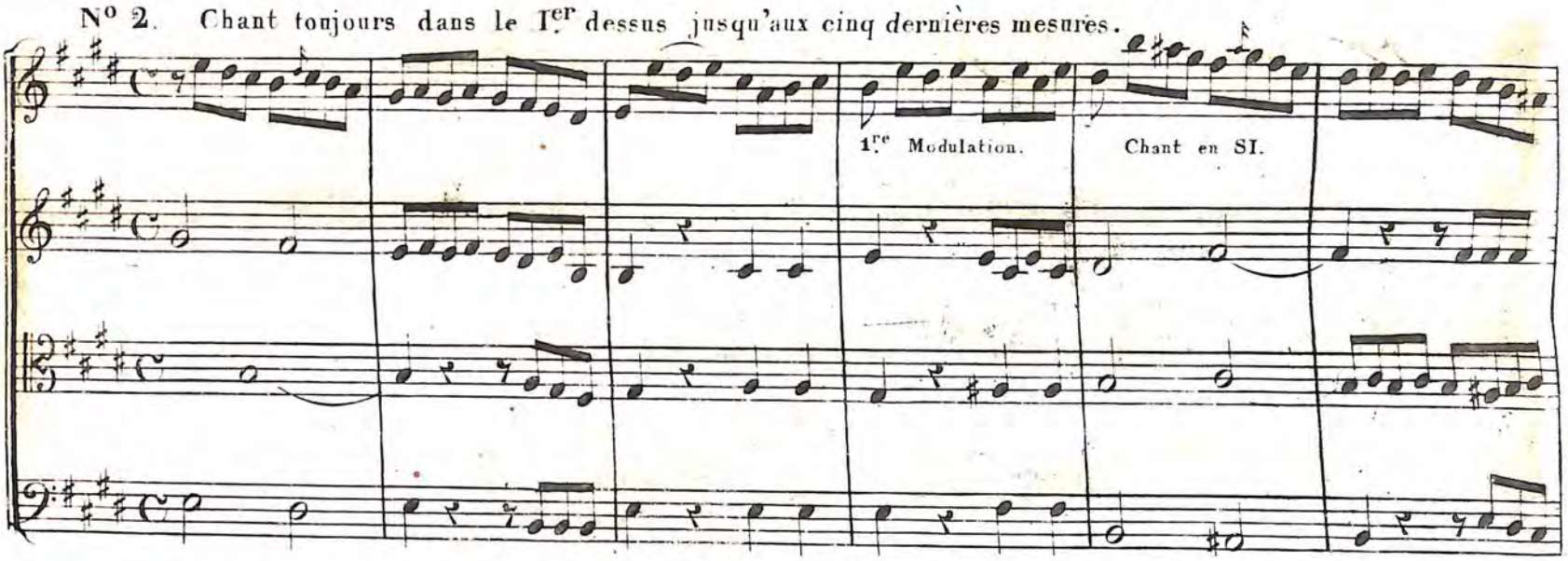
On voit que le chant se trouve répété sept fois, deux fois dans le ton primitif et et une fois dans chacun de ses cinq tons relatifs. La même chose peut se faire en mettant le chant dans une des trois autres parties

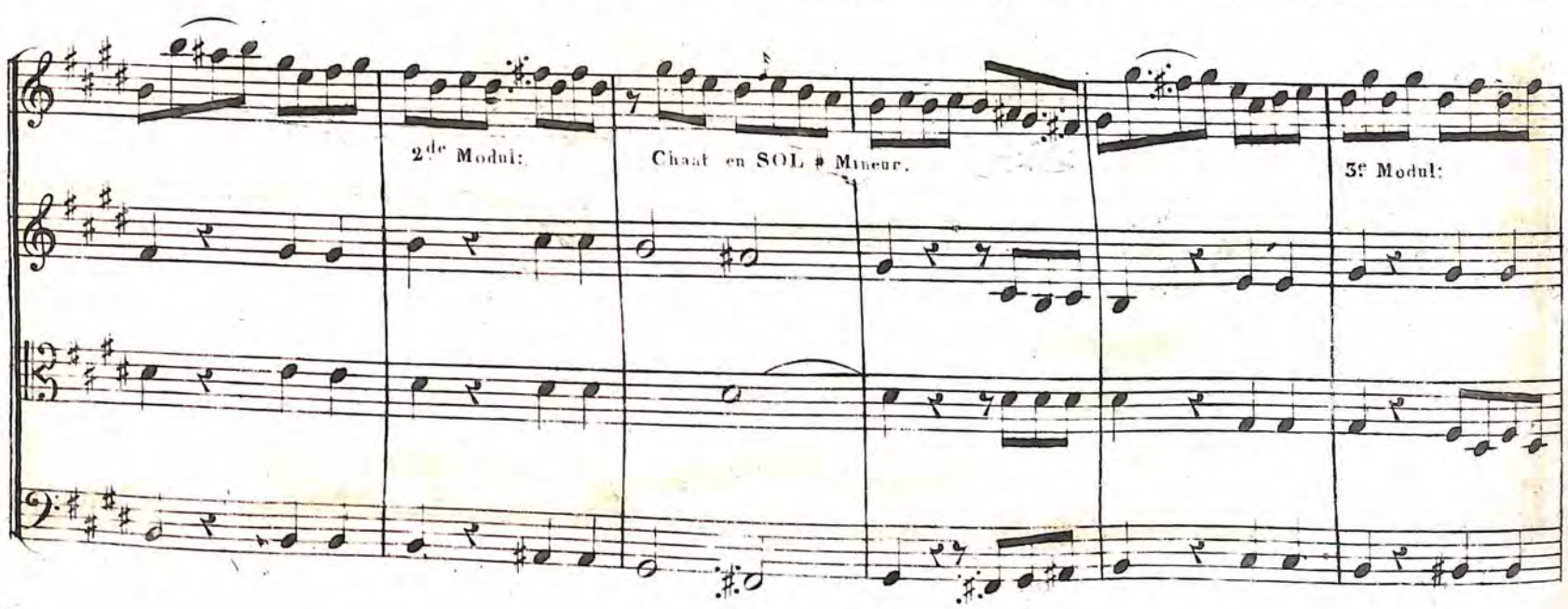
Voici un chant qui ne sera exécuté que par le premier dessus:

Chant donné



N° 2. Chant toujours dans le Ier dessus jusqu'aux cinq dernières mesures.





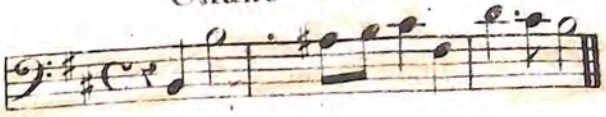
Chant en UT # Mineur. 4e Modul: Chant en LA.

5e Modul: Chant en FA # Mineur. Retour dans le Ton primitif.

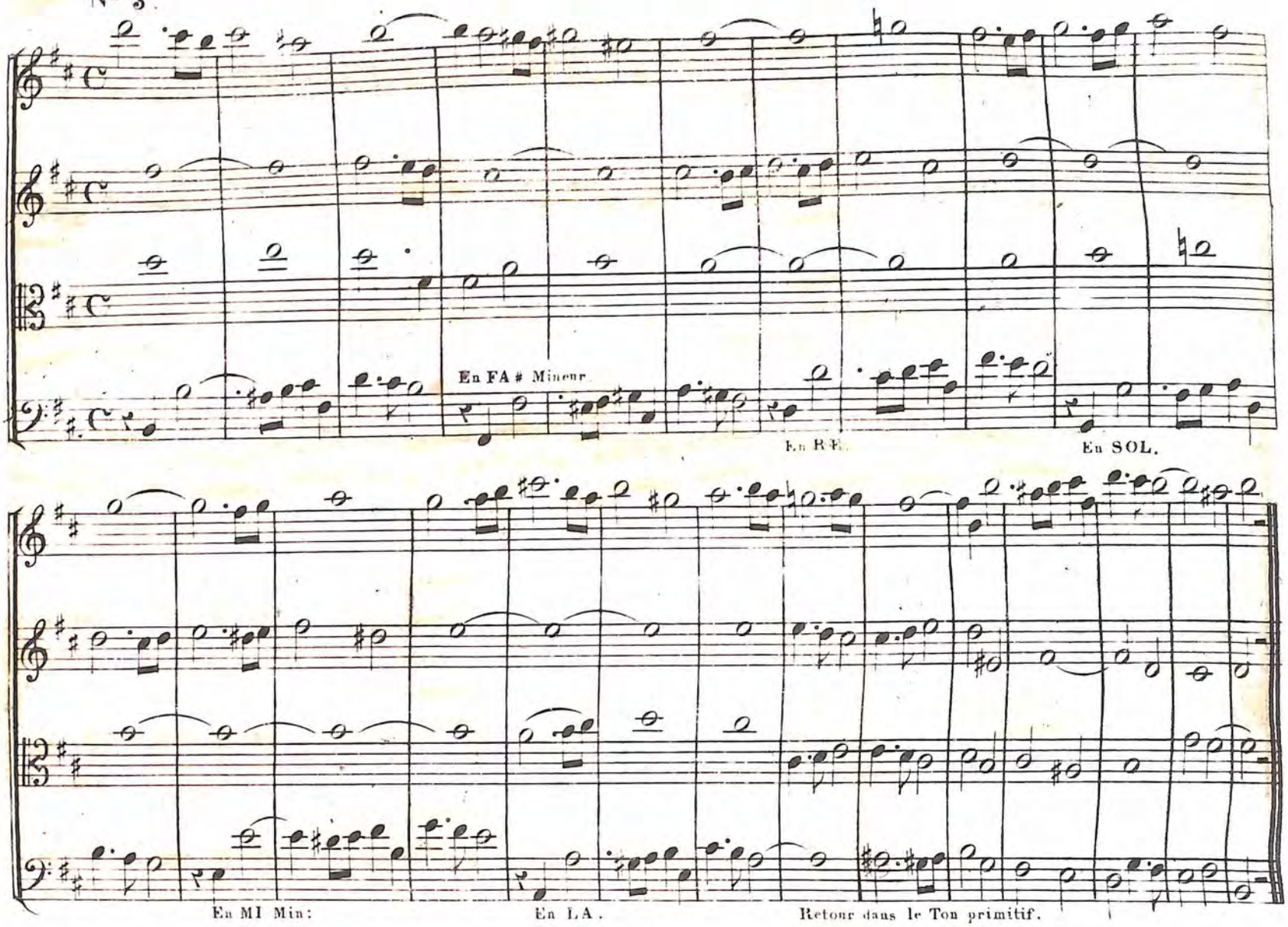
Quand l'Alto se trouve au dessous de la basse comme ici, il faut qu'il en observe les conditions.

Dans ces deux Exemples, les modulations se font avec des accords intermé--diaires Dans le suivant elles se font sans accords intermédiaires. Pour que cela puisse avoir lieu, il faut classer les différens tons relatifs de manière à ce qu'ils se succèdent par tierce, quarte ou quinte inférieure.

Chant donne.

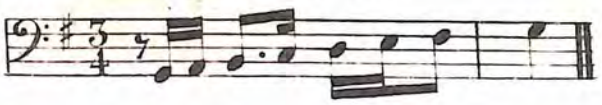


N° 3.

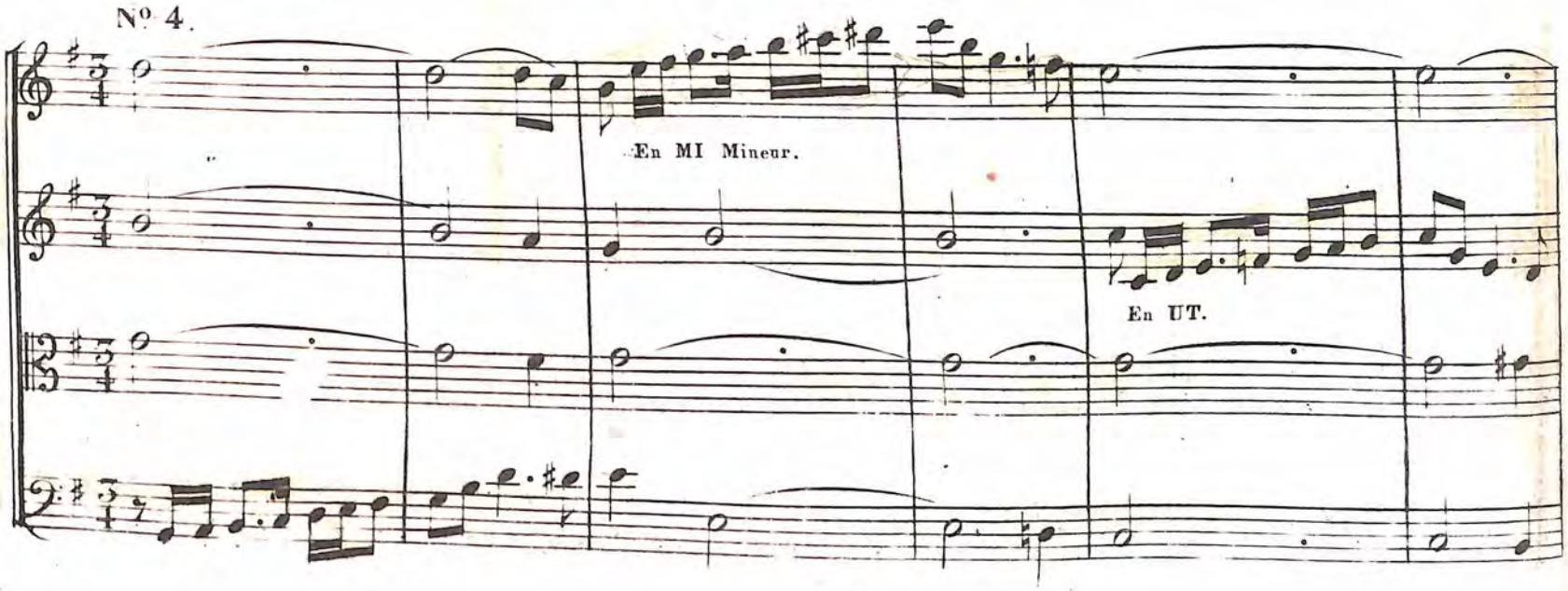


Exemple dans lequel le chant se promène dans toutes les parties.

Chant donné.



N° 4.



En RÉ.

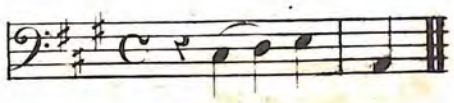
En LA Mineur.

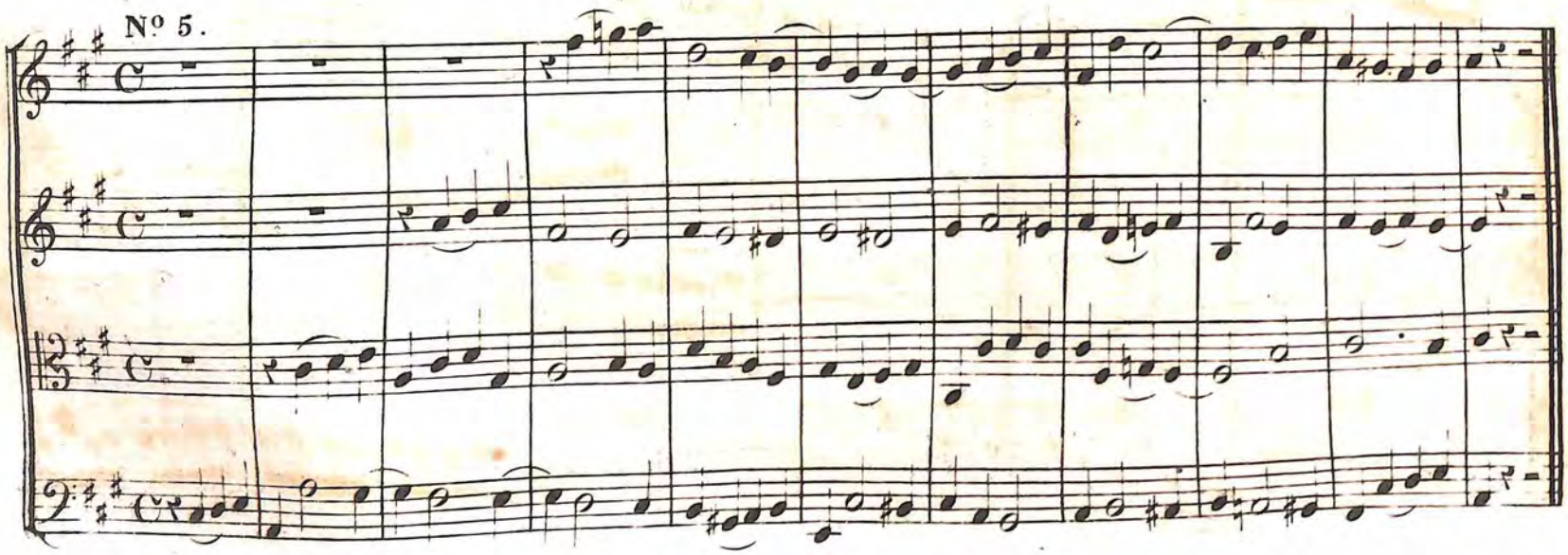
En SI Mineur.

En SOL.

Dans l'Exemple suivant, les modulations ne sont que passagères ; et quoique le chant donné passe successivement dans tous les tons relatifs, il semble qu'on ne sorte pas du ton primitif.

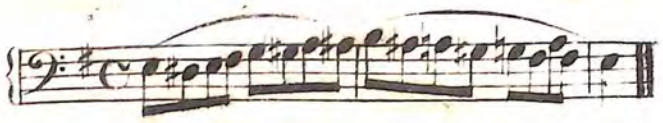
Chant donné.

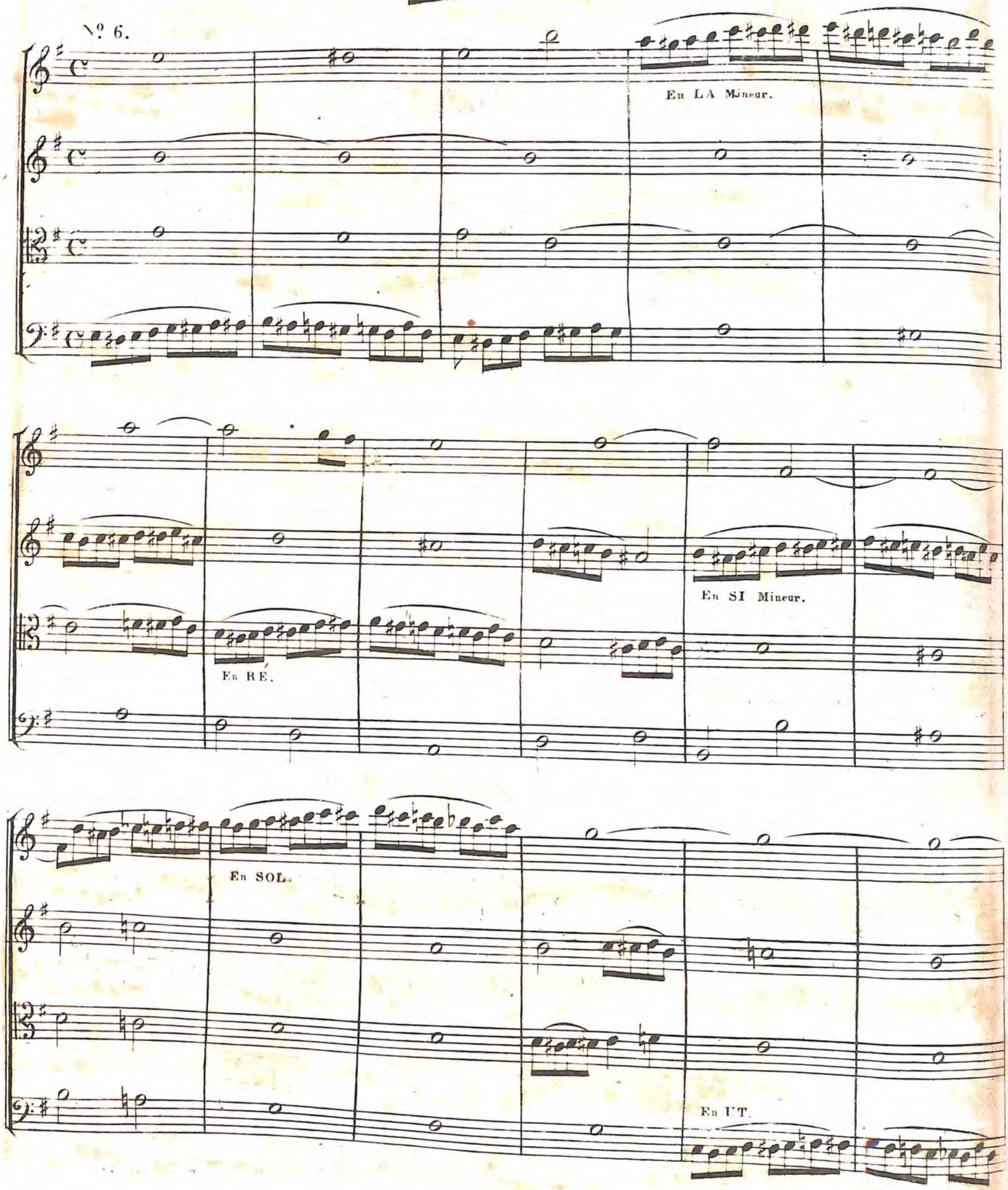




Exemples sur les notes de passage dans le genre chromatique

Chant donné.

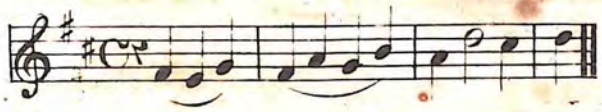




Retour dans le Ton Primitif.

LEÇON sur la PÉDALE.

Chant donné qui supporte la Pédale.



N° 7.

PÉDALE sur la Tonique de RÉ.

Pédale sur la Tonique de SI.

PÉDALE sur la Tonique de FA #.

PÉDALE sur la Tonique de LA.

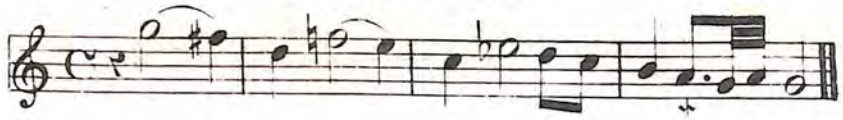
PÉDALE sur la Tonique de MI.

PÉDALE sur la Tonique de SI.

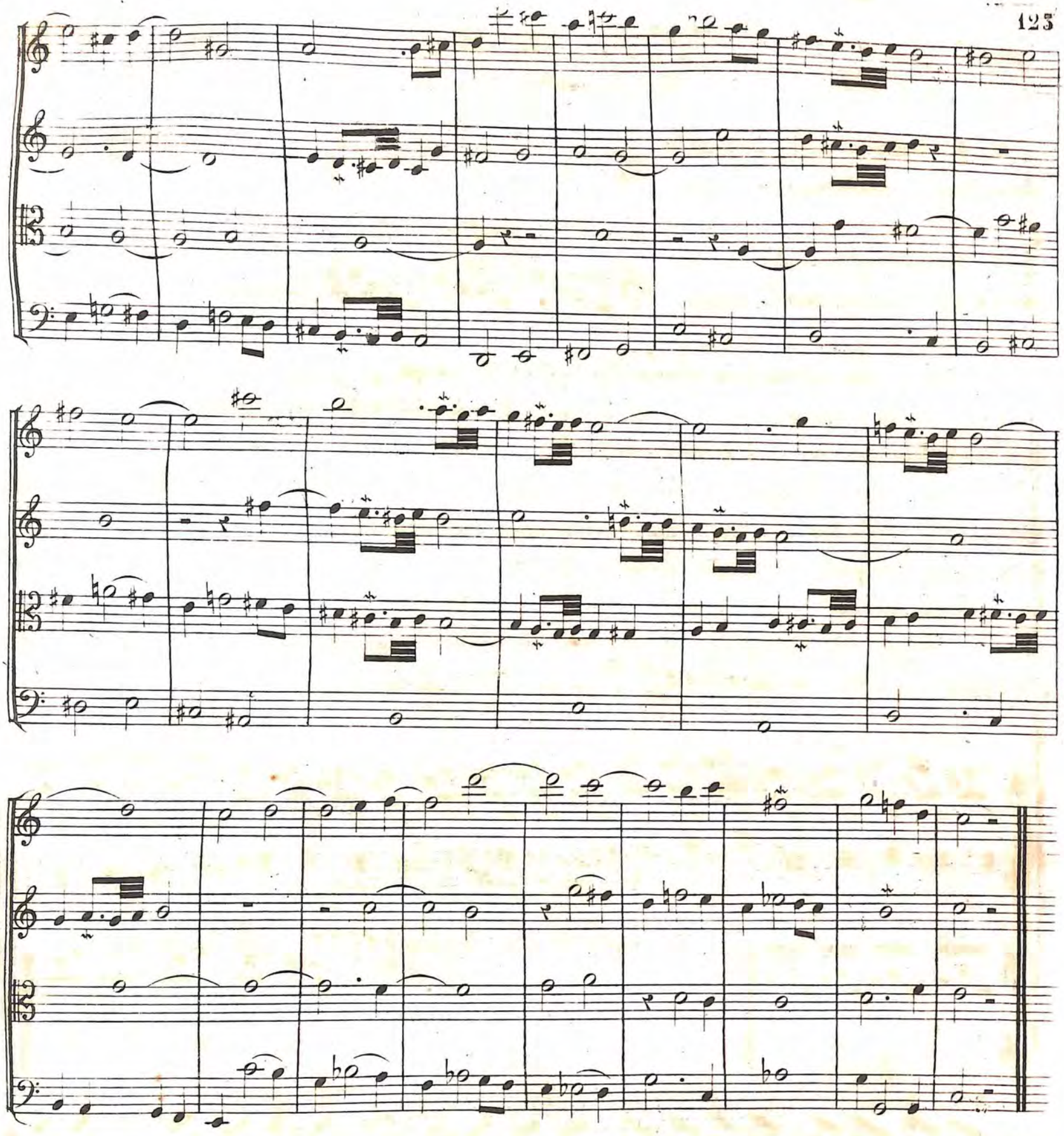
PÉDALE sur la Dominante du Ton primitif.

Le Chant suivant commence et finit par la dominante du ton.

Chant donné.



Nº 8. EN UT MAJEUR.

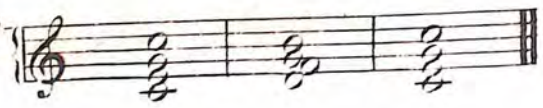


Il est permis dans tout ce travail de croiser de temps en temps les parties; quelquefois même on y est forcé, afin d'éviter les octaves et les quintes défendues et pour ne pas faire de fausses relations, comme aussi pour dégager une partie chan-tante des notes qui l'accompagnent et qui, en l'entourant de trop près, pourraient nuire à son effet.

DES ACCORDS BRISÉS.

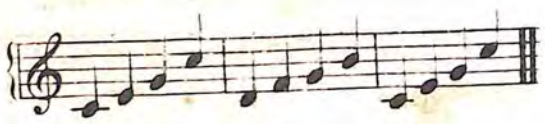
Les Accords peuvent être exposés de deux manières, savoir:

1°) En frappant simultanément les notes dont ils sont composés, comme:



C'est ce qu'on appelle Accords plaqués.

2°) En faisant entendre ces mêmes notes successivement, comme:



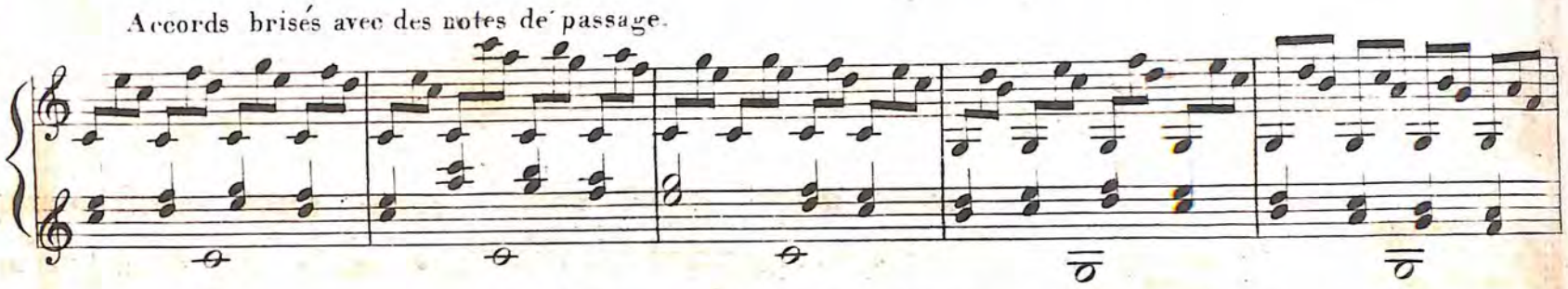
C'est ce qu'on appelle Accords brisés.

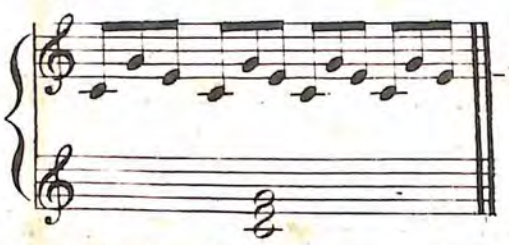
Cette seconde modification est remarquable en ce qu'une seule partie suffit pour rendre ce qui, dans la première, en exigerait quatre. Ce moyen démontre la possibilité d'exécuter de l'harmonie avec un seul instrument.

Les Accords brisés jouent un rôle important dans la musique moderne où on les traite, non seulement avec les notes réelles, mais encore avec les notes accidentelles. Les notes de passage, les petites notes, les suspensions et même la Pédale peuvent avoir lieu dans les accords brisés.

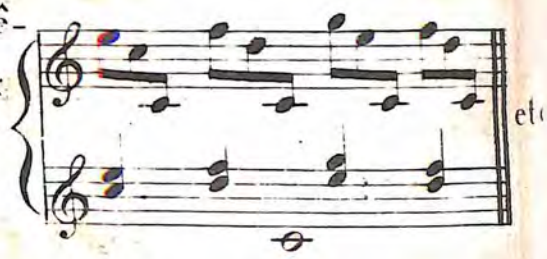
Voici des Exemples où la portée supérieure contient les accords brisés et l'inférieure les notes de ces accords frappées simultanément.

Accords brisés avec des notes de passage.

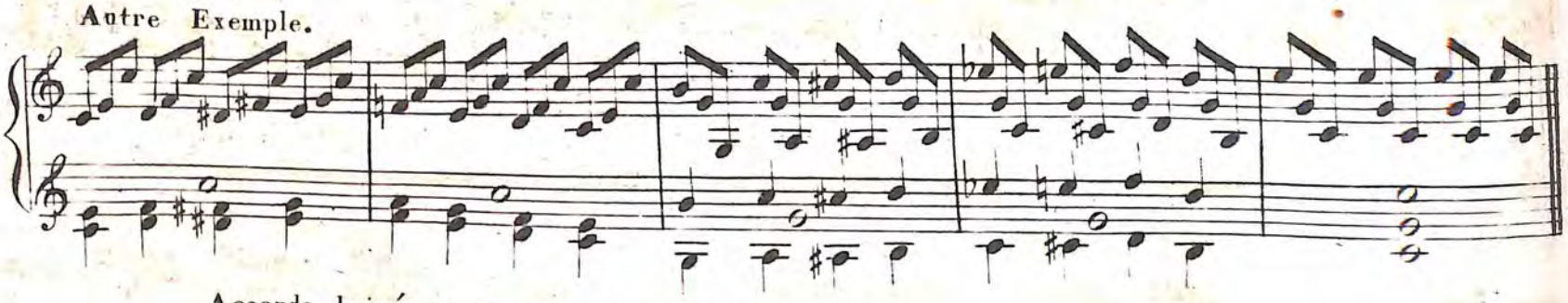




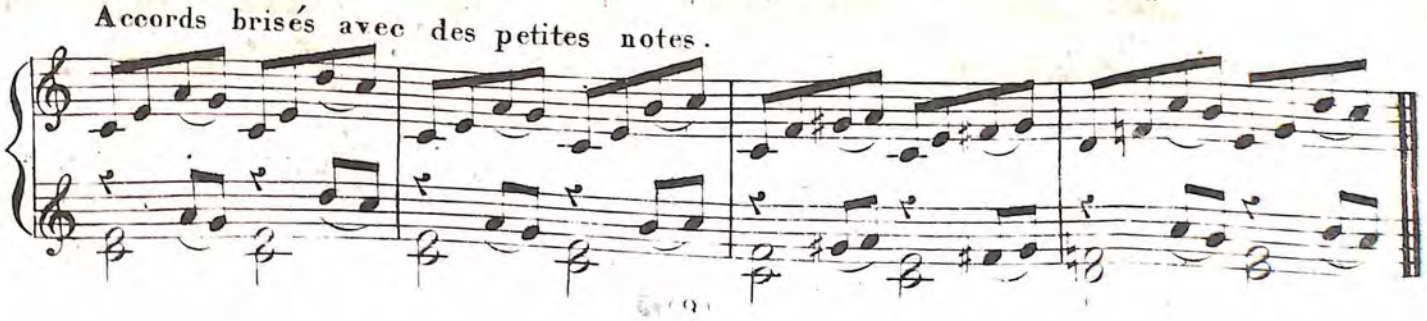
On pourrait aussi briser les mêmes accords de la manière suivante:



Autre Exemple.



Accords brisés avec des petites notes.



Les accords précédents pourraient se briser encore des deux manières suivantes:

etc.

Ou bien.

etc

Autre EXEMPLE.

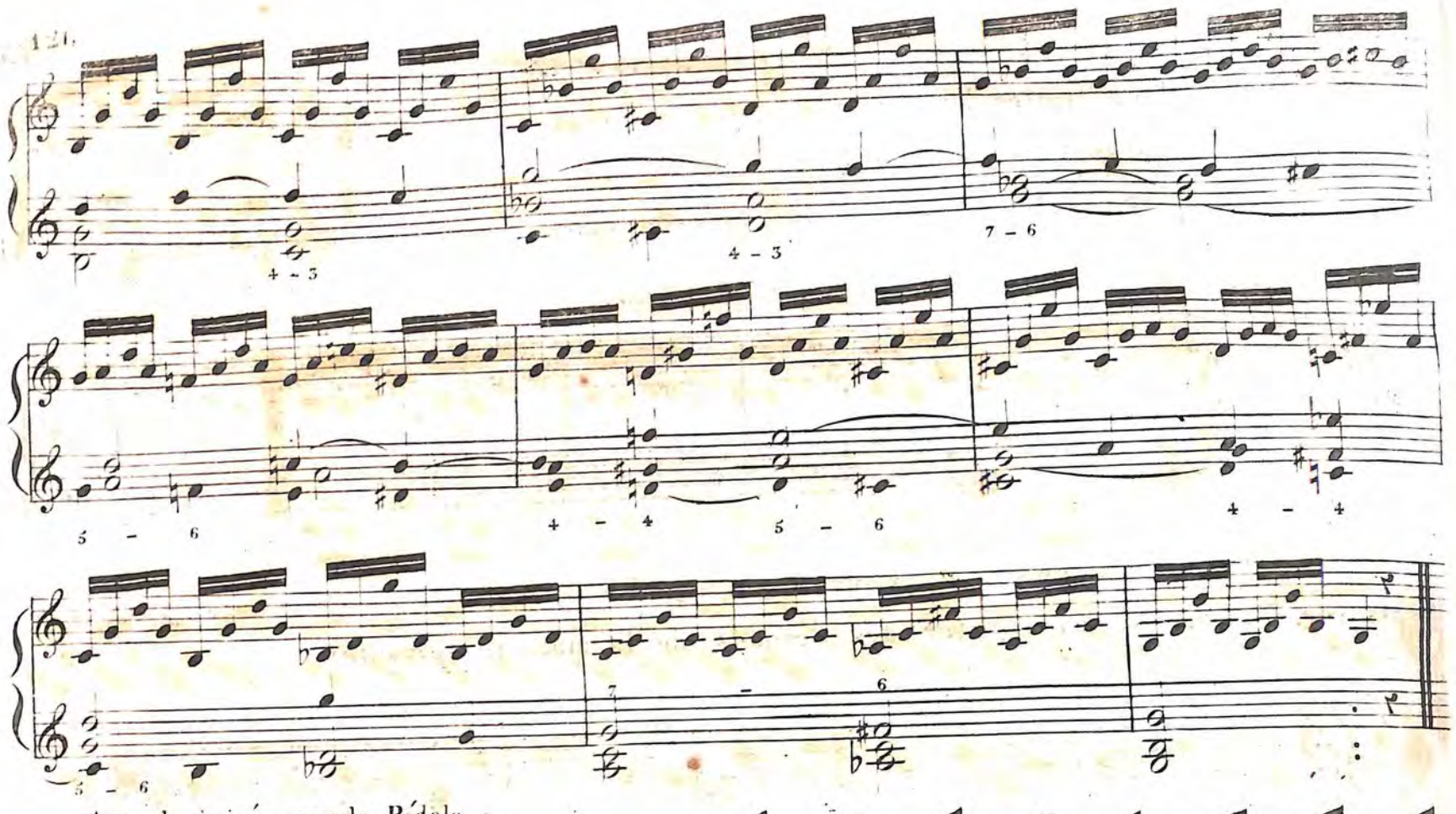
Accords brisés avec des notes de Passage et des petites Notes.

Accords brisés avec des Suspensions.

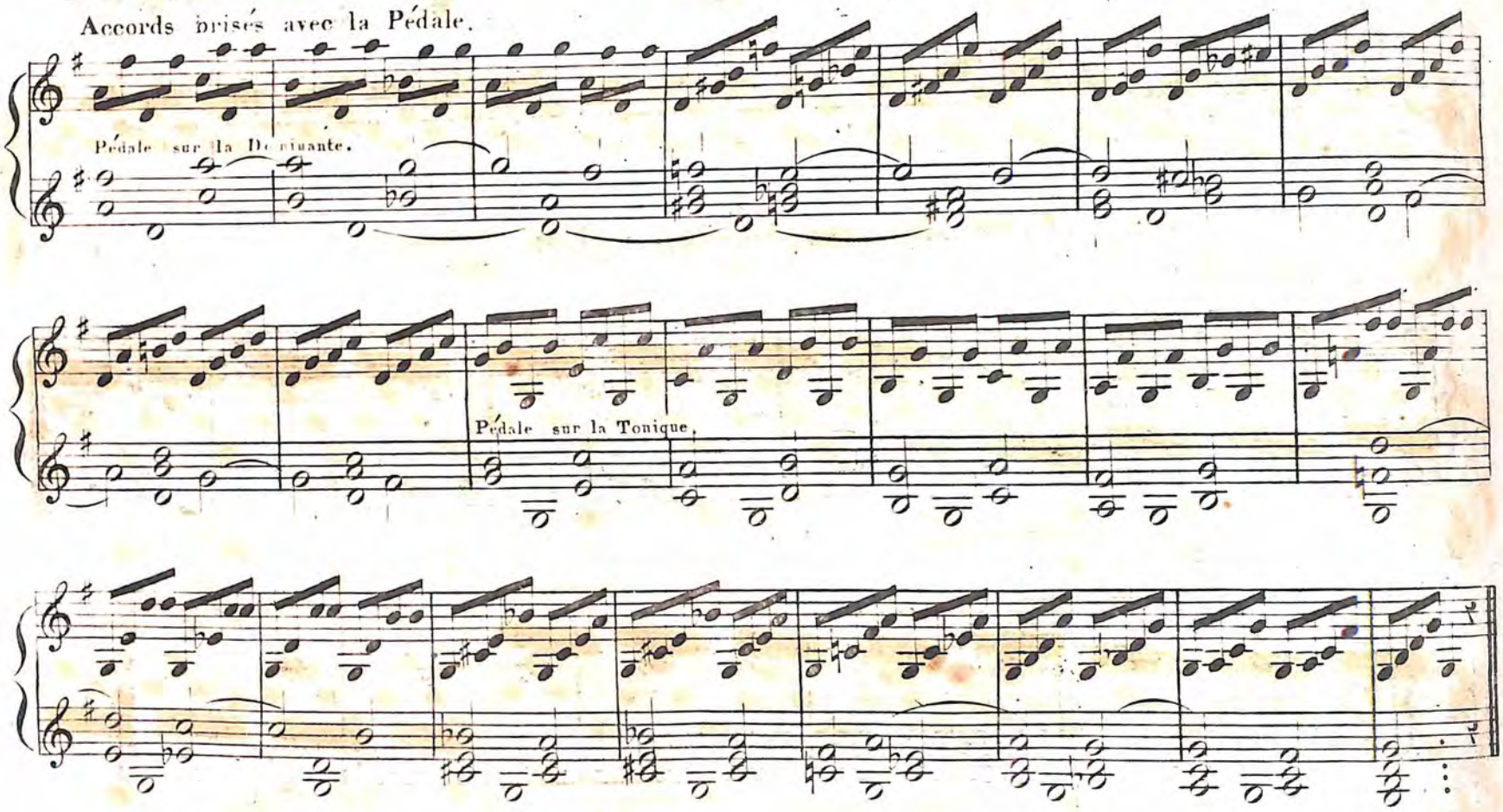
9 – 3 7 – 6 4 – 3 5 – 6 7 – 6

5 – 6 4 – 3 7 – 6

7 – 6 7 – 6 4 – 3 4 – 3 4 – 5



Accords brisés avec la Pédale.

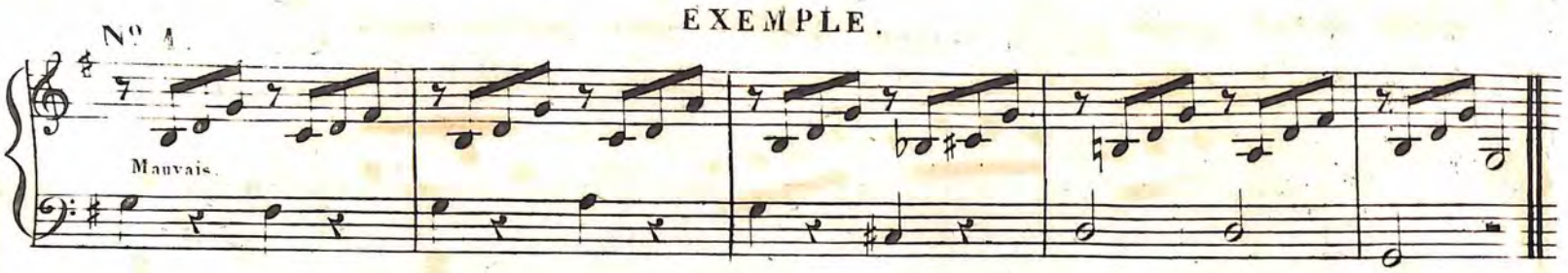


En comparant avec attention les deux portées de ces exemples, on verra que les accords brisés doivent être traités à-peu-près comme les plaqués. Dans l'emploi des uns et des autres, il faut également préparer et résoudre régulièrement les suspensions, ainsi que les autres dissonances qui exigent préparation et résolution; il y faut de même observer de ne pas laisser en suspens les notes de passage et petites notes les quelles doivent toujours être appuyées sur des notes réelles comme nous l'avons dit.

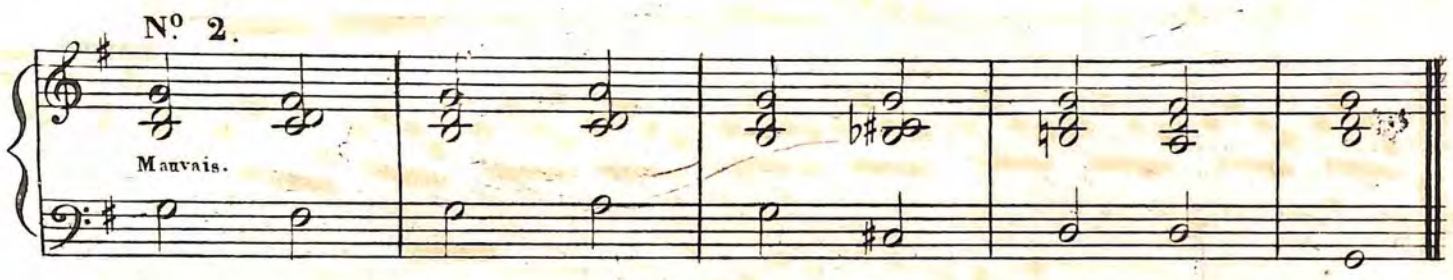
RÈGLE GÉNÉRALE.

Pour traiter les accords brisés convenablement, il faut se les représenter comme étant plaqués; si, dans ce dernier cas, ils sont vicieux, ils le seront de même étant brisés. La même règle s'applique aux accords brisés accompagnés d'une basse.

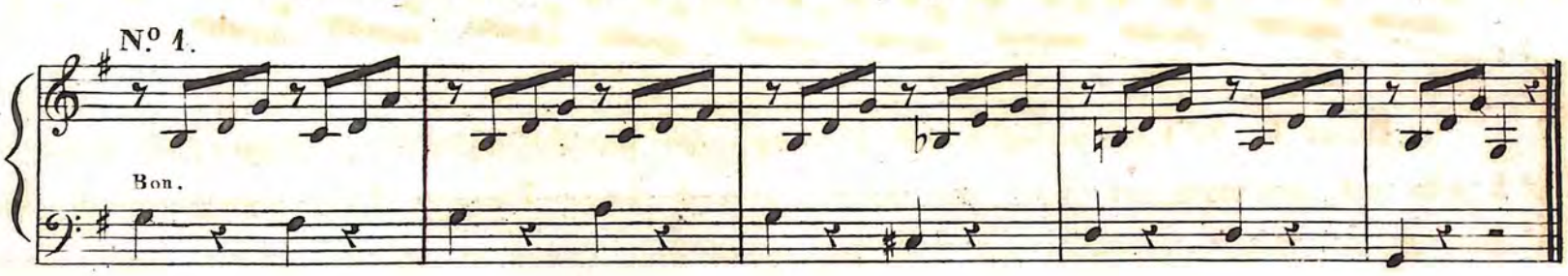
EXEMPLE.

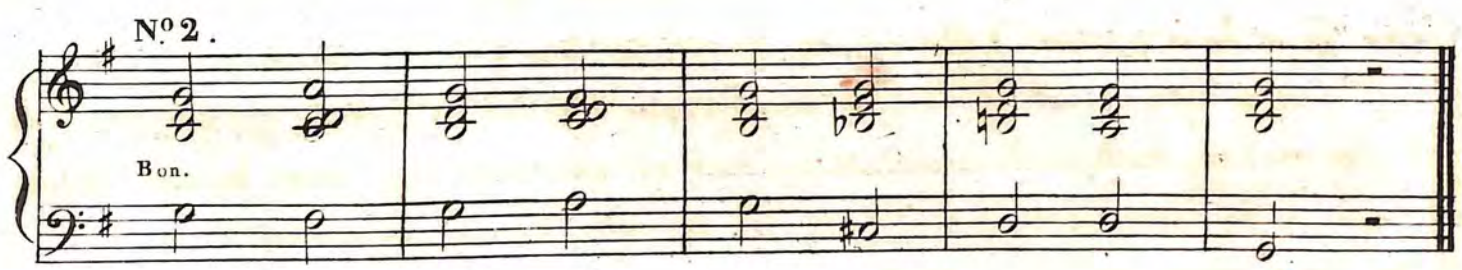


Cet Exemple est mauvais parcequ'il y a des octaves défendues. Pour s'en assurer, il faut se représenter les accords de la manière suivante:



On peut rectifier ainsi ces deux Exemples:

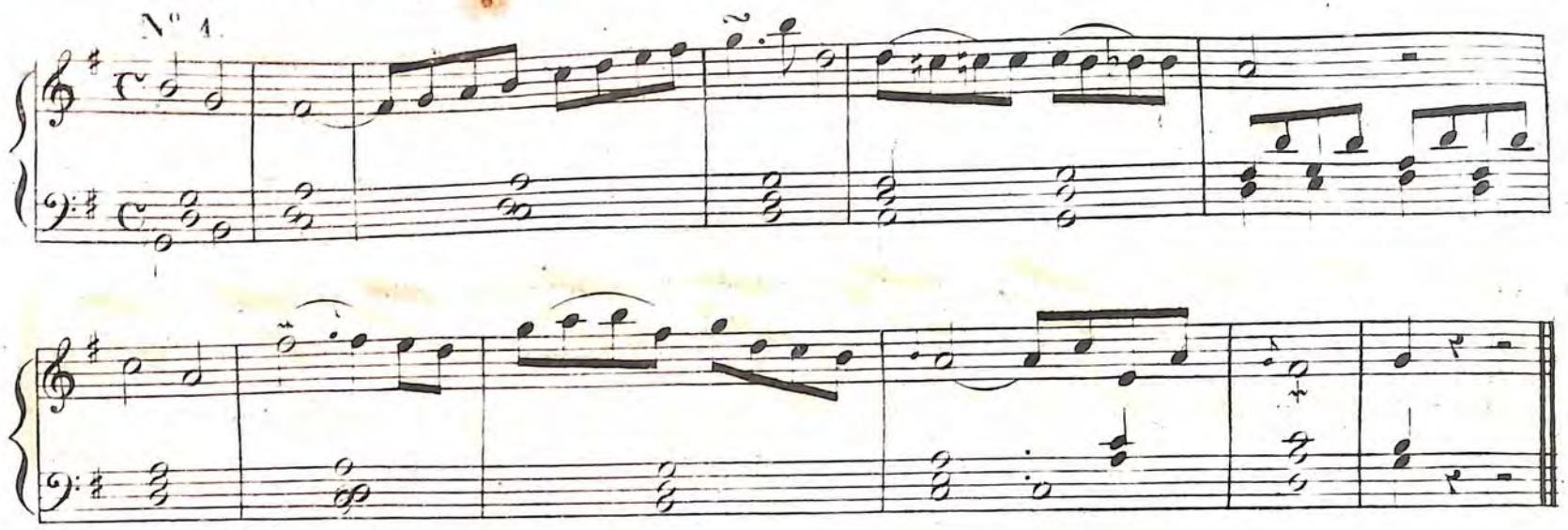




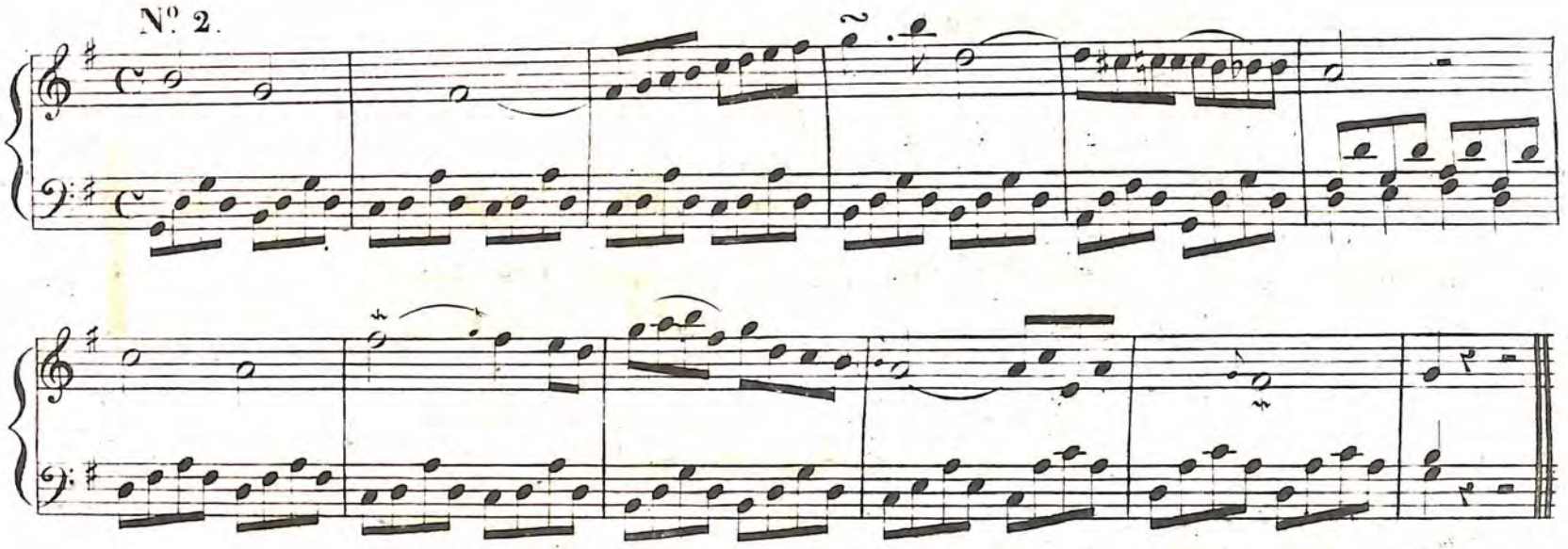
Lorsqu'une mélodie est correctement accompagnée par des accords plaqués, elle le sera également en brisant ces mêmes accords, quoique, par la rencontre des notes de la mélodie avec celles de l'harmonie, on y apperçoive quelquefois deux octaves, deux quintes, deux septièmes ou deux secondes de suite.

Que l'on compare les deux Exemples suivants:

N° 1.



N° 2.



Dans le N° 1, la mélodie est accompagnée par des accords plaqués, et dans le N° 2, elle est accompagnée par les mêmes accords brisés. Puisque l'accompagnement du premier de ces deux exemples est bon, le second doit l'être de même. Il est remarquable que l'harmonie du N° 2 est aussi pleine et aussi riche que celle du N° 1, quoiqu'elle ne soit écrite qu'à deux parties; telle est la propriété des accords brisés.

Si on a bien saisi tout ce que nous avons dit sur la nature des accords, leur propriété et leur enchaînement, sur les modulations, sur ce qui constitue une bonne Basse, sur les six espèces de notes accidentelles et les accords brisés, on doit être en état de résoudre les trois propositions suivantes:

1°) Trouver la Basse et l'harmonie à une mélodie donnée.

2°) Accompagner par l'harmonie une Basse donnée sans qu'elle soit chiffrée.

3°) Analyser un morceau de musique, de quelque genre qu'il soit, sous le rapport de l'harmonie et s'en rendre compte, c'est-à-dire, en distinguer les notes réelles des notes accidentelles et indiquer l'espèce à laquelle chaque note accidentelle appartient, fixer la quantité de ses accords par les notes fondamentales, et montrer l'espèce de chacun des accords.

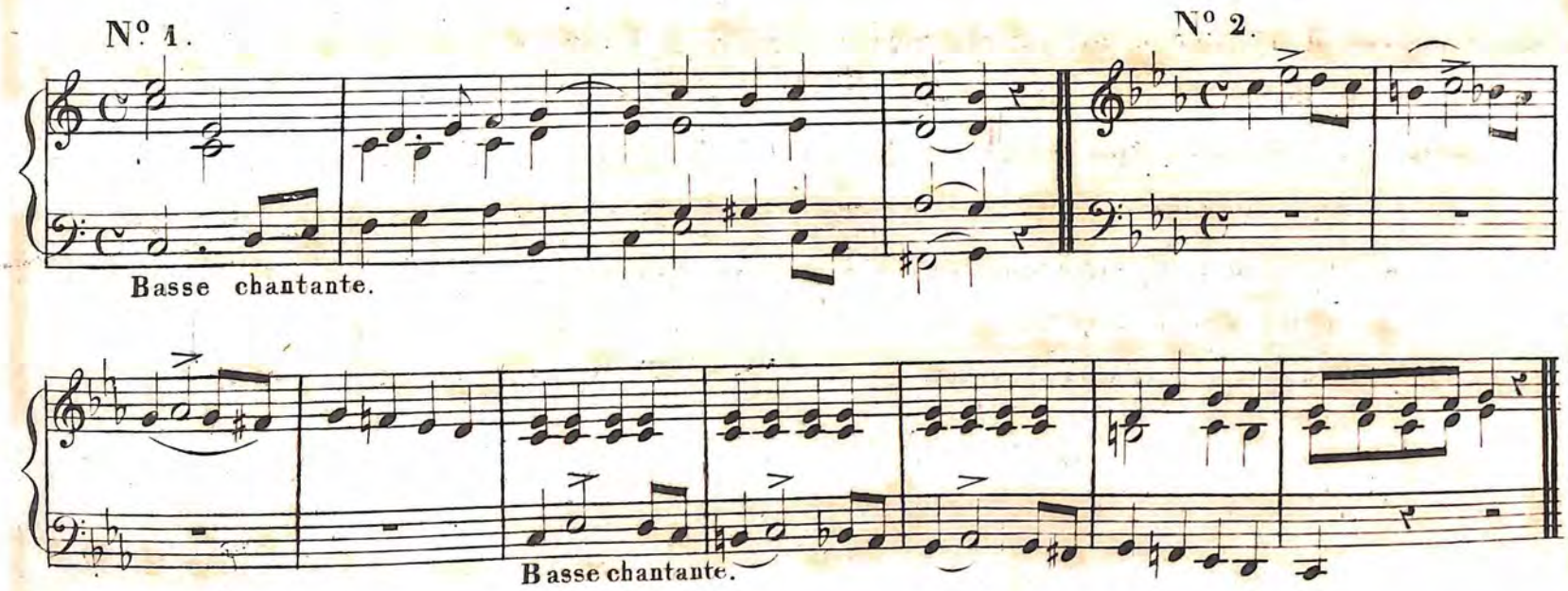
I.

Telle mélodie peut être susceptible de plusieurs Basses et de plusieurs harmonies toutes également bonnes; telle autre au contraire peut présenter beaucoup de difficultés et on a quelquefois de la peine à lui donner une basse bien franche et une harmonie naturelle et correcte. C'est dans ce dernier cas qu'il importe de bien connaître l'emploi des notes accidentelles dont la mélodie peut contenir un grand nombre, surtout si elle est très brodée. C'est déjà un grand avantage que de savoir distinguer dans une mélodie combien de notes peuvent être considérées comme accidentelles; car il y a des mélodies où leur nombre surpasse de beaucoup celui des notes réelles. Plus une mélodie peut renfermer de notes accidentelles, plus l'harmonie en sera claire et simple, parceque le nombre d'accords sera moindre (1)

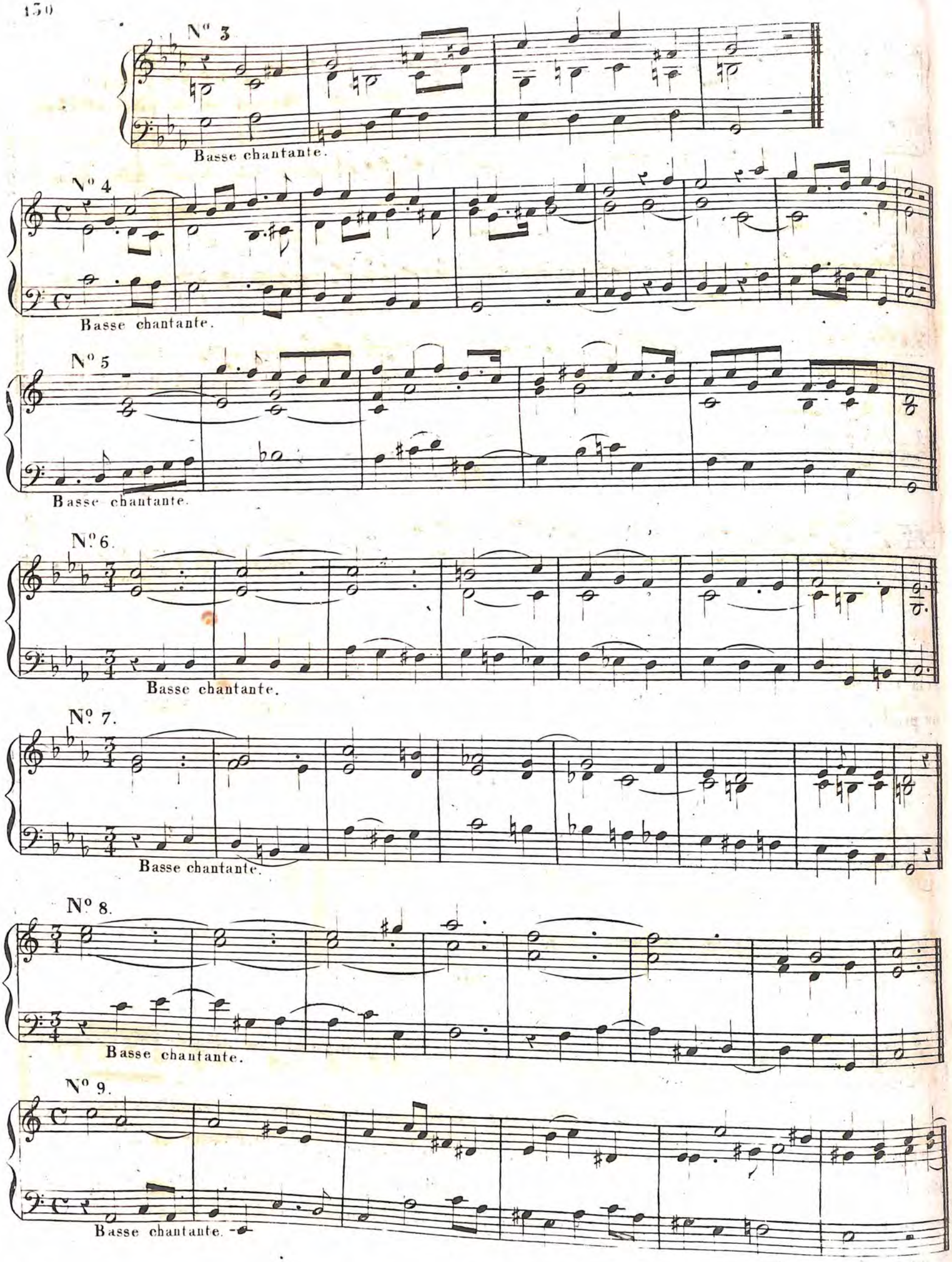
II.

Pour accompagner par l'harmonie une basse non chiffrée, il faut de même faire attention aux notes accidentelles que cette basse peut contenir. Il ne s'agit pas ici de ces basses lourdes qui ne marchent que par rondes ou par blanches; mais de celles qui chantent, ou qui contiennent au moins des phrases mélodiques, de celles enfin qui sont à la fois *partie chantante* et basses régulières de l'harmonie placée au-dessus. C'est ce double rôle qui les rend beaucoup plus difficiles à accompagner qu'une mélodie exécutée par la partie supérieure.

Nous allons en donner ici quelques unes pour servir de modèle:



(1) Voyez pour le développement de cet article le traité de mélodie publié précédemment par l'Auteur.


N° 3
Basse chantante.
N° 4
Basse chantante.
N° 5
Basse chantante.
N° 6.
Basse chantante.
N° 7.
Basse chantante.
N° 8.
Basse chantante.
N° 9.
Basse chantante.

N° 10 Cet Exemple s'enchaine avec le précédent.

Basse chantante.

N° 11.

Basse chantante.

N° 12.

Basse chantante.

C'est ainsi qu'il faut s'exercer dans cette espèce de travail. On peut prendre pour cela toutes sortes de traits mélodiques, pourvu qu'ils ne soient pas de ce genre brodé qui ne produit point d'effet dans la Basse.

III.

Voici la méthode que nous proposons aux élèves qui veulent analyser avec fruit les productions des célèbres compositeurs :

1°) On dégagera le morceau qu'on veut analyser de toutes ses notes accidentelles, en plaçant à part les seules notes réelles.

2°) Sur une autre portée on placera les notes fondamentales des accords.

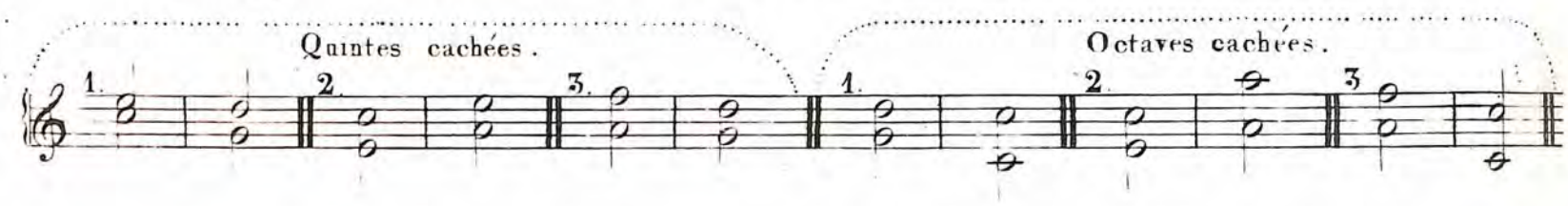
3°) On comparera ensuite le morceau primitif avec celui qui ne contient que les notes réelles ; puis on examinera la marche des notes fondamentales, afin de voir comment les différens accords s'enchaînent.

Cet Exercice, réitéré, présente aux élèves une foule de cas remarquables sous le rapport de l'enchaînement des accords, des modulations, des différentes ressources dans l'emploi des notes accidentelles, ainsi que de la distribution des parties, qui finissent avec le temps par se graver dans leur mémoire. On trouvera à la fin de cet ouvrage un modèle de cette analyse.

DES OCTAVES ET DES QUINTES DÉFENDUES

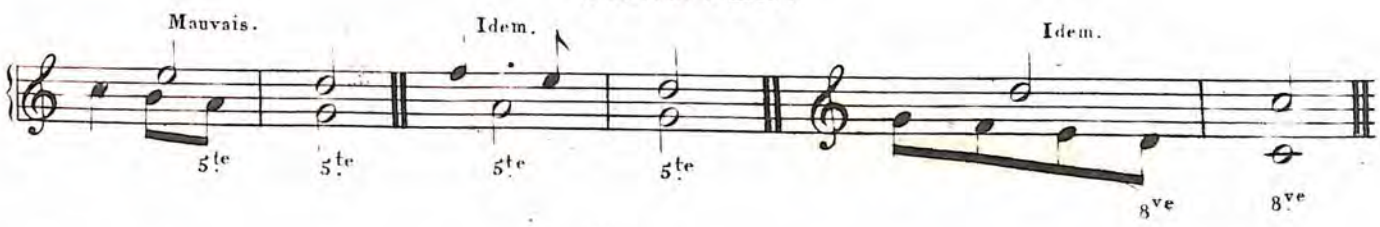
On ne sait pas encore pourquoi des quintes de suite par mouvement semblable produisent un mauvais effet; il faudrait, pour se l'expliquer, connaître au juste l'influence physique qu'exerce la succession des Sons, des Intervalles, des Accords et des gammes sur l'oreille; mais cette influence n'étant pas connue, et ce qu'on pourrait dire sur cette matière ne présentant que des hypothèses, nous nous abstiendrons d'en parler. Quant aux octaves consécutives par mouvement semblable, elles agissent différemment sur l'organe auditif puisqu'il peut les supporter. Elles ne produisent un mauvais effet que lorsqu'elles font sentir dans l'harmonie un vuide déplacé qui choque l'oreille. Ces Octaves ne sont donc point, comme les quintes consécutives, mauvaises en elles-mêmes. L'expérience indique les cas où les unes et les autres produisent un mauvais effet et ceux où elles sont tolérables. Pour ne pas entraver inutilement l'harmonie, qui a d'ailleurs à combattre tant d'autres difficultés, il s'agit simplement d'indiquer chacun de ces cas. En proscrivant dans les traités les quintes et les octaves par mouvement semblable, on n'a dû avoir d'autre but que d'en éviter le mauvais effet; ainsi donc, quand elles cessent d'être désagréables à l'oreille, la défense n'a plus de cause légitime.

On appelle Quintes et Octaves cachées les Successions suivantes:



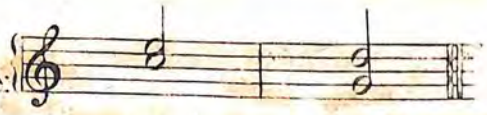
parcequ'en variant par des notes de passage l'une ou l'autre partie, il en résulte deux Quintes ou deux Octaves réelles par mouvement semblable.

EXEMPLE.

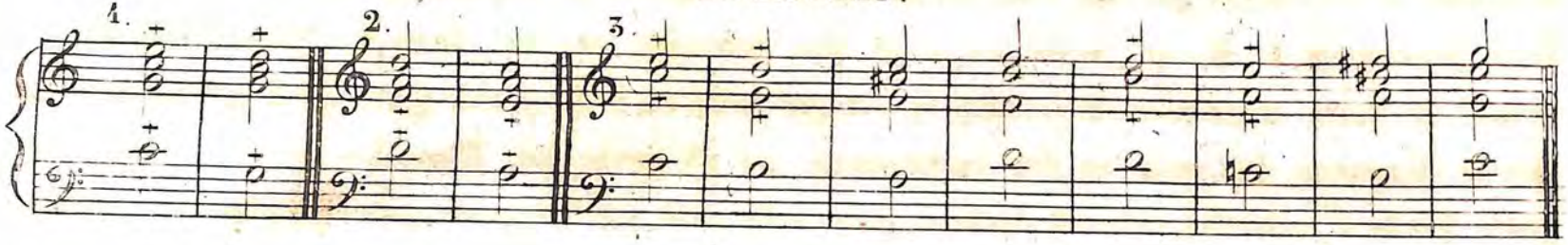


Pour les éviter, on a posé cette Règle: *D'une consonnance parfaite ou Imparfaite* on ne doit pas *aller sur une consonnance parfaite par mouvement direct:* c'est-à-dire qu'on ne peut faire descendre ou monter, en même temps, deux parties qui font déjà entr'elles une Quinte, une Octave, une Tierce, une Sixte ou une Quarte, *Sur une Quinte ou une Octave*

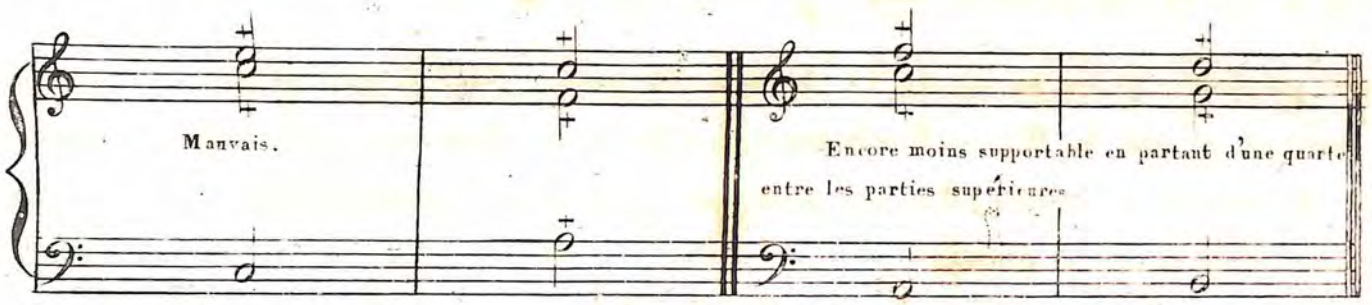
Cette Règle a beaucoup d'exceptions: il est impossible de la suivre rigoureusement dans la pratique, comme le prouvent évidemment les Partitions de tous les Grands Maîtres. Il m'a donc fallu, pour indiquer aux élèves les moyens d'éviter les fautes réelles, soumettre à des règles particulières les exceptions permises

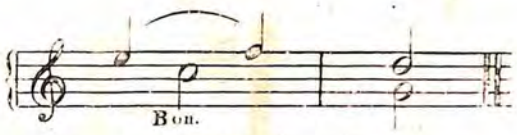
D'une Tierce à une quinte parfaite:  On peut y arriver par mouvement semblable en descendant seulement, et en ayant soin que la partie supérieure ne descende que d'une seconde. Les notes fondamentales des deux accords font *Quarte Inférieure*. Cette exception peut avoir lieu entre deux parties hautes aussi bien qu'entre une partie haute et la Basse.

EXEMPLES.



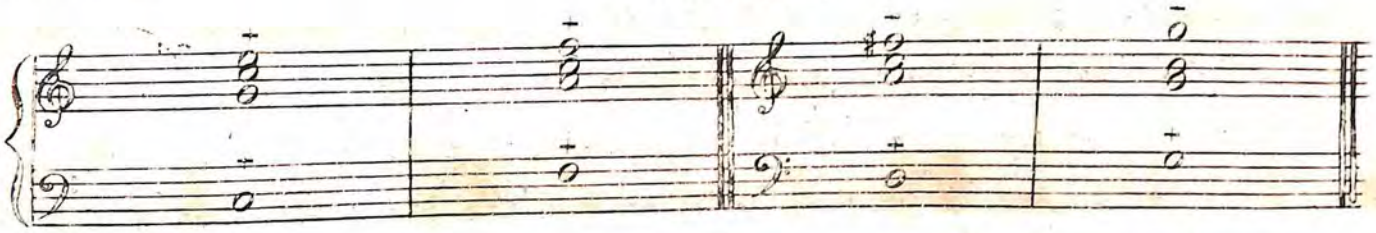
Voici deux Exemples où les mêmes conditions ne sont point observées et qui par conséquent sont mauvais:



Mais on peut faire ce qui suit,  parceque le *Fa* n'est qu'un agrément mélodique qui ne compte pas dans l'harmonie.

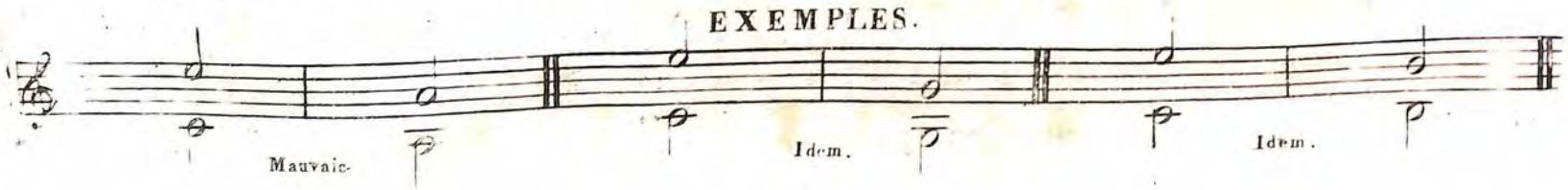
D'une Tierce à une Octave:  Voila la seule exception permise qui n'est praticable qu'entre la Basse et une partie haute en montant seulement, et quand les notes fondamentales font *Quarte Supérieure*, encore faut-il que les deux accords soient *sans renversement*.

EXEMPLES.



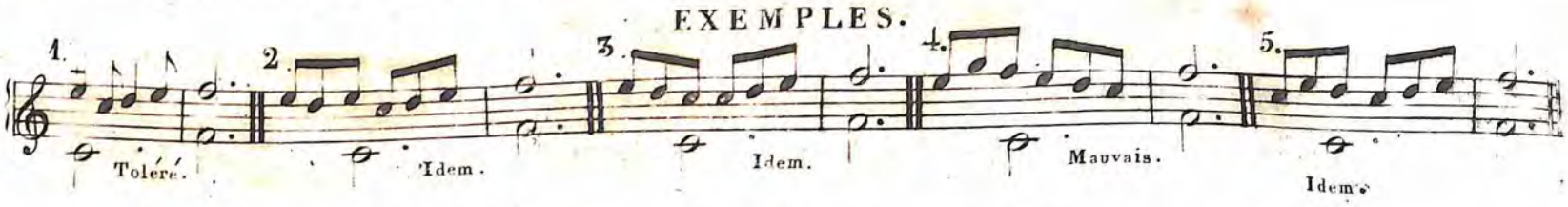
Partout où ces conditions ne seront pas remplies, il y aura faute.

EXEMPLES.



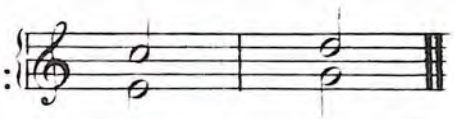
Lorsque la melodie varie la note qui fait tierce avec la Basse, il faut eviter de faire de deux octaves cachées, deux octaves réelles

EXEMPLES.

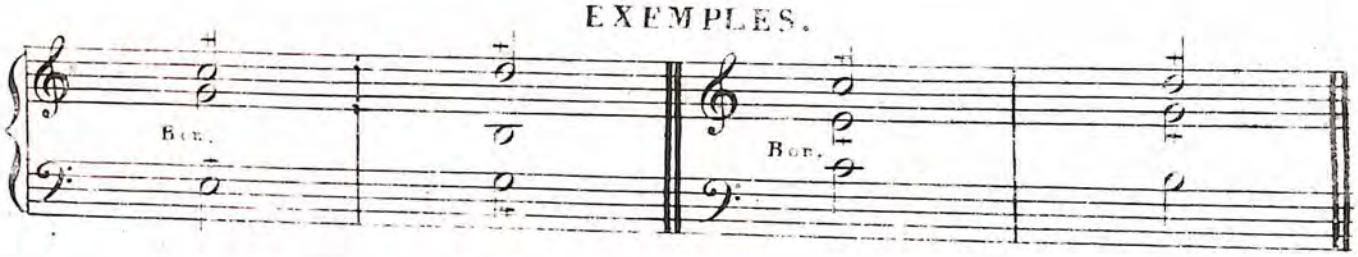


Le cinquieme Exemple est mauvais, parceque c'est l'octave qui est variée et non la tierce. Il est évident que dans tous ces cas, il sera toujours préférable, quand on le pourra, de faire descendre la Basse, mais on n'est pas toujours maître, dans la Succession des accords, de faire monter ou descendre à son gré telle ou telle partie, parcequ'il arrive souvent que le diapason des voix ou des instrumens ne s'y prête pas. Dans les traités, il est toujours facile d'éviter les octaves cachées, mais cela n'est pas toujours possible dans la pratique.

2°

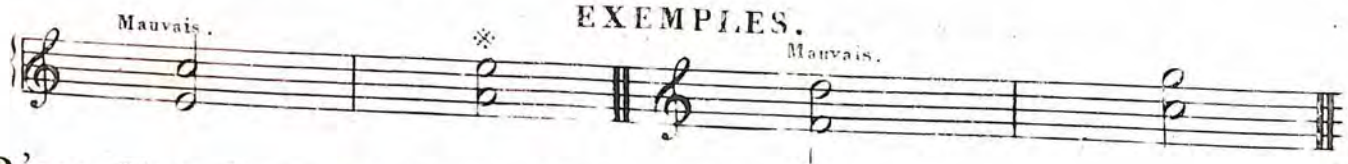
D'une Sixte à une Quinte parfaite:  On ne peut aller d'une Sixte à une Quinte parfaite qu'en montant et lorsque la partie supérieure monte d'un degré seulement, surtout quand les Basses fondamentales des deux Accords fait *Quarte Inférieure*. La succession de ces deux intervalles se pratique également entre la basse et une partie haute ou entre deux parties hautes

EXEMPLES.



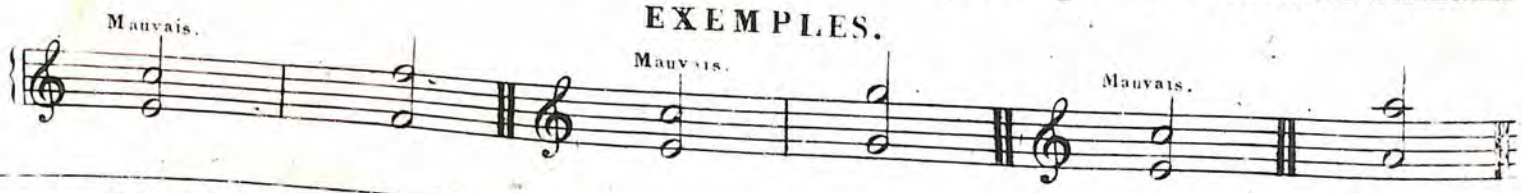
Si la partie supérieure faisait un saut de tierce ou de quarte, au lieu de monter d'une seconde seulement, l'emploi serait mauvais.

EXEMPLES.



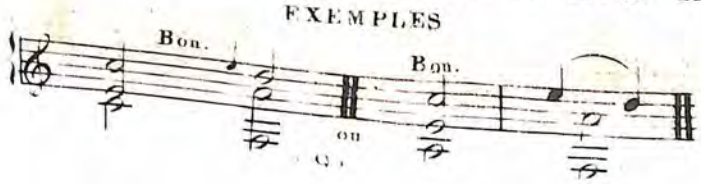
D'une Sixte à une Octave, ce cas est impraticable par mouvement semblable

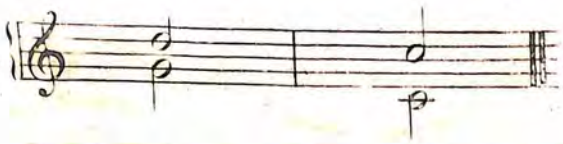
EXEMPLES.



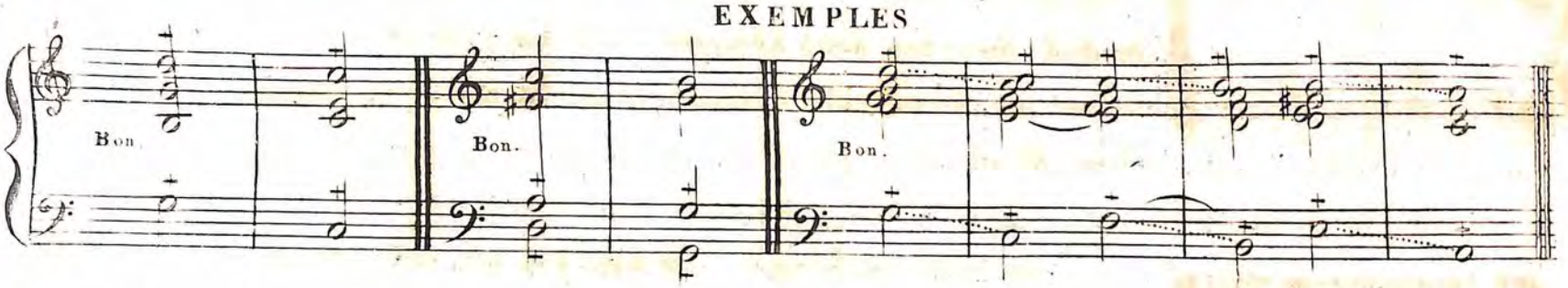
* Excepté dans le cas où le MI dans la seconde mesure serait une *Appoggiature*

EXEMPLES

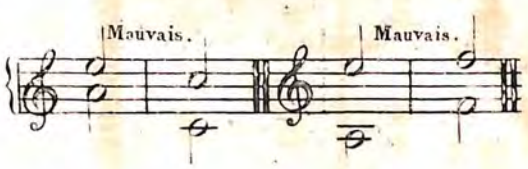


D'une Quinte, à une Octave:  Ce cas n'est praticable qu'entre la Basse et une partie haute, et *toujours en descendant*. Il faut en outre que les deux accords soient sans renversement, et que leurs notes fondamentales fassent *Quinte Inférieure*.

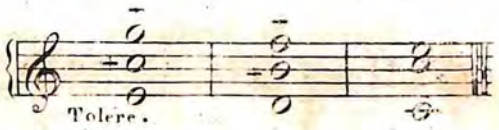
EXEMPLES

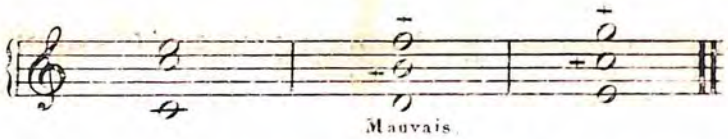


Les deux Exemples suivants sont mauvais, parce que les conditions prescrites n'y sont point observées:

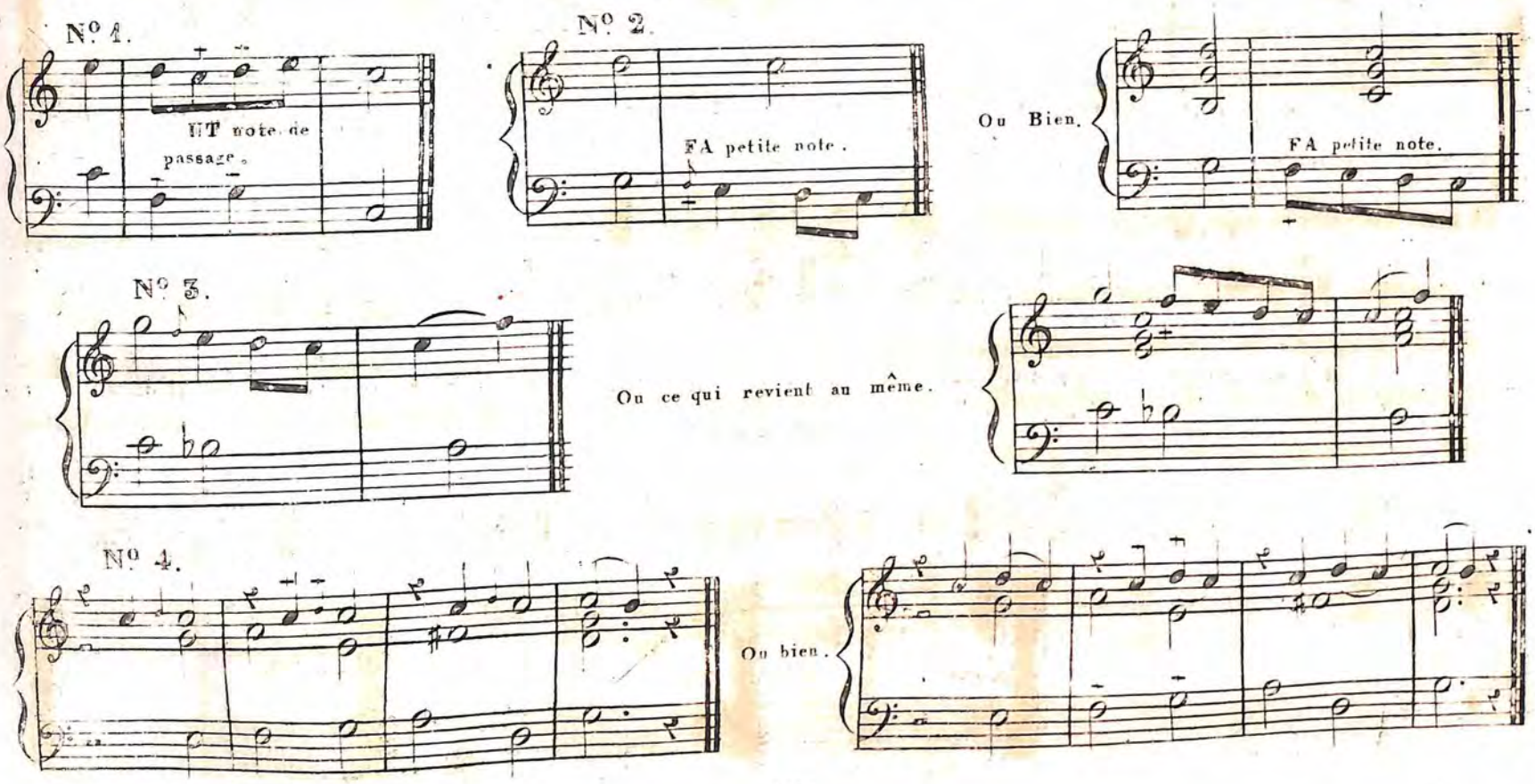


OBSERVATIONS SUR LA SUCCESSION DE DEUX QUINTES.

On peut aller d'une Quinte parfaite à une Quinte diminuée: 

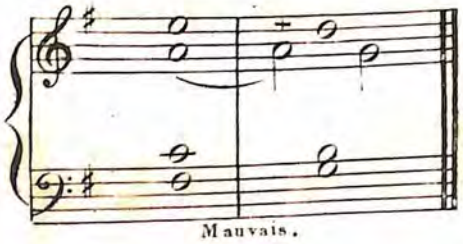
Le contraire est mauvais: 

On ne peut aller d'une Quinte parfaite à une autre par mouvement semblable; cependant, quand elles se font au moyen d'une note de passage ou d'une petite note, comme dans les Exemples ci-dessous, on les tolère:

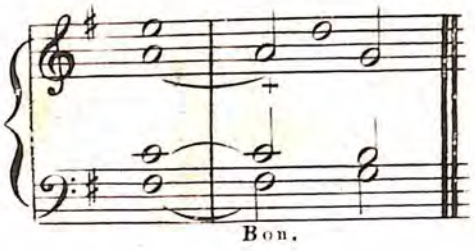


Dans la Succession d'une Quinte à l'autre, le retard de la deuxième n'empêche pas la faute.

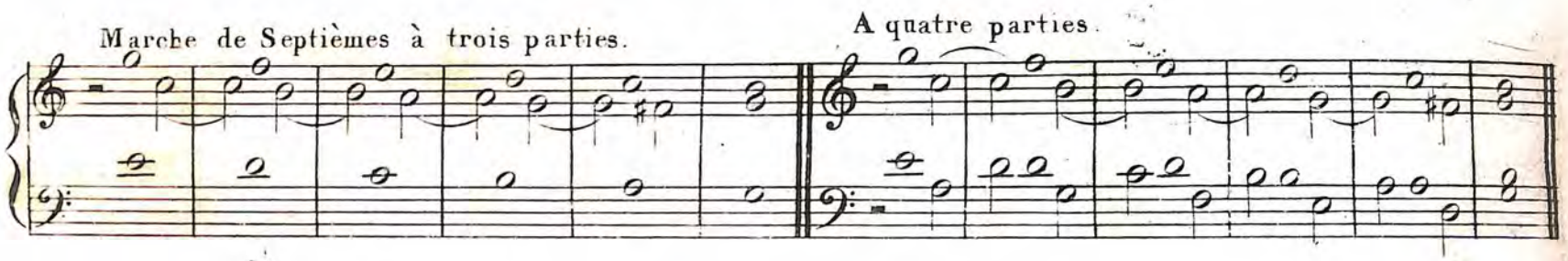
EXEMPLE.



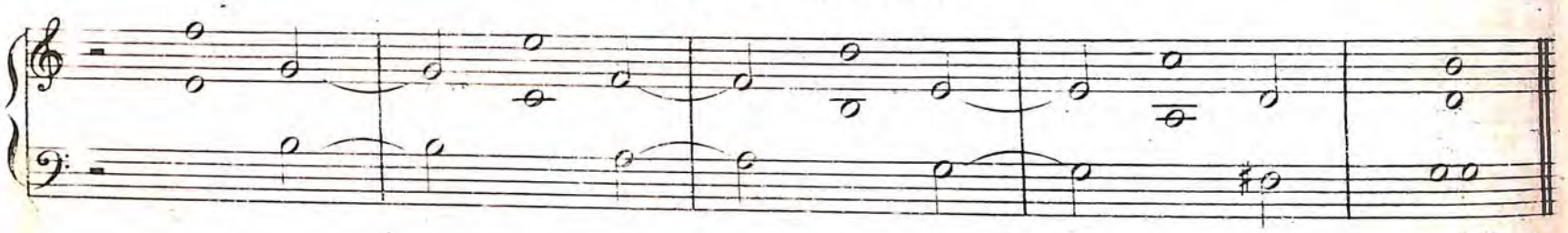
Cet Exemple est mauvais, parce que la note prolongée qui suspend la seconde Quinte est une *Note Accidentelle* représentant le Sol; donc les deux Quintes existent; mais il n'en est pas de même de l'Exemple suivant, dans lequel cette même note est *Note Réelle*:



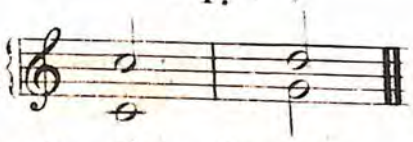
La note prolongée (le La) est ici note réelle de l'accord de septième dominante dans son premier renversement; il ne re--présente donc pas le Sol qui lui succède; c'est par cette rai--son que les exemples suivants sont bons, quoiqu'il y ait en ap--parence une suite de Quintes retardées:



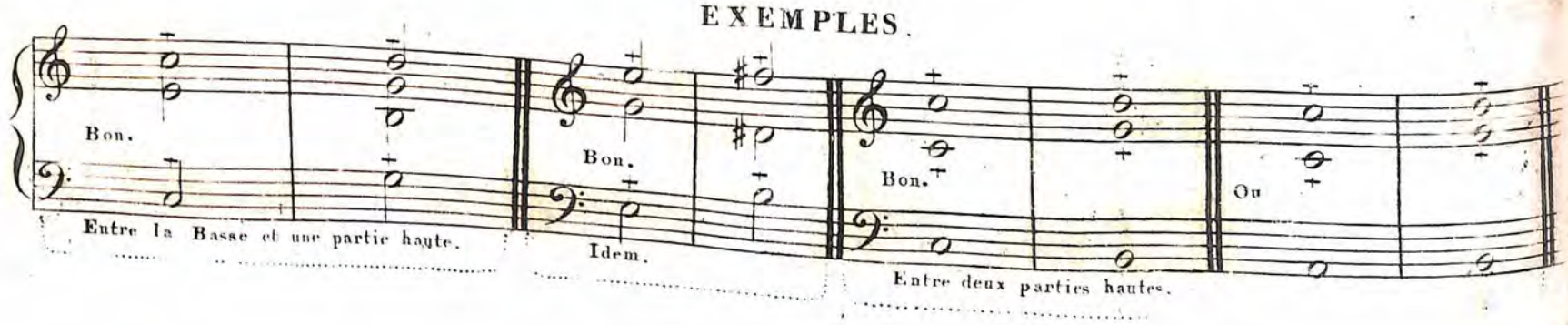
Autre EXEMPLE.



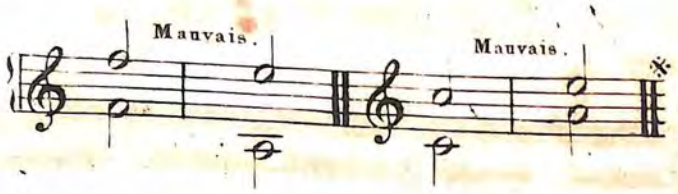
4°.

D'une Octave à une Quinte parfaite:  On ne peut y aller qu'en montant et lorsque la partie supérieure monte d'un degré seulement, ce qui se fait principale--ment quand les notes fondamentales des deux accords font *Quinte Supérieure*. La Succession de ces deux intervalles se fait ordinairement entre une partie haute et la basse, très rarement entre deux parties hautes.

EXEMPLES.

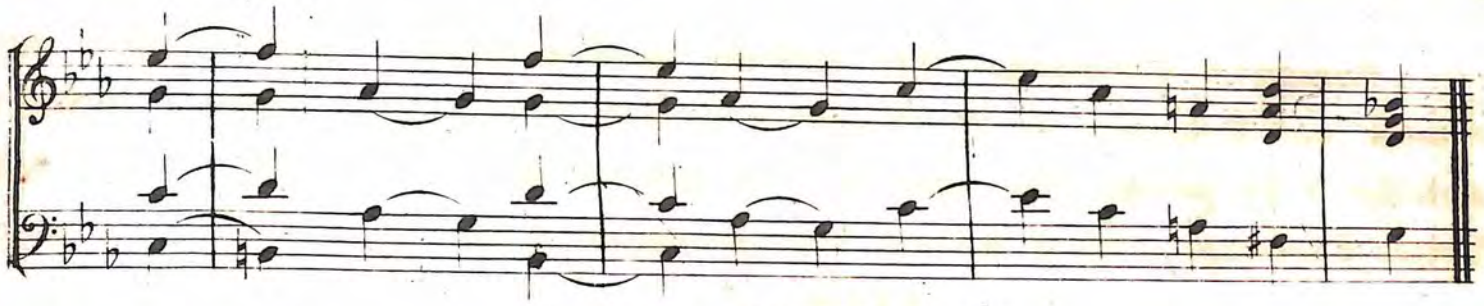


Les Exemples suivans sont mauvais, parceque ces conditions n'y sont pas remplies :

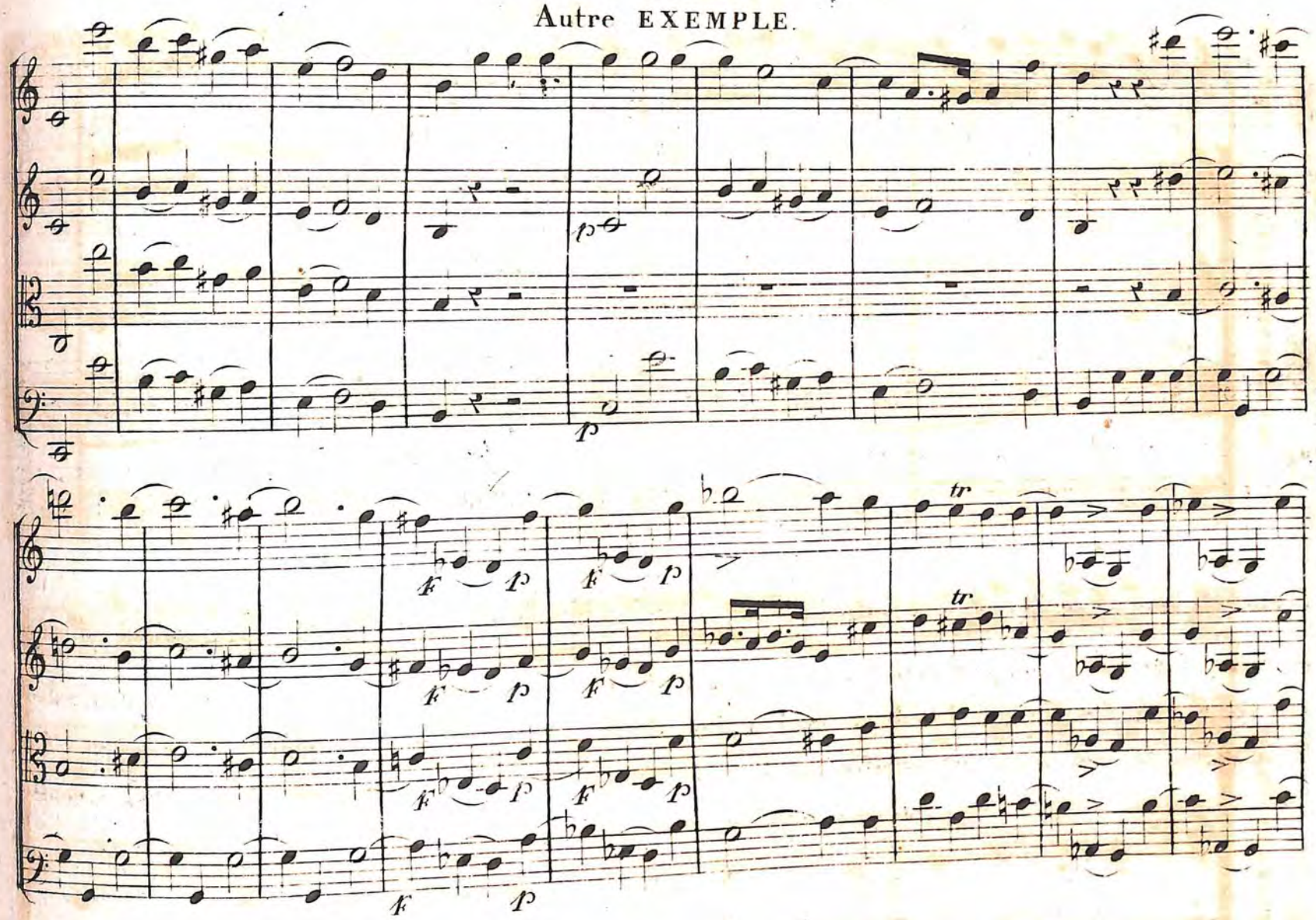


OBSERVATIONS SUR LA SUCCESSION DES OCTAVES.

Deux ou plusieurs Octaves de suite peuvent avoir lieu, mais, dans ce cas, il faut qu'elles laissent facilement deviner que telle a été l'intention du Compositeur, comme dans les Exemples ci-dessous :

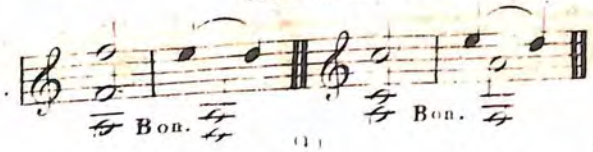


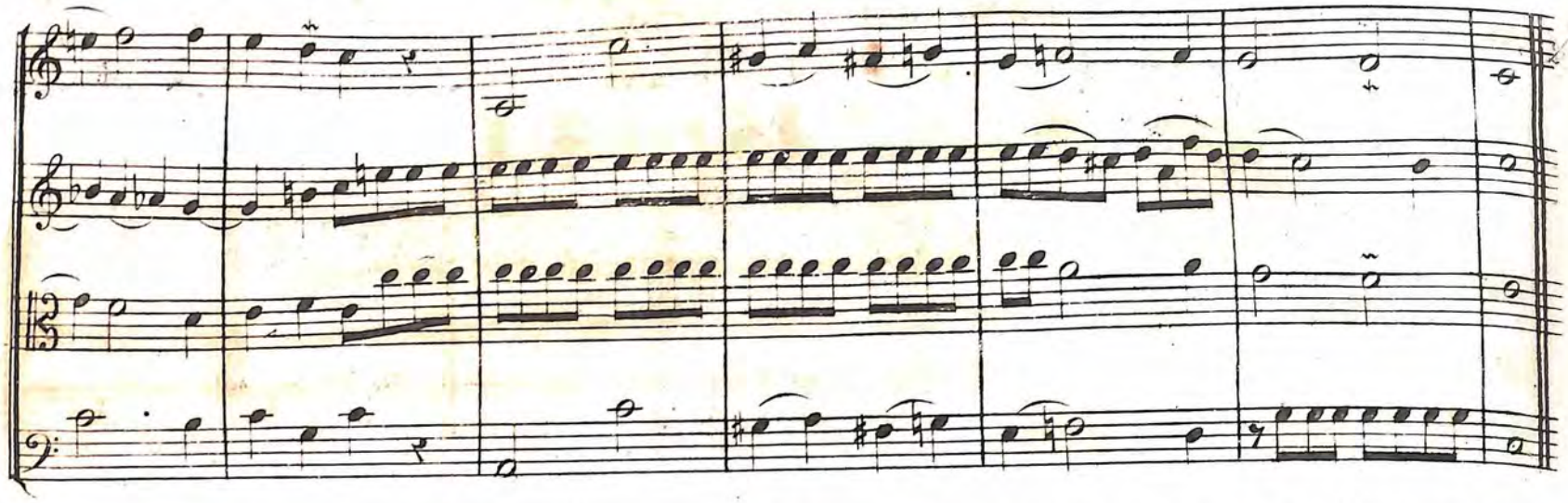
Autre EXEMPLE.



* Excepté quand le MI dans les deux Exemples est une NOTE de GOÛT

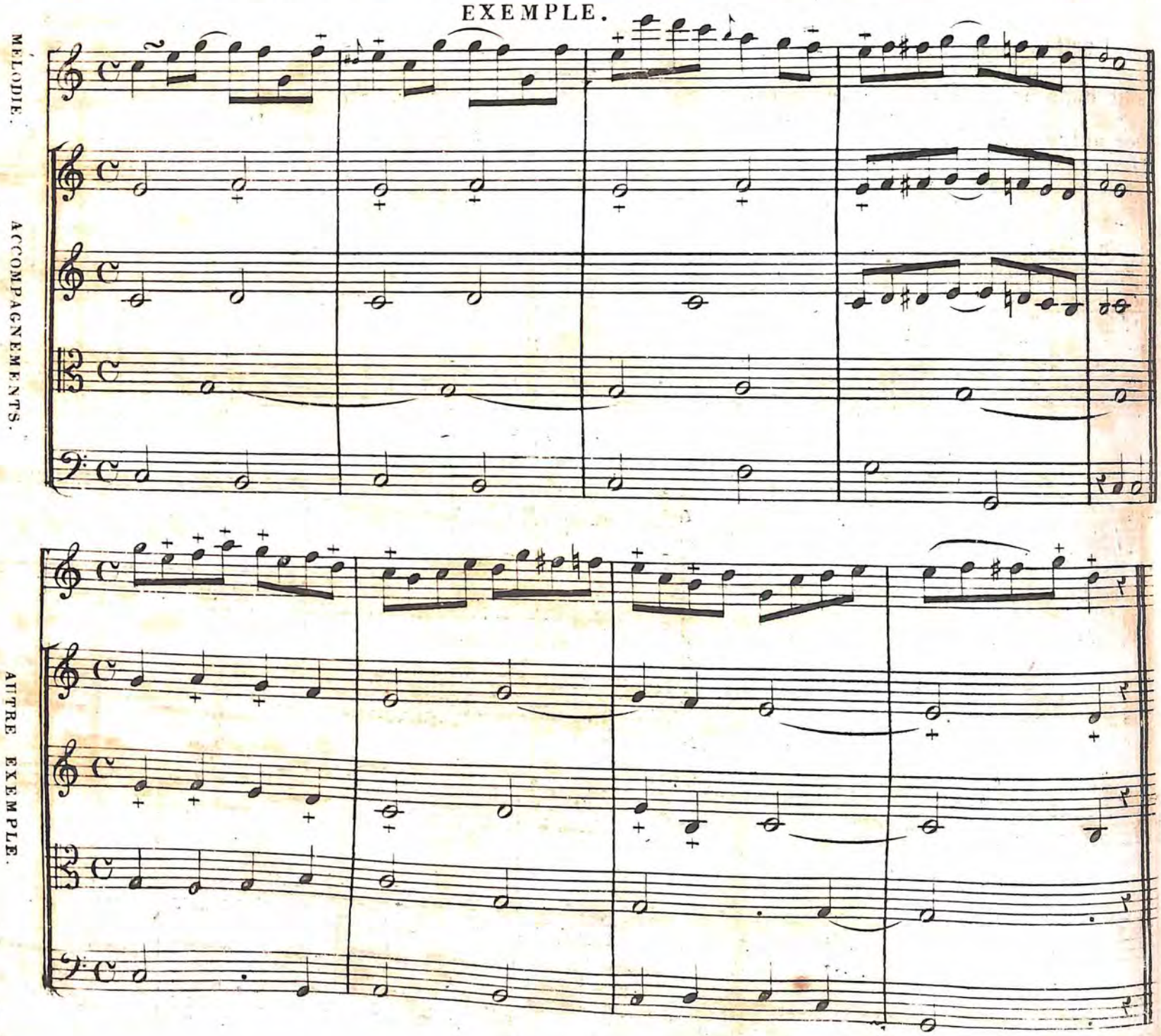
EXEMPLES.





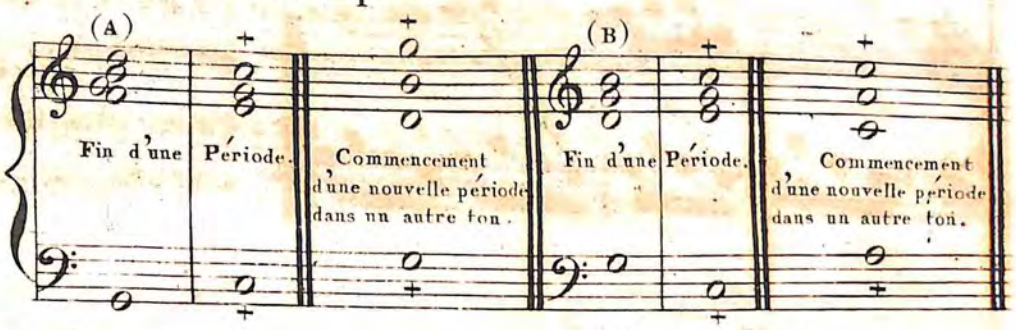
Lorsqu'on accompagne une mélodie prédominante, comme un Air, un Solo d'Instrument, une Romance etc, il est permis de faire des octaves réelles ou cachées entre cette mélodie et les parties d'accompagnement, pourvu que ce ne soit pas avec la Basse. Les Parties d'accompagnement doivent être purement écrites entr'elles.

EXEMPLE.

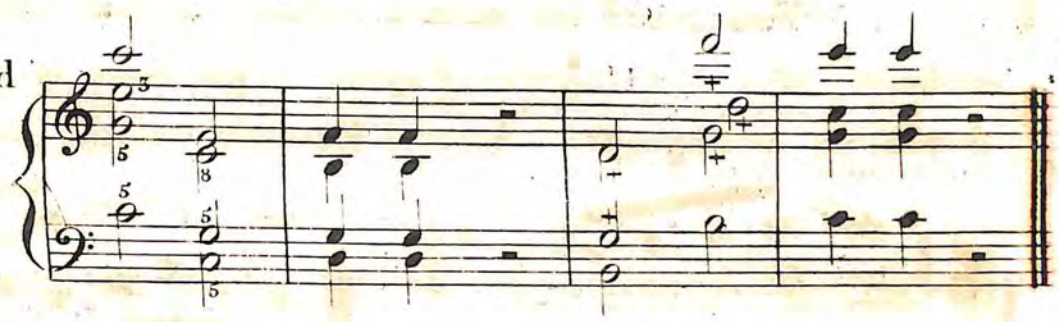


Il est des cas où l'on peut faire deux quintes ou deux octaves cachées ou réelles de suite et par mouvement direct; en voici des Exemples:

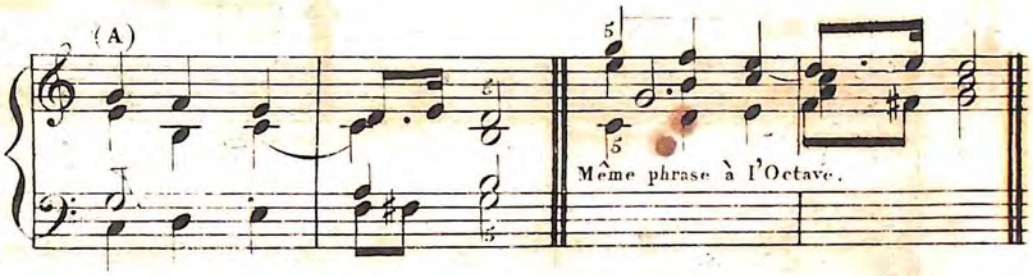
1°) Après une cadence parfaite, c'est-à-dire, entre le dernier accord d'une période, et le premier de la période suivante:

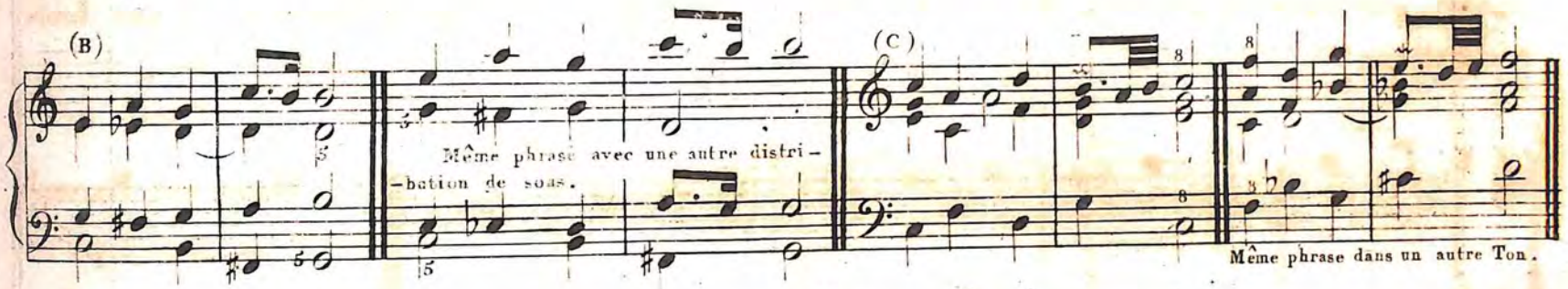


2°) En répétant le même Accord dans une autre position:

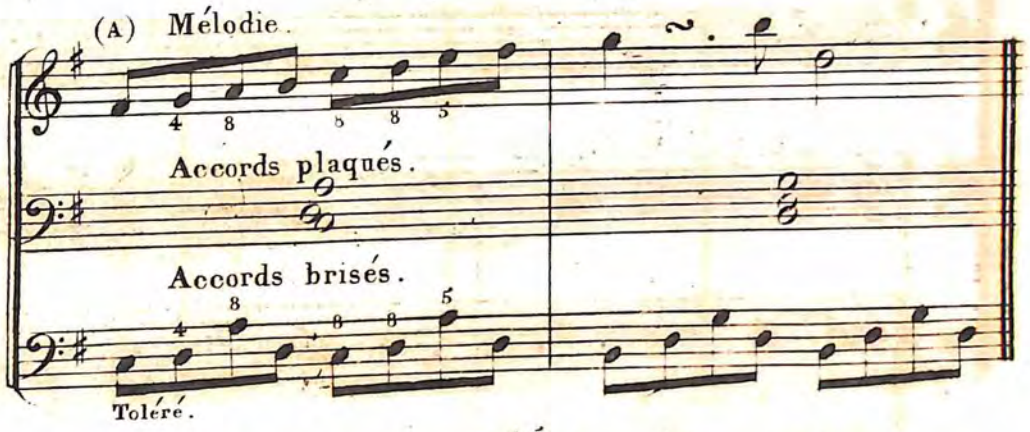


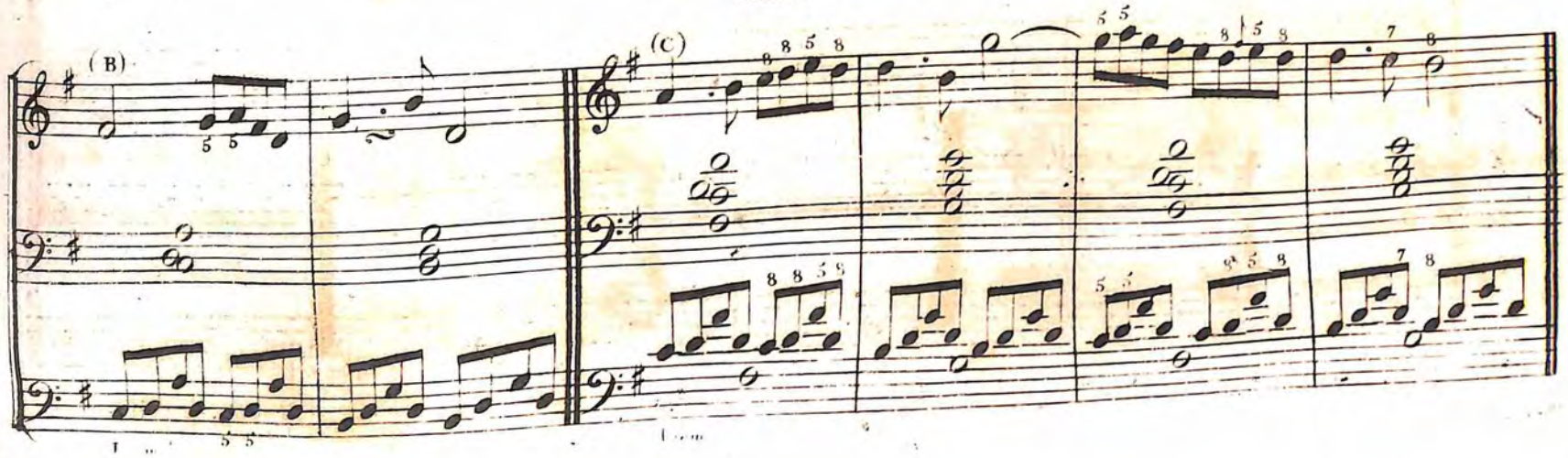
3°) En répétant la même phrase soit dans une autre octave, soit avec une autre distribution de parties ou dans un autre ton.



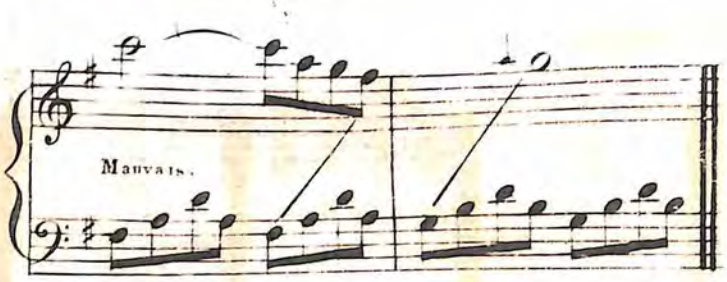


4°) En employant les accords brisés, pourvu que l'harmonie soit correcte si ces mêmes accords étaient plaqués.

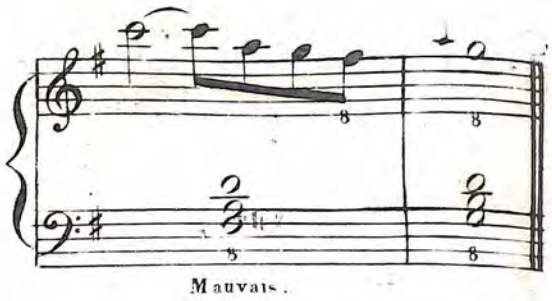




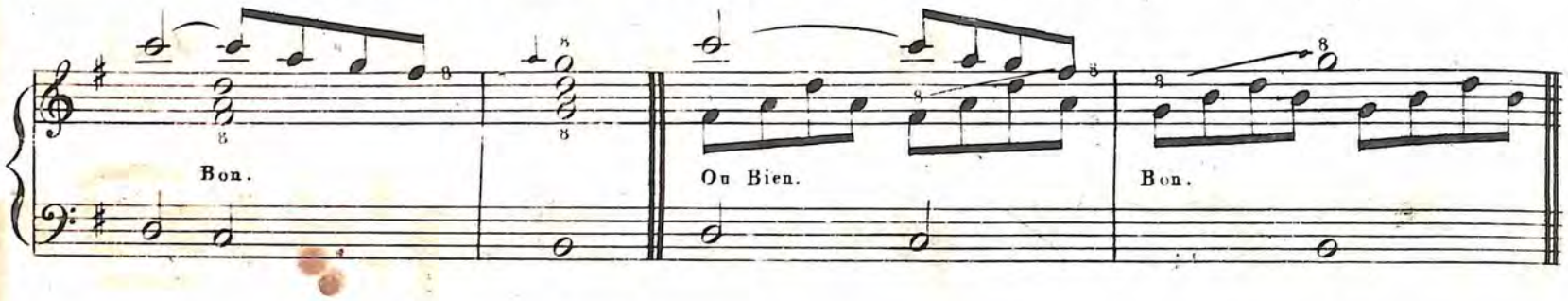
Si, en plaquant les accords brises, on avait des octaves ou des quintes, ce serait une faute:



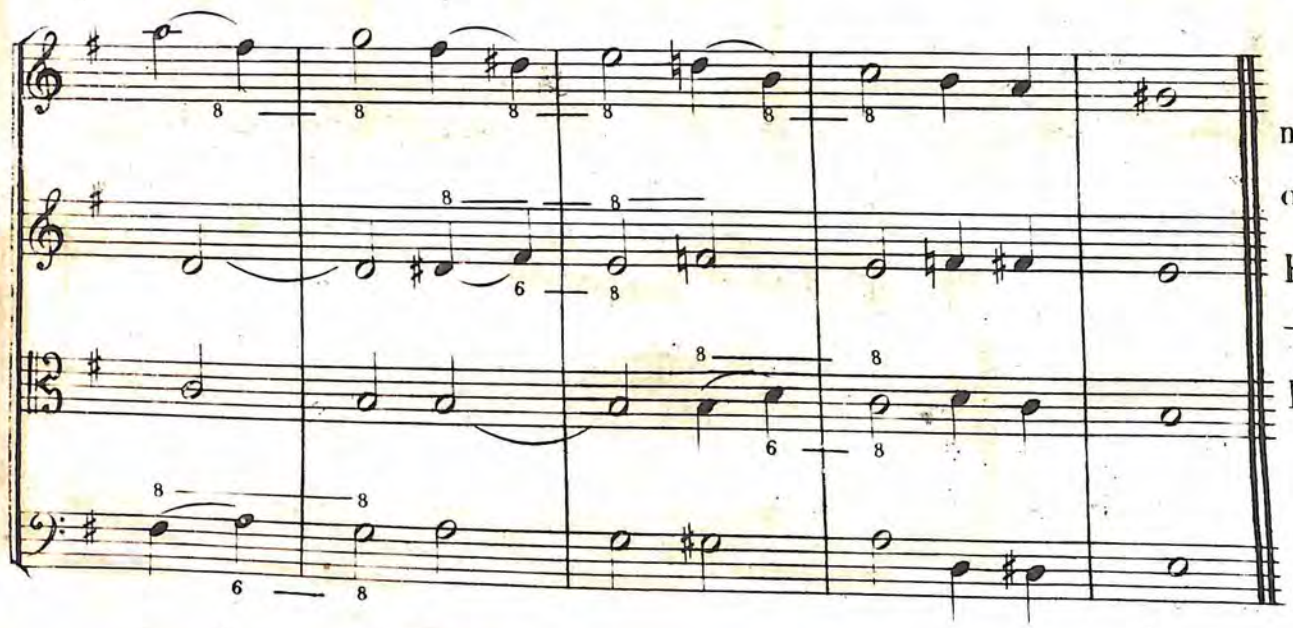
Cet Exemple est mauvais, parce qu'en plaquant ces accords, on aurait:



Mais quand ces mêmes octaves se font entre la mélodie et une partie inter--médiaire, elles sont tolérées, d'après ce que nous avons dit plus haut sur la mélodie pré--dominante accompagnée. Ainsi l'Exemple suivant serait bon:

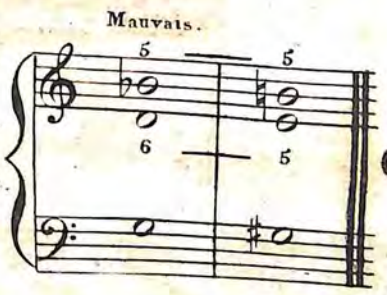


Dans l'Exemple suivant, il y a en apparence des octaves cachées; mais elles sont évitées, parceque la position des 1er 3me et 5me accords change partiellement avant leurs résolutions:

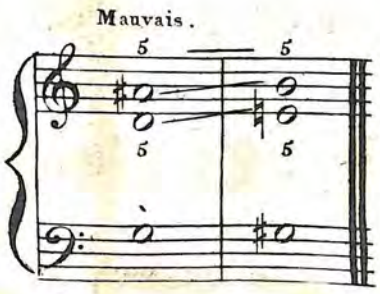


Dans cet Exemple, nous avons indiqué les octaves apparentes par 8-8 et les interval--les qui les évitent par 6-8.

Ce qui suit est toujours mau--vais, il faut l'évi--ter avec soin:

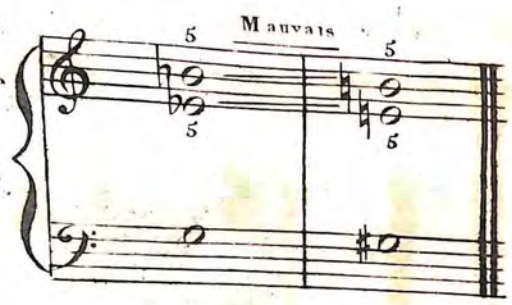


Celà revient à

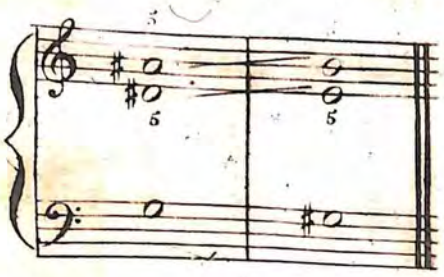


Où les deux quintes sont tout--à-fait visibles.

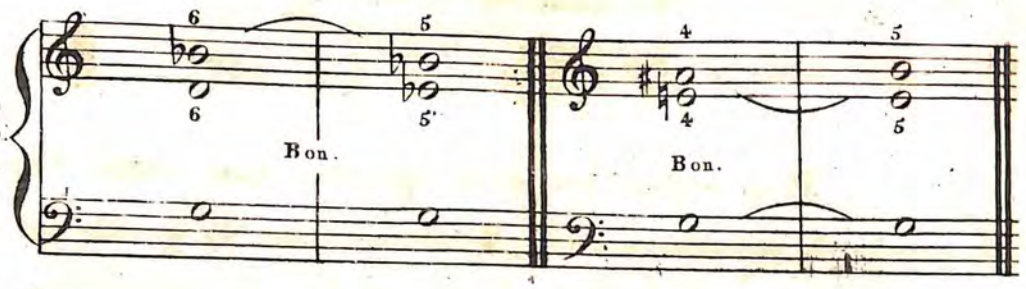
Il en est de même de l'Exemple suivant:



Ce qui revient à

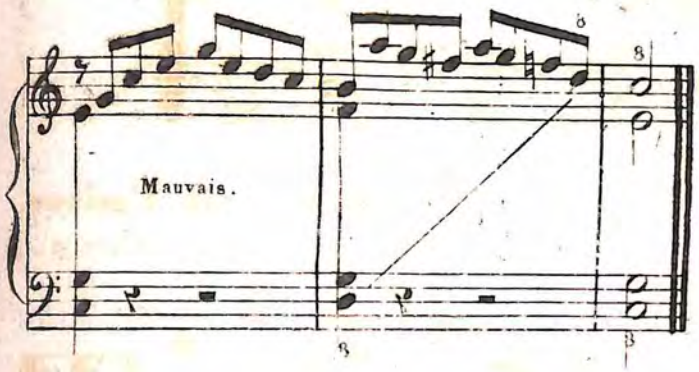


Mais les Exemples suivants sont bons:

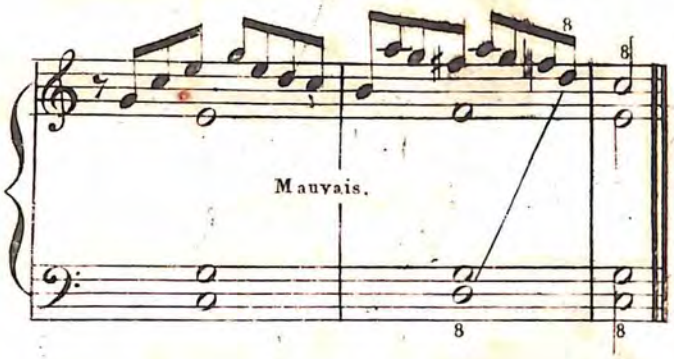


Une pause n'évite pas la faute des deux octaves ou des deux quintes.

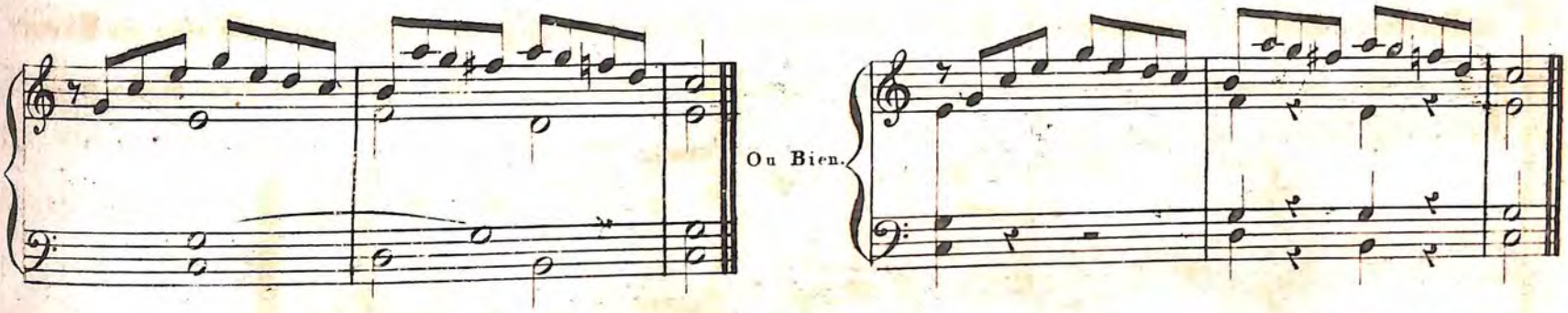
EXEMPLE



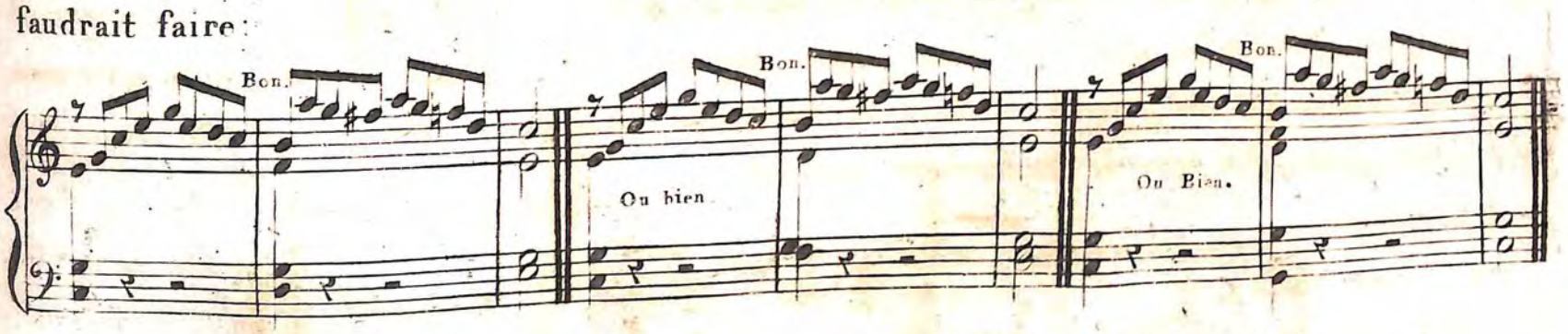
Le second Accord restant le même jusqu'à sa Résolution, quoiqu'avec une pause, il fait le même effet que s'il était soutenu de la manière suivante:



Même EXEMPLE corrigé.

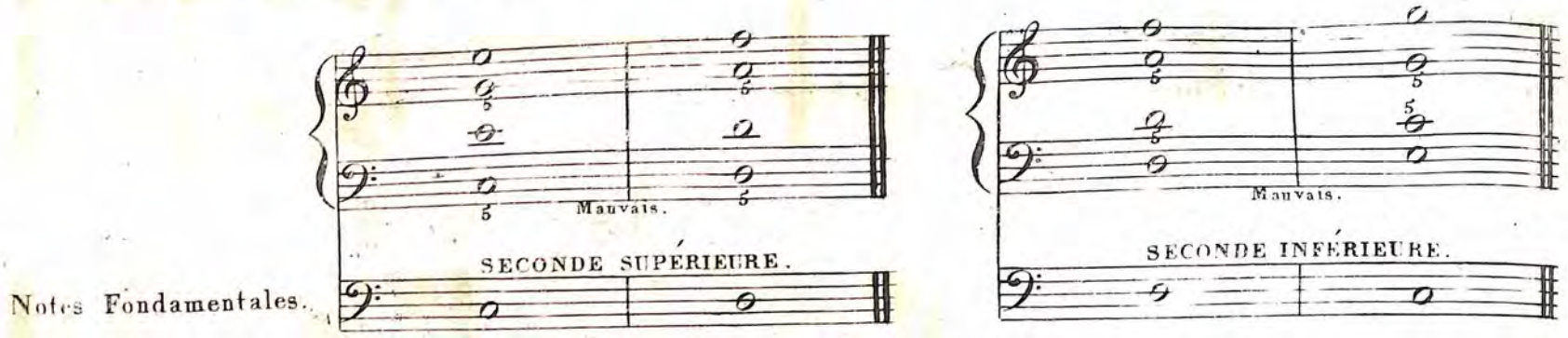


Si on ne voulait frapper qu'une seule fois l'accord dans la seconde mesure, il faudrait faire:



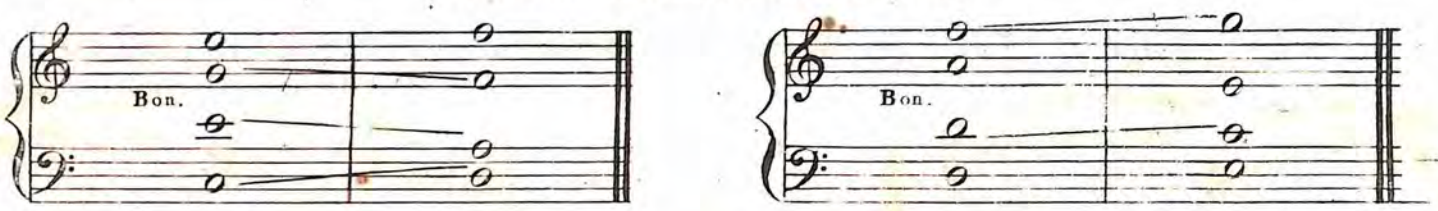
Il y a presque toujours plusieurs moyens d'éviter de pareilles fautes.

Il faut surtout se méfier des quintes et des octaves dans la Succession d'accords dont les notes fondamentales font *Seconde Supérieure* ou *Inférieure*, par exemple.

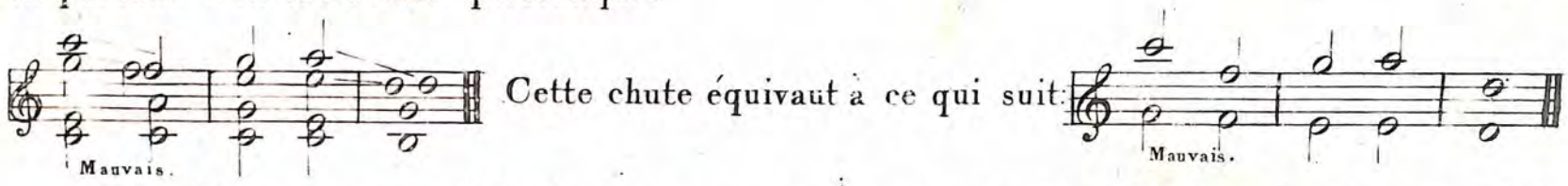


Pour éviter les deux quintes dans cette Succession, il faut 1º) faire descendre la quinte du premier accord; 2º) arriver sur la quinte ou sur la note principale du second accord par mouvement contraire. Cette règle est infaillible.

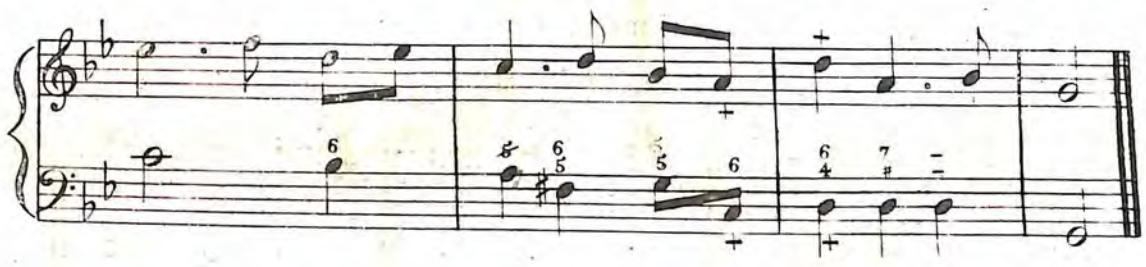
Mêmes EXEMPLES rectifiés.



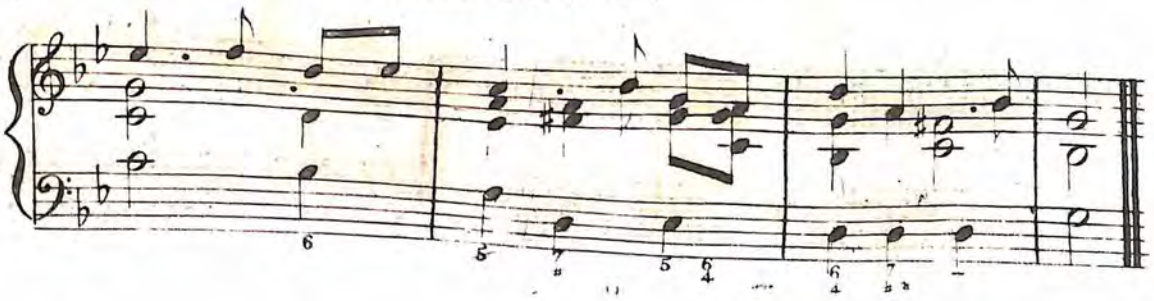
Il faut aussi éviter de tomber par mouvement semblable sur l'unisson en partant d'un intervalle quelconque:



Il est souvent difficile, en accompagnant la mélodie, d'éviter les octaves cachées et défendues; mais un harmoniste habile en trouve presque toujours le moyen. Voici un Exemple où cette difficulté se présente et dans lequel ces octaves sont indiquées par des ++.



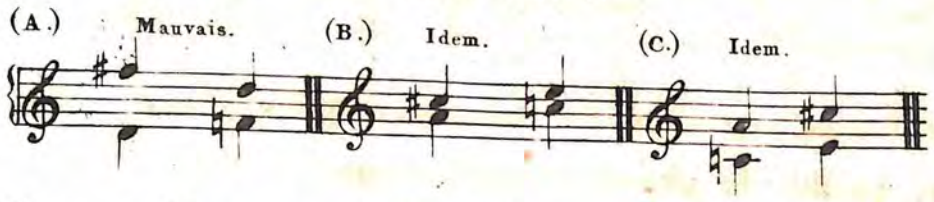
En changeant la note de la Basse dans le premier accord de la troisième mesure, il serait facile d'éviter les deux Octaves cachées; mais si dans cet exemple on veut garder cette même note dans la Basse. Le seul moyen est donc de modifier l'harmonie dans la seconde mesure, ce qui n'est praticable que de la manière suivante:



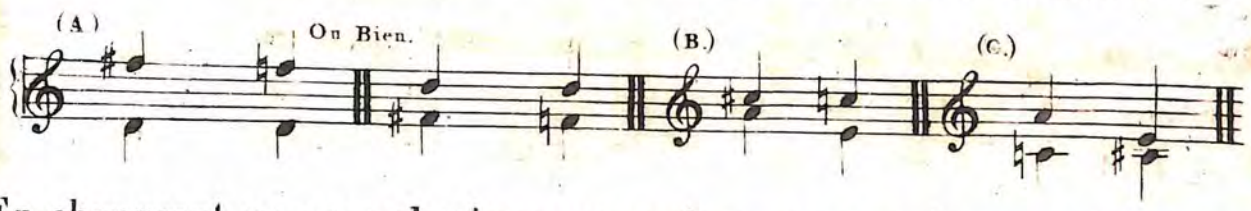
DES FAUSSES RELATIONS.

Lorsqu'en répétant une note, on la hausse ou on la baisse d'un demi-ton, et que cette altération ne se fait pas dans la même partie, il en resulte une dureté désagréable que l'on appelle *Fausse Relation*.

EXEMPLES.

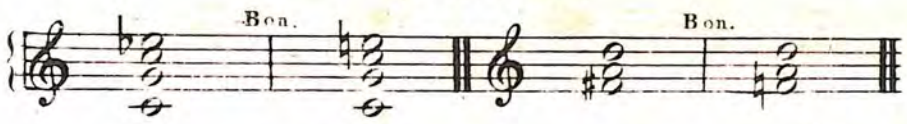


Pour rectifier ces Exemples, il faudrait les écrire de la manière suivante:



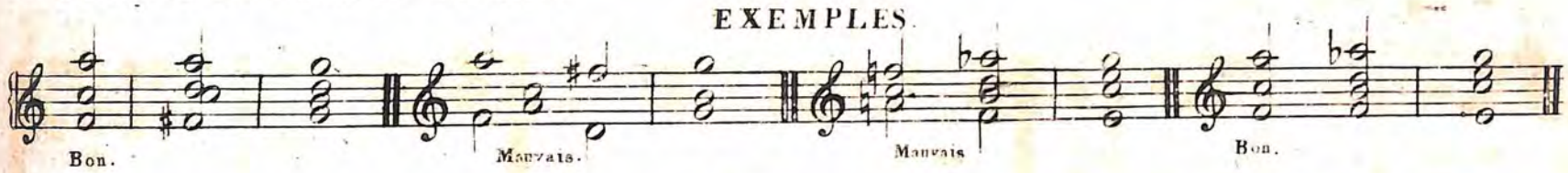
En changeant un accord mineur en majeur, ou un majeur en mineur, on fait souvent cette faute qu'il est facile d'éviter, en observant seulement de garder dans la même partie la note que l'on altère.

EXEMPLE.



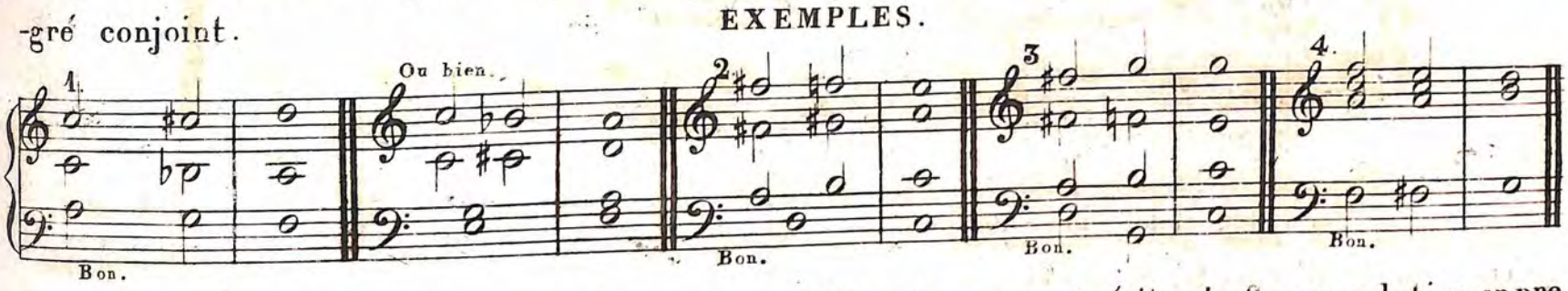
On observera la même règle, lorsqu'une note commune à deux accords différents se trouve altérée dans le dernier.

EXEMPLES.



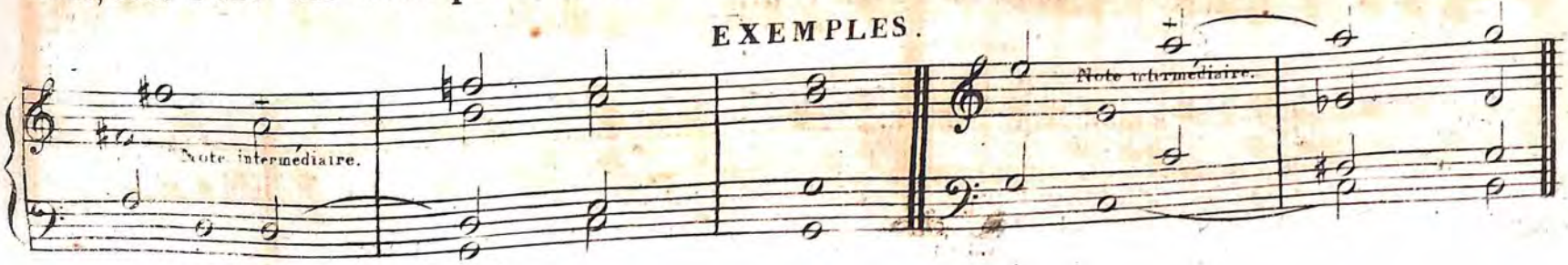
Il arrive souvent que la note qu'on veut altérer se trouve doublée; comme on ne saurait faire une double altération sans qu'il en résultât deux octaves défendues, il faut faire marcher les deux parties par mouvement contraire et faire descendre l'une d'elle par dé-gré conjoint.

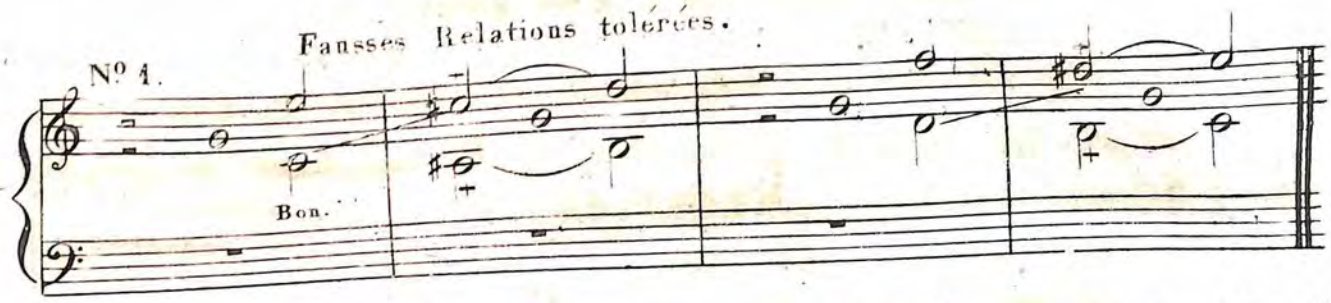
EXEMPLES.



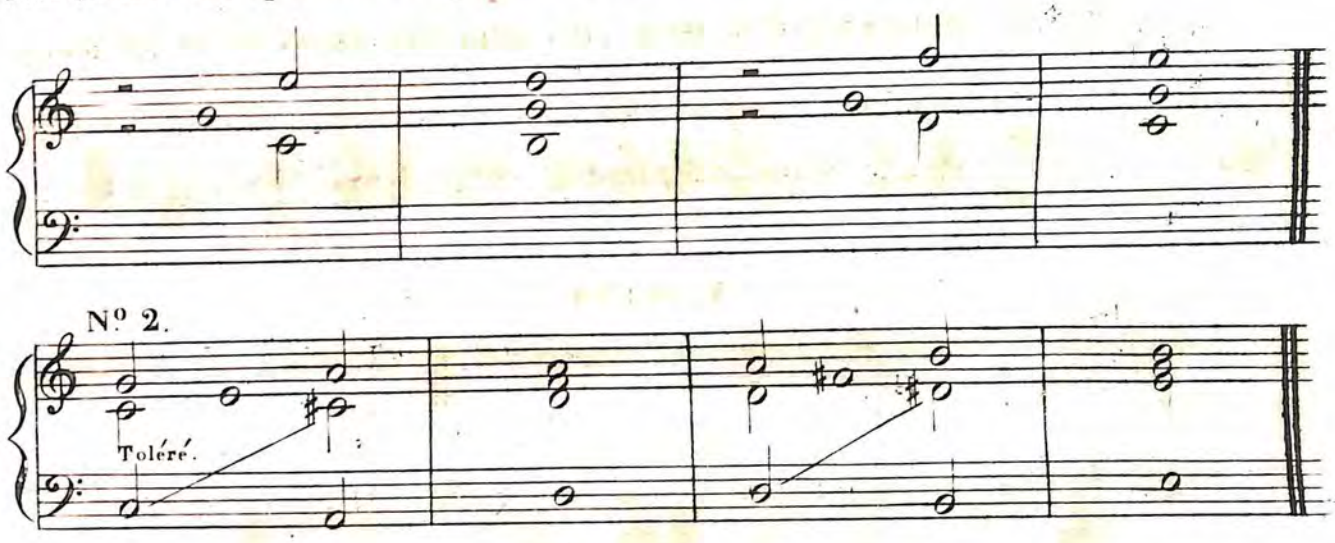
Quand les notes ont une valeur suffisante, on peut éviter la fausse relation en pre-nant, dans l'une des deux parties, une note intermédiaire avant de faire l'altération.

EXEMPLES.



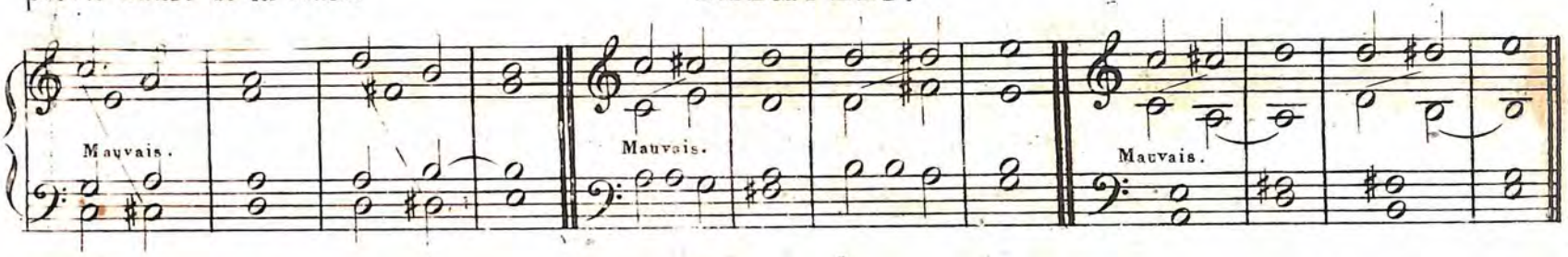


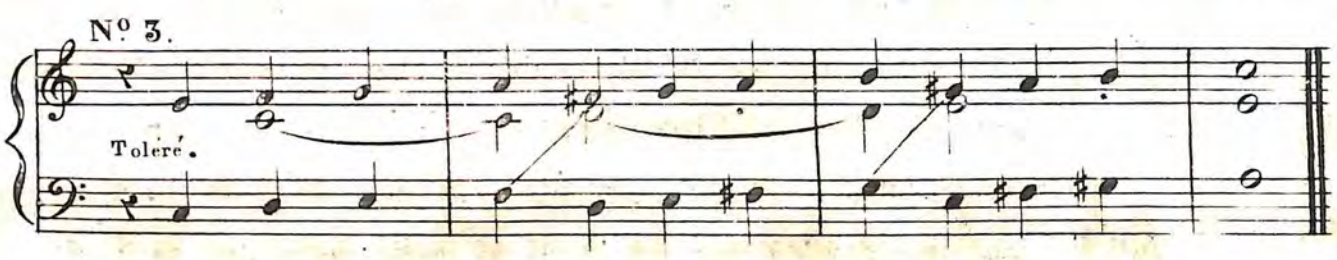
Ce cas est toléré, parce que les notes marquées d'une (+) sont envisagées comme petites notes, sans les quelles la phrase serait comme il suit:



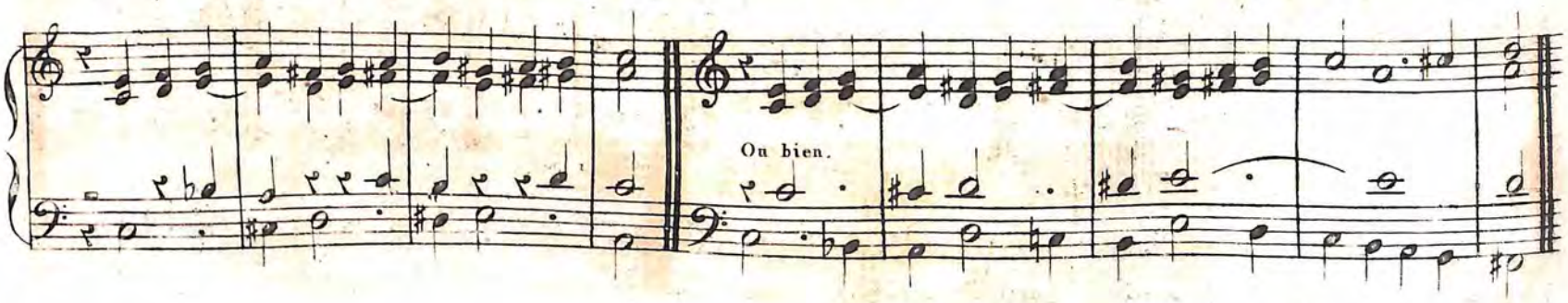
Cet Exemple peut avoir lieu, quand la fausse relation se fait entre la Basse et une partie haute. Il serait mauvais, si elle avait lieu entre deux parties hautes, ou bien entre une partie haute et la Basse

EXEMPLES.



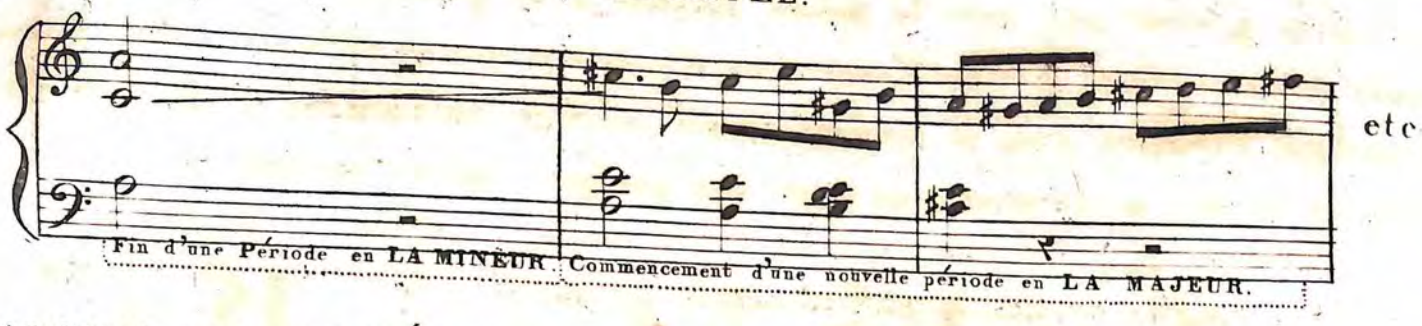


Quoique le N.° 3 soit toléré, je ne conseille pas d'en faire usage; il est de mau-vais goût; il vaut beaucoup mieux écrire de la manière suivante: en changant l'harmonie.



La fausse relation est encore tolerée quelquefois après une cadence parfai- c'est-à-dire, entre le dernier accord d'une période et le premier d'une nouvelle.

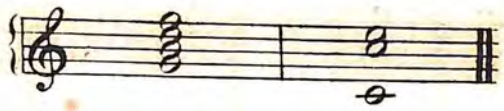
EXEMPLE.



REMARQUES SUR LA RÉSOLUTION DES ACCORDS DISSONANS PAR EXCEPTIONS.

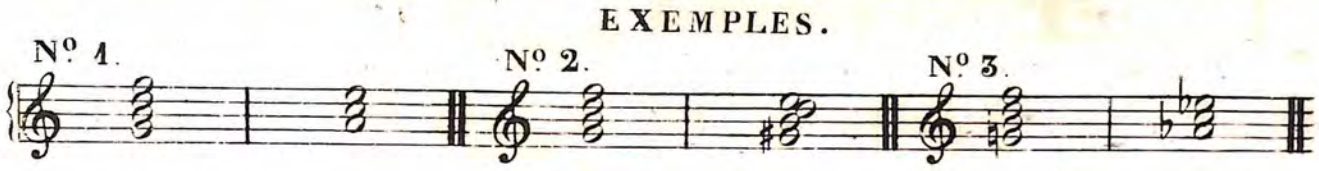
Un accord dissonant se résout régulièrement, lorsque sa note fondamentale fait avec celle de l'accord suivant une *Quinte Inférieure*, comme nous l'avons dit en analysant ce genre d'accords.

EXEMPLE.



On fait donc une exception toutes les fois qu'on déroge à ce principe.

EXEMPLES.

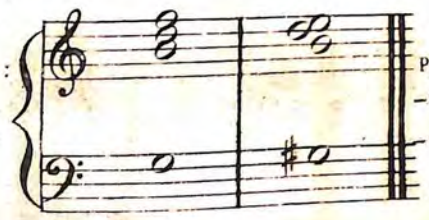


La septième dominante se résout dans ces exemples de trois manières différentes, et les notes principales, au lieu de faire Quinte Inférieure, font:

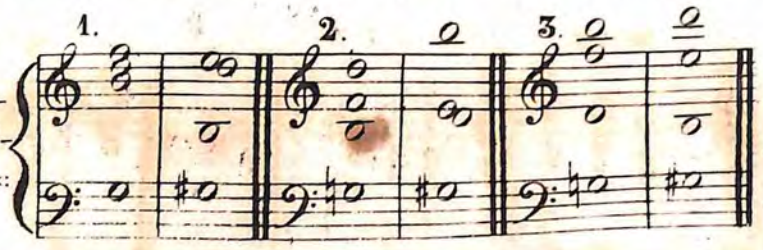
(N° 1.) Seconde Majeure Supérieure (Sol - La.)
(N° 2.) Tierce Mineure Inférieure (Sol - Mi.)
(N° 3.) Seconde Mineure Supérieure (Sol - La♭.)

Il est permis de faire de ces sortes d'exceptions; mais il faut les faire avec discer--nement. Pour ne point faire de fautes dans ce genre de résolutions, il faut garder la plus grande proximité de sons entre les notes respectives de l'un et de l'autre accord; c'est à-dire, qu'il faut que les parties descendent ou montent seulement par secondes en se ré--solvant, comme ci-dessus. Cependant, lorsqu'il y a des notes qui sont communes aux deux accords, elles peuvent changer de position, comme nous l'avons remarqué dans la 1re partie.

Ainsi dans la Succession suivante:



Le SI et le RÉ peuvent changer de posi--tion de différentes manières en se résolvant. Ex:



Mais dans tous ces Exemples, il faut que la 7me descende d'un degré dans la même partie, et que le Sol monte d'un demi-ton dans la Basse.

Cette regle est applicable a toutes les exceptions de ce genre; car, sans elle, il n'existerait que des accords isolés qui ne produisent point d'harmonie. Tous les accords dis-sonans ne se prêtent pas avec la même facilité à de pareilles exceptions, la septième dominante et la septième diminuée sont ceux d'entr'eux qui en offrent le plus. Nous en avons déjà donné des exemples dans le courant de cet ouvrage, notamment en parlant des cadences interrompues et des modulations; en voici sur quelques autres accords dissonans:

Accord de Septième de seconde espèce marqué d'une +.

N° 1. Exception. Demi-Cadence. N° 2.

Demi-Cadence. N° 3. Cadence parfaite. Exception. Exception.

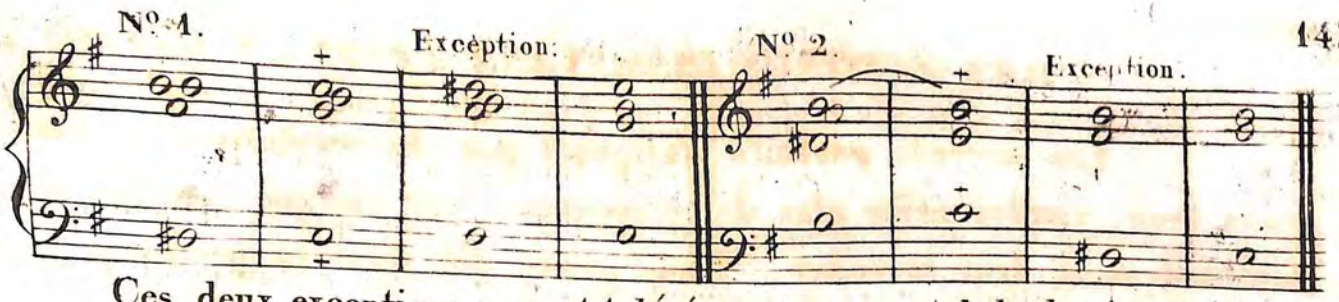
N° 4. Cadence parfaite. Exception. N° 5. Exception.

Accord de Septième de troisième espèce.

N° 1. Exception. N° 2. Exception.

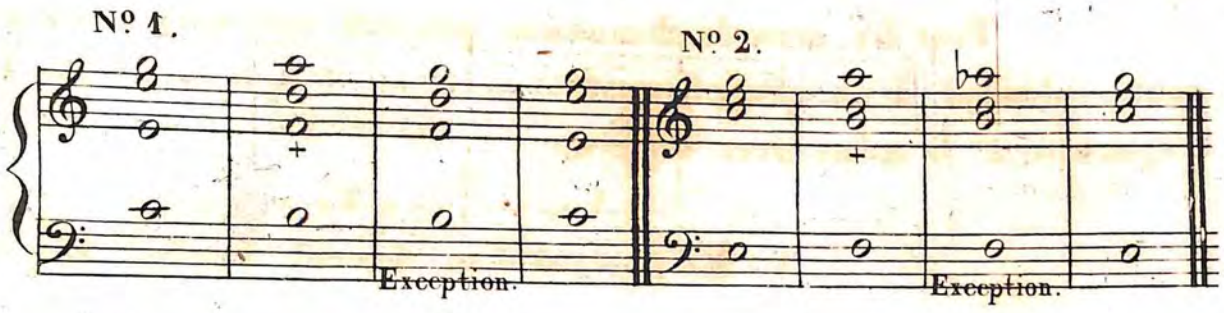
N° 3. Exception. N° 4. Exception. N° 5. Exception

Accord de Septième de quatrième espèce.

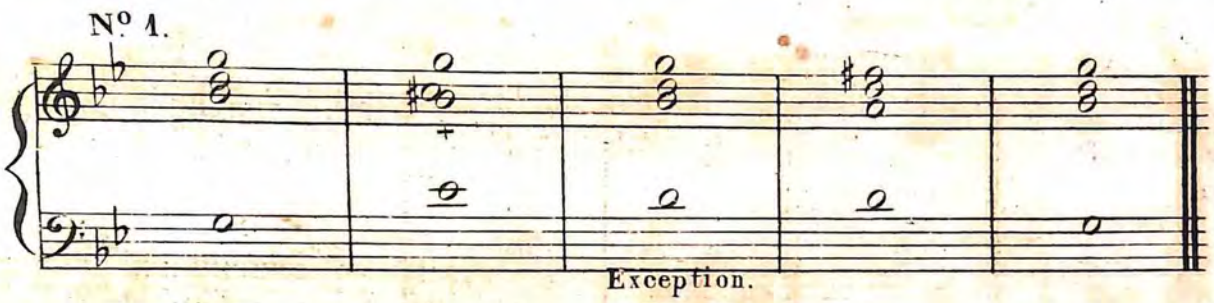


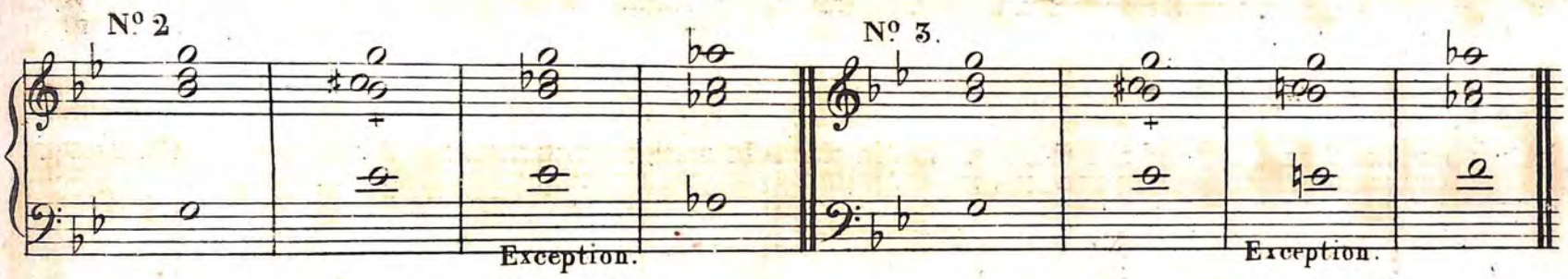
Ces deux exceptions ne sont tolérées qu'en passant de la dominante à la tonique.

Accord de Neuvième Majeure.



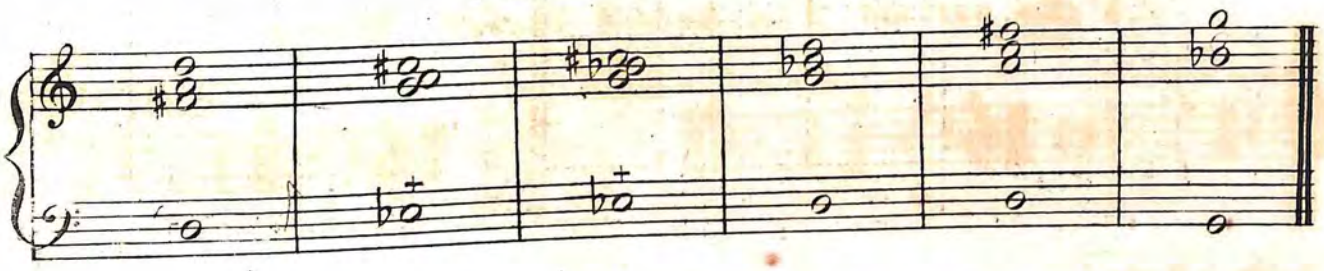
Accord de Sixte augmentée





L'accord de Quarte et Sixte augmentées n'offre pas une seule bonne exception, si ce n'est qu'il peut se changer en accord de Sixte augmentée.

EXEMPLE.



Les exceptions praticables dans la résolution de l'accord diminué, de l'accord de quinte augmentée, et de l'accord de quinte augmentée avec septième sont indiquées dans l'analyse que nous avons faite de ces accords.

Toutes ces exceptions, quoique bonnes en elles-mêmes, peuvent cependant produire un mauvais effet, quand elles sont mal employées, il n'y a, à cet égard, de guides certains que l'oreille et le sentiment musical.

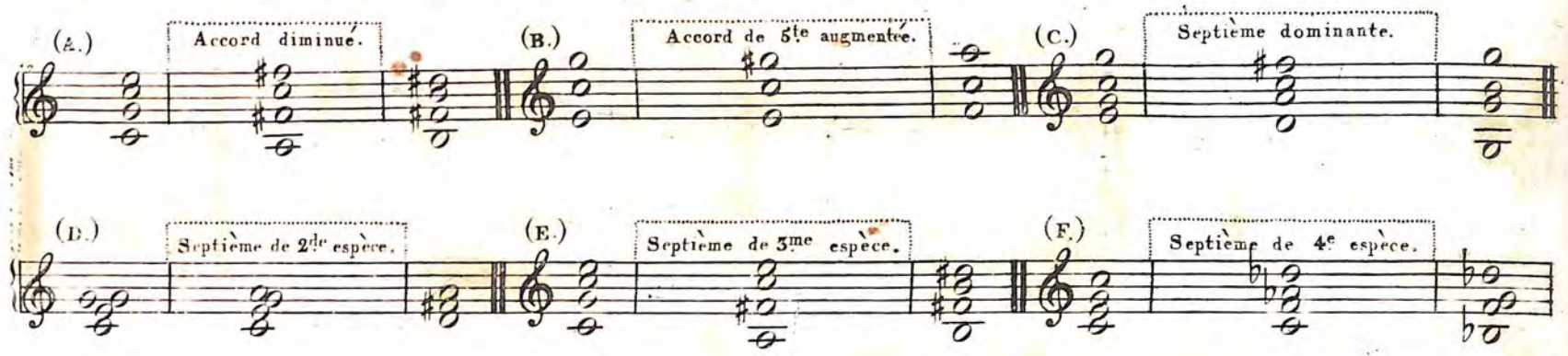
DES ACCORDS DISSONANS APRÈS UN ACCORD PARFAIT.

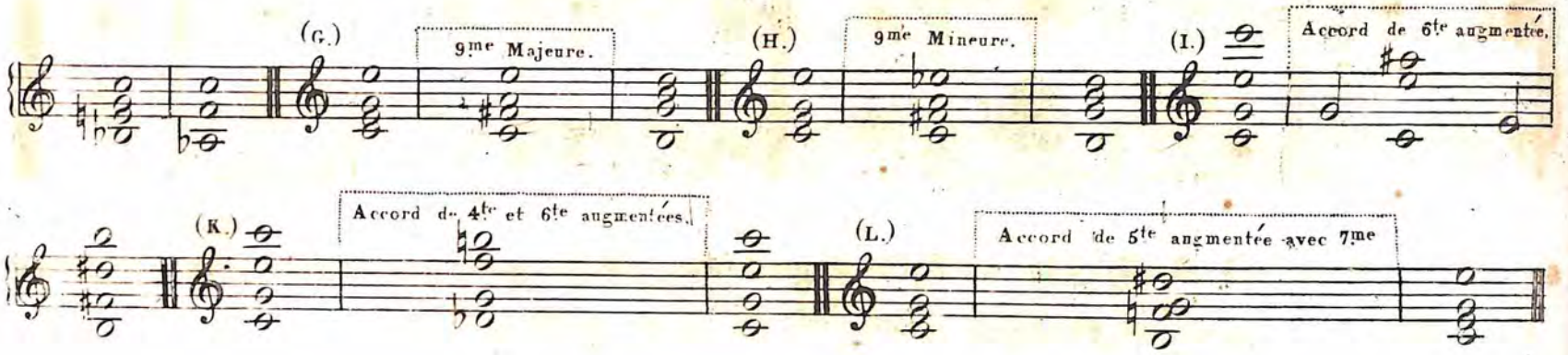
Les accords parfaits n'éxigeant pas de résolutions comme les accords dissonans, leur emploi offre plus de ressources ; car chaque accord de la classification peut immédiatement leur succéder. Nous avons dit dans la première partie de quelle manière ils se lient entr'eux ; il nous reste à indiquer comment ils peuvent être suivis par les accords dissonans.

Tous les accords dissonans peuvent succéder à un accord parfait majeur, et neuf seulement à un accord parfait mineur. Les deux exclus sont 1° l'accord de quinte augmentée, 2° le même avec septième.

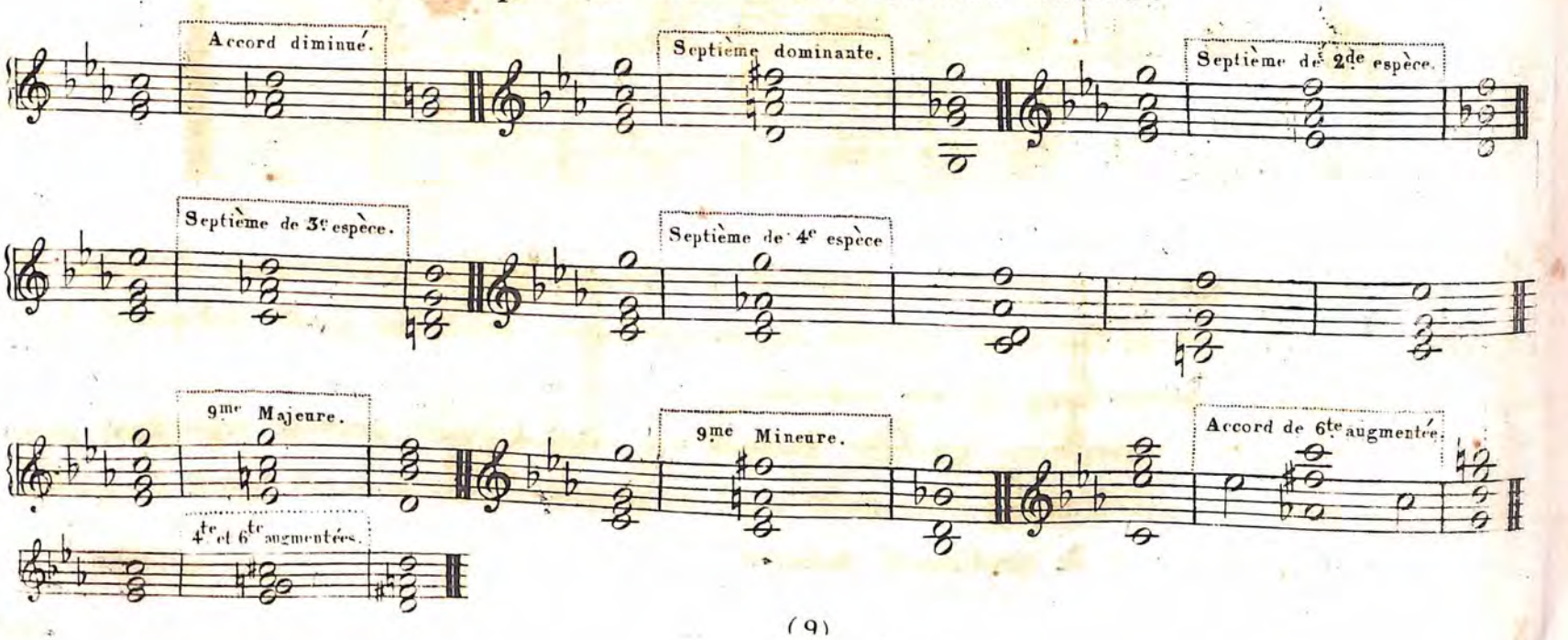
VOICI DES EXEMPLES.

(1°) En partant d'un Accord Parfait Majeur.



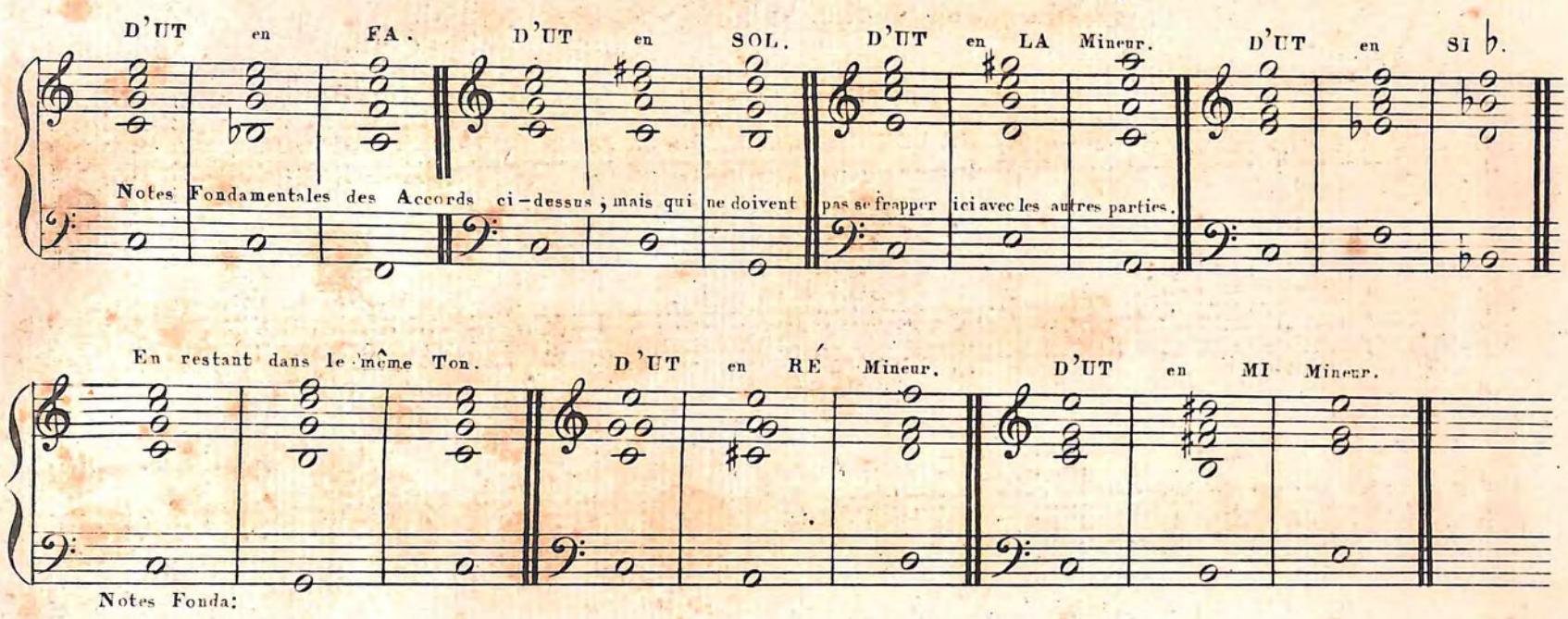


(2°) En partant d'un Accord Parfait Mineur.

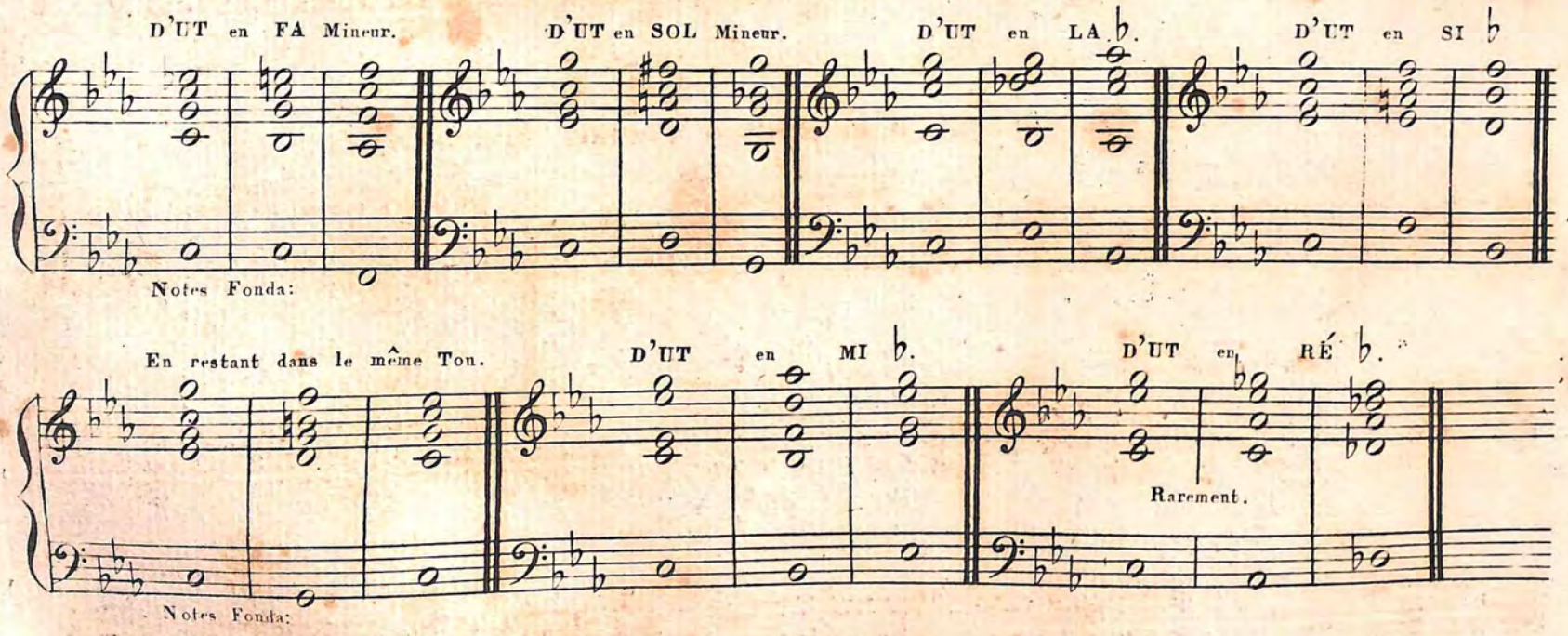


Chaque accord se trouvant douze fois dans notre système, (c'est-à-dire sur chacun des douze demi-tons de la gamme,) il est clair que tous les accords ne sont pas propres à succéder à un même accord parfait et qu'il faut faire un choix. Parmi ceux de la même espèce,(par exemple parmi les douze accords de septième de quatrième espèce,) il n'y en a quelquefois qu'un seul qui puisse suivre un accord parfait déterminé, tandis que, parmi ceux d'une autre espèce, il y en a souvent trois, quatre et plus: il y a, par exemple, sept accords de septième dominante qui peuvent succéder à un même accord parfait, comme on peut le voir par les modulations suivantes:

(1°) En partant d'un Accord Parfait Majeur.



(2°) En partant d'un Accord Parfait Mineur.

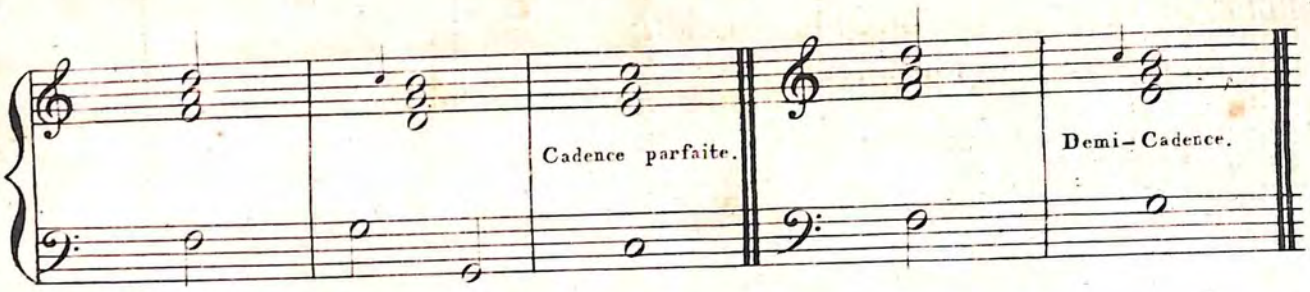


On ne peut connaître que par une grande habitude les chances nombreuses qui se présentent dans l'enchaînement des accords.

AUTRES OBSERVATIONS SUR LES CADENCES.

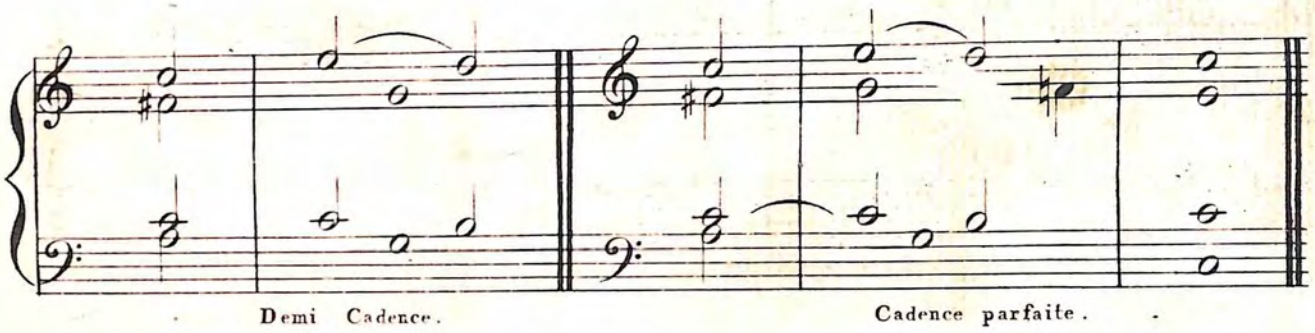
(1°) Toute cadence parfaite peut se changer en demi-cadence; pour opérer ce changement, il ne faut qu'en retrancher le dernier accord, et avoir soin que l'avant dernier soit un accord parfait et non pas une septième dominante.

EXEMPLE.



(2°) La demi-cadence peut se changer aussi en cadence parfaite; il ne faut pour cela que lui ajouter l'accord de la tonique sans renversement.

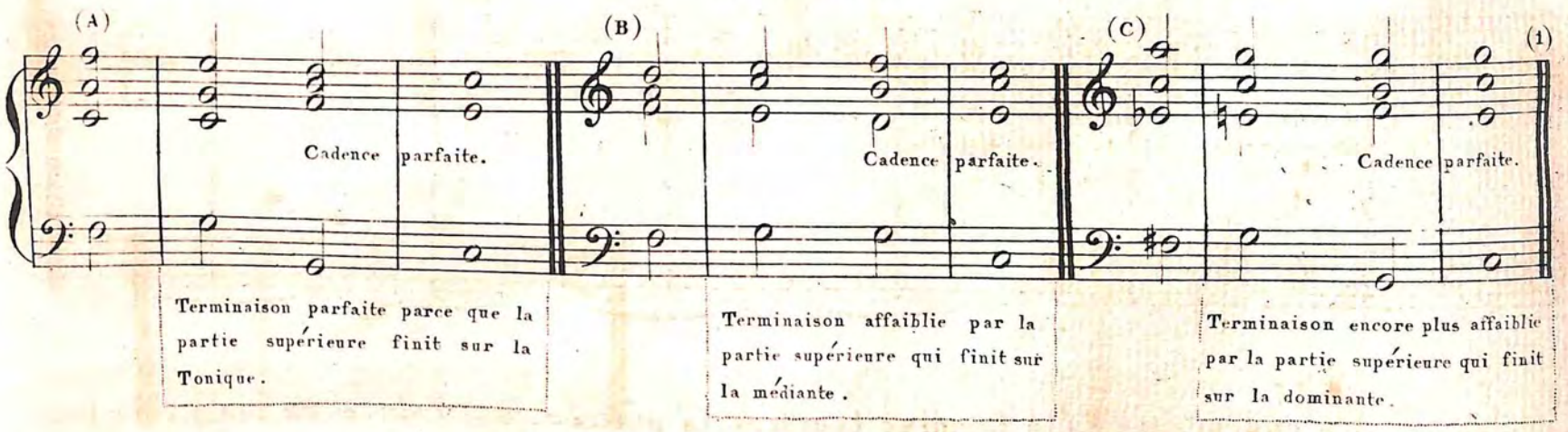
EXEMPLE.



(3°) Chaque cadence parfaite devient cadence rompue, si l'on en renverse ou si l'on en change l'accord final, ainsi que nous l'avons démontré précédemment.

(4°) Une cadence parfaite peut être affaiblie par la partie supérieure.

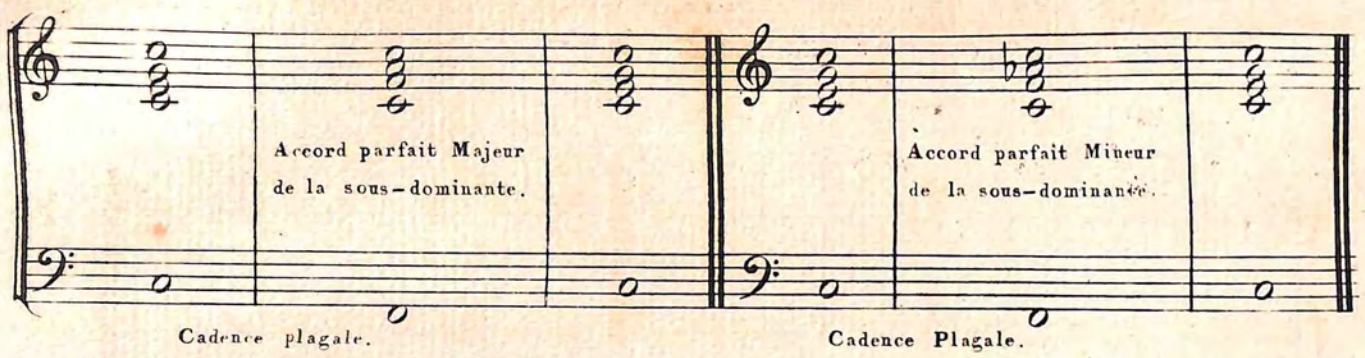
EXEMPLES.



(1) Ces deux dernières cadences parfaites peuvent s'employer dans les périodes intermédiaires. On les évite dans les périodes finales, à moins qu'une intention mélodique ne les légitime.

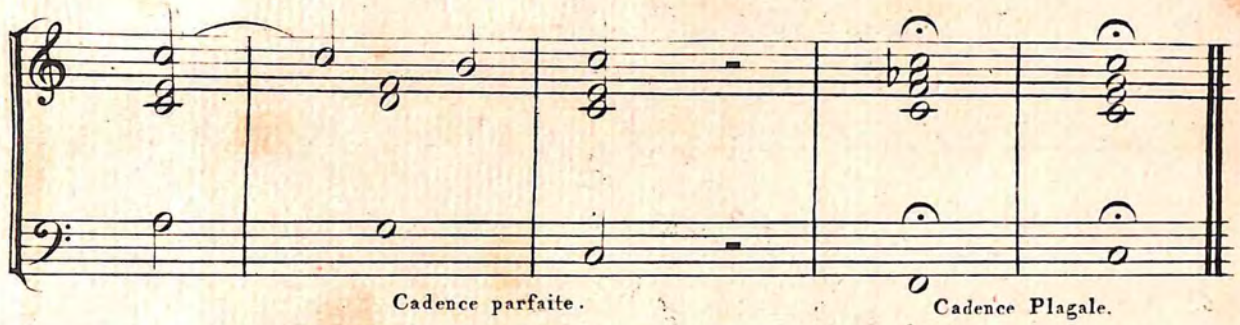
(5°) On appelle *Cadence Plagale* celle dont l'accord final est précédé de l'accord parfait de la sous-dominante sans renversement.

EXEMPLES.

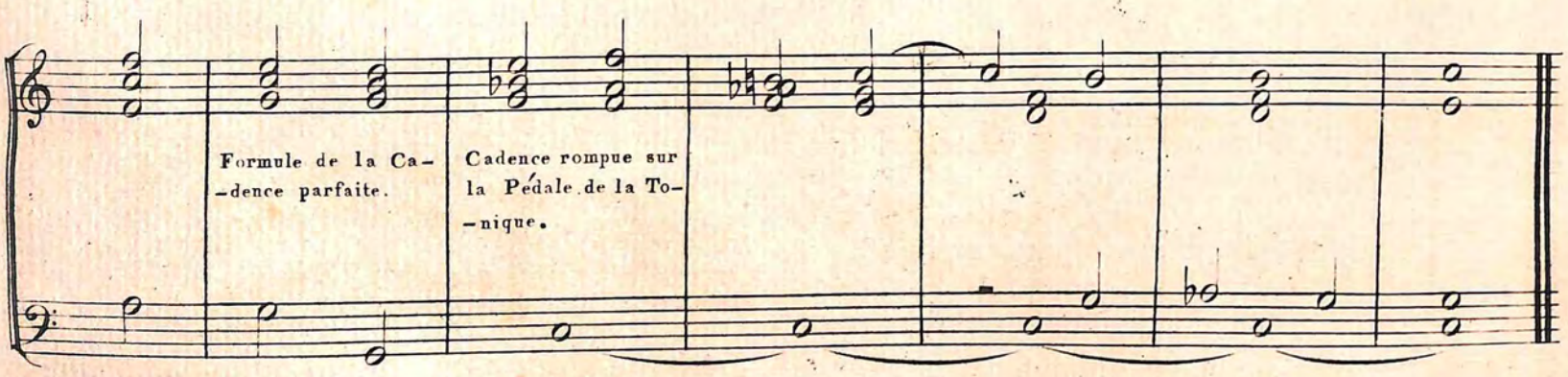


Cette Cadence n'a guère lieu de nos jours que dans la musique d'Eglise, et après la cadence parfaite ordinaire.

EXEMPLE.



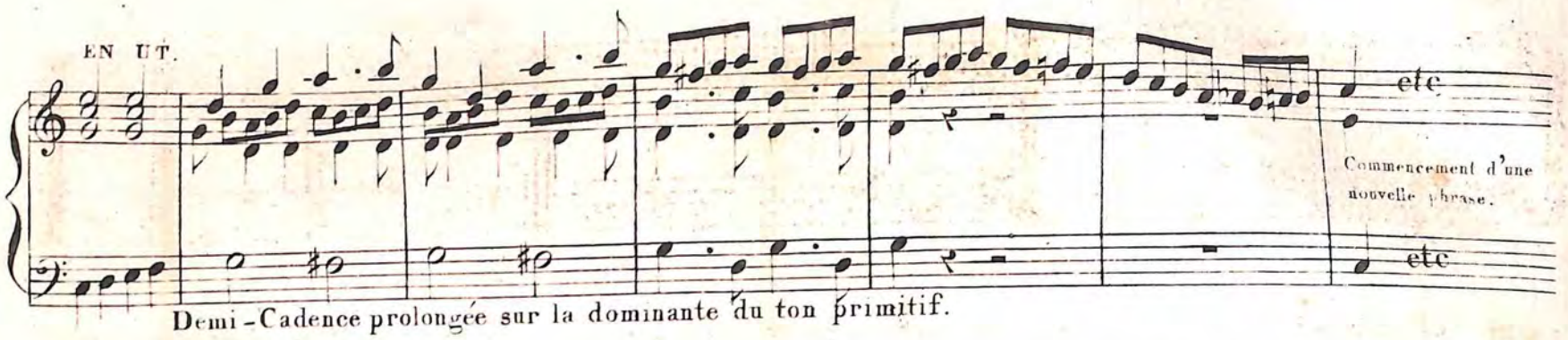
(6°) Lorsqu'on finit un morceau par une Pédale sur la tonique, il faut que la formule de la cadence parfaite précède cette Pédale qui n'est, dans ce cas, qu'une prolon-gation de la cadence; mais on peut interrompre la cadence parfaite sur la pédale de la manière suivante:



La cadence parfaite termine toujours la période musicale; si on voulait prolon-ger cette période, (ce qui peut arriver fort souvent,) il faudrait ou changer en demi-caden-ce la cadence parfaite, ou bien la rompre. On abrège une période, en changeant la de-mi-cadence en cadence parfaite.

On peut souvent *prolonger* la demi-cadence.

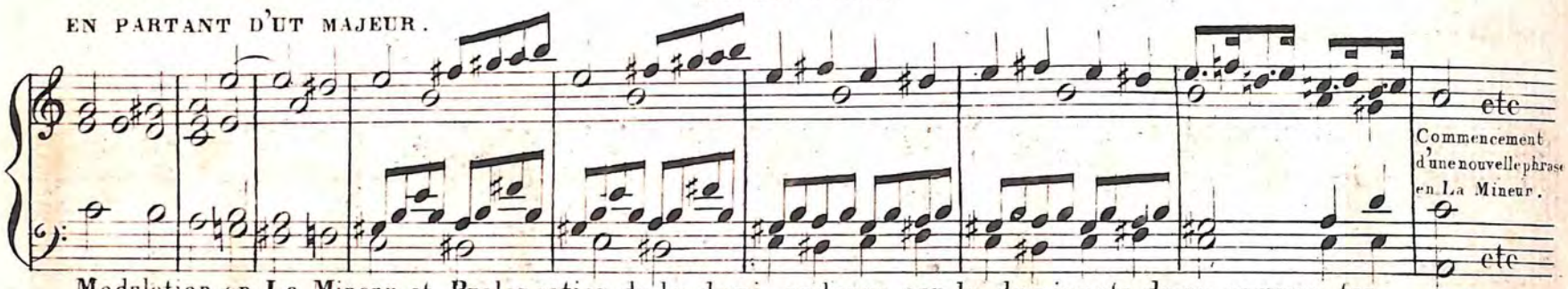
EXEMPLE.



Demi-Cadence prolongée sur la dominante du ton primitif.

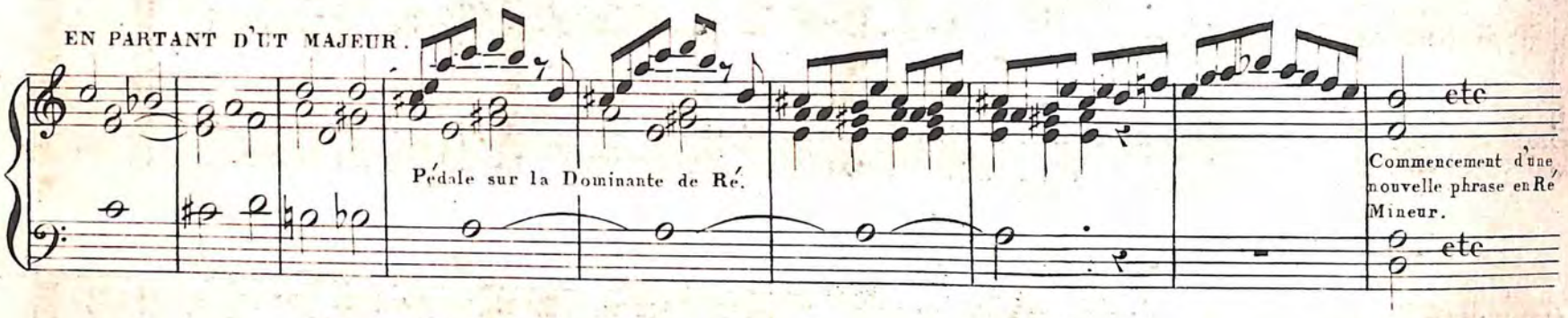
On fait surtout usage de la prolongation de la demi-cadence pour assurer une nouvelle tonique.

EXEMPLE.

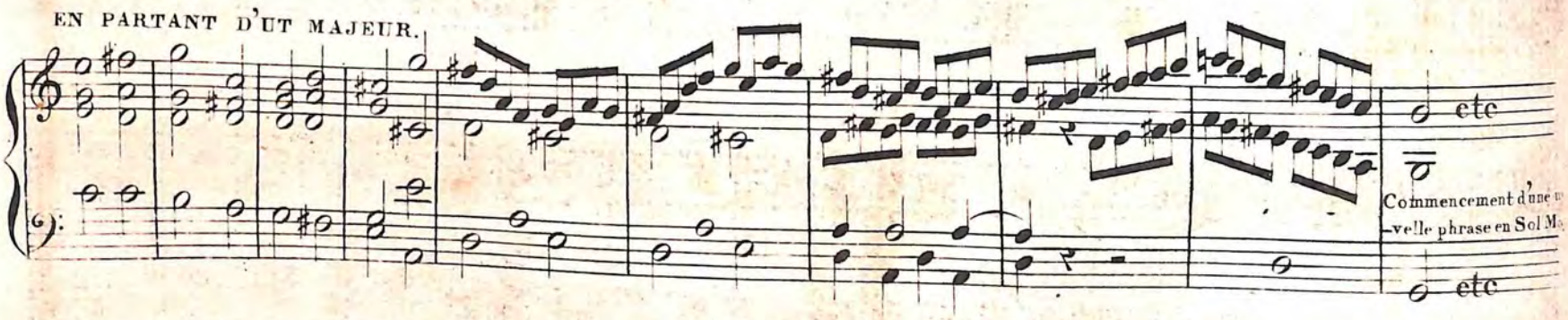


Modulation en La Mineur et Prolongation de la demi-cadence sur la dominante de ce nouveau ton.

Autre Exemple. Modulation en Ré Mineur et prolongation de la demi-cadence sur la dominante de ce nouveau ton:

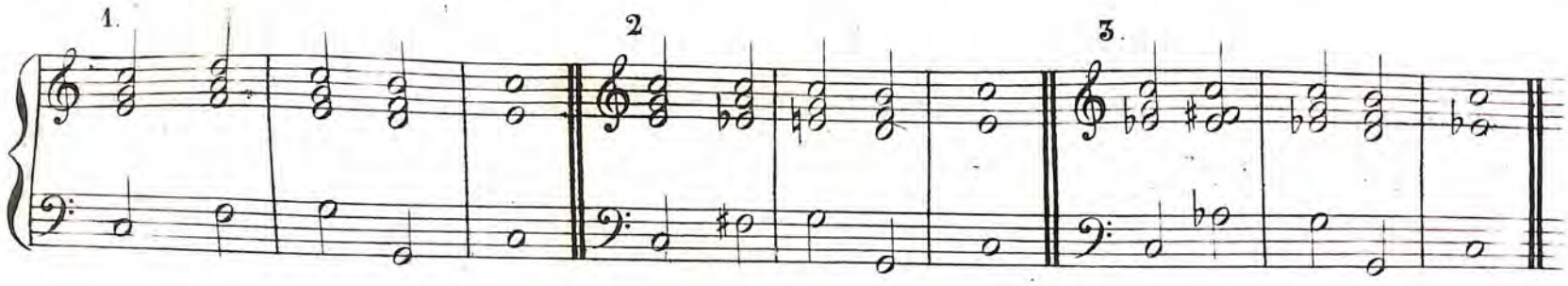


Autre Exemple. Modulation en Sol et prolongation de la demi-cadence sur la dominante de ce nouveau ton.

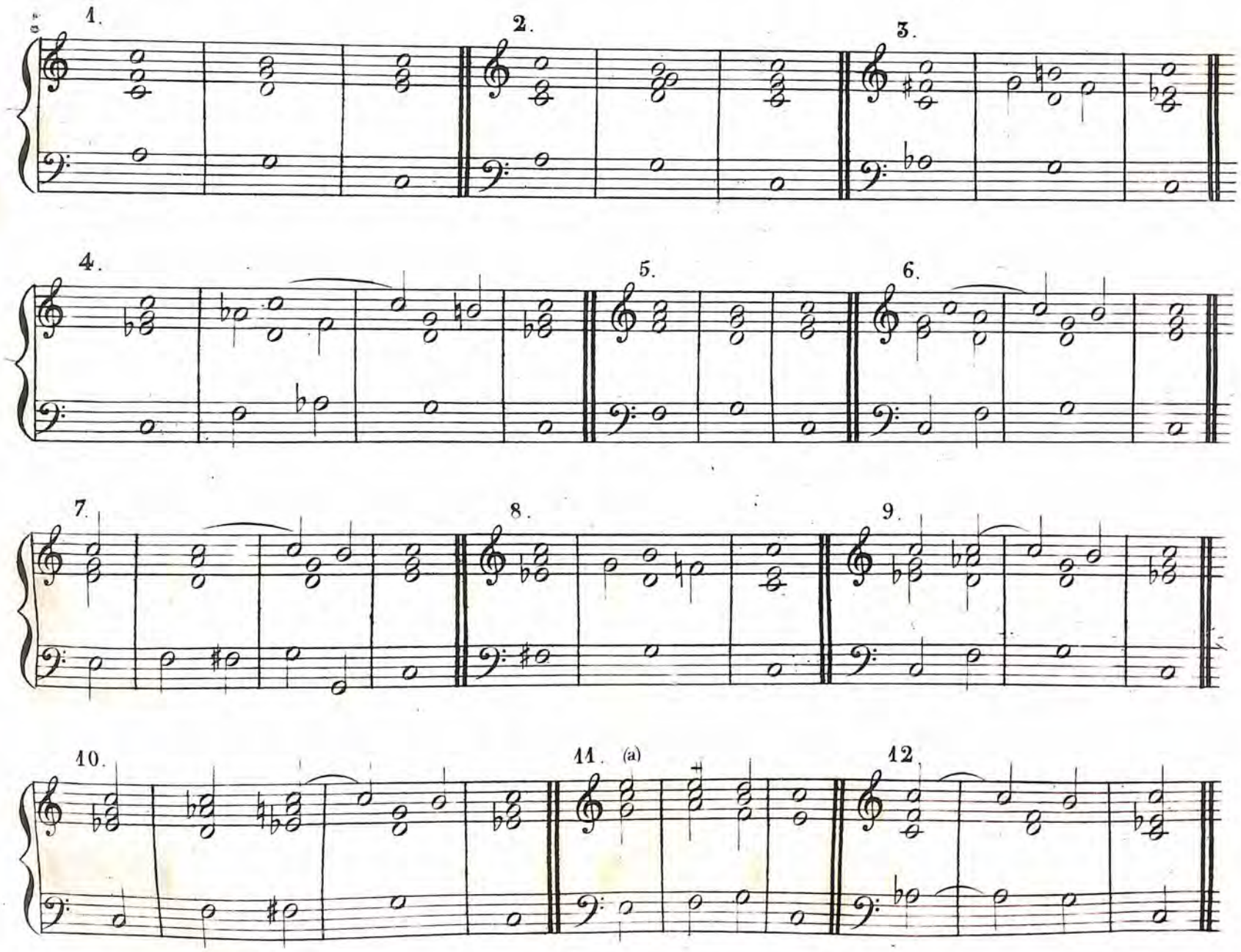


Ce dernier Exemple est le plus usité pour assurer la nouvelle tonique d'une manière indubitable dans les grands morceaux divisés en deux parties; tels que les Ouvertures, Symphonies, Quatuors, Sonates, ect.

Comme l'harmonie n'est pas trop riche en formules de cadences parfaites, ce que les trois formules suivantes:



sont extrêmement usées, nous croyons rendre service aux élèves en leur indiquant d'au--tres manières de terminer les périodes. Ces trois formules ne sont usées que parce qu'on y employe toujours l'accord de Quarte et Sixte. En évitant cet accord dans les cadences finales, (ce qui est très facile,) on en obtiendra de plus piquantes. En voici quelques unes où la $\frac{6}{4}$ est supprimée :

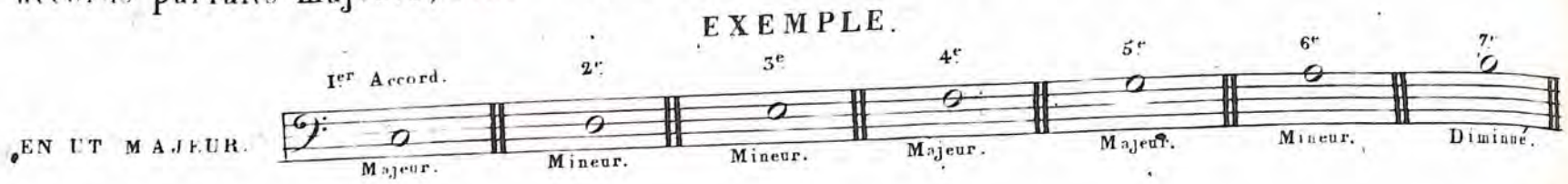


(a) Cette formule est remarquable par l'emploi de la Suspension marquée d'une (+) Voyez la note page 99.

DE L'ENCHAINEMENT DES ACCORDS DANS LA MÊME GAMME.

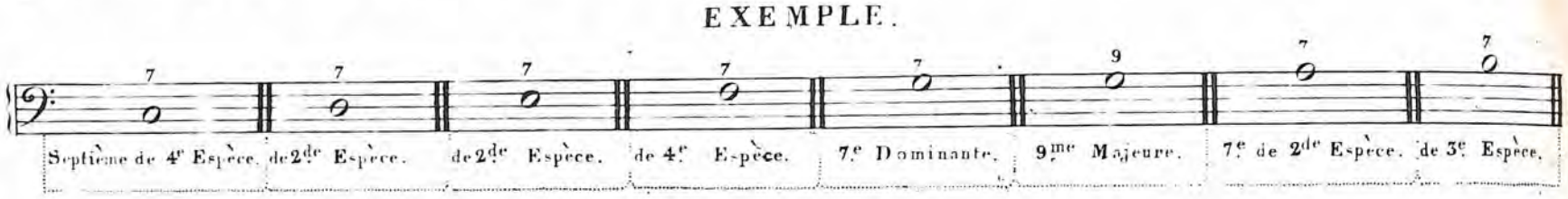
Dans chaque gamme majeure, on trouve sept accords de trois sons, savoir: trois accords parfaits majeurs, trois accords parfaits mineurs, et un diminué.

EXEMPLE.



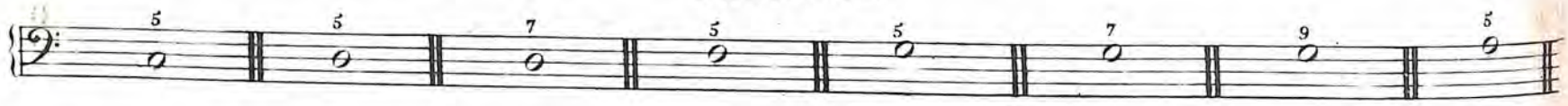
Les plus usités de ces sept accords sont le 1er sur la tonique; le 5me sur la domi-nante; le 4me sur la sous-dominante; viennent après le 2e et le 6me. Le 3me sur la *médiante* est très rare; et le 7me sur la *note sensible* ne s'employe presque jamais, si ce n'est dans une progression ou succession régulière d'accords, ou bien en modulant passagèrement en *La* mineur, ainsi que nous l'avons remarqué dans l'analyse de cet accord. Sur cette même gamme majeure on trouve huit accords dissonans.

EXEMPLE.

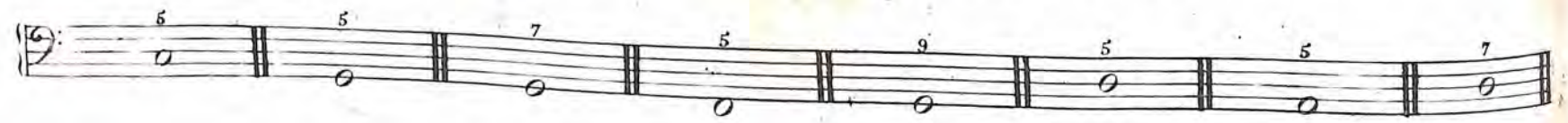


De ces huit accords on n'employe fréquemment que la septième dominante, quel-quefois la septième sur le second degré de la gamme et la neuvième majeure, mais beau-coup plus rarement. Les autres accords de septième n'ont lieu que dans une succession régulière par quintes inférieures. Ainsi le nombre d'accords dont on peut faire conti-nuellement usage dans un ton majeur est de huit.

EXEMPLE.



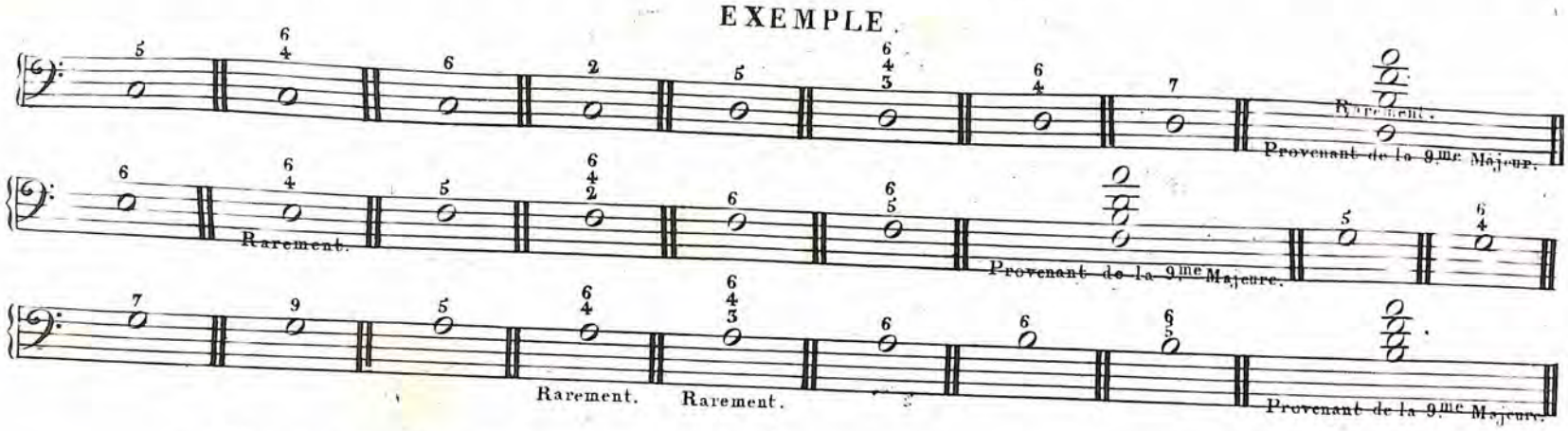
Comme il faut employer les uns plus fréquemment que les autres, nous les présenterons dans l'ordre ci-dessous, qui indique que le premier s'employe plus souvent que le second, le second plus que le troisième et ainsi de suite:



Ces huit accords étant aussi usités dans leurs différens renversemens, cela contribue beaucoup à varier l'harmonie de la *même gamme*.

Au moyen de ces renversemens, la basse peut recevoir plusieurs de ces huit accords sur la même note ou sur le même degré de la gamme.

EXEMPLE.



Comme la Basse peut recevoir plusieurs accords sur le même degré de la gamme, on ne peut pas indiquer positivement d'avance quel accord on doit lui donner de préférence sur tel ou tel autre degré; cela dépend de l'accord qui précède et très souvent encore de celui qui suit. Mais il est certain que l'accord sera mal choisi sur un degré quelconque

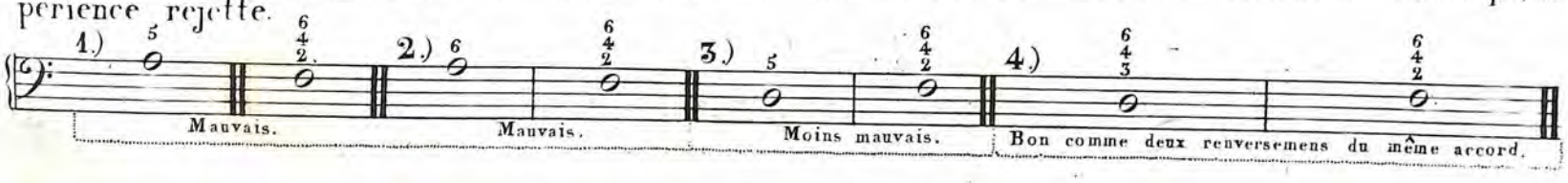
(1.º) Quand il renfermera une quarte juste, non préparée, entre la Basse et une partie haute;

(2.º) Quand cette quarte juste n'aura pas une résolution convenable sur l'accord suivant;

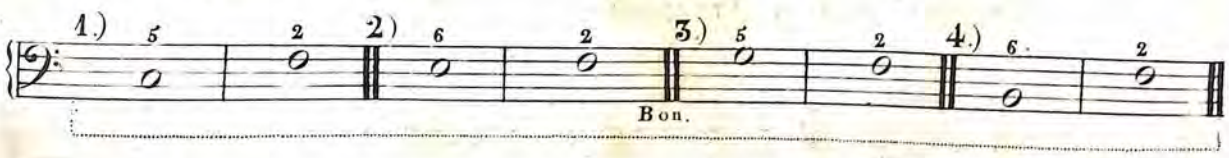
(3.º) Quand la septième sur le second degré, dans quelque renversement qu'elle se trouve, ne sera point préparée;

(4.º) Quand un accord dissonant ne pourra pas avoir une résolution convenable.

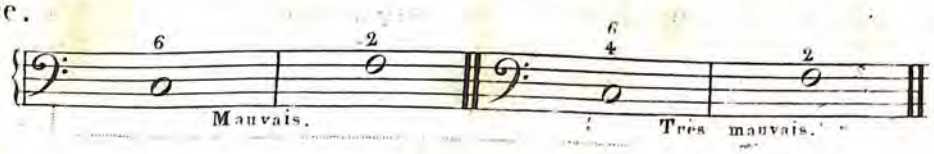
En général, il faut éviter d'employer inutilement le second renversement des accords, parce que ce renversement rend la Basse faible ou fautive. Il faut aussi éviter de prendre la 7me dominante dans son troisième renversement dans les cas suivans: que l'expérience rejette.



Ainsi il ne faut pas que la Basse prenne le troisième renversement de la 7me dominante en partant du 6e et du 2d degrés de la gamme (excepté comme au N.º 4); mais elle peut le faire en partant de tout autre degré, par exemple:

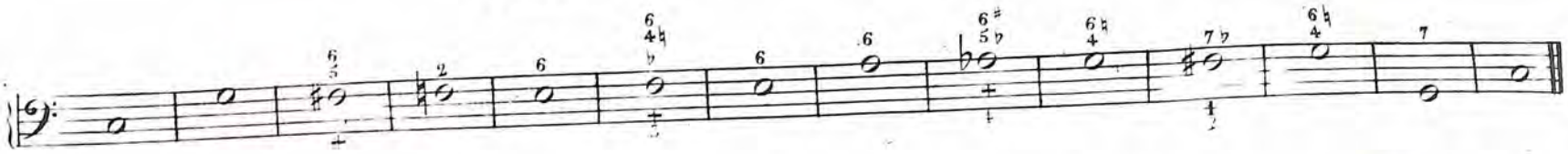


Il ne faut pas oublier cependant que le premier accord de l'exemple numéro 1 doit être sans renversement car s'il était 6te ou 4te et 6te l'exemple serait mauvais ce qui est également rejetté par l'expérience.

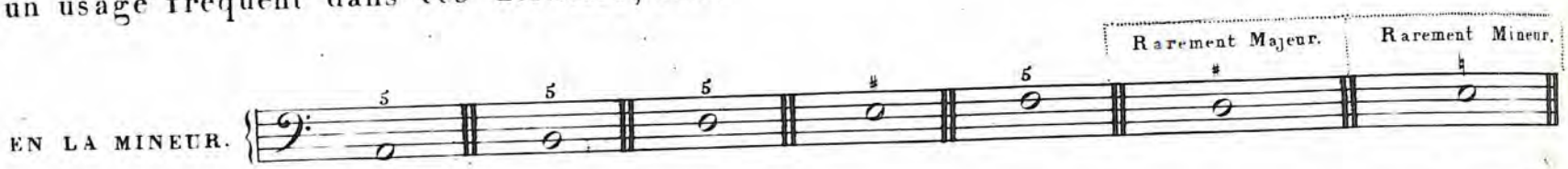


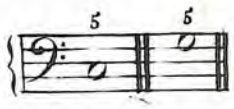
On peut encore, sans sortir du ton, employer les quatre accords suivants:

Voici la manière de s'en servir:



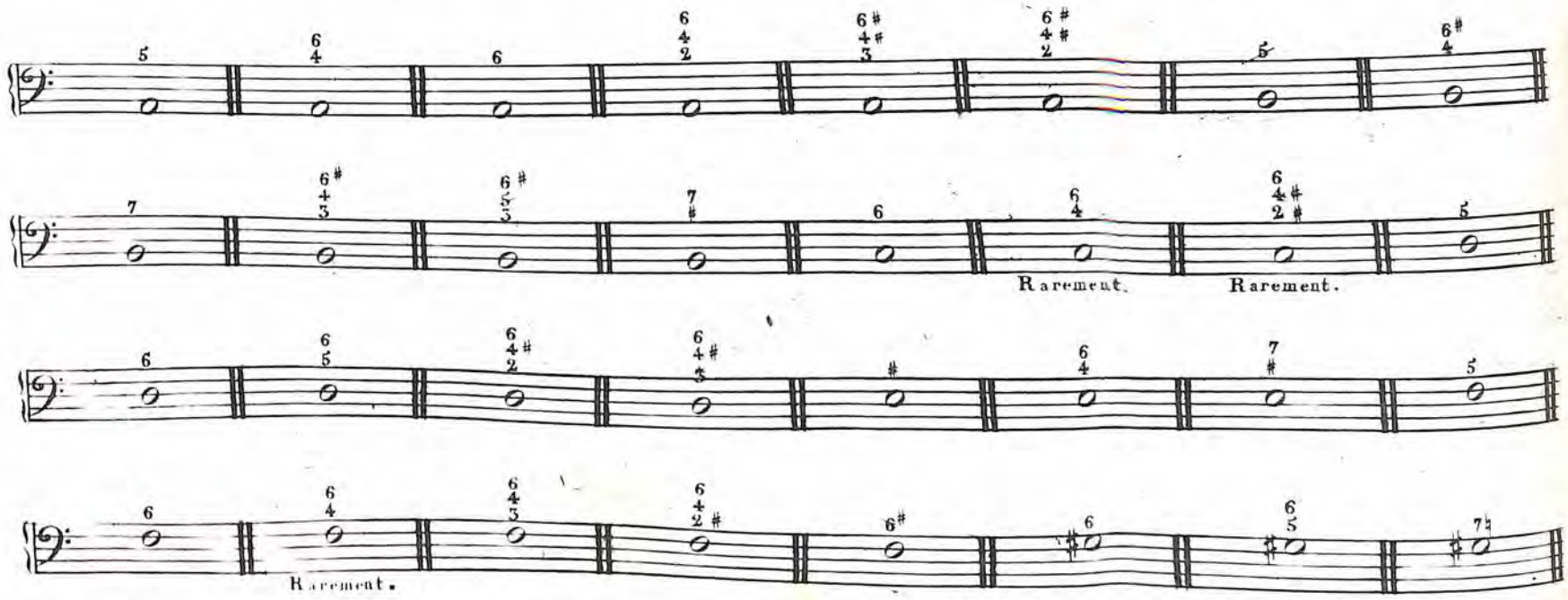
Ce que nous avons dit des accords pris dans un ton majeur s'applique aussi, à quelques exceptions près, aux tons mineurs. Les accords de trois sons, dont on peut faire un usage fréquent dans ces derniers, sont:



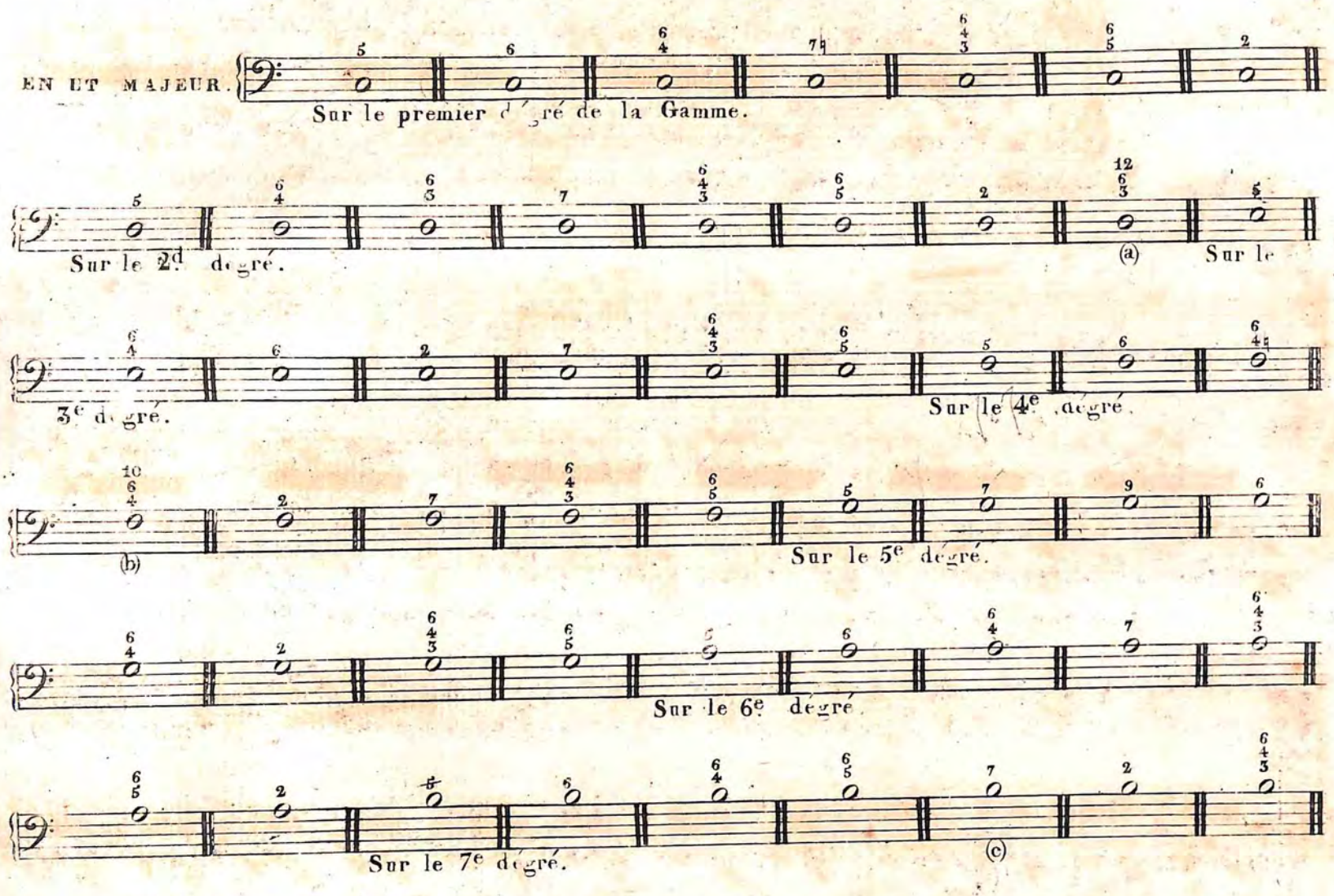
Les accords parfaits du 3.e et du 7.me degrés dans le Ton Mineur  ne s'employent que pour faire une modulation passagère en Ut majeur, ou bien dans une succession réguliere d'accords par quintes inférieures.

Les accords dissonans qu'on peut prendre dans une gamme mineure sont:

Tous les autres accords dissonans qu'on trouve dans cette gamme ne peuvent servir que pour moduler, ou pour faire une succession par quintes inférieures. Voici les différens accords que l'on peut prendre sur chaque degré de la gamme mineure:



Nous présenterons ici un tableau, plus complet que les précédens, qui sera très utile aux eleves qui desirent connaître au juste la quantité d'accords *possibles* (et leurs modifications par les renversemens) sur chaque dégré d'une gamme majeure, sans sortir du ton, c'est-à-dire, sans qu'aucun de ces accords soit étranger à la même gamme,(*) ce tableau est précieux dans l'emploi du *Contrepoint double*, de la fugue, du genre fugué, et pour trouver une harmonie correcte et distinguée sous des chants difficiles à accompagner.



Une même note étant commune à différents accords, il ne s'agit que de chercher chacun de ceux dans les quels elle entre comme note intégrante, pour trouver soi-même la quantité d'accords qu'il est possible de prendre sur chaque dégré.

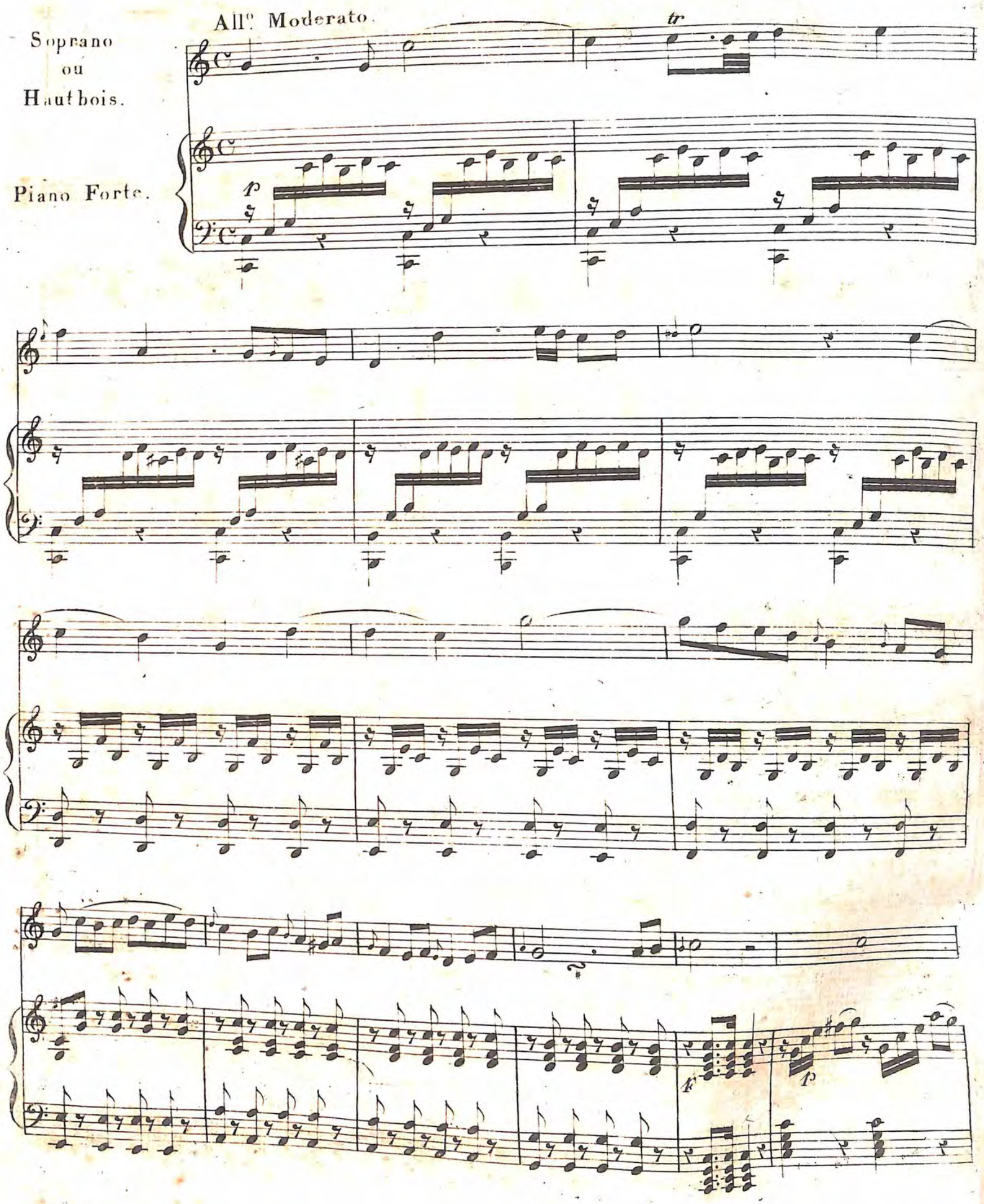
(*) Et de plus sans qu'aucune note de la gamme soit alterée.

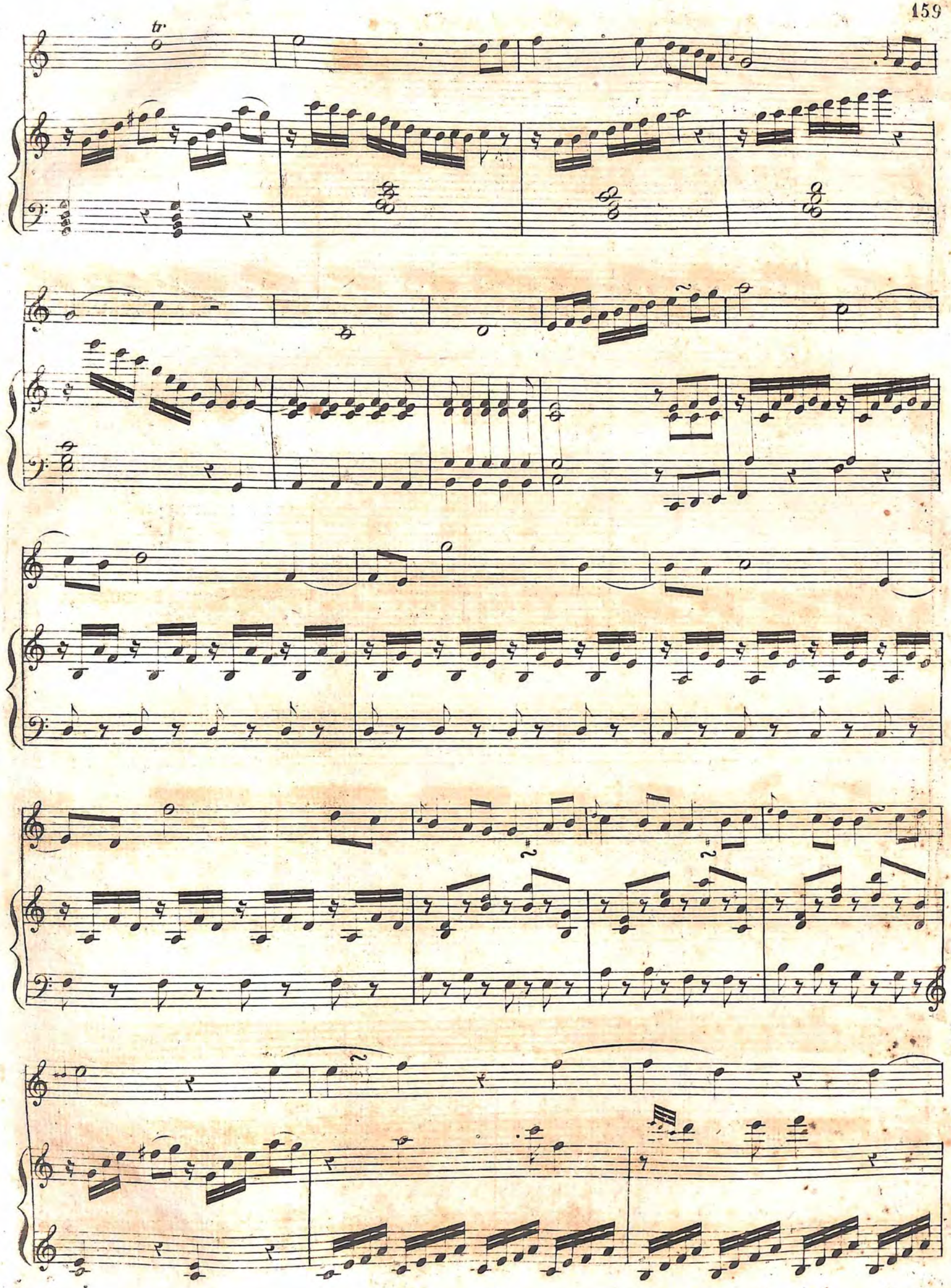
(a) C'est un renversement de l'accord de neuvième majeure, sans la note fondamentale, dont le *la* doit être indiqué avec le chiffre 12, parce qu'il ne peut avoir lieu que dans la partie supérieure.

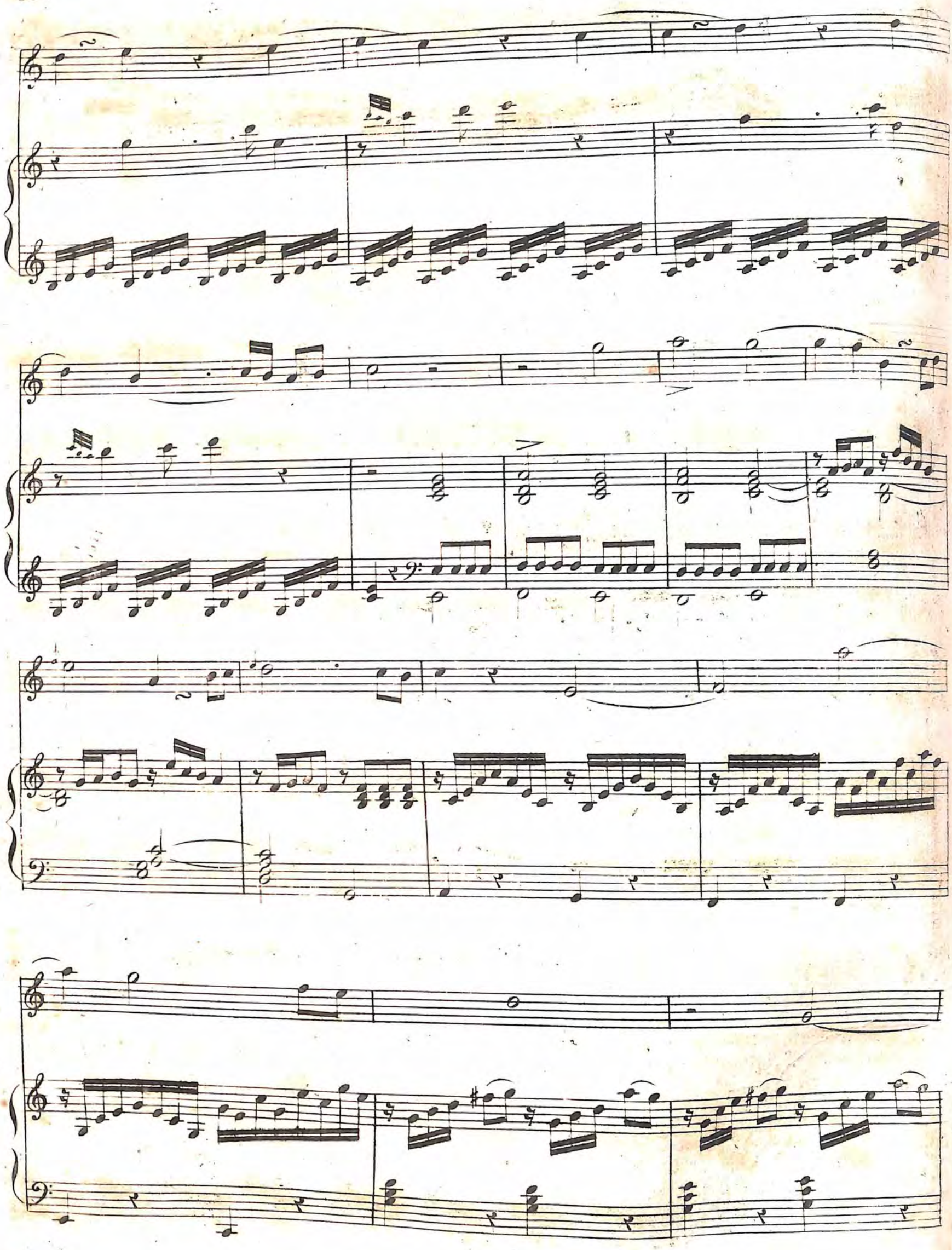
(b) C'est encore un renversement de la neuvième majeure dont le *la* s'indique avec le chiffre 10 par la même raison.

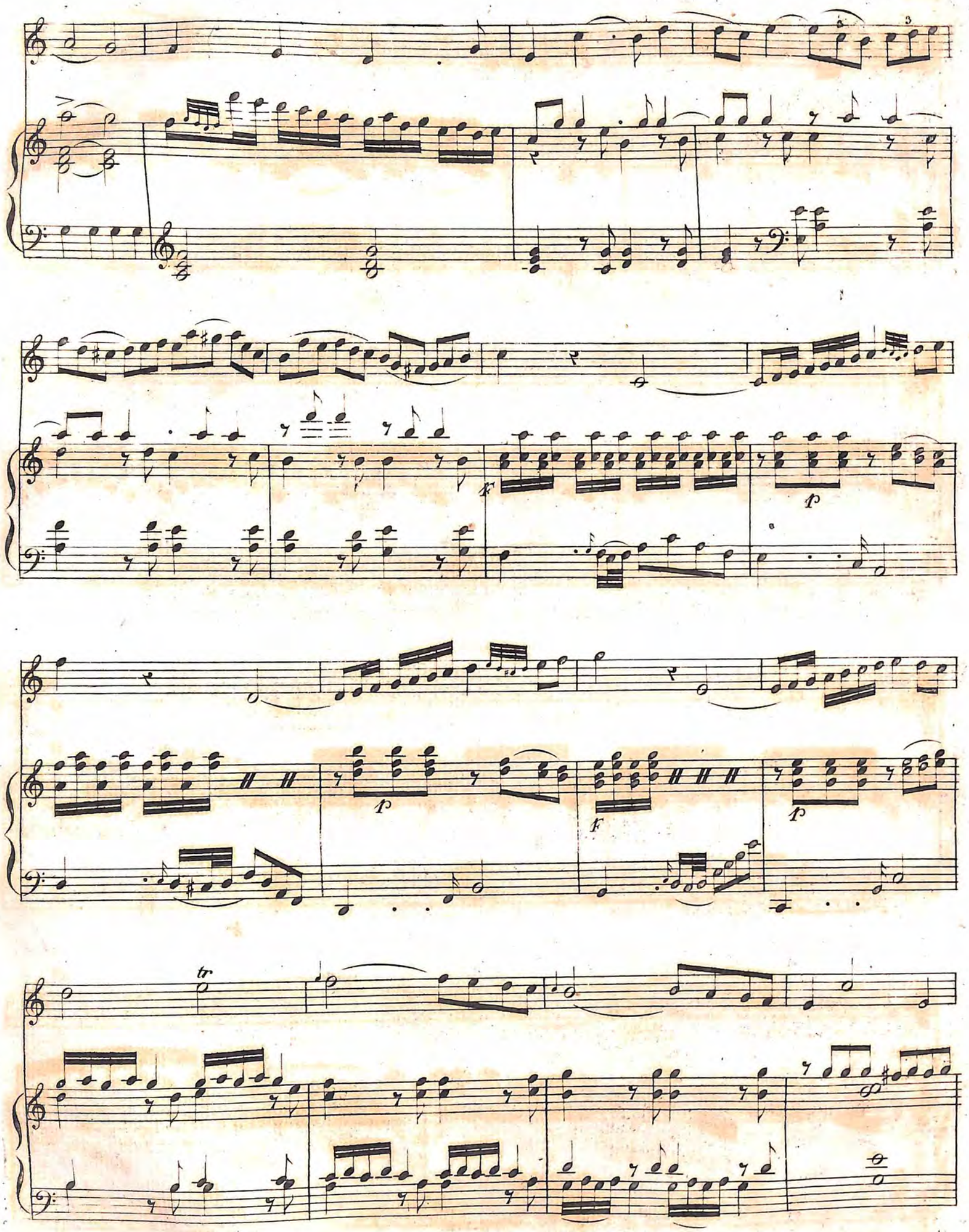
(c) Cet accord joue un double role dans la gamme majeure: il est 7e de troisième espèce (*si-ré-fa-la*,) et 9e majeure provenant de (*sol-si-ré-fa-la*.) Voyez l'analyse de ce dernier accord page 42 1e partie.

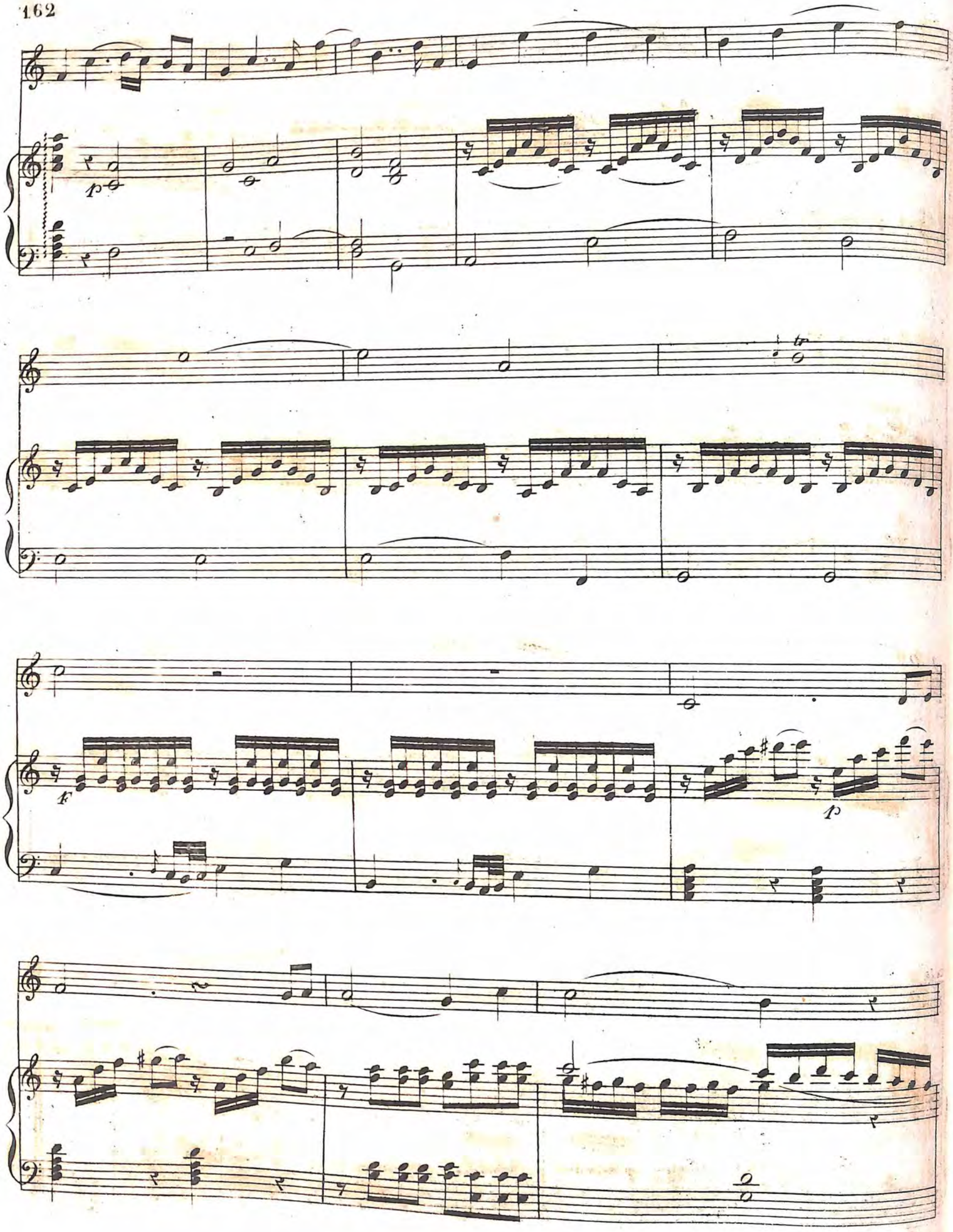
Voici un Air accompagné seulement avec les accords pris de la même gamme et tous leurs renversemens, ce qui donne les 52 modifications contenues dans le tableau précédent

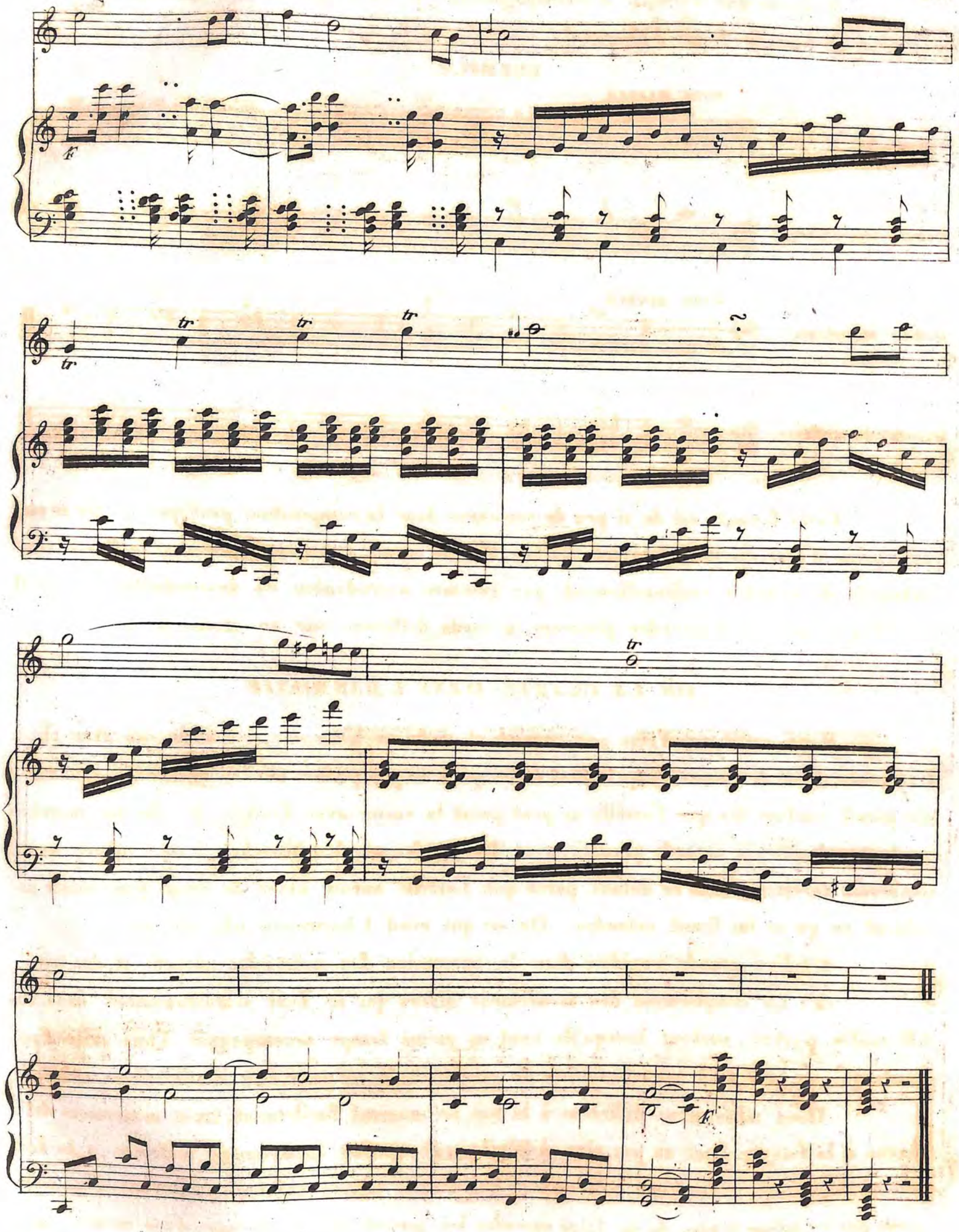



tr



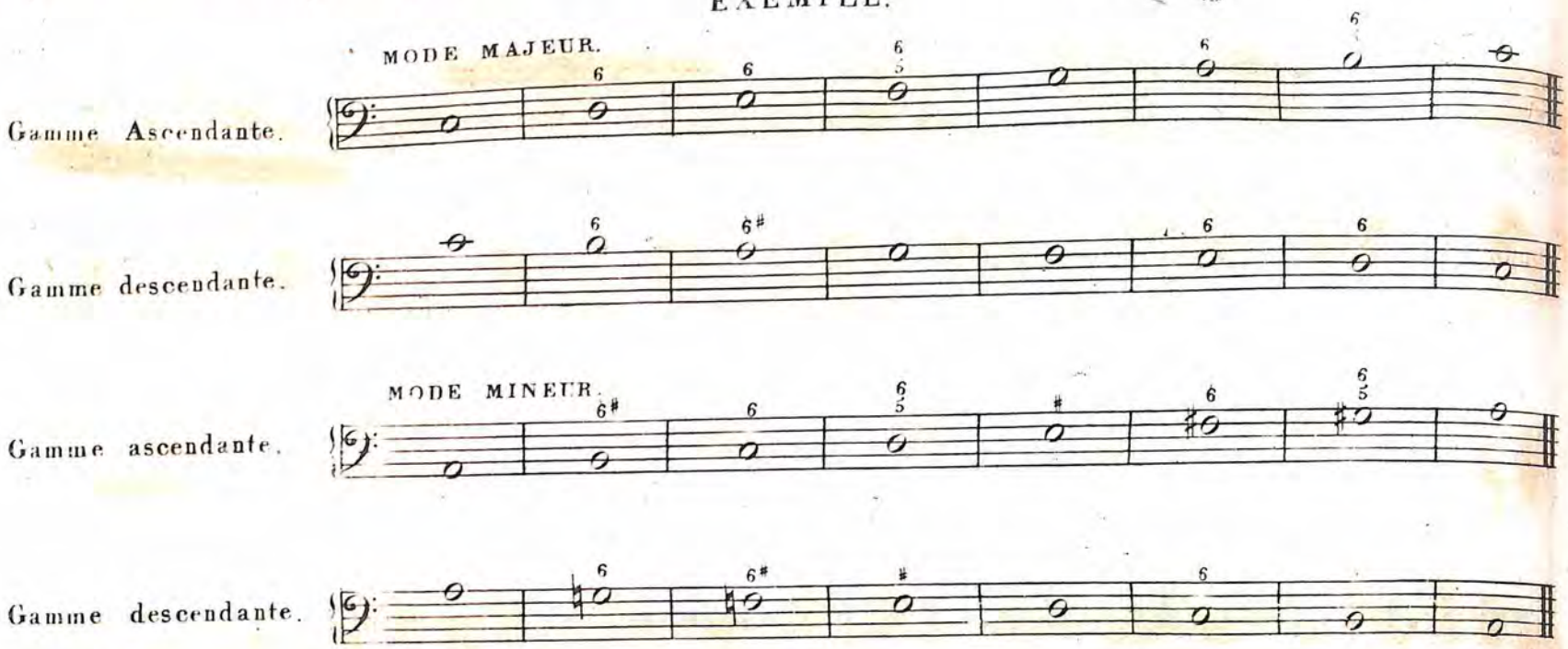

f
p
f
p
f
p
tr


p
tr
f
p


tr
tr
tr
tr
tr
tr

Il existe une formule d'accompagnement, quand la gamme est dans la Basse, con-nue sous le nom de *Règle d'Octave*.

EXEMPLE.



Cette formule est de si peu de ressource dans la composition pratique qu'elle ne vaut pas la peine d'être discutée dans cet ouvrage. Elle ne serait indispensable que si la Basse était contrainte de marcher continuellement par gammes ascendantes ou descendantes, et qu'il n'y eût pas moyen de prendre plusieurs accords différens sur un même degré.

DE LA CLARTÉ DANS L'HARMONIE.

Il ne suffit pas d'être pur, correct et riche en harmonie; il faut encore être clair. Il importe donc de savoir ce qu'il faut éviter pour ne pas pécher contre la clarté. L'harmo-nie paraît confuse, dès que l'oreille ne peut point la saisir avec facilité. Si elle ne marchait constamment que par accords plaqués, avec des rondes ou des blanches, il est évident qu'on tomberait rarement dans ce défaut, parce que l'oreille aurait assez de temps pour saisir ai-sément ce qu'on lui ferait entendre. Or, ce qui rend l'harmonie obscure est:

(1°) Une grande rapidité dans la succession des notes, des accords et des tons.

(2°) La complication des mouvemens divers qui se font simultanément dans les différentes parties; surtout lorsqu'ils sont en même temps accompagnés d'une suite d'ac-cords qui se succèdent avec beaucoup de promptitude ou avec des modulations subites.

Deux mouvemens différens à la fois se marient facilement; trois mouvemens dif-férens à la fois se lient un peu plus difficilement; quatre mouvemens différens à la fois peuvent déjà nuire à la clarté, s'ils ne sont pas bien combinés entr'eux, et surtout si on n'ob-serve pas en même temps, de ne faire succéder les accords qu'à la distance d'une mesure au moins. Mais avec plus de quatre mouvemens différens à la fois, la confusion est presque inevitable.

C'est donc peine perdue que de chercher à donner, pour ainsi dire, à chaque partie de l'orchestre un mouvement différent. Cette manière de traiter une telle masse d'instrumens ne vaudrait rien, même pour peindre le chaos.

Il ne faut pas tomber d'un extrême dans l'autre et, pour se rendre intelligible, viser à la pauvreté: la difficulté est d'être à la fois riche et clair.

L'harmonie à trois, et surtout celle à deux parties, sont bien moins sujettes à devenir confuses que l'harmonie à plus de trois parties; c'est par cette raison qu'il faut en faire souvent usage, particulièrement dans les morceaux consacrés au public.

En résumé, nous recommandons aux élèves, pour être clairs, de ne pas trop compliquer les mouvemens simultanés des parties; de ne point étrangler les modulations en passant trop légèrement sur les accords intermédiaires; de se méfier d'une succession d'accords trop rapide; d'éviter de donner un accompagnement compliqué ou de prétention à une mélodie prédominante, et de ne pas changer de ton à tout coup.

Outre la clarté dans l'harmonie, il y en a une autre qui n'est pas moins importante; elle dépend du choix des idées et de l'ordre avec lequel on les enchaîne. Partout où il n'y a ni *unité d'idées*, ni *proportion*, ni *symétrie*, il y a confusion. Mais, comme nous avons déjà suffisamment développé cette matière dans notre traité de mélodie, il serait superflu de s'en occuper ici. Nous terminerons ces observations par la remarque suivante:

Un Compositeur est sujet à s'égarer, lorsqu'il veut peindre musicalement certains mouvemens physiques ou moraux: S'il ne respecte pas les lois, les préceptes et les conventions de son art, ses productions ne présenteront plus qu'un amas confus de notes qui offensera l'oreille sans rien peindre à l'imagination ni à l'esprit.

Les Musiciens doivent imiter les grands poëtes, dont les vers sont toujours purs et intelligibles quelque soit l'image qu'ils veulent rendre.

C'est ainsi que *Sophocle*, *Euripide*, *Virgile*, *le Tasse*, *Racine*, *Molière* et tant d'autres ont mis en jeu les passions les plus déréglées et tracé les situations les plus étranges, sans jamais outrager les lois de l'harmonie poetique; enfin, depuis *Homère* jusqu'à nos jours, il n'y a eu que ce moyen de passer à la postérité.

Imitez, si vous le pouvez, les accens barbares des sauvages, les hurlemens des animaux féroces, le choc des élémens en courroux et les tourmens de l'enfer, mais respectez votre art: sans quoi le courroux des élémens, les cris sauvages et les hurlemens des animaux féroces seront encore préférables à vos tableaux, parce qu'ils ne sortent pas de la nature.

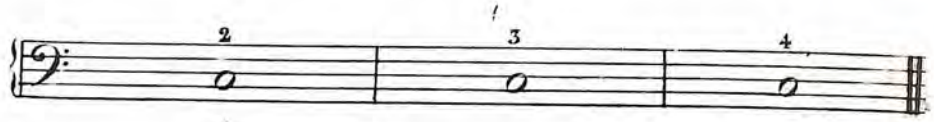
DE LA MANIÈRE D'INDIQUER L'HARMONIE

PAR DES CHIFFRES PLACÉS AU DESSUS DE LA BASSE.

Ce fut *Ludovico Viadana* qui, dans le dix-septième siècle, imagina de chif-frer la Basse, pour indiquer l'harmonie. Sa méthode fut généralement adoptée. Ce n'est que depuis environ dix huit ans qu'on y a introduit en France différens changemens qui n'ont été admis dans aucun autre pays. La méthode primitive étant la plus générale et la seule avec laquelle on puisse accompagner les basses chiffrées de tous les grands maîtres, nous pensons qu'il faut s'en tenir à elle.

On se sert des huit chiffres suivans: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, quelquefois aussi de 1, 10, 11, 12, mais seulement dans des cas particuliers. Ces chiffres indiquent autant d'in-tervalles, 2 signifie une seconde, 3 une tierce, 4 une quarte, et ainsi de suite.

La Basse portant les chiffres



doit donner les intervalles suivans: à une distance quelconque de la Basse.

Mais un chiffre en suppose toujours un autre et souvent deux; parconsé-quent le 3 signifie un accord parfait complet; il suppose donc en même temps l'in-tervalle de la 5te: ainsi 3 et $\frac{5}{3}$ indiquent également un accord parfait.

Pour altérer les intervalles, on se sert des ♯, ♭ et ♮ qu'on place à côté du chif-fre, avant ou après, de la manière suivante 5♯, 4♭, 6♮ ou bien ♯5, ♭4, ♮6; chacun de ces trois ac-cidens remplit sa fonction ordinaire, il hausse ou baisse la note que représente le chiffre devant lequel il est placé. Souvent, au lieu de mettre le ♯ à côté des chiffres, on indique la même altération plus brièvement par un petit trait de la manière suivante 4̸, 5̸, 6̸, ce qui équivaut à 4♯, 5♯, 6♯; cela ne se pratique que pour ces trois chiffres.

Les altérations à la tierce devraient s'indiquer par 3♯, 3♭, 3♮; mais on est con-venu, pour cet intervalle seulement, de retrancher le 3 et de mettre tout simplement ♯, ♭, ♮, qu'on place immédiatement au-dessus de la note de la Basse.

Le cinq barré de cette manière 5̸ signifie fausse-quinte, ou quinte dimi-nuée; lorsqu'il est placé *seul* au-dessus de la Basse, il indique l'accord *diminué*.

Les petites lignes qu'on place à la suite des chiffres et qu'on prolonge plus ou moins sur plusieurs notes de la Basse, signifient qu'on doit accompagner du même accord toutes les notes de la Basse sur les quelles ces lignes s'étendent.

l'Exemple suivant: doit être exécuté:

L'expression, *Tasto solo*, signifie qu'une phrase, (qui d'ailleurs n'est pas chiffrée) doit être accompagnée sans accords, c'est-à-dire, avec les seules notes de la Basse.

I

MANIÈRE DE CHIFFRER LES ACCORDS PARFAITS.

Les accords parfaits sans renversement s'indiquent de différentes manières.

EXEMPLE.

Il n'y a guere de préceptes à donner sur ces différentes manières, le choix est presque toujours déterminé par ce qui précède et ce qui suit: car il est évident que si, après un accord parfait d'Ut Majeur, indiqué sans chiffre, on voulait prendre l'accord parfait mineur, il faudrait mettre

Ou Bien.

parce que l'altération du majeur au mineur se fait à la tierce, et, dans ce cas comme dans beaucoup d'autres, le choix est commandé.

Le premier renversement des accords parfaits se chiffre avec un 6 ou bien avec $\frac{6}{3}$ selon le cas.

Le second renversement des accords parfaits se chiffre toujours $\frac{6}{4}$

II.

DE L'ACCORD DIMINUÉ.

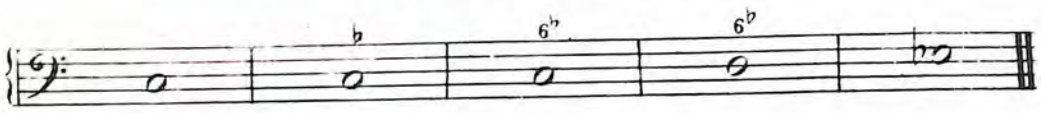
Nous avons dit que l'accord diminué s'indique par un ♯. Son premier renversement se chiffre 6 ou $\frac{6}{3}$, et son second renversement se chiffre $\frac{6}{4}$ à l'exemple des accords parfaits.

OBSERVATION.

Il est clair qu'on devra placer à côté de tous ces chiffres des ♯, ♭ ou ♮, partout où ces accidens seront nécessaires, sans quoi l'accompagnateur serait fréquemment induit en erreur. Ce sont ces alterations qui souvent obligent à mettre plus de chiffres qu'il n'en faudrait, si on restait toujours dans la même gamme.

Voici des Exemples qui éclairciront ce que nous venons de dire.

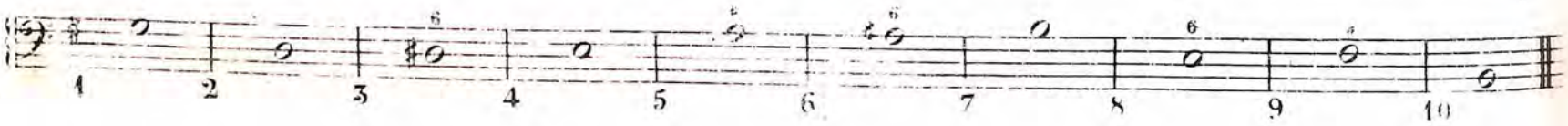
EXEMPLE N° 1.



ANALYSE

Dans cet exemple, on module d'Ut en Mi ♭. Le second accord est mineur, par-conséquent sa tierce est baissée d'un demi-ton; le troisième accord est (Ut, Mi ♭, La ♭,) deux notes y sont baissées d'un demi-ton; mais il suffit d'indiquer la sixte par 6♭, ce qui sous-entend le Mi ♭; le quatrième accord est (Ré, Fa, Si ♭) ce qui exige qu'on ajoute un 7 au chiffre 6, le cinquième accord est suffisamment indiqué par la note de la Basse qui suppose une quinte parfaite (Si ♭) qu'il est inutile de marquer; car il faut autant que possible éviter d'augmenter le nombre des signes.

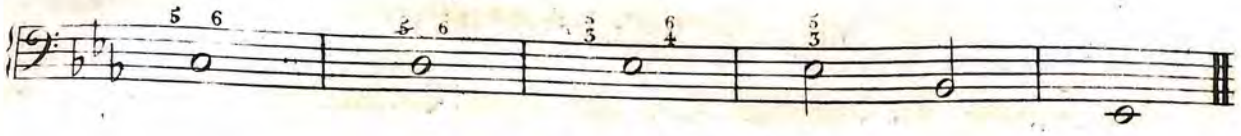
EXEMPLE N° 2.



ANALYSE

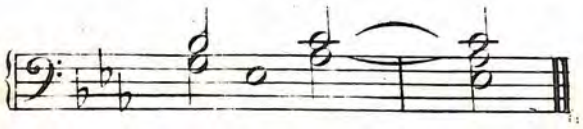
Dans cet exemple, il faut indiquer par un ♯ que les cinquième et neuvième accords sont majeurs, et par un 6 ou 6♯ que le huitième accord est (Mi, Sol, Ut ♯) et non pas (Mi, Sol, Ut ♮.) On peut se dispenser d'indiquer l'altération de la tierce dans le sixième accord, parce que La 6 chiffré d'un 6 suppose toujours Ut ♯ et jamais Ut ♮ attendu que la tierce diminuée ne se trouve pas dans les accords.

EXEMPLE N° 3

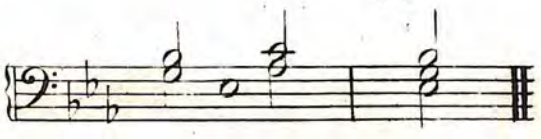


ANALYSE.

Dans cet exemple, il y a deux accords différens sur la 1re la 2de et la 3me note ; il faut nécessairement que celà soit indiqué par des chiffres placés à la suite les uns des autres. Car si le 6 n'était pas précédé du 5 dans la première mesure, l'accompagnateur ne ferait que l'accord indiqué par le 6 (Ut, Mi, La) Par la même raison, il faut mettre, sur le Mi ♭ de la quatrième mesure $\frac{5}{3}$, parce qu'il y a dans la mesure précédente $\frac{6}{4}$ sur la même note ; sans quoi l'accompagnateur ferait ce qui suit:



au lieu de faire:



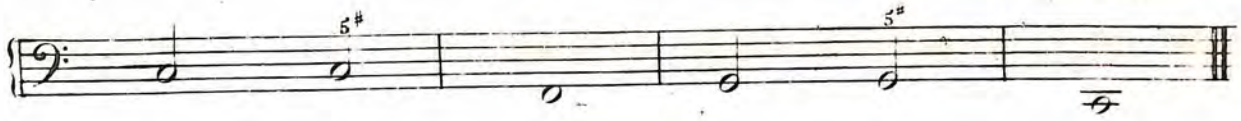
En général, en chiffrant une Basse, il faut indiquer tout ce que l'accompagnateur ne peut pas deviner, et au contraire ménager les chiffres et autres signes, toutes les fois qu'ils ne sont pas absolument nécessaires

III

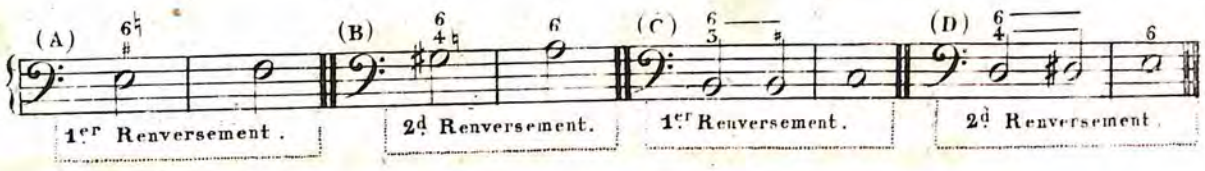
DE L'ACCORD DE QUINTE AUGMENTEE.

Comme la Quinte de cet accord est toujours une note altérée et prise hors de la gamme où l'on se trouve, il faut l'indiquer par un 5♯, ou par un 5 ou bien par un 5♮, selon le ton dans lequel on est.

EXEMPLE



Les renversements de cet accord s'indiquent:



Le **Bécarre** qui est à côté du 6 dans l'exemple (A) et celui qui est à côté du 4 dans l'exemple (B) y sont placés par précaution, afin que l'accompagnateur soit certain que ce sont les renversements de l'accord de quinte augmentée et non pas ceux provenant de l'accord mineur d'Ut ♯. Nous conseillons d'user de cette précaution partout où l'on pourrait confondre un accord avec un autre, ce qui peut surtout arriver quand on employe des accords peu usités.

IV.

MANIÈRE DE CHIFFRER LES ACCORDS DE SEPTIÈME.

1°) Les accords de septième non renversés se chiffrent par un 7, ou $\frac{7}{3}$, ou $\frac{7}{5}$, ou $\frac{7}{5}$.

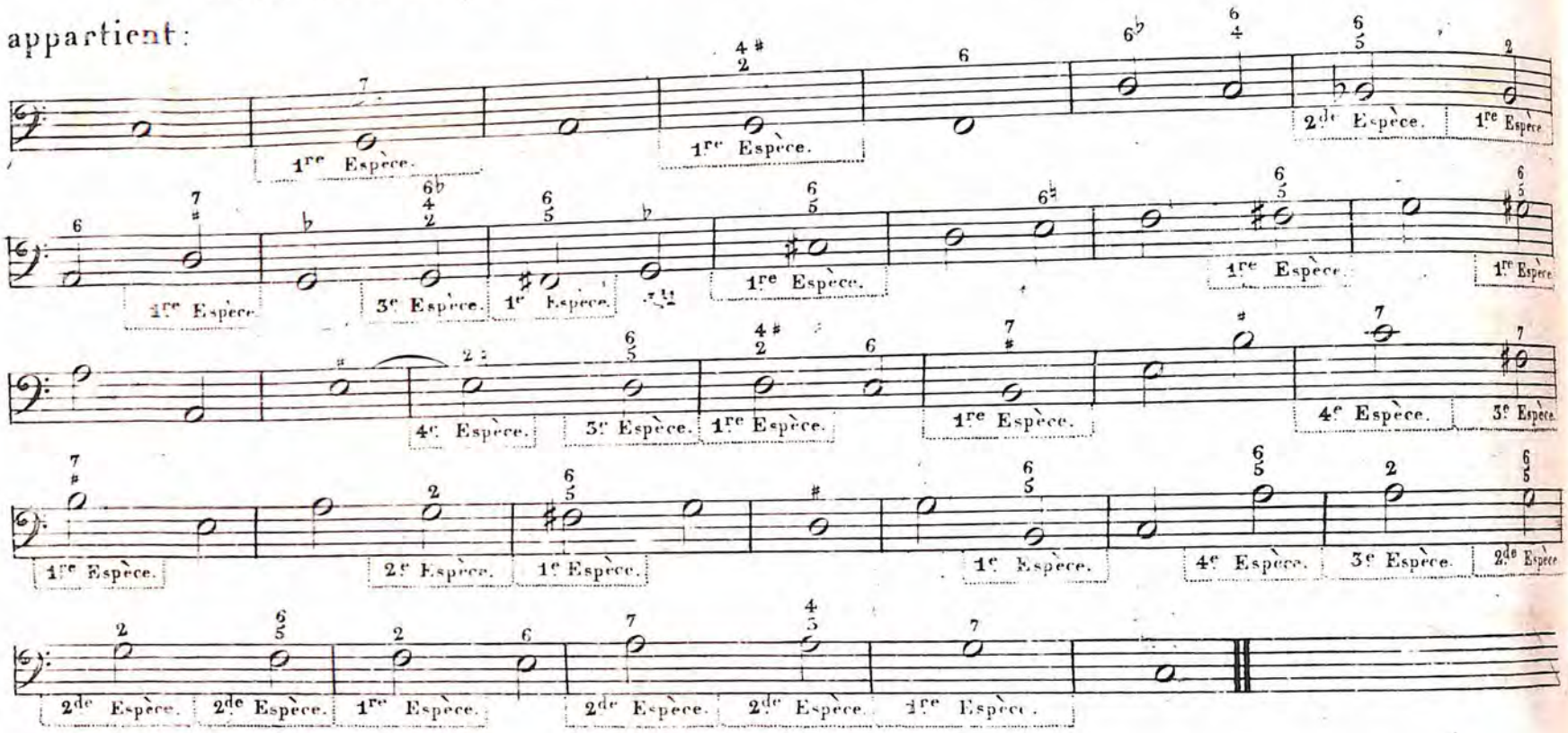
2°) Dans leur premier renversement, ils se chiffrent par $\frac{6}{5}$, ou $\frac{6}{5}$

3°) Dans leur second renversement, ils se chiffrent par $\frac{4}{3}$, ou $\frac{6}{4}$.

4°) Dans leur troisième renversement, ils se chiffrent par 2, ou $\frac{4}{2}$, ou $\frac{6}{4}$.

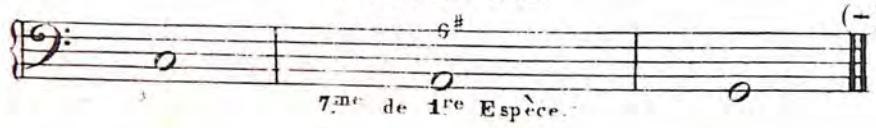
Il est bien entendu que l'on doit ajouter à ces chiffres les (♯, ♭, ou ♮) partout où ces accidens sont nécessaires.

Voici un Exemple où nous avons indiqué l'espèce à laquelle chaque septième appartient:

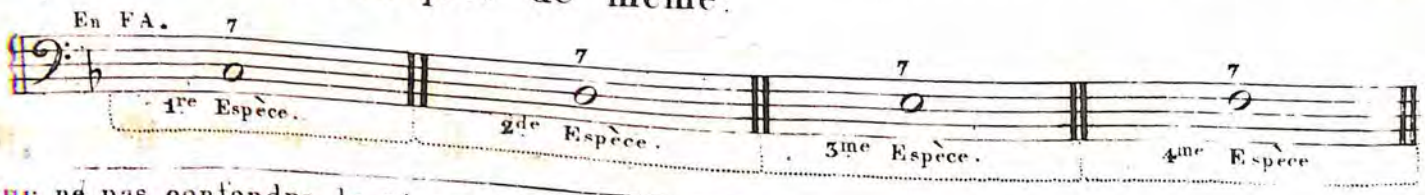


Lorsque l'accord de septième dominante se trouve dans son second renverse-ment, sans la note principale, on indique ce renversement tout simplement par un 6 ou 6♮ ou 6♯, selon le ton.

EXEMPLE



D'après le système de *Viadana*, on chiffre les quatre espèces de septièmes de la mê-me manière; ce qui doit guider l'accompagnateur et lui éviter de les confondre, ce sont les ac-cidens à la clef et ceux qu'on place à côté des chiffres en cas de besoin. Ainsi les quatre accord de septième suivans sont indiqués de même:



(+) Pour ne pas confondre le 2d accord avec le 1er renversement de l'accord de Quinte diminuée, Voyez l'analyse de ce dernier Page 33 1re partie.

parceque 1°) sur le cinquième degré d'une gamme majeure, la septieme est naturellement de 1re espèce, ou dominante.

2°) Sur le sixième degré, elle est de 2de espèce.

3°) Sur le septième degré, elle est de 3me espèce.

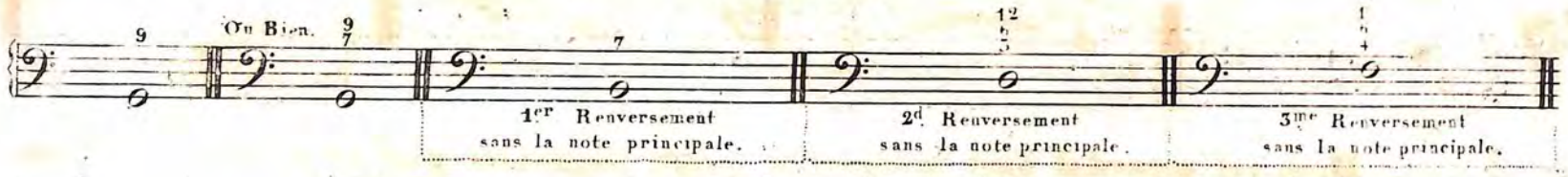
4°) Sur la tonique, ou premier degré, elle est de 4me espèce. Si on voulait avoir la septième de 1re espèce sur le sixième degré de la gamme, il faudrait chiffrer 7♯ pour avertir que le Fa est dièze; et, si on voulait avoir la septième de 3me espèce sur ce même degré, il faudrait chiffrer 7♯5 ou 7♭5 pour indiquer que la quinte est diminuée, attendu que le La♭ n'est pas à la clef.

V.

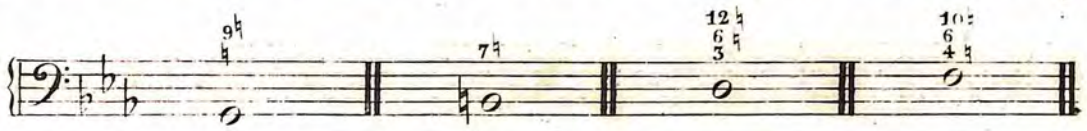
MANIÈRE DE CHIFFRER L'ACCORD DE NEUVIÈME MAJEURE.

Comme on employe cet accord le plus souvent sans sa note fondamentale et que dans ce cas il présente à l'oeil un accord de septième de troisième espèce, il faut l'indiquer dans ses renversemens, de manière à ce que l'accompagnateur ne puisse les confondre, et à ce qu'il place toujours la neuvième dans la partie supérieure.

EXEMPLES



S'il y avait des accidens à la Clef, voici comme il faudrait indiquer cet accord

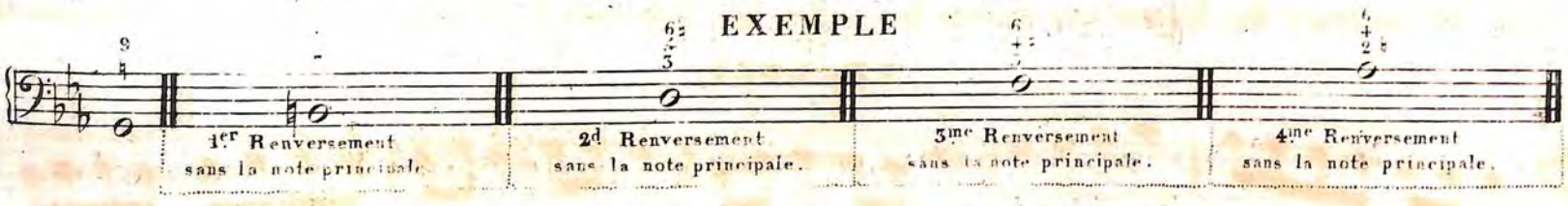


VI.

MANIÈRE DE CHIFFRER L'ACCORD DE NEUVIÈME MINEURE

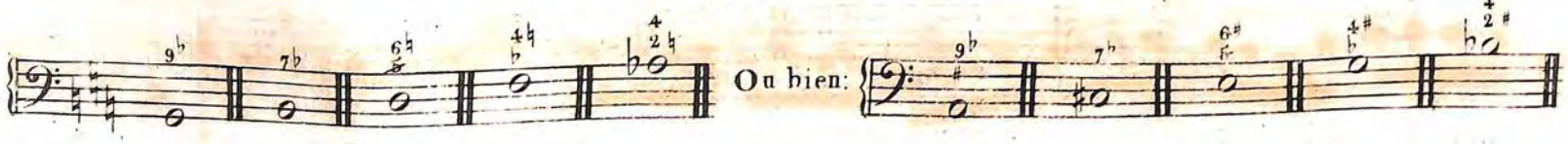
ET L'ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE QUI EN PROVIENT

EXEMPLE



Si cet accord est pris dans d'autres tons, il faut mettre à côté des chiffres les signes nécessaires pour indiquer les altérations.

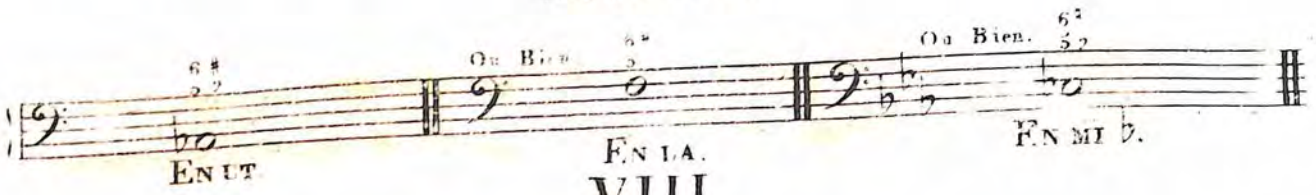
EXEMPLE



VII.

MANIÈRE DE CHIFFRER L'ACCORD DE SIXTE AUGMENTEE.

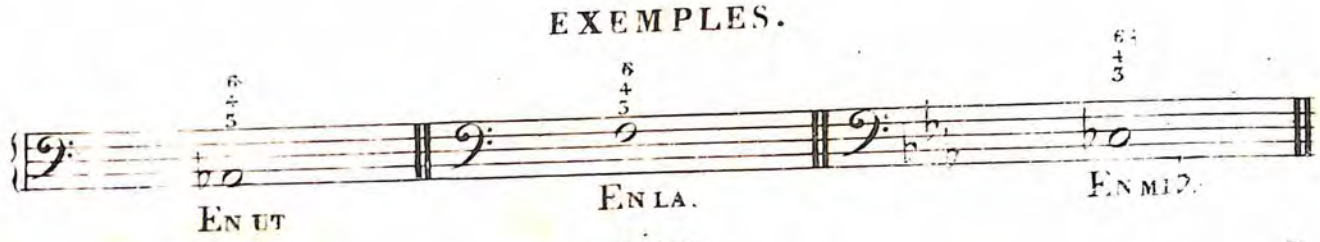
EXEMPLES.



VIII.

MANIÈRE DE CHIFFRER L'ACCORD DE 4te ET 6te AUGMENTÉES.

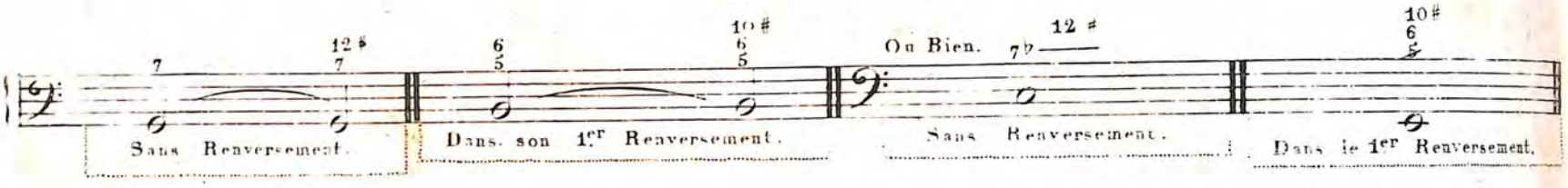
EXEMPLES.



IX.

MANIÈRE DE CHIFFRER L'ACCORD DE 5te AUGMENTÉE AVEC 7me

EXEMPLES.



Dans cet accord, il faut indiquer la quinte augmentée par 12#, et dans son renversement par 10#, pour prévenir l'accompagnateur de prendre cette note dans la partie supérieure.

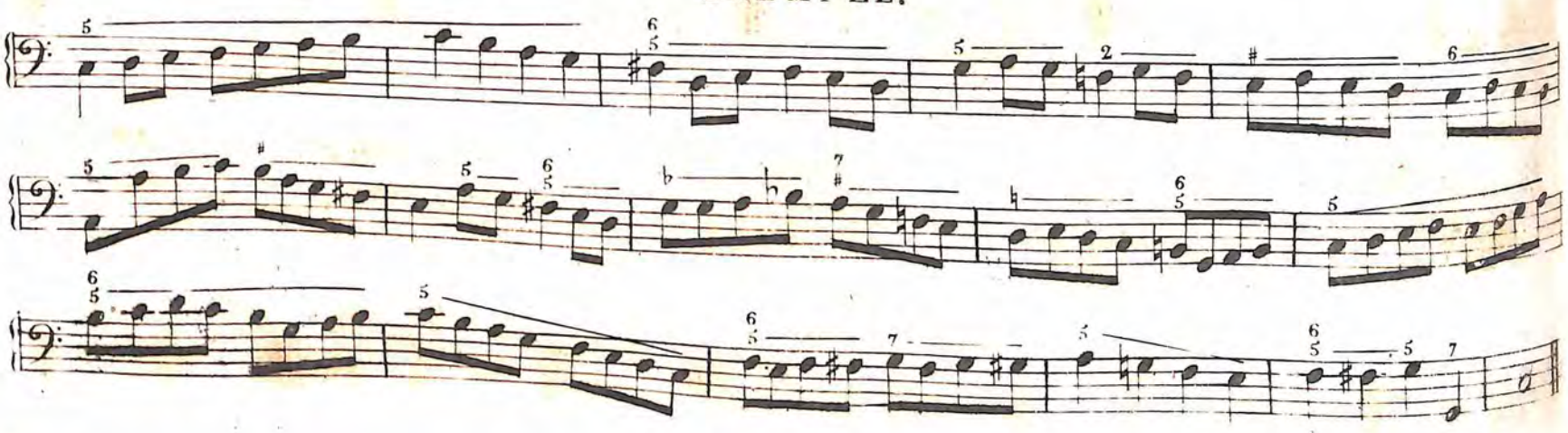
X.

MANIÈRE DE CHIFFRER LES NOTES ACCIDENTELLES.

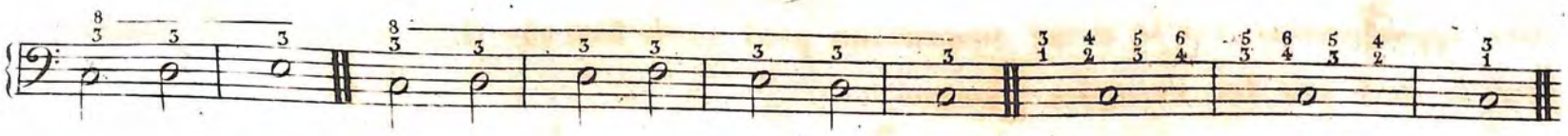
1.°) Les notes de passage ne se chiffrent pas.

Quand la Basse fait des notes de passage, on place les chiffres sur la 1re note réelle et on trace des lignes sur toutes les notes que l'on veut faire entendre sous le même accord.

EXEMPLE.



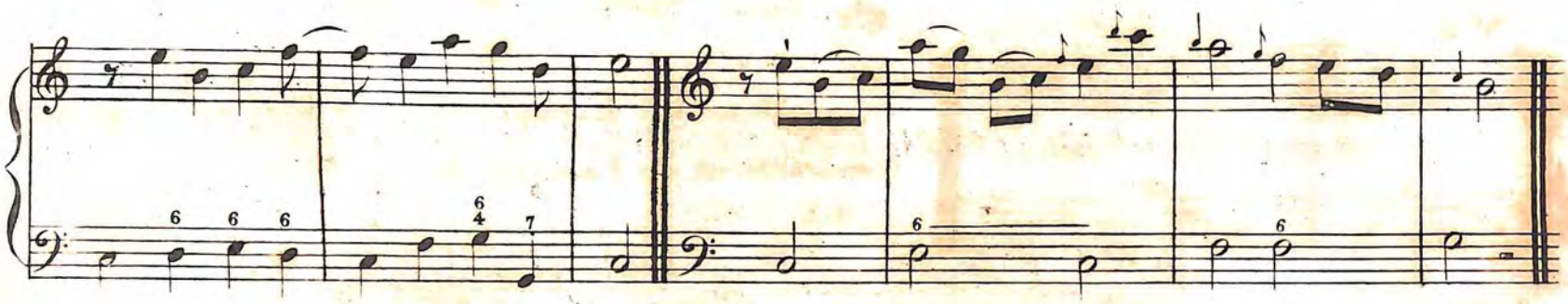
L'Exemple suivant, où les notes de passage se font en tierces et avec une lon-gue valeur de notes, ou bien dans un mouvement lent, se chiffre ainsi:



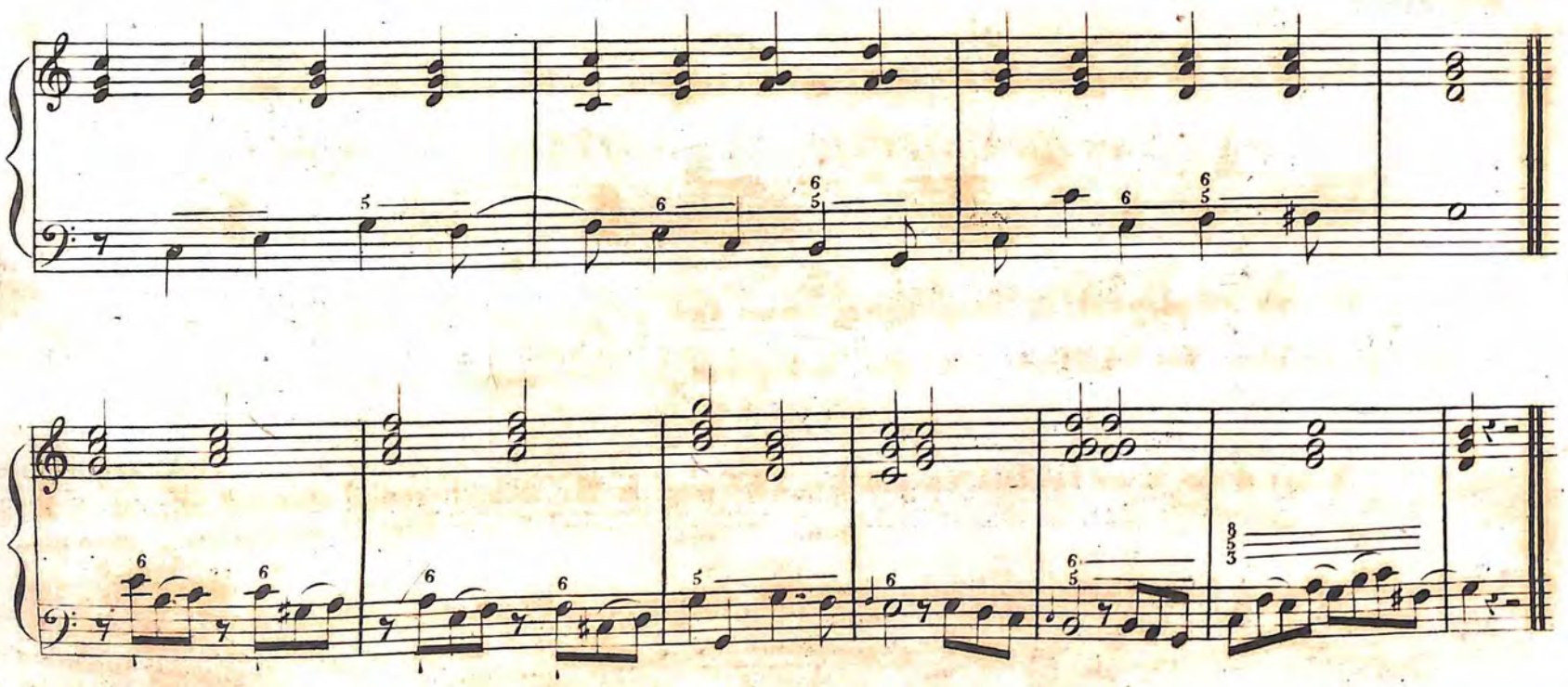
L'harmonie n'est alors qu'à trois parties.

2° Les dissonances qui résultent de l'emploi des petites notes et des syncopes, lorsqu'elles sont dans les parties hautes, ne s'indiquent point. On chiffre la Basse sim-plement comme si ces notes n'existaient pas.

EXEMPLE.



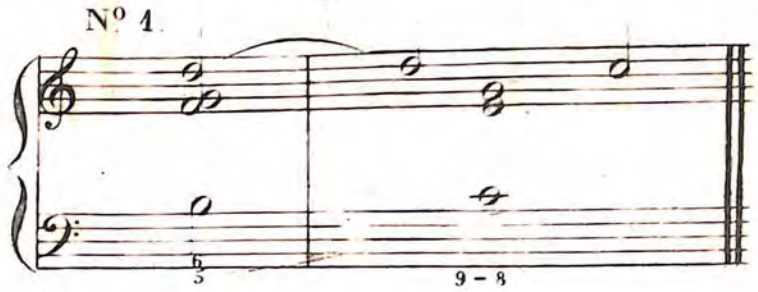
Quand les syncopes ou les petites notes se trouvent dans la Basse, on place les chiffres sur les notes réelles des accords et l'accompagnateur les exécute de la ma-nière suivante:



3° Les suspensions avec leur résolution *doivent toujours être indiquées par les chiffres.*

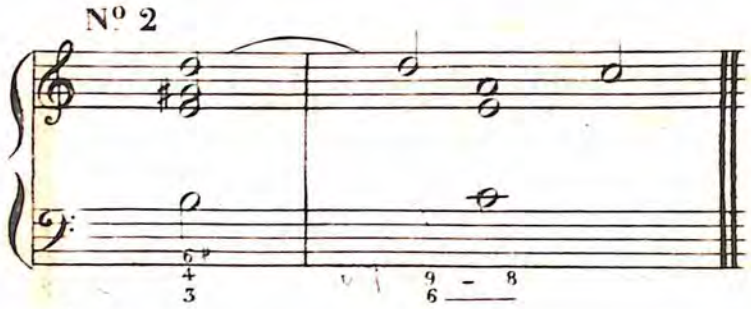
Nous avons déjà montré, dans l'article sur les suspensions, de quelle manière on les indique. Il nous reste encore à faire voir quels sont les chiffres qu'il faut ajouter à ceux qui représentent la suspension et sa résolution, pour déterminer le genre d'accord au quel elles appartiennent; car la même suspension peut avoir lieu sur différens accords, comme on peut le voir par les exemples suivans:

N° 1.



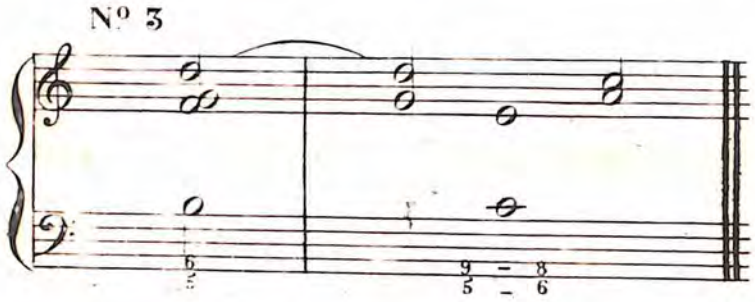
Dans cet Exemple, la suspension et la résolution se font sur l'accord d'Ut.

N° 2



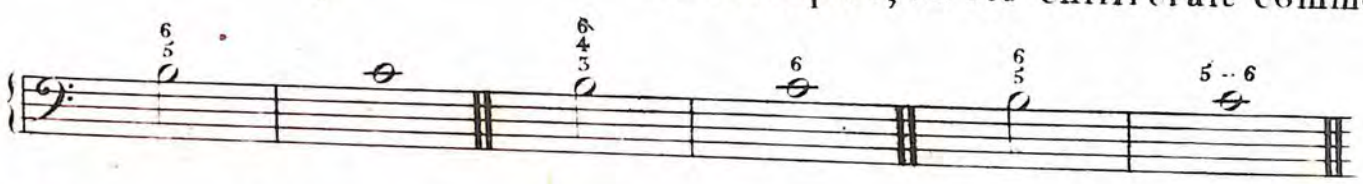
Dans cet Exemple, elles se font sur le premier renversement de l'accord de La Mineur.

N° 3



Dans cet Exemple, la suspension se fait sur l'accord d'Ut et la résolution sur l'accord de La Mineur.

En otant la suspension de ces trois exemples, on les chiffrerait comme il suit:



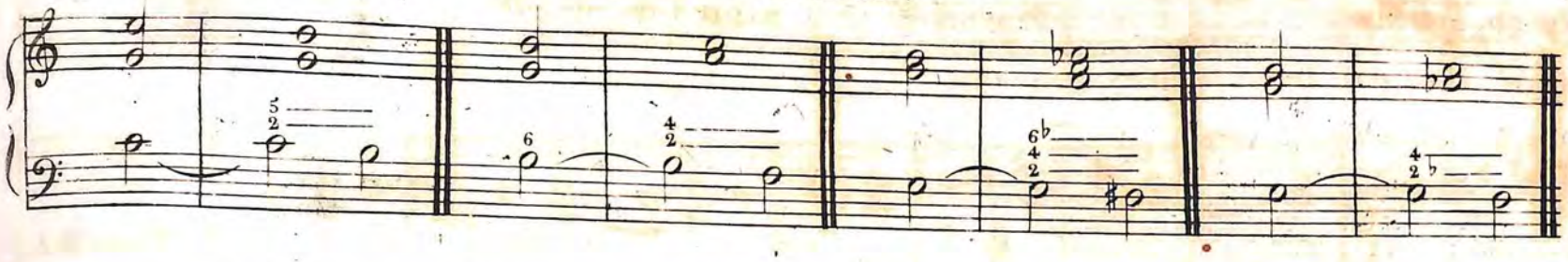
Or, en employant la suspension, on ne fait qu'ajouter aux chiffres ci-dessus, qui sont indispensables, les chiffres 9-8 qui indiquent la suspension avec sa résolution.

Ainsi donc, si on voulait suspendre l'Ut par le Ré dans l'accord suivant, il faudrait ajouter les chiffres qui marquent la suspension et la résolution. Ex:

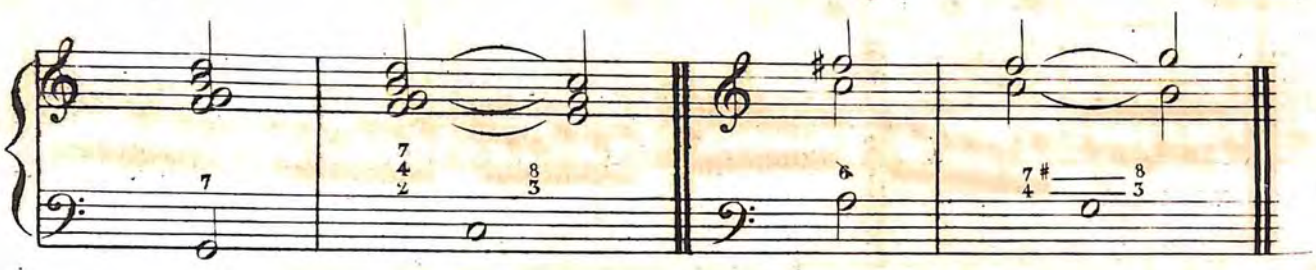
Le renversement suivant de ce même accord donnerait avec la Suspension:

Quand les suspensions sont placées dans la Basse, on indique les intervalles que la suspension fait avec les autres notes de l'accord.

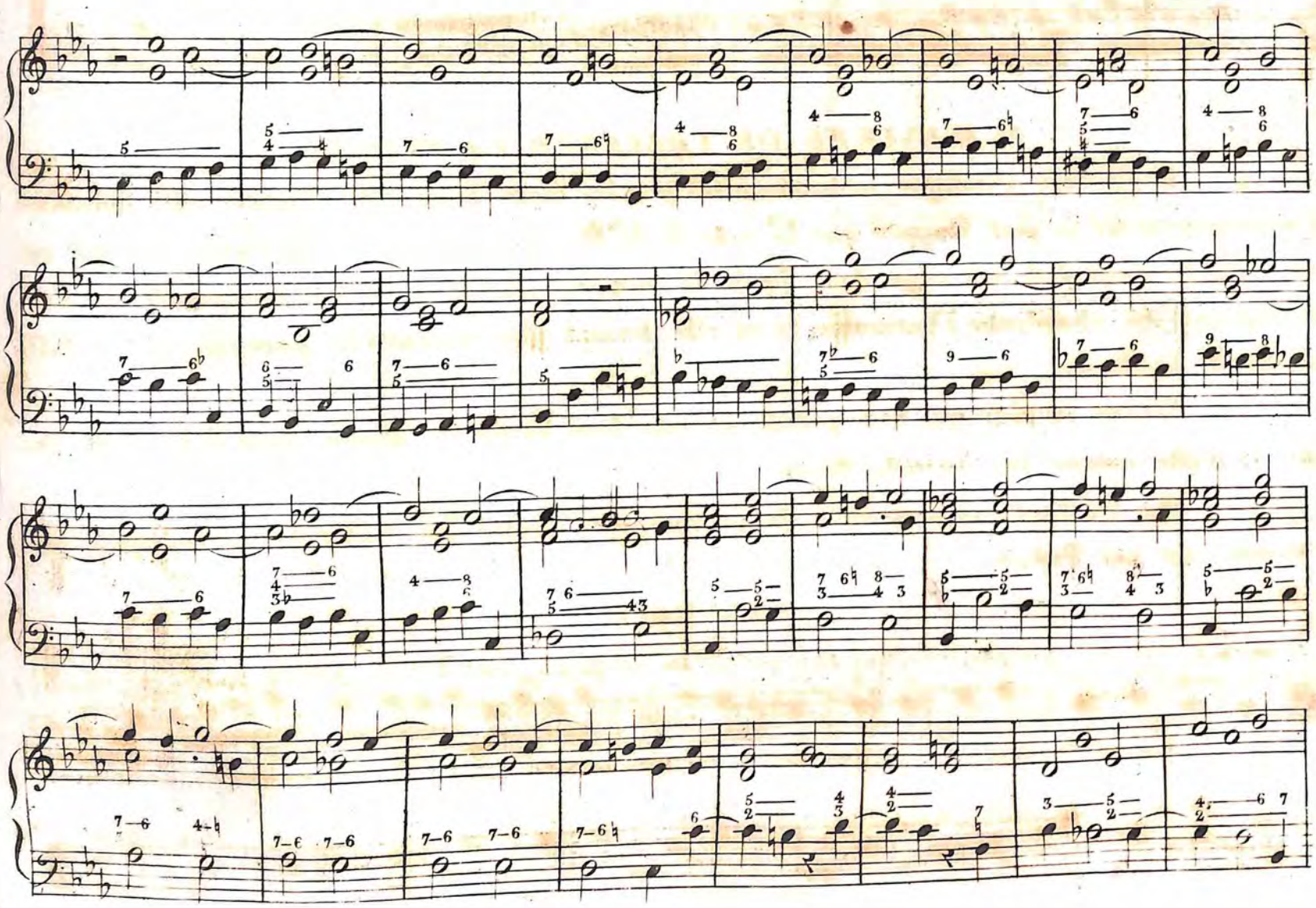
EXEMPLE.

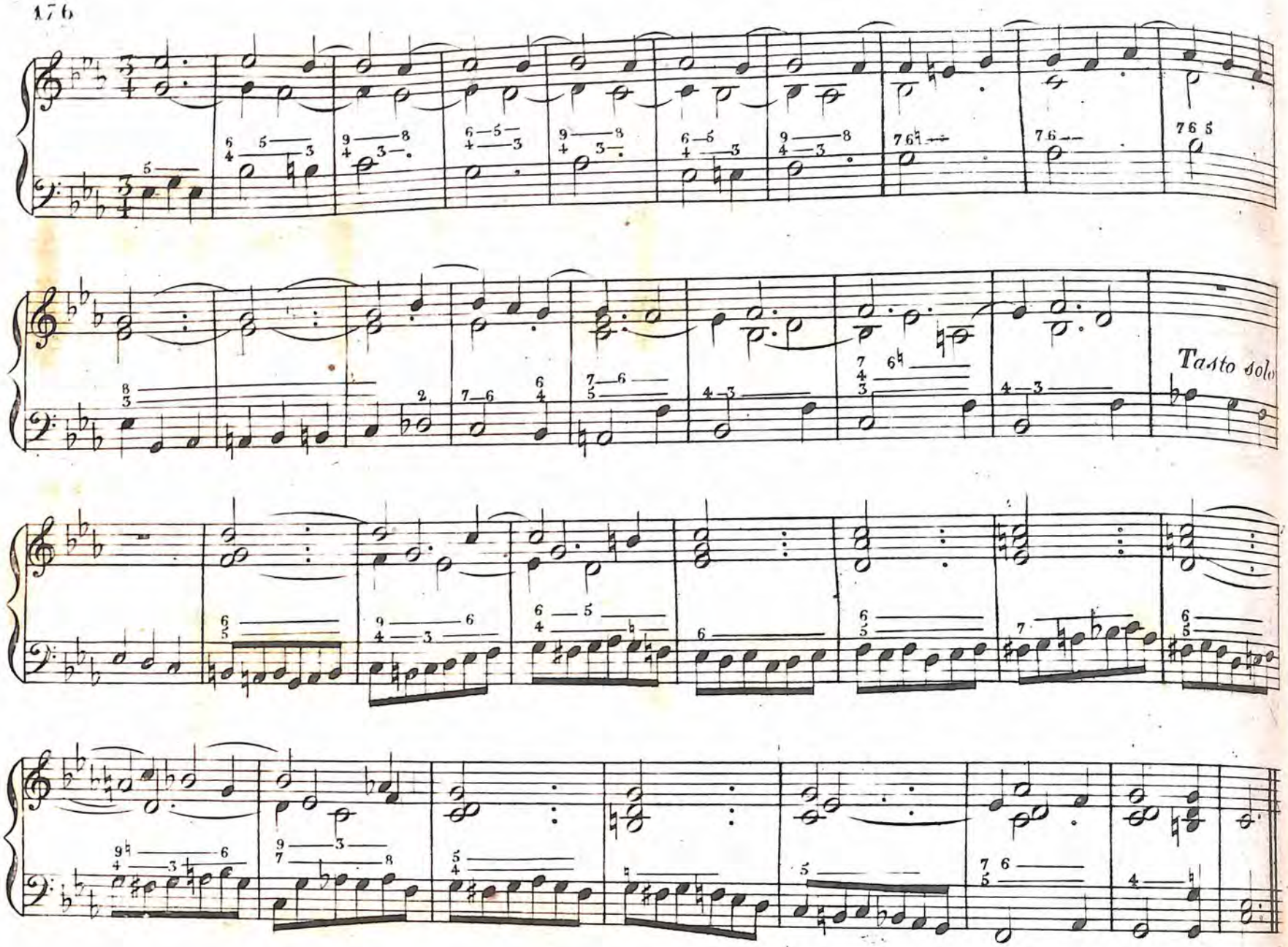


A la fin des cadences, quand l'accord de septième dominante, complet ou incomplet, se trouve placé au-dessus de la tonique ou au-dessus de la dominante, on le chiffre de la manière suivante:



Voici un Exemple de différentes suspensions avec la manière de les chiffrer:





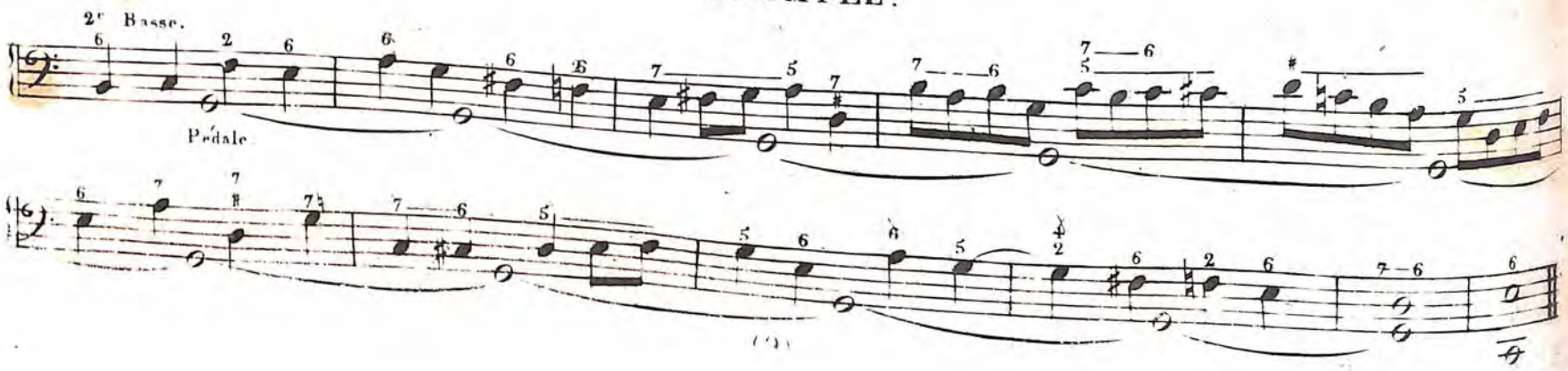
4º MANIÈRE DE CHIFFRER LA PÉDALE.

La Pédale s'indique ordinairement par les mots *Tasto solo*. D'après cette indication, l'accompagnateur ne peut frapper que la note de la Basse sans aucune harmonie, ce qui est un défaut, auquel il est cependant facile de remédier; car il n'est pas raisonnable que l'accompagnateur abandonne l'harmonie là où elle devient plus essentielle, parce qu'il est difficile de l'indiquer.

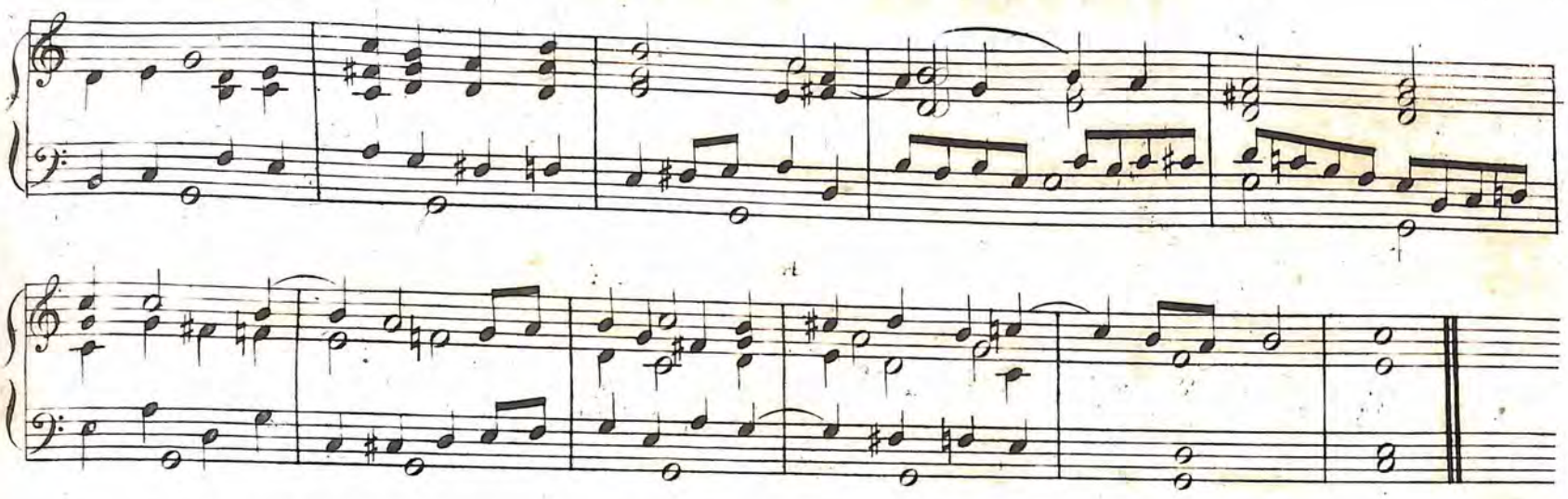
Outre la note qui fait pédale, on considère la partie placée immédiatement au-dessus d'elle comme *une seconde Basse*.

En chiffrant *cette seconde Basse*, on levera toutes les difficultés d'indiquer l'harmonie sur une Pédale.

EXEMPLE.

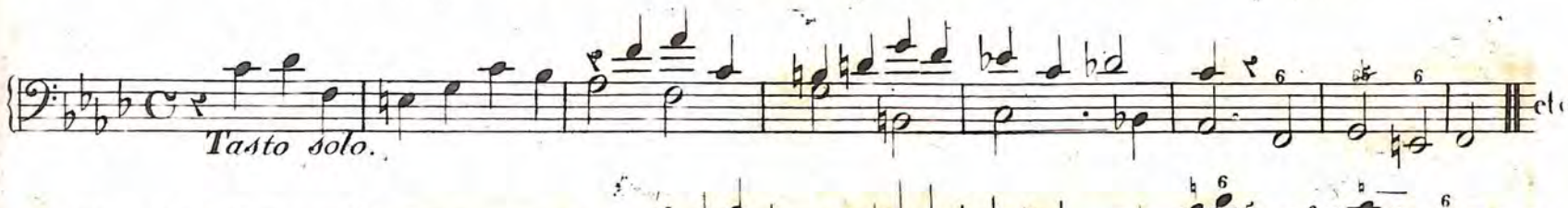


Ce que l'accompagnateur exécutera de la manière suivante:

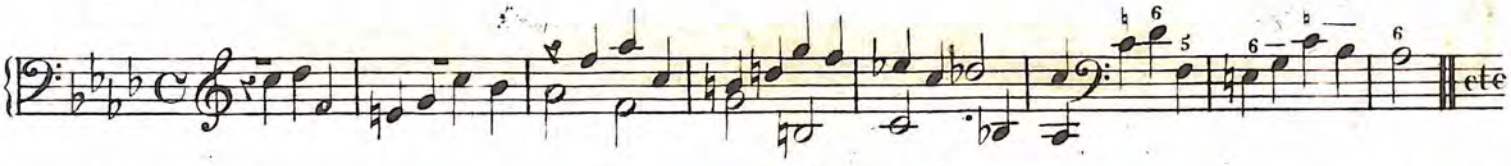


5° Les Anticipations ne s'indiquent pas non plus par des chiffres.

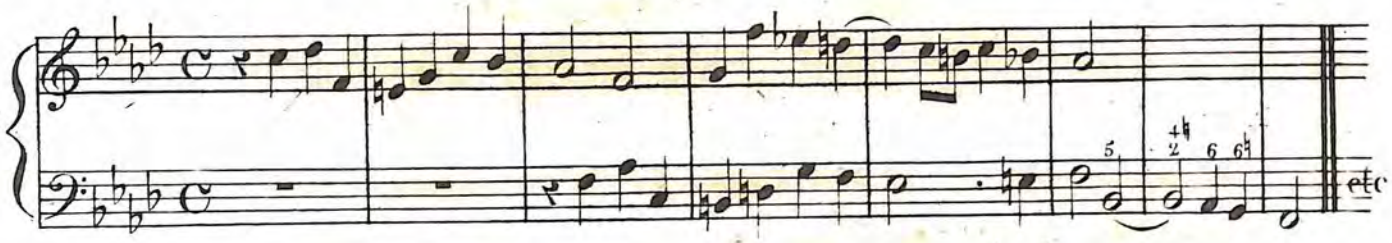
Il y a des occasions, (surtout dans le genre fugué,) où l'on desire que l'accompagnateur ne fasse entendre que deux parties, et de plus, que ces deux parties soient telles que le Compositeur les a conçues; il faut alors les écrire de la manière suivante:



Ou bien:



Ou bien encore:



Cette indication arrive principalement au commencement d'une fugue où les deux parties doivent être entendues dans leur intégrité et dans leur diapason. Dès que l'harmonie est à trois parties, on chiffre la Basse.

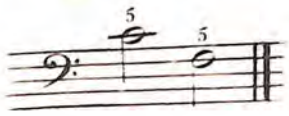
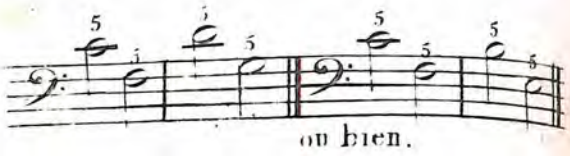
La Méthode de chiffrer la Basse que nous venons d'exposer et qui est celle de *Viadana* n'a pas précisément pour but d'indiquer les différens genres d'accords; cela n'est point nécessaire pour accompagner la Basse chiffrée; ce qui est essentiel, c'est d'indiquer exactement les notes dont chaque accord est composé. Qu'importe en effet que l'Accompagnateur connaisse ou non le genre des accords, pourvu qu'il les exécute selon les principes qu'il doit connaître. Les chiffres représentent les notes: un accord exactement noté ou exactement chiffré doit s'exécuter de la même manière, sans qu'on ait besoin de rechercher sa nature.

FIN DE LA SECONDE PARTIE.

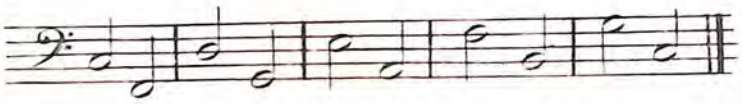
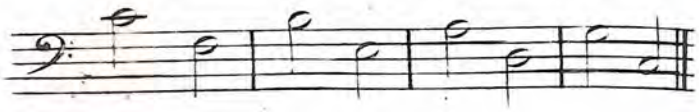
TROISIÈME PARTIE.

De la Création des Marches Harmoniques.

On fait une Marche ou Progression Harmonique en reproduisant harmoniquement et régulierèment, soit en montant soit en descendant, une formule donnée que nous appellerons Modèle.

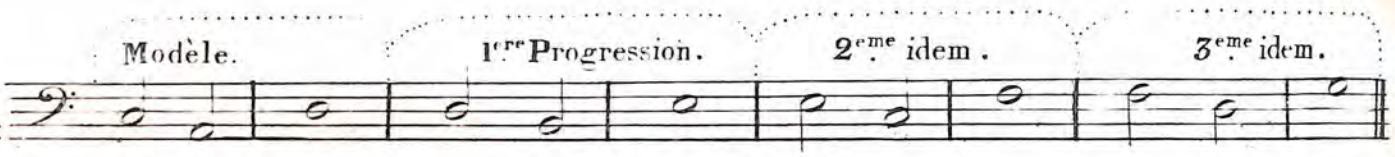
Supposons  Ce qui donnera les 2. Progressions 

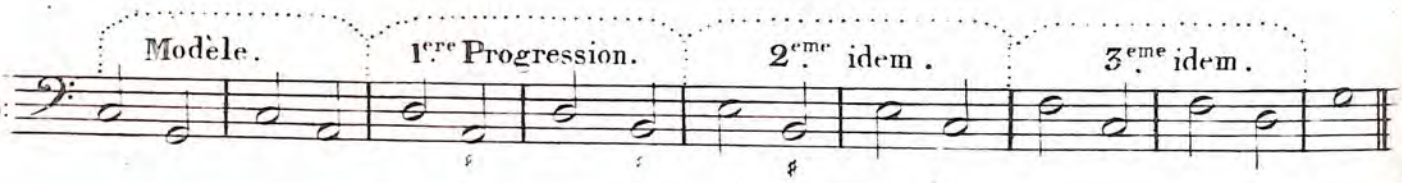
En poursuivant la même figure un certain nombre de fois, on aura les 2. Marches Harmoniques suivantes.

 ou bien 

La même opération se fait non-seulement avec deux accords, mais aussi avec trois ou quatre.

EXEMPLES.

avec trois accords: 

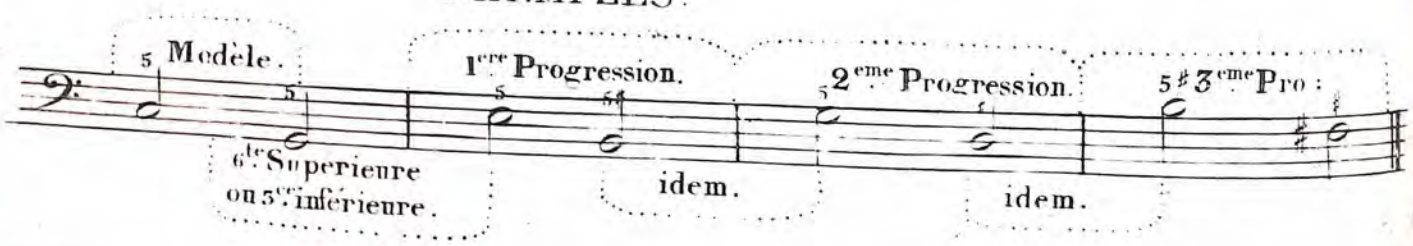
avec quatre accords: 

Il résulte de ces observations que toute phrase composée de quelques accords peut fournir des Marches Harmoniques ; il ne s'agit que de connaître le principe d'après le quel on doit lier le premier accord de la Progression avec le dernier accord du Modèle.

La liaison la plus régulière est celle où la Basse fondamentale procède par *Tierce*, *Quarte* ou *Quinte* inférieures entre le dernier accord du Modèle et le premier de la Progression. *

N.° 1.
Liaison par Tierces inférieures.

EXEMPLES.

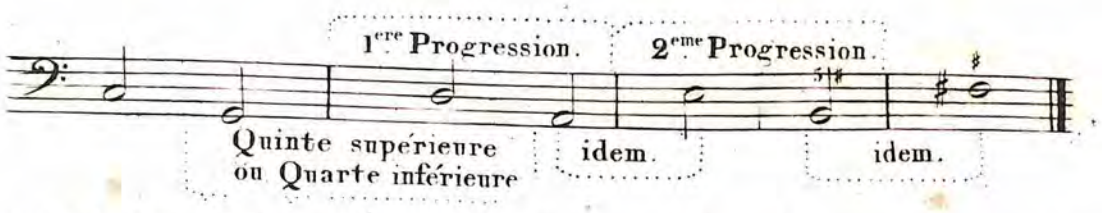


* C'est uniquement par la Basse fondamentale que l'on règle les marches harmoniques: il est donc important de la consulter et de ne pas la confondre avec les notes inférieures de l'harmonie dans les accords renversés si on ne veut s'exposer à faire des Progressions vicieuses.

Le choix des accords Majeurs ou Mineurs et le point où il faut finir la Marche est l'objet du sentiment et de l'oreille.

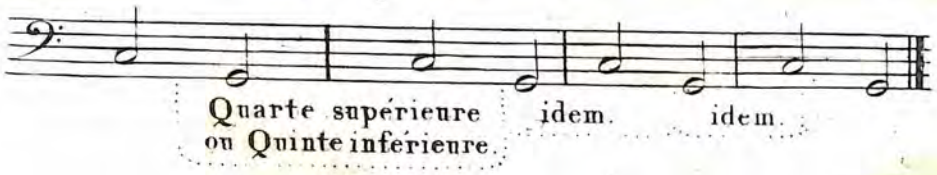
N.° 2.

Liaison par Quartes inférieures.



La Progression par Quinte inférieure ou Quarte supérieure ne peut pas avoir lieu avec ce modèle, parcequ'elle le recommenceroit sans cesse.

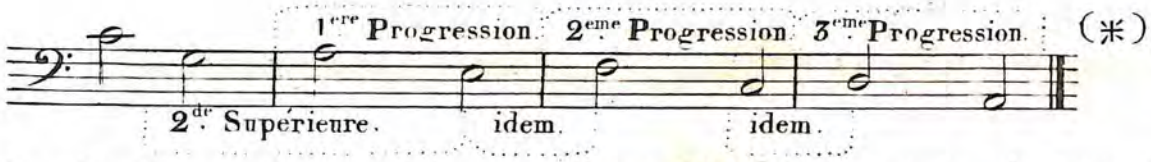
EXEMPLE.



Parmi les exceptions dans l'enchaînement des accords il y en a une que l'on peut souvent employer avec succès dans les Marches Harmoniques : c'est celle qui a lieu entre deux accords dont les notes fondamentales font une *seconde supérieure*.

EXEMPLE.

N.° 3.

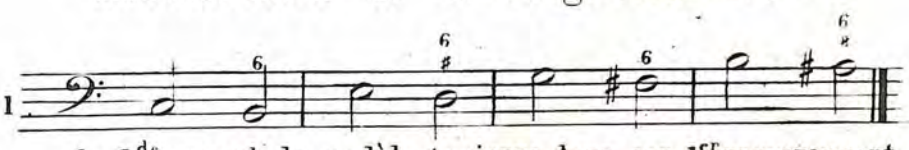


Une Marche Harmonique est souvent susceptible d'une ou de plusieurs Modifications par les renversements des accords.

EXEMPLES.

Renversement de la Progression N.° I.

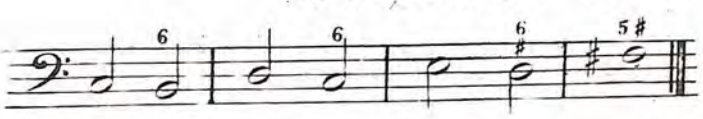
N.° 1.



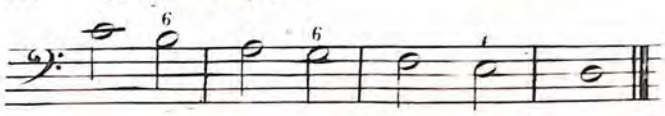
le 2.de accord du modèle toujours dans son 1.er renversement.

Renversements des Progressions N.° 2 et 3.

N.° 2.



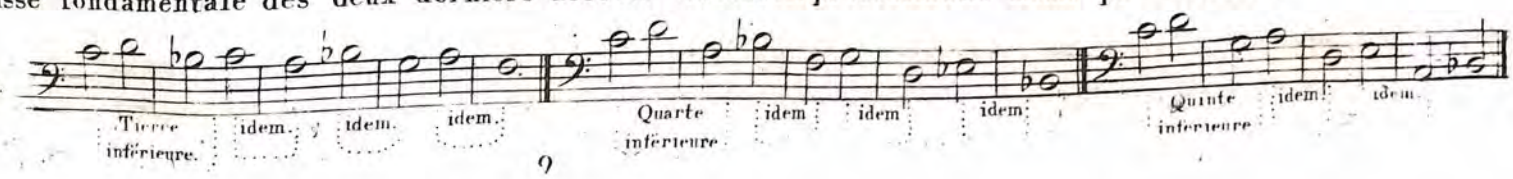
N.° 3.



En ajoutant ces 3. derniers exemples aux 3. autres, on a 6. Marches ou Progressions Harmoniques, qui tirent leur origine des deux seules accords =

(*) Comme on ne peut pas marcher d'exception en exception, on aura soin de procéder régulièrement par Tierce, Quarte ou Quinte inférieures entre le dernier accord du modèle et le 1.er de la Progression, toutes les fois que la Basse fondamentale des deux derniers accords du modèle procédera elle-même par seconde,

EXEMPLES.



QUALITÉS DU MODÈLE

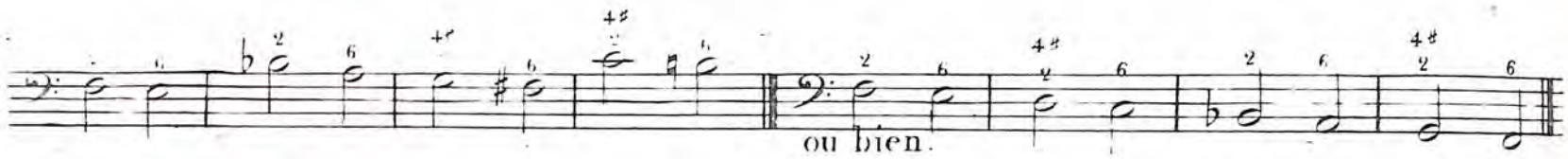
Le modèle doit finir par un accord consonnant ; il ne doit pas être long et peut néanmoins contenir jusqu'à 5, 6, 7, et 8 accords selon le mouvement ; il peut commencer par un accord dissonnant.

Les accords dissonnants qui pourroient s'y trouver doivent avoir une résolution exacte, et autant que possible sans exceptions ; cependant cette dernière règle n'est pas tout-à-fait de rigueur.

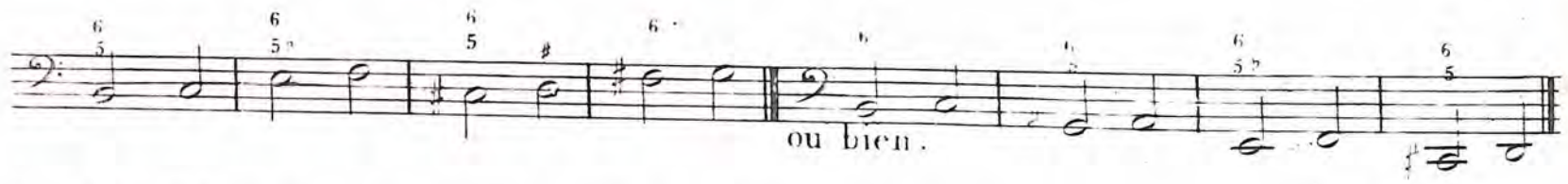
Les accords dissonnants par les quels un modèle pourrait commencer sont : 1° la septième dominante ; 2° la septième diminuée, (moins souvent ;) 3° l'accord de Sixte augmentée, (très rarement ;) tous les autres accords dissonnants ne peuvent être employés que dans le courant du modèle

VOICI DES EXEMPLES.

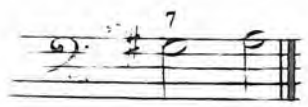
1° Modèle qui commence par la 7ème dominante dans son 3ème renversement : et qui donne les Progressions Harmoniques suivantes :



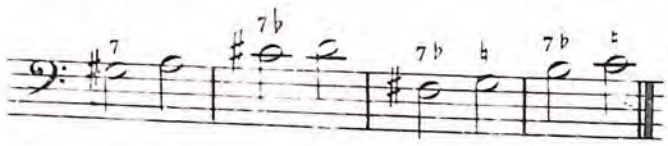
En mettant l'accord de 7ème dans son 1er renversement on aura :



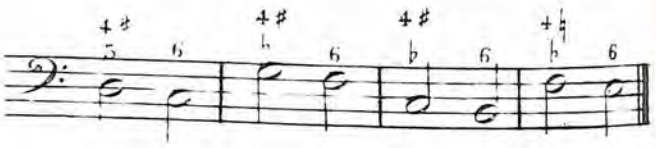
2° Modèle qui commence par la septième diminuée :



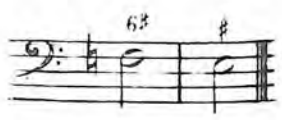
Progression



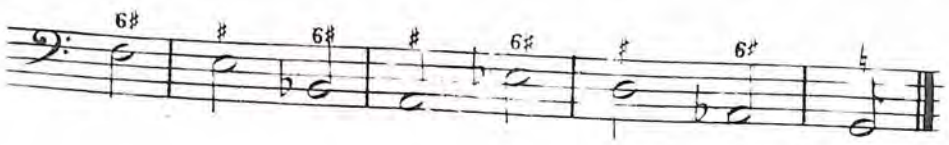
même EXEMPLE renversé.



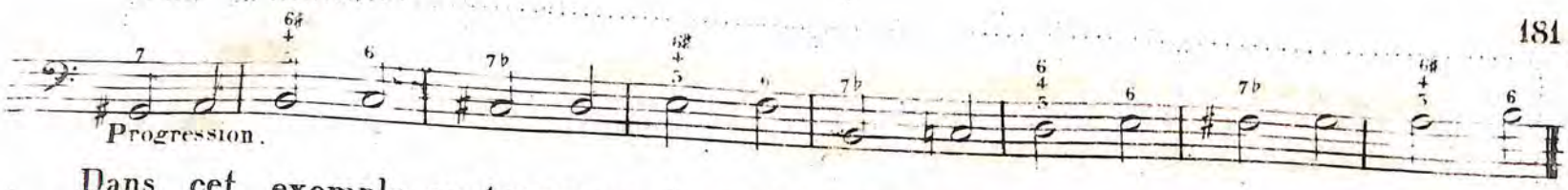
3° Modèle qui commence par l'accord de sixte augmentée :



Progression.

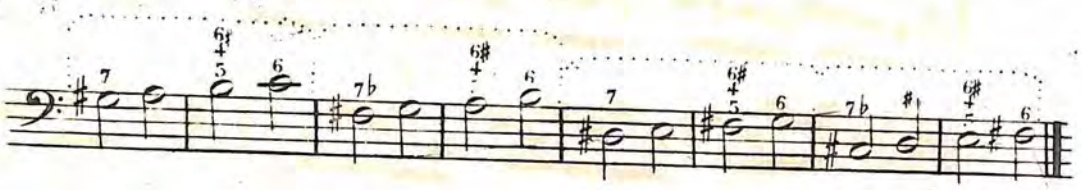


4° Modèle de quatre accords dont deux sont dissonnants



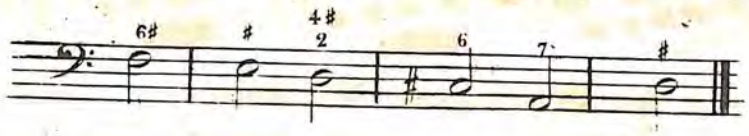
Dans cet exemple on transpose le modèle de *La* Mineur en *Ré* Mineur, c'est-à-dire à la Quinte inférieure. La régularité de la marche semblerait exiger par conséquent que l'on transposât ensuite de *Ré* Mineur en *Sol*, de *Sol* en *Ut* etc.. ce qui n'est point observé, car de *Ré* Mineur on module en *Ut* (à la seconde inférieure) et d'*Ut* en *Sol* (à la Quarte inférieure.) Ces sortes de modifications sont aussi usitées dans la création des marches Harmoniques, toutes les fois que l'enchaînement des accords et des tons se fait avec franchise.

Autre Progression du même genre:

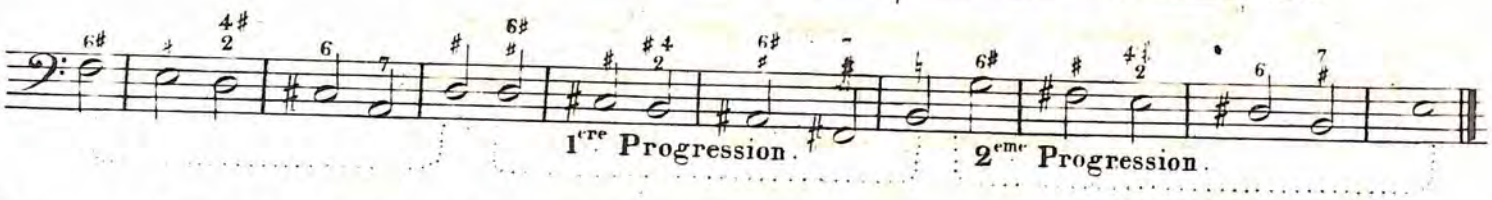


Un modèle en ton Mineur peut souvent se trouver Majeur dans la Progression *et vice-versa*, comme l'a fait voir l'exemple précédant.

5º Modèle de six accords:

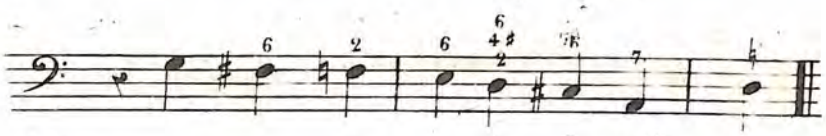


EXEMPLE.

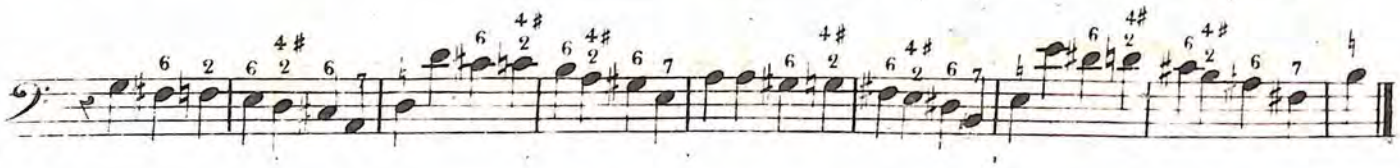


Toutes ces Progressions rentrent en même temps dans la théorie des modulations, parcequ'il n'est pas possible de créer une marche Harmonique avec un modèle qui commence par un accord dissonnant, sans moduler continuellement. On n'use de ces sortes de Progressions que dans des morceaux qui permettent de moduler dans des tons éloignés; dans le cas contraire, il faut employer de préférence les marches Harmoniques qui se font diatoniquement, c'est-à-dire, avec des accords pris dans la même Gamme ou avec des Modulations *passagères* dans les tons relatifs.

6º Modèle de huit accords:



Progression.

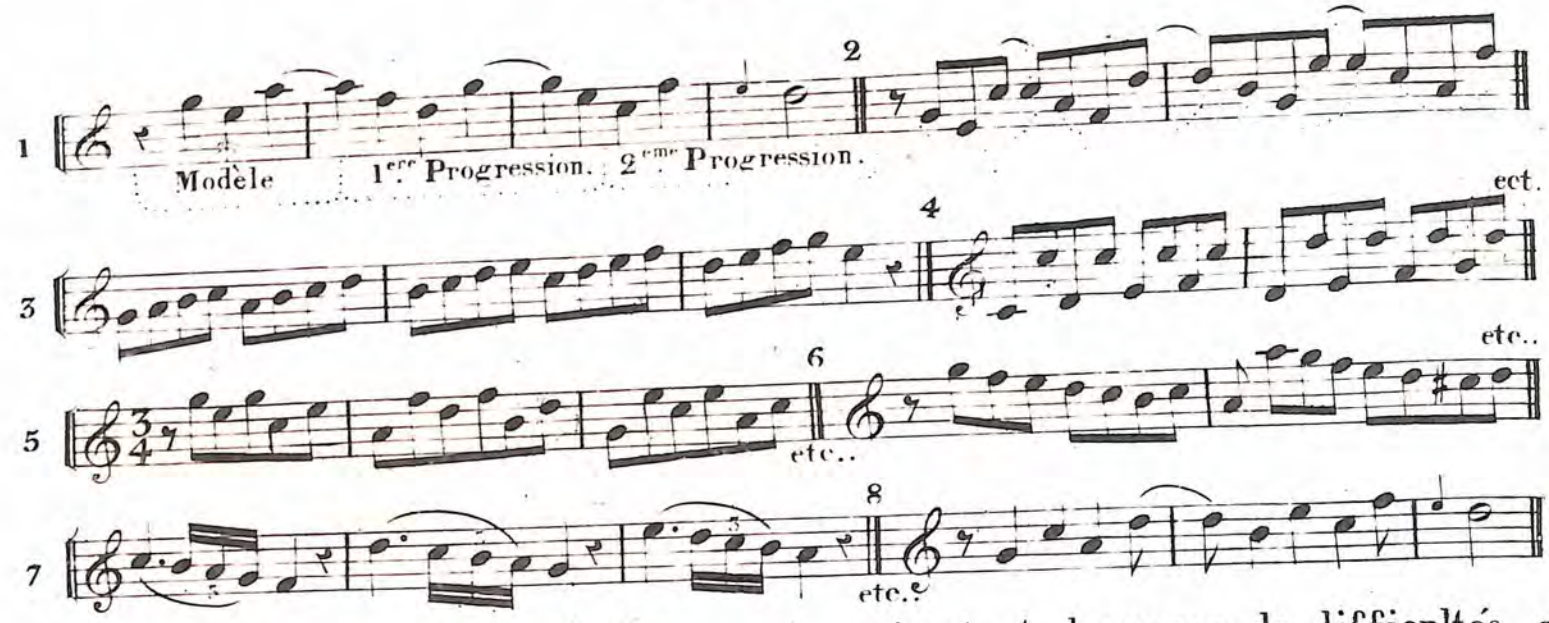


Nous avons jusqu'ici considéré ce travail seulement sous le rapport de l'Harmonie; il faut maintenant l'appliquer à la Mélodie et montrer dans quels cas cette dernière provoque une marche Harmonique pour être accompagnée. Cela nous fournira en même temps des exemples dans lesquels les marches Harmoniques restent dans le même ton ou ne modulent que très légèrement.

DE L'UNION DES PROGRESSIONS HARMONIQUES ET MÉLODIQUES.

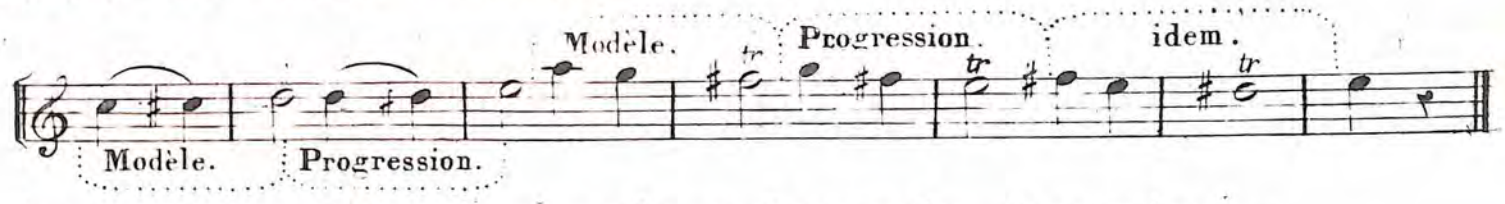
La Mélodie possède une quantité infinie de petits traits qu'elle répète par Progression deux, trois, ou quatre fois de suite.

EXEMPLES:



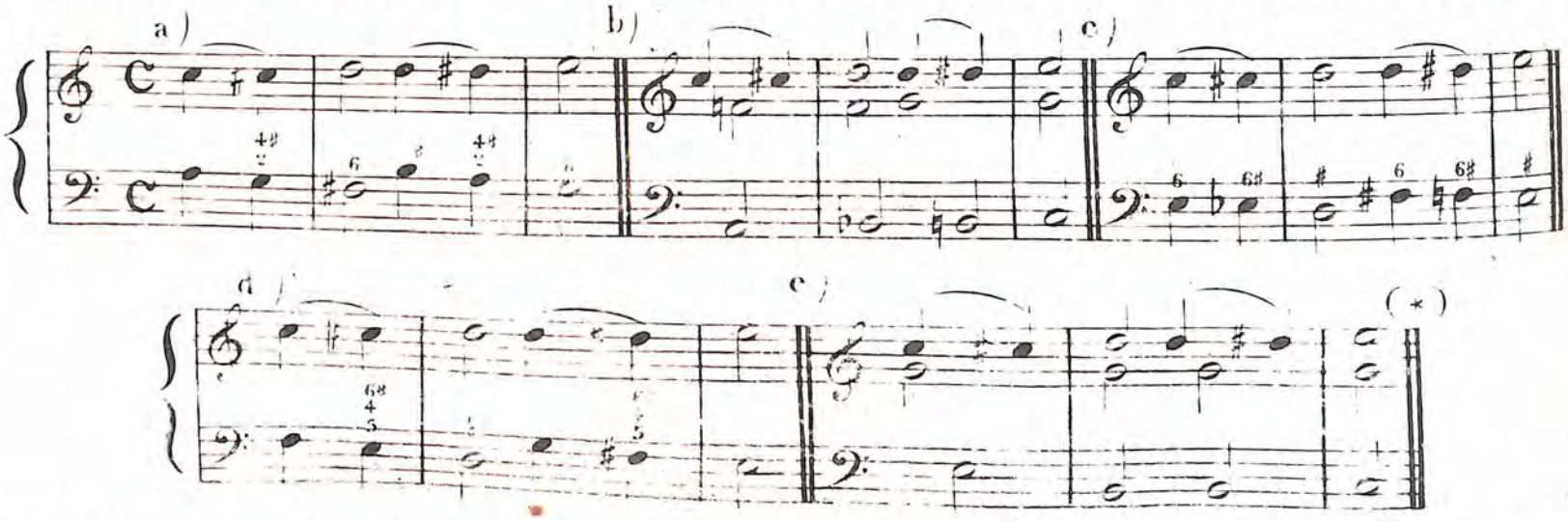
Il y a des Progressions Mélodiques qui présentent beaucoup de difficultés quand on veut les accompagner régulièrement par des Progressions Harmoniques, tandis que d'autres peuvent devenir la source de Marches Harmoniques neuves et piquantes qu'on auroit cherché vainement sans leur secours.

Dans tous les cas il est plus difficile de trouver des Marches Harmoniques sur un chant donné que de les concevoir abstraction faite de toute Mélodie. Voici un chant qui contient deux modèles différents ;



dont chacun est susceptible d'une marche ou Progression Harmonique.

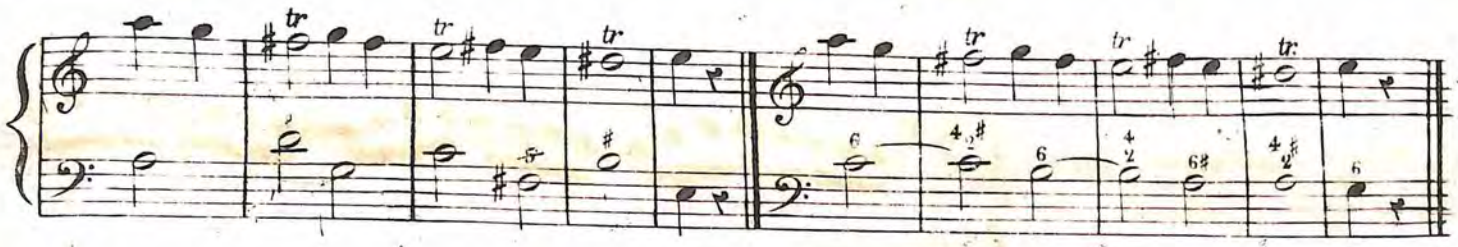
La première partie de ce chant peut s'accompagner des 5 manières suivantes.



(*) Comme il ne s'agit ici que de phrases chantantes isolément prises, et non du début ou de la terminaison d'un morceau de Musique, il est indifferent de commencer ou finir la Progression par tel ou tel autre accord renversé ou non renversé.

Voilà donc cinq manières differentes d'accompagner une Progression Mélodique, dont les quatre premières sont de véritables marches Harmoniques.

La seconde Progression Mélodique dont les trois premières Notes sont le Modèle, n'offre pas la même richesse. Voici deux marches Harmoniques qui peuvent servir à l'accompagner:



Lorsqu'une Progression Mélodique se présente, il faut d'abord examiner si elle est susceptible de plusieurs accompagnements, afin de choisir le plus convenable.

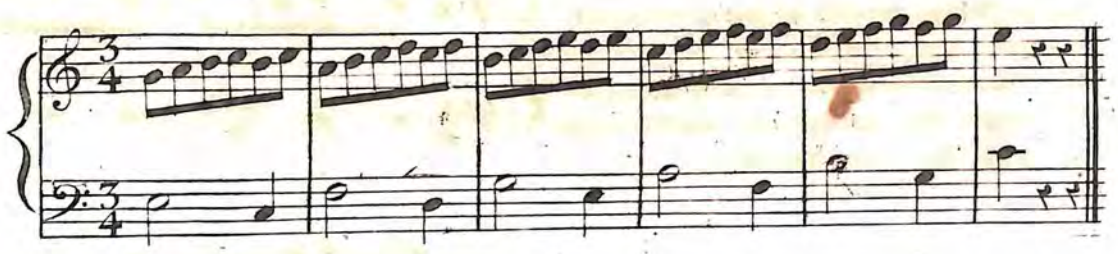
Dans les morceaux de Musique où la Progression Mélodique peut ou doit être souvent rappelée, (comme dans le genre Fugué), il est important de connaître et d'employer cette richesse d'accompagnement, parcequ'elle y est fort à sa place.

C'est également en consultant la Basse fondamentale que l'on parviendra à accompagner les marches Mélodiques.

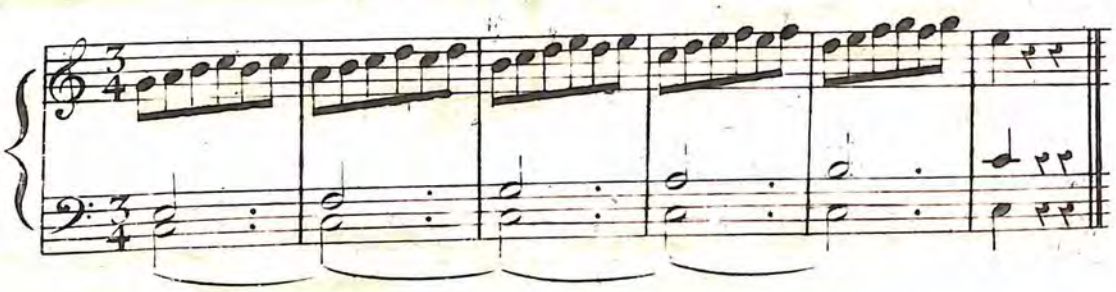
Toutes les fois que la Basse fondamentale pourra procéder sans exceptions, c.à.d. par Tierce, Quarte ou Quinte inférieures, il faudra préférer ce moyen, surtout l'orsqu'on ne pourra employer des accords dissonnans sans nuire à la Mélodie, ou qu'on voudra les éviter pour obtenir un accompagnement plus doux: par exemple.

ANALYSE.

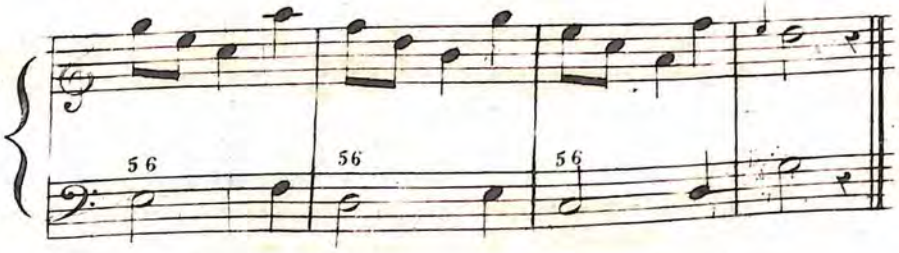
N°1.) La Basse fondamentale procède par Tierces et Quintes inférieures. L'harmonie et la mélodie restent dans le même ton; dans ce cas la Progression Harmonique peut quelquefois avoir lieu sur une Pédale, comme dans l'Exemple ci-dessous.



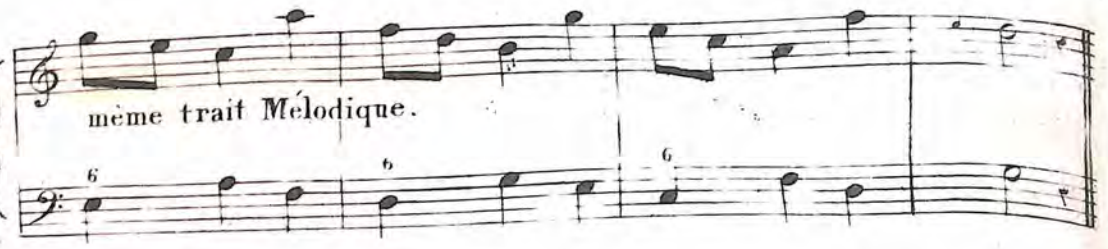
N°2. Progression Harmonique sur la Pédale.



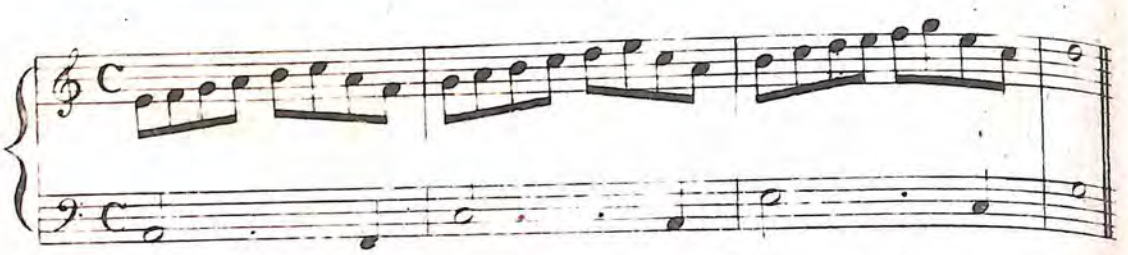
N°3. La Basse fondamentale procède également par Tierces et Quintes inférieures.



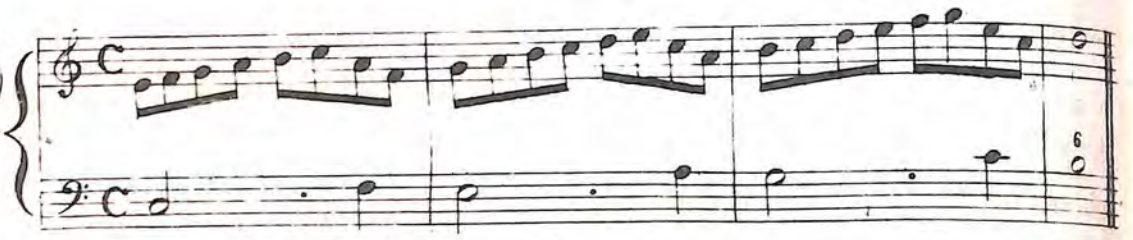
N.°4 Les Notes fondamentales font deux fois de suite Tierce inférieure et une fois Quinte inférieure, sous la même Mélodie.



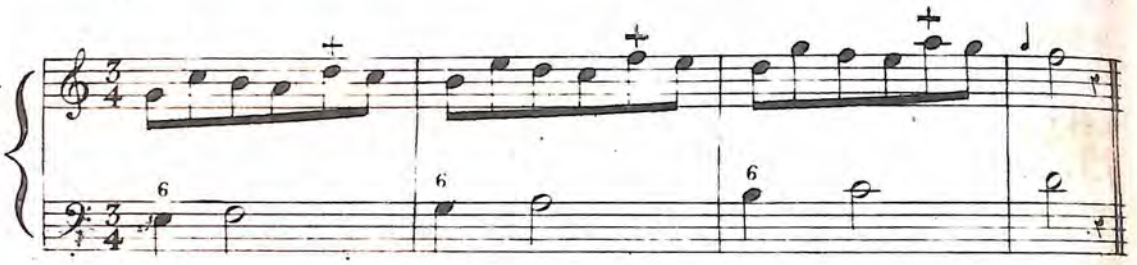
N.°5 La Basse fondamentale marche par Tierce et Quarte inférieures.



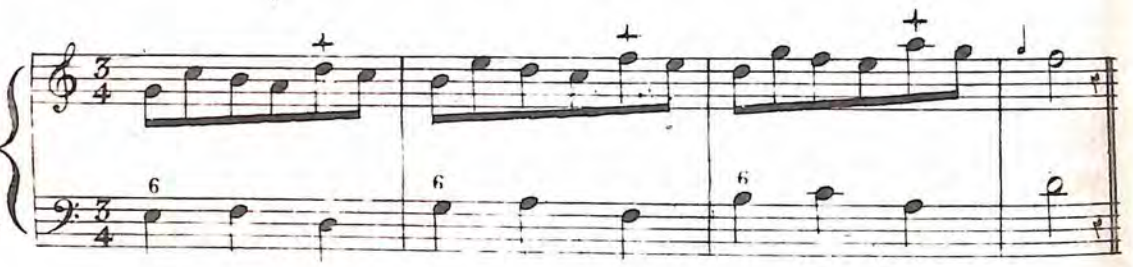
N.°6. La Basse fondamentale fait deux exceptions (*Fa - Mi*) et (*La - Sol*) ce qui peut avoir lieu quand les Progressions Mélodiques sont difficiles à accompagner.



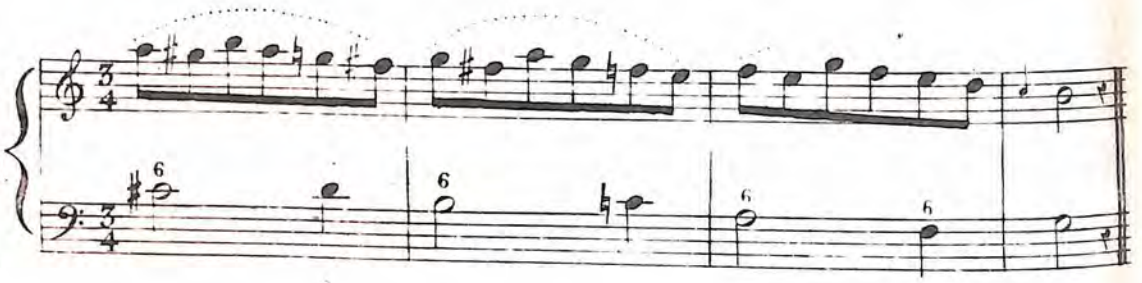
N.°7. Dans cet exemple il faut envisager les Notes marquées (+) comme petites Notes. (*)



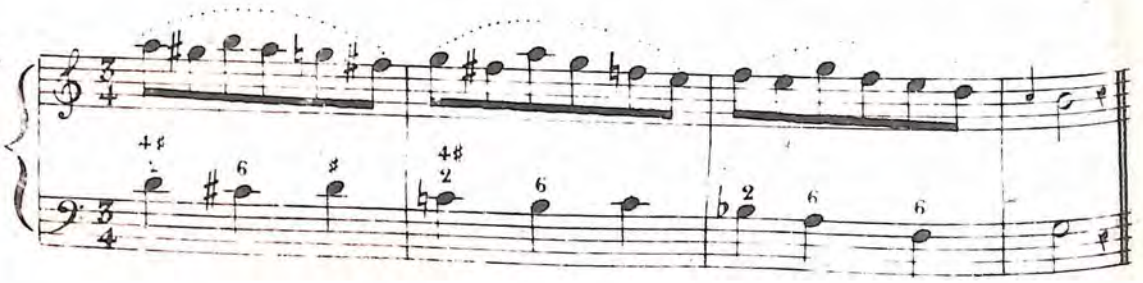
N.°8. Dans cet exemple ces mêmes Notes marquées (+) sont considérées comme Notes réelles et par conséquent accompagnées avec d'autres accords. La Basse fondamentale de ces deux exemples fait encore des exceptions motivées par la nature du trait Mélodique.



N.°9. La Basse fondamentale procède par Quintes inférieures, et la Progression Harmonique cesse au 6.e accord.

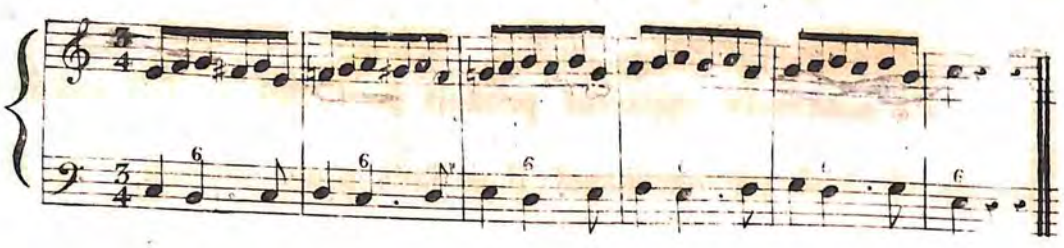


N.°10. La première Note du modèle mélodique de l'exemple précédent peut être envisagée comme *petite Note*; c'est pourquoi on peut en modifier l'harmonie de la manière suivante:

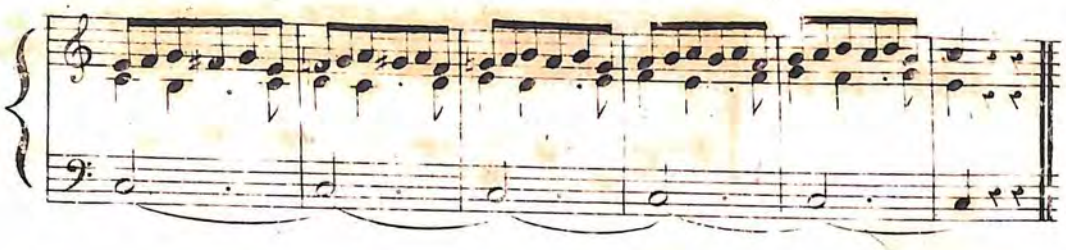


(*) Il est très important dans ces marches de savoir bien diviser les Notes de la Progression Mélodique en Notes réelles et accidentelles. Il y a des cas où l'on peut envisager les mêmes Notes, tantôt comme réelles et tantôt comme accidentelles, (c'est-à-dire passageres ou petites Notes), ce qui donne lieu dans ce cas à deux accompagnements différens.

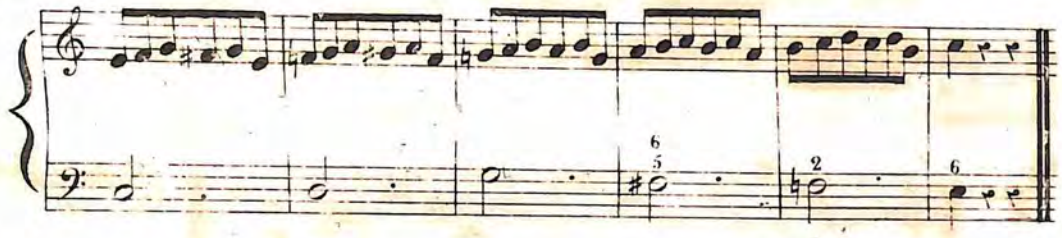
N°11 La Progression mélodique de cet exemple est une de celles qui admettent difficilement une marche Harmonique régulière Aussi la Basse fondamentale fait-elle ici des exceptions.



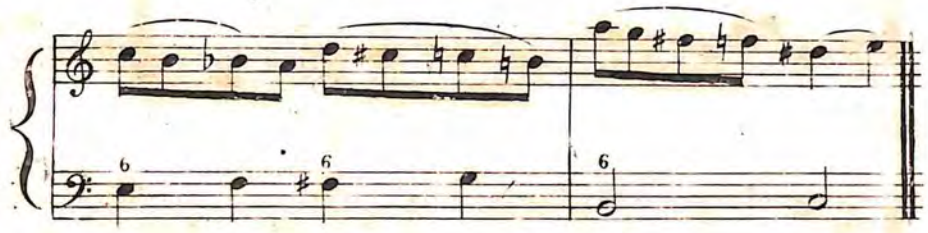
N°12. Une suite d'accords, telle que celle de l'exemple précédent produit plus d'effet sur la Pédale. Cette note grave et immobile enveloppe pour ainsi dire tous les accords et les lie plus étroitement en les rappelant sans cesse à la tonique.



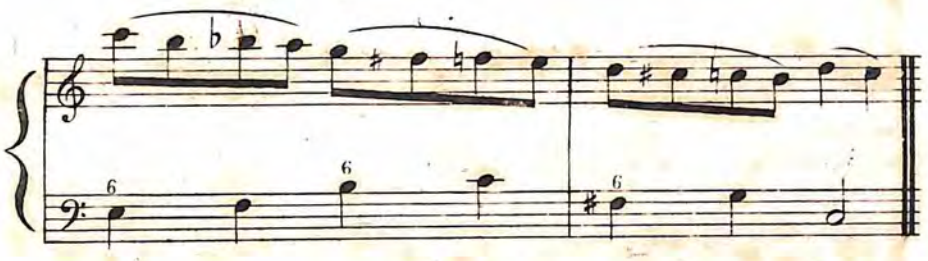
N°13. Autre moyen d'accompagner la progression précédente qui est souvent préférable aux marches harmoniques régulières. Il est cependant des progressions mélodiques qui n'admettent point cette simplicité d'accords et que l'on ne peut accompagner sans d'avoir recours aux marches harmoniques pour les accompagner.



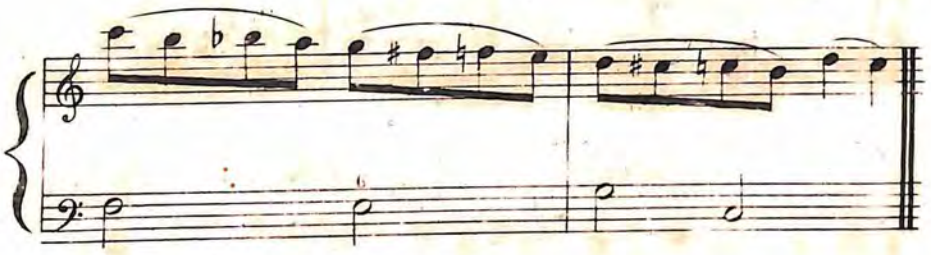
N.14. Cet exemple n'est guère susceptible d'une autre harmonie.



N°15. Dans cet exemple le modèle se compose des quatre 1res Notes du chant.



N°16. Même modèle mélodique accompagné sans Progression harmonique.



Nous recommandons aux élèves de s'exercer fréquemment dans ce travail

Cet exercice, quoique varié à l'infini, se réduit uniquement à donner à un modèle mélodique un accompagnement qui puisse se transposer avec ce modèle même.

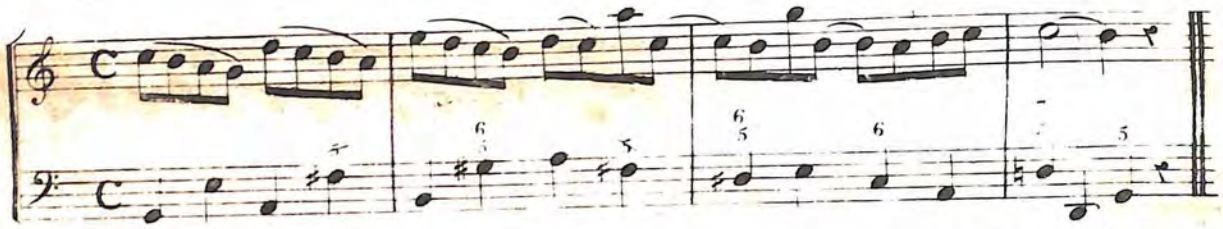
VOICI LE TABLEAU DE CETTE OPÉRATION.

(a) Modèle Mélodique.	(a) Modèle Harmonique.
(b) Progression mélodique en restant dans le même ton ou en modulant.	(b) Progression harmonique en restant dans le même ton ou en modulant.

La Mélodie, quoique restant dans le même ton, supporte quelque fois un accompagnement dont l'harmonie module.

Ce contraste apparent produit de l'effet et fait valoir la mélodie ; c'est une ressource délicate et dont parconséquent il ne faut point abuser.

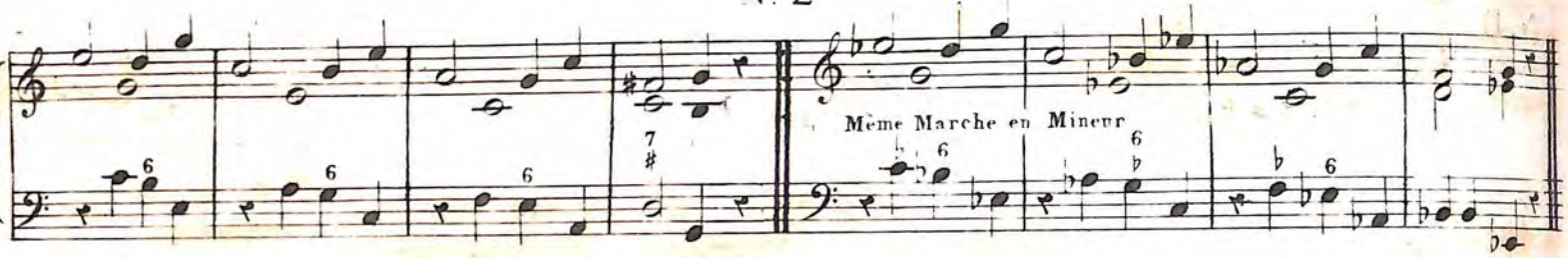
EXEMPLE.



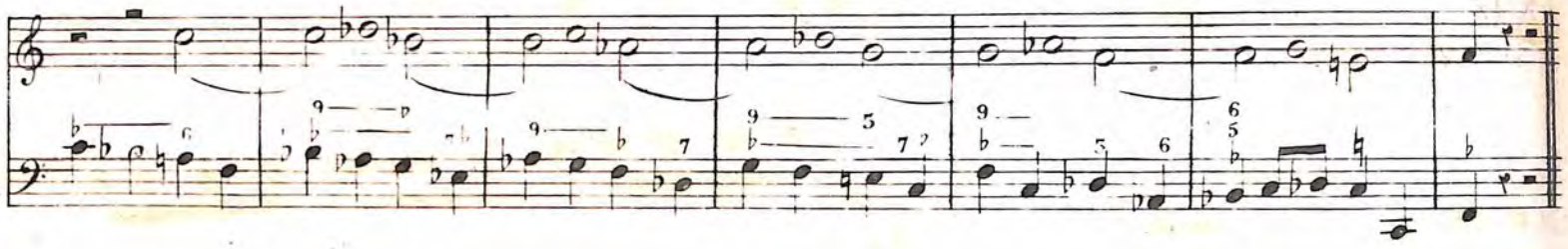
Nous terminerons cet article par les différentes marches ou progressions harmoniques contenues dans la table suivante :

N.° 2

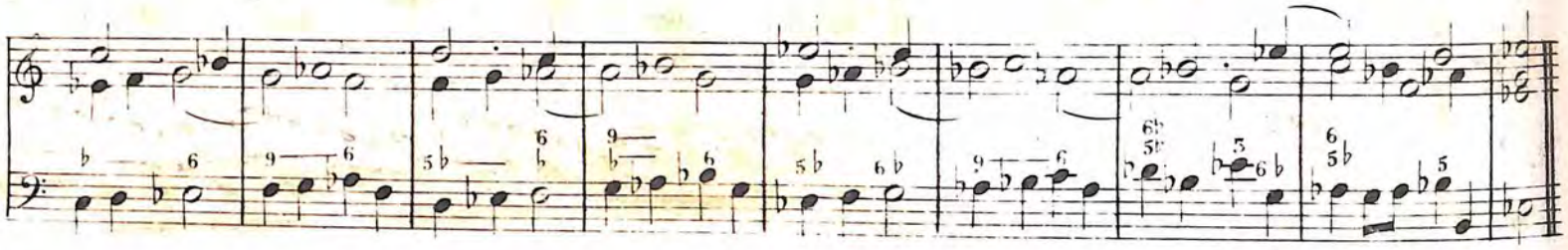
N.° 1



N.° 3.

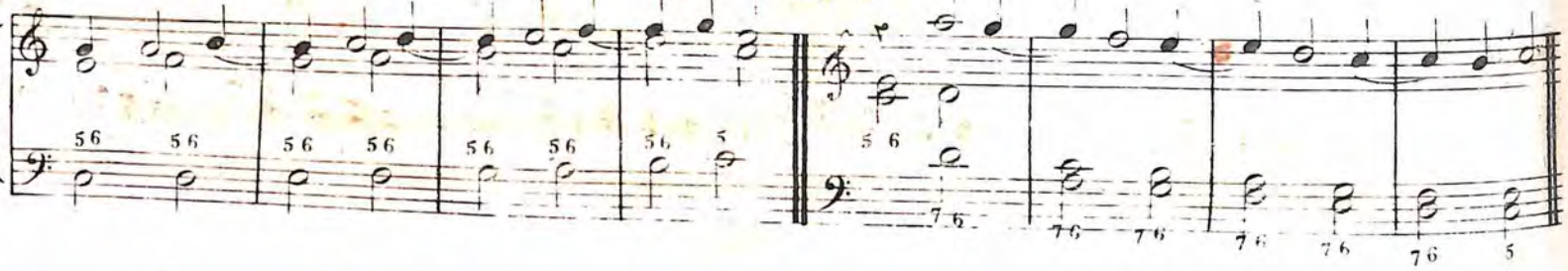


N.° 4.

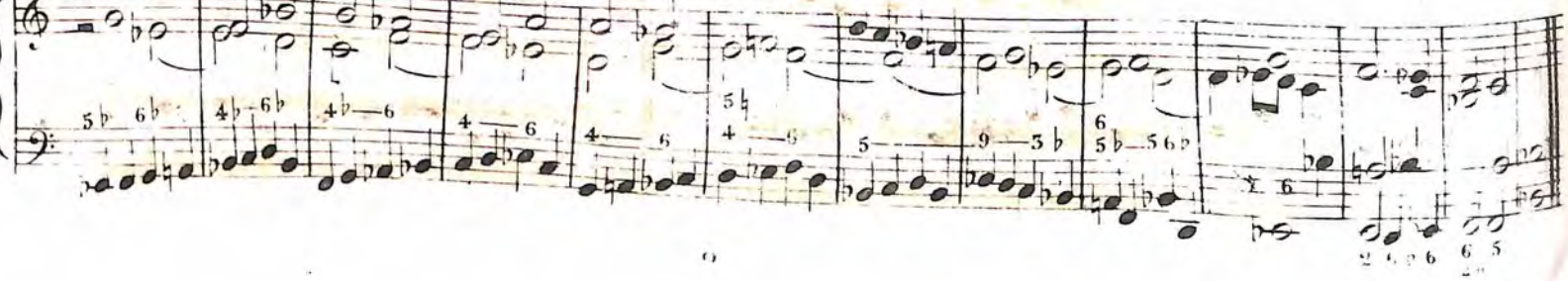


N.° 6.

N.° 5.



N.° 7



N° 8

N° 9

N° 10

N° 11

N° 12.

N° 13.

N° 14.

N° 15

N° 16.

N° 17.

N° 18.

N°19

N°20

N°21

N°22.

N°23

N°24.

N°25.

N°26.

N°27.

N°28.

N°29

N°30

N°31.

N°32

N°33.

N°34.

N°35.

N°36.

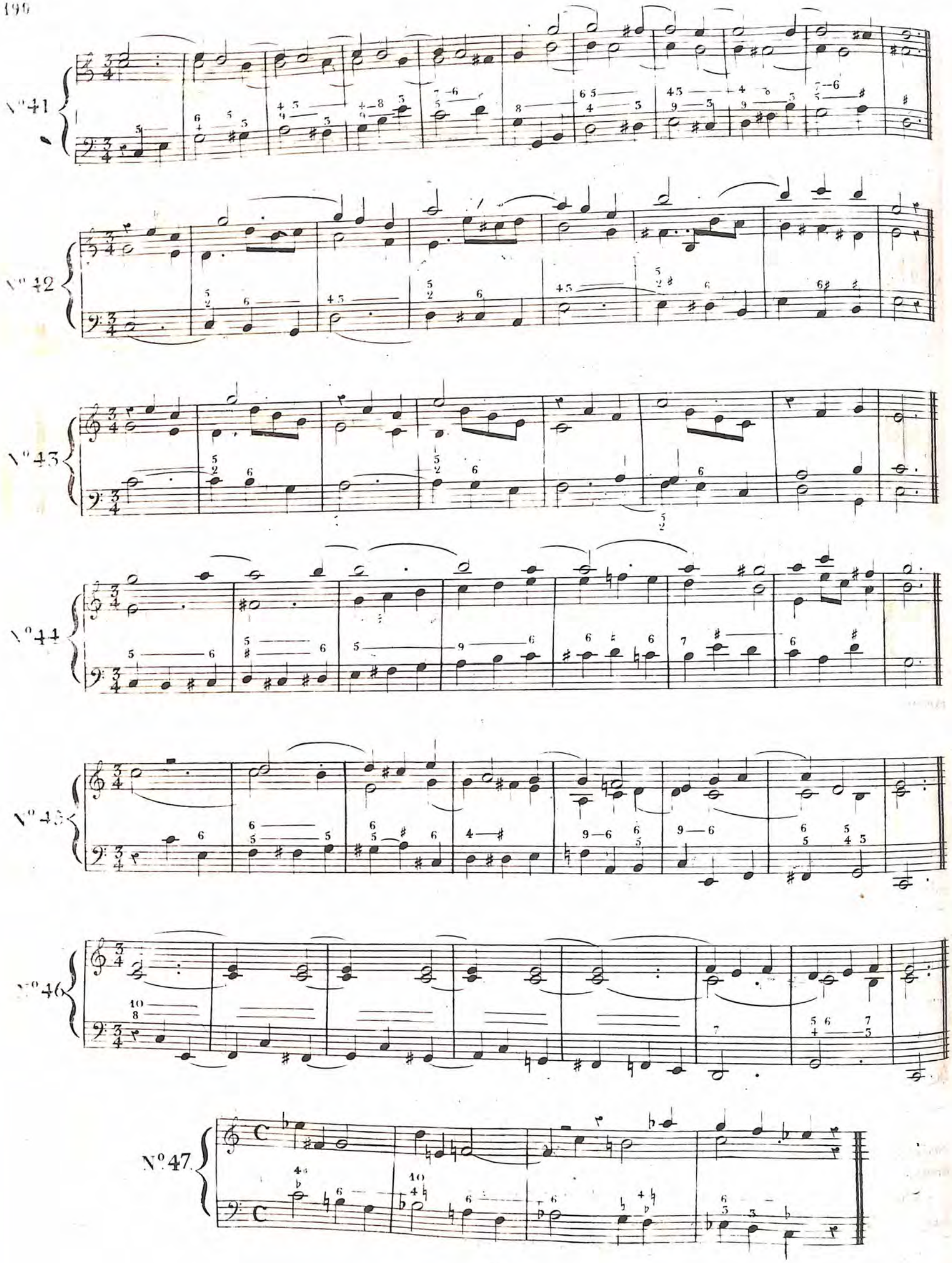
N°37

La seconde note de chaque accord dans la Basse fait Pédale.

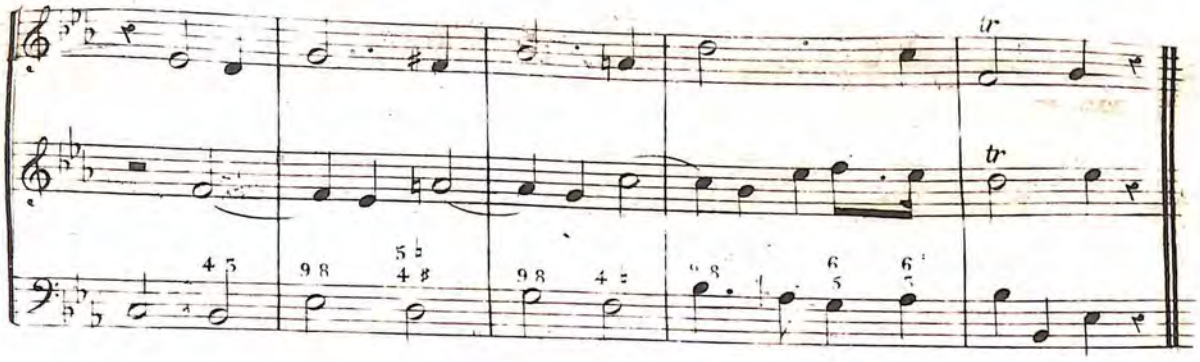
N°38.

N°39.

N°40.

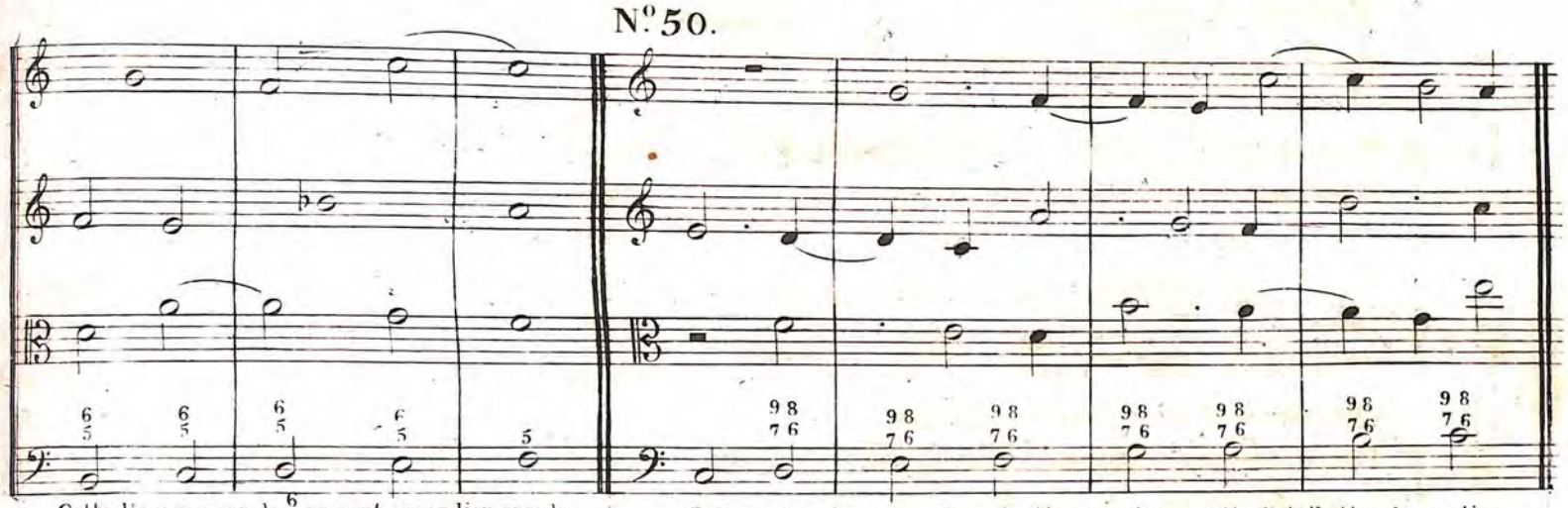

N° 41
N° 42
N° 43
N° 44
N° 45
N° 46
N° 47

N.° 48



N.° 50.

N.° 49



Cette Progression de 6/5 ne peut avoir lieu que de cette manière, c'est-à-dire que partout où le cinq se trouve il doit se résoudre sur la Tierce

Cette succession ne peut se pratiquer qu'avec cette distribution de parties

DE LA DIFFÉRENCE ENTRE LA MUSIQUE SÉVÈRE ET LA MUSIQUE LIBRE.

Toute Musique, libre ou sévère, doit être *purement* écrite ; c'est-à-dire, qu'elle doit être exempte de fautes. Le mot *libre* n'implique point ici admission de licences arbitraires.

Mais il y a des productions où l'harmonie doit être traitée avec plus de rigueur ; et on les distingue par les noms de *Musique sévère*, *contre-point sévère* ou *harmonie sévère*. (a)

Cette sévérité consiste en ce qu'on évite 1° la marche de deux ou plusieurs parties à l'unisson ou à l'octave ; (b) 2° l'emploi des accords brisés et des petites notes ; 3° la prédomination d'une seule partie ; 4.to les chants ou les traits communs ; 5.to les modulations enharmoniques.

D'un autre côté, on exige dans cette sorte de Musique 1° que chaque partie ait des dessins particuliers qui la distinguent des autres, c'est-à-dire qu'aucune ne soit uniquement partie de remplissage 2° que les marches harmoniques y soient fréquentes et neuves ; 3° qu'on fasse fréquemment usage des suspensions ; 4.to que l'on emploie les imitations, les canons, le genre fugué, le contrepoint double, en un mot toute harmonie susceptible de renversement. (c)

(a) Les mots *contre-point* et *harmonie* sont synonymes : ainsi les expressions *contre-point simple*, *contre-point double*, *contre-point fleuri*, *contre-point rigoureux*, sont les mêmes qu'harmonie simple, harmonie double, harmonie fleurie, harmonie rigoureuse.

(b) Il est bien entendu que cette sévérité ne peut pas s'étendre aux masses de l'orchestre, quand il faut doubler ou tripler le fond de l'harmonie.

(c) Le contre-point double, les imitations, les Canons, la Fugue et le genre Fugué forment la matière que l'on discute dans les traités de la Fugue.

Les productions du genre sévère sont :

1° La plus grande partie de la Musique d'Eglise.

2° La Fugue et les Canons.

3° La Musique d'Ecole ou d'Etude.

Dans la Musique libre au contraire on peut se servir de tout ce qu'on doit éviter avec soin dans celle dont nous venons de parler.

1° On y fait souvent marcher deux ou plusieurs parties à l'unisson ou à l'octave.

2° Le plus souvent une seule partie y prédomine et les autres ne font qu'accompagner.

3° Les Modulations s'y font avec beaucoup de liberté ; elles y suivent en quelque sorte le caprice de l'auteur. Souvent aussi on y reste fort longtems dans le même ton ; ce qui est inadmissible dans la Musique sévère.

4° Les accords brisés s'y emploient fort souvent.

5° Les petites Notes et en général les Notes accidentelles y sont prodiguées, à l'exception des suspensions dont l'usage y est beaucoup plus rare.

6° La partie prédominante y fait à tout coup des octaves avec l'une ou l'autre partie accompagnante.

7° Des suites de Tierces ou de sixtes, ainsi que certaines formules de cadences vulgaires, s'y reproduisent à chaque instant.

8° On y observe moins de régularité dans la résolution des accords dissonnans.

Les productions de la Musique libre sont :

1° Toutes celles qui font briller les instrumens et la voix ; le *Concerto*, les solos, les airs, la romance, les *Canzonette*, les Rondeaux etc.

2° La Musique Militaire, la Musique de chambre et en général la Musique Théâtrale.

Il y a en outre des ouvrages d'un genre mixte ; tels sont les Quatuors dans le genre de Haydn, les Symphonies etc. dont l'ensemble est un mélange d'harmonie rigoureuse et d'harmonie libre.

Dans les traites de composition et dans les écoles on n'enseigne que le *genre rigoureux*, tel qu'il existait du tems où FUX publia son *Gradus ad parnassum*, *Angelo Baradi* ses *Documenti armonici* et *Gioseffo Zarlino* ses *instituzioni armoniche*.

Dans ce tems on ne connaissoit guère d'autre Musique que celle de l'ancien style d'Eglise *très rigoureux*.

La composition Musicale, comme tous les arts qui tendent toujours à leur perfectionnement, a fait depuis de grands progrès, fruits des lumières acquises par des essais plus ou moins heureux.

Le gout a changé à plusieurs reprises et très souvent à l'avantage de l'art dont on a reculé les bornes en introduisant successivement la Musique dramatique, la Musique instrumentale et celle de salon.

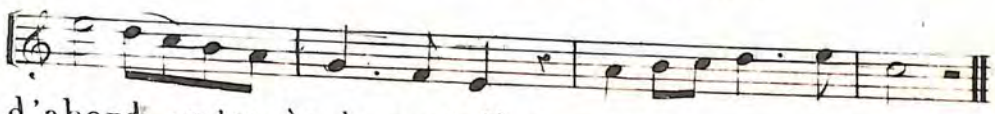
Ces nouveaux genres, en formant des virtuoses, des chanteurs et des cantatrices célèbres dont il fallut ensuite faire briller le talent, s'éloignèrent peu-à-peu du genre rigoureux enseigné dans les cours de composition et en usage dans la musique d'église ; ils donnerent naissance à la *Musique libre* dont le style a prévalu.

On a donc tort de ne pas en enseigner les principes aux élèves qui, en sortant des mains de leurs maitres, sont déconcertés de n'entendre que de la musique composée dans un genre presque diamétralement opposé à celui qu'ils ont étudié ; d'où il résulte que beaucoup d'élèves croyent que tout est permis dans la musique libre et, ce qui est encore plus dangereux, que l'etude approfondie de la composition devient tout-à-fait inutile.

Cet article est un de ceux que l'on classe ordinairement dans les traités de la Fugue et du contre-point double. Mais il y a une partie de cette matière qui appartient à l'étude de l'harmonie ; c'est pour cela que nous avons jugé à propos de l'insérer ici.

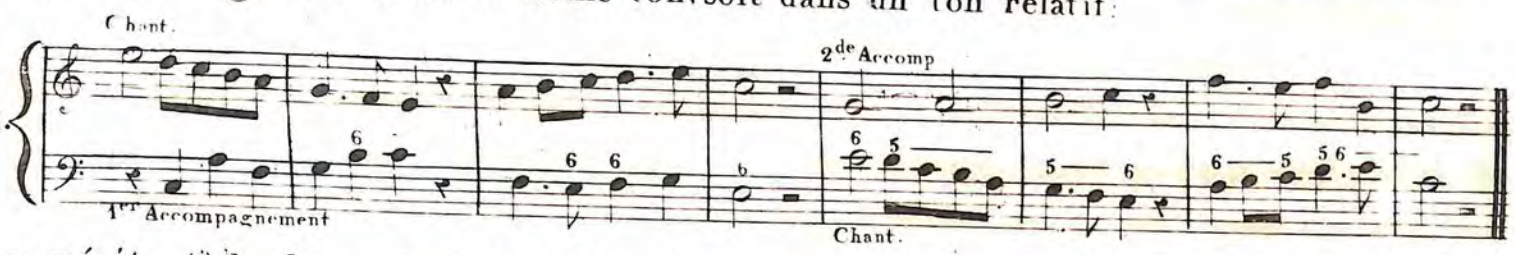
Les imitations se font en répétant une phrase ou un trait de chant, ou en en reproduisant le dessin dans d'autres parties.

On se propose, par exemple, d'imiter le trait suivant :



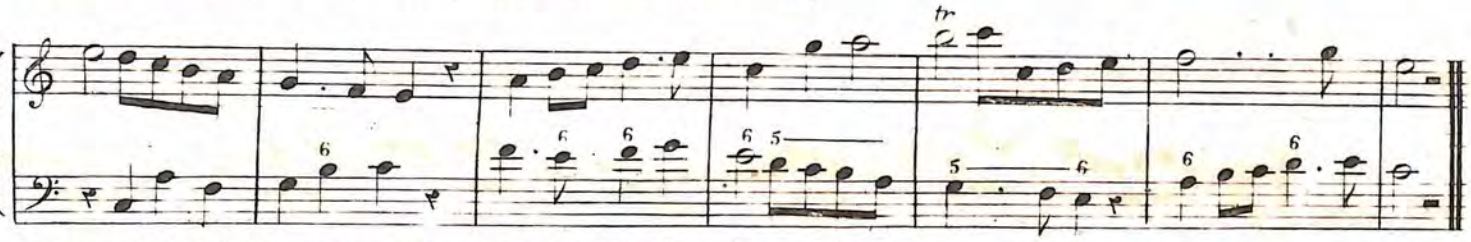
Il est clair d'abord qu'après la quatrième mesure, une autre partie quelconque peut répéter le même passage soit dans le même ton, soit dans un ton relatif.

N° 1. EXEMPLE.



Si en répétant de la sorte le trait de chant, le premier accompagnement ne pouvait plus servir, (*) on en ferait un second comme dans l'exemple précédent. Cette sorte d'imitation est la plus simple et la plus facile, et peut souvent être employée avec succès dans la musique libre. Quand l'harmonie le permet on peut serrer cette même imitation davantage, et la faire commencer à la quatrième mesure.

N° 2. EXEMPLE.

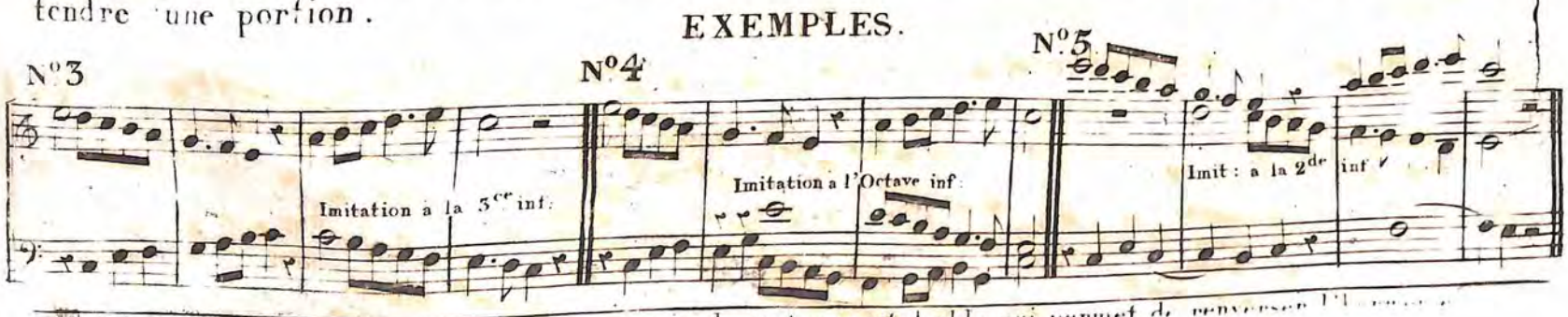


Si on pouvait la faire commencer encore plutôt, elle deviendrait plus intéressante ; pour en découvrir la possibilité, il faut chercher l'imitation sur chaque tems fort (lorsque la phrase qu'on veut imiter commence par un tems fort) ou sur chaque tems faible (lorsqu'elle commence par un tems faible) : cette recherche se fait

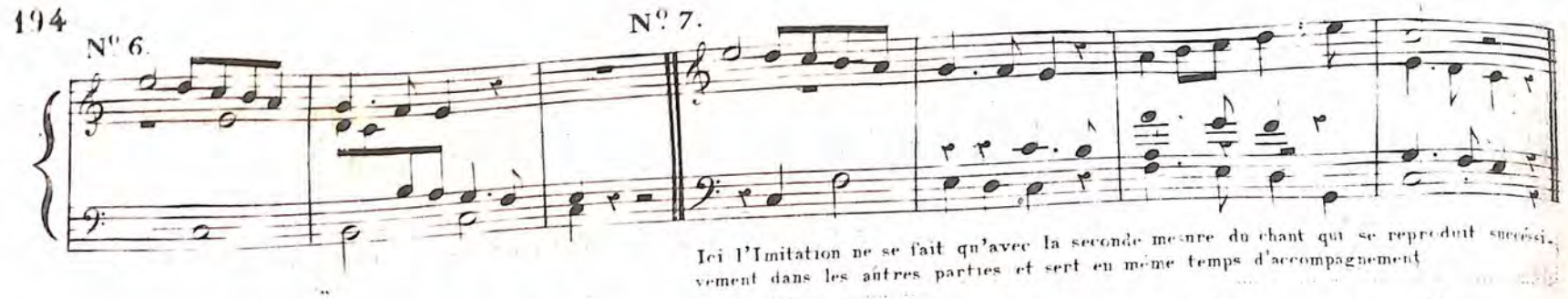
à la Seconde . . . . . inférieure ou supérieure.
à la Tierce . . . . . .
à la Quarte . . . . . .
à la Quinte . . . . . .
à la Sixte . . . . . inférieure ou supérieure.
à la Septieme . . . . . .
à l'Octave . . . . . .
à l'Unisson

Dans ces imitations on ne répète pas toujours le chant en entier ; il suffit d'en faire entendre une portion.

EXEMPLES.



(*) Cela peut souvent arriver, car on n'exige pas ici le contre-point double qui permet de renverser l'imitation.

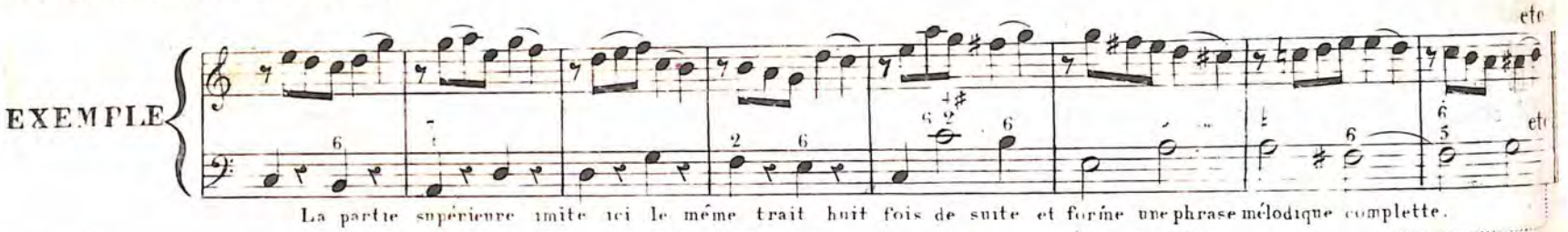


Ici l'Imitation ne se fait qu'avec la seconde mesure du chant qui se reproduit successivement dans les autres parties et sert en même temps d'accompagnement

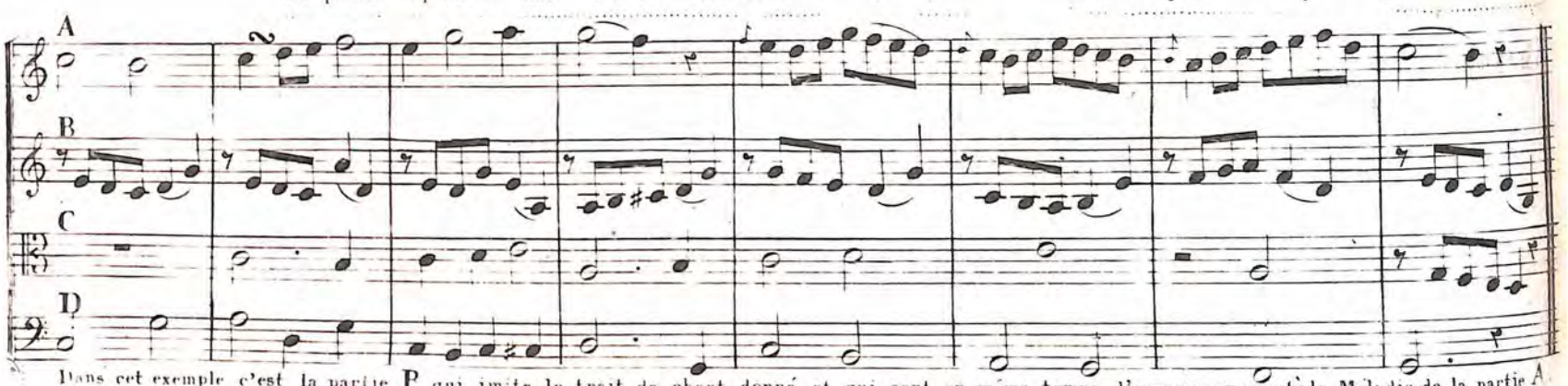
Les traits de chant se prêtent plus ou moins à ces imitations ; mais il y en a bien peu qui n'offrent la possibilité d'en faire au moins une ou deux.

Il peut souvent arriver que le compositeur juge à propos de ne point user de cette ressource ; car il ne s'agit pas seulement de faire des imitations mais il faut savoir encore les placer convenablement.

Les productions qui les admettent sont celles qui doivent faire valoir le talent du compositeur, comme les morceaux d'ensemble, les choeurs, les Ouvertures et différentes productions de la musique instrumentale. Les imitations n'ont guère lieu dans les morceaux où il faut une grande simplicité ou un intérêt purement mélodique, comme *Airs*, *Romances*, *Canzonette*, *Cavatine*, *Rondeaux* etc. Il y a cependant des imitations qui ne sont que *Des Imitations de mouvement*, dont on peut faire un usage plus étendu. Pour réaliser cette proposition on prend une petite phrase de 5, 6 ou 8 Notes, par exemple:  où il y a trois croches et deux noires ; et on répète cette phrase, (soit dans la même partie, soit en la promenant d'une partie à l'autre) dans tous les sens possibles, et en gardant toujours la même valeur des notes.

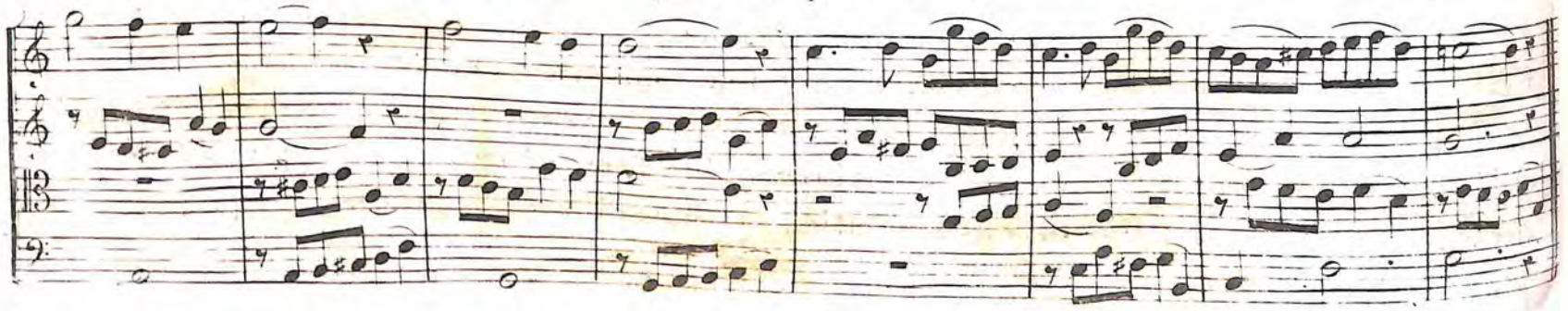


La partie supérieure imite ici le même trait huit fois de suite et forme une phrase mélodique complette.



Dans cet exemple c'est la partie P qui imite le trait de chant donné et qui sert en même temps d'accompagnement à la Mélodie de la partie A.

Dans l'exemple suivant le même trait se promène dans les trois parties inférieures et sert d'accompagnement au chant de la partie supérieure.

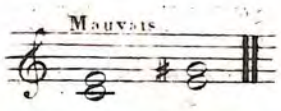


L'harmonie à deux exige une étude approfondie que les éleves negligent trop elle a un interêt et un charme particulier ; elle est de la même importance, dans la pratique, que l'harmonie à 3 et à 4 parties, car on peut l'employer avec succes dans toutes les productions musicales de quelque genre qu'elles soient.

On peut se servir dans l'harmonie à 2 de tous les intervalles usités, comme on le verra ci-dessous et ne se restreindre aux seuls intervalles consonnans que dans l'expression des sentiments doux.

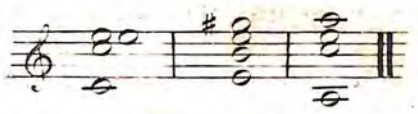
Elle demande encore plus que l'harmonie à 3 et à 4 une extrême pureté, parcequ'étant isolée des autres parties rien n'en déguise les fautes.

C'est dans cette harmonie que deux Tierces Majeures de suite par mouvement semblable peuvent quelquefois faire un mauvais effet; telles sont par exemple les deux Tierces Majeures suivantes :

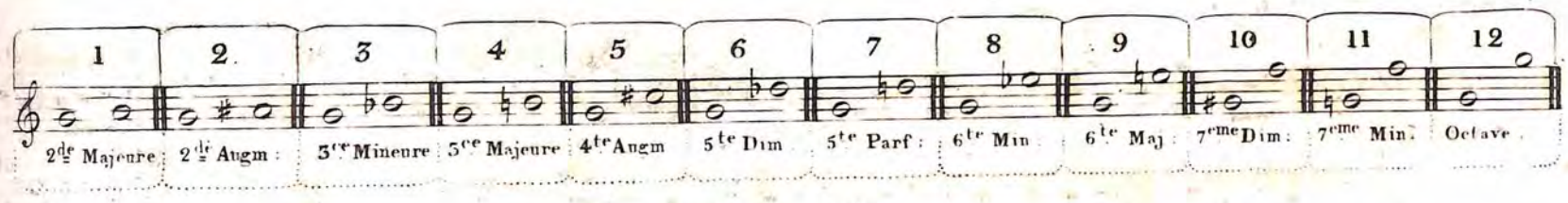


où il existe une mauvaise relation entre *Ut* et *Sol* ♯.

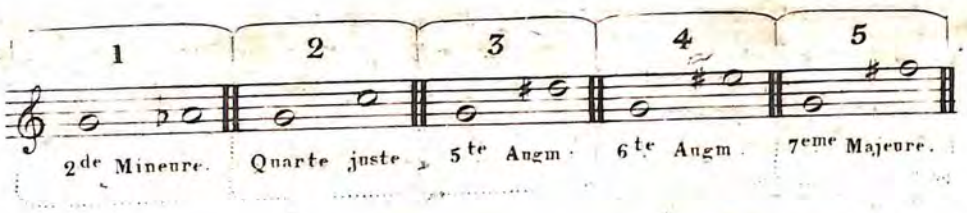
Les cas semblables étant assujettis à trop d'exceptions, il serait difficile de les prévenir par des règles sûres aux quelles d'ailleurs l'oreille peut facilement suppleer. Cette observation sur la succession des Tierces Majeures successives par mouvement semblable ne s'étend pas jusqu'à l'harmonie à plus de deux parties, car l'exemple précédent mis à 4 de la maniere suivante est bon:



Il y a des intervalles qui sont plus particulièrement propres à être employés comme notes réelles dans l'harmonie à deux parties ; tels sont les suivans :



Les cinq intervalles ci-dessous doivent être employés (comme notes réelles,) avec beaucoup plus de restriction.



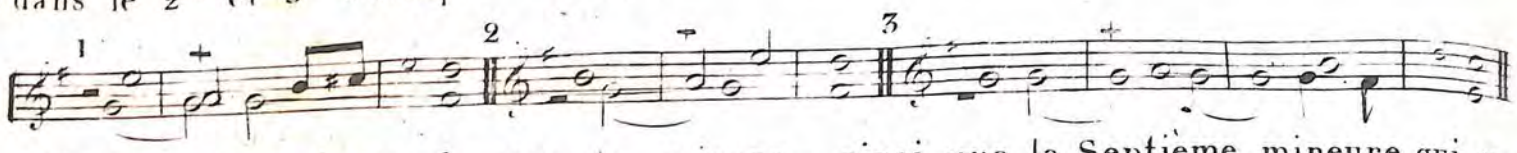
Parmi tous ces intervalles il y en a quatre (la Tierce mineure, la Tierce Majeure, la sixte Mineure et la sixte Majeure,) dont l'usage est beaucoup plus fréquent dans l'harmonie à deux.

L'unisson et l'octave s'employent fort rarement ; on peut s'en servir dans les cadences finales, et de tems en tems pour commencer une nouvelle période.

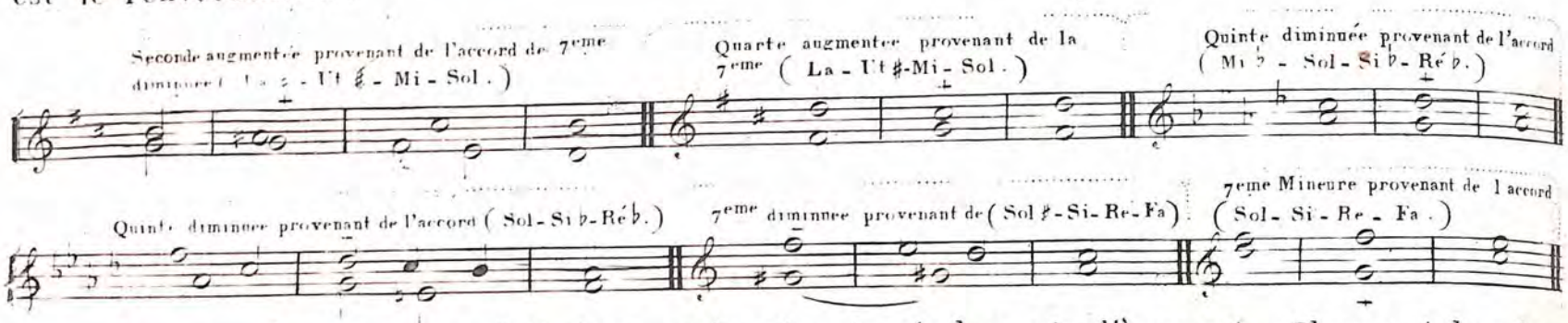
La Quinte juste n'est pas non plus tres usitée ; mais comme elle donne plus d'harmonie que l'unisson et l'octave, on peut l'employer plus fréquemment. Les autres intervalles étant dissonnans il leur faut toujours une résolution et souvent une preparation.

EXEMPLES SUR LA MANIÈRE D'EMPLOYER LES INTERVALES DISSONANS DANS L'HARMONIE À DEUX PARTIES.

Seconde majeure, provenant de l'accord (La-Ut ♯ - Mi - Sol) dans le 1 er exemple et de (La-Ut ♯ Mi - Sol) dans le 2eme et 3eme exemple suivans.

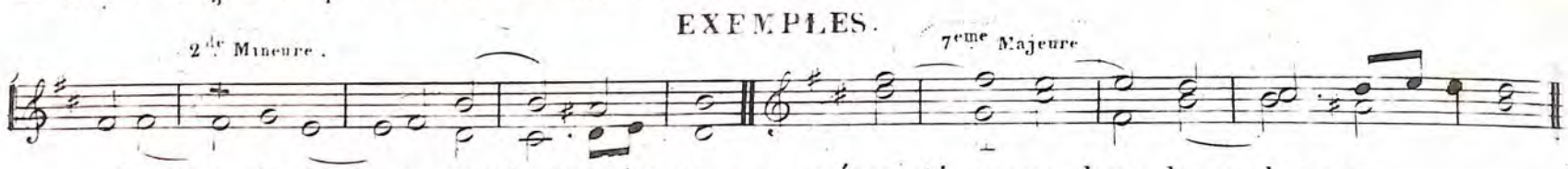


On fera bien de préparer la seconde majeure, ainsi que la Septième mineure qui en est le renversement.



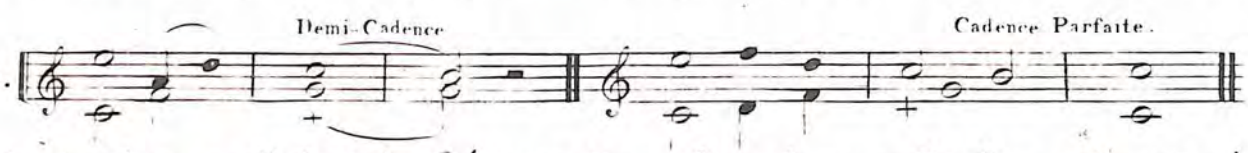
La seconde mineure doit être préparée et résolue régulièrement. Il en est de même de la 7eme majeure qui en est le renversement.

EXEMPLES.



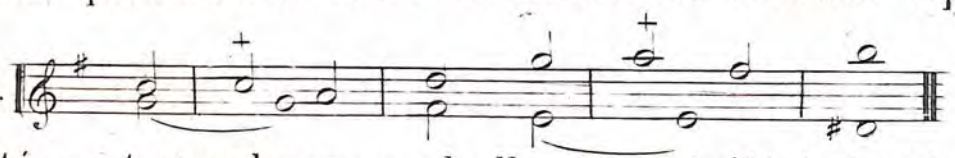
La Quarte juste ne peut s'employer sans préparation que dans les cadences :

EXEMPLES.

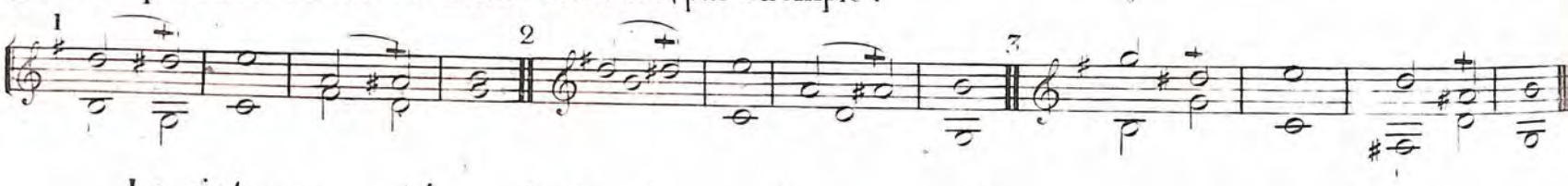


Dans tout autre cas il faut la préparer. On ne l'employe ordinairement qu'après la Tierce, majeure ou mineure, comme provenant de la 7eme de seconde ou troisième espèce.

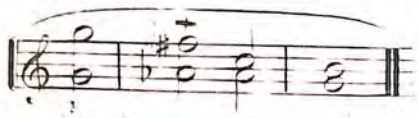
EXEMPLE.



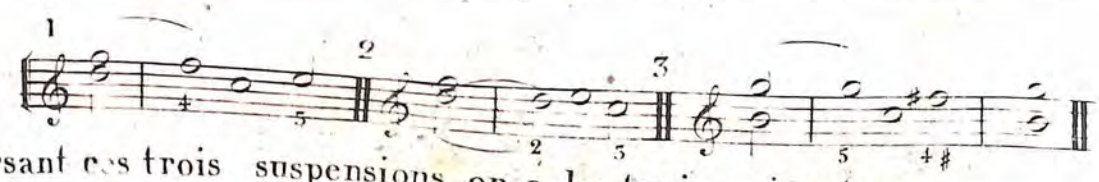
La Quinte augmentée peut s'employer quand elle est précédée de la Tierce mineure de la Quinte parfaite ou de la Sixte mineure, par exemple :



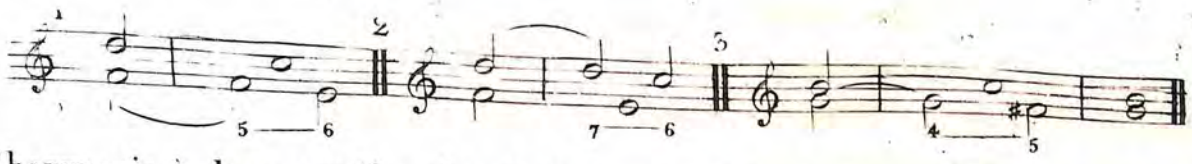
La sixte augmentée peut s'employer même sans préparation ; mais il faut, avant la résolution, changer la Sixte en Tierce de la manière suivante :



Il faut encore observer que tous ces intervalles peuvent en même tems s'employer comme notes accidentelles, parmi les quelles il faut remarquer les *suspensions* suivantes comme les plus usitées.

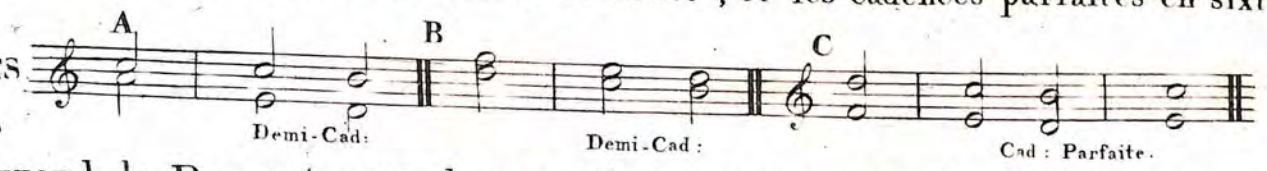


En renversant ces trois suspensions on a les trois suivantes :



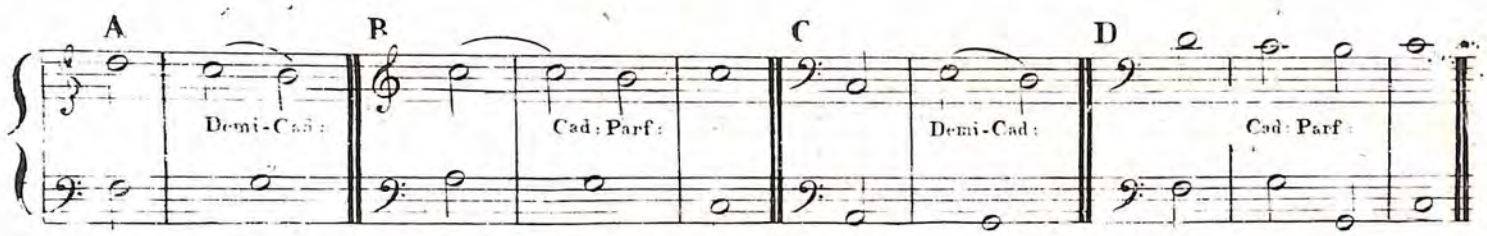
Dans l'harmonie à deux parties, les Cadences se font de la manière suivante: 1° Quand le Duo est pour deux parties hautes comme deux *Soprani*, deux *Violons*, deux *Clarinettes*, deux *Hautbois* etc. on peut terminer les demi-cadences en tierces et sixtes, et les cadences parfaites en sixtes.

EXEMPLES



2° Mais quand le Duo est pour deux parties graves, comme deux *Basse tailles*, deux Violoncelles, deux *Bassons*, etc.; il faut que les cadences se fassent comme par tout ailleurs, c'est-à-dire avec les accords sans renversemens. Il en est de même lorsque le Duo est composé pour une partie haute et une partie grave.

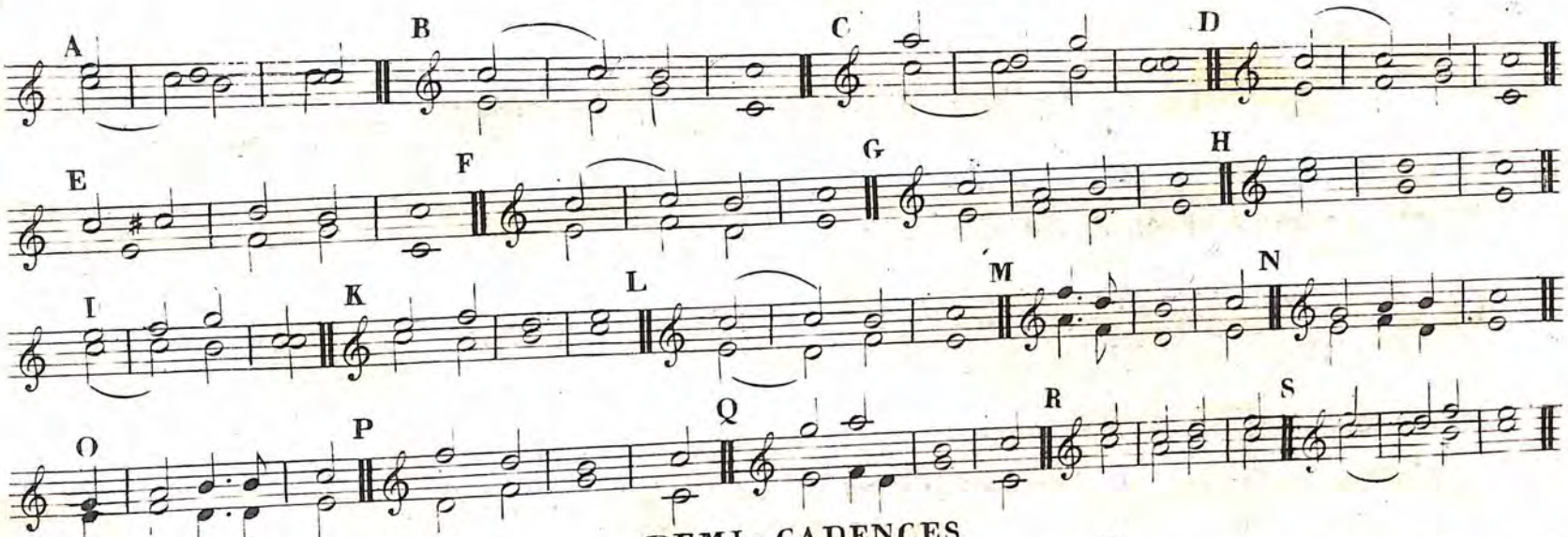
EXEMPLES



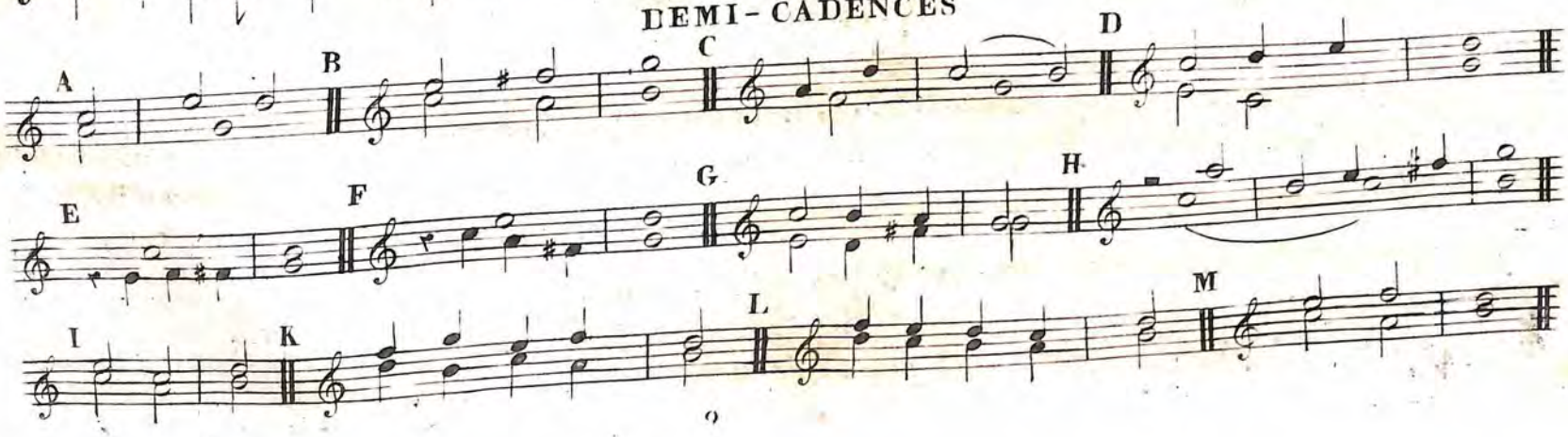
Ces quatre derniers exemples peuvent de tems en tems s'employer aussi dans la terminaison des Duos pour deux parties hautes.

VOICI QUELQUES FORMULES DE CADENCES A DEUX PARTIES.

CADENCES PARFAITES.

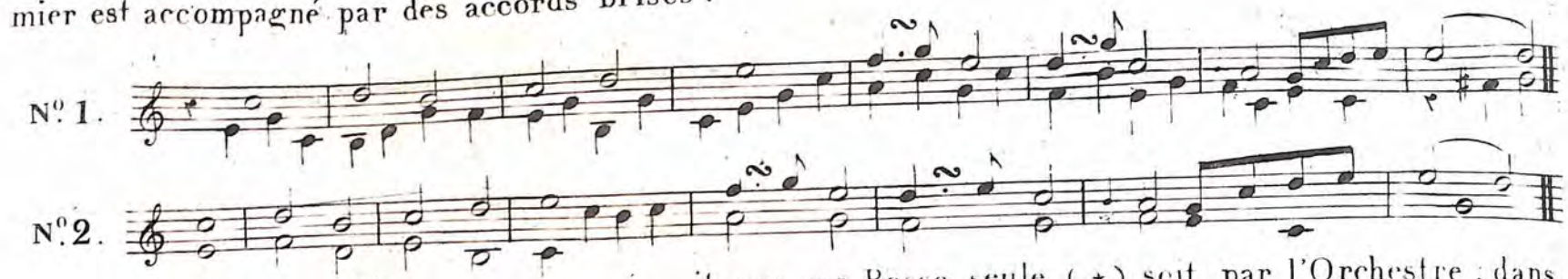


DEMI-CADENCES



Quand on peut employer les accords brisés dans les Duos, l'harmonie n'en est que plus intéressante, parceque les accords deviennent plus complets par la succession de leurs notes respectives.

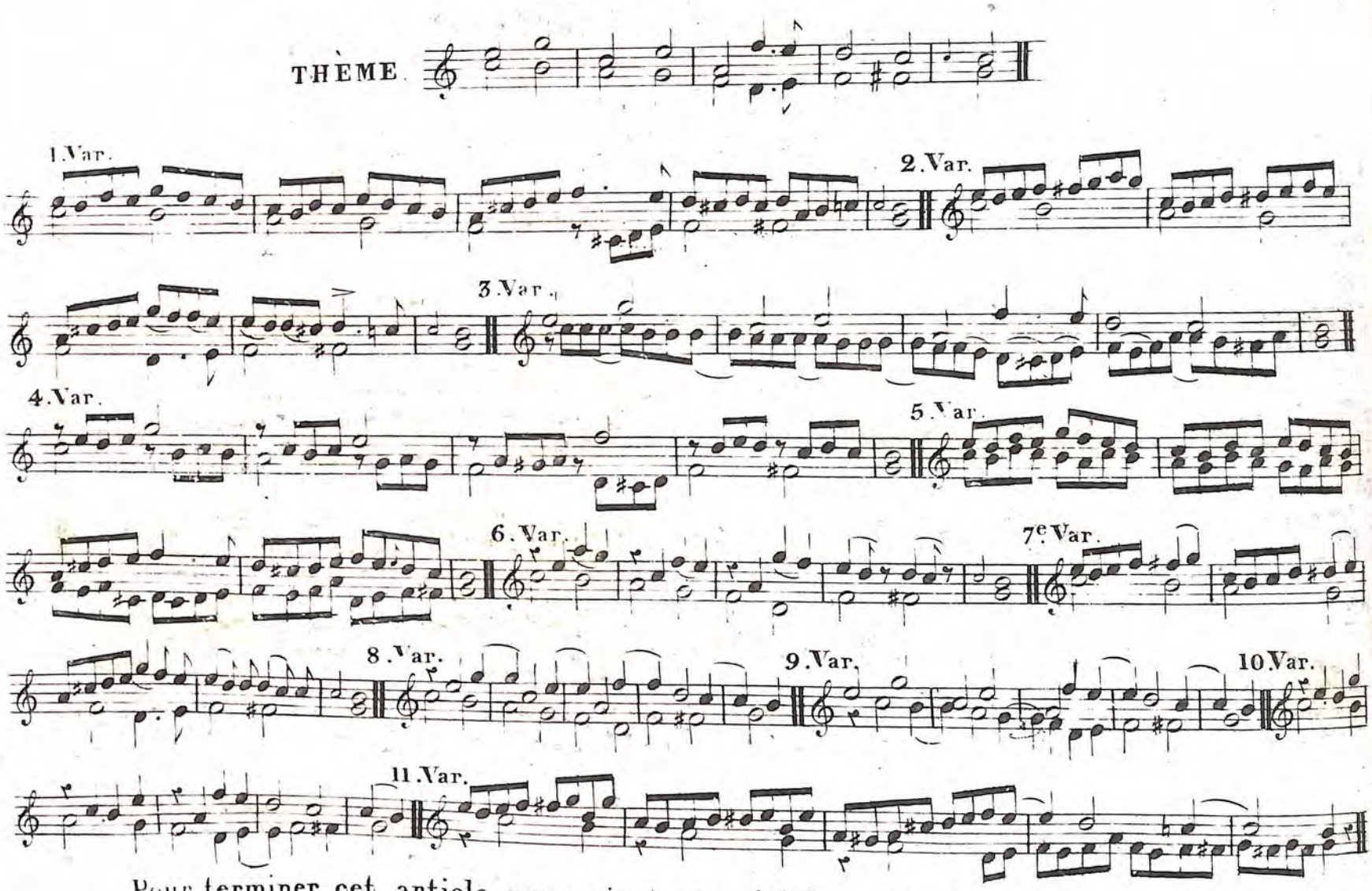
Tout le monde sentira la différence qui existe entre les deux exemples suivants, dont le premier est accompagné par des accords brisés :



Un Duo peut être accompagné, soit par une Basse seule, (*) soit par l'Orchestre ; dans ce cas la règle porte que l'harmonie, abstraction faite de l'accompagnement, doit être correcte et aussi pure que dans les Duos non accompagnés. Les harmonistes médiocres pèchent souvent contre cette règle, particulièrement dans les Duos d'Opéra, où tout ce qui part de la scène fixe entièrement l'attention de l'auditeur et doit parconséquent être aussi parfait que possible.

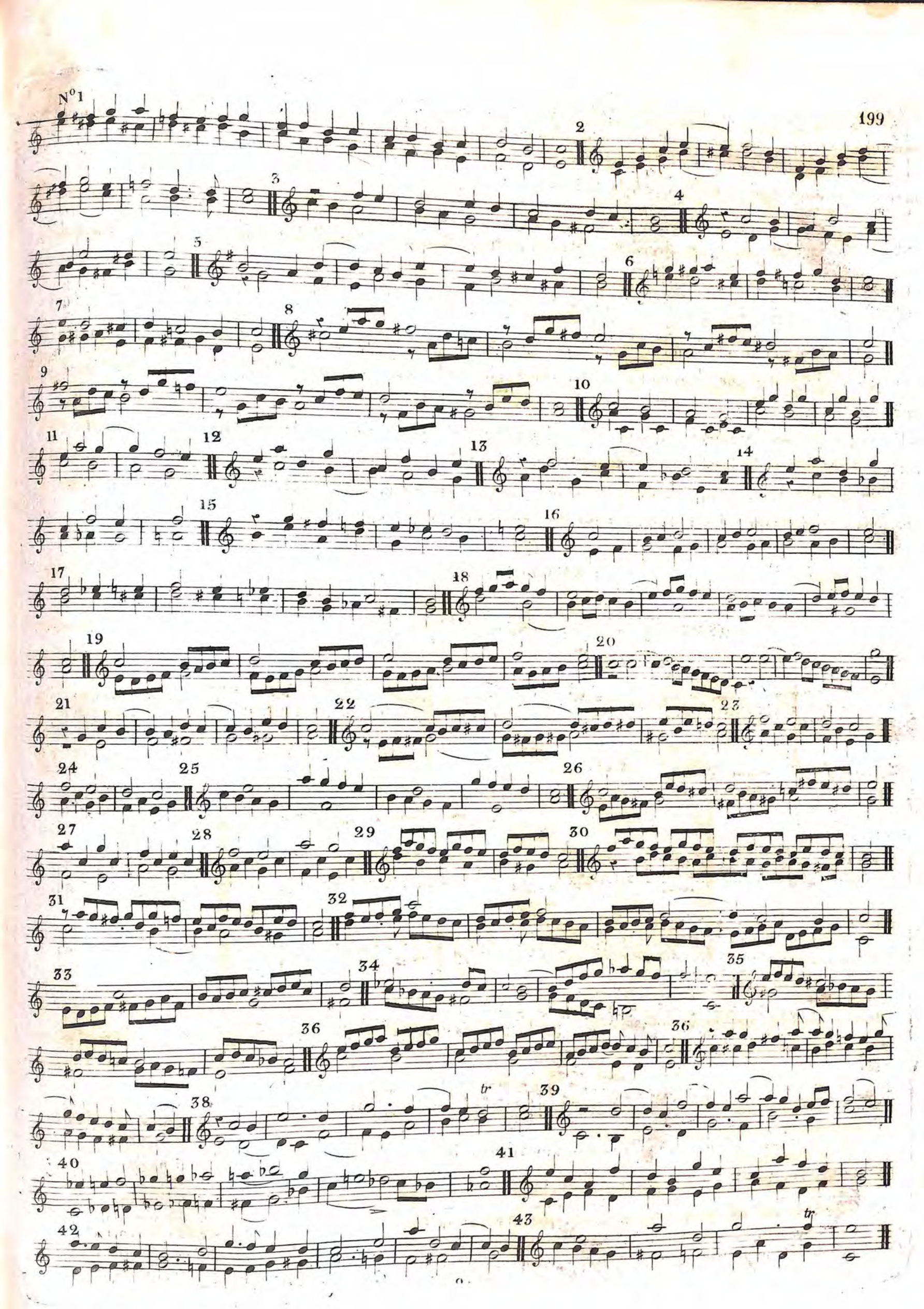
Une harmonie simple à deux parties peut se varier de différentes manières au moyen des notes de passage, des notes de goût, des syncopes et des suspensions.

EXEMPLE.



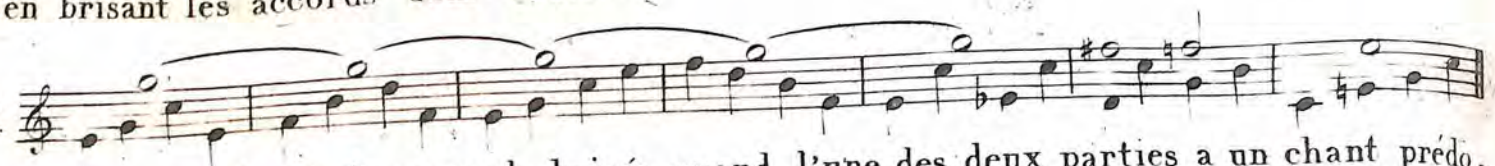
Pour terminer cet article nous ajouterons ici les exemples suivans sur l'harmonie à deux pour servir de modèle aux élèves :

(*) Il y a une différence très marquée entre un Trio et un Duo accompagné d'une Basse. dans le premier, chaque partie est également importante parceque l'intérêt du morceau doit consister dans l'harmonie à trois ; dans le second, l'intérêt n'est que dans l'harmonie à deux et la Basse n'y joue qu'un rôle secondaire dont il doit être possible de se passer.


N°1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
36
38
tr
39
40
41
42
43
tr

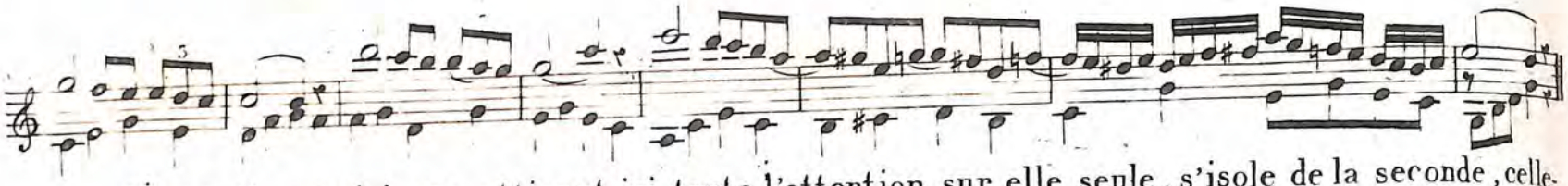
Une note prolongée pendant plusieurs mesures ne pourroit avor lieu dans l'une des deux parties qu'en brisant les accords dans l'autre.

EXEMPLE.



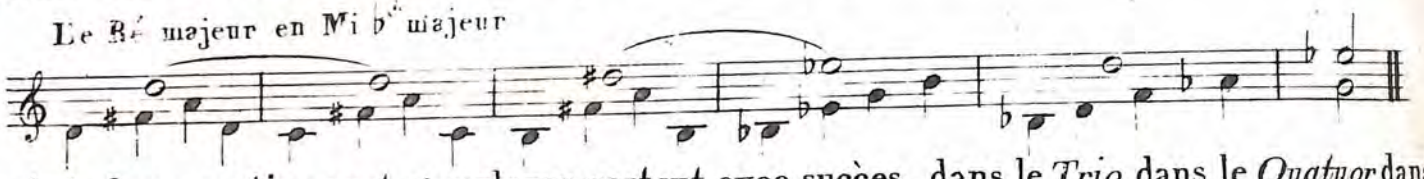
Il faut aussi employer les accords brisés quand l'une des deux parties a un chant prédominant et conçu d'abord abstraction faite de la seconde partie.

EXEMPLE.



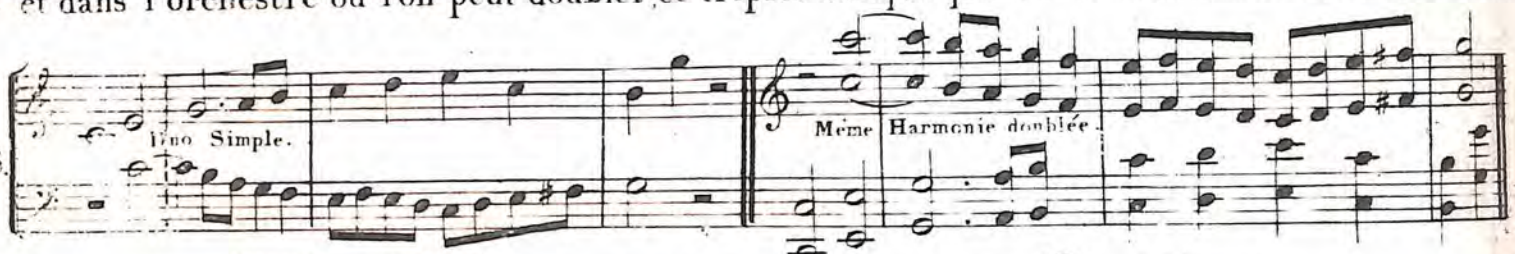
La partie supérieure attirant ici toute l'attention sur elle seule, s'isole de la seconde, celle-ci doit donc faire, pour ainsi dire, les frais de l'harmonie qui serait trop vague et trop nue sans les accords brisés. Au moyen des accords brisés on peut faire dans un Duo des modulations de toute espèce même des modulations enharmoniques.

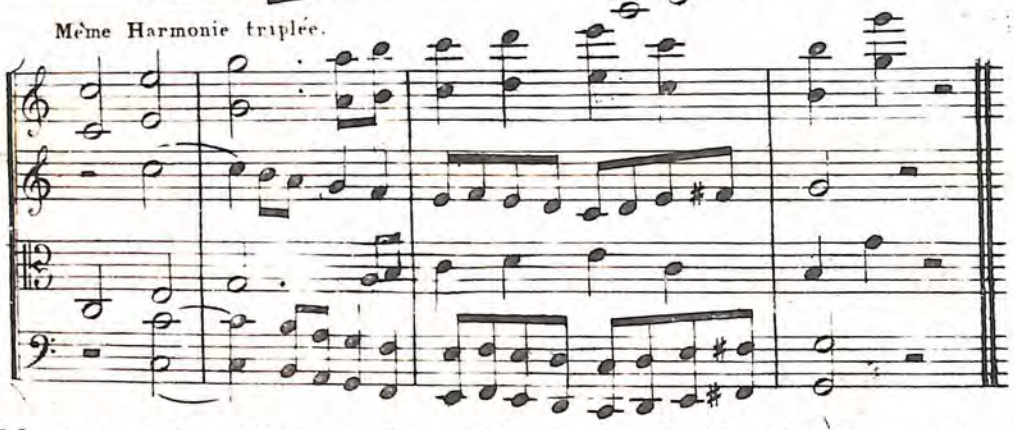
EXEMPLE.



L'harmonie à deux parties peut s'employer partout avec succès, dans le *Trio*, dans le *Quatuor*, dans le *Quinque* et dans l'orchestre où l'on peut doubler et tripler chaque partie à l'octave au-dessus et au-dessous.

EXEMPLES.





Cette manière de doubler et tripler l'harmonie par la masse de l'orchestre peut produire le plus grand effet. Nous conseillons aux élèves de lire, outre cet article, le petit traité de l'harmonie à deux, joint aux duos pour violon et violoncelle (1) que nous avons composés dans le but de faire connaître les ressources de cette harmonie.

DE L'HARMONIE À TROIS PARTIES.

L'harmonie à trois tient le milieu entre celle à deux et à quatre. Les cadences s'y font régulièrement comme dans l'harmonie à 4, c'est-à-dire sans renversement des accords de la tonique et de la dominante. C'est ici qu'il faut se rappeler ce que nous avons dit sur la suppression d'une note dans les accords; car tous les accords dissonans (excepté deux) étant composés de plus de trois notes, il est clair qu'on ne peut les employer que d'une manière incomplette dans l'harmonie à trois.

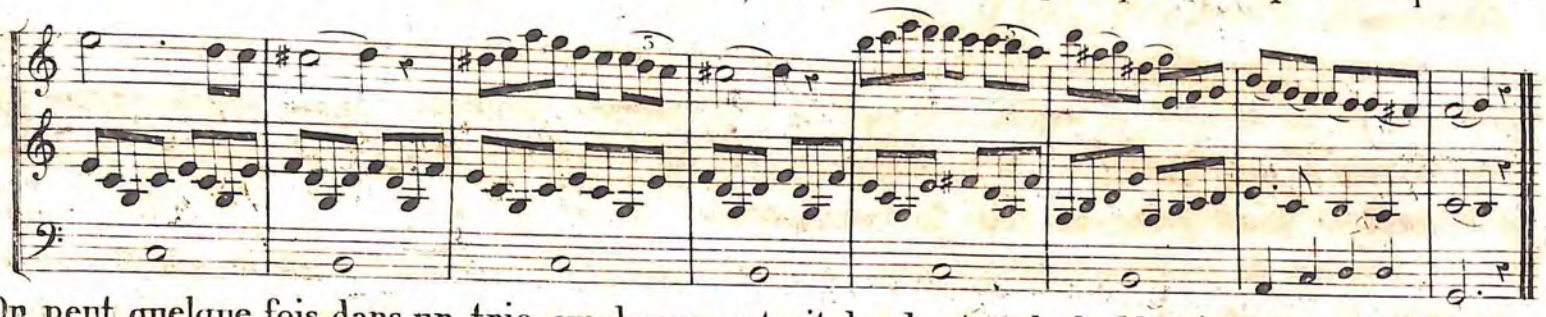
(1) Oeuvre 84, chez *Gambaro* M.d de Musique Rue Croix des petits champs N.o 44.

On est même fort souvent obligé, par rapport à la résolution des accords dissonnans, d'y supprimer la Quinte dans les accords parfaits.

Il existe beaucoup de Progressions Harmoniques qui se rendent mieux avec trois qu'avec quatre parties et dans lesquelles une 4ème partie serait génante et même forcée. Dans l'harmonie à trois les fautes sont plus apparentes que dans celle à 4 ; mais aussi elles sont plus faciles à éviter.

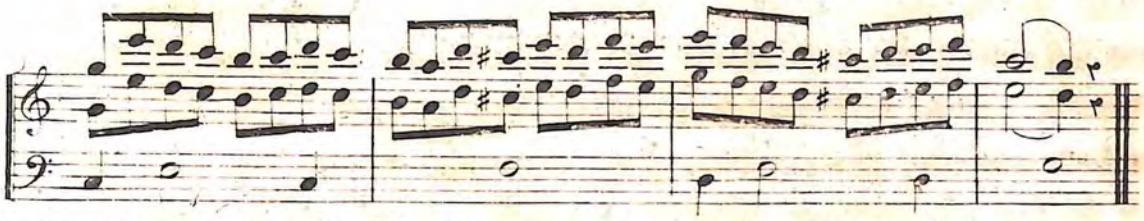
Lorsqu'une des trois parties fait une mélodie prédominante, il est bon qu'une des deux autres fasse des accords brisés, quand cela se peut, pour que l'harmonie soit plus pleine et plus complette.

EXEMPLE



On peut quelque fois dans un trio employer un trait de chant en le doublant à l'octave par l'une des trois parties : dans ce cas l'harmonie est à deux, mais sans faire cesser l'une des parties du Trio.

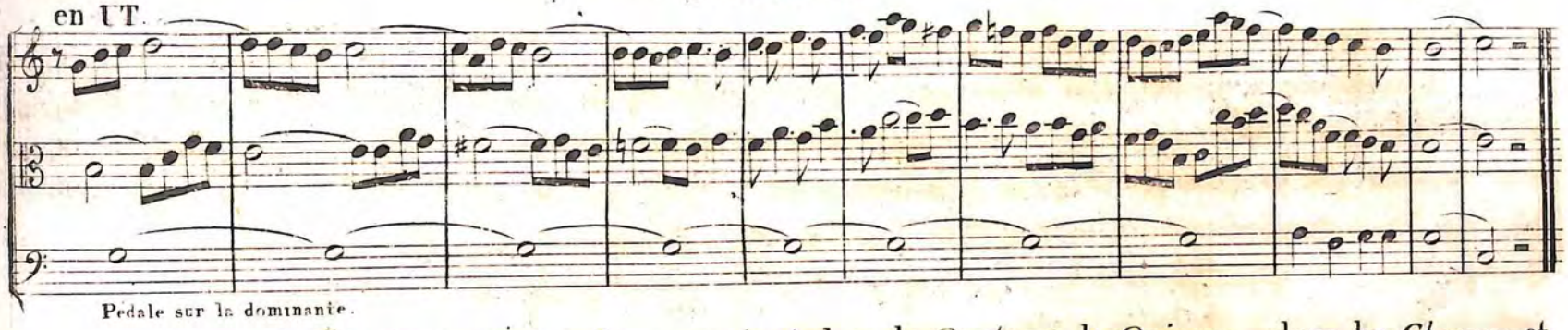
EXEMPLE.



La Pédale ne peut avoir lieu dans le Trio que sous une bonne harmonie à deux.

EXEMPLE.

en UT.

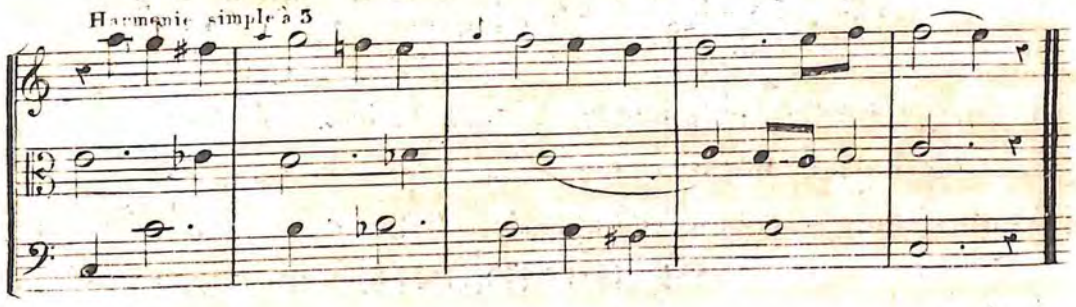


Pedale sur la dominante.

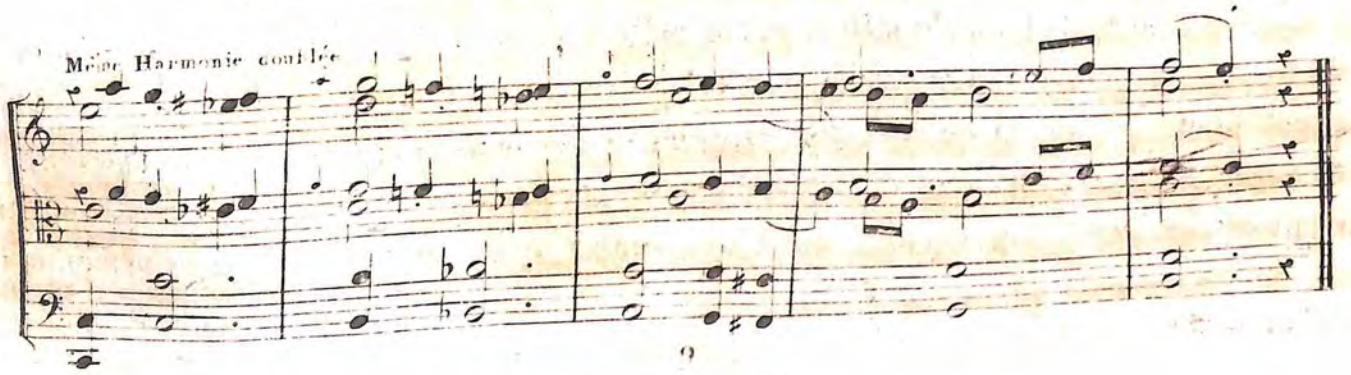
L'harmonie à trois peut s'employer partout, dans le *Quatuor*, le *Quinque*, dans les *Chœurs* et dans l'orchestre où l'on peut doubler chaque partie à l'octave, pourvu que la rencontre de deux Quintes de suite produites par ce doublement ne s'y oppose pas.

EXEMPLE.

Harmonie simple à 3

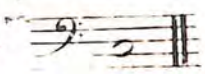
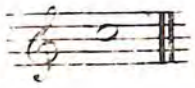


Même Harmonie coupée



L'harmonie à quatre est la plus intéressante; il n'y a pas de finesses qu'on ne puisse rendre par elle. Il faut s'en occuper constamment et l'étudier sans cesse comme la base de toutes les autres.

L'harmonie à quatre parties doit être envisagée de *trois manières différentes*. 1° comme accompagnant une mélodie prédominante dans les airs, concertos, et en général dans tous les solos d'instrumens et de la voix; c'est le genre le plus facile. 2° Comme servant au développement des idées dans les productions où chaque partie à la même importance, telles que les Quatuors d'*Haydn* et de *Mozart*, et enfin partout où l'on employe le style Fugué. C'est ici que l'harmonie joue le role le plus distingué. 3° Comme moyen de produire de grands effets avec les masses d'Orchestre principalement dans la symphonie.

Chacun de ces trois genres exige une étude particulière; il faut bien se garder de les confondre et de les employer l'un à la place de l'autre. Dans un morceau d'une certaine étendue il faut avoir soin de ne pas faire entendre continuellement l'harmonie à quatre parties. La variété qui est l'âme de la musique exige au contraire qu'on la remplace de temps en temps par l'harmonie à trois, à deux et même par des traits a l'unisson, surtout dans l'Orchestre. On la modifie encore par les différentes positions des accords lorsqu'à une position plus ou moins serrée on fait succéder une position plus ou moins large, et *vice versa*. Ce moyen si simple et qui paroit de peu d'importance produit néanmoins beaucoup d'effet. Il est évident qu'une harmonie qui serait sans cesse renfermée entre  et  deviendrait bientot fatigante par la continuelle répétition des mêmes cordes.

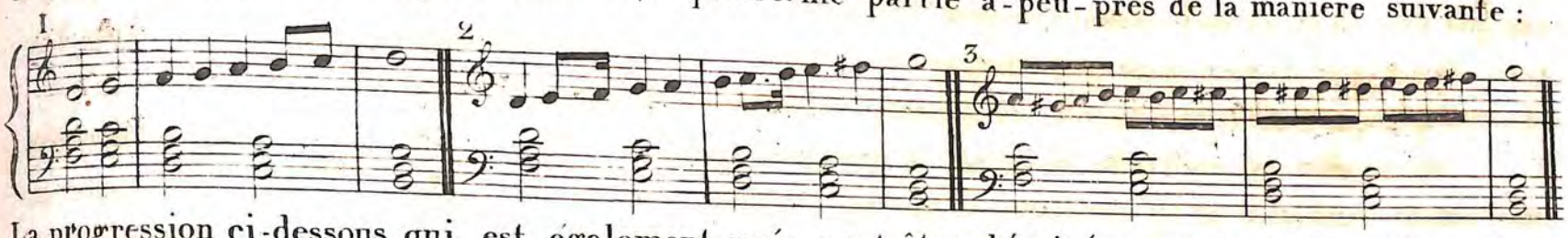
L'harmonie à quatre doit être traitée avec beaucoup de simplicité lorsqu'elle accompagne une mélodie prédominante; mais cette simplicité n'exclut pas la variété. Dans ce cas les accords ne sont souvent que plaqués ou frappés brièvement et coupés par de petits silences. Quelquefois c'est un léger mouvement qui se fait dans l'une ou dans plusieurs des parties d'accompagnement. Quelquefois, et quand la mélodie le permet, ce sont de petits traits de chant plus ou moins saillans, qu'on repète à plusieurs reprises dans différens tons ou sur différens degrès de la gamme. Ce travail dépend du *goût*, du *sentiment* et souvent du *caprice*. La nature de la mélodie indique très fréquemment l'accompagnement qui lui convient.

Nous avons une quantité de bons modeles en ce genre; tels sont les Opéras de *Cimarosa* et surtout ceux de *Mozart*.

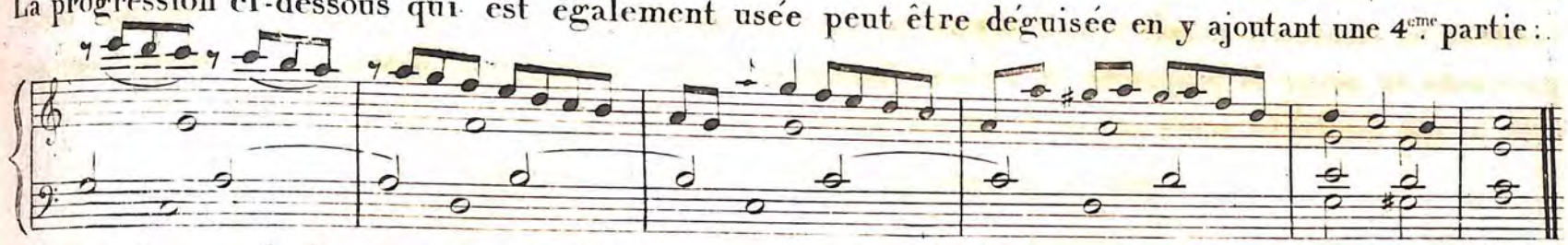
Je ne cite que ces deux Auteurs parceque l'un occupe le premier rang parmi ceux dont l'accompagnement est léger et gracieux, et que l'autre brille éminemment par des accompagnemens riches et variés. Dans le Quatuor proprement dit ce n'est pas une seule partie qui doit briller au dépend des trois autres; toutes les quatre doivent à la fois concourir à l'effet total: les combinaisons fines et toutes les ressources de l'art doivent y être employées pour atteindre le vrai but. Le *contre-point double*, les *Imitations*, les *Canons*, le *genre Fugué*, (Matière que nous traiterons dans un autre ouvrage) y trouvent leur place. Quant aux exemples de l'harmonie à quatre parties nous en avons suffisamment donné dans le cours de ce traité.

Nous remarquerons seulement que l'Alto doit faire la Basse de l'harmonie quand le chant prédominant est exécuté par le violoncelle à moins que cette dernière partie ne soit en même temps bonne Basse de l'harmonie placée au-dessus.

Il arrive souvent que par une mélodie prédominante ou par des passages brillans le premier Violon semble s'isoler des autres parties ; mais dans ce cas il faut l'accompagner d'une manière plus distinguée, plus fine, avec des tournures plus neuves dans l'harmonie et des mouvemens plus soignés que dans les solos ordinaires. On évite en général les choses communes dans les Quatuors, et quand on emploie une progression harmonique un peu usée, il faut au moins savoir la déguiser, ce qui est toujours possible. Ainsi par exemple une suite de sixtes qui certes n'est rien moins que neuve peut devenir piquante en y ajoutant une quatrième partie à-peu-près de la manière suivante :



La progression ci-dessous qui est également usée peut être déguisée en y ajoutant une 4.me partie :



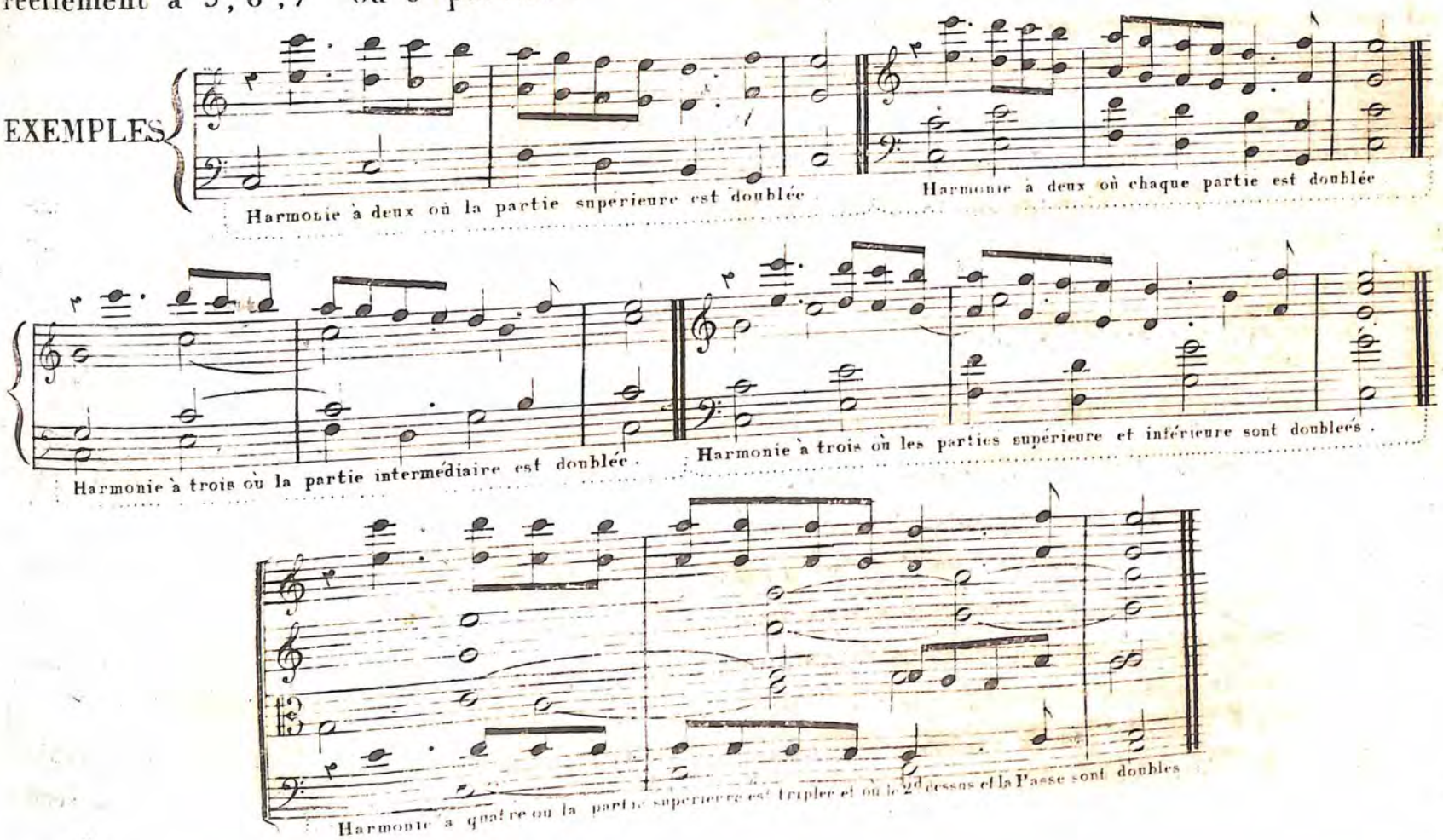
L'harmonie à quatre parties s'emploie partout où l'on écrit pour plus de trois voix ou de trois instrumens : dans les morceaux d'*ensemble*, dans les *Chœurs*, dans les *Quatuors*, *Quinques*, *Sextuors*, *Septuors*, *Octuors* et dans toute musique d'Orchestre ou avec accompagnement d'Orchestre. On s'en sert encore dans les ouvrages pour le *Piano-forte*, la *Harpe* et l'*Orgue*.

Quant à la manière de traiter l'harmonie à quatre parties dans la *Symphonie*, nous en parlerons plus bas à l'article sur l'Orchestre.

DE L'HARMONIE À PLUS DE QUATRE PARTIES.

Pour bien entendre cet article il faut se rappeler que l'harmonie à 2, 3 et à 4 parties peut être exécutée par 5, 6, 7 et 8 instrumens différens (à la fois) sans que l'harmonie soit réellement à 5, 6, 7 ou 8 parties.

EXEMPLES



Dans tous ces cas la partie doublée ou triplée ne compte que pour une seule partie. Or on ne peut pas dire que ce dernier exemple soit de l'harmonie à 8 parties quoiqu'il faille ce nombre d'instrumens pour l'exécuter.

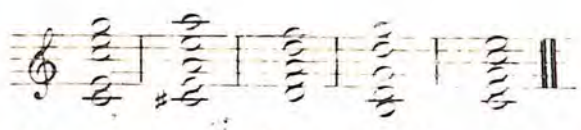
Il faut se rappeler aussi que lorsque l'harmonie à quatre accompagne une mélodie prédominante et que cette dernière fait des *octaves réelles* avec l'une ou l'autre partie accompagnante, l'harmonie n'est point à cinq, elle reste à quatre. Car cette mélodie n'est envisagée que comme une espèce de prélude fait sur l'harmonie et non comme une combinaison qui rendroit cette harmonie réellement à cinq parties. C'est par cette raison que l'harmonie n'est le plus souvent qu'à 2, 3 ou 4 parties dans l'orchestre quoique tous les instrumens soient mis en jeu en même temps.

Pour créer une véritable harmonie à plus de 4 parties, il faut que les octaves réelles par mouvement semblable ne s'y rencontrent pas plus que les quintes défendues. Il faut que chaque instrument ou chaque voix soit traité comme partie essentielle. Après cette remarque générale nous passerons en revue la propriété de chaque harmonie à plus de quatre parties, en commençant par celle à cinq qui est la meilleure et la plus claire.

DE L'HARMONIE À CINQ PARTIES

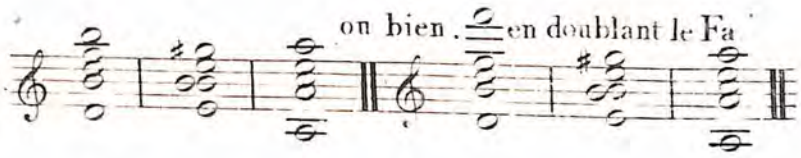
Les accords n'etant composés que de trois ou quatre notes, (excepté les deux accords de neuvième que l'on emploie très rarement avec leurs cinq notes,) il faut savoir quelles sont celles que l'on peut doubler dans chaque accord. 1° Dans les accords parfaits chaque note peut-etre doublée et même triplée. (*) il faut en excepter la Tierce majeure lorsqu'elle devient *note sensible* parce-qu'elle exige une résolution déterminée.

EXEMPLE.



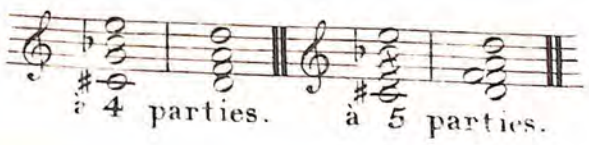
On s'apperçoit facilement que l'*Ut* ♯ ne peut être ici doublé convenablement parcequ'il doit se résoudre en montant d'un demi-ton et qu'en le doublant il faudroit faire deux fois (*Ut* ♯ - *Ré*) et parconséquent deux octaves défendues. Dans l'accord diminué (*Si* - *Ré* - *Fa* ♮) on double ordinairement le *Si* et le *Ré*, rarement le *Fa* ♮.

EXEMPLE.



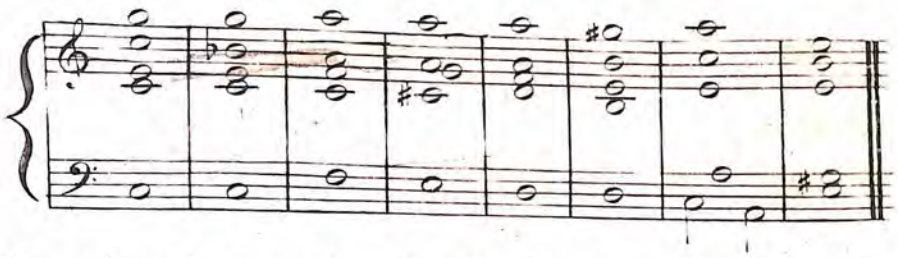
2° Dans les accords dissonans on ne double ni la note dissonante ni celles qui n'a qu'une seule résolution.

Ainsi dans l'accord suivant on ne peut doubler que le *Mi* parceque les trois autres notes ont une résolution déterminée:



(*) Quoique nous ayons précédemment parlé du doublement des notes dans les accords nous avons cru essentiel d'y revenir ici pour completter ce qu'il y avait à dire sur l'harmonie à 5 parties.

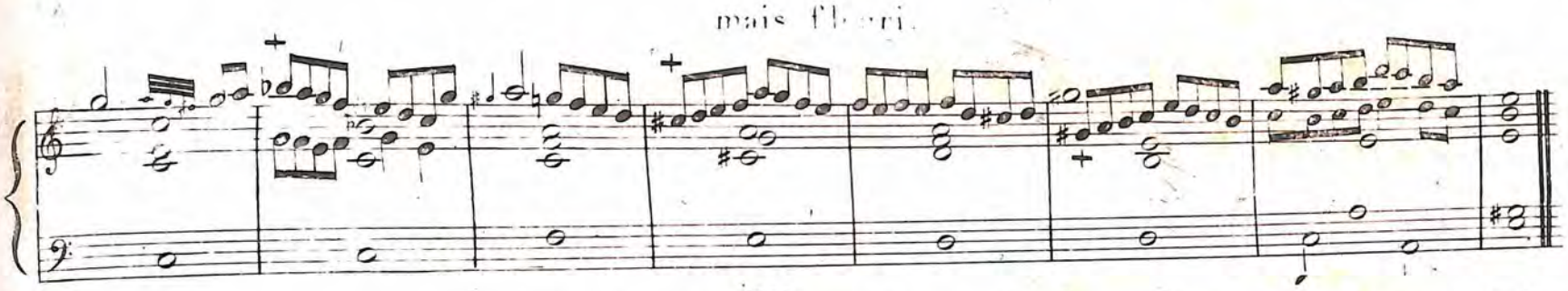
Mais si au lieu d'accords plaqués comme dans l'exemple suivant.



on fleurit cette même harmonie, il est alors permis de doubler la note *sensible* et les notes dissonantes parceque l'on a la faculté de changer ces mêmes notes avant leur résolution.

MÊME EXEMPLE QUE LE PRÉCÉDENT.

mais fleuri.



Cette remarque prouve en même temps que l'harmonie en accords plaqués est souvent plus difficile que l'harmonie fleurie, surtout lorsqu'on écrit à plus de quatre parties.

Voici maintenant des exemples sur l'harmonie à cinq parties, où tous les accords de la classification se trouvent employés :

N° 1. accords de trois sons.

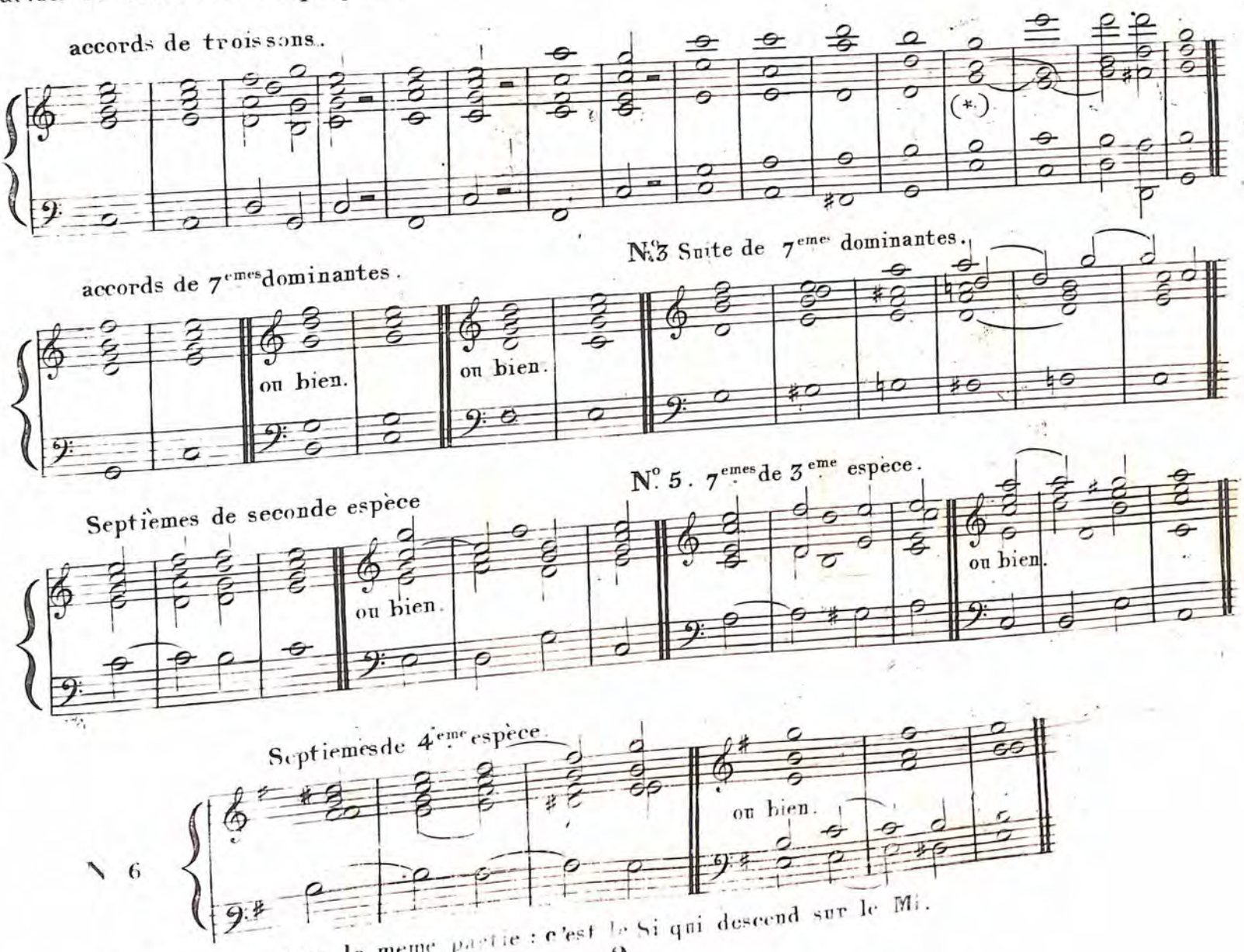
N° 2. accords de 7emes dominantes.

N° 3 Suite de 7emes dominantes.

N° 4. Septièmes de seconde espèce

N° 5. 7emes de 3eme espèce.

N° 6 Septiemes de 4eme espèce.



(*) Le Sol reste dans la meme partie : c'est le Si qui descend sur le Mi.

N°7.

Succession d'accords où les quatre septiemes sont employées

N°8.

ou bien.

Marche de septiemes.

N°9.

Accord de neuvième majeure complet

N°10.

N°11.

ou bien.

ou bien.

Accord de neuvième mineure complet.

Le même accord sans sa note fondamentale.

N°12.

N°13.

ou bien

Accord de Quinte augmentée.

Accord de Quinte augmentée avec 7ème

Dans l'harmonie à cinq parties il est permis de résoudre l'accord de 6te augmentée de la manière suivante, qui présente des octaves cachées inevitables.

N°14.

ou bien

ou bien.

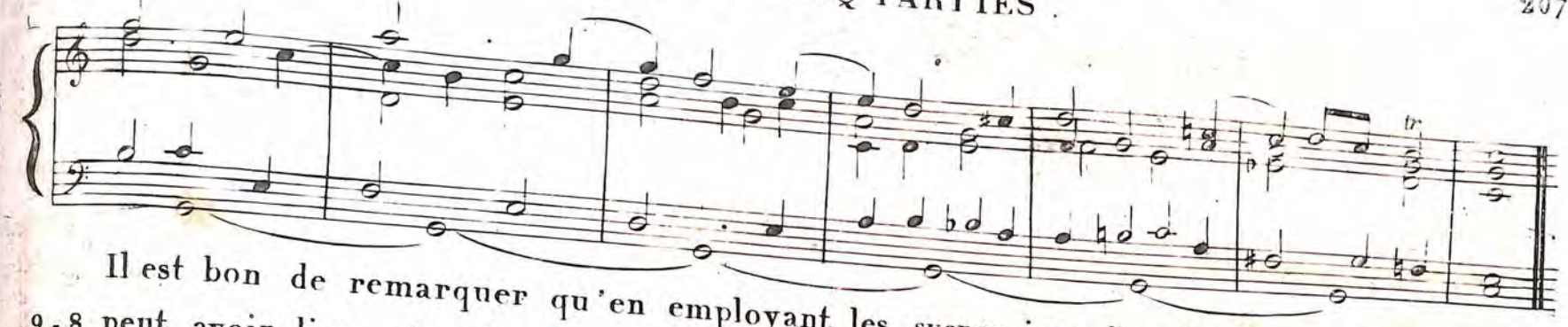
ou bien

Cadence parfaite en mineur.

Cad parfaite en majeur.

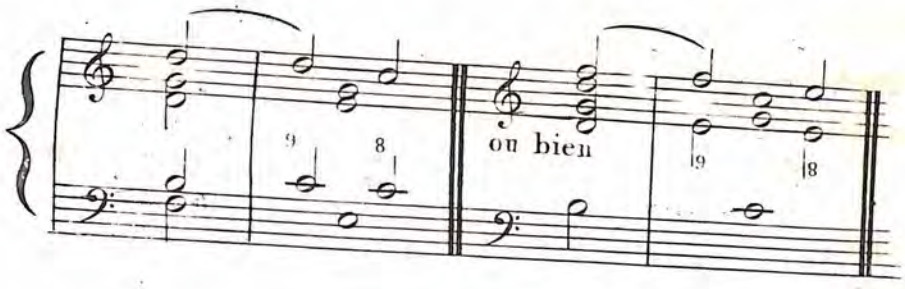
Dans l'accord de 4te et sixte augmentées on ne peut doubler que la note fondamentale par exemple :

N°15.



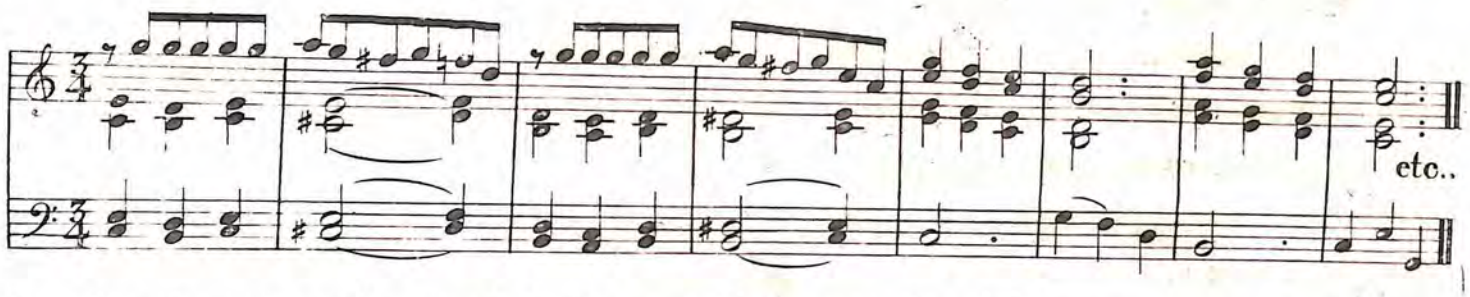
Il est bon de remarquer qu'en employant les suspensions dans l'harmonie à cinq celle de 9-8 peut avoir lieu entre deux parties hautes.

EXEMPLE



L'harmonie à cinq parties réelles est déja trop compliquée pour être employée continuellement dans un morceau de musique. Il faut l'interrompre de temps en temps par celle à 4, à 3 et même à 2 parties ; mais il n'est pas indispensable de faire taire 2 ou 3 instrumens pour avoir de l'harmonie à 3 ou à 2 parties. On peut rendre la première avec cinq instrumens en doublant deux parties à l'octave.

EXEMPLE



On peut rendre de même l'harmonie à deux parties avec cinq instrumens en doublant l'une des parties et en triplant l'autre. Il est clair que pour rendre l'harmonie à 4 on n'en doublera qu'une. Cette variété dans l'emploi des cinq instrumens donne les modifications suivantes :

1° harmonie à 2, exécutée avec deux, trois, quatre ou cinq instrumens.

2° harmonie à 3, exécutée avec trois, quatre ou cinq instrumens.

3° harmonie à 4, exécutée avec quatre ou cinq instrumens.

4° harmonie à 5.

Il y a une différence remarquable entre l'harmonie à 5 et les 3 autres exécutées avec 5 instrumens : l'harmonie à 5, fesant toujours entendre les accords avec toutes leurs notes, il en résulte dans les parties, une plénitude et une complication qui peuvent à la longue devenir fatigantes.

L'harmonie à 2, à 3 et même à 4 parties étant moins compliquée et parconséquent plus claire on peut par leur emploi, sans diminuer le nombre d'instrumens obtenir dans le *Quinque* une variété qui n'affaiblit pas l'effet que doivent produire 5 instrumens jouant en même tems.

L'harmonie à 5 s'emploie dans les morceaux d'ensemble à cinq voix, dans les *Quintetti* pour cinq instrumens dans les *choeurs* à cinq parties, surtout dans la musique d'Eglise et quelquefois dans la *Symphonie*. On écrit aussi des morceaux à 5 parties pour l'Orgue et le Piano forte.

NOTA.

J'ai cru necessaire de placer ici quelques reflexions sur la maniere de considerer les morceaux à deux, trois, quatre et cinq parties, connus sous la désignation de *Duos*, *Trios*, *Quatuors* et *Quintetti* —— Plus on a de ressources dans les moyens, plus on peut trouver d'effets et plus on peut les varier. Ce principe est vrai; mais il ne faut pas en inférer qu'un Trio doive être plus difficile à faire qu'un Quatuor. il suivrait de ce raisonnement qu'un Duo, qui offre encore moins de ressources qu'un Trio, présenterait par cela même plus de difficultés qu'une *Symphonie*, puisque dans ce dernier genre toutes les richesses de l'art sont à la disposition du compositeur. Cette conséquence serait un paradoxe, car si l'abondance des moyens donne lieu à une plus grande quantité d'effets, la multiplicité des chances et des combinaisons qui en résultent augmente progressivement les difficultés.

La mélodie, l'harmonie, ses combinaisons et ses ressources et enfin la réunion de l'une à l'autre constituent la matiere de toute composition musicale. Cette matière éprouve des modifications plus ou moins grandes selon la quantité de parties que l'on employe; or la création de la mélodie (isolément prise) n'étant pas plus difficile dans un Quatuor que dans un Duo ou un Trio, c'est donc l'harmonie qui fait la différence des genres et qui augmente proportionnellement les difficultés.

Chaque genre a ses propriétés qui exigent une étude particulière. On demandait à *Haydn* pourquoi il n'avait pas composé de Quintettis; ce grand homme répondit ingénuement qu'il ne savait que faire de la cinquième partie. Il serait ridicule de supposer que ce fût en lui un défaut de moyens, on ne peut donc en attribuer la cause qu'au manque d'habitude.

Lorsqu'on ne se sera point occupé de l'harmonie à 3 et de la manière de la traiter, et qu'au contraire on aura travaillé sans cesse l'harmonie à 4, un Trio paraîtra en effet plus difficile à faire qu'un Quatuor parceque, manquant d'habitude du genre, on voudra retrouver dans l'un les ressources et les richesses de l'autre, ce qui est impossible.

DE L'HARMONIE À 6, 7 ET 8 PARTIES.

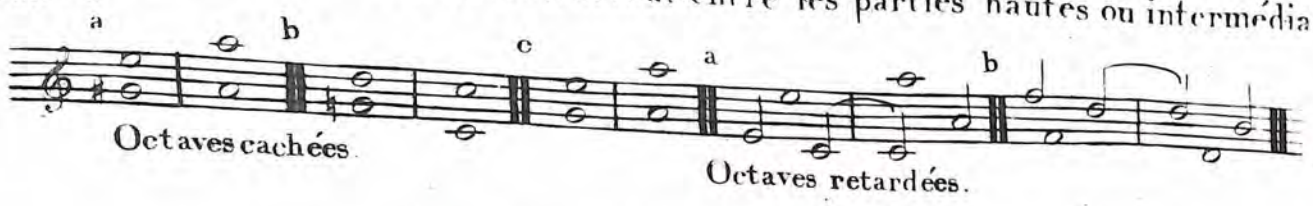
Pour que l'harmonie à plus de cinq parties soit *réelle*, il faut éviter d'y faire non-seulement des Quintes, mais aussi des octaves consécutives par mouvement semblable; c'est ce qui en augmente la difficulté.

Il y a des accords qu'on ne peut employer dans l'harmonie à 6, 7 ou 8 parties, parce-qu'il est impossible de les résoudre régulièrement sans faire des octaves.

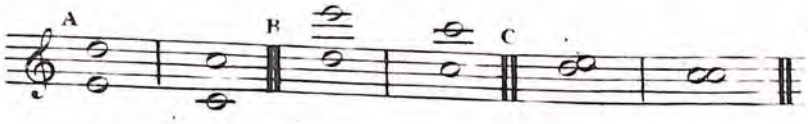
Les meilleurs accords (et on peut dire les seuls) pour faire de l'harmonie à 6, 7 et 8 parties sont, l'accord parfait majeur, l'accord parfait mineur, l'accord diminué et les quatre accords de septième.

Parmi les notes accidentelles on n'emploie que les notes de passage, les suspensions et la pédale. Avant de donner des exemples, nous remarquerons, qu'en raison des difficultés qui se présentent à chaque instant dans la liaison des accords, on est souvent forcé de tolérer dans l'harmonie à plus de cinq parties:

1° Les octaves cachées et retardées, surtout entre les parties hautes ou intermédiaires entre autres les suivantes

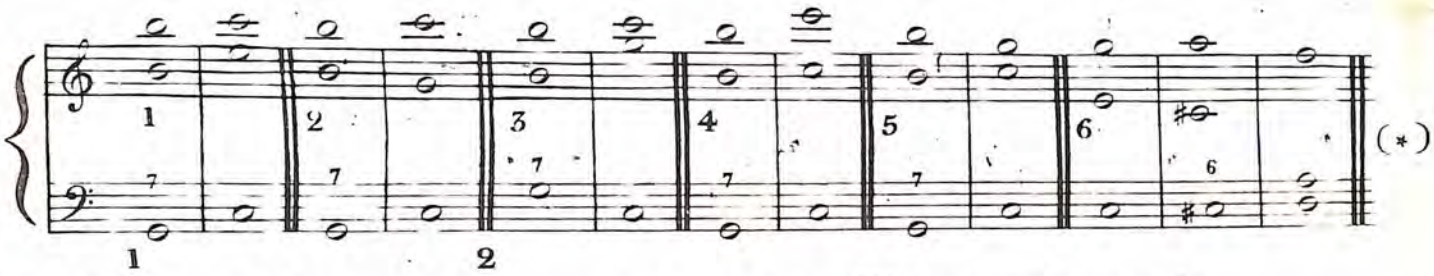


excepté.

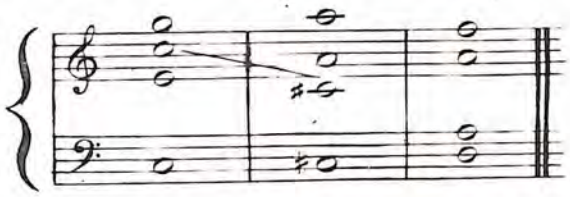


Cela est toujours mauvais parceque la dissonnance (le Ré) semble se résoudre deux fois sur Ut par mouvement semblable et faire parconséquent deux octaves consécutives.

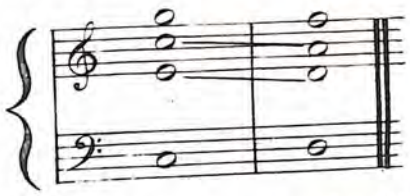
2° Le doublement de la Tierce majeure comme note sensible, pourvu que cette note doublée se résolve de deux manières différentes, par exemple:



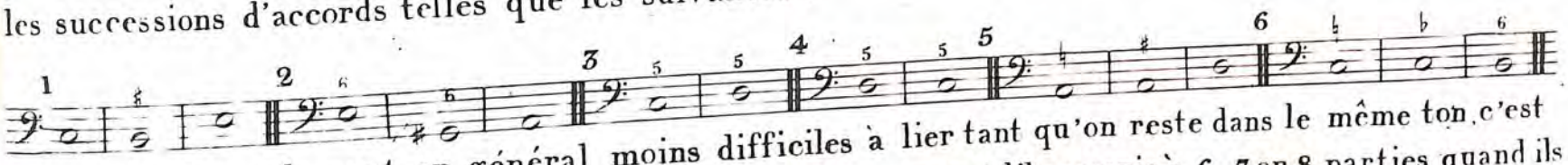
3° La fausse relation entre deux parties intermédiaires, par exemple:



4° Les Quintes cachées entre les parties intermédiaires:



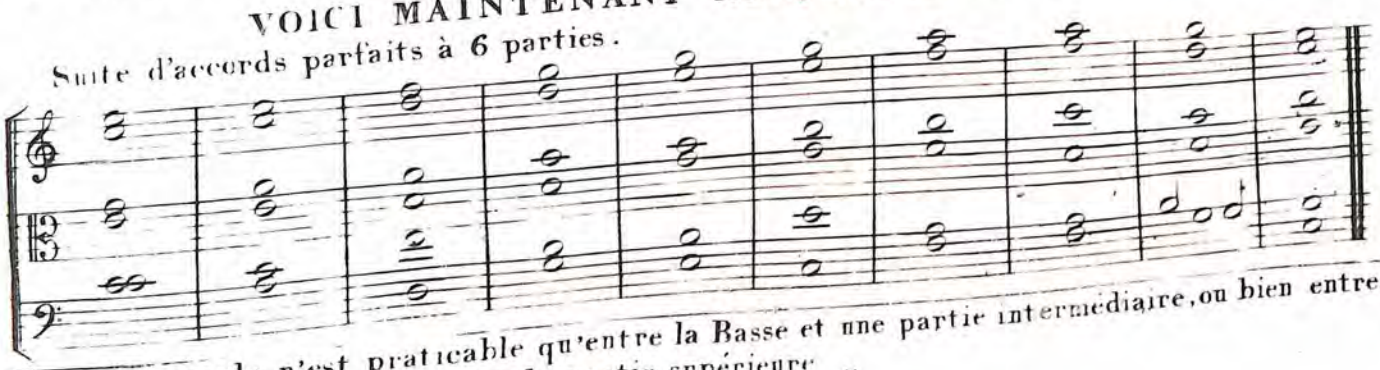
Toutes ces licences sont presque inévitables, particulièrement dans les modulations et dans les successions d'accords telles que les suivantes:



Les accords sont en général moins difficiles à lier tant qu'on reste dans le même ton, c'est pour cela que nous conseillons aux élèves de quitter souvent l'harmonie à 6, 7 ou 8 parties quand ils changent de ton, et de la remplacer par celle à 5 ou celle à 4.

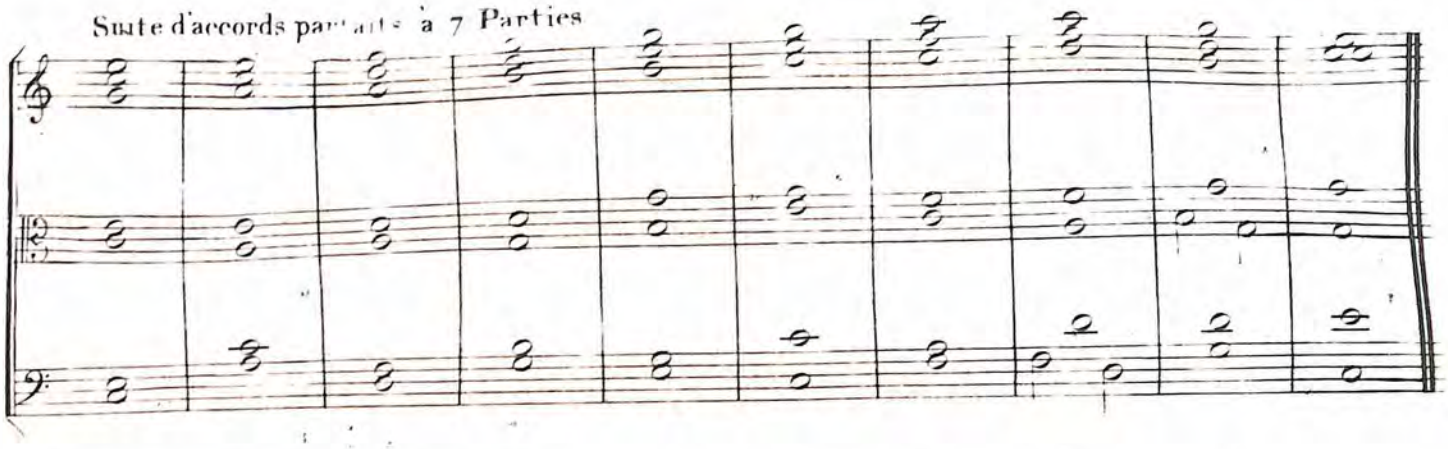
VOICI MAINTENANT DES EXEMPLES:

Suite d'accords parfaits à 6 parties.

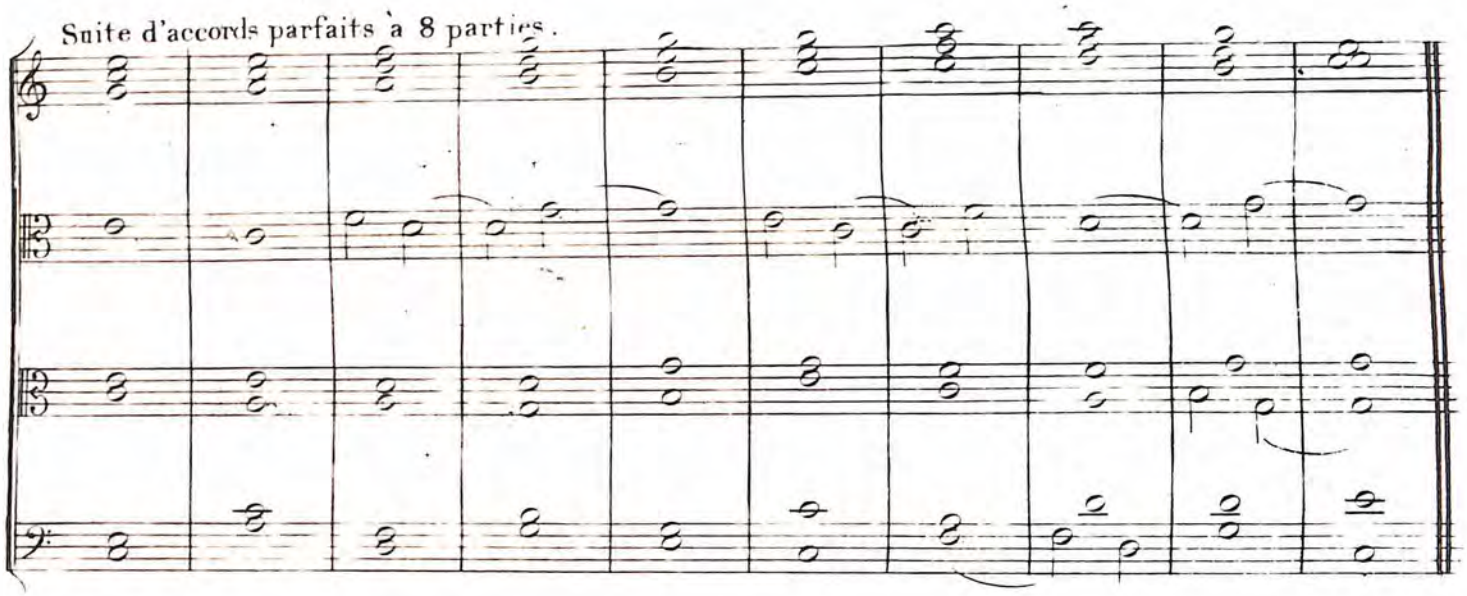


(*) Ce dernier exemple n'est praticable qu'entre la Basse et une partie intermédiaire, ou bien entre deux parties intermédiaires, et jamais entre la Basse et la partie supérieure.

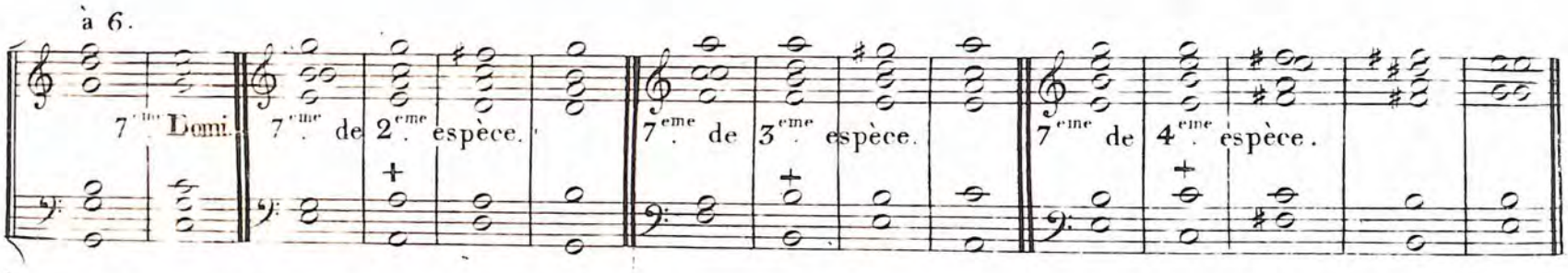
Suite d'accords parfaits à 7 Parties



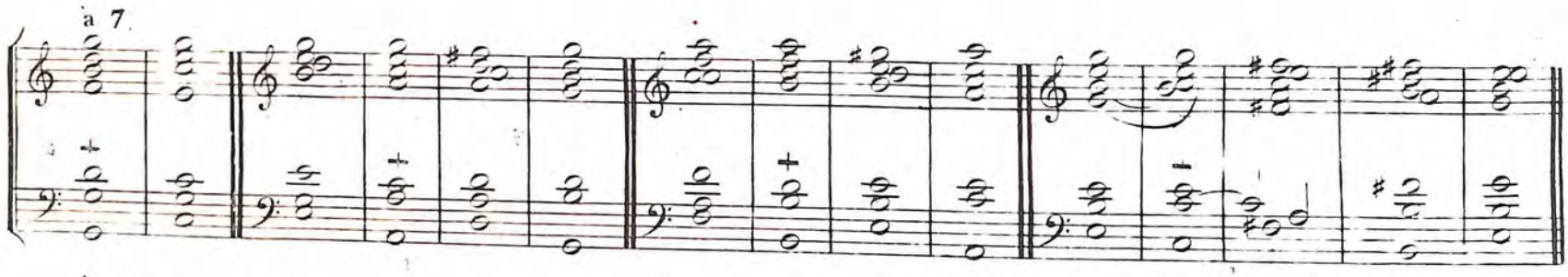
Suite d'accords parfaits à 8 parties.



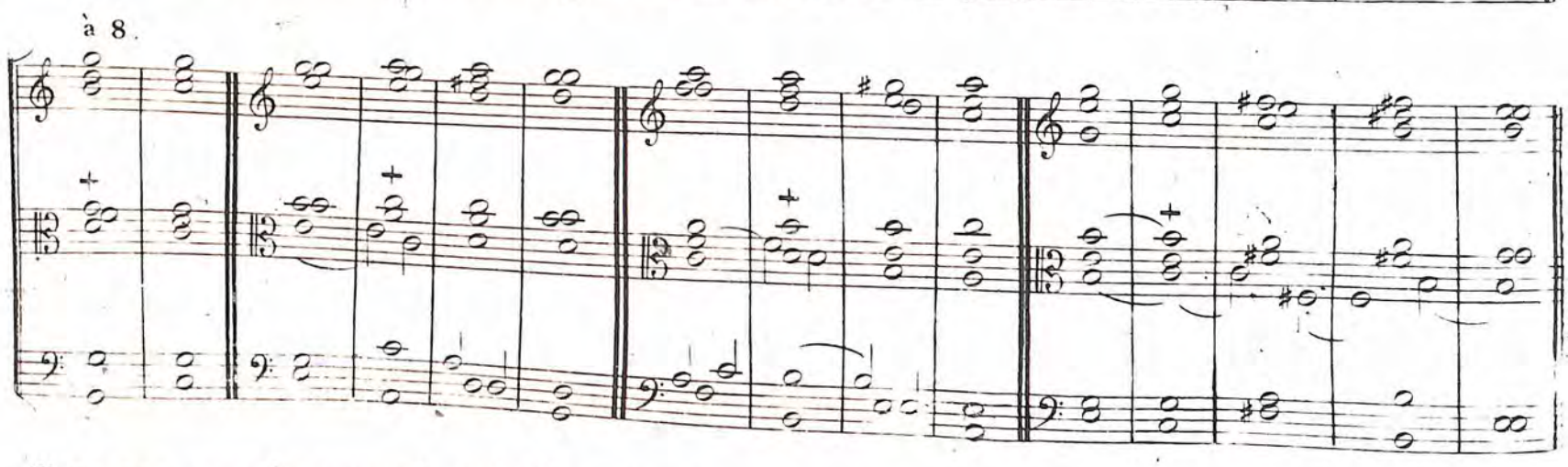
à 6.



à 7.



à 8.



Tous ces accords peuvent avoir lieu dans tous leurs renversemens.

Emploi des quatre accords de septieme.

SUITE D'ACCORDS DE SEPTIÈME.

1° en accords non renversés

2° en accords renversés.

à 6

à 7.

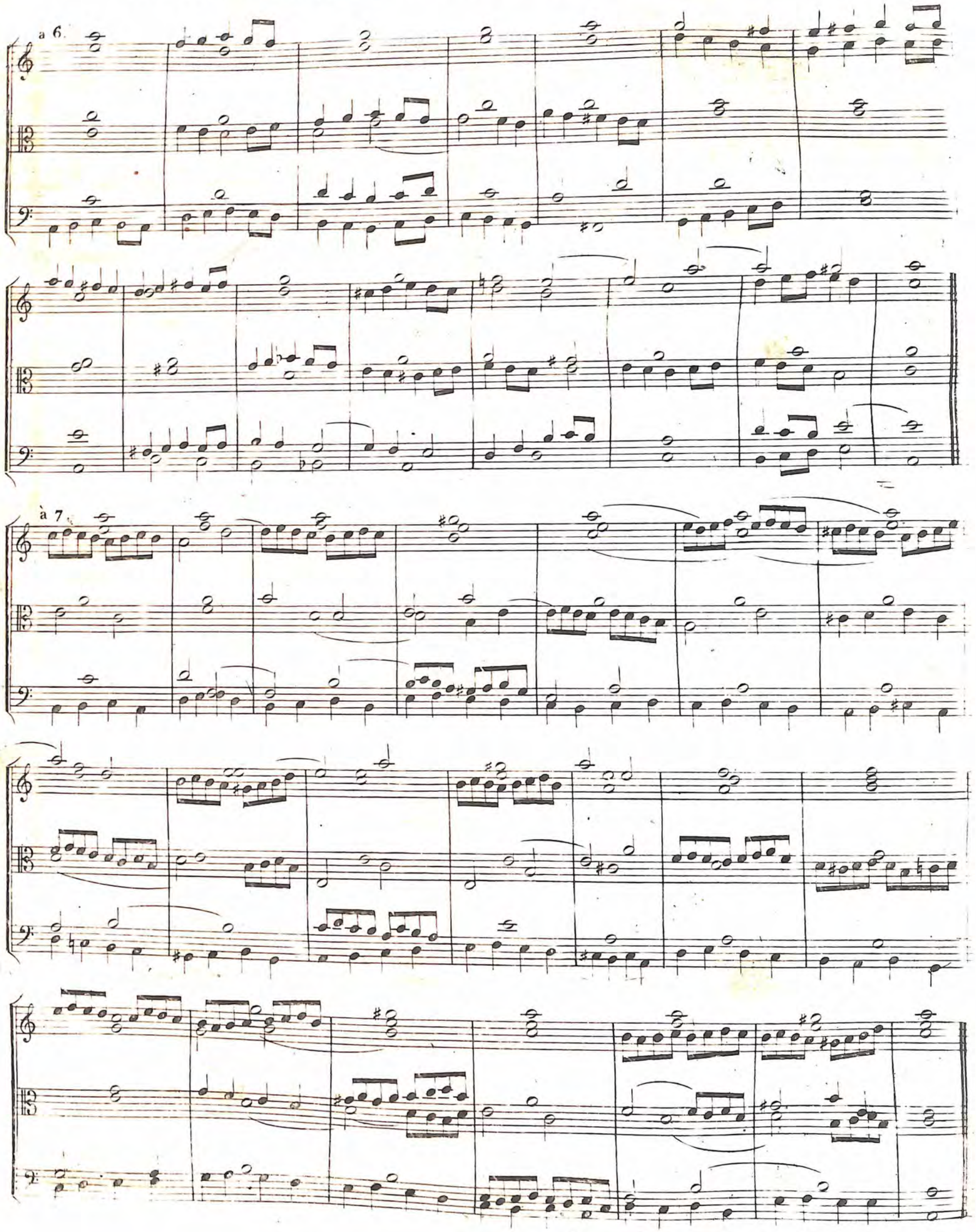
à 8.

Dans l'emploi des notes de passage nous conseillons aux élèves de faire en sorte que le nombre des parties qui font des notes de passage ne surpasse pas le nombre de celles qui font des accords plaqués. Ainsi par exemple dans l'harmonie à 6 et à 7 on ne mettra des notes de passage que dans 3 parties, et dans l'harmonie à 8 que dans 4 parties à la fois.

L'harmonie à 6, 7 et 8 parties est imposante par sa masse ; elle exclut tout ce qui n'a pas de dignité ; elle marche, mais elle ne court pas. Une succession rapide de notes et d'accords n'y produiroit que de la confusion. Les mouvements trop vifs de la mesure n'y valent rien par la même raison.

Les mouvements *Moderato*, *Andante*, *Lento*, *Largo* et *Adagio* sont les seuls que l'on puisse y employer. Les notes de passage ne doivent pas y avoir moins de valeur que celle des croches dans les *Moderato* et *Andante*, ou moins de valeur que celle des doubles croches dans les *Largo* et *Adagio*.

VOICI DES EXEMPLES AVEC DES NOTES DE PASSAGES.



a 8

Lento.

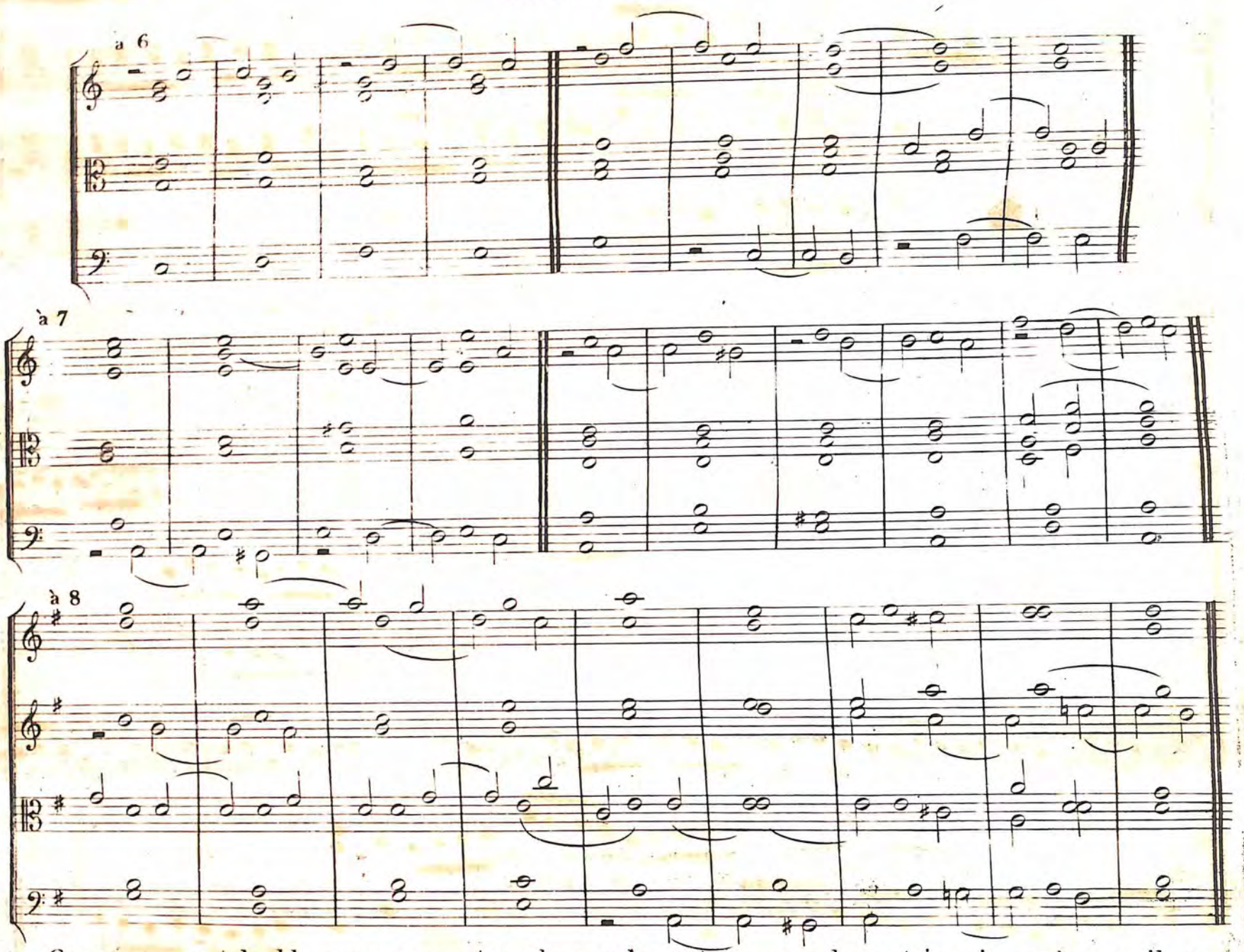
(*)

Autre exemple à 8

(*) Pour ne pas multiplier les Clefs nous n'en avons employé dans tous ces exemples que trois ; il ne s'agit pas ici des diapasons des voix ou des instrumens, mais de l'harmonie sans autres conditions.

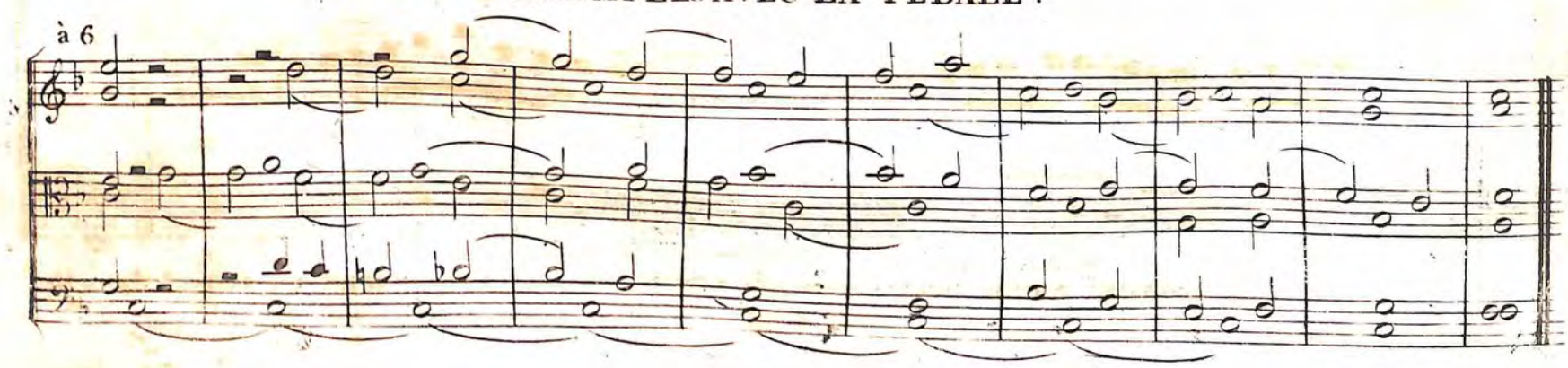
Les meilleures suspensions(et on peut dire les seules)qu'on puisse employer dans les parties hautes, sont (9 - 8) (4 - 3) (7 - 6). On ne peut y suspendre que la note principale et la Tierce dans les accords parfaits et seulement la Tierce dans les accords de septième. Dans la Basse on ne suspend que la Tierce des accords parfaits et de septième. Les autres suspensions ne peuvent se pratiquer que très-rarement. Nous conseillons même de ne pas les employer.

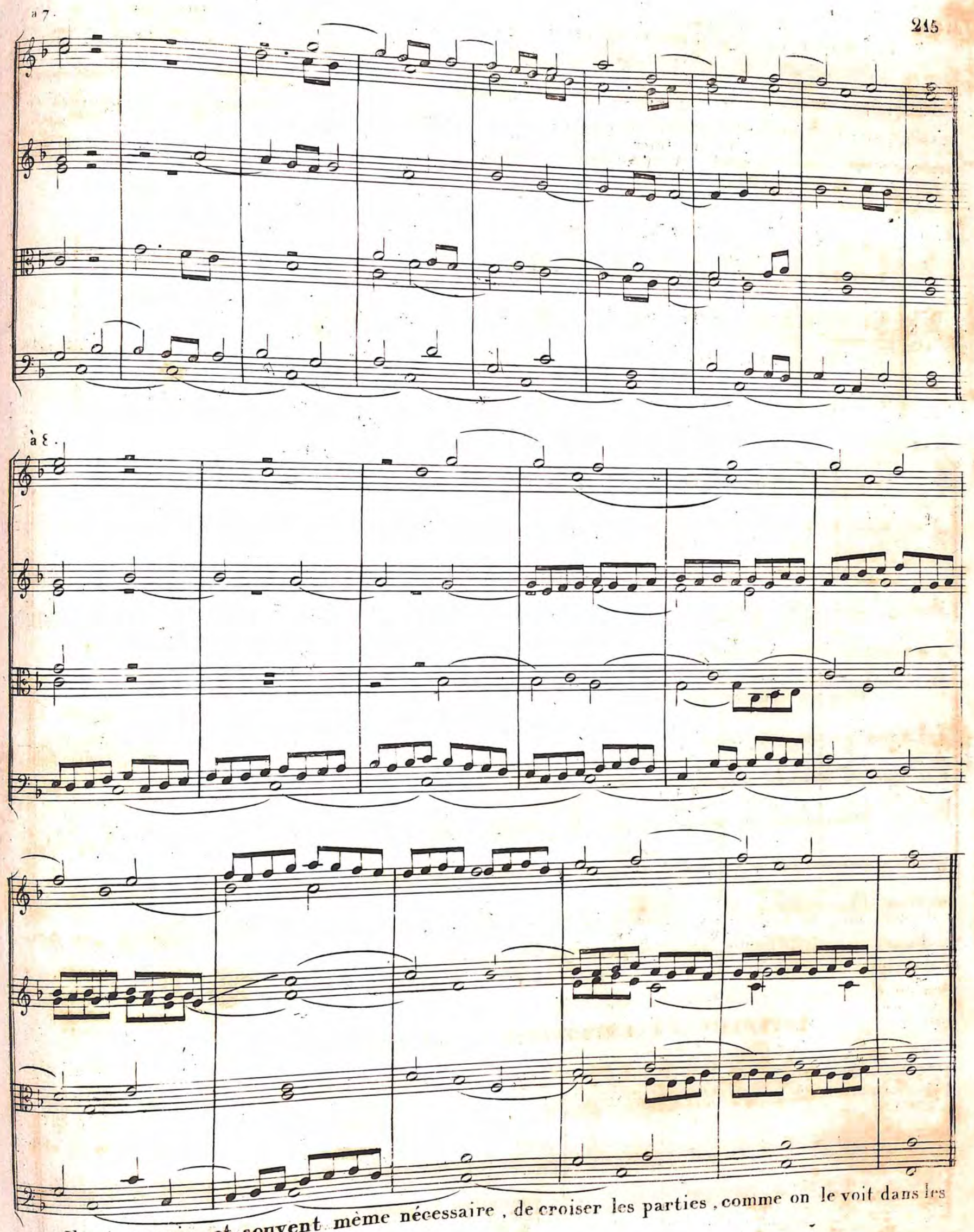
EXEMPLES.



Comme on peut doubler que rarement en dessous les notes suspendues et jamais en dessus, il en résulte une nouvelle difficulté dans l'enchaînement des accords, surtout dans l'harmonie à 8 où l'on est forcé de tripler et quadrupler les notes non suspendues et de faire, comme on le voit, des octaves cachées à tout moment. C'est par cette raison que les suspensions doubles sont rares dans l'harmonie à plus de 5 parties.

EXEMPLES AVEC LA PÉDALE.





Il est permis, et souvent même nécessaire, de croiser les parties, comme on le voit dans les exemples precédens.

Quoiqu'on ne puisse prendre dans ces harmonies que les accords de trois sons (Majeurs, Mineurs et diminués) et les quatre accords de septième, ce nombre d'accords est suffisant pour leur donner de l'interêt, attendu qu'on peut les renouveller par les modulations.

L'harmonie à 6, 7 et 8 parties présente les inconvéniens suivans :

1° Les parties sont continuellement trop rapprochées ; ce qui nuit aux vibrations des voix et des instrumens, et les étouffe mutuellement.

2° La position des accords ne peut pas être variée ; ce qui entraîne la monotonie.

3° La grande complication des parties rend cette harmonie pénible et difficile à saisir.

Pour l'employer il faut donc la couper souvent par l'harmonie à 4 et à 5 parties il ne faut s'en servir que dans la musique qui doit être exécutée dans un grand local.

On la compose ordinairement pour des voix qui chantent en choeur et où chaque partie doit être au moins quadruplée ; ce qui exige par conséquent 32 voix pour celle à 8 parties.

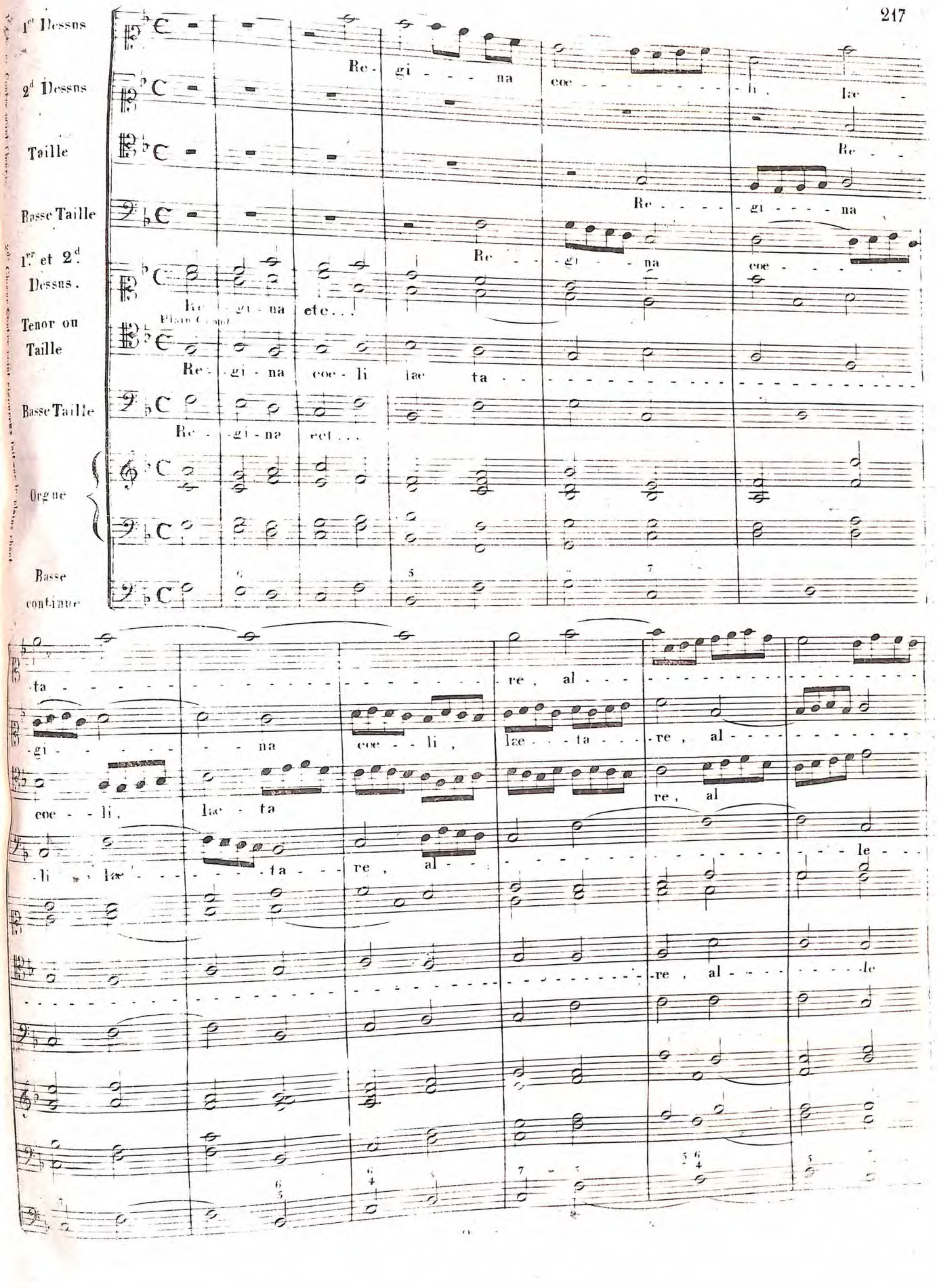
D'après tout ce que nous venons de dire sur la difficulté de créer l'harmonie à 6, 7 et 8 parties, on sent assez que ce serait, sans un but raisonnable, se donner une peine inutile que de vouloir augmenter encore le nombre des parties réelles.

Nous avons dit plus haut que la grande difficulté de l'harmonie à plus de cinq parties, consistait à éviter d'y faire entendre des octaves consécutives. En se les permettant, l'harmonie à 6, 7 et 8 parties ne sera guère plus difficile à traiter que celle à 4 ou à 5, mais elle cessera d'être une harmonie *réelle* à 6, 7 ou 8 parties.

IMITATION DE L'HARMONIE À PLUS DE 5 PARTIES.

L'harmonie qui n'est qu'une imitation de celle à plus de cinq parties est moins restreinte, plus facile à faire, et plus riche que celle à 6, 7 et 8 parties réelles parce qu'on peut y employer tous les accords usités et en varier davantage la position.

L'analyse du morceau suivant fera connaître la propriété de cette harmonie.


2d Chœur Contre point rigoureux fait sur le plain chant
1er Dessus
2d Dessus
Taille
Basse Taille
1er et 2d Dessus.
Tenor ou Taille
Basse Taille
Orgue
Basse continue
Plain Chant
Re - gi - - - na coe - - - - - - - li, lae -
Re - - - - gi - - - na
Re - - gi - - na coe - - - - -
Re - gi - na etc...
Re - gi - na coe - li lae ta - - - - -
Re - gi - na etc...
6 5 7
ta - - - - - - - - - - - - - re, al - - - - - - - - - - -
gi - - - - - - - na coe - - li, lae - - ta - - - re, al - - - - - - -
coe - - li, lae - ta re, al
li lae - - - - - ta - - - re, al - - - - - - - - - - le - -
re, al - - - - - le
6 5 6 4 5 7 5 5 6 4 5

le lu - - a. qu - - a quem me

le lu - - ia.

le lu - - ia. quia

lu - - ia, al - - le

lu - - ia. qui - - a quem me - -

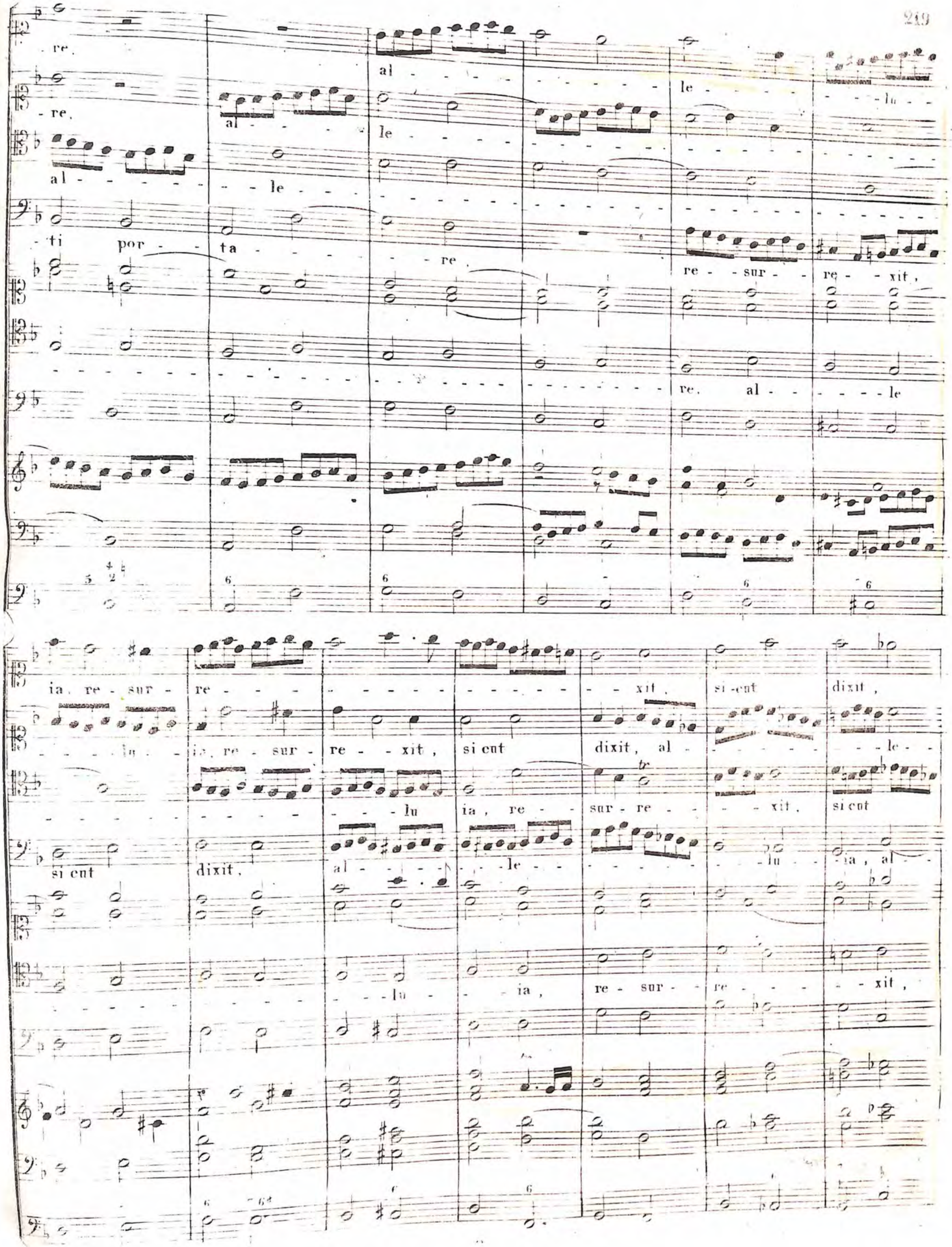
ru - - is - - ti por - ta

quia quem me ru - - is - - ti por - - ta - -

quem me - - ru - - is - - - ti por - ta - - - - re,

lu - - ia. Quia quem me - - ru - - is

ru - - is - - - ti por - ta


re, al - le - - lu -
re, al - le - - -
al - - - le - - -
ti por - ta - - re, re - sur - re - xit,
re, al - le
5 4 2 ♮ 6 6 6 6
ia, re - sur - re - - - xit, si - cut dixit,
ia, re - sur - re - xit, si cut dixit, al - - le -
lu ia, re - sur - re - xit, si cut
si cut dixit, al - le - - lu - ia, al -
lu - ia, re - sur - re - - xit,
6 6 4 6 6

al - le - lu

lu

di - xit, al - le - lu

le lu

si ent dixit. al - le - lu

ia ora pro no - bis de - -

ia ora pro no - bis de - - -

ia ora pro no - bis deum al -

ia ora pro no - bis de - -

ia ora pro no - - - bis de - -

um alle

um alle

le

um, al le

um al le

lu ia, al

lu ia, al

lu ia, alle lu ia

le luia, al le lu ia

le luia al le lu ia

ia, al le lu ia

lu ia

Le fond du morceau précédent est l'harmonie à quatre en accords plaques.

Le reste n'est qu'une variation de cette même harmonie. Les trois parties hautes du 1er choeur font souvent des octaves ou des unissons (ce qui revient au même) avec les trois parties hautes du 2d choeur. La Basse des deux choeurs est la même, excepté que celle du premier est parfois variée par des notes de passage.

En examinant chacun des choeurs séparément, il donne l'harmonie réelle à quatre purement écrite ; on peut par conséquent exécuter ce morceau des trois manières suivantes :

1° avec le choeur en contre-point rigoureux seul.

2° avec le choeur en contre-point fleuri seul.

3° avec les deux choeurs réunis.

L'orgue qui accompagne ce morceau est une seconde variation de la même harmonie. En y ajoutant un accompagnement d'Orchestre on pourroit encore avoir une troisième variation.

Ainsi au moyen de toutes ces variations il est, comme on voit, très-possible d'imiter l'harmonie à 8 parties, quoique le fond ne soit réellement que l'harmonie à quatre.

Cette dernière remarque nous conduit immédiatement à l'article suivant qui est l'un des plus importans.

DE LA MANIÈRE DE TRAITER L'HARMONIE AVEC L'ORCHESTRE.

Le travail de l'orchestre dépend en même temps de l'imagination, du goût de l'habitude, de l'expérience, de la connaissance particulière de tous les instrumens, du génie et même du caprice du compositeur. Il est donc impossible de prescrire des règles précises sur la manière de mettre un morceau en partition. Si trente habiles harmonistes rendoient les mêmes idées avec l'orchestre, il en résulteroit trente partitions différentes qui toutes pourroient être également bonnes ; mais cette grande variété n'empêche pas de donner des principes généraux sur l'art de manier l'orchestre, et d'indiquer les nombreuses ressources que l'harmonie présente dans ce genre de travail.

REMARQUES PRÉLIMINAIRES.

1° Il y a de grands et de petits orchestres, c'est-à-dire qui sont composés d'un grand ou d'un petit nombre de musiciens.

2° Il y a des orchestres complets d'autres incomplets, c'est-à-dire des orchestres qui ont tous les instrumens usités ou d'autres à qui il en manque quelques uns.

3° Il y a des orchestres composés d'excellens artistes et d'autres dont les exécutans sont plus faibles.

Tout cela doit être pris en considération quand on écrit spécialement pour un orchestre.

Le grand orchestre complet, naturellement destiné à un grand local, consiste en : *Violons*, *Altos*, *Violoncelles*, *Contrebasses*, *Flûtes*, *Hautbois*, *Clarinettes*, *Bassons*, *Cors*, *Trompettes*, *Trombonnes* et *Timballes*.

La musique où il y a beaucoup de détails, trop de notes, un mouvement trop rapide dans les parties, une succession d'accords trop subite, et de la complication dans l'harmonie produite par le travail trop minutieux des parties, n'y fait point d'effet.

Dans un grand local tout cela ne produit qu'une sorte de bourdonnement qui ne dit rien à l'âme et flatte peu l'oreille. Comme tout s'y rapetisse, il faut que le compositeur ait soin de tout agrandir autant que possible.

a) Les mouvemens larges et modérés ; b) des traits d'unisson ; c) une mélodie noble et bien prononcée ; d) parfois des traits de chant majestueux dans la Basse, et toujours de la gravité dans la marche de cette partie ; f) les grandes masses, pourvu qu'elles ne soient pas trop permanentes et qu'elles ne dégénèrent point en bruit ; g) peu de rapidité dans la succession des accords, h) enfin tout ce qui a de la noblesse et de la simplicité ne manquera jamais d'y faire son effet.

Lorsqu'on écrit pour le petit orchestre, ordinairement destiné à un petit local, (*) il faut en proscrire presque toujours les instrumens trop criards et trop bruyans tels que Trompettes, Trombonnes et Timballes.

Il faut en outre y traiter les autres instrumens à vent plutôt en Solo qu'en masse, sans quoi ils étoufferoient indubitablement les instrumens à cordes qui doivent toujours prédominer dans les orchestres ; la raison en est que la force des instrumens à cordes n'est pas en proportion avec celle des instrumens à vent, et que 18 ou 20 des premiers sont trop faibles pour 10 ou 12 des derniers.

Il est évident que si l'on écrit pour un orchestre incomplet il ne faut pas employer les instrumens qui lui manquent.

Le compositeur doit encore avoir égard à la qualité de l'orchestre pour le quel il écrit, et proportionner la difficulté de sa musique au talent des exécutans.

Un orchestre complet se divise en deux parties ou deux masses, savoir : en instrumens à cordes et en instrumens à vent. (✻)

La plus importante de ces deux masses est celle des instruments à cordes ; elle forme le corps de l'orchestre et peut en être appelée le *Quatuor*.

(*) Nous insistons sur l'influence que le local peut exercer sur la musique ; car il est de fait qu'il y a une grande différence entre une musique exécutée dans un petit local et la même musique exécutée dans un grand. J'ai souvent remarqué ce phénomène avec surprise : un morceau qui produit beaucoup d'effet dans un petit local peut ne pas en faire dans un grand ; mais au contraire, la musique qui fait de l'effet dans un grand local peut encore en produire dans un petit, en la dégageant des instrumens trop bruyans lorsqu'ils n'ont été placés que pour augmenter la force de la masse.

(✻) Nous avons dit plus haut quels étoient les instrumens usités dans l'orchestre, la petite Flûte, les Trompettes, les Trombonnes et les Timballes ne s'employent que pour augmenter l'effet dans le *forte*. Ces instrumens n'étant pas de la première nécessité parcequ'ils n'entrent presque pour rien dans les combinaisons harmoniques, nous ne les considérons pas ici comme faisant partie de la masse des instrumens à vent et nous en parlerons plus loin séparément.

L'harmonie à 4 parties est la base d'un orchestre ; mais elle est souvent entre-coupée par celle à 2 à 3 et par des traits en unissons.

Toutes ces harmonies peuvent être doublées, triplées ou quadruplées selon le plus ou moins de force que le compositeur desire leur donner.

Les instrumens à cordes, (ou le Quatuor) jouent souvent sans être accompagnés d'instrumens à vent. Il existe même une quantité de morceaux qui ne sont composés que pour ce Quatuor. En ce cas nous n'avons d'autres remarques à faire que celles déjà faites plus haut en parlant des harmonies a 2, 3, et 4 parties.

Mais en ajoutant des instrumens à vent a ce Quatuor, il en résulte une quantité de combinaisons qui méritent d'être indiquées pour faire voir les grandes ressources que l'orchestre offre au compositeur.

MANIÈRE DE TRAITER LES INSTRUMENS À VENT EN SOLO. (a)

Que l'on prenne un seul instrument à vent, par exemple un Basson, et qu'on l'ajoute au Quatuor ; si ce Basson ne doit servir qu'à varier un peu par son timbre celui des instrumens à cordes, il peut dabord simplement doubler une des parties du *Quatuor* ; (b) si on veut le faire ressortir davantage, on lui donne un chant ou un mouvement différent de celui des quatre parties du Quatuor : ce qui se fait au moyen d'autres valeurs de notes.

Si le Basson doit fixer plus particulièrement l'attention de l'auditeur, il jouera un solo plus ou moins long et les instrumens à cordes lui serviront alors d'accompagnement : cet accompagnement peut faire *Duo*, *Trio*, *Quatuor* ou même *Quinque*, ce qui offre les chances suivantes :

1°. En Duo

Basson et les premiers ou les seconds Violons.

Basson et les Altos. } Par Altos on entend ici la partie d'Alto, id pour les Basses.

Basson et les Basses. }

(a) Il ne s'agit pas ici de ces solos de prétention qui ressemblent à ceux des concertos. Il est question seulement de faire entendre de tems en tems tel ou tel instrument parceque la variété des timbres donne plus de charme à la musique.

(b) On double une partie, a l'octave supérieure, à l'octave inférieure ou bien à l'unisson selon le diapason de l'instrument avec le quel on veut la doubler.

2°. En Trio

Basson et les premiers et les seconds violons

Basson et les Altos et une partie de violon.

Basson et les Basses et les Altos, ou avec les Basses et une des parties de Violon.

3°. En Quatuor.

Basson et les deux parties de Violon et les Altos

Basson et les Basses, les Altos et une partie de Violon.

Basson et les Basses et les deux parties de Violon.

4°. en Quinque.

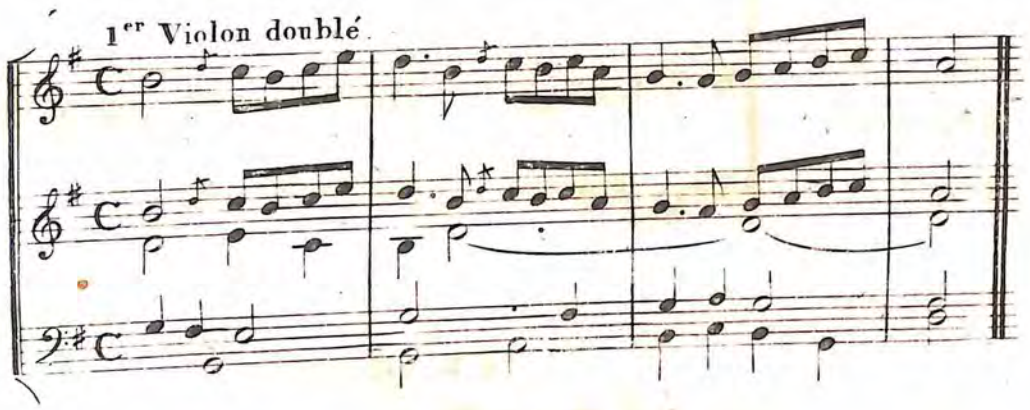
Basson et les quatre parties d'instrumens à cordes ; et comme la partie de Basse dans un orchestre est exécutée par les Violoncelles et par les contrebasses, on peut employer dans ces accompagnemens les Violoncelles seuls, les contrebasses seules ou bien les Violoncelles et les contrebasses ensemble.

En mettant à la place du Basson un autre instrument, (la Clarinette, le hautbois, la Flûte ou le cor) on obtiendra les mêmes chances, excepté que les instrumens hauts comme le hautbois, la clarinette et la Flûte ne doublent pas les Basses de l'orchestre.

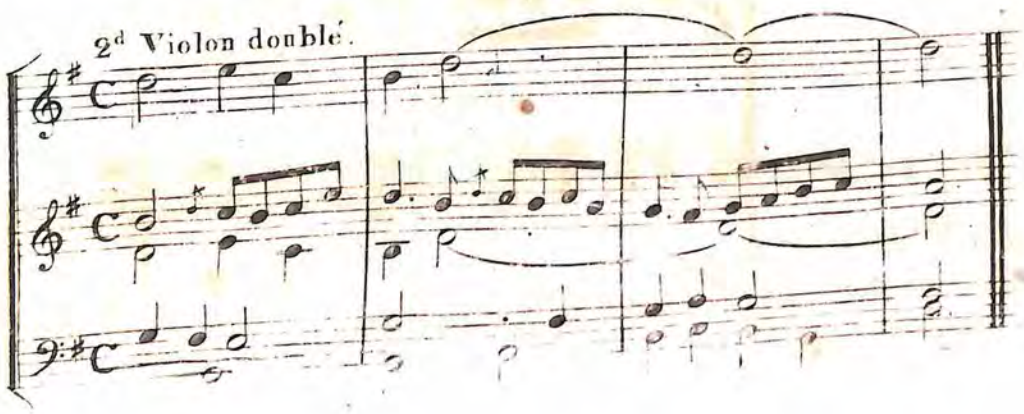
Nous allons donner ici des exemples sur les différentes manieres de marier un instrument à vent avec le Quatuor de l'orchestre.

La portée supérieure de tous ces exemples représente un des cinq instrumens à vent suivans : (Flûte, Hautbois, Clarinette, Cor, ou Basson.)

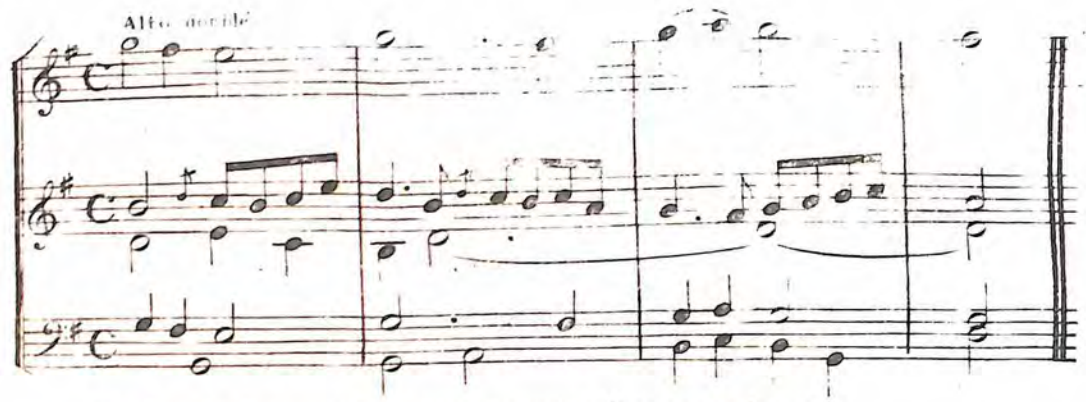
N°. 1.
Instrument à vent.



N°. 2.
Instrument à vent.

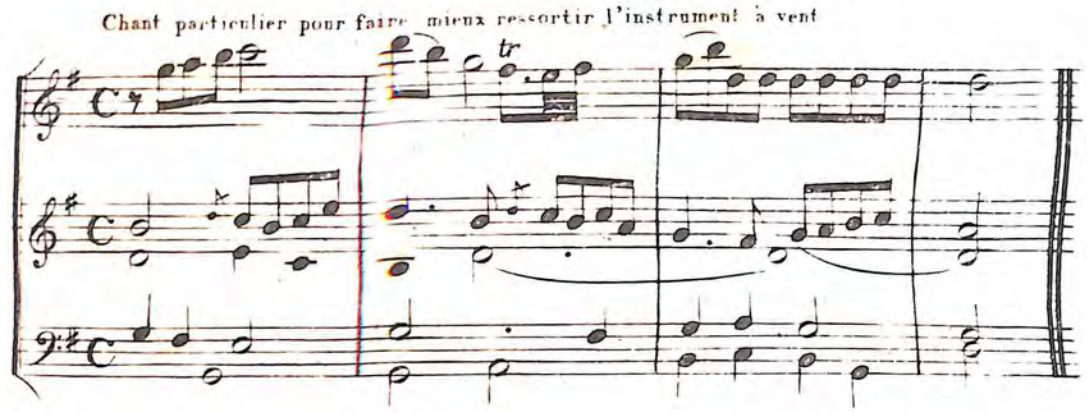


N° 3.
Instrument à vent



Chant particulier pour faire mieux ressortir l'instrument à vent

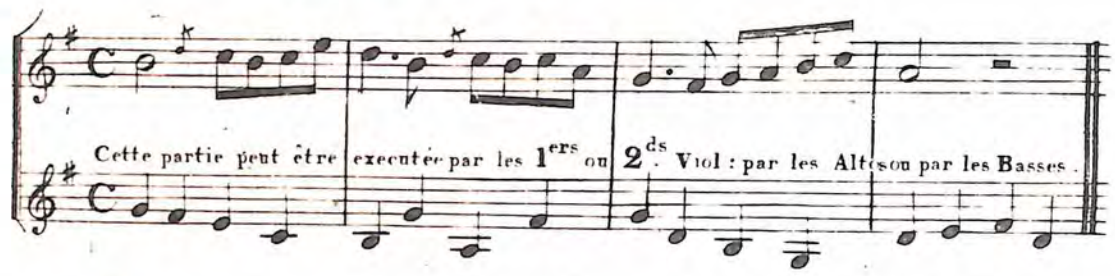
N° 4.
Instrument à vent.



N° 5.
Instrument à vent solo

Une des parties du Quatuor.

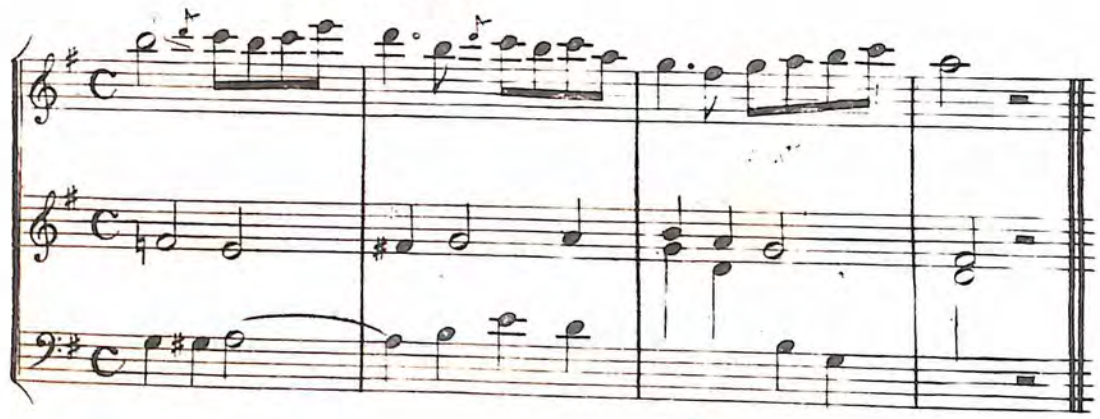
EN DUO.



EN TRIO.

N° 6.
Instrument à vent

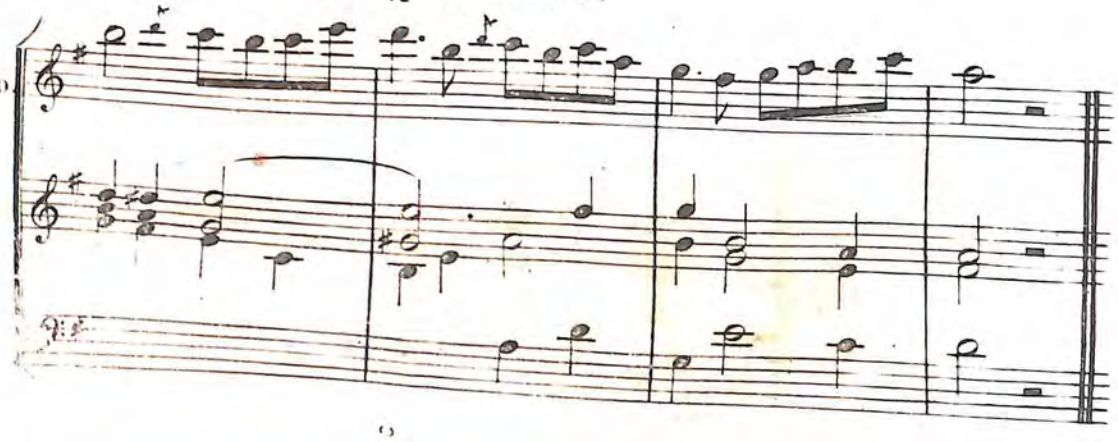
Deux parties Quelconques du Quatuor.



EN QUATUOR.

N° 7.
Instrument à vent solo

Trois parties du Quatuor.



EN QUINQUE.

N° 8.

Instrument à vent solo.

Quatuor complet

1ers et 2ds Violons.

Altos et Basses.

AUTRE EXEMPLE EN QUINQUE.

N° 9.

Instrument à vent solo.

Quatuor complet.

Moderato.

p

p

Dans ces deux derniers exemples il faut que le Quatuor fasse un harmonie pure et complète à quatre. Cette harmonie peut être plus ou moins riche, le mouvement des parties plus ou moins compliqué : tout cela est à la disposition du compositeur pourvu qu'il soit toujours clair.

On peut aussi accompagner un instrument à vent avec tous les instrumens à cordes à l'unisson. Dans ce cas l'harmonie n'est qu'à deux parties

N° 10.

Instrument à vent solo.

Instrumens à cordes à l'unisson. *

* Le mot unisson ne signifie pas seulement de doubler, ou tripler, ou quadrupler un chant à la même octave, mais aussi dans plusieurs octaves à la fois.

En accompagnant un instrument à vent grave (tel que le basson) avec des Violons seulement, cet accompagnement se trouve le plus souvent au-dessus du chant. Dans ce cas il faut que le chant fasse en même temps bonne basse de l'harmonie; et s'il ne se prêtoit à remplir cette condition essentielle, il faudroit alors l'accompagner avec les Basses de l'orchestre. Cette manière d'accompagner un instrument grave avec d'autres qui planent au-dessus du chant est fort délicate et exige souvent beaucoup de finesses dans l'harmonie, mais aussi quand elle est bien employée elle peut produire des effets très-piquans. Si par exemple on voulait accompagner ainsi le chant précédent, on y trouveroit une difficulté remarquable. Ce chant finit par la note La, et il faut précisement à cet endroit un repos sur l'accord de la dominante (*Ré* - *Fa* ♯ - *La*), ce qui exige qu'on ait dans la Basse la note *Ré* ou au moins la note *Fa* ♯, car le *La* dans la Basse donneroit l'accord de $\frac{6}{4}$ qui au contraire détruiroit le repos d'une manière désagréable. Comment faire? il faudroit dans ce cas faire entrer les Basses de l'orchestre par la note *Re*, placée au-dessous de *La* qui termine le chant, par exemple:

EN TRIO.

N° II.

Basson solo.
Faisant en même tems bonne Basse de l'harmonie.

Violons de l'orchestre accompagnant le chant en dessus.

Basses de l'orchestre.

Entrée forcée des Basses pour obtenir le repos sur la dominante.

Cela peut se faire aussi en Quatuor si plus de deux parties accompagnent en dessus.

Il est plus facile d'accompagner un chant grave avec des instrumens hauts quand les Basses de l'orchestre marchent en même tems, par exemple:

N° 12.

Basson solo.
En guise de partie intermédiaire.

Quatuor de l'Orchestre

Nous rappellerons encore ici que les octaves de suite entre le chant et les parties d'accompagnement (la basse exceptée) sont très permises lorsque le Quatuor est complet.

Mais on les évite quand on accompagne avec une, deux ou trois parties seulement comme on peut le voir dans les exemples N°s 5, 6, 7, 10 et 11 qui précèdent.

On double quelquefois le chant par une des parties d'accompagnement à l'octave supérieure ou inférieure selon que l'instrument à vent est grave ou aigu.

Le Violoncelle, dont le timbre a quelque chose qui le distingue surtout dans les cordes hautes, se traite quelquefois comme le Basson, et on lui donne des petits solos. Cela peut se faire de deux manières:

1.° en faisant exécuter ces solos par un seul Violoncelle; dans ce cas les autres Violoncelles et les Contrebasses font la Basse de l'orchestre.

2.° En les faisant exécuter par tous les Violoncelles de l'orchestre ensemble; et c'est ce qui se pratique le plus souvent.

Ainsi en mettant des Violoncelles à la place du Basson dans les N°s 11 et 12, ces deux numéros peuvent servir d'exemple.

Voilà toutes les combinaisons remarquables que le Quatuor de l'orchestre offre avec un seul instrument à vent.

Ces mêmes combinaisons peuvent aussi avoir lieu en accompagnant une voix avec le Quatuor de l'orchestre. (*)

Après avoir montré ce qu'on peut faire en ajoutant un seul instrument à vent au Quatuor, nous allons examiner les combinaisons qui résultent de l'emploi de deux instrumens à vent ajoutés à ce même Quatuor.

Les deux instrumens à vent peuvent être de même espèce (deux hautbois, ou deux cors) ou de différente espèce, (un hautbois et un cor.)

RÈGLE GÉNÉRALE.

Les deux instrumens à vent doivent faire bonne harmonie à deux, abstraction faite du Quatuor. Comme ces deux instrumens (en raison de la grande différence de leur timbre) percent fortement à travers les instrumens à cordes et attirent l'attention de l'auditeur, il en résulte que s'ils faisaient entre eux une mauvaise harmonie, elle choqueroit indubitablement l'oreille malgré le Quatuor, avec le quel ces deux instrumens pourroient néanmoins en composer une bonne. Cette remarque importante est applicable à tous les cas où plusieurs instrumens à vent où (plusieurs voix) font de l'harmonie à 2, 3, ou 4 parties. Par la même raison le Quatuor de l'orchestre doit toujours faire bonne harmonie à 2, 3 ou 4 parties, abstraction faite des instrumens à vent ou des voix.

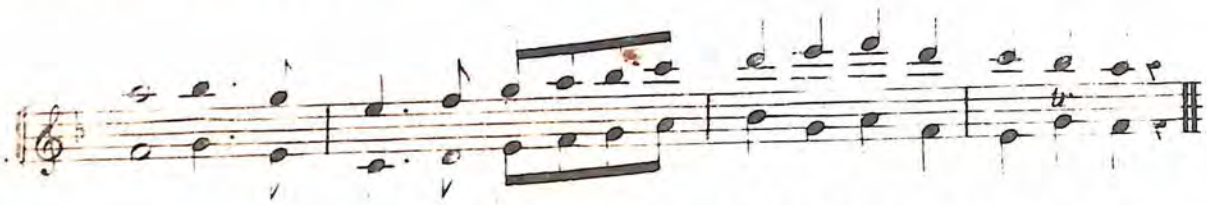
(*) Les personnes qui n'ont pas beaucoup d'habitude de l'orchestre sont souvent surprises qu'un seul instrument à vent ou une voix perce à travers la masse des instrumens à cordes, dont le nombre est quelque fois de 30 à 50. Cet effet, tout surprenant qu'il est, tient uniquement à la différence du timbre; car une voix se fait entendre non seulement à travers ce nombre d'instrumens à cordes, mais même au milieu de l'orchestre complet, pourvu toutefois qu'il ne joue pas trop fort, et cependant cet orchestre est quelquefois composé de 300 à 400 musiciens quand on exécute les oratorios à Vienne ou à Londres. Telle est la magie de cette différence de timbre!

Il arrive quelque fois que deux instrumens à vent jouent à l'unisson ou à l'octave, dans ce cas ils ne presentent d'autres combinaisons avec le Quatuor que celles qui resultent de l'emploi d'un seul.

Nous parlons ici de l'harmonie à 2 que peuvent faire les deux instrumens à vent et que par conséquent nous appellerons Duo.

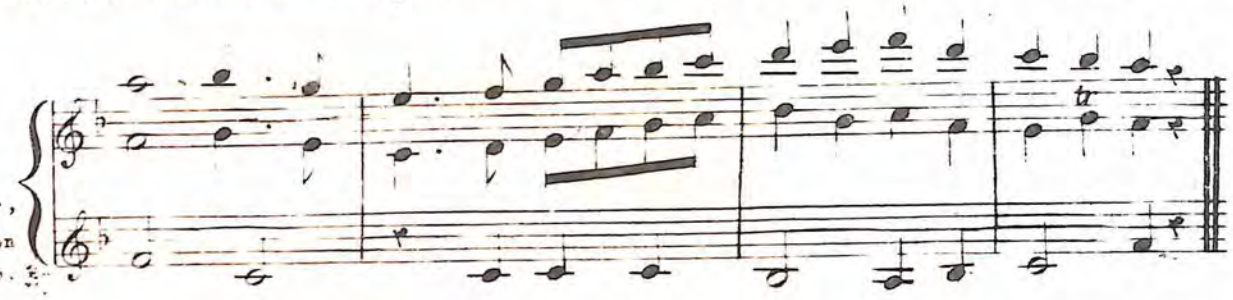
Le Duo peut s'exécuter de tems en tems sans aucun accompagnement, par exemple :

N°. 1.
Flûte et Cor seuls.



Ce Duo peut devenir Trio en lui ajoutant une des parties du Quatuor, par exemple :

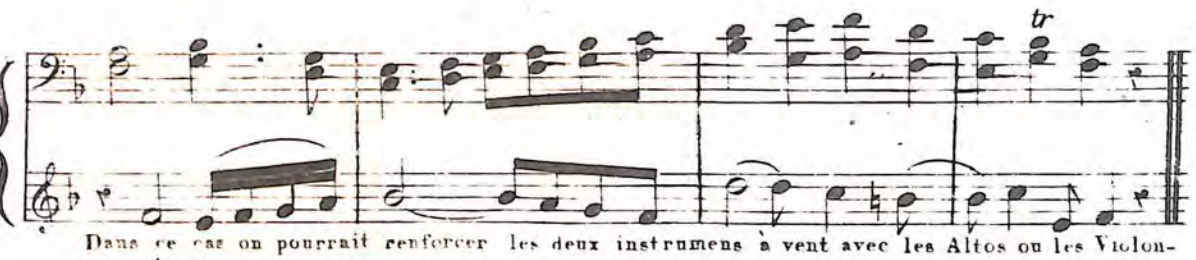
N°. 2.
Flûte et Cor.
Une des parties du Quatuor, ou bien toutes les 4 à l'unisson comme Basse au dessous du Duo.



Si le Duo se fesait avec deux instrumens graves tels que les Bassons, et qu'on voulut l'accompagner avec une partie de Violon, il faudroit mettre plus de soin à cet accompagnement et le rendre plus chantant, parcequ'il planerait au dessus du Duo, par Exemple :

EN TRIO

N°. 3.
Deux Bassons.
Partie de Violon au dessus du Duo.



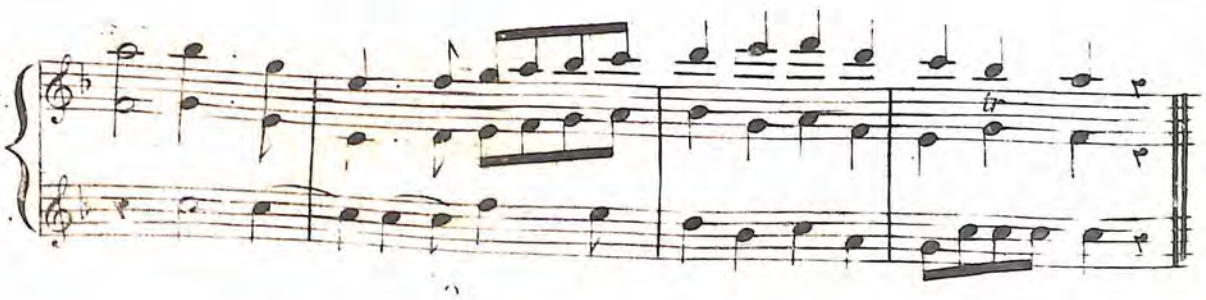
Dans ce cas on pourrait renforcer les deux instrumens à vent avec les Altos ou les Violoncelles à l'unisson : ce qui se pratique quelquefois.

Comme les accompagnemens du genre de celui de cet exemple pourroient l'emporter sur le Duo, il ne faut les employer qu'après avoir fait entendre le Duo une ou deux fois sans cet accompagnement. Il faut traiter cette manière d'accompagner comme une variation d'une phrase déjà connue et ne pas s'en servir en exposant la phrase.

Autre exemple où la partie de Violon est placée comme intermédiaire de l'une et l'autre partie du Duo :

EN TRIO.

N°. 4.
Instrumens à vent.
Partie de Violon.



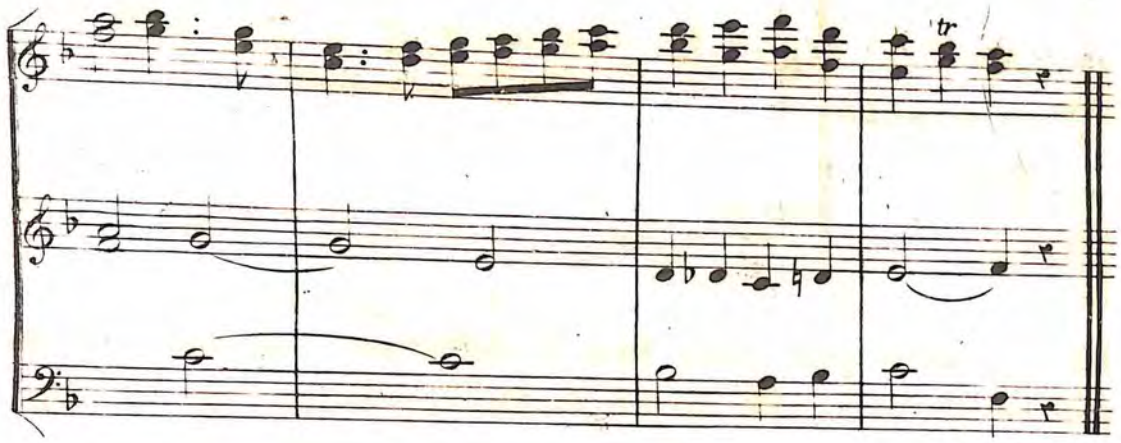
Le Duo peut se faire en Quatuor en lui donnant deux parties de l'orchestre pour accompagnement :

EN QUATUOR.

N° 5

Instrumens a vent.

Deux parties de l'orchestre ou bien tous les instrumens à cordes en Duo.



Même exemple autrement disposé :

EN QUATUOR.

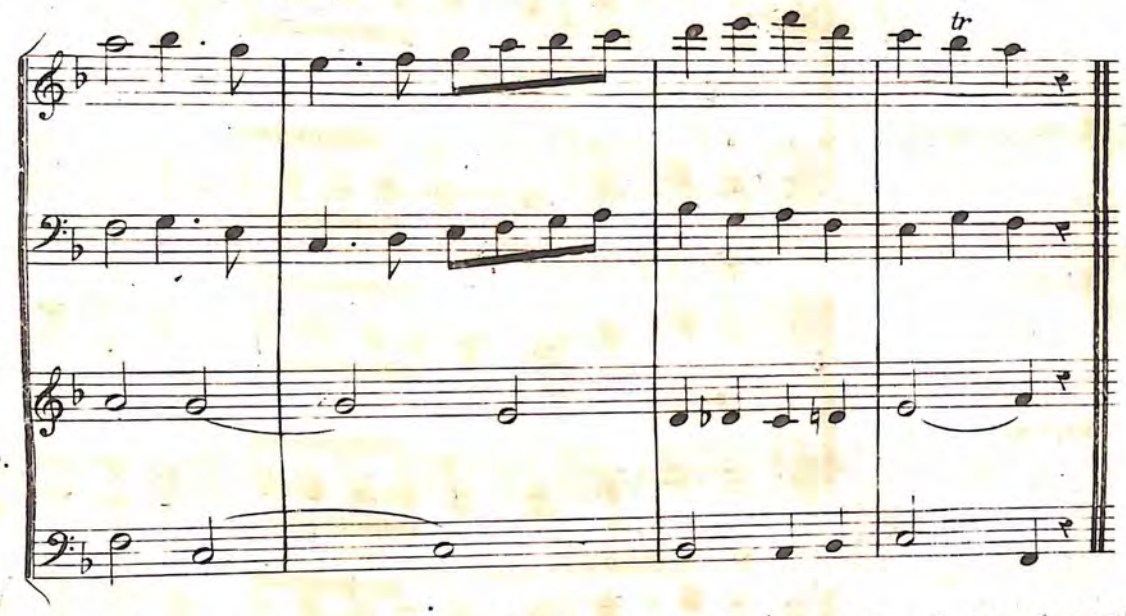
N° 6

Flûte.

Basson.

Partie de Violon placée entre les deux parties du Duo.

Basse.



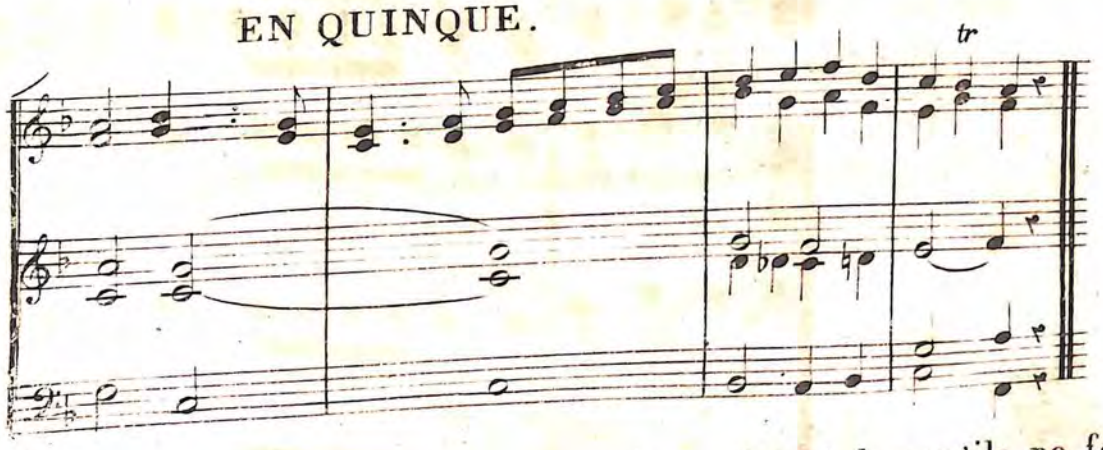
Le Duo deviendra Quinque ou Sextuor en l'accompagnant avec 3 ou 4 parties du Quatuor ; mais l'harmonie peut demeurer toujours à 4 parties seulement :

EN QUINQUE.

N° 7

Deux instrumens à vent.

Trois parties du Quatuor.



Les Violons peuvent planer au-dessus du Duo sans inconvénient lorsqu'ils ne font que des notes simples et avec aussi peu de prétentionque dans l'exemple précédent.

Autre exemple où le Duo est *Doublé* à l'octave par deux parties du Quatuor:

N° 8.

Deux instrumens à vent.

Trois parties du Quatuor.

Le *Doublement* peut avoir lieu de différentes manières; il suffit seulement de faire attention à ce que la seconde partie du Duo ne devienne pas la plus haute de l'harmonie, ce qui pourroit changer le caractère de la phrase ; en voici plusieurs manières :

A) à l'octave inférieure.

Instrumens à vent.

Instrumens à cordes

B) à l'unisson.

Instrumens à vent.

Instrumens à cordes.

C) à l'octave supérieure.

Instrumens à vent.

Instrumens à cordes.

D)

Flute

Basson.

Violon.

Flûte et Cor

Violon

Alto

EN SEXTUOR.

N° 9.
Deux instrumens à vent.

Quatuor complet.

Il y a pour deux instrumens à vent des phrases en Duo qui ne se prêtent pas à ce genre d'accompagnement où toutes les parties diffèrent les unes des autres et semblent faire une harmonie réelle à 6.

La manière suivante, où l'on double le Duo à l'octave, est souvent preferable:

EN SEXTUOR.

N° 10.
Deux instrumens à vent.

Quatuor complet.

Si les deux instrumens à vent fesaient des traits de chant moins réguliers, mais plus brillants que celui de l'exemple precedent, le Quatuor pourrait accompagner le Duo de la maniere suivante, ou chaque partie a un dessin particulier :

EN SEXTUOR.

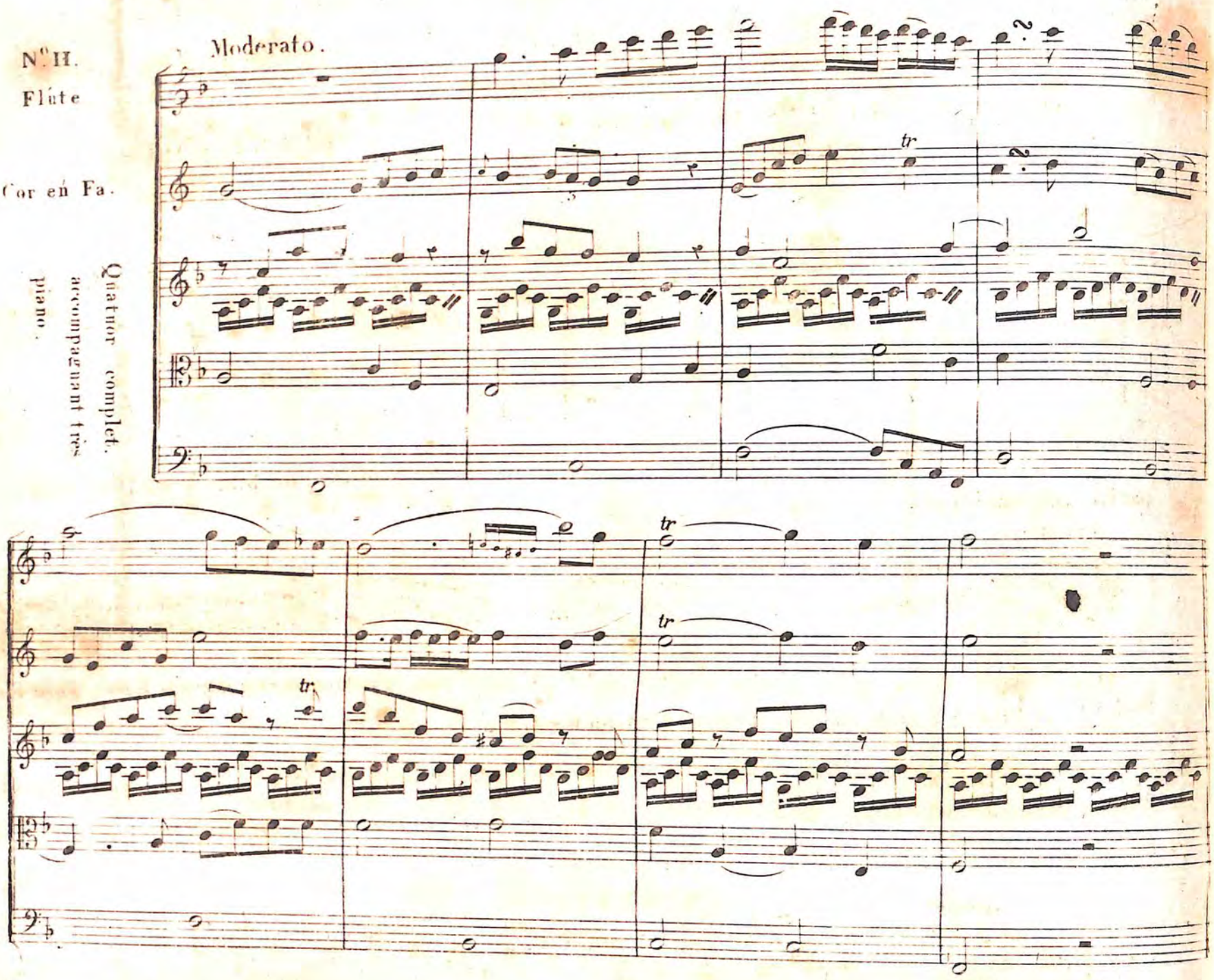
N°. 11.

Flûte

Cor en Fa.

Quatuor complet, accompagnant très piano.

Moderato.

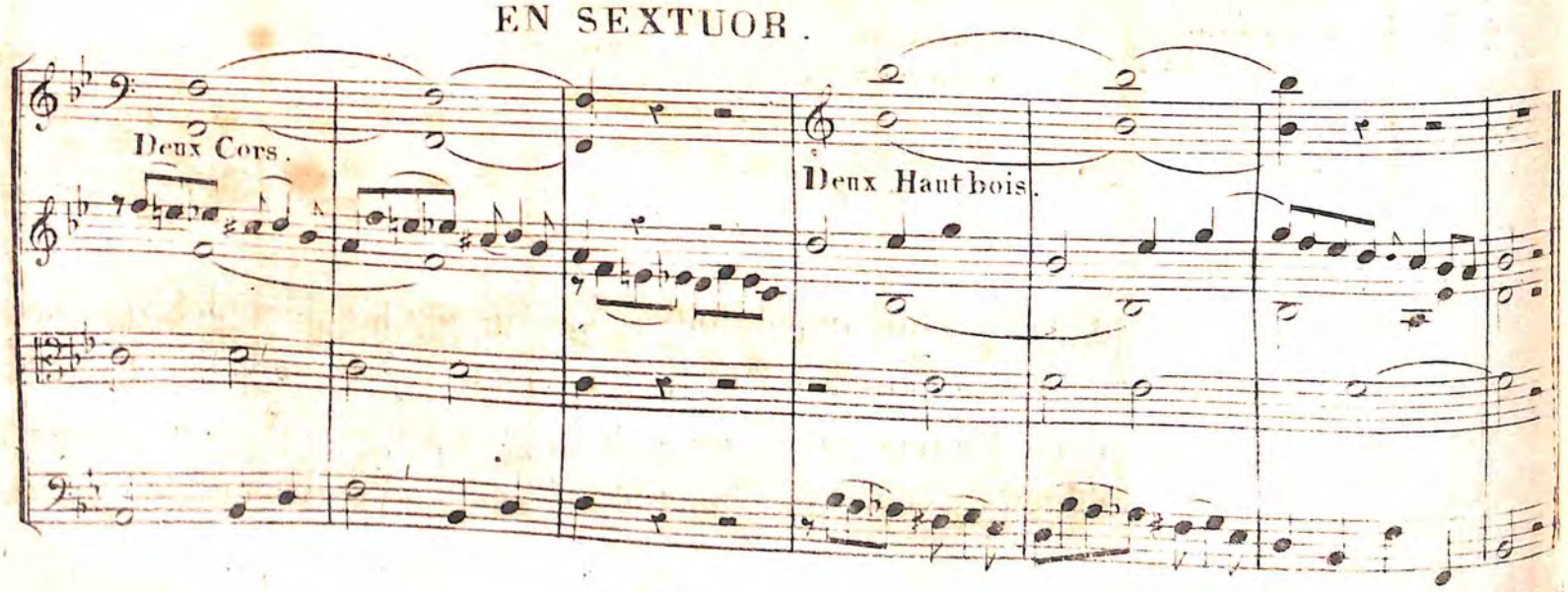


N°. 12.

Deux instrumens à vent.

Quatuor complet.

EN SEXTUOR.



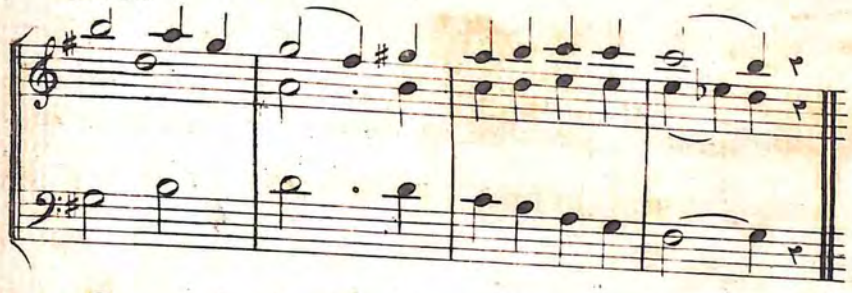
Dans ce dernier exemple les instrumens à vent ne servent qu'à mettre un peu de variété dans le timbre des instrumens à cordes toujours permanents dans un Orchestre.

Les combinaisons deviennent moins nombreuses en ajoutant au Quatuor plus de deux instrumens à vent solos ; car trois ou quatre peuvent donner une harmonie complète à 3 ou à 4 parties, abstraction faite des instrumens à cordes qui, employés en même tems et combinnés d'une autre manière que les instrumens à vent, pourraient facilement nuire à la clarté.

VOICI DES EXEMPLES DE 3 ET 4 INSTRUMENS À VENT SOLOS.

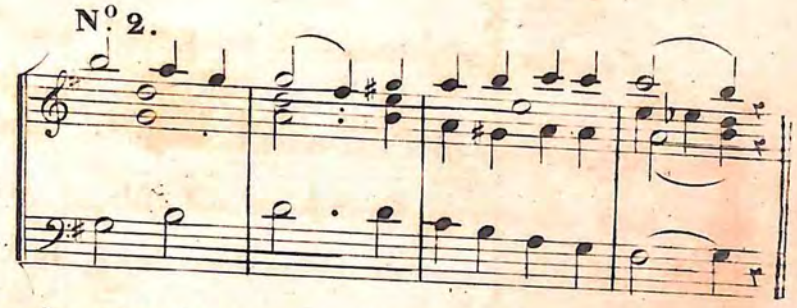
N°. 1.

Trois inst. à vent.



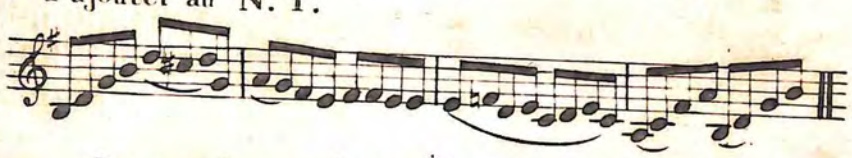
4 Instrum.s à vent.

N°. 2.



On peut ajouter à ces deux exemples les 1.ers ou les 2.ds Violons, ou bien les Altos comme partie intermédiaires de la manière suivante :

à ajouter au N°. I.

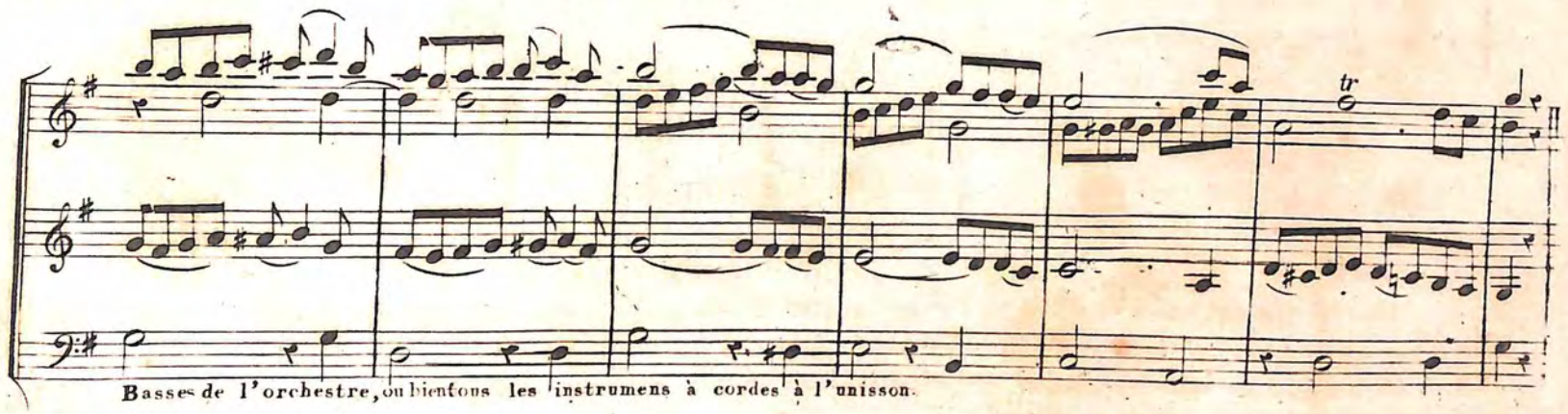


à ajouter au N°. 2.

On peut aussi doubler les instrumens à vent par 3 ou 4 instrumens à cordes à l'unisson ou à l'octave, ou bien à l'unisson et à l'octave en même temps.

Si l'harmonie des instrumens à vent étoit conçue de manière à comporter une seconde Basse, cette seconde Basse pourroit être exécutée par les Basses de l'orchestre ou bien par tous les instrumens à cordes à l'unisson : par exemple :

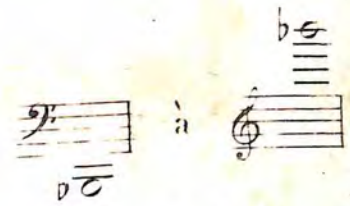
Trois instrumens à vent



Voilà ce qu'il y a de plus important à savoir sur l'emploi des instrumens à vent *solos* dans l'orchestre. C'est ainsi qu'il faut les employer pour varier le timbre et répandre plus de charme dans l'harmonie : mais il faut s'en servir avec discrétion et non pas les prodiguer: *Tout le secret de l'art de l'orchestre consiste dans leur emploi bien combiné.*

MANIÈRE DE TRAITER LES INSTRUMENS À VENT EN MASSE.

Nous avons remarqué plus haut qu'il faut diviser l'orchestre en deux masses, dont l'une est composée des instrumens à vent et l'autre des instrumens à cordes. Nous avons dit aussi qu'il doit y avoir dans un orchestre complet 2 Flutes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes 2 Cors et deux Bassons ; ce qui donne (sans compter les instrumens bruyans dont nous parlerons plus loin) 10 instrumens à vent qui, jouant tous ensemble, ont suffisamment de force pour résister à 30 instrumens à cordes et plus. On emploie les deux masses ensemble ou séparément. Mais avant de montrer comment on les réunit, nous traiterons la masse des instrumens à vent à part.

Ces dix instrumens à vent ont une étendue de sons qui va de  à

Ainsi la position de l'harmonie avec les instrumens à vent peut être très variée ; et c'est ce qu'il faut observer quand on est obligé de les employer souvent en masse.(*) Il y a une différence remarquable entre les deux masses (abstraction faite du timbre) qui consiste en ce que celle des instrumens à cordes ne fait ordinairement que quatre notes différentes à la fois, tandis que celle des instrumens à vent peut en faire 10 ; il s'en suit que ces derniers peuvent se doubler de différentes manières comme on le verra par les exemples suivants :

(*) Pour bien entendre la suite de cet article, il est essentiel de connaître la différence des *Positions* que peut avoir l'harmonie dans l'Orchestre. On appelle *Position* le plus ou le moins de rapprochement ou d'éloignement des parties. Nous en avons déja fait mention page 26. Ici nous en parlerons sous le rapport de l'orchestre.

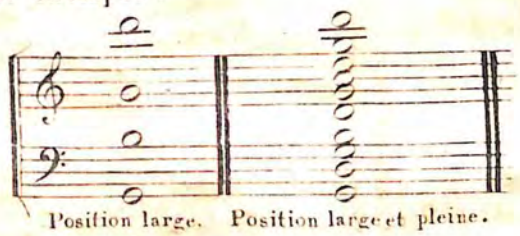
Une *position* est *serrée* lorsque les parties sont à-peu-près renfermées dans une seule octave.

Elle est *large* quand les parties s'éloignent de plus de trois octaves.

Nous appellerons *position rapprochée* celle qui se trouve entre les deux précédentes.

La *position très large* est celle qui embrasse la plus grande étendue possible.

Une position est en même tems *large et pleine* quand les octaves renfermées dans son étendue sont remplies par des notes intermédiaires, par exemple :



Position large. Position large et pleine.

On voit par cet exemple qu'il suffit de quatre instrumens pour rendre une position large, mais qu'il en faut 8, 10 ou 12 pour qu'elle soit en même tems large et pleine.

Il résulte de cette remarque que la distribution des parties dans l'orchestre (sous le rapport de la position) peut être indiquée de la manière suivante :

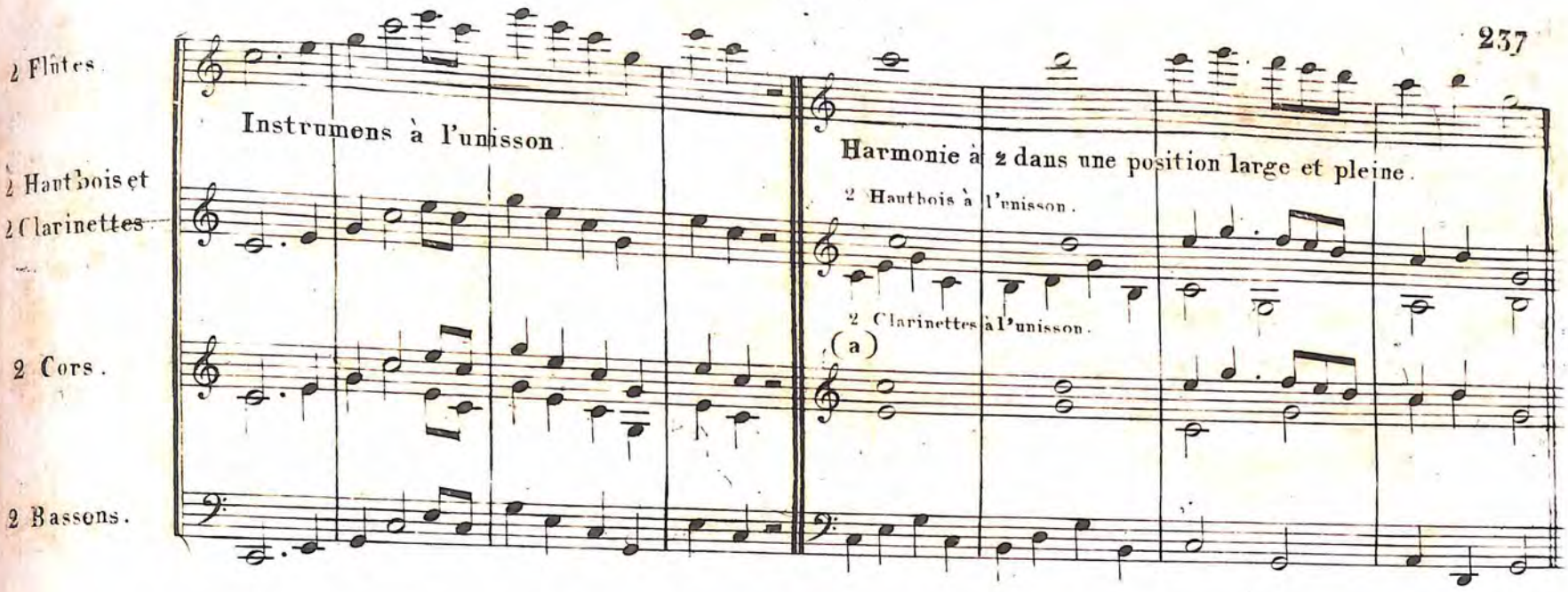
1°. Les instrumens à cordes exécutent toutes les positions, excepté celles qui sont en même temps pleines et larges.

2°. Les instrumens à vent peuvent exécuter toutes les positions sans exceptions.

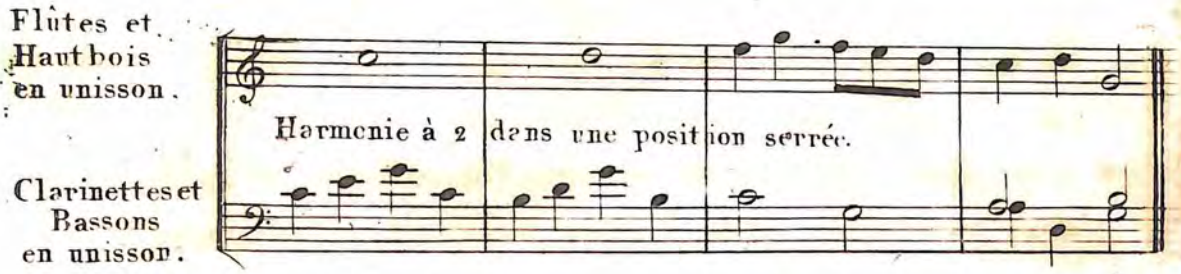
3°. La position large des instrumens à cordes peut devenir en même tems pleine en y ajoutant les instrumens à vent.

4°. Une position quelconque des instrumens à cordes peut être modifiée de beaucoup de manières en y ajoutant les instrumens à vent.

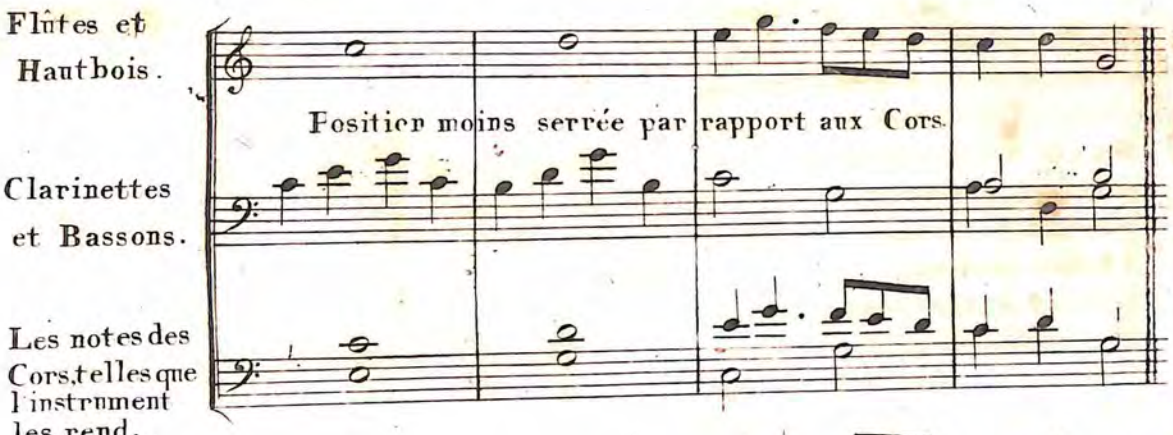
Comme ces modifications nuancent sensiblement les effets de l'orchestre, il est important de les bien connaître et parconséquent d'en étudier toutes les combinaisons.



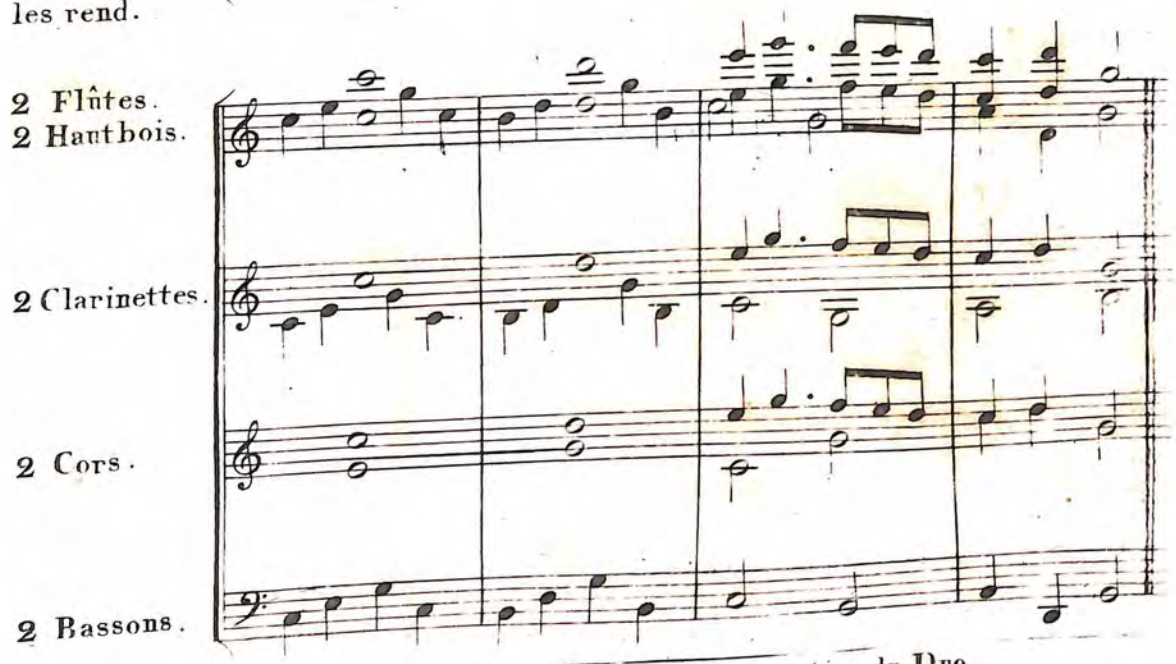
Si on vouloit donner moins d'étendue à cette harmonie à deux, on pourroit la faire de la manière suivantes, sans les cors:(b)



Cependant les cors (tels qu'ils sont dans l'avant dernier exemple) peuvent être ajoutés au précédent, parce qu'ils donnent une bonne basse à l'harmonie.



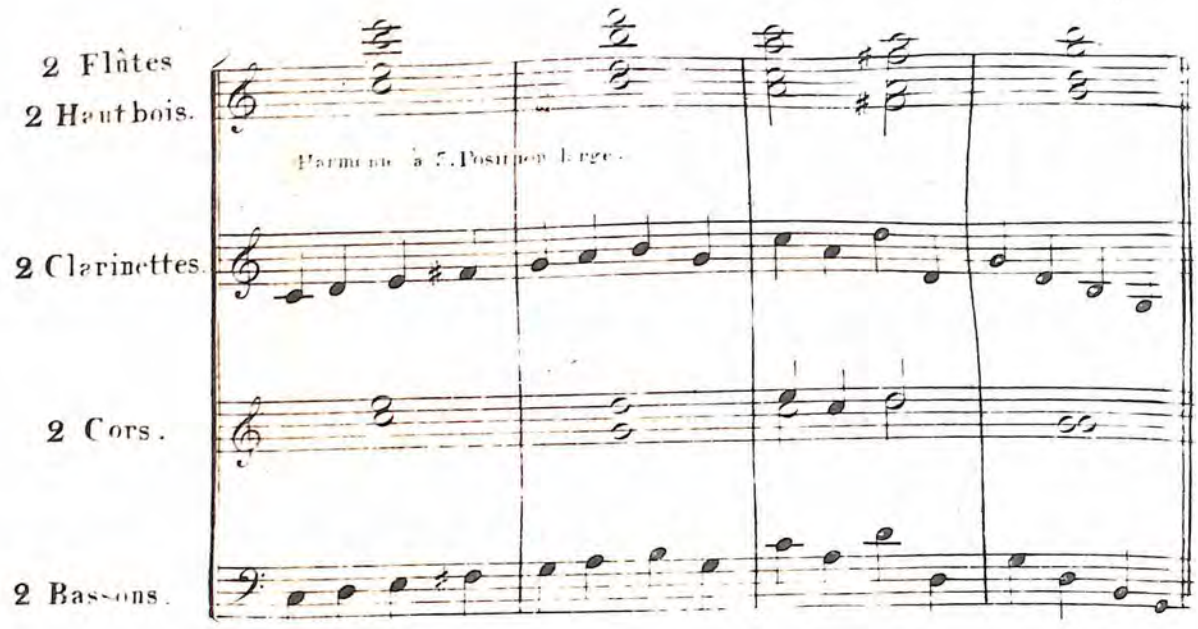
Autre exemple où le Duo se trouve triplé dans trois octaves différentes.



(a) La partie de 2d cor est ajoutée ici parcequ'on ne peut lui faire exécuter une des parties du Duo.

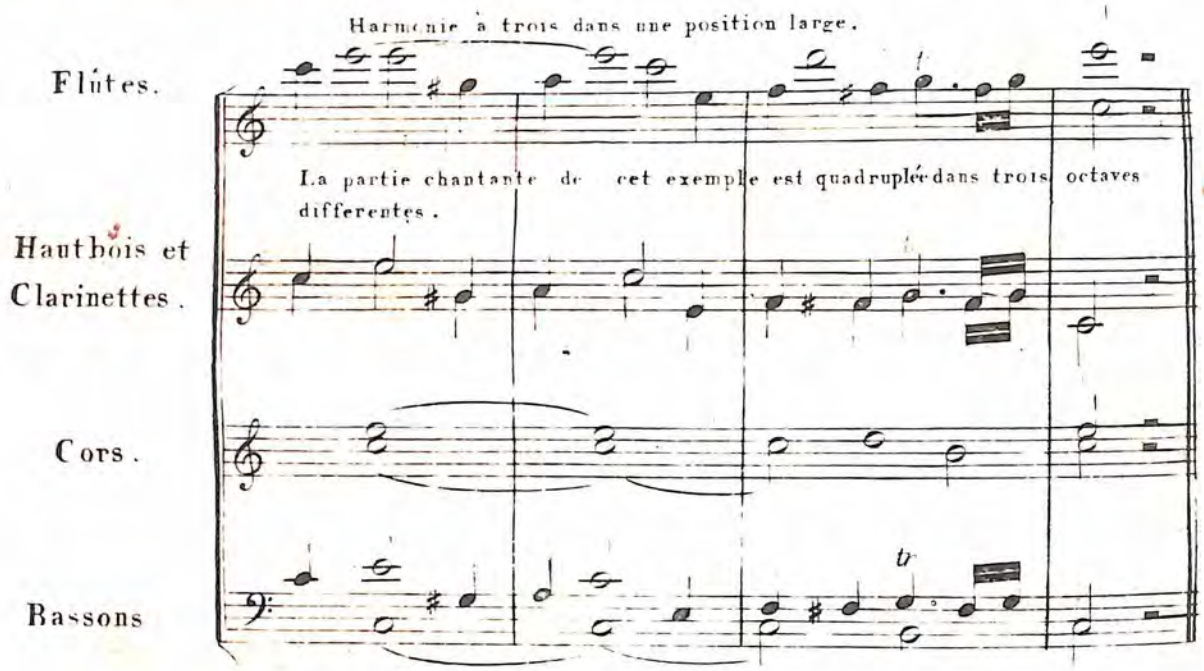
(b) Comme le cor est un instrument grave, il exécute *toujours plus bas* les notes qu'on lui donne. Il est donc important de connaître le Diapason de cet instrument dans tous ses tons, pour ne pas être exposé a lui faire faire d'une partie intérmediaire, une partie plus grave que la Basse de l'harmonie : Voyez l'etendue et le Diapason du cor page 255.

Quand on veut employer tous les instrumens à vent dans une harmonie à trois, il faut avoir soin de doubler ou tripler *également* les parties afin de ne pas donner trop de force à l'une d'elles au dépend des autres

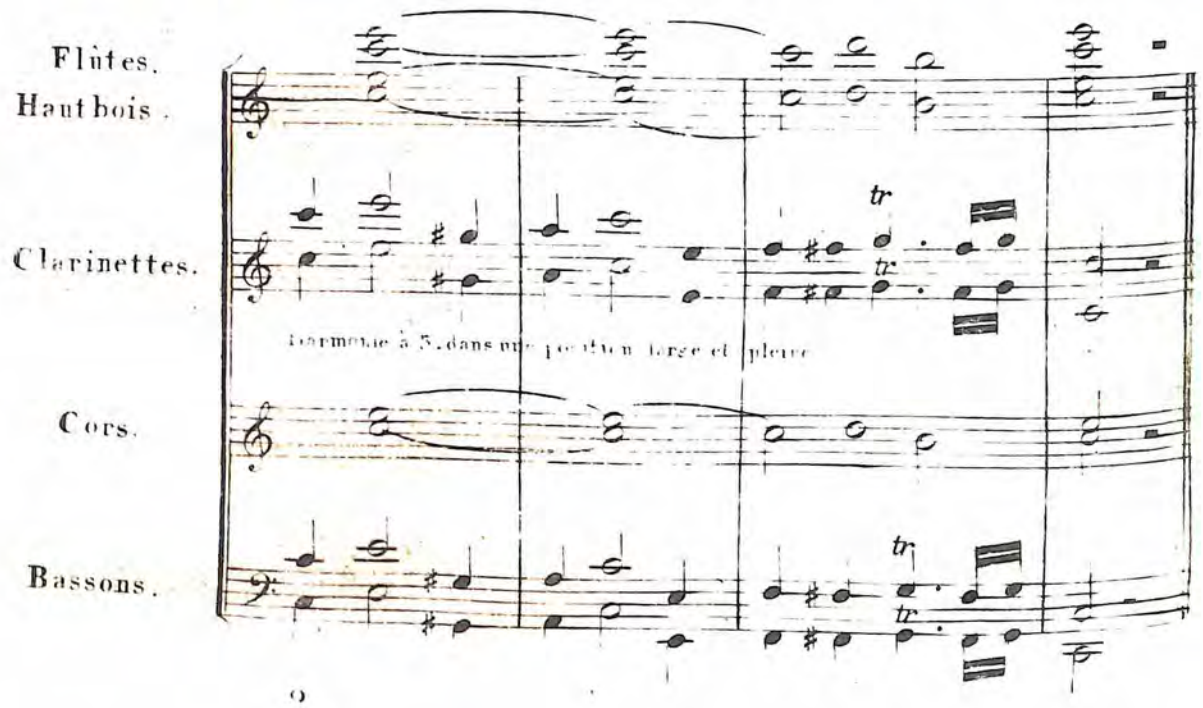


Cette dernière règle souffre pourtant des exceptions : quelquefois la Basse est de nature à ne pouvoir pas être doublée par des parties intermédiaires, quelquefois on est obligé de supprimer les cors parce que, dans de certains cas, ils n'ont pas les notes suffisantes pour être employés. Au surplus, l'importance de cette règle diminue quand la masse des instrumens à cordes vient se joindre à celle des instrumens à vent

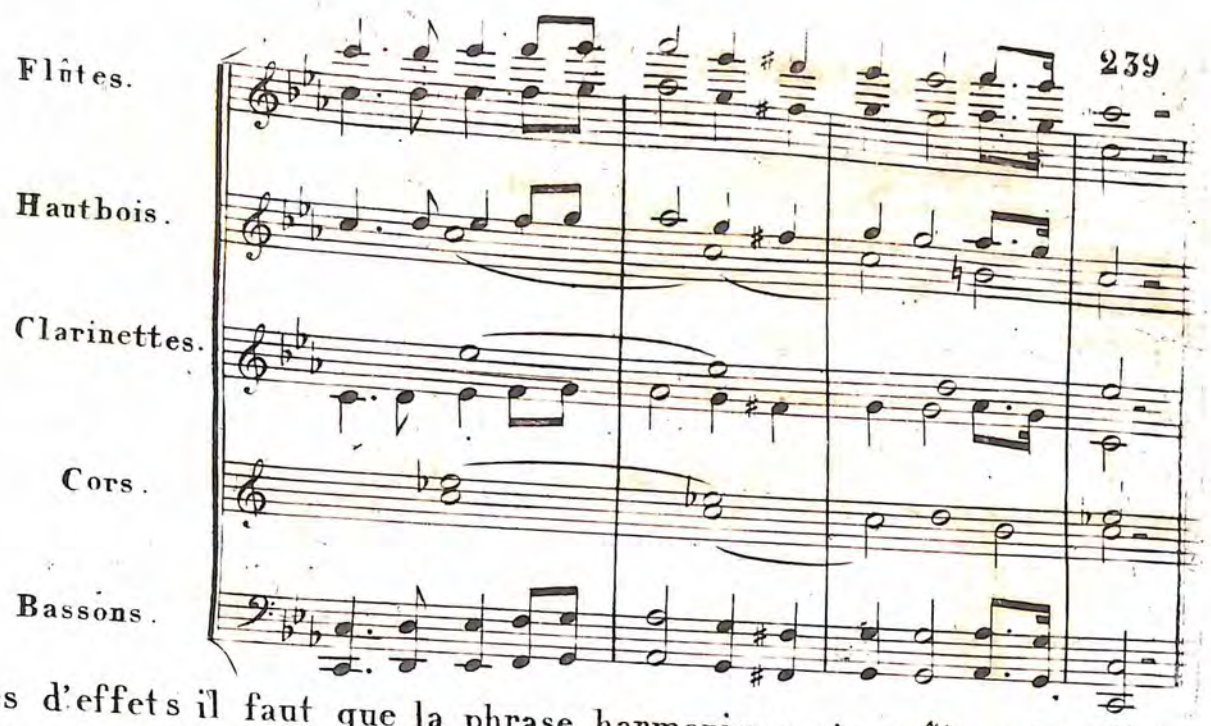
L'une des parties de l'harmonie exécute souvent un trait de chant remarquable et sur le quel le compositeur veut fixer fortement l'attention; il n'y parviendra qu'en renforçant cette partie par une quantité plus que suffisante d'instrumens et de manière à la faire prédominer sur toutes les autres. Cet effet correspond à celui d'un tableau dont à l'exception de la figure principale, toutes les autres figures sont placées dans l'ombre, afin de faire ressortir celle-ci et d'en augmenter l'éclat Voici des exemples.



Même exemple autrement disposé et où le trait de chant est également quadruplé mais dans quatre octaves différentes



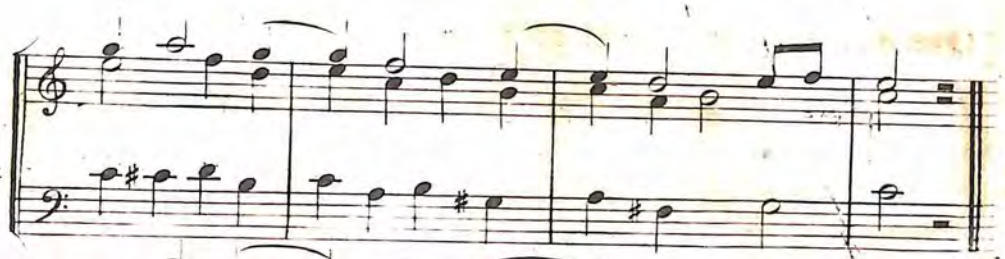
Autre exemple de l'harmonie à trois où le chant est sextuplé dans cinq octaves différentes.



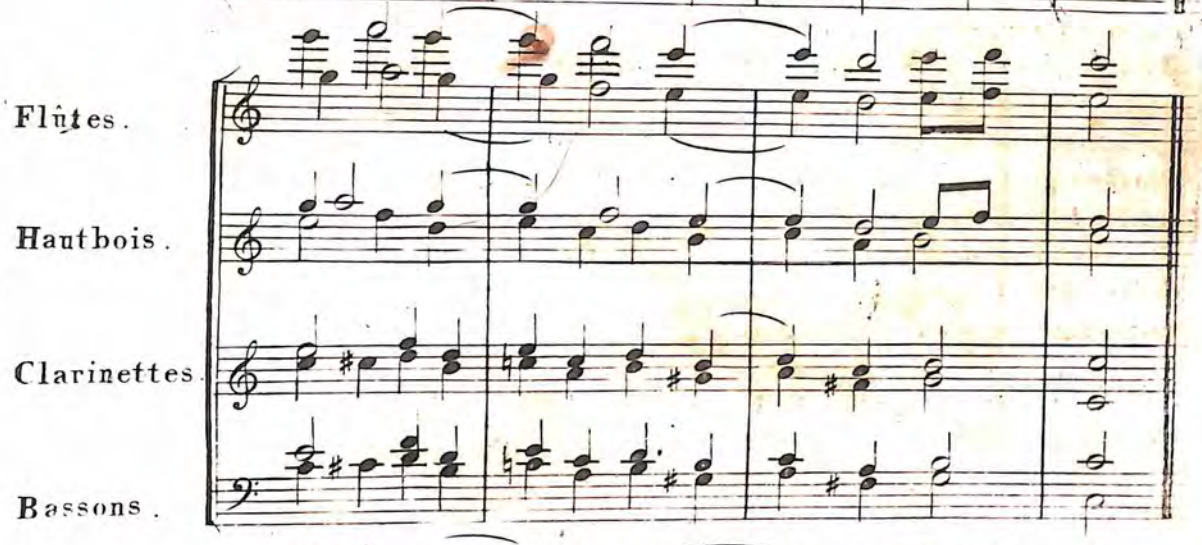
Pour produire ces sortes d'effets il faut que la phrase harmonique s'y prête naturellement et qu'elle renferme en outre un trait de chant un peu marquant.

Il y a des phrases harmoniques qui ne permettent pas de renverser arbitrairement les parties, parce qu'il en résulterait une succession de Quintes et d'Octaves cachées; telle est la phrase suivante.

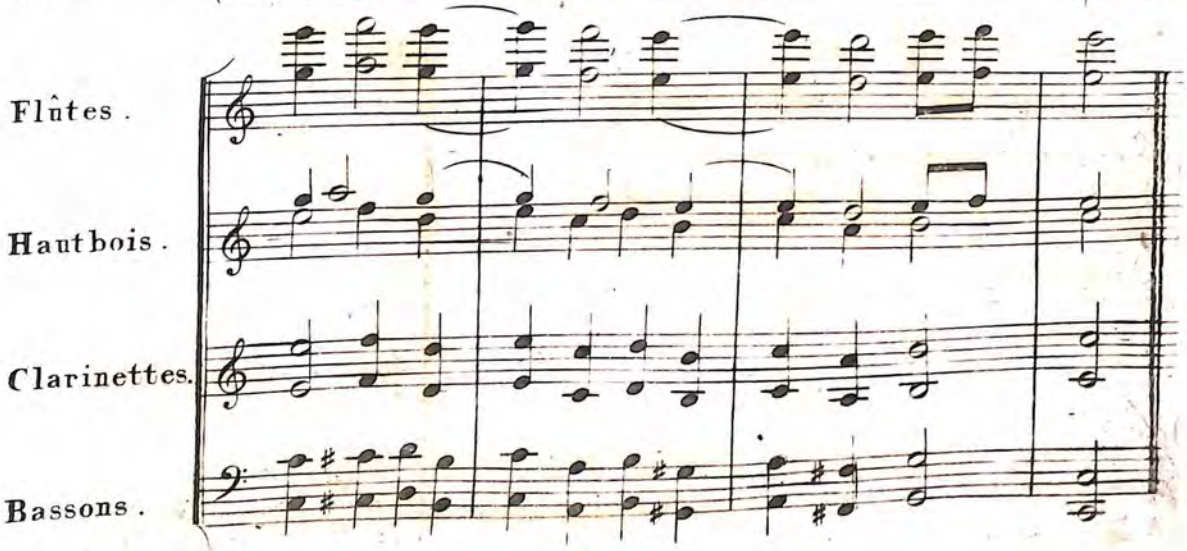
Harmonie à trois dont les deux parties supérieures ne sont pas renversables.



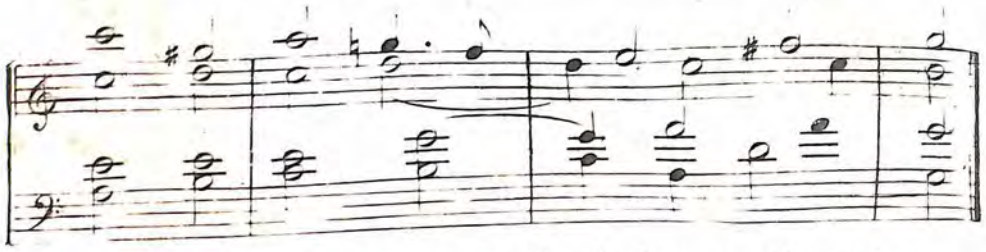
Dans ce cas il faut comme dans cet exemple, en doublant ou en triplant, éviter de placer la partie supérieure au-dessous de la partie intermédiaire.



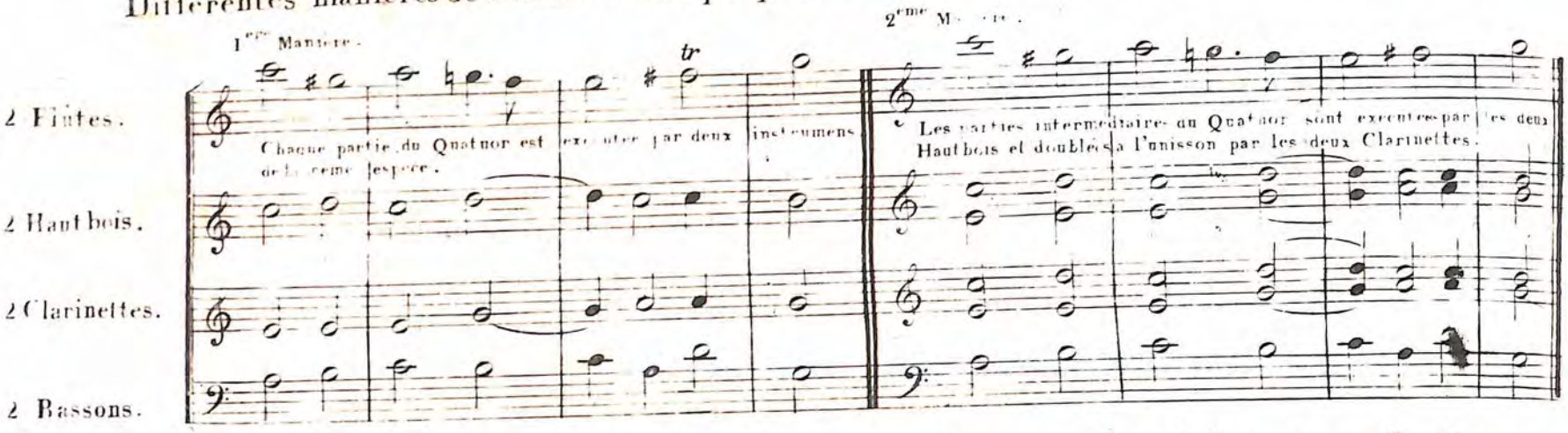
Autre modification du même exemple, où la Basse n'est pas doublée par une partie intermédiaire.



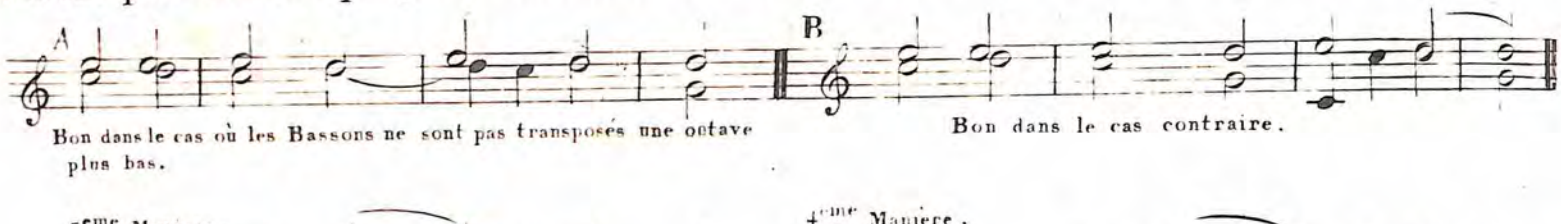
Il faut choisir autant que possible (surtout avec l'harmonie à quatre) des phrases claires et simples quand on emploie une grande masse d'instrumens. Nous prendrons pour modèle l'exemple suivant.

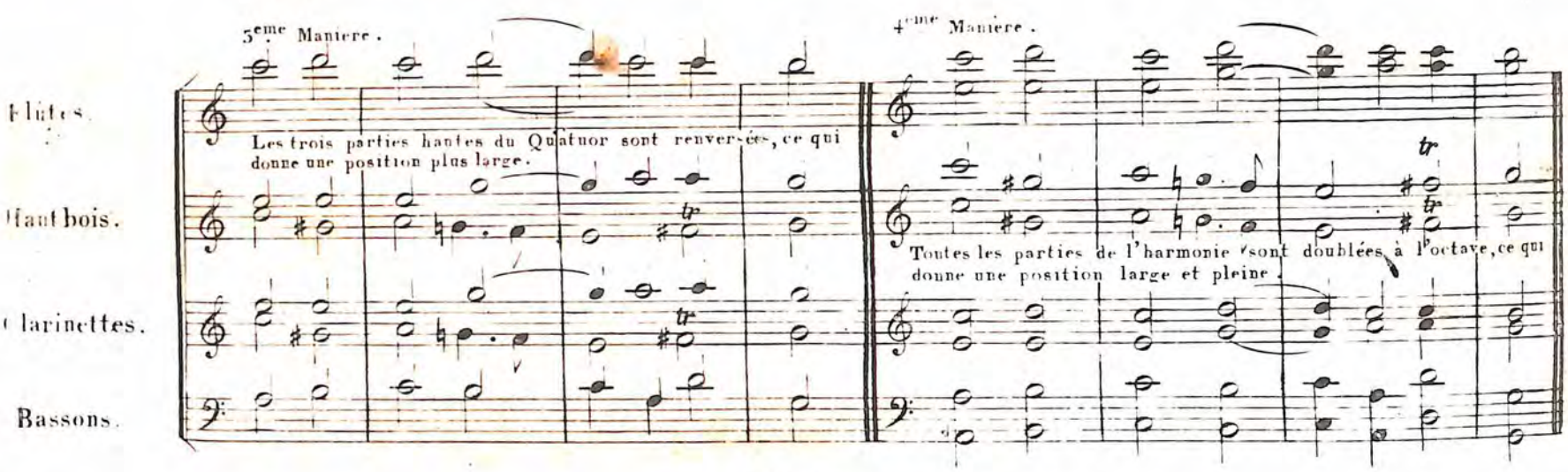


Differentes manieres de rendre l'exemple précédent avec la masse des instrumens à vent:

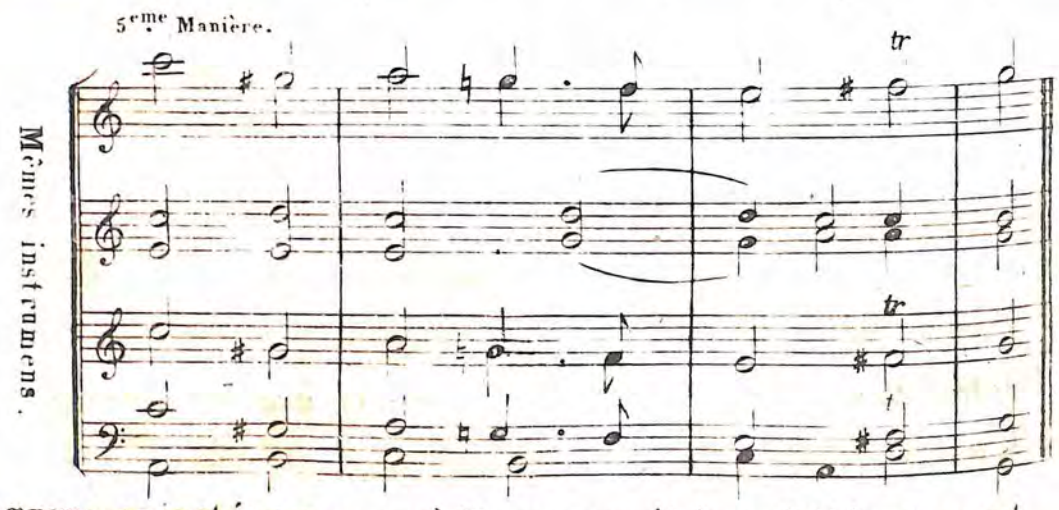


Si on veut ajouter les cors à tous les exemples de cette harmonie on le fera comme il suit, parce que les cors n'ont pas les notes propres à rendre exactement l'une des parties de ce Quatuor (*)





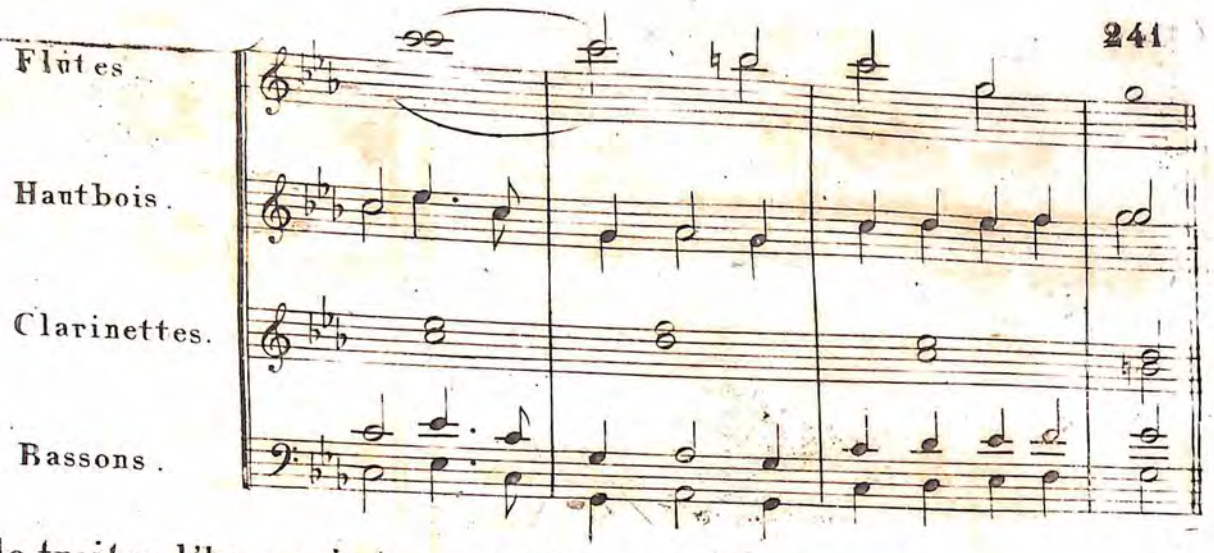
La partie chantante est ici exécutée par la moitié de la masse, à fin de la faire davantage ressortir.



Dans ce dernier exemple la partie grave, exécutée par un seul Basson, serait trop faible et aurait besoin d'être renforcée soit par les contrebasses de l'orchestre, soit par un Trombonne

(*) Voyez à ce sujet l'etendue et la nature du Cor, page 255.

Quand le trait de chant est dans la Basse, comme dans l'exemple suivant, on évite presque toujours de le doubler par la partie supérieure, mais si on veut lui donner plus d'éclat on le fortifiera par les parties intermédiaires.



Toutes ces manières de traiter l'harmonie à 4 avec la masse des instrumens à vent sont très bonnes : elles servent à changer la position de l'harmonie et à lui donner différentes nuances dont chacune est d'un effet particulier.

Nous avons vu qu'on employait séparément les deux masses de l'orchestre et que cet emploi successif était un puissant moyen de varier la même harmonie, surtout en prenant une position large et pleine avec les instrumens à vent après une position serrée dans les instrumens à cordes.

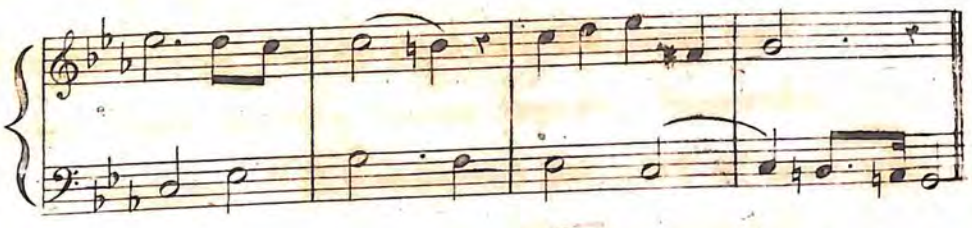
Nous n'avons plus rien à dire sur ces deux masses isolément prises.

RÉUNION DES DEUX MASSES DE L'ORCHESTRE.

MANIÈRE DE TRAITER L'HARMONIE À DEUX AVEC LES DEUX MASSES DE L'ORCHESTRE.

Dans les grandes conceptions il faut quelquefois envisager toute une masse comme un seul instrument ; parconséquent on peut, dans l'harmonie à deux, donner une partie du Duo à la masse des instrumens à cordes, et l'autre à celles des instrumens à vent quand la nature de l'harmonie ne s'y oppose pas.

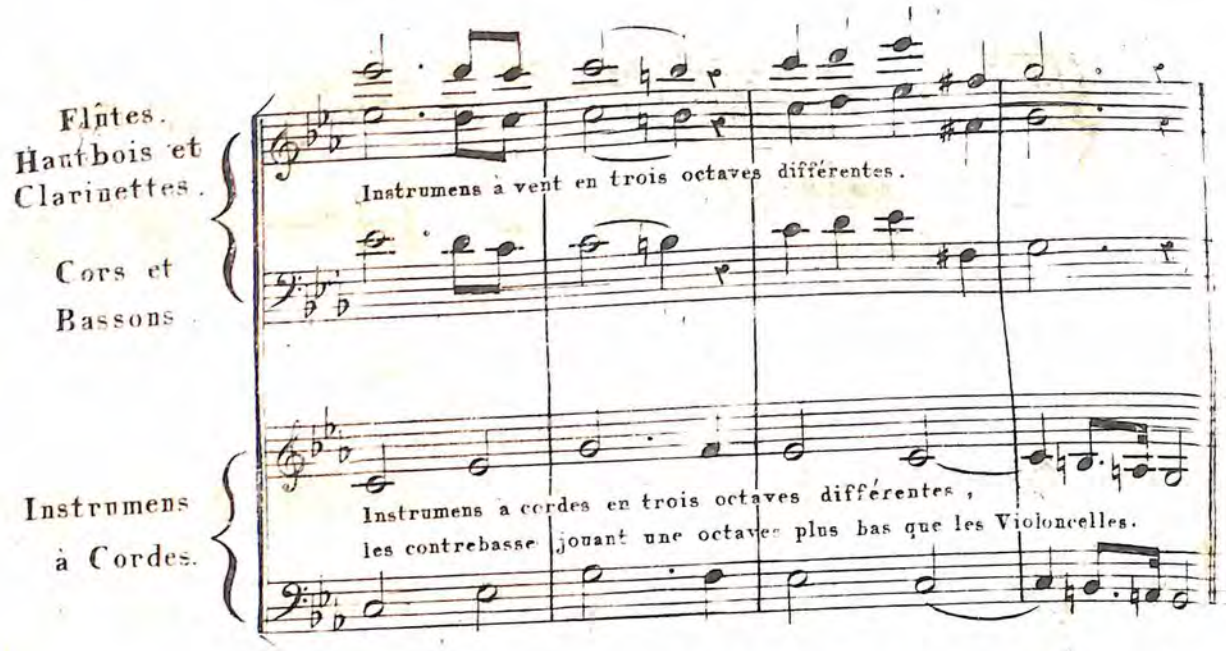
Voici une phrase de ce genre à deux parties :



On peut rendre la partie supérieure de cette phrase avec la masse des instrumens à vent, et la partie inférieure avec celle des instrumens à cordes. Le contraire ne peut avoir lieu que quand la phrase est écrite en contrepoint double : (*) les contrebasses (dont les cordes sont les plus graves de tout l'orchestre) faisant partie de la masse des instrumens à cordes, il faut nécessairement que la partie qu'elles exécutent soit bonne basse de l'harmonie. Le renversement pourroit avoir lieu dans la phrase précédente parcequ'elle est en contrepoint double, ce qui se rencontre parfois sans le chercher.

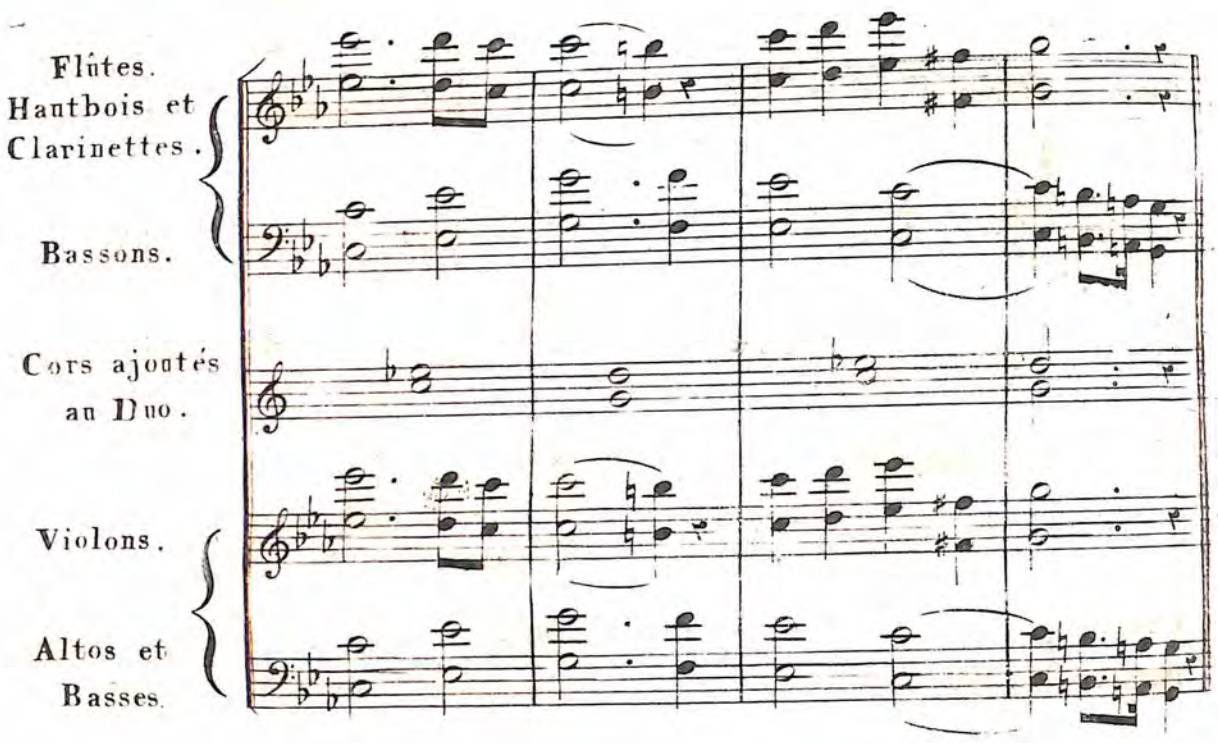
(*) On appelle contrepoint double l'harmonie qui a la propriété de se renverser.

Même exemple que le précédent, exécuté en Duo par les deux masses.



On a par ce moyen deux unissons différens réunis ce qui produit un grand effet quelquefois.

Harmonie à deux rendue complète par chaque masse.



MANIÈRE DE TRAITER L'HARMONIE À TROIS AVEC LES DEUX MASSES RÉUNIES.

Nous avons dit plus haut qu'une masse toute entière peut être considérée comme un seul instrument ; chaque masse pouvant aussi exécuter plusieurs parties de l'harmonie, on peut dans le Trio les distribuer de la manière suivante, savoir :

1° Les deux parties hautes du Trio avec les instrumens à vent, et la 3ème partie (la Basse) avec les instrumens à cordes à l'unisson. (*)

2° La Basse et une des partie hautes du Trio avec les instrumens à cordes, et l'autre partie haute avec les instrumens à vent à l'unisson lorsque cette dernière chante d'une manière remarquable.

3° Les trois parties du Trio avec les instrumens à vent, et les mêmes avec les instrumens à cordes en même tems.

(*) Cette distribution est préférable lorsque la partie inférieure du Trio contient un trait de chant un peu saillant.

Harmonie à 3. N° 1.

Harmonie à 3. N° 2

Harmonie N° 1. rendue par les deux masses.

Flûtes

Instrumens à vent en Duo dans trois octaves différentes.

Hautbois et Clarinettes

Position Large.

Cors ajoutés.

Bassons.

Instrumens à cordes à l'unisson faisant la Basse du Trio.

Harmonie N° 2. rendue par les deux masses.

Instrumens à vent à l'unisson.

Position Large.

Mêmes instrumens à vent.

Deux parties de Violon.

Les Altos a l'octave des Basses

Instrumens à cordes en Duo.

Dans les exemples suivans les deux Trios ci-dessus sont rendus par les deux masses séparées, ce qui complète l'harmonie dans chaque masse.

Flûtes et Hautbois.

Hautbois à l'octave inferieure des Flutes

Clarinettes doublant les Bassons. (*)

Clarinettes.

Cors.

à 2

Bassons.

Violons.

Les Altos avec les Violons octave plus bas ou avec les Basses octave plus haut.

Basses.

Mêmes instrumens.

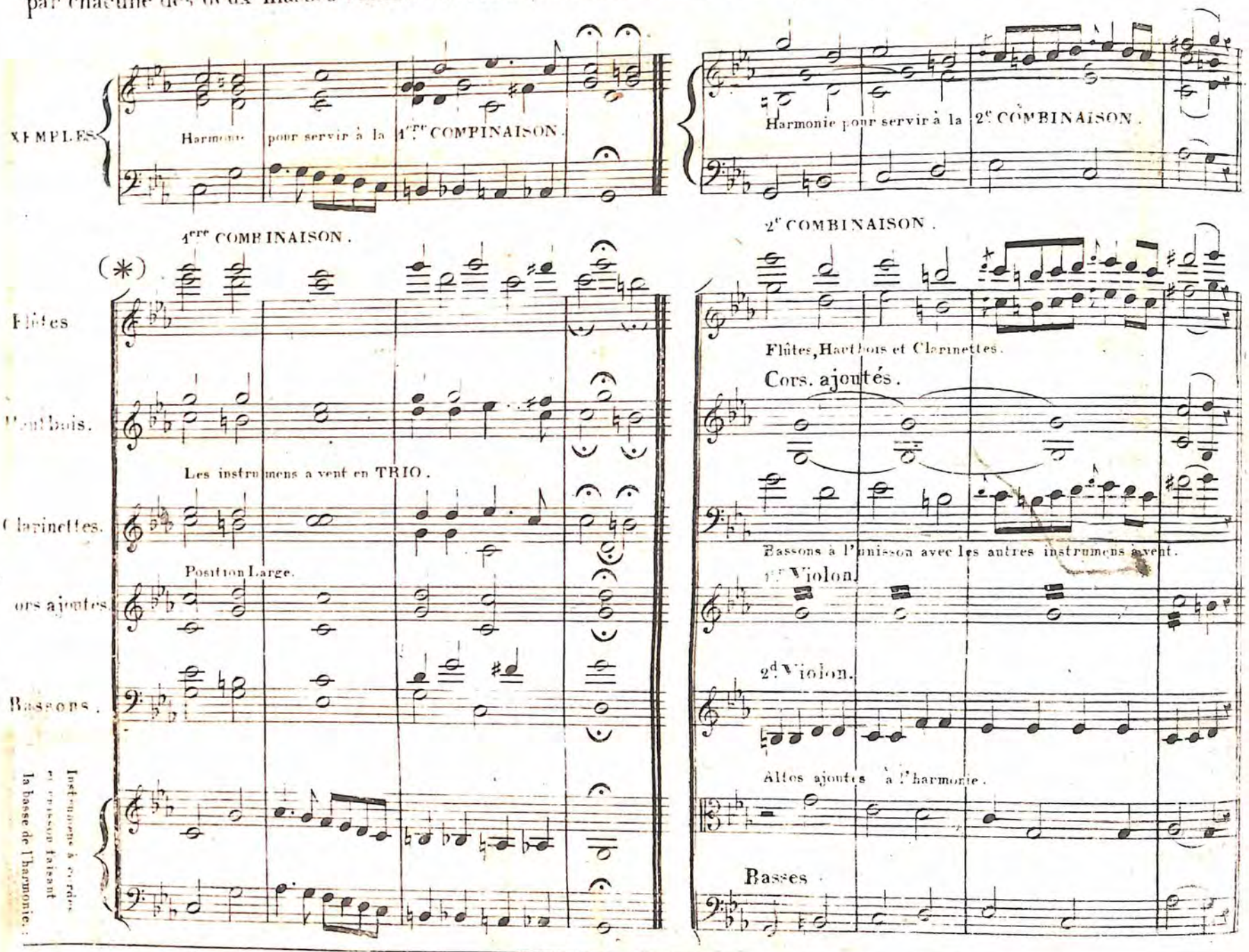
Les Altos une octave plus bas que les 1ers Violons.

(*) Lorsque le trio doit être exécuté seulement avec les instrumens à vent, et plus particulièrement lorsque les Bassons font un trait de chant, on fera bien de doubler (quand cela se pourra) les Bassons par les Clarinettes.

MANIÈRE DE TRAITER L'HARMONIE À 4 AVEC LES DEUX MASSES RÉUNIES.

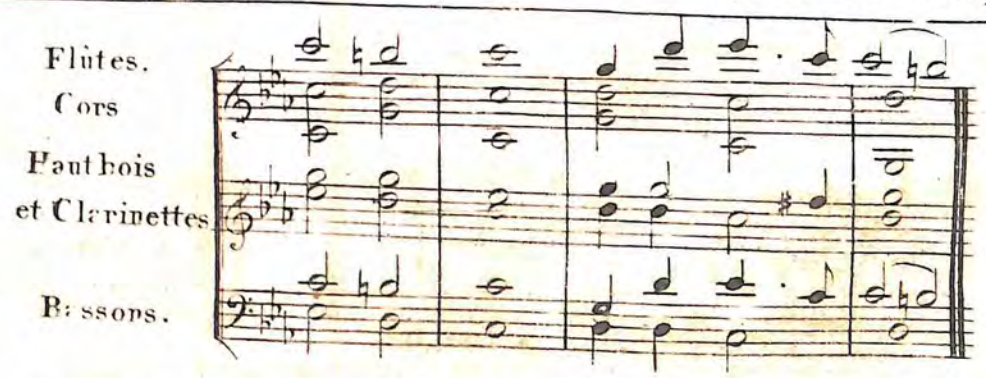
Voici les différentes Combinaisons dont cette harmonie est susceptible avec les deux masses.

1°) Les trois parties hautes exécutées en Trio par les instrumens à vent et la quatrième partie (la Basse) par les instrumens à cordes à l'unisson. 2°) Une partie haute exécutée par les instrumens à vent à l'unisson(*) et les trois autres par les instrumens à cordes en Trio. 3°) Deux parties par les instrumens à vent et les deux autres par les instrumens à cordes, en ayant soin de placer dans la masse de ces derniers la partie la plus grave de l'harmonie, afin qu'elle soit exécutée par les Contrebasses. 4°) Les quatre parties rendues par chacune des deux masses comme si elles devoient exécuter le Quatuor séparément.



(*) Il est clair que pour faire ressortir cette partie avec tant de force il faut qu'elle soit susceptible d'intérêt.

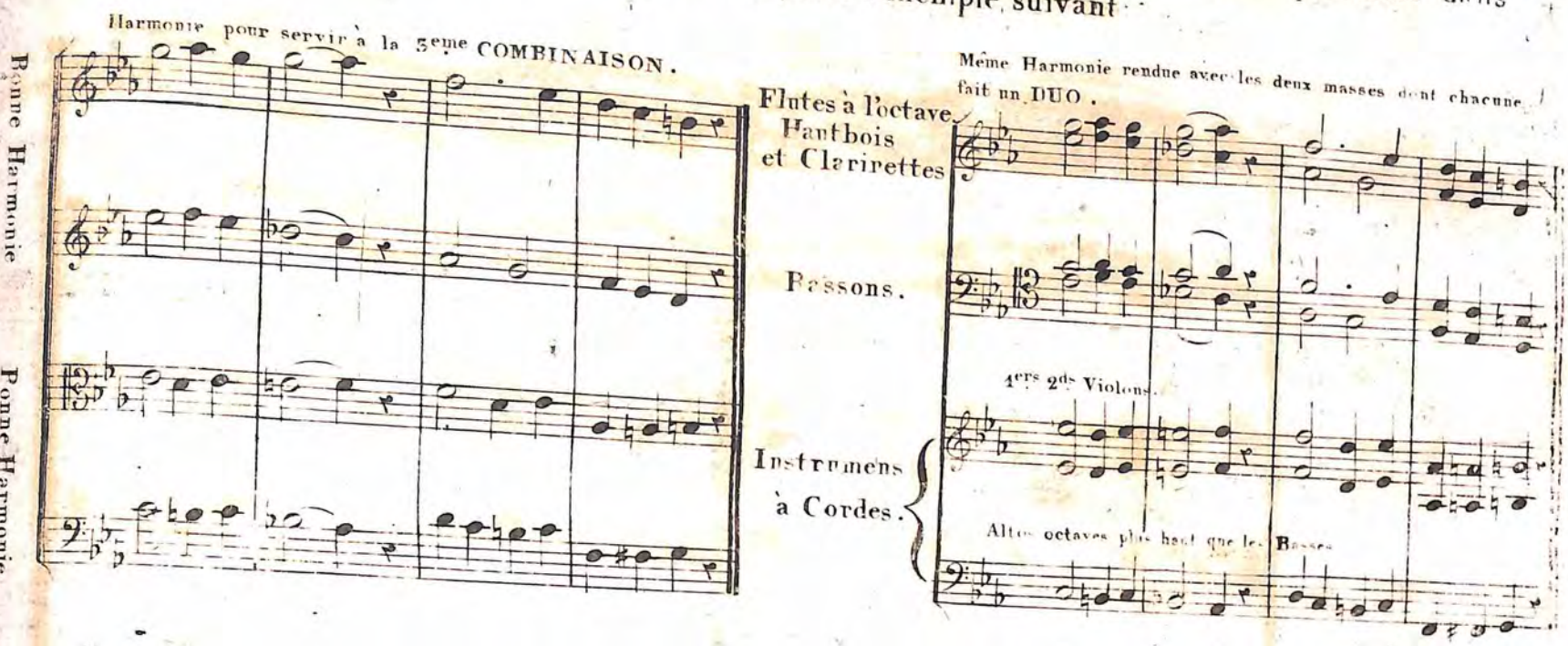
*) Les parties hautes de l'harmonie sont, comme on peut le voir, renversées dans la distribution de la masse des instrumens à vent; cela peut se faire lorsque ces parties ne font que des accords plaqués et que la Basse chante. Si on ne vouloit pas intervertir l'ordre dans lequel elles sont d'abord presentées, on feraît comme dans l'exemple suivant.



Cette manière est plus souvent préférable pour éviter les Quintes défendues

Les Bassons qui dans ce cas ne peuvent que doubler l'une ou l'autre partie haute de l'harmonie, donnent une mauvaise Basse à la masse des instrumens à vent. Ils ne peuvent les doubler ainsi que lorsque tous les instrumens à cordes en unisson executent la partie la plus grave de l'harmonie; ce qui donne à cette partie une force plusque suffisante pour qu'elle puisse servir de Basse à la masse des instrumens à vent.

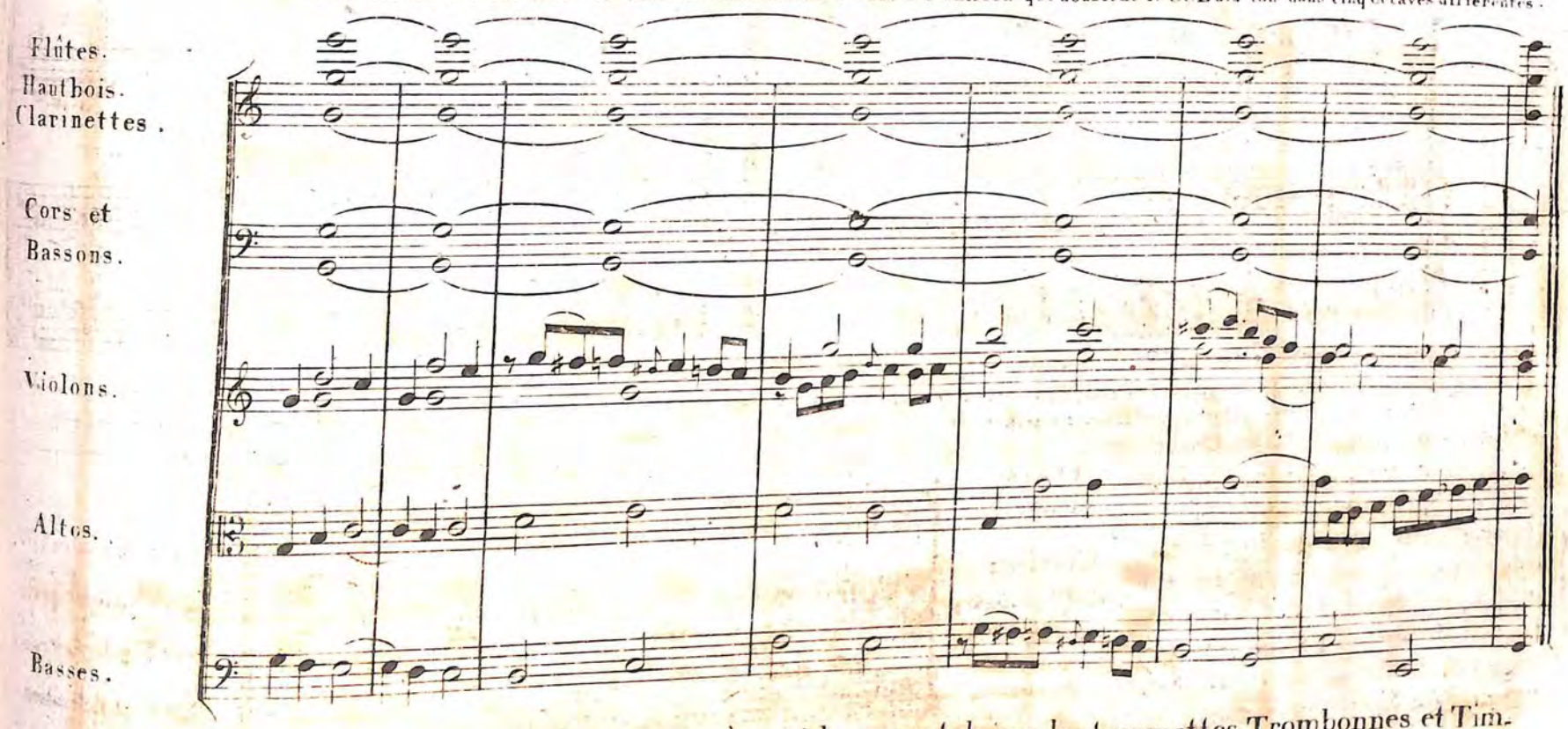
La 3ème Combinaison ne s'employe avec succès que lorsque l'Harmonie à 4 peut présenter dans chaque masse une bonne Harmonie à deux comme dans l'exemple suivant.



Quant à la 4ème Combinaison qui consiste à mettre toutes les parties de l'harmonie à 4 dans chaque masse, on procédera de la même manière que nous avons indiquée plus haut en parlant des instrumens à vent séparément pris, et on n'aura dans ce cas, qu'à joindre cette masse à celle des instrumens à cordes.

On peut quelque fois placer avec succès dans toute la masse des instrumens à vent à l'unisson, une longue tenue sur la dominante tandis que les instrumens à cordes font une harmonie à 2, 3, ou 4 parties; mais cette harmonie ne peut être que l'accord de la tonique et celui de la dominante.

EXEMPLE. d'une tenue de tous les instrumens à vent à l'unisson qui doublent le SOL dix fois dans cinq octaves différentes.



En ajoutant à cette tenue les instrumens à vent bruyans tels que les trompettes, Trombonnes et Timbales, on pourroit doubler cette note 15 à 16 fois, ce qui produiroit un effet extraordinaire.

Le Sol du 2d Basson et du 2d Cor n'est pas, comme il parait ici à l'oeil, la note la plus grave de l'Harmonie, les Contrebasses jouant une octave au-dessous des Violoncelles et les cors ne pouvant pas ici transposer plus bas.

L'EXEMPLE SUIVANT PEUT SERVIR DANS UN CAS EXTRAORDINAIRE.

Trait de chant dans les instrumens à vent à l'unisson accompagné par les instrumens à cordes.

Flûtes. Hautbois. et Clarinettes

Bassons

Violons.

Altos.

Basses.

L'harmonie sur la pédale peut se faire de deux manières avec les deux masses.

1° La pédale peut être placée dans la masse des instrumens à cordes à l'unisson, et l'harmonie exécutée par la masse des instrumens à vent ;

EXEMPLE

Flûtes

Harmonie à 4, exécutée par les instrumens à vent.

Hautbois

Clarinettes.

Bassons.

Instrumens à cordes à l'unisson faisant Pédale.

Pédale sur la dominante.

2° La pédale peut être placée dans les instrumens les plus graves des deux masses à l'unisson et l'harmonie exécutée par les instrumens hauts des deux masses, par exemple :

Hautbois.

Clarinettes.

Bassons.

Cors et Trombonnes.

Timballes.

Violons.

Altos.

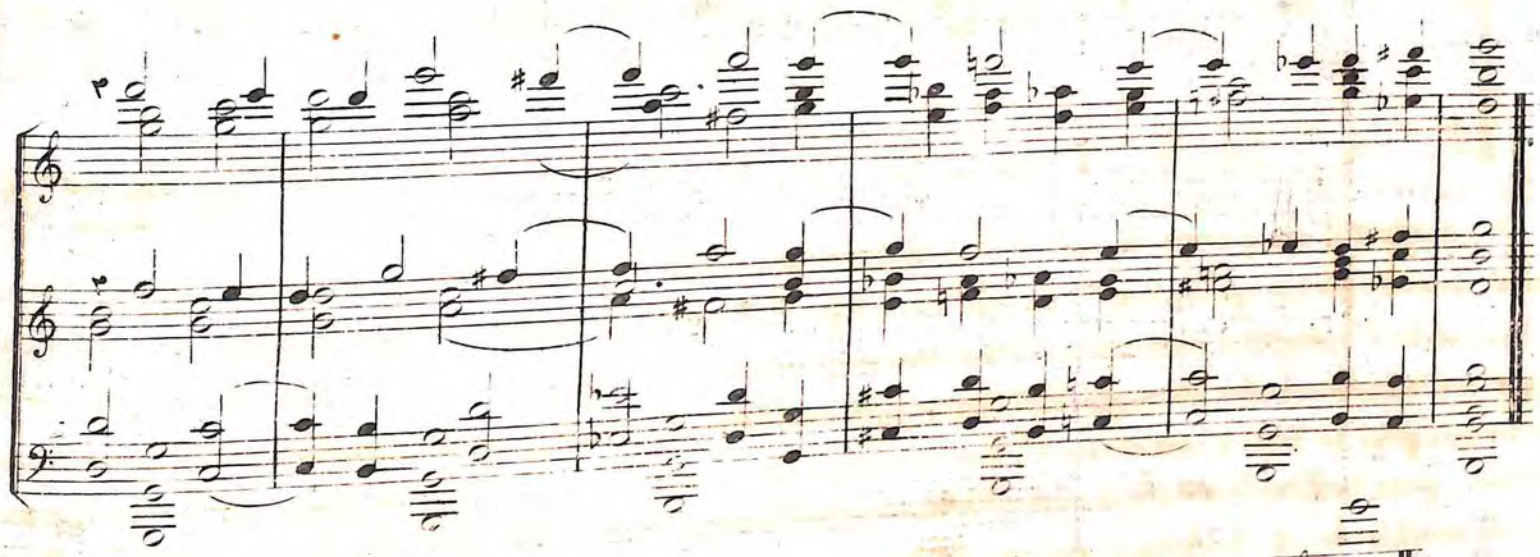
Violoncelles.

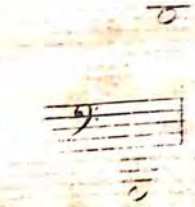
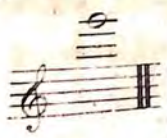
Contrebasses.

Flûte octave plus haut que les Hautbois.

Ces instrumens sont nécessaires pour renforcer la pédale, qui pourroit être trop faible n'étant exécutée que par les Contrebasses.

Pour donner une juste idée de la Quantité de sons que tous les instrumens d'un grand orchestre fournissent à la fois dans une position d'harmonie large et pleine, nous figurerons cette quantité sur trois portées seulement en prénant pour cet objet la pédale précédente.

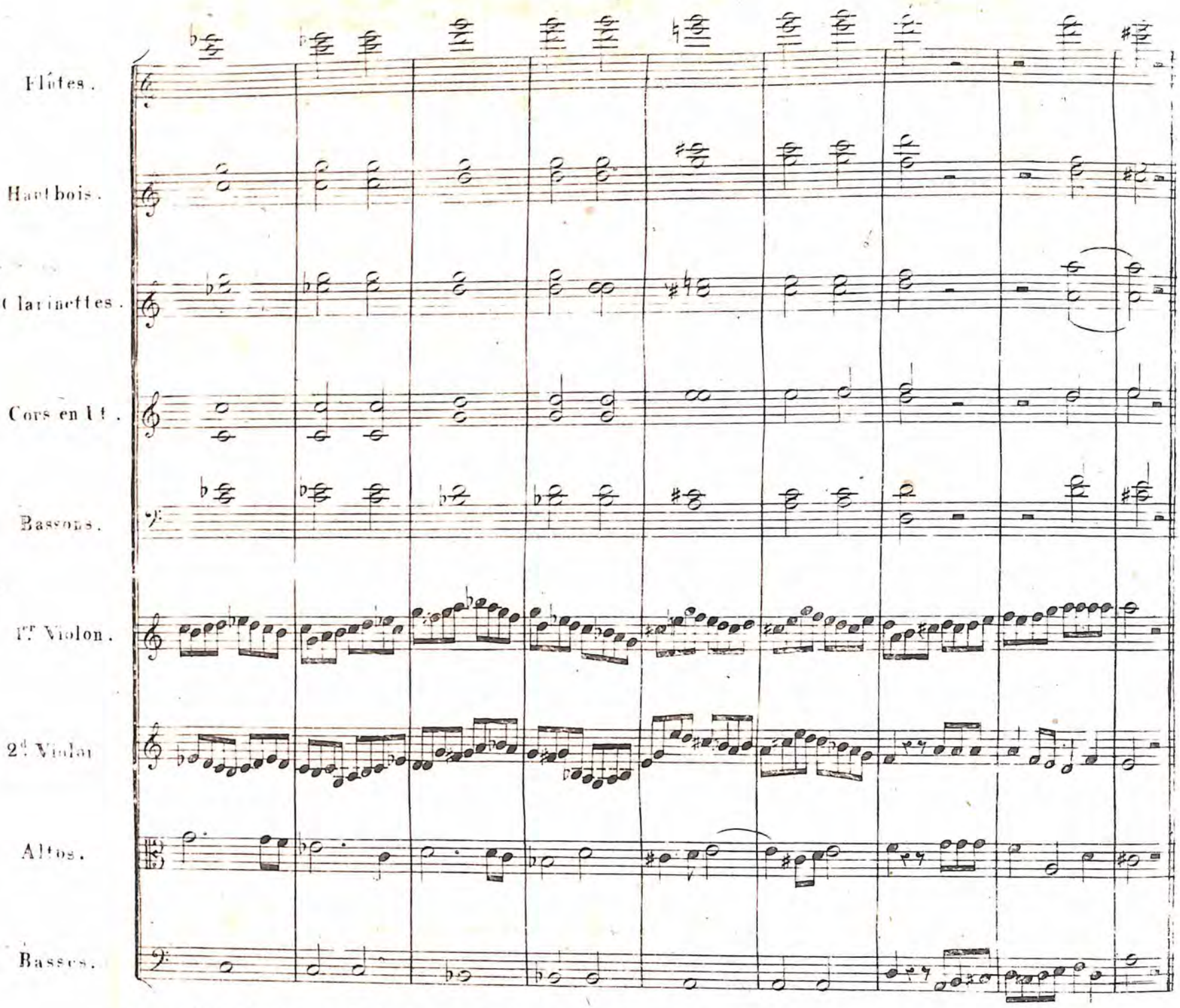


Ce qui embrasse 5 octaves, c'est-à-dire depuis  jusqu'au 

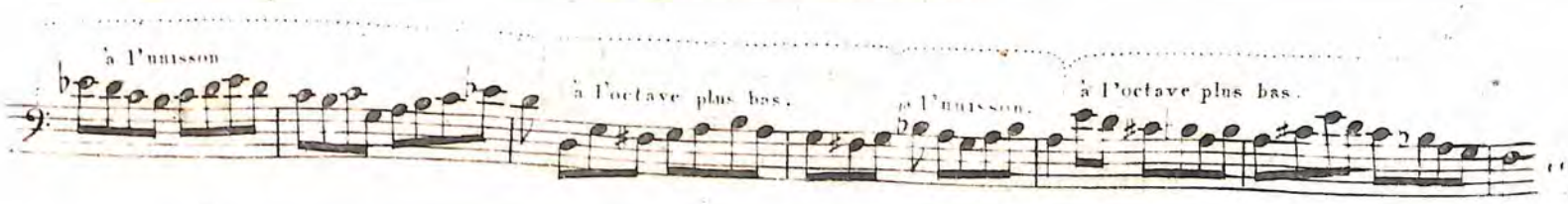
L'oreille saisissant déja avec peine cette masse de sons, quoiqu'ils soient presque rendus en accords plaqués, on peut juger du mauvais effet que produirait la même masse avec une harmonie qui ne serait pas large, pure et franche

Quand les instrumens à cordes font des *Croches*, *Triolets* ou *doubles croches*, et particulièrement dans les mouvements vifs, il faut que les instrumens à vent fassent des accords plaqués autant que possible.

EXEMPLE.



Cependant il est permis de doubler les instrumens à cordes par les instrumens à vent en gardant le même mouvement dans les parties, pourvu qu'il ne soit pas trop vif et qu'il puisse être exécuté facilement. Ainsi les Flûtes, les Hautbois ou les Clarinettes pourroient aller en unisson avec les 1ers Violons; les Seconds Violons pourroient être doublés par les Clarinettes ou les Bassons; les Altos pourroient l'être par les Flûtes, les Hautbois, les Clarinettes ou les Bassons; ce qui peut se faire à l'unisson ou à l'octave supérieure ou inférieure selon le diapason de l'instrument. Quelquefois, pour faciliter l'exécution, ce doublement se fait partie à l'unisson, partie à l'octave. Ainsi les Bassons pourroient doubler les 2ds Violons ci-dessus de la manière suivante.



Toutes ces nuances, dans l'emploi des instrumens à vent, n'ont d'autre but que de rendre les idées de l'Auteur avec variété et franchise.

Les masses d'orchestre réunies peuvent s'employer dans les Ouvertures, dans les Symphonies, dans les ritournelles des airs et des morceaux d'ensemble, dans les chœurs, dans les airs de danse, de pantomime, dans les marches triomphales et enfin partout où il s'agit de produire de grands effets et de rendre des images fortes ; mais dans tous ces cas il ne faut jamais que l'emploi en soit permanent, sans quoi il dégénère toujours en bruit. Pour que ces masses produisent de l'effet il faut s'en servir par intervalles après des silences plus ou moins longs : 8, 16 ou 24 mesures de suite sont toujours suffisantes. Cependant on peut, en terminant, les prolonger de quelques mesures de plus, parce que si l'attention est distraite, ou épuisée, au moins la fin du morceau prévient l'ennui qui en résulterait.

D'après toutes ces remarques il est clair que la manière la plus désavantageuse de traiter un orchestre est d'employer sans cesse les masses ; on use ainsi toutes ses ressources à la fois et on se prive des moyens de varier les effets : tous les morceaux ont dans ce cas la même couleur et se ressemblent malgré la différence des idées.

Les chœurs forment encore une masse à part ; en les unissant à l'Orchestre complet on a trois masses à traiter à la fois.

Quand le chœur n'est pas à l'unisson il doit toujours faire bonne harmonie à 2, 3 ou 4 parties, abstraction faite de l'Orchestre. On doit le traiter comme une des deux masses dont nous avons déjà parlé.

L'orchestre complet est souvent trop fort pour le chœur : qui alors ne doit être accompagné qu'avec l'une des deux masses, et c'est ordinairement celle des instrumens à cordes que l'on choisit de préférence pour cet objet ; principalement dans les morceaux calmes et doux.

Lorsqu'un compositeur veut n'accompagner une voix qu'avec les instrumens à vent il faut les traiter en solo, c'est-à-dire n'en employer qu'un seul de chaque espèce excepté dans les terminaisons où toute la masse peut devenir nécessaire.

L'orchestre en masse est imposant et se prête peu à des idées légères ; cependant comme on est quelquefois obligé de s'en servir dans les productions de ce genre, il faut dans ce cas.

1°) Eviter l'emploi des instrumens criards et bruyans.

2°) Ne pas choisir des positions d'harmonie larges et pleines en même tems et autant que possible. 3°) Doubler simplement à l'unisson les instrumens à cordes par les instrumens à vent.

4.) Employer les *mezzo forte* de préférence aux *forte*.

DES INTRUMENS BRUYANS.

De tous les instrumens éclatans et bruyans on n'admet communément dans les grands orchestres que les trompettes, les Trombonnes, la petite Flûte et les Timballes. Les autres ne sont bons qu'en plein air et doivent être bannis de tout local consacré à la musique.

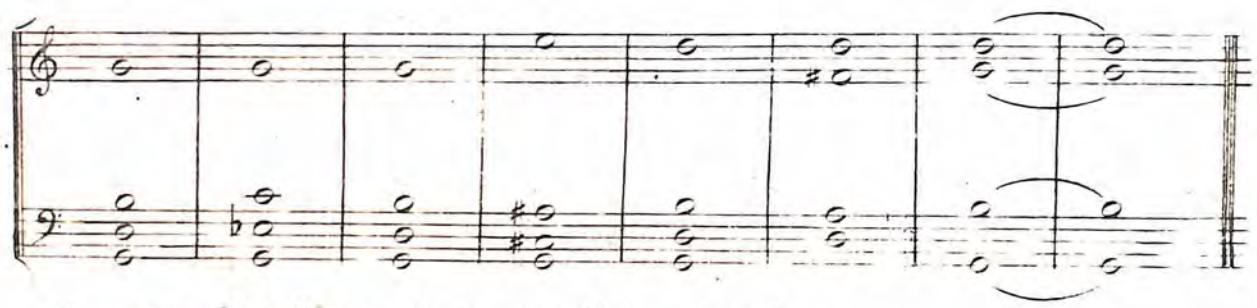
La petite Flûte est souvent trop perçante à cause de ses sons aigus qui la font planer au-dessus de tous les autres instrumens ; elle doit principalement servir à varier le diapason. C'est pourquoi il ne faut pas en abuser afin de ne pas détruire l'effet qu'elle peut produire lorsqu'elle devient véritablement nécéssaire.

Les Trompettes sont des instrumens criards dont il faut se servir le moins souvent possible, on les employe ainsi que les Trombonnes et les Timballes dans le fort de l'orchestre complet, pour en augmenter l'effet et nuancer les masses.

On traite rarement ces instrumens en *Solo*. Cependant lorsqu'ils sont réunis aux Cors, ils sont propres à rendre une idée d'un genre lugubre. Cet effet est particulier aux instrumens de cuivre, mais il faut trouver une harmonie à 4 en accords plaqués qu'ils puissent exécuter franchement, et les isoler des autres instrumens de l'orchestre, qui par leur rapprochement pourraient empêcher d'en sentir tout l'effet

EXEMPLE.

Harmonie à quatre.



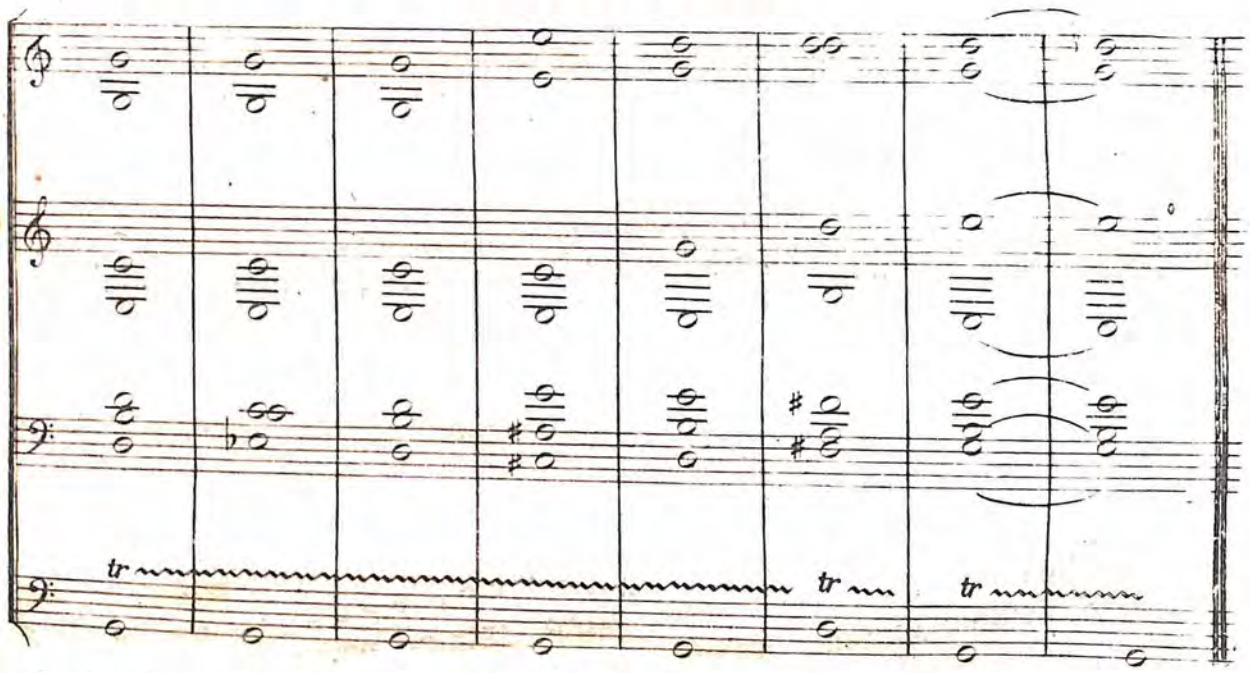
Ce qu'on distribuera de la manière suivante.

Trompettes en Ut.

Cors en Sol.

3. Trombonnes.

Timballes.



Dans ces sortes de combinaisons les Quintes et les Octaves cachées ou réelles sont inévitables parce qu'on est forcé de porter uniquement son attention à n'employer que les notes que ces instrumens peuvent faire, et à éviter celles qu'ils n'ont pas, ou qu'ils ne peuvent rendre que très imparfaitement.

DE L'EMPLOI DE L'UNISSON DANS L'ORCHESTRE.

L'unisson joue un grand rôle dans l'orchestre ; il faut l'employer souvent. Quand on s'en sert pour rendre une idée mélodique, un chant franc, il est toujours d'un effet sûr. Il varie l'harmonie avec intérêt en la faisant reposer par intervalle, sans que l'orchestre perde de sa force ni de sa plénitude.

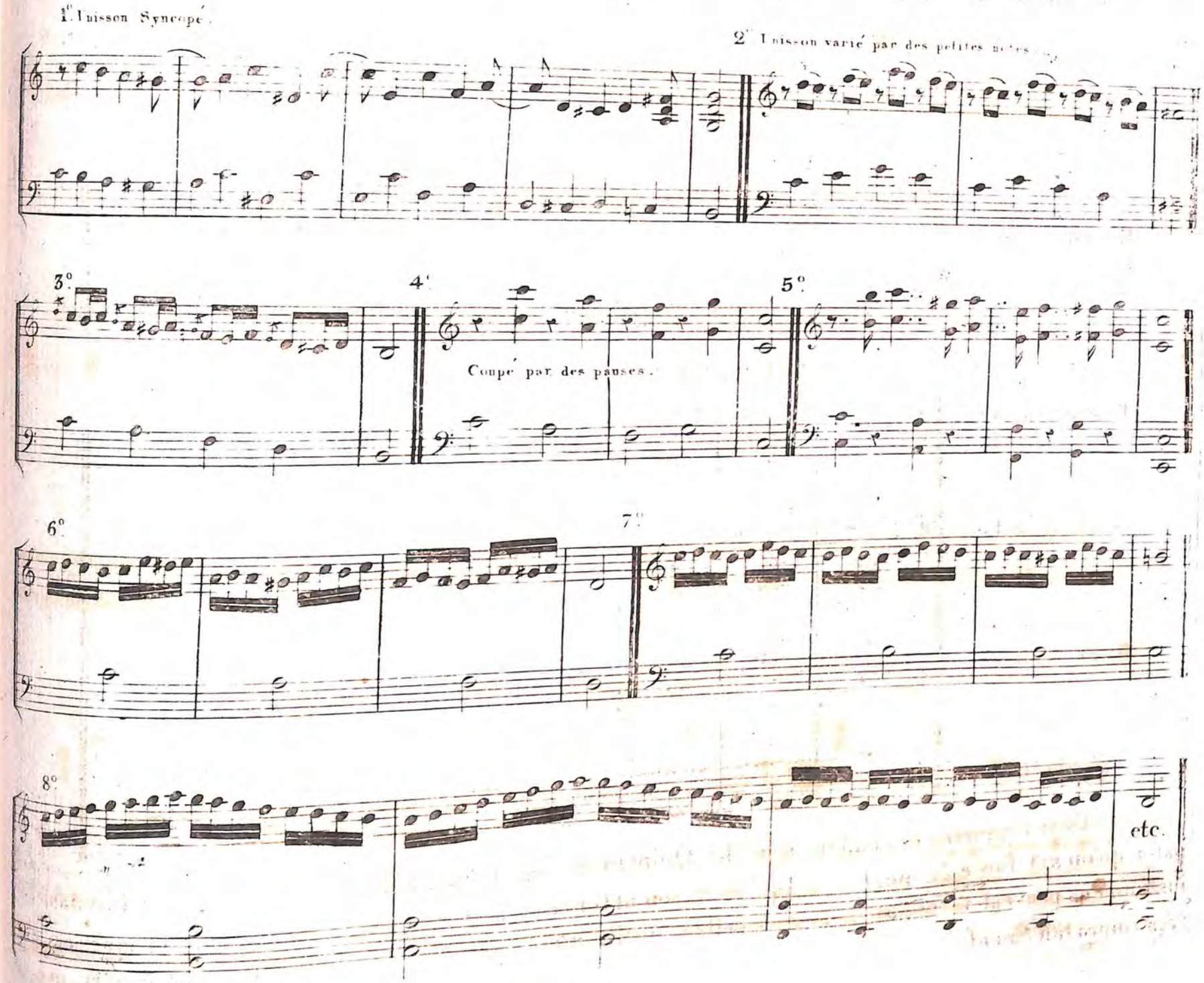
L'unisson est susceptible de différentes modifications, savoir :

1°) L'unisson avec les instrumens à cordes seuls,

2°) L'unisson avec les instrumens à vent seuls,

3°) L'unisson avec les instrumens à cordes et à vent réunis ;

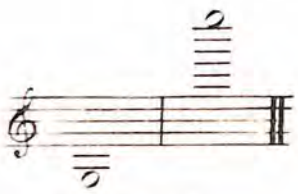
4°) L'unisson varié de différentes manières comme par exemple :



Il est indispensable de connaitre l'étendue et les moyens des instrumens pour les quels on veut composer c'est une étude importante et qu'on ne doit point négliger. On espérerait envain puiser ces connaissances dans les livres ; c'est dans les orchestres mêmes qu'il faut les chercher ; ce n'est qu'en fréquentant et en consultant souvent les artistes qu'on peut les acquérir : elles sont enfin le fruit de l'expérience et du travail. Je suis donc bien loin de vouloir donner ici une theorie de chacun d'eux. Cette matière n'appartient pas d'ailleurs à un traité d'harmonie. Je me bornerai seulement à indiquer l'étendue, c'est-à-dire la quantité de sons de chaque instrument usité dans l'orchestre, en y joignant quelques remarques indispensables.

ÉTENDUE DES INSTRUMENS À CORDES. (*)

DU VIOLON.

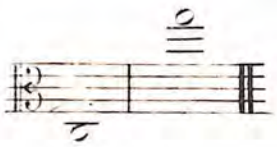


Dans l'orchestre (**) pas plus haut que

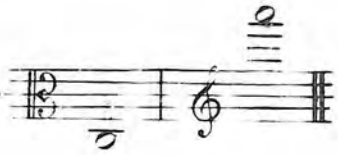
Le second de chaque instrument, lorsqu'il joue avec son premier, s'écrit toujours plus bas que lui à moins que quelque cause particulière ne force de s'écarter de cette règle.

DE L'ALTO.

Alto dans l'orchestre

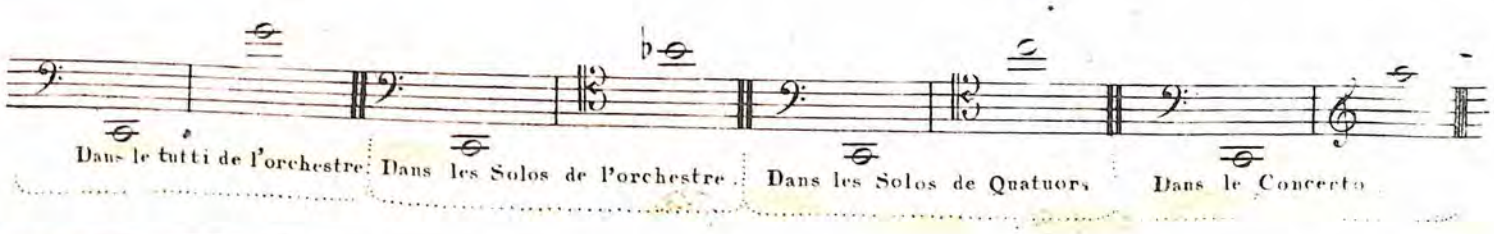


Dans le concerto il peut avoir l'étendue



DU VIOLONCELLE.

Le Violoncelle a les mêmes cordes que l'Alto, une octave plus bas. Le timbre de cet instrument est remarquable particulièrement dans les cordes hautes ; c'est par cette raison qu'on lui donne souvent des *solos* dans les orchestres.

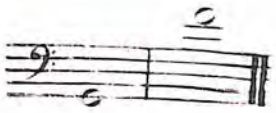


(*) Lorsque je n'indique cette étendue qu'avec les deux notes extrêmes, c'est que l'instrument a toutes les intermediaires, c'est à-dire tous les demi-tons renfermés entre ces deux notes.

(**) Les sons les plus hauts de presque tous les instrumens sont difficiles à exécuter et ne peuvent se rendre qu'avec beaucoup d'adresse. C'est par cette raison que l'étendue des instrumens est plus bornée dans l'orchestre que dans le Concerto. La musique d'orchestre doit pouvoir s'exécuter à premiere vue et on étudie celle du Concerto.

Lorsque les Violoncelles doivent jouer seuls dans l'orchestre, c'est-à-dire sans les Contrebasses, il faut l'indiquer par le mot *Violoncelli*, ce qui sousentend *Violoncelli Soli*. Quand les Contrebasses doivent reprendre avec les Violoncelles, on l'indique par le mot *tutti* ou *Bassi*. Quand les Solos des Violoncelles sont dans les cordes hautes on les écrit de préférence sur la clef d'Ut quatrième ligne.

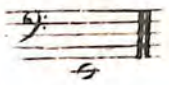
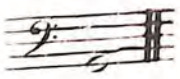
DE LA CONTRE-BASSE.



Les sons que la Contrebasse donne se trouvent naturellement à une octave plus bas qu'ils ne sont indiqués par les notes.

La Contrebasse est un instrument très important dans un orchestre. Elle exécute ordinairement la partie de Violoncelle conjointement avec ce dernier. Cela peut toujours se faire quand cette partie est simplement écrite et que les notes ne s'y succèdent pas avec trop de rapidité. Mais quelquefois les Violoncelles ont des Gammes dans des tons peu usités, ou des traits difficiles que la contrebasse ne peut faire : quelquefois aussi ils ont des passages dont l'effet serait détruit par la confusion qui résulte toujours de la rapidité des sons sur un instrument aussi grave.

Les joueurs de contre-basse ont, il est vrai, l'habitude de simplifier les parties de Violoncelles et de ne prendre que les notes réelles des accords ; mais simplifier une partie en détachant au juste les notes qu'il convient de retrancher, et n'exécuter les autres qu'avec leur valeur nécessaire exige du temps, de la méditation et des connaissances en harmonie ; le joueur de Contrebasse qui souvent n'est pas harmoniste et qui, en poursuivant la mesure, n'a pas même le tems de réfléchir doit fréquemment se tromper. C'est donc aux auteurs qu'il appartient de faire ce travail et nous leur conseillons, pour leur propre intérêt, de ne jamais le négliger. Ils écriront dans ce cas une double partie de Basse : l'une pour les Violoncelles et l'autre (aussi simple que possible) pour les contrebasses.

Il y a des contrebasses à 3 et à 4 cordes. Celles à 4 cordes vont jusqu'au  mais il vaut mieux ne descendre que jusqu'au  quand on écrit les contrebasses sur une portée à part, parcequ'en France et en Italie on ne se sert que de celles à 3 cordes.

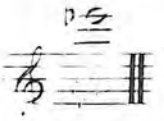
Nota. Lorsqu'on écrit pour les instrumens à cordes, on emploie souvent des doubles cordes, c'est-à-dire qu'on fait faire au Violon, Alto et Violoncelle 2, 3 et jusqu'à 4 sons differens à la fois. On fera bien de ne tenter cela que quand on connaitra bien ces instrumens afin de ne pas écrire des choses qu'il serait imposible d'exécuter.

ÉTENDUE DES INSTRUMENS AVENT

DE LA FLÛTE.

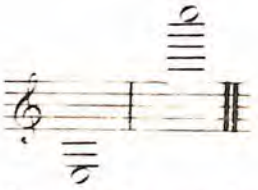
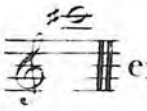

C'est à cet instrument que l'on donne les notes les plus hautes de l'orchestre

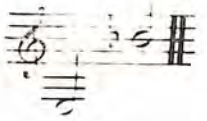
DU HAUTBOIS.

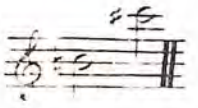

mais dans l'orchestre on ne l'écrit que jusqu'au  l'Ut dièze suivant 

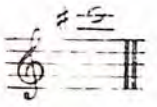
n'a pas été employé jusqu'à présent parceque la plupart des artistes qui jouent de cet instrument ont négligé de se le procurer au moyen d'une clef qu'il est facile d'adopter. Mais comme plusieurs d'entre eux l'ont déja fait, il faut espérer que l'usage en deviendra général.

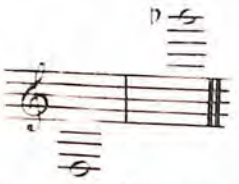
DE LA CLARINETTE.

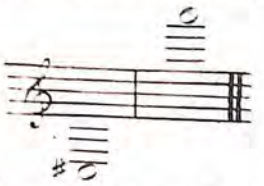

mais dans l'orchestre pas plus haut que jusqu'à  excepté dans les grands *forte*.

Les notes qui se trouvent renfermées entre  sont très douces ; on les emploie souvent pour briser les accords. Elles s'appellent : *notes du chalumeau*.

Les notes renfermées entre  sont plus sonores et plus brillantes

Les notes plus hautes que  sont très difficiles à adoucir.

Il y a 3 Clarinettes, savoir, en La, en Si ♭ et en Ut. Lorsqu'elle est en Ut elle exécute les notes telles qu'elles sont écrites, c'est-à dire sans transposer. Celle en Si joue une 2e majeure plus bas qu'il n'est indiqué par les notes. En ce cas l'etendue précedente se change en celle-ci 

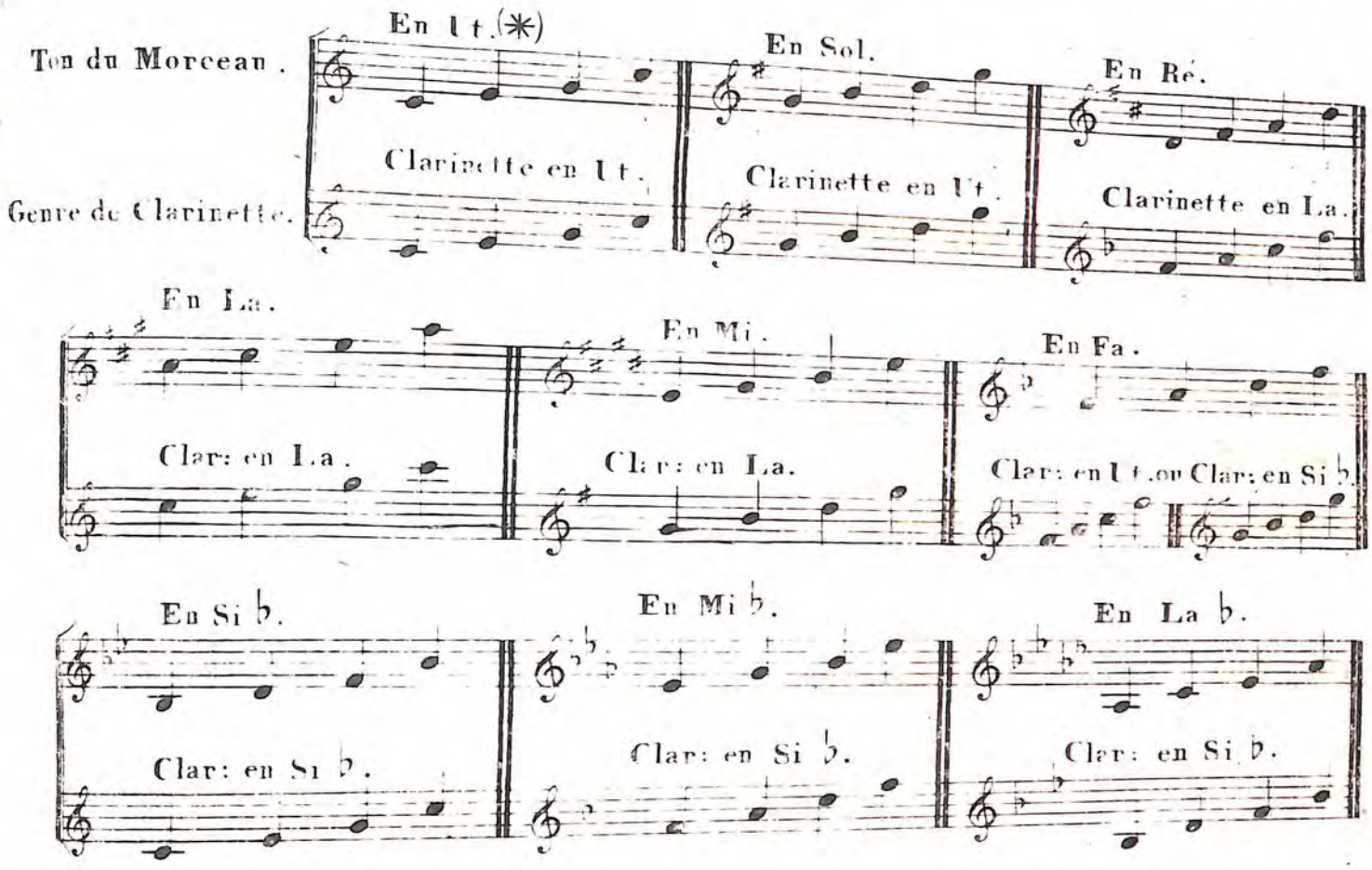
Lorsqu'elle est en La ses sons deviennent tous une Tierce Mineure plus bas ; et son étendue est par conséquent 

Il y a des tons, mêmes parmi ceux qui sont très usités, qui seraient impraticables sur la Clarinette si nous ne possédions que celle en Ut ; tels sont par exemple les tons qui ont plus de 2 dièzes, ou 2 bémols à la clef. La Clarinette en *Si* bémol qui transpose d'un ton entier joue parconsequent en *Fa* quand le morceau est en Mi bémol ; celle en La qui transpose d'une Tierce Mineure joue parconséquent en Ut quand le

morceau est en *La* majeur. La Clarinette en *Si* sert donc à diminuer le nombre des bemols et celle en *La* à diminuer le nombre des Dièzes.

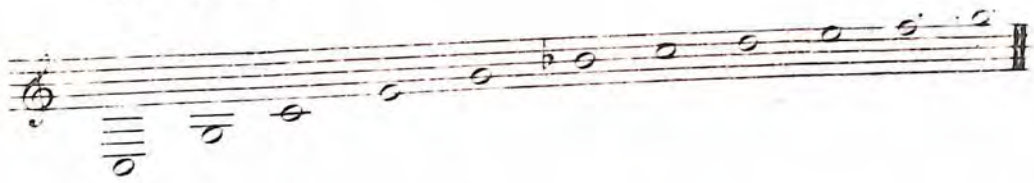
Le compositeur choisit l'une ou l'autre de ces trois Clarinettes, selon le ton dans le quel son morceau est composé, et il tâche par son choix de n'avoir qu'un seul accident (rarement deux) à la clef, quoique le ton du morceau en exige trois ou quatre pour les autres instrumens

VOICI UN TABLEAU À CE SUJET.



DU COR.

Notes usitées dans l'orchestre.



Les mêmes notes sont rendues

1°. Une Octave plus bas quand les cors sont en —— Ut.
2°. Une Septième plus bas quand ils sont en —— Ré.
3°. Une Sixte majeure plus bas quand ils sont en —— Mi ♭.
4°. Une Sixte mineure plus bas quand ils sont en —— Mi ♮.
5°. Une Quinte parfaite plus bas quand ils sont en —— Fa.
6°. Une Quarte juste plus bas quand ils sont en —— Sol.
7°. Une Tierce mineure plus bas quand ils sont en —— La.
8°. Une Seconde majeure plus bas quand ils sont en —— Si ♭ haut.
9°. Une Neuvième majeure plus bas quand ils sont en —— Si ♭ Grave.

(*) Ce tableau servira également pour les tons Mineurs correspondans par le nombre d'accidents.

Le premier Cor ne descend que jusqu'à et le second ne monte que jusqu'au

Dans les tons hauts tels que *Sol*, *La*, *Si* ♭ haut, il ne faut pas trop monter, surtout avec le second Cor ; et dans les tons bas il ne faut pas trop descendre, surtout avec le premier Cor.

Quand les notes suivantes sont précédées de la note *Sol* par exemple on peut les employer avec effet. De même les notes suivantes quoique faibles, peuvent néanmoins servir aussi de tems en tems, mais passagèrement et en résolvant sur elles des dissonances.

Dans les *Solos* les Cors font beaucoup d'autres notes qu'on appelle notes bouchées, comme on peut le voir par la gamme suivante, en la comparant aux notes usitées de l'orchestre et qui sont toutes ouvertes, c'est-à-dire produites sans le secours de la main dans le pavillon :

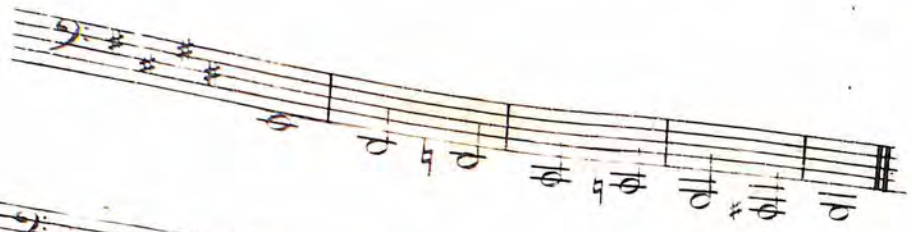
Parmi ces notes les six marquées d'une + sont mauvaises et ne peuvent se bien faire que passagèrement : on ne pourroit guère les attaquer.

Dans un mouvement lent, le second Cor peut faire les huit notes suivantes mais seulement avec les tons de Mi ♭, Mi ♮ et Fa.

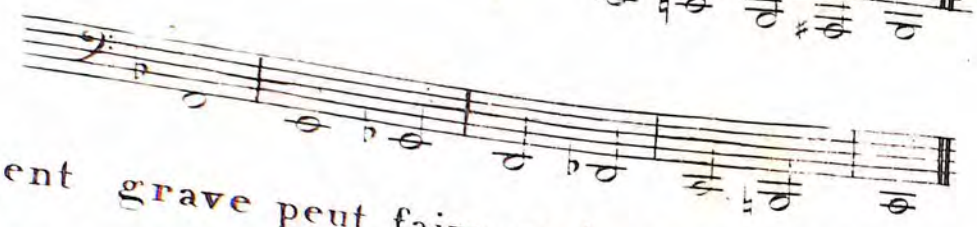
Parconséquent ces notes représentent :

1° Avec le Cor en Mi ♭.

2.° Avec le Cor en Mi ♮.

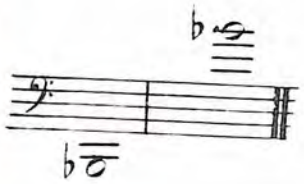


3.° Avec le Cor en Fa.

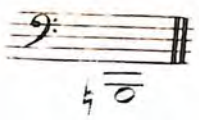


Le Cor comme instrument grave peut faire quelquefois la basse de l'harmonie. Souvent le premier Cor joue dans un ton et le second dans un autre. Cela se fait pour obtenir un plus grand nombre de *sons ouverts*. Dans un morceau en Ré mineur par exemple: on peut prendre un Cor en Ré et l'autre en Fa.

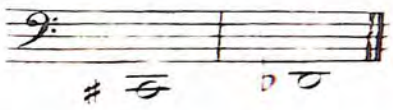
DU BASSON.



La note suivante lui manque tout-à-fait



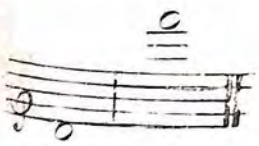
Il y a encore deux autres notes qu'il ne faut pas employer parce qu'elles y sont très mauvaises, ce sont



Quand le Basson monte haut on l'écrit sur la clef d'Ut quatrième ligne. Cet instrument sert de Basse aux instrumens à vent, et double souvent les Basses de l'orchestre.

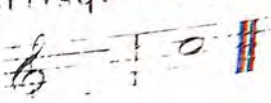
ÉTENDUE DE LA PETITE FLÛTE, DE LA TROMPETTE ET DES TROMBONNES.

DE LA PETITE FLÛTE. (*)

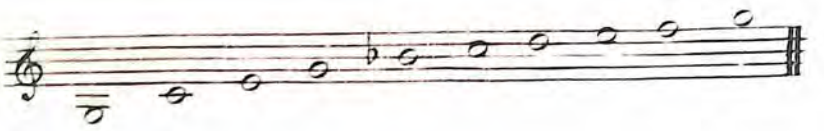


On ne la fait pas monter plus haut, excepté dans les *Fortissimo* des masses où elle peut alors aller jusqu'au Sol.

Elle rend toujours une octave plus haut les notes écrites.

(*) On n'emploie dans les orchestresque la petite Flûte à l'octave. Son étendue entière ne peut servir que dans les solos; car les notes renfermées entre  sont trop faibles dans le *Forte* des masses.

DE LA TROMPETTE.



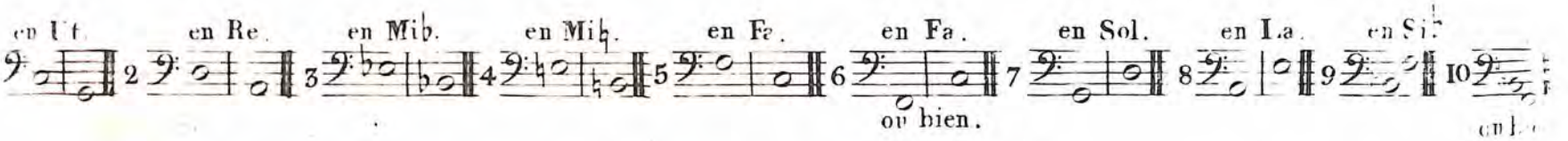
Les Trompettes ne s'emploient ordinairement qu'en Ut, en Ré et en Mi ♭. Elles doublent souvent les Cors une octave plus haut, quand on s'en sert pour renforcer la masse de l'orchestre.

Les Trompettes en Ré rendent l'étendue précédente à la seconde supérieure majeure; les Trompettes en Mi ♭ la rendent à la Tierce Mineure Supérieure.

La *Fanfare* ne se fait ordinairement qu'avec les Trompettes et les Timballes. On ne peut guère y employer que deux accords : celui de la Tonique et celui de la dominante.

OPSERVATION SUR L'EMPLOI DES TIMBALLES.

Elles n'ont que deux sons : la Tonique et la Dominante ; mais elles peuvent se transposer dans différens tons par exemple :

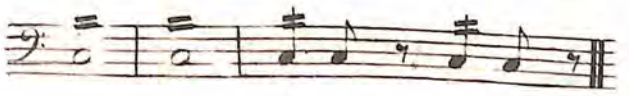


Les Compositeurs indiquent le ton au commencement du morceau et écrivent ordinairement comme si les timballes étoient toujours en Ut.

Les deux notes des Timballes doivent être employées comme notes réelles de l'harmonie.

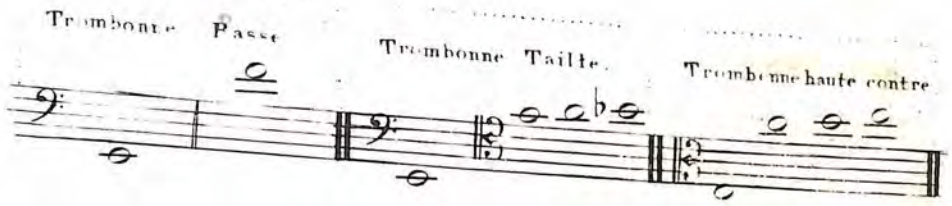
Les Timballes s'employent dans le *Piano* comme dans le *Forte*. Elles font souvent les notes de Basse dans l'harmonie, surtout la pédale.

Leur roulement s'indique par un *tr* ~~~~~~~~~~ ou par le mot italien *tremolo* : mais quand il est de peu de durée on l'indique simplement par :



Les Clarinettes, Cors, Trompettes et Timballes peuvent changer dans le courant d'un morceau ; il faut dans ce cas avoir soin de leur donner un silence d'un certain nombre de mesures pour qu'ils aient le tems de faire ce changement.

DES TROMBONNES.

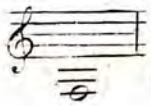


Cet instrument produit beaucoup d'effet lorsqu'il est employé à propos. Il sert particulièrement à renforcer les notes de Basse dans les grandes masses.

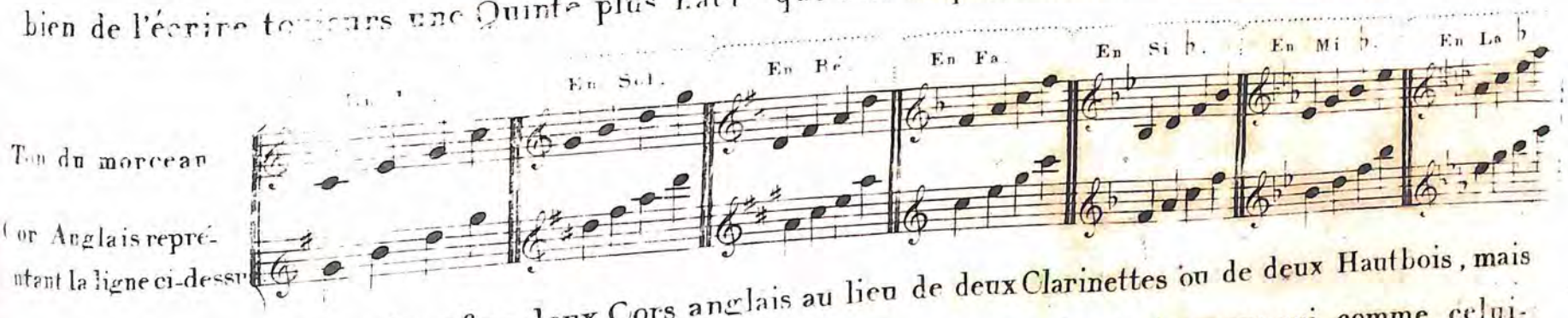
Les Trombonnes jouent dans tous les tons sans transposer ; ainsi on les écrit comme les Basses, Bassons et Altos en mettant les accidens à la Clef.

ÉTENDUE DU COR ANGLAIS.

Cet instrument est très doux et peut s'employer avec succès dans l'orchestre. Il faut toujours le traiter en *solo*, parcequ'il ne seroit point appréciable dans le fort des masses.

Sa véritable étendue comprend les notes renfermées entre  et  la note suivante lui manque 

Il est ordinairement joué par les personnes qui jouent le Hautbois; c'est pourquoi on fera bien de l'écrire toujours une Quinte plus haut que son diapason réel. Voici un tableau à ce sujet.

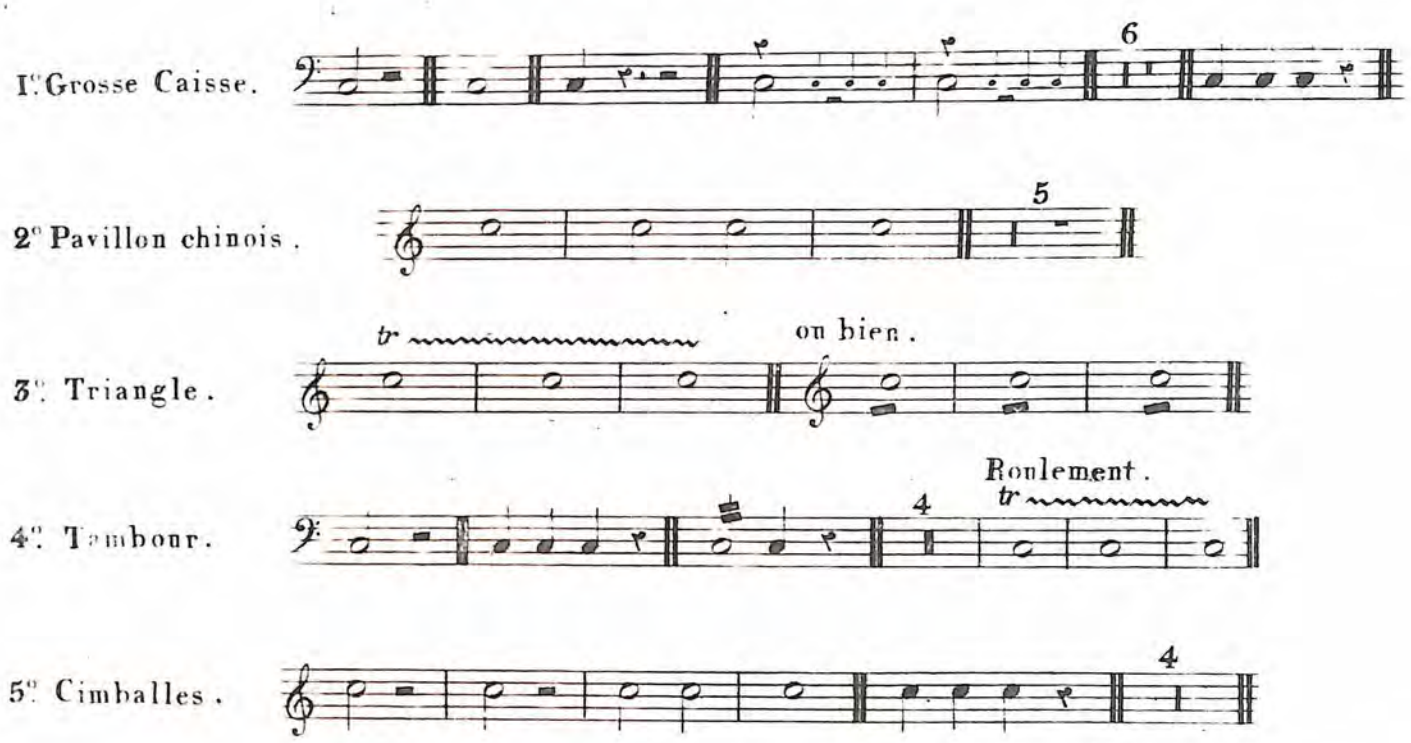


On emploie quelquefois deux Cors anglais au lieu de deux Clarinettes ou de deux Hautbois, mais c'est toujours dans des morceaux d'un genre calme ou religieux. Tous les instrumens qui, comme celui-ci, peuvent varier le timbre d'une manière agreable sont précieux dans un orchestre.

DE QUELQUES INSTRUMENS EN USAGE DANS LA MUSIQUE MILITAIRE.

La musique militaire, très différente de la musique de chambre ou de celle d'orchestre, reçoit un caractère particulier de l'emploi de quelques instrumens qui y sont en usage; les uns s'indiquent par une seule note et les autres ont une étendue qu'il est indispensable de connaitre. Ils se divisent en deux classes. La première comprend les instrumens d'harmonie qu'on y ajoute à ceux qui sont employés dans l'orchestre et dont j'ai donné l'étendue. Ces instrumens sont : les *petites Flûtes* et les *petites Clarinettes* en *Mi* ♭ et en *Fa*, et le *Serpent*.

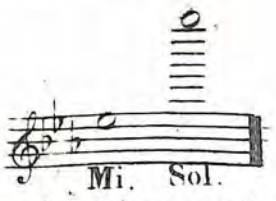
La seconde classe comprend les instrumens bruyans dont le son n'entre point dans les combinaisons de l'harmonie et qu'on employe pour augmenter l'énergie et marquer la mesure et ses tems avec force. Ces instrumens sont : le Triangle, les Cimballes, la *Grosse Caisse* les *Tambours* et le *Pavillon chinois*. On les écrit de la manière suivante :



VOICI L'ÉTENDUE DES 3 INSTRUMENS D'HARMONIE QUI NE SONT USITÉS QUE DANS LA MUSIQUE MILITAIRE.

DE LA PETITE FLÛTE EN MI ♭.

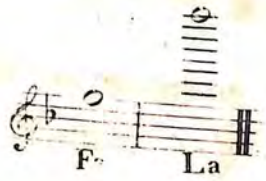
Elle est d'un demi-ton plus haute que la petite Flûte à l'octave.

Son étendue est  ce qui correspond par conséquent à 

Elle joue en Re, (ton le plus facile et le plus éclatant pour cet instrument) quand le morceau est en Mi ♭ ; elle transpose par conséquent une neuvième mineure plus haut les notes indiquées.

DE LA PETITE FLUTE en *Fa*.

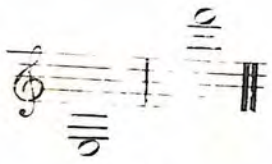
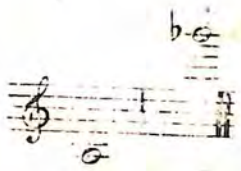
Elle est d'une Tierce mineure plus haute que la petite Flûte à l'octave.

Son étendue est  ce qui correspond à 

Elle joue en Ré quand le morceau est en Fa ; elle transpose parconséquent une dixième mineure plus haut les notes indiquées.

DE LA PETITE CLARINETTE en *Fa*

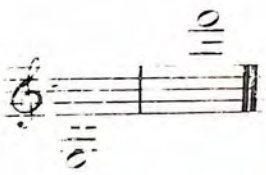
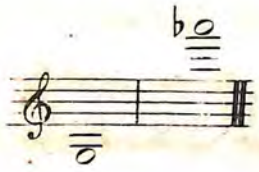
Elle est d'une quarte juste plus haute que la Clarinette ordinaire en Ut.

Son étendue est  ce qui correspond à 

Elle joue en *Ut* quand le morceau est en *Fa* et transpose parconséquent une quarte plus haut les notes indiquées.

DE LA PETITE CLARINETTE en *Mi* ♭.

Elle est d'une Tierce mineure plus haute que la Clarinette ordinaire en Ut.

Son étendue est  ce qui correspond à 

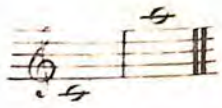
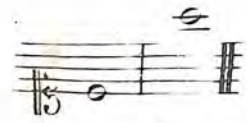
Elle joue en *Ut* quand le morceau est en *Mi* ♭ et transpose parconséquent les notes indiquées une Tierce mineure plus haut.

DU SERPENT.

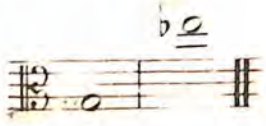
Quand un artiste habile se sert de cet instrument il a l'étendue suivante: 

Il joue comme le Basson, sans transposer, c'est-à-dire que les notes sont rendues telles qu'on les a indiquées.

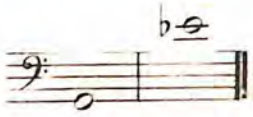
ETENDUE DES VOIX DANS LES CHOEURS.

Soprano ou l'Dessus.  On l'écrit souvent aussi sur la clef d'Ut première ligne : 

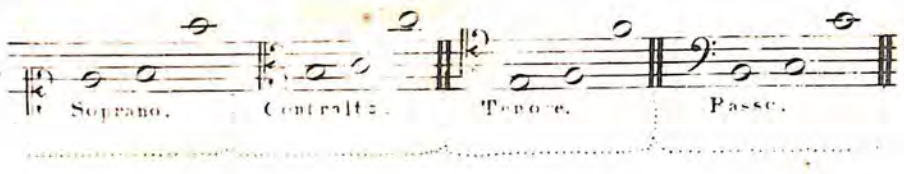
Même étendue que le tenor ou taille, octave plus haut.

Contralto.  Même étendue que la Basse taille, octave plus haut.

Tenore ou Taille.  Même étendue que le Soprano, octave plus bas.

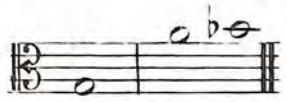
Basso ou Basse taille.  Même étendue que le Contralto, octave plus bas.

Il faut employer les voix dans leur medium autant que possible, il existe dans l'étendue suivante



Quand on oblige les voix de chanter souvent au-dessus de ce medium, elles se fatiguent et finissent par crier. Les notes au-dessous n'ont pas assez de force et rendent par conséquent l'harmonie sourde et faible ; il faut les employer rarement et jamais dans toutes les parties à la fois.

Le véritable Contralto n'est pas d'usage en France ; la haute-contre qui le remplace, et qu'on écrit également sur la clef d'Ut troisième ligne, est une voix d'homme qui a en effet plus de force que la voix de contralto, mais qui a aussi l'inconvénient de ne pouvoir monter, ce qui laisse souvent une trop grande distance entr'elle et la voix de dessus.

L'étendue de cette haute-contre est d'ordinaire : 

Les étendues de voix ci-dessus sont celles qu'on peut exiger de toutes les personnes qui font profession de chanter. C'est celle qui sert communément aux compositeurs dans les *chœurs*, *Duos*, *morceaux d'ensemble*, et même dans les airs difficiles, quand ils n'écrivent pas spécialement pour des personnes dont la voix est d'une étendue extraordinaire.

On ne peut rien dire de positif sur ces dernières voix ; telle personne a des cordes plus hautes ; telle autre en a de plus basses ; une troisième peut réunir ces deux avantages. C'est au compositeur a s'informer de la véritable étendue de chacune des voix pour les quelles il écrit lorsqu'il a l'intention de les faire briller.

FUGUE

N°1 Pour le Forte piano

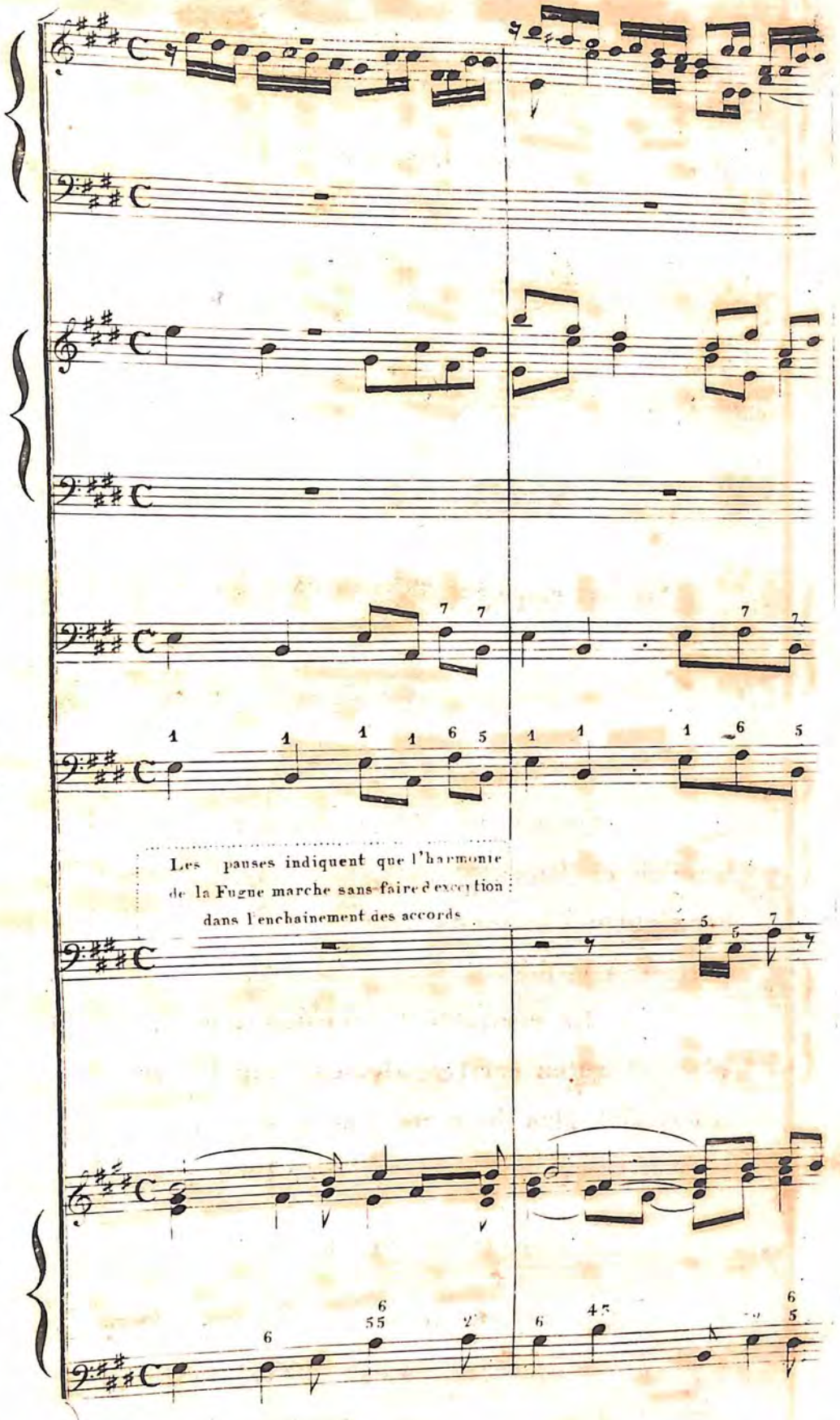
N°2 Même Fugue réduite à sa plus simple expression et dégagée de toutes notes accidentelles, excépté celle de la pédale.

N°3 Notes principales des accords ou Basse fondamentale.

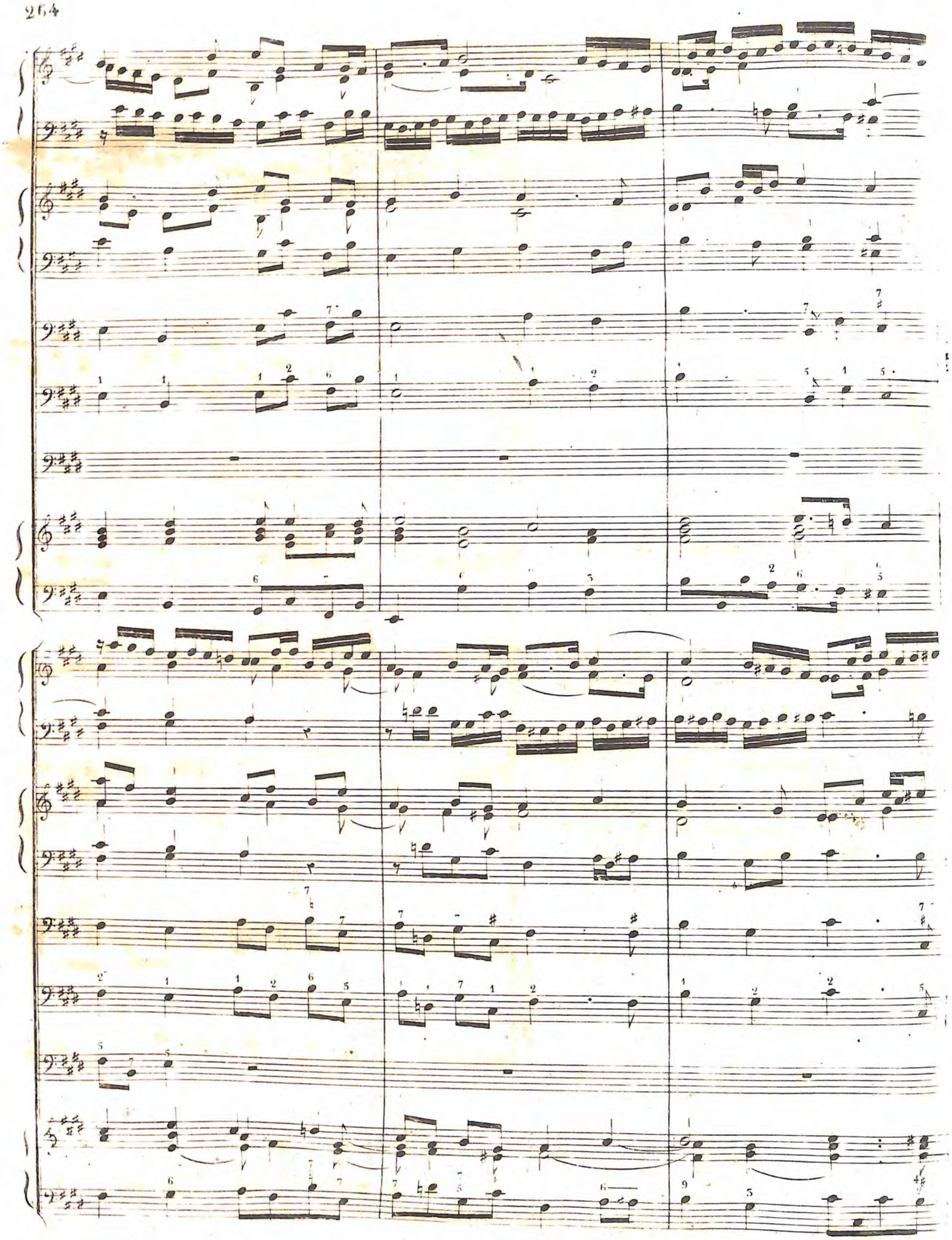
N°4 Les chiffres de cette portée indiquent le genre d'accord d'après l'ordre de notre classification ; le chiffre 2 signifie le second accord, le chiffre 5 le 5e de cette même classification, et ainsi de suite.

N°5 Cette portée montre comment il aurait fallu s'y prendre si on avait voulu éviter de faire des exceptions dans l'enchaînement des accords parfaits et en résolvant les accords dissonans. Les doubles croches supposent une valeur des notes plus grande, car ici la succession des accords serait trop rapide.

N°6 La seconde portée de ce N° présente la Basse chiffrée de la [illegible] Fugue et [illegible] simplifiée. La partie supérieure renferme [illegible] mêmes chiffres. Ce N° doit servir [illegible] celui qui veut s'exercer à chiffrer et à exécuter des harmonies compliquées.

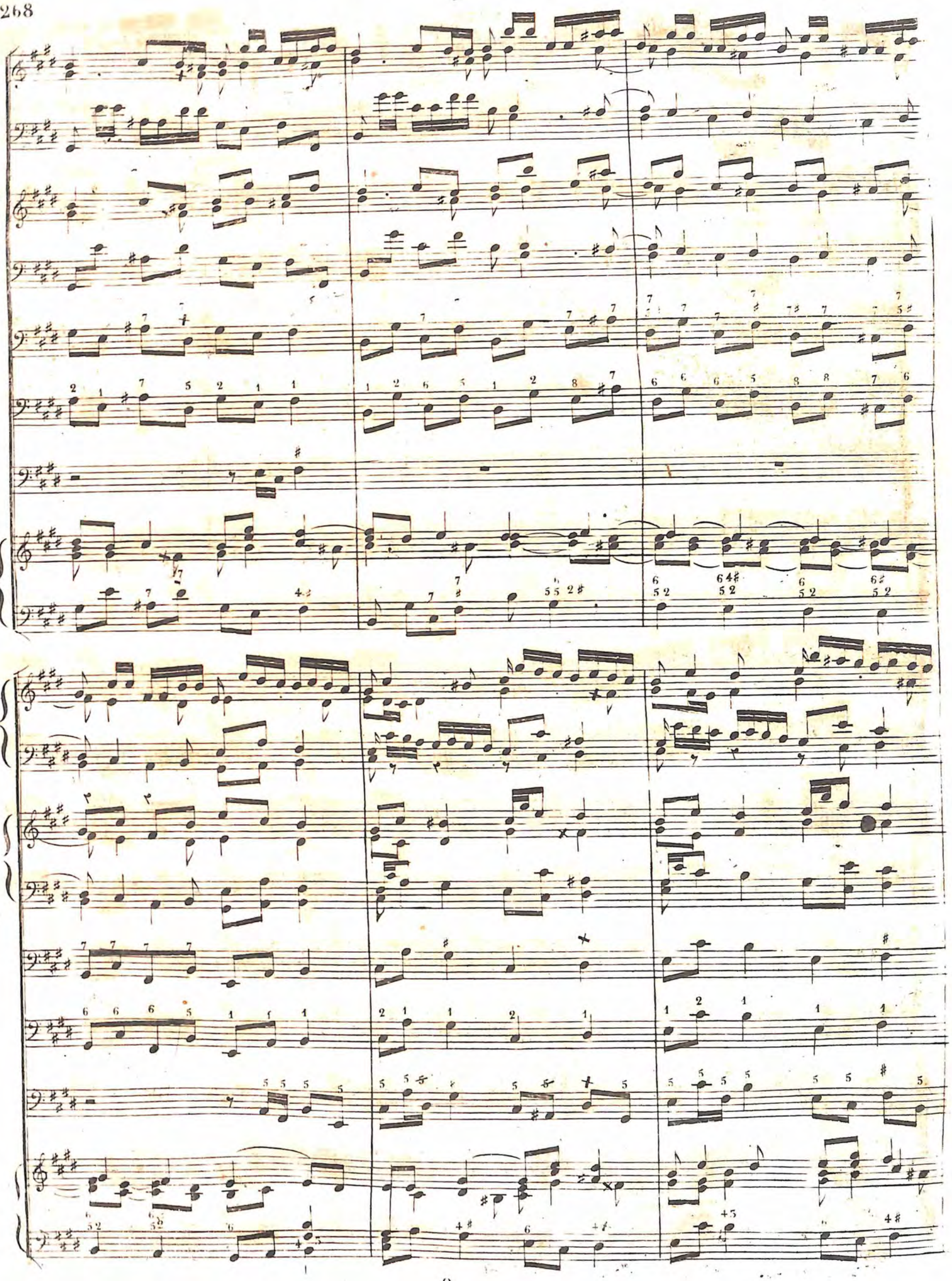


(*) Nous avons indiqué dans la seconde partie de quelle manière on peut analyser avec fruit un morceau de musique sous le rapport de l'harmonie. Voyez page 131.



Pédale

p



Ralentando un poco.

Pédale.

D'après cette vortée on voit que presque toujours il ne faut ajouter qu'un seul accord pour éviter une exception dans l'enchaînement des accords.