XII DUOS

Pour Violon et Violoncelle

Précédés d'un petit Traité

Sur l'Harmonie à deux Parties,

dont les Principes sont indispensables pour lui donner son véritable intérêt.

DÉDIÉS À SON AMI

F. Fayolle

PAR ANTOINE REICHA.

Œuvre 84. Prix 9 fr.

1.re Livraison. *Propriété de l'Editeur.*

N.B. Ces Duos peuvent aussi s'exécuter facilement sur le Piano.

A PARIS

Chez GAMBARO, *Le Magasin de Musique et d'Instrumens, Rue Croix des Petits Champs, N.° 44*

131

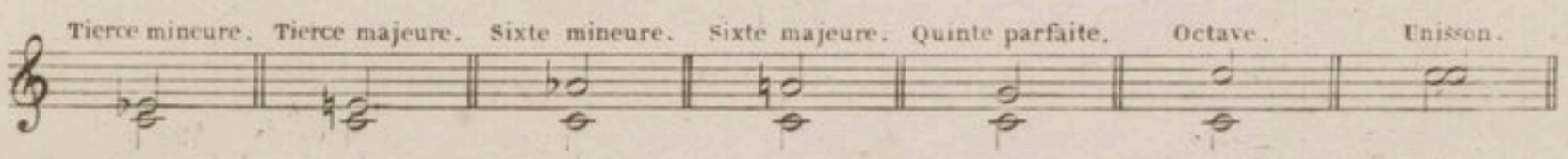
Ac.e²
981
(1)

OBSERVATIONS DIDACTIQUES SUR L'HARMONIE À DEUX PARTIES.

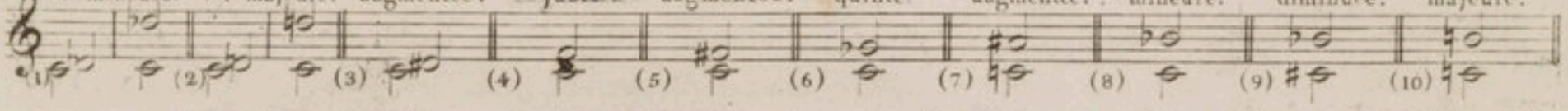
La bonne harmonie à deux parties a des finesses qui lui sont propres; bornée dans ses moyens, elle n'en est que plus délicate, surtout sur le choix des intervalles. Nous avons peu de préceptes et peu de vrais modèles de ce genre d'harmonie; la raison en est peut-être de ce qu'à peine on touche cette matière dans les traités de composition, ou de ce que le peu qu'on en dit n'est pas ce qu'on en devrait dire. Nous croyons parconséquent rendre service au public en plaçant à la tête de ces duos ce compendium de l'harmonie à deux.

SUR LES INTERVALLES.

Il est constant que les meilleurs intervalles (et dont il faut faire le plus d'usage) dans un duo, sont les suivans :

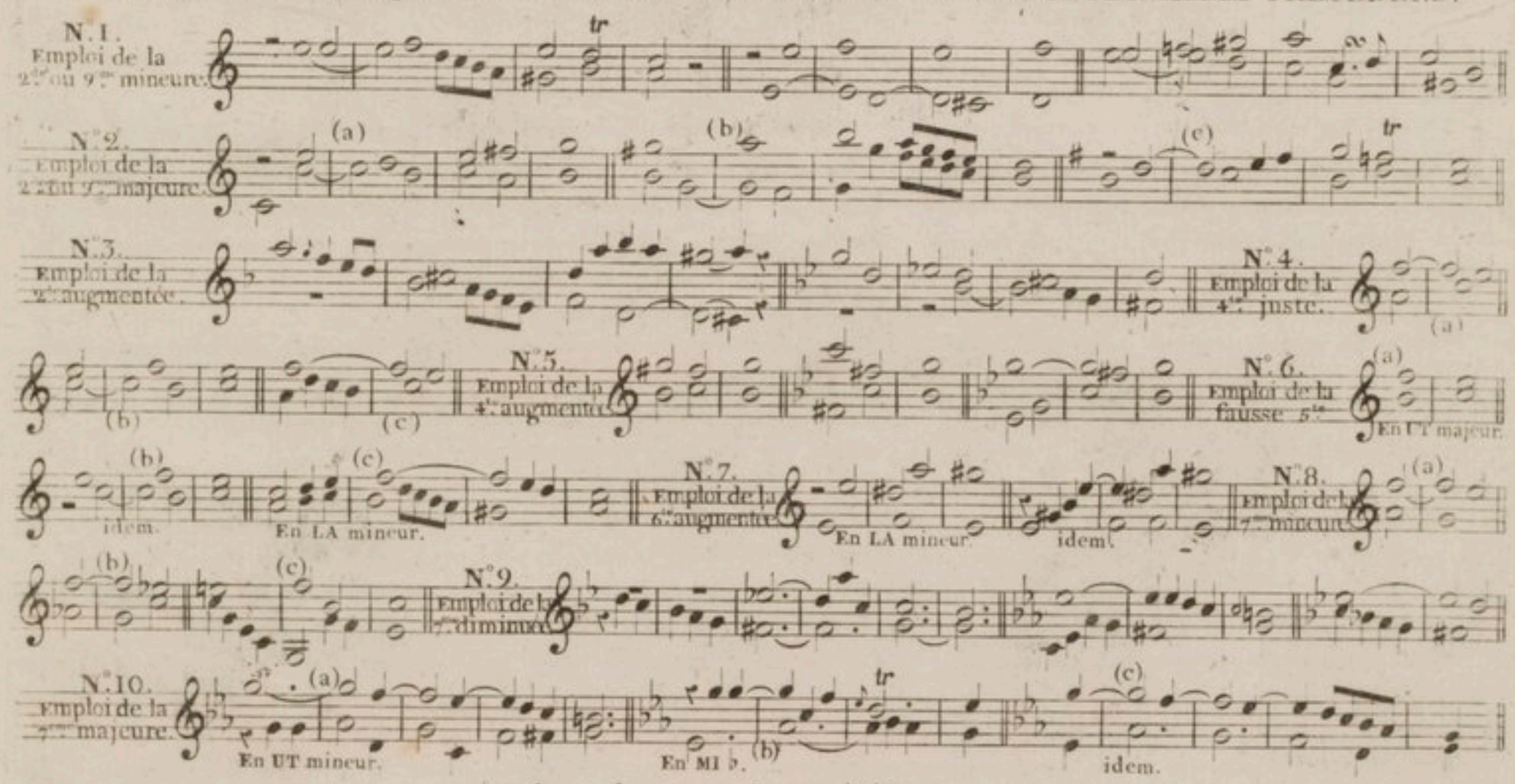


Encore ne faut-il se servir des deux derniers intervalles que fort rarement, parce qu'ils ne donnent point d'harmonie. Outre ces sept intervalles indiqués, on peut aussi employer avec succès les dix intervalles suivans:

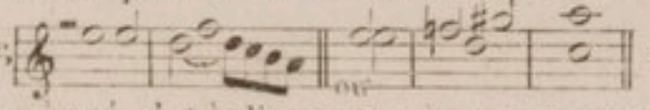


Mais pour bien s'en servir et faire avec eux une bonne harmonie à deux, il faut observer strictement les principes indispensables renfermés dans l'analyse des exemples suivans.

TABLEAU QUI INDIQUE LA MANIÈRE D'EMPLOYER LES DIX INTERVALLES PRECEDENS.

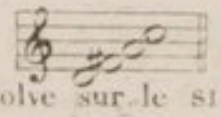


Analyse des exemples précédens.

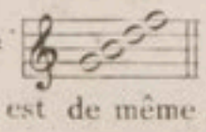
N.°1. Le MI dans la partie inférieure qui fait une seconde ou 9.me mineure avec la partie supérieure, est une suspension du RE sur lequel le MI se résout, et le MI représente ici le RE sur lequel il se résout. Il faudrait pouvoir mettre le RE à la place du MI, si on le voulait, par exemple:  sans quoi cet intervalle serait mauvais. Il faut encore observer que ce MI doit être preparé, c'est-à-dire se trouver comme consonnance dans l'accord précédent.

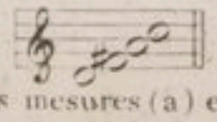
N.°2. Dans la mesure (a), l'UT qui fait avec le RE une seconde majeure, est une suspension du SI sur lequel il se résout; il représente cette dernière note. Dans la mesure (b) le SOL fait avec le LA une 9.me majeure; il est une suspension de FA ♯ sur lequel il se résout. Chaque suspension doit être preparée et sauvée; elle doit tomber sur le tems fort de la mesure, et sa résolution parconséquent sur le tems faible: sans ces trois conditions une suspension ne peut jamais avoir lieu. Dans la mesure (c), l'UT

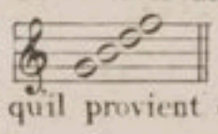
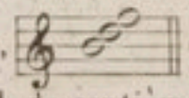
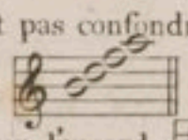
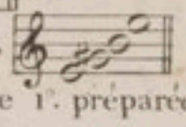
Ac.e.2.981(1)

et le RÉ, comme provenant de l'accord de septième dominante, par exemple,  donnent un intervalle de seconde qui est bon; mais comme l'UT est ici une dissonnance, il faut qu'il se résolve sur le SI.

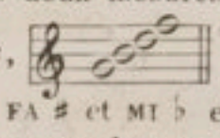
N.°3. Le SI ♭ fait avec l'UT ♯ une seconde augmentée; il faut employer cet intervalle avant de le résoudre, comme on le voit dans l'exemple de ce numéro.

N.°4. Le FA fait avec l'UT une quarte juste. Dans les deux mesures (a) et (c) le FA est une suspension qui se résout sur le MI. Dans la mesure (b), c'est l'UT qui fait suspension et se résout sur le SI. L'intervalle que forment SI et FA dans cette mesure, est bon, parce qu'il provient de la septième dominante, par exemple: 

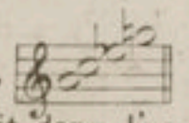
N.°5. L'UT et le FA ♯ donnent une quarte augmentée. cet intervalle est de même bon, parce qu'il provient de l'accord de septième dominante, par exemple,  mais il faut que le FA ♯ se résolve sur le SOL, et l'UT sur le SI.

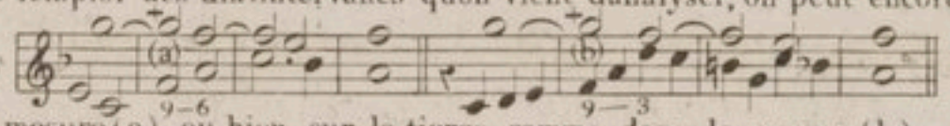
N.°6. Le SI et le FA, dans les mesures (a) et (b), font un intervalle de fausse quinte, et qui est bon, comme provenant de l'accord de septième dominante, par exemple:  le SI se résout sur l'UT, et le FA sur le MI. Dans la mesure (c), l'intervalle de FA et SI est de même bon, parce qu'il provient du 3.ème accord parfait de notre système,  (et qu'on appelle vulgairement accord parfait diminué, qu'il ne faut pas confondre avec celui qui provient de l'accord de septième dominante), ou bien, provient de cet autre accord de septième:  cet intervalle (comme dérivant de ces deux derniers accords) s'emploie surtout dans les tons mineurs, et se résout sur l'accord,  comme on le voit dans l'ex: appartenant à ce N.°

N.°7. La sixte augmentée (FA ♮ et RÉ ♯) dans cet exemple, doit être 1.°. préparée par l'octave; 2.°. devenir tierce (FA ♮ et LA) avant de se résoudre; et 3.°. le FA doit se résoudre sur le MI, et le LA sur le SOL ♯, comme on le voit dans l'exemple.

N.°8. La septième mineure SOL et FA qui se trouve dans la mesure (a), provient de la suspension, où le FA représente le MI sur lequel il se résout. Dans les deux mesures (b) et (c), ce même intervalle est bon, parce qu'il provient de l'accord de septième dominante, par exemple, 

N.°9. La septième diminuée FA ♯ et MI ♭ est bonne, lorsque la septième MI ♭ se résout d'abord sur la sixte (FA ♯ et RÉ), et que ces deux notes font ensuite ce qu'on voit dans l'exemple.

N.°10. La septième majeure (LA ♭ et SOL), dans la mesure (a), est bonne, comme provenant de l'accord de septième,  le SOL se résout sur le FA ♮ et le LA ♭ monte ou descend sur le RÉ, et ensuite ces deux notes font ce qu'on voit dans l'exemple. La septième majeure s'emploie dans le ton mineur. Dans la mesure (b), le SOL est une suspension du FA; mais, avant de se résoudre, il descend sur l'UT (qui fait une tierce avec le LA ♭), ce qu'on peut pratiquer de tems en tems. Dans la mesure (c), le SOL est encore une suspension du FA sur lequel il se résout immédiatement.

Outre les suspensions provenant de l'emploi des dix intervalles qu'on vient d'analyser, on peut encore employer, (mais avec modération), la suspension de la neuvième, 

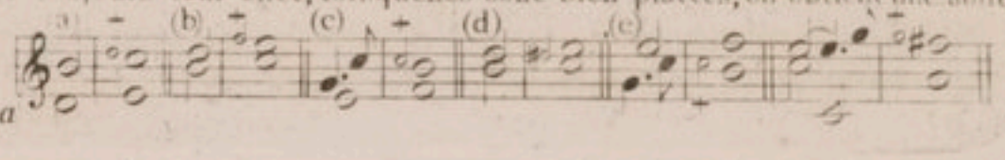
mais il faut résoudre la neuvième sur la sixte, comme dans la mesure (a), ou bien sur la tierce, comme dans la mesure (b).

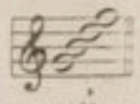
En observant ces principes, on peut employer dans l'harmonie à deux presque tous les intervalles de notre système. si au contraire, on les ignore, l'harmonie à deux, deviendra faible et pauvre, en ne se servant que des tierces, des sixtes, de la quinte parfaite et de l'octave; ou bien, si l'on se sert des autres intervalles, sans savoir parfaitement bien les manier, l'harmonie à deux deviendra pour les oreilles délicates, dure et insupportable.

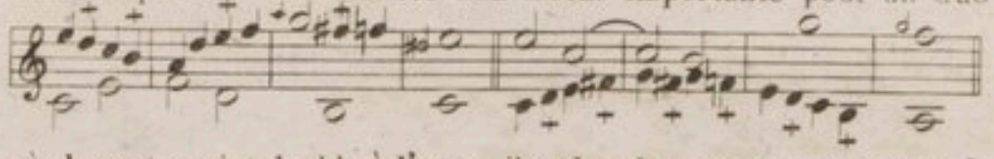
Nous appellerons les tierces, les sixtes, l'octave et l'unisson, intervalles primitifs ou dominans d'un duo, parce qu'il faut en faire le plus d'usage; et tous les autres intervalles exposés dans les dix exemples analysés, nous les appellerons intervalles secondaires ou subordonnés, parce qu'ils ne peuvent avoir lieu sans les autres.

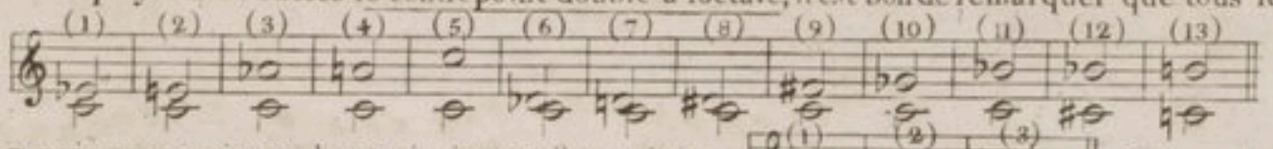
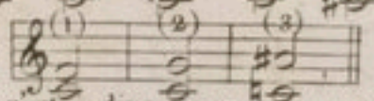
Dans un duo la quantité des intervalles primitifs doit être plus grande des trois quarts ou au moins des deux tiers, que la quantité des intervalles secondaires.

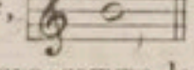
Comme les intervalles primitifs sont tous consonnans; il est facile de concevoir qu'un duo d'une certaine étendue deviendrait fade, si l'on en excluait les intervalles secondaires, je n'en excepterai pas même la quarte juste, qui sans doute, de tous les intervalles secondaires, est le seul consonnant, parce que c'est à raison de cette même consonnance que tant de compositeurs l'ont fait entendre en duo sans préparation, et que cet intervalle est absolument inadmissible à deux voix, s'il n'est pas traité en dissonnance, et comme tel préparé et résolu. Les intervalles dissonnans assaisonnent en quelque sorte les consonnans, les rendent plus piquans, et font ressortir davantage leur suavité. Mais d'un autre côté, il faut en user avec réserve.

Au moyen des petites notes (appoggiature) qui produisent toujours leur effet, lorsqu'elles sont bien placées, on obtient une autre sorte de dissonnance. Ces petites notes sont comme il suit: 

ces petites notes marquées avec (–) se placent dans un duo presque toujours devant une note appartenante à un intervalle de tierce ou de sixte, ou bien devant la quarte augmentée, comme dans l'exemple (c), et devant la fausse quinte inférieure, comme dans l'exemple (e); surtout, lorsque ces deux derniers intervalles proviennent de l'accord de 7.me domin:  la quarte juste est bonne comme petite note, voyez l'exemple (a).

Les notes passagères donnent encore une autre espèce de dissonnance non moins importante pour un duo que pour l'harmonie à plus de deux parties, par exemple,  où les notes passagères sont marquées par une (+).

Comme on peut dans un duo employer avec succès le contrepoint double à l'octave, il est bon de remarquer que tous les intervalles suivans sont renversables:  et qu'il faut éviter la suspension de la neuvième, ainsi que les trois intervalles suivans:  Mais en traitant la quinte juste et la quarte parfaite de ces trois intervalles, comme des dissonnances, c'est-à-dire comme suspensions, ou comme de petites notes, ou bien comme des notes passagères, ces deux intervalles deviennent aussi bons que les autres intervalles renversables.

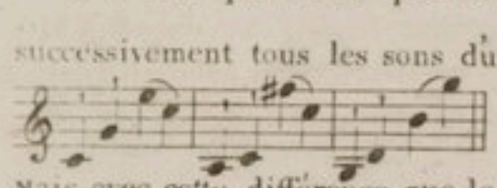
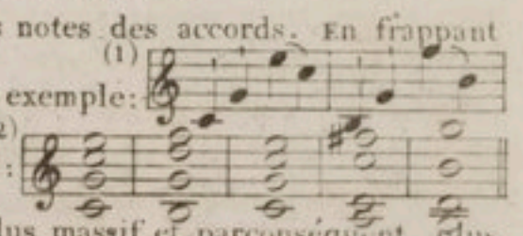
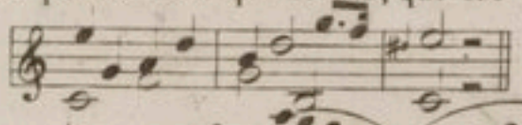
La fausse quinte,  lorsqu'elle provient du 3.me accord parfait (accord diminué), doit être traitée dans le contrepoint double à l'octave comme la quinte parfaite. Nous donnerons à la fin de ce petit traité un exemple de ce contrepoint à deux.

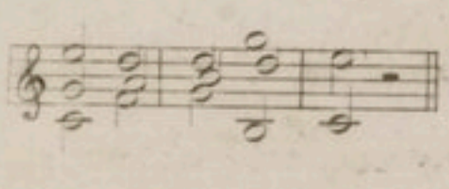
On commence et on finit souvent avec l'intervalle de la sixte, lorsqu'on compose pour deux voix, ou pour deux instrumens aigus. Cela ne peut avoir lieu dans le cas où une des deux parties est une partie grave, comme par exemple dans les 6 duos de cet œuvre. Ici, il faut toujours commencer et terminer avec l'intervalle de l'octave ou de la tierce: (*) cependant on peut aussi commencer quelquefois avec la quinte parfaite.

L'harmonie à deux ne s'exécute pas toujours uniquement avec deux voix ou deux instrumens seuls. On compose souvent des chœurs dans cette harmonie. Le célèbre **Marcello** en a fait dans ses Psaumes, et **Gluck** dans les chœurs des Prêtresses de l'Iphigénie en Tauride.

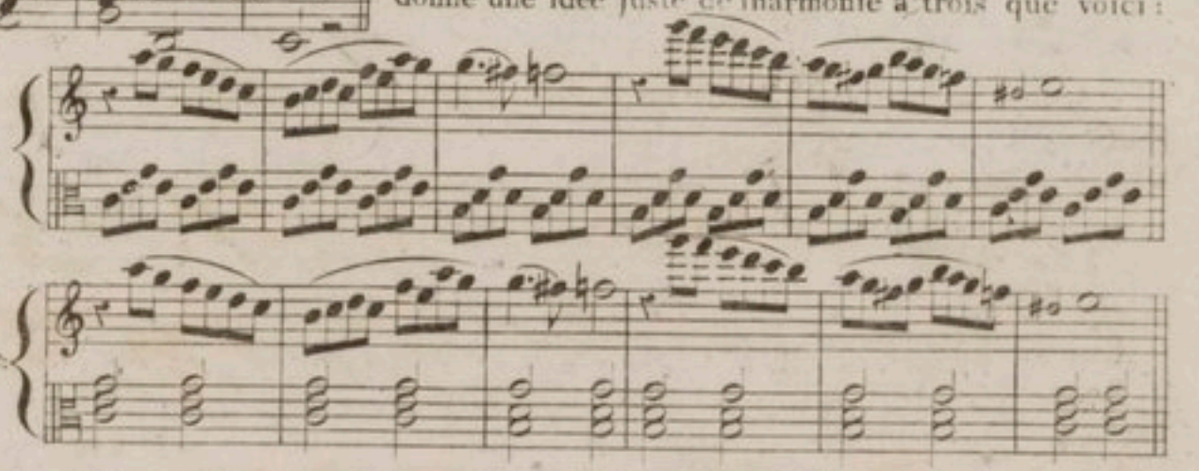
On entend avec plaisir l'harmonie à deux dans les orchestres, où elle s'exécute souvent avec tous les instrumens; dans ce cas, étant bien faite, elle est toujours d'un effet sûr.

Comme l'harmonie à deux est la plus simple et parconséquent la plus claire et la plus facile à saisir, il n'est pas étonnant qu'elle ait aussi un grand intérêt pour le public. C'est par cette raison que les compositeurs devraient s'en occuper sérieusement, et l'employer plus souvent qu'ils ne font, surtout lorsqu'ils travaillent pour la scène; car le mélange de l'harmonie à deux, à trois et à quatre donne une variété admirable, surtout lorsqu'on y sème ça et là des traits à l'unisson.

Il ne faut pas croire que l'harmonie à deux ne soit pas en état de faire sentir toutes les notes des accords. En frappant successivement tous les sons d'un accord, on nous donne l'idée d'un accord complet; ainsi par exemple:  produit sur nos organes auditifs à peu près l'effet suivant:  Mais avec cette différence que le N.1 est plus aérien que le N.2, qui est par comparaison plus massif et parconséquent plus lourd. De même l'exemple suivant:  donne une idée juste de l'harmonie à trois que voici:



Autre exemple,



qui produit l'effet suivant de l'harmonie à quatre:

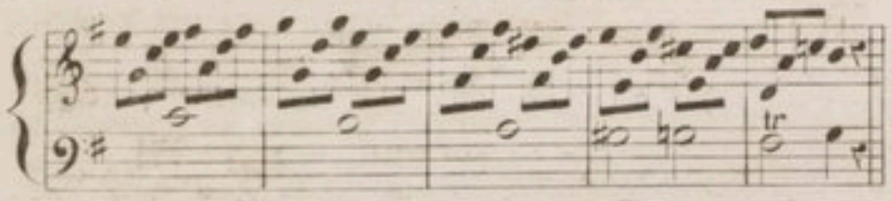
Au moyen de ces accords brisés, l'harmonie à deux peut (au moins jusqu'à un certain point) imiter celle à trois et à quatre: propriété remarquable qui fait que l'harmonie à deux parties, outre ses nuances particulières, a encore celles qui caractérisent l'harmonie à plus de deux parties, (*) d'où il suit que le compositeur peut nous faire sentir toutes les notes d'un accord là où il le

(*) Cependant il n'est pas à conseiller de terminer entièrement un morceau avec la tierce, parce que cet intervalle laisse encore à desirer une suite; ce qui provient de ce que la mélodie ne fait qu'une demi-cadence sur la tierce, et non pas une cadence parfaite. (Voyez ce que nous avons dit sur cet objet dans le Traité de mélodie.)

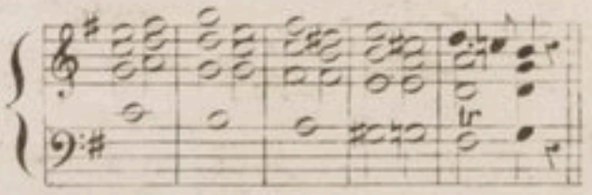
(*) Au moyen des accords brisés, une seule partie pourrait imiter l'harmonie à deux, trois et quatre parties. Différens préludes à violon seul du célèbre Seb: Bach ont cette qualité, ainsi que les caprices de Locatelli, de Fiorillo et de Nardini, &c: &c: &c:

juge nécessaire; (*) ce qui arrive, 1.° lorsqu'il module; dans lequel cas, les accords incomplets pourraient devenir vagues, ne pas déterminer assez une modulation, ou bien ne pas lier ensemble suffisamment les différentes gammes; 2.° lorsqu'une longue suite d'accords incomplets pourrait produire de la monotonie ou bien du vuide, qu'il faut éviter; 3.° pour accompagner certains traits de chant qui exigent des accords complets, (comme les deux exemples précédens), afin que l'oreille soit assurée sur quels accords ces traits roulent.

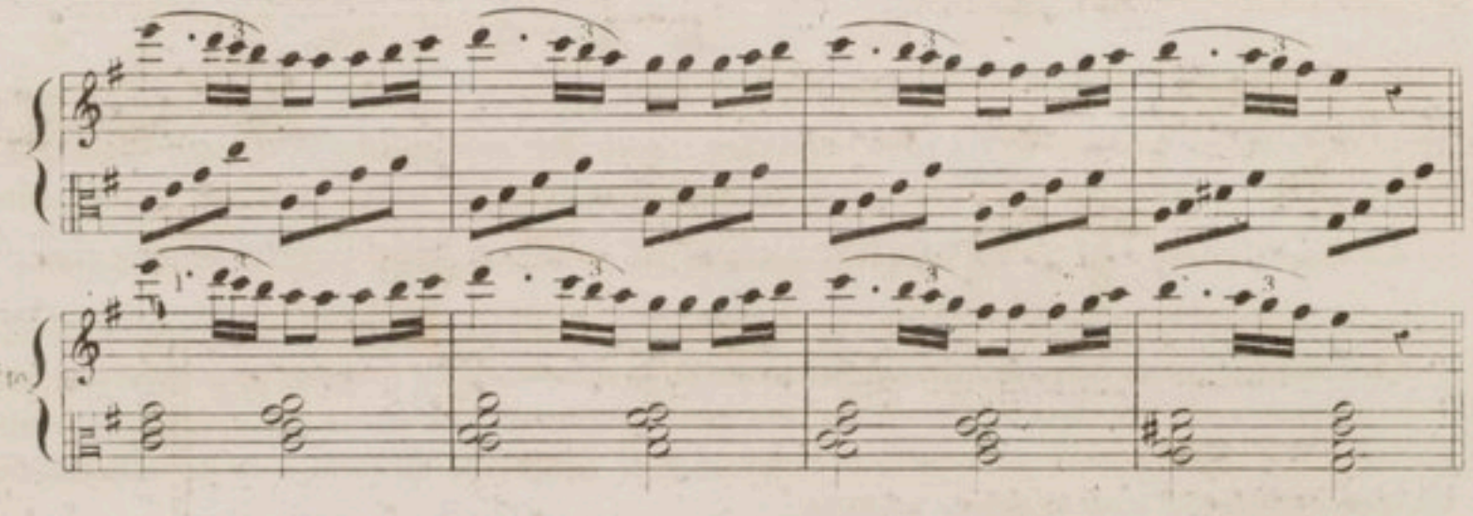
Au moyen de ces accords brisés, on peut encore imiter la plus grande partie des marches harmoniques, par exemple:



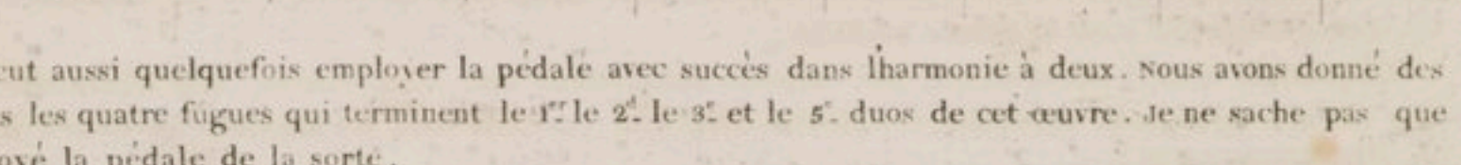
ce qui produit l'effet de l'harmonie à quatre que voici:



Autre exemple,



qui fait l'impression de l'harmonie complette qui suit:

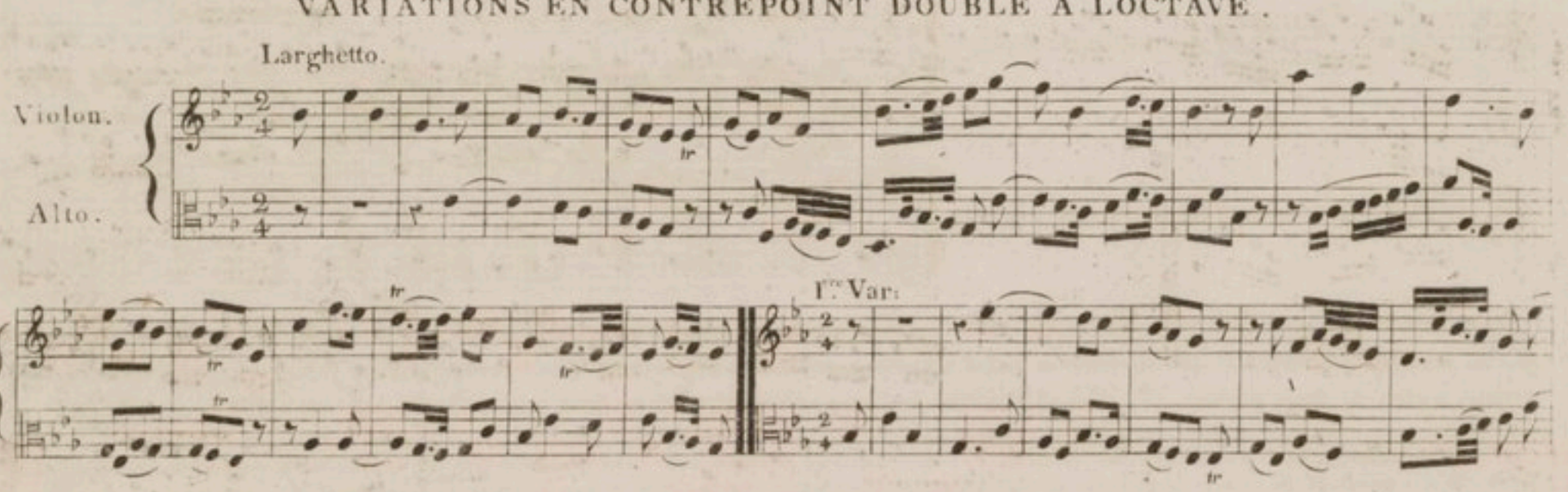


Par le même moyen on peut aussi quelquefois employer la pédale avec succès dans l'harmonie à deux. Nous avons donné des exemples de cette pédale dans les quatre fugues qui terminent le 1.er le 2.e le 3.e et le 5.e duos de cet œuvre. Je ne sache pas que jusqu'à présent ont ait employé la pédale de la sorte.

Lorsqu'on exécute l'harmonie à deux par deux voix ou deux instrumens solos, ou bien en chœurs, et qu'on fixe toute notre attention sur ce duo, la loi prescrit alors de faire ce duo d'après les principes les plus stricts de l'harmonie à deux, abtraction faite de la basse ou de l'orchestre qui pourrait accompagner ce duo. Dans ce cas, l'accompagnement doit être envisagé comme accessoire ou comme ajouté au duo, et dont ce dernier à la rigueur devrait se passer. La plus grande partie des compositeurs pêchent contre cette règle. Mon illustre compatriote **Gluck** n'a point observé ce principe dans les chœurs des Prêtresses de son Iphigénie en Tauride. L'harmonie à deux de ces chœurs partant avec force de la scène sur laquelle toute notre attention est fixée, frappe notre oreille d'une manière dure, faute d'une harmonie saine à deux. Pour faire un bon duo, il faut en composer d'abord l'harmonie, sans s'occuper de l'accompagnement qu'on ne doit chercher qu'après avoir terminé le duo. Les duos de **Clari** qui sont avec raison les plus estimés, ont néanmoins le défaut que la basse qui les accompagne et qui devrait être arbitraire, devient indispensable pour en rendre l'harmonie bonne. C'est souvent une excellente harmonie a trois, et pas toujours à deux. Il faut bien distinguer un duo d'un trio, soit que le premier s'exécute avec ou sans accompagnement.

Nous terminerons ce petit traité avec l'exemple suivant de l'harmonie à deux.

VARIATIONS EN CONTREPOINT DOUBLE À L'OCTAVE.



(*) Pour cette effet lorsqu'on compose des duos pour un ou deux instrumens à cordes, on emploie la double corde de tems en tems, comme on le voit dans les duos de cet œuvre.

2.de Var:

3.me Var:

4.me Var: staccato.

Poco allegretto.

5.me Var:

Meme mouvemt.

staccato.

Largo.

DUO I.mo

P

F

F

P

P

al piacere.

Allegro
non troppo.

F P

F P

F

F

DUO II°.

Adagio.

p

tr

2

FP

Presto.

F P F

DUO III.°

Lento.

P

ritardendo. a tempo.

pizzic: col arco.

cres

F P

F

Allegro
poco vivo.

F P F F P F

Adagio.

DUO IV.

P

F P F

Tempo di
Minuetto.

Trio.

Minuet
D.C.
senza
replica

Voyez au bas de la page pour la basse de ce morceau.

All. moderato.

DUO V.°

P

F

Moderato.

BASSE
du morceau précédent.

P

21 fois répétée

F

Presto.

Fz

Fz

Fz F

Fz F

P F P

F

DUO VI.°

Adagio.

pizzic: arco

p

pizzic: arco

tr tr

pizzic: arco

pizzic: arco

F P P

Presto.

FP> FP>

F F P P

Fz

F P

P

FP >

FP >

PP

sopra una corda.