

TROISIEME PARTIE

DES SUCCESSIONS MONOTONIQUES ET DES DIVERSES MANIÈRES DONT ON PEUT ÉCRIRE L'HARMONIE
POUR LE CLAVIER

§ 109. — Avant d'écrire des successions d'accords autres que les formules simples qui ont servi d'exemple jusqu'ici, il était indispensable de faire connaître les principes qui règlent l'enchaînement des accords et à l'aide desquels la réalisation d'une basse chiffrée peut être faite simplement et sans que l'une des parties de l'harmonie produise un dessin mélodique appréciable. Ces sortes de successions, généralement empreintes de monotonie, ne sont guère employées que dans l'étude ou l'analyse de l'harmonie. Si l'on veut réaliser avec intérêt une basse chiffrée, il faut que les notes d'une des parties, prise à part, soient disposées de manière à produire une mélodie quelconque (1). Cette partie, que l'on nomme *le chant*, peut être placée au grave, au médium ou à l'aigu de l'harmonie, suivant le genre de voix qui doit l'exécuter. Ce chant prend aussi la qualification de *partie principale*, tandis que les autres, qui lui sont subordonnées, se nomment parties d'accompagnement.

Remarque. Dans l'étude élémentaire de l'harmonie, on place ordinairement le chant dans une seule partie en ne produisant que des accords plaqués. Plus tard, quand les études sont plus avancées; on fait des combinaisons qui font chanter les diverses parties alternativement. Dans ce cas, il arrive souvent que l'harmonie plaquée disparaît momentanément et que les accords ne sont représentés que par leurs notes essentielles. Nous reviendrons en temps utile sur ce fait important.

Écrivons une basse chiffrée dans le ton d'*ut* majeur; ex. A.

Example A shows a bass line in the key of C major (ut majeur) with figured bass notation. The notation is written on a single staff in bass clef with a common time signature (C). The notes are numbered 1 through 16, corresponding to the figures below. The figures are: 5 5 5, 6 5 5, 3 6 6, 5, 6 5, 6 6 6, 6 6 6, 6 6 5, 6 5, 6 5, 6 6 6, 6 6 6, 6 5, 5. The notes are: 1 (G), 2 (A), 3 (B), 4 (C), 5 (D), 6 (E), 7 (F), 8 (G), 9 (A), 10 (B), 11 (C), 12 (D), 13 (E), 14 (F), 15 (G), 16 (A).

(1) La mélodie est envisagée ici au point de vue de la musique moderne, car le plain-chant offre souvent des airs aussi simples que celui de l'exemple B.

§ 110. Réalisons l'harmonie de cette basse sans préoccupation d'une partie principale; ex. A.

The musical score consists of two systems. The first system contains measures 1 through 9, and the second system contains measures 10 through 16. Each system has a treble clef staff with chords and a bass clef staff with a melodic line. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Measure 15 has a 4/4 time signature.

Analyse de l'exemple A. — L'harmonie monotonique de cet exemple est établi à quatre parties dans le ton d'*ut* majeur. Son ensemble est basé sur les accords relatifs directs de premier ordre des 2^e, 4^e, 5^e et 6^e degrés, fondamentaux et renversés. Celui du 3^e degré, *mi sol si*, est le seul qui n'apparaisse pas. On sait, du reste, par le § 66, que cet accord est plus rarement employé que les autres.

A la mesure 2, l'accord de quinte diminuée du septième degré, avec sa fondamentale doublée, fait sa résolution normale sur l'accord de la tonique; mais ici, par exception, la note doublée descend sur la dominante, suivant les prescriptions du § 58.

Le repos sur la dominante a lieu deux fois de 3 à 4 et de 7 à 8; de 13 à 14, on trouve une cadencerompue établie sur l'accord parfait mineur 6^e degré, et la succession se termine par une formule de cadence parfaite dans laquelle l'accord parfait mineur du deuxième degré est résolu une première fois sur l'accord de sixte de la tonique, et une deuxième fois sur le second renversement de ce même accord.

Cette succession ne présente aucune mélodie prédominante.

On remarquera que, dans la mesure 7, l'accord de quinte diminuée est représenté seulement avec trois parties. Dans ce cas, on suppose toujours que la deuxième et la troisième partie se sont réunies sur l'unisson pour reprendre un chemin différent dans l'accord suivant. A quatre parties, l'accord de quinte diminuée présente des difficultés faciles à éviter par l'emploi d'autres accords que nous ferons connaître ultérieurement.

Réalisons de nouveau la même basse chiffrée, mais, cette fois, avec une mélodie placée à la première partie; ex. A.

Example A musical score. The first system consists of 9 measures, and the second system consists of 8 measures. The bass line is numbered with fingerings (1-5) and includes some slurs. The treble clef part contains chords and some melodic lines.

Dans les 2^e, 5^e et 13^e mesures de cet exemple, qui, sous le rapport harmonique, présente les mêmes faits que le précédent, la mélodie de la partie principale résulte du changement de position des accords, conformément aux observations du § 57.

On sait que le changement de position offre l'avantage de faire disparaître des fautes d'octaves ou de quintes justes successives produites par mouvement semblable; l'exemple A montre que ce changement peut servir d'auxiliaire utile à la formation de la mélodie.

§ 111. Maintenant, donnons un exemple du même genre, écrit dans le ton de *la* mineur et réalisé une première fois sans mélodie prédominante; ex. B.

Example B musical score. The first system consists of 8 measures, and the second system consists of 8 measures. The bass line is numbered with fingerings and includes some slurs. The treble clef part contains chords and some melodic lines.

Le voici reproduit avec un chant placé à la première partie ; ex. A.

A

Analyse harmonique. — Cette succession monotonique présente un ensemble de tous les accords relatifs directs de premier ordre du ton de *la* mineur.

Après un repos sur la dominante en (a), les accords qui suivent, et dans lesquels le *sol* naturel (7^e degré) est entendu, font perdre momentanément l'impression du mode mineur de *la*; on se croirait dans le ton d'*ut* majeur. Mais en (c), un nouveau repos sur la dominante *mi*, avec la réapparition du *sol* ♯, fait renaître le caractère du mode initial.

Le membre de phrase compris de (b) à (c) est semblable, quant à la partie mélodique, à celui qui, commençant en (d), finit en (e). Néanmoins, ces deux fragments identiques du chant produit par la première partie, sont accompagnés par une basse et des accords différents. C'est surtout dans ce fait que consiste la grande variété qui caractérise la musique moderne, et cela montre que, sur une basse donnée, on peut trouver des harmonies diverses et accompagner, par des basses et des harmonies qui n'ont aucune ressemblance, un chant préalablement donné.

Voici, par exemple, un fragment du *Domine salvum*, accompagné par des accords fondamentaux ; ex. B.

B

Ce même fragment peut recevoir un accompagnement mélangé d'accords fondamentaux ou renversés; ex. A.

A

In di - - e qua in - vo - - ca - - ve - - ri - mus te.

5 5 6 6/4 5 5

§ 112. Ainsi qu'on l'a déjà dit au § précédent, l'harmonie la plus élémentaire se réalise note pour note, ce qui veut dire que l'on place un accord au-dessus de chacune des notes de la basse; ex. B.

B

5 6 6/4 5 5

Quelquefois on donne plus d'intérêt à la réalisation, soit par le changement de position des accords, soit en faisant supporter dans la même mesure, ou d'une mesure à l'autre, plusieurs accords différents à la même note de basse; ex. C.

C

5 6/4 5 5 6 6/4 5 5

Un seul accord peut également, dans un cas semblable, être écrit au-dessus de plusieurs notes de basse; ex. D.

D

5 3 3 6/4 6/4 5

Le principe de l'exemple D sera plus amplement développé au § 172.

Lorsque deux accords se lient par des sons communs, si des paroles sont adaptées à ces accords de manière à faire chanter les parties simultanément et en leur faisant prononcer les mêmes syllabes, les notes communes, au lieu d'être renfermées dans la valeur d'une même note ou prolongées par le signe de liaison, doivent alors être figurées en regard de chacune des parties, note pour note; ex. E.

E

amen amen amen a - men.

5 5 5 5

Mais il arrive souvent que les parties décomposent les mots chacune d'une manière différente; d'où il résulte que les valeurs des notes d'une partie ne sont pas symétriquement identiques à celles de sa voisine, dans la même mesure. Ainsi, les valeurs des notes de l'exemple E ci-dessus pourraient se décomposer de la manière suivante pour chacune des parties; ex. A.

A

a - - men a - men. a - men. a - - men.

Cette manière de décomposer différemment la valeur des notes d'une même mesure pour telle ou telle partie, produit des difficultés d'exécution sur un clavier. Aussi ce genre d'harmonie, dont les accords ne sont plus figurés note pour note, est plutôt du domaine de la musique destinée aux voix ou écrite pour plusieurs instruments. Nous verrons plus loin, au § 178, de quelle manière on figure, sur des portées particulières, chacune des parties d'une harmonie.

§ 113. Quand deux accords, entre lesquels il existe des notes communes, sont séparés par une barre de mesure, si l'on veut faire entendre sur un clavier d'orgue cette note commune sans interrompre le son, pour la figurer dans l'écriture musicale, on indique la prolongation du même son par le signe de liaison placé d'une mesure à l'autre; ex. B.

B

5 5 5 5 6/4 5 5

Sur le piano, les sons ont peu de durée, c'est pourquoi les accords sont plus généralement frappés note pour note sur cet instrument; sans cela, dans les mouvements lents, l'oreille en perdrait trop vite l'impression harmonique.

Dans l'étude pratique de l'harmonie, il existe plusieurs manières d'écrire pour le clavier la mélodie et les accords d'accompagnement.

Le chant principal se figure, si l'on veut, sur un groupe particulier de

cinq lignes, placé au-dessus de l'accompagnement, lequel est alors écrit sur deux autres portées, dont l'une est munie de la clé de *sol*, destinée à la main droite, et l'autre de la clé de *fa* pour la main gauche; ex. A.

A

CHANT.

Au clair de la lune, Mon ami Pier - rot.

PIANO.

N. B. *Les exemples des maîtres qui seront cités dans le cours de cet ouvrage, seront tirés principalement de leurs compositions vocales, avec accompagnement de piano ou d'orgue. L'expérience nous a démontré qu'en plaçant les formes harmoniques en regard de celles qui représentent les idées mélodiques, le judicieux emploi des accords arrive plus vite à l'intelligence de l'élève.*

Il arrive parfois que, pour soutenir les intonations du chant, celui-ci se trouve reproduit par une des parties de l'accompagnement. Les octaves consécutives par mouvement semblable qui résultent souvent de ce fait d'un usage fréquent, ne sont pas considérées comme défectueuses.

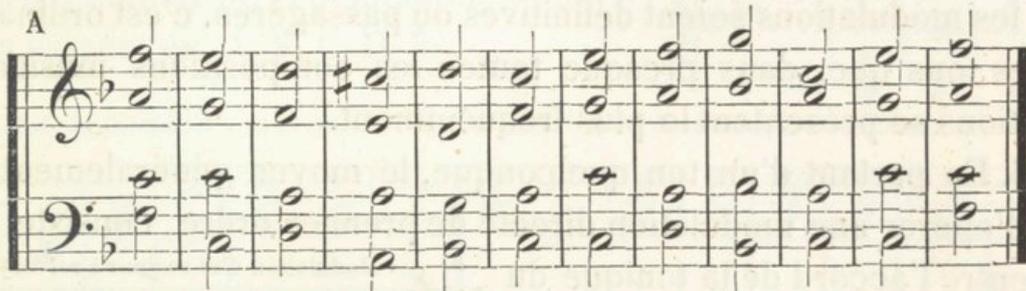
La succession des accords est également traitée sur le clavier conformément à l'harmonie destinée à un certain nombre de voix dont le timbre et le diapason sont peu différents; mais alors, les parties se maintiennent dans la forme serrée; la main gauche tient la basse pendant que la main droite produit un certain nombre de parties toujours en rapport avec son étendue; ex. B.

B

On voit, en B, que le chant est produit par la première partie. Ce système, avons-nous dit, est celui qu'on emploie le plus ordinairement au début de l'étude de l'harmonie; c'est pourquoi les exemples composés spécialement

pour appuyer les principes exposés dans cet ouvrage seront généralement écrits sous cette forme.

Si l'on veut représenter l'harmonie vocale à plus de trois parties en donnant à chacune le diapason vrai, il faut alors que la main gauche produise plusieurs notes différentes; ex. A.



Souvent, dans la musique du clavier, la mélodie, exécutée par une des mains, est indépendante de l'accompagnement formé par l'autre; ex. B.



DE LA MODULATION

(Suite du § 95.)

§ 114. L'application des principes exposés jusqu'ici donnera la facilité, non-seulement d'écrire correctement les successions monotoniques, mais encore on y puisera les moyens d'opérer aisément la *modulation*, c'est-à-dire le changement de ton de majeur à majeur, de mineur à mineur, de majeur à mineur, et enfin de mineur à majeur (§ 95.)

Avant d'indiquer le moyen le plus simple à l'aide duquel on puisse effectuer une modulation, il est utile de classer les tons dans lesquels on module le plus naturellement en partant d'un ton donné.

La théorie des accords relatifs directs de premier ordre, dans les deux modes, a déjà tracé la route des modulations les plus simples. Par exemple, étant donné le ton d'*ut* majeur, voici les tons dans lesquels se font ces modulations primitives

Ré mineur; mi mineur; fa majeur; sol majeur; la mineur.

En partant du ton de *la* mineur, on modulera facilement dans les tons suivants :

Ut majeur; ré mineur, mi mineur; fa majeur, sol majeur.

Que les modulations soient définitives ou passagères, c'est ordinairement dans ces tons que, dans presque toutes les compositions musicales, les modulations se présentent le plus fréquemment.

§ 115. En partant d'un ton quelconque, le moyen généralement le plus simple d'opérer une modulation directe de premier ordre, consiste à interposer, entre l'accord de la tonique du ton de départ et celui de la tonique d'arrivée, l'accord parfait majeur de la dominante de celui où l'on doit entrer ; ex. A, B, C, D, E.

A Modulation d'*ut* majeur à *sol* majeur.

B Mod. d'*ut* majeur à *mi* majeur.

C Mod. d'*ut* majeur à *ré* mineur.

D Mod. d'*ut* majeur à *fa* majeur.

E Mod. d'*ut* majeur à *la* mineur.

Remarque. En modulant d'*ut* majeur en *sol* majeur (ex. A), l'accord de *ré* majeur (dominante en *sol*), qui marche par degré conjoint avec l'accord de départ *ut mi sol*, n'a pas de note commune avec lui. Aussi doit-on les faire suivre par le mouvement contraire, suivant les prescriptions du § 89.

Le même fait se reproduit dans la modulation d'*ut* majeur à *mi* mineur (3^e degré), ainsi qu'on peut le voir dans l'exemple B.

Les modulations du ton d'*ut* majeur, dans les autres relatifs directs du premier ordre, savoir : *ré* mineur, *fa* majeur et *la* mineur, s'opèrent plus facilement, parce que l'accord de la dominante de chacun de ces tons d'arrivée se lie à l'accord d'*ut* majeur par une note commune; voir les exemples C, D, E.

§ 116. Si l'on part de la gamme de *la* mineur prise comme type, et qu'on veuille moduler dans les tons relatifs directs de ce ton, savoir : en *ut* majeur, en *ré* mineur, en *mi* mineur ou majeur, en *fa* majeur et en *sol* majeur, le moyen le plus simple consiste également dans l'emploi de l'accord parfait majeur de la dominante du ton où l'on veut passer ; ex. A, B, C, D, E.

A Mod. de *la* mineur à *ré* mineur.

B Mod. de *la* mineur à *ut* majeur.

C Mod. de *la* mineur à *mi* mineur.

C Mod. de *la* mineur à *fa* majeur.

D Mod. de *la* mineur à *sol* majeur.

Toutes ces modulations peuvent être effectuées par l'intermédiaire de l'accord de quinte diminuée placé sur la note sensible du ton d'arrivée. Observons à ce propos que l'accord de quinte diminuée, qui a pour fondamentale la sensible des deux modes, et celui qui se pose sur le second degré de la gamme mineure, n'ont offert jusqu'ici qu'un moyen de rompre la monotonie des successions.

L'importance, dans la modulation, de l'accord de quinte diminuée va être montrée par des exemples. L'intervalle, qui caractérise cet accord, le rend propre à effectuer facilement le passage d'un ton dans un autre, car on sait que, dans toutes les gammes majeures ou mineures, le contact harmonique de la note sensible et de la sousdominante produit cet intervalle dissonnant, lequel détermine, par lui-même, le ton dans lequel on veut entrer (1).

(1) « Ces deux notes *si fa* (dans la gamme majeure d'*ut*) mises en contact, forment une harmonie attractive qui ne peut satisfaire la sensibilité musicale et l'intelligence que par la résolution de ces mêmes notes sur celles qui n'en sont séparées que par un demi-ton, comme *si* suivi de *ut*, et *fa* suivi de *mi*; en sorte que la septième note monte à la huitième, tandis que la quatrième descend à la troisième, et que la tendance attractive des deux sons se satisfait en attirant l'un vers l'autre. »

F. J. Fétis, *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, page 39 de la Préface.



Voici quelques modulations effectuées par cet utile et puissant intermédiaire ; ex. A, B, C, D.

A Modulation d'ut majeur à la mineur

B Modulation d'ut majeur à fa majeur.

C Modulation de la mineur à mi mineur.

D Modulation de la mineur à ut majeur.

§ 117. La possibilité d'opérer des changements de ton par les moyens simples indiqués jusqu'ici, va déjà nous permettre d'écrire, dans les deux modes, des successions modulantes, où tous les tons relatifs directs, subordonnés au ton principal, pourront être représentés tour à tour ; et après avoir accusé toutes ces modulations, on rentrera, si l'on veut, dans le ton de départ.

Mais avant de présenter des exemples de ces sortes de successions harmoniques, nous ferons remarquer que la marche de la mélodie fait souvent pressentir la modulation, et trace le chemin où l'on doit conduire l'harmonie. Néanmoins, lorsque le chant d'une des parties ne prédomine pas suffisamment pour caractériser les divers tons dans lesquels il peut passer, l'accompagnement vient alors à son secours, et par lui le chant le plus monotone se trouve parfois paré des plus belles couleurs de l'harmonie.

Citons ici comme exemple un fragment d'une mélodie de Schubert intitulée : *Adieu !* et dans lequel le chant se maintient longtemps sur la même note ; ex. E.

E

La mort est une a-mi-e qui rend la li-ber-

té. Au ciel reçois la vi-e et pour l'é-ter-ni-té.

§ 118. Après avoir effectué le passage d'un ton dans un autre, si l'on rentre immédiatement dans le ton de départ, on produit une sorte de *va et vient* qui sera désigné par : modulation *aller et retour*. On conçoit qu'après une modulation définitive ou passagère, le retour au ton initial nécessitera une nouvelle modulation ; ex. A, B, C.

A Mod. d'ut maj. à mi min. — Retour en ut.

5 6 3 6 5

B Mod. d'ut maj. à ré min. — Retour en ut. C Mod. d'ut majeur à mi mineur. — Retour en ut.

5 # 3 5 5 5 6 4 # 6 6 5 5 5

Ces sortes de modulations sont très fréquentes, et c'est en cela que consiste la différence radicale qui existe entre la musique du moyen-âge et celle de nos jours, ainsi qu'on le verra plus loin.

Voici, par exemple, un fragment de l'air : *Le beau pays de France*, etc. tiré de l'opéra des *Deux nuits*, dans lequel on trouve trois modulations fugitives, sans compter celle qui fait rentrer dans le ton principal ; ex. A.

A BOIELDIEU etc.

Il plaît aux yeux il plaît aux cœurs, Il plaît aux yeux le beau pays, Le beau pays de France

§ 119. Il y a des mélodies qui gagnent beaucoup à être accompagnées par

des harmonies modulantes. Ainsi, dans ce passage de l'hymne : *Adeste fideles*. A.

A Ve - ni-te a-do - re - mus Do - mi - num.

L'harmonie de l'exemple A est monotonique; le chant est à la première partie. Voici le même fragment accompagné par une modulation passagère en *ré mineur* (6^e degré en *fa* majeur); ex. B (1).

B Ve - ni-te a-do - re - mus Do-mi - num.

§ 120. Essayons, en appliquant les principes qui ont été exposés, d'écrire dans les deux modes une succession modulante; ex. C en *ut* majeur.

C

(1) Il est bon que le lecteur soit prévenu que les exemples de modulations qui ont été donnés, et ceux que nous décrirons ultérieurement, ne doivent pas être considérés comme des types invariables. Chacun de ces exemples n'est que l'une des innombrables manières d'opérer le changement de ton.

Analyse de l'exemple C. La première modulation, en partant d'*ut* majeur, se fait en *sol* majeur (dominante en *ut*) ; cette modulation s'opère en (a) par l'accord de *ré* majeur (dominante en *sol*), au deuxième renversement. Le retour en *ut* majeur a lieu par l'accord de quinte diminuée, *si ré fa*, dans son deuxième renversement, en (b). La modulation suivante est effectuée en *fa* majeur (sousdominante en *ut*), par l'intermédiaire de l'accord de quinte diminuée du ton de *fa*. De *fa* majeur on passe, en (d), au ton de *ré* mineur, (2^o degré en *ut* majeur, ton principal), lequel est accusé par le deuxième renversement de l'accord de la dominante, *la ut # mi*. Cette dernière modulation, non confirmée, est immédiatement suivie d'une autre qui conduit l'harmonie dans le ton de *la* mineur (6^o degré en *ut* majeur), par l'accord parfait majeur de *mi*, (dominante en *la*) ; après quoi on passe au ton de *mi* mineur (3^o degré en *ut*), ce qui permet de rentrer en *ut* majeur par l'accord parfait majeur de la dominante, *sol si ré*, suivi d'une cadence rompue en (e) sur l'accord de *la* mineur, après laquelle une formule de cadence parfaite établie dans le ton de départ termine la succession modulante.

§ 121. Voici un autre exemple de succession modulante en *ré* (mode mineur) ; ex. A (1).

1) Ces deux exemples doivent être analysés au point de vue de l'harmonie seulement.

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The first system shows a progression of chords with fingerings 3, #, 6, 3, 6, 6/4, #, 3, 6. The second system includes labels (d), (e), and (g) with fingerings 5, 6, 3, 3, 6/4, 6, 3, 5, #, 6. The third system includes labels (h) and (m) with fingerings 3, 6, #, 3, 3, 6/4, 6, 6, 6/4, 5, 3.

Analyse de l'exemple A. Du ton *ré* mineur, une modulation en *fa* majeur (3^e degré) est annoncée en (a) par l'accord de *si* [♭] majeur et confirmée par une formule de cadence parfaite terminée en (b). Le ton principal de *ré* mineur réparaît à l'aide d'une cadence parfaite, après laquelle on passe au ton de *sol* mineur (4^e degré du ton principal (c). Ce dernier ton se prolonge jusqu'au retour en *fa* majeur (d). On remarque ici un changement de l'accord de *fa* majeur en *fa* mineur (e), qui précède le passage en *ut* mineur, après avoir fait entendre l'accord de *sol* mineur, son relatif (5^e degré). Une cadence imparfaite, établie en *ut* mineur est suivie d'une modulation en *la* mineur (h). Cette dernière modulation est confirmée par une formule simple de cadence parfaite. Le retour dans le ton initial a lieu par l'intermédiaire de l'accord de quinte diminuée, au deuxième renversement (m).

§ 122. Lorsque, sous un chant donné, on veut faire un accompagnement d'un nombre déterminé de parties, la première chose à faire, après avoir reconnu le ton principal est de chercher à reconnaître si le sens de la mélodie permet d'introduire dans l'harmonie des modulations fugitives qui n'en changent pas le caractère général, ou s'il est préférable que la succession soit monotonique. Le choix dépend du goût et de la fantaisie.

On sait, par le § 111, que sous le même chant l'on peut former des harmo-

nies diverses. Voici un fragment de mélodie sous lequel nous placerons trois différents accompagnements monotoniques, et un quatrième avec des modulations passagères; ex. A.

A

CHANT DONNÉ.

1^{er} Accompagnement monotonique.

2^e Accompagnement monotonique.

3^e Accompagnement monotonique.

4^e Accompagnement avec des modulations passagères.

Les trois premiers accompagnements puisent leur harmonie dans les seuls accords relatifs du ton d'*ut* majeur.

Quant au quatrième, les modulations fugitives ont lieu successivement dans les tons de *la* mineur, et de *ré* mineur, avant le retour au ton principal.

On peut encore faire un cinquième accompagnement écrit dans le ton de *la* mineur; ex. A.

A

5^e
Accompagnement
en *la* mineur.

DE LA DEMI-MODULATION

§ 123. Il arrive parfois qu'une modulation qui semble se préparer n'est pas complètement terminée, c'est-à-dire que la cadence parfaite du ton d'arrivée n'a pas lieu. Nous en trouvons un exemple dans l'air si simple du *Stabat mater*; ex. B.

B

Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa , jux - ta cru - cem

la - cry mo - sa , dum pen - de - bat fi - li - us.

L'harmonie de ce chant, placée à la première partie, est conduite en (a) sur l'accord parfait mineur du second degré (*sol si^b ré*), lequel est considéré ici comme remplissant le rôle de l'accord du 4^e degré en *ré* mineur (6^e degré en *fa* majeur, ton principal).

Mais une modulation ne peut être terminée qu'à la suite d'une cadence parfaite, et l'accord *la ut # mi* (dominante en *ré* mineur) étant suivi de l'accord de *fa* majeur au lieu de conclure en *ré* mineur, il en résulte que la ca-

dence parfaite en *ré* est brusquement détournée par l'apparition inattendue de l'accord de *fa* majeur. C'est ce que nous désignerons par le nom de *demi-modulation*.

On voit que l'accord parfait majeur sur lequel a lieu la demi-modulation doit être nécessairement établi sur une dominante. Celle de l'exemple B ci-dessus, en (a), porte sur la dominante de *ré* mineur (6^e degré en *fa* majeur). Cette demi-modulation, fréquemment employée, est presque toujours suivie d'un retour immédiat sur l'accord tonique de départ, par exemple en B; quelquefois on passe à l'accord de la dominante du ton initial; ex. A.

A

L'air *Suivez-moi*, du quatrième acte de *Guillaume Tell*, offre un bel exemple de cette espèce de demi-modulation. Voici le passage; ex. B.

ROSSINI

L'accord parfait majeur qui est surmonté du point d'orgue, caractérise la demi-modulation de cet exemple. Placé sur la dominante du ton de *fa* # mineur, au lieu de conclure sur l'accord tonique fondamental, il est suivi de celui de *la* majeur, ton principal.

N. B. Nous ferons observer que l'accord de *fa* # majeur ne caractérise pas la modulation complète, parce qu'il est frappé dans son deuxième renversement (1).

(1) Nous ne pouvons pas encore faire l'analyse harmonique de tous les accords qui forment les accompagnements des exemples précédents empruntés à Schubert, à Boïeldieu et à Rossini; nous ferons connaître en temps utile leur origine et leur emploi.

Citons encore le fragment suivant du récitatif qui a lieu entre Alice et Robert, au premier acte de *Robert le Diable*; ex. A.

A MEYERBEER

Pour - quoi d'un œil d'ef - froi le regarder ain - si? etc.

Ce genre de demi-modulation effectuée sur l'accord parfait majeur de la dominante du ton relatif (6^e degré) est très fréquent.

§ 124. Voici une demi-modulation d'une espèce différente et plus rare que la précédente; ex. B.

B

La demi-modulation de l'exemple B, ci-dessus, a lieu sur l'accord parfait majeur de *si* dominante du ton de *mi* mineur relatif (3^e degré) en *ut* majeur. Toutefois, au lieu de conclure dans le ton de *mi* mineur pressenti par l'oreille, il s'opère un passage inattendu dans le ton de *sol* majeur.

DES ACCORDS RELATIFS DIRECTS DU SECOND ORDRE DANS LE MODE MAJEUR

§ 125. Pour arriver à produire des successions modulantes hors du domaine des accords relatifs directs du premier ordre, il faut d'abord exposer la théorie qui concerne les tons relatifs d'un ordre inférieur et en faire le classement.

§ 126. Un fait harmonique de la plus haute importance, et qui va servir de base au cas qui nous occupe, est celui-ci : étant donné un accord parfait majeur, il est toujours possible de le rendre mineur en abaissant d'un demi-

ton chromatique la tierce de la fondamentale. La réciproque a lieu, mais avec une réserve dont le motif sera expliqué au § 153.

Observons d'abord que le passage d'un accord parfait d'un mode déterminé à l'accord de même base, mais du mode opposé, ne constitue pas une modulation, parce qu'en général la modulation proprement dite fait toujours supposer l'audition de l'un des accords modulants qui renferme la note sensible du ton dans lequel on passe. Mais on peut tirer de là cette conséquence, que le changement de mode d'un accord, que l'on peut effectuer sans intermédiaire, doit être regardé comme une succession d'accords relatifs directs de premier ordre.

§ 127. Supposons qu'après avoir opéré le changement de mode du majeur au mineur de l'accord d'*ut*, soit *ut mi sol*, *ut mi^b sol*, on frappe l'accord parfait majeur *sol si ré* dominante, et qu'ensuite on effectue un retour sur l'accord parfait mineur *ut mi^b sol*; ex. A.

A

Le passage du majeur au mineur de l'accord d'*ut* étant opéré, l'accord parfait majeur de la dominante et celui de la tonique *ut mi^b sol* qui suivent, provoquent le sentiment d'une cadence imparfaite et parfaite dans le ton d'*ut* mineur.

Dans ce cas, la modulation d'*ut* majeur à *ut* mineur est caractérisée par l'audition de l'accord parfait majeur de la dominante.

§ 128. Bien que le changement de l'accord d'*ut* majeur n'établisse pas une modulation proprement dite en *ut* mineur, néanmoins, par cette transformation, l'oreille se trouve suffisamment préparée pour autoriser la succession des accords relatifs directs qui appartiennent au ton d'*ut* mineur; ex. B.

B (a)

On conçoit qu'une succession de cette nature

puisse, en mode majeur, préparer des modulations promptement effectuées dans des tons autres que dans les relatifs directs du premier ordre.

§ 129. Cherchons maintenant à faire, en *ut* majeur, le classement rationnel des gammes qui constituent les nouveaux tons relatifs.

On vient de voir, dans l'exemple précédent, que, par suite d'une substitution de mode, on peut passer immédiatement de l'accord d'*ut* majeur à l'accord parfait mineur de la sousdominante *fa*. Si l'on suppose que cet accord

de *fa* mineur quitte sa fonction d'accord de sousdominante pour devenir accord du premier degré, l'audition nouvelle de l'accord d'*ut* majeur, lequel prend alors le rôle d'accord de dominante, provoquera le sentiment de la cadence parfaite et accusera ainsi une modulation en *fa* mineur.

Il résulte de là que le mode majeur peut emprunter les accords relatifs directs du mode mineur de même base, et c'est ainsi que la cadence plagale du mode majeur peut faire l'emploi de l'accord parfait mineur de la sousdominante; ex A.

A

La cadence plagale, loin de perdre le caractère qui lui est propre, est empreinte, dans ce cas, d'une grandeur plus mélancolique.

Les prescriptions du § 144, ci-après, feront voir que le contraire ne peut pas avoir lieu, et que le mode mineur ne fait jamais l'emploi des relatifs du mode majeur de même base.

§ 130. On sait que, dans l'enchaînement des accords, les notes communes ont une grande importance; cela est si vrai que le plus souvent on se dispense de faire le changement du majeur au mineur de l'accord de départ toutes les fois que, par emprunt, on veut conduire l'harmonie dans les accords relatifs du mineur du même ton. C'est ce que l'on a pu voir dans l'exemple B ci-dessus, où l'on trouve, en (a), l'accord d'*ut* majeur enchaîné sans intermédiaire à celui de *fa* mineur.

On voit, dans le même exemple, qu'il s'établit une grande intimité entre l'accord parfait d'*ut* majeur et celui de *la* \flat majeur; ce lien est cimenté par la note commune *ut*. On peut donc, par un *va et vient* entre ces deux accords, établir une succession très agréable à l'oreille, quoiqu'étrange; ex. B.

B

L'accord de *la* \flat majeur est le relatif du 6^e degré du ton d'*ut* mineur, et par suite de l'emprunt que le ton d'*ut* majeur fait au ton d'*ut* mineur, il sera facile d'établir une modulation d'aller et retour entre les tons d'*ut* majeur et de *la* \flat majeur; ex. C.

C

DE LA TRANSITION

§ 131. *Le va et vient* immédiat de l'accord parfait majeur d'*ut* à celui de *la* \flat majeur forme une succession de basse fondamentale par tierce majeure inférieure ou supérieure. Ces mouvements fondamentaux ne sont pas nouveaux, car ils existent dans les accords relatifs directs des deux modes. Ainsi, en *ut* majeur, l'accord parfait mineur de *la* (6^e degré) s'enchaîne avec celui de *fa* (4^e degré) par tierce majeure. Il en est de même de l'accord du 3^e degré *mi sol si*, qui peut suivre ou précéder l'accord de la tonique.

La succession des deux accords de *la* mineur et de *fa* majeur, prise dans le ton de *la* mineur, a lieu de sousdominante à tonique.

Observons toutefois que, dans le cas qui vient d'être cité, l'un des deux accords parfaits est du mode mineur, tandis que, dans la succession fondamentale par tierce majeure, établie entre l'accord d'*ut* majeur et celui de *la* \flat majeur, les deux accords sont de même mode ; c'est en cela seulement que consiste la nouveauté de cette succession très caractéristique de laquelle découle un des faits harmoniques auquel nous donnerons le nom de *transition*.

La transition se distingue de la modulation en ce que celle-ci suppose toujours un changement de ton opéré par une suite d'accords enchaînés conformément aux règles ordinaires, dont les plus simples ont été établies précédemment ; tandis que la transition fait passer l'harmonie d'un ton dans un autre, quelquefois très éloigné du point de départ, et cela à l'aide de moyens brusques et rapides dont l'effet est généralement en rapport avec les sentiments que le compositeur veut exprimer. Un exemple remarquable d'une modulation de ce genre a lieu dans l'air de Chérubin des *Noces de Figaro*. Voici le passage :

MOZART

The musical score is in 2/4 time and B-flat major. It consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment in the treble clef, and a bass line in the bass clef. The lyrics are: "Mon cœur com - men - ce par se trou-". The score illustrates a transition from the tonic (C major) to the subdominant (F major) via the mediant (G major).

bler ; flam - me su - bi - te

vient me sai - sir, Puis tout de

sui - te me sens tran - sir. etc.

Dans cet exemple, au passage *flamme subite*, après l'accord parfait majeur d'*ut* (dominante en *fa* mineur), l'accord de *la* \flat majeur est attaqué subitement par acte de *transition*. Le ton de *la* \sharp majeur est ensuite confirmé par une formule de cadence parfaite.

§ 132. On vient de signaler, dans le ton d'*ut* majeur, deux accords nouveaux que nous appellerons des *relatifs directs* du second ordre : savoir l'accord parfait mineur de *fa* (4^e degré en *ut* mineur) et celui de *la* \flat majeur (6^e

degré en *ut* mineur). Ces deux accords seront classés dans les relatifs directs de second ordre à cause de la facilité avec laquelle la modulation d'*aller et retour* peut être établie.

Remarque. Les modulations que l'on établit en partant d'un ton donné du mode majeur, dans les tons relatifs du second ordre, ne sont pas aussi faciles à effectuer quand on veut rentrer au ton de départ. Ce retour exige, comme nous allons le voir, certaines précautions.

DES ACCORDS RELATIFS INDIRECTS DU PREMIER ORDRE DANS LE MODE MAJEUR

§ 133. Pour trouver les relatifs indirects, il est naturel de procéder comme nous l'avons déjà fait et de chercher les tons et les modes dans lesquels on pourra moduler le plus aisément en dehors des relatifs directs de premier et de second ordre.

On a vu que c'est par le changement de mode d'un accord parfait majeur qu'on arrive à la relation directe de second ordre. Un peu de réflexion fera reconnaître que, dans le ton d'*ut* majeur, l'accord de la tonique, *ut mi sol*, en passant au mineur, *ut mi b sol*, entre immédiatement en relation directe avec l'accord de *mi b* majeur, car le ton d'*ut* mineur est lui-même le relatif direct du premier ordre (6° degré) du ton de *mi b* majeur. De cette parenté

des accords naît la relation des gammes, et dès lors on conçoit qu'il puisse être facile d'établir une modulation d'*aller et retour*, du ton d'*ut* majeur à celui de *mi b* majeur; ex. A.

A Mod. d'*ut* maj. à *mi b* maj. — Retour en *ut*.

Cette modulation s'opère également en passant par l'accord parfait majeur *sol si ré* (dominante en *ut*); ex. B.

B Mod. d'*ut* maj. à *mi b* maj. — Retour en *ut*.

La modulation de l'exemple B repose sur le principe de la *transition*, exposé au § 131.

Un passage de *Tancredi* est accompagné par une transition de ce genre ; ex. A.

A ROSSINI

Remarque. Les accords qui se succèdent pour opérer une transition sont ordinairement liés entr'eux par des notes communes.

§. 134. Pour un motif que l'on fera connaître (§.144), l'accord de *mi* \flat majeur ne peut pas être frappé après l'accord d'*ut* majeur sans passer par celui d'*ut* mineur. Nous classerons donc le ton de *mi* \flat majeur au rang des relatifs indirects de premier ordre. La relation est indirecte parce qu'elle donne lieu à des modulations moins fréquentes que les tons relatifs précédemment indiqués.

Un raisonnement analogue conduit au ton de *si* \flat , classé également dans la relation indirecte du premier ordre du ton d'*ut* majeur. Cette relation provient du rapport direct qui existe entre l'accord de *fa* majeur (sousdominante) et celui de *si* \flat majeur.

La modulation d'*ut* majeur à *si* \flat majeur devient ainsi facile à effectuer en passant par l'accord d'*ut* mineur ; ex. B.

B

§ 135. On a vu (§ 128) qu'il existe une relation directe entre l'accord de la tonique, *ut mi sol*, et l'accord de *fa* mineur (4^e degré en *ut* mineur) ; d'un autre côté, ce dernier accord se lie intimement à celui de *ré* \flat majeur (6^e degré en *fa* mineur). Il s'ensuit que, d'*ut* majeur à *ré* \flat majeur, il s'établit un rapport que nous classerons aussi dans la relation indirecte de premier ordre. Il est en effet facile de moduler du premier de ces tons au second par l'intermédiaire de l'accord de *la* \flat majeur (dominante en *ré* \flat) ; ex. C.

D Mod. d'*ut* majeur à *ré* \flat majeur. — Retour.

Une modulation de ce genre a été employée par Boïeldieu dans le grand air de sa *Dame Blanche* : « *Viens, gentille dame ;* » ex. A ci-après.

A. BOIELDIEU. etc.

Que ces doux mystères ont de charme pour moi de charme

Dans cet exemple, après le ton de *sol* majeur, accusé dans les deux premières mesures, on entend l'accord d'*ut* mineur (4^e degré en *sol*) qui sert d'intermédiaire pour opérer légitimement le passage au ton de *la* majeur, relatif indirect du premier ordre du ton initial *sol* majeur.

La relation indirecte de premier ordre, dans le ton d'*ut* majeur, se compose donc des tons de *mi*^b majeur, de *si*^b majeur et de *ré*^b majeur, auxquels on peut ajouter le ton de *sol* mineur.

Cette dernière modulation se fait de la même manière qu'en *sol* majeur, mais au préalable on passe de l'accord d'*ut* majeur à l'accord d'*ut* mineur.

DES RELATIFS INDIRECTS DU DEUXIÈME ORDRE DANS LE MODE MAJEUR

§ 136. Les accords des 2^e, 3^e et 6^e degrés d'un ton du mode majeur sont, comme on le sait, des accords parfaits mineurs; on sait aussi que les modulations du mode mineur qui sont faites dans les tons représentés par ces accords, sont classées dans la relation directe du premier ordre; mais il arrive parfois que, par une dérogation au principe naturel, et à l'aide des mêmes moyens, on module dans le majeur de ces trois tons. Ainsi, en partant d'*ut* majeur, on passe directement en *ré* majeur, en *mi* majeur et en *la* majeur. On conçoit aisément que, dans ce cas, les dièses que l'on est obligé d'introduire pour exprimer le majeur de ces tons, doivent produire sur l'oreille un effet inattendu. On peut en juger par une comparaison; ex. B et C.

B C

5 # 3 5 # #

La modulation en *ré* mineur de l'ex. B, est toute naturelle, tandis que le ton de *ré*, accusé en mode majeur ex. C semble être contraire à la loi de la tonalité harmonique. Bien que ce fait soit exceptionnel, le passage dans

le ton majeur du second degré est souvent employé dans les formules modulantes du genre de celle-ci; ex. A.

A

L'un des airs de Clapisson est accompagné par une formule de cadence parfaite où les accords des 2^e et 6^e degrés sont accusés en mode majeur; ex. B.

B

CLAPISSON

Son - nez, sonnez, cloches sans re - proches; Sur terre on n'entend que vous.

Une harmonie du même genre accompagne un passage de la Sérénade des gondoliers vénitiens de la *Reine de Chypre*; ex. C.

C

HALÉVY.

Ha! ha! ha! ha! tou - jours la madon - ne con - duit; ha! etc.

Le ton de *la* majeur, dans lequel cet exemple est écrit, a pour relatif direct du 2^e degré l'accord parfait mineur de *si*; mais on a dû remarquer que cet accord est attaqué en majeur; cette exception intelligente communique à ce passage un effet piquant fort agréable, malgré son étrangeté.

C'est, par dérogation au principe naturel des tons relatifs, que Rossini a produit l'effet saisissant, qui frappe tout le monde dans l'opéra de *Moïse*, au final de la prière,

Voici quelques accords plaqués indiquant l'harmonie simple qui en forme le canevas général; ex. A.

L'accord de *sol* en (b), qui devrait être mineur, comme celui en (a), est attaqué par le chœur des Hébreux en mode majeur; l'effet en est splendide (1).

§ 137. Lorsqu'en partant d'*ut* majeur on module dans le ton relatif qui a pour tonique le 3^e degré *mi*, si l'on veut que l'harmonie soit conforme à la règle du § 32, il est nécessaire que le ton de *mi* soit du mode mineur; ex. B.

Si, en pareille circonstance, cet accord du 3^e degré apparaît en mode majeur, l'effet qu'il produit est si différent que cette harmonie constitue une exception; ex. C.

Quand on module d'un ton du mode majeur dans son relatif du 6^e degré, et que ce dernier ton est accusé en mode majeur, on produit une exception appréciable par une comparaison; ex. D et E.

Il résulte de ce qui précède que la relation indirecte du deuxième ordre est, en mode majeur, établie sur les tons des 2^e, 3^e et 6^e degrés, traités en mode majeur, alors qu'ils devraient être mineurs.

(1) Le défaut d'espace ne nous permettant pas de produire cet exemple de Rossini, nous renvoyons le lecteur à la partition de *Moïse*.

RÉSUMÉ GÉNÉRAL DES ACCORDS RELATIFS DANS LE MODE MAJEUR

Relatifs directs du premier ordre.

<i>Ut</i> mineur premier degré	§ 125.
<i>Ré</i> mineur deuxième degré	} §§ 61 à 73.
<i>Mi</i> mineur troisième degré	
<i>Fa</i> majeur quatrième degré	
<i>Sol</i> majeur cinquième degré	
<i>La</i> mineur sixième degré	

Relatifs directs du second ordre.

<i>Fa</i> mineur quatrième degré en <i>ut</i> mineur	} §§ 125 à 133
<i>La</i> ♭ majeur sixième degré en <i>ut</i> mineur	

Relatifs indirects du premier ordre.

<i>Mi</i> ♭ majeur troisième degré en <i>ut</i> mineur	} §§ 133 à 135.
<i>Si</i> ♭ majeur quatrième degré en <i>fa</i> mineur	
<i>Sol</i> mineur cinquième degré en <i>ut</i> mineur	
<i>Ré</i> ♭ majeur sixième degré en <i>fa</i> mineur	

Relatifs indirects du second ordre.

<i>Ré</i> majeur deuxième degré	} §§ 135 à 137.
<i>La</i> majeur sixième degré	
<i>Mi</i> majeur troisième degré	

Le tableau ci-dessus fait voir que, dans un ton du mode majeur, il y a *six* relatifs directs du premier ordre, *deux* relatifs directs du deuxième ordre, *quatre* relatifs indirects du premier ordre et *trois* relatifs indirects du deuxième ordre,

Ainsi, en partant d'*ut* majeur, par exemple, on peut établir des modulations dans les *quinze* tons du tableau ci-dessus par un moyen facile et uniformément applicable dans tous les tons du mode majeur.



DES ACCORDS RELATIFS INDIRECTS DANS LE MODE MINEUR

§ 138. L'exposé du § 73 a fait connaître les accords relatifs directs dans le mode mineur.

Quant aux relatifs d'un ordre inférieur, on en trouve quatre dont voici l'énumération dans le ton modèle, *la* mineur.

1° Le ton de *si* \flat majeur qui, malgré les deux bémols de son armure, est un relatif indirect en raison de son affinité avec le ton de *fa* majeur (6^e degré en *la* mineur). La modulation d'*aller et retour*, de *la* mineur à *si* \flat majeur, s'opère sans difficulté par l'intermédiaire de l'accord de *fa* majeur (dominante en *si* \flat); ex. A.

A Modulation de *la* mineur à *si* \flat majeur. — Retour.

Dans les formules de cadences en mode mineur, on fait quelquefois, sur le 4^e degré, l'emploi du premier renversement de l'accord parfait majeur posé sur la note qui fait demi-ton supérieur avec la tonique. Ainsi, en *la* mineur, l'accord dont il est ici question sera celui de *si* \flat majeur, c'est-à-dire le relatif indirect du § précédent; ex. B.

B

Rossini fait souvent, en mode mineur, l'emploi de cet accord au premier renversement. Le délicieux quatuor sans accompagnement du *Comte Ory* en offre un exemple remarquable. Dans cet exemple on ne doit s'occuper que de l'accord *ré, fa, si* \flat marqué (a) et de sa résolution. Voici le passage :

C Voy - ez no - tre pei - ne, et dans ce do - mai - ne, da - me de bon - té, pour fuir etc.

2° Le deuxième accord relatif indirect du ton de *la* mineur est celui qui a sa base sur la sustonique *si*. Le ton de *si* mineur se lie facilement à celui de *la* par une modulation qui découle du rapport intime existant entre ce dernier ton et celui de *mi* mineur (5^e degré en *la* mineur). Or ces deux derniers tons sont entr'eux en rapport direct de premier ordre; ex. D.

D Modulation de *la* mineur en *si* mineur. — Retour.

3° Aux deux accords relatifs indirects *si* \flat *ré fa*, et *si* \sharp *ré fa* \sharp , on doit

ajouter celui de *si* majeur qui s'enchaîne à l'accord tonique, *la ut mi*, en sa qualité d'accord de dominante.

L'accord *si* \sharp *ré* *fa* \sharp prend le rôle d'accord tonique par l'intermédiaire de sa dominante *fa* \sharp . Le retour en *la* mineur s'établit par l'accord de *mi* mineur; ex. A.

A Modulation de *la* mineur à *si* majeur. — Retour.

4° Un quatrième relatif indirect du ton de *la* mineur est représenté par l'accord de *mi* \flat majeur.

Ces deux tons sont liés par l'intermédiaire de l'accord de *ré* mineur (sous-dominante en *la*), dont la fondamentale devient la note sensible du ton de *mi* \flat majeur.

D'ailleurs, l'accord de *ré* mineur est lui-même le relatif direct (3° degré) en *si* \flat (dominante en *mi* \flat); ex. B.

B Modulation de *la* mineur à *mi* \flat majeur. — Retour.

§ 139. Les relatifs du mode mineur sont divisés simplement en deux catégories : les directs et les indirects. Ainsi, en *la* mineur, la relation directe est représentée par les accords suivants, §§ 137 à 139 :

- Ut* majeur troisième degré;
- Ré* mineur quatrième degré;
- Mi* mineur cinquième degré;
- Mi* majeur cinquième degré;
- Sol* majeur septième degré.

Les accords relatifs indirects et les tons qu'ils représentent sont au nombre de quatre, savoir :

- Si* \flat majeur quatrième degré en *fa* majeur;
- Si* \sharp mineur cinquième degré en *mi* mineur;
- Si* \sharp majeur;
- Mi* \flat majeur.

Ce résumé fait voir que la relation des tons est moins étendue dans le mode mineur que dans le mode majeur, lequel jouit d'une sorte de supériorité.

rité due à l'origine directe de ce mode dans la résonnance d'une corde sonore, tandis que le mode mineur n'en dérive qu'indirectement. A ce propos, on remarquera que, dans les compositions musicales de longue haleine, de la musique dramatique, par exemple, les endroits écrits en mode mineur sont généralement de plus courte durée et moins fréquents que ceux du mode majeur. Au surplus, tous les harmonistes savent que les modulations d'aller et retour sont plus rares en mode mineur que dans l'autre mode ; cela tient à quelques difficultés dont il faudra nous occuper tout à l'heure.



DE LA RELATION ÉLOIGNÉE

§ 140. Toutes les fois qu'en partant du mode majeur ou mineur, on veut moduler dans les tons majeurs ou mineurs autres que ceux dont le classement a été établi ci-dessus, les moyens simples employés jusqu'ici pour opérer la modulation deviennent insuffisants et le plus souvent impraticables.

Le peu de rapport qui existe entre les gammes dont nous voulons parler, est alors indiqué par les mots de *relation éloignée*. Cet éloignement est cause que l'union de ces tons ne peut être effectuée à l'aide d'un ou deux accords placés entre les deux toniques, si l'on ne fait usage que des accords que l'on connaît jusqu'à présent.

Toutefois, l'enchaînement de deux tons éloignés doit paraître aussi naturel que celui de deux tons voisins ; mais alors les simples accords de dominante et de quinte diminuée du ton d'arrivée manquent d'affinité avec le ton de départ. De là l'obligation de faire intervenir un nombre indéterminé d'accords, qui se liant de proche en proche, constituent des espèces de modulations fugitives dont le mérite consiste à ne pas produire le sens terminatif d'une modulation ordinaire. C'est pourquoi les accords transitoires sont, dans ces cas, généralement employés dans leurs renversements, parce que, sous cette forme, ils provoquent d'une manière moins positive le sentiment du repos et des cadences parfaites.

Les chemins que l'on peut parcourir pour opérer la modulation éloignée sont si variés et si différents de ceux qui conduisent à la modulation directe, qu'il serait impossible de tracer les directions dont on puisse formuler une règle générale applicable instantanément à tous les tons.

Le secret de la modulation éloignée réside dans la connaissance appro-

fondie des fonctions multiples qui peuvent être remplies par le même accord.

Ainsi, l'accord d'*ut* majeur, par exemple, remplira, si l'on veut, les fonctions suivantes :

1°	accord	de	Tonique	en	<i>ut</i>	majeur
2°	—	de	Dominante	en	<i>fa</i>	majeur
3°	—	de	Sousdominante	en	<i>sol</i>	majeur
4°	—	de	Médiate	en	<i>la</i>	mineur
5°	—	de	Susdominante	en	<i>mi</i>	mineur

L'accord de *la* mineur peut à son tour devenir :

1°	accord	de	Tonique	en	<i>la</i>	mineur
2°	—	de	Sustonique	en	<i>sol</i>	majeur
3°	—	de	Susdominante	en	<i>ut</i>	majeur
4°	—	de	Médiate	en	<i>fa</i>	majeur
5°	—	de	Sousdominante	en	<i>mi</i>	mineur
6°	—	de	Dominante	en	<i>ré</i>	mineur.

§ 141. Le nombre, la qualité et la forme des accords intermédiaires exigés par les modulations éloignées sont indéterminés.

Les auteurs qui jusqu'à présent ont essayé d'établir un principe uniforme avec les seules ressources de l'harmonie simple, ont toujours fait de l'arbitraire, et quelque ingénieux que soient les types de modulations éloignées qu'ils ont proposés, le trop grand nombre d'accords intermédiaires constitue, dans leurs formules, une grande difficulté de mémoire lorsqu'il s'agit d'en faire l'application dans un ton quelconque.

Toutefois, on peut dire, mais seulement à titre de conseil, que plus le ton dans lequel on veut moduler est éloigné de celui du départ, plus il faut apporter de soin dans le choix des accords qui constituent les modulations transitoires dont il vient d'être parlé au § 140.

Ces modulations doivent généralement être peu développées, afin de ne pas donner un sens trop terminatif aux phrases incidentes.

Voici un exemple de modulation éloignée établie d'*ut* majeur à *si* mineur d'après les principes qui viennent d'être exposés ; ex. A.

A

5 +4 6 # 6 6 6 # 3

§ 142. Pour avoir une preuve incontestable de la difficulté qu'il y aurait à établir des types de modulations éloignées avec les seuls accords de l'harmonie consonnante, on n'a qu'à examiner la modulation d'*ut* majeur à *si* mineur de l'exemple précédent, écrite de nouveau de trois manières différentes; ex. A, B, C.

A

B

C

Il arrive souvent que les modulations directes ou indirectes sont traitées comme les modulations éloignées. Ce dernier genre, de style moins banal, est souvent préférable aux modulations effectuées par les moyens les plus simples qui, précisément en raison du petit nombre d'accords avec lesquels on les produit, sont sujettes à paraître écourtées, incohérentes. C'est alors que la variété des accords intermédiaires corrige la rudesse de certaines successions dont les accords s'enchaînent régulièrement.

Voici, par exemple, une modulation d'*ut* majeur à *la* mineur effectuée dans la forme d'une modulation éloignée; ex. D.

D

Généralement, quand on veut rendre agréable la succession des accords qui servent à faire moduler, il faut surtout veiller à la marche des parties extrêmes, parce qu'elles ont le privilège de frapper plus particulièrement l'oreille; et moins les accords qui se succèdent ont de rapport entre eux, et plus il est nécessaire de faire marcher les parties par des intervalles rapprochés.

§ 143. Le passage d'un ton à un autre n'impose pas toujours la nécessité d'intercaler, entre les deux toniques, une série quelconque d'accords transitaires. Quelquefois un temps d'arrêt, un point d'orgue, pendant lequel un trait mélodique est exécuté, soit par une partie seule, soit par deux ou un plus grand nombre de parties à l'unisson, permettent de lier deux tons placés entre eux dans une relation quelconque.

A Modulation de *sol* majeur à *mi* ♭ majeur.

Souvent une seule note d'un accord que l'on vient de frapper, prolongée ou répétée plusieurs fois de suite, suffit pour faire oublier l'impression du ton de départ et permettre d'attaquer brusquement un ton placé dans un ordre de relation quelconque avec le ton initial; ex. B.

B Modulation d'*ut* majeur à *mi* ♭ majeur.

Dans ce cas, le prolongement de la note tient lieu d'accords intermédiaires.

Parfois la note prolongée, que, du reste, on place à toutes les parties, devient la dominante du ton nouveau; ex. C.

C Modulation de *la* mineur à *ut* ♯ majeur.

Dans d'autres circonstances, la même note prolongée devient la tierce de l'accord tonique du ton dans lequel on veut moduler; ex. A.

A Modulation d'ut majeur à mi \flat majeur.

Il arrive même des cas où cette note est prise pour la sensible du ton d'arrivée comme dans l'ex. B.

B Modulation d'ut majeur à ré mineur.

Ordinairement, lorsque les modulations sont produites par les moyens indiqués ci-dessus, le son prolongé se confond toujours avec l'une des notes les plus caractéristiques du ton nouveau : soit la tonique, soit la médiane, soit la dominante ou la sensible.

La *transition*, dont le principe est expliqué au § 131, rentre dans cet ordre de faits harmoniques. Observons que ces moyens d'opérer la modulation sont basés sur le principe général qui règle tout changement de gamme, lequel principe consiste à faire oublier l'impression du ton que l'on quitte pour entrer naturellement dans le ton nouveau.

DE LA FAUSSE RELATION

§ 144. L'enchaînement, en apparence légitime, de deux accords produit quelquefois une incohérence qui blesse l'oreille; et cette sensation ne se produirait pas si le mode majeur n'avait pas le pouvoir d'emprunter les accords relatifs du mode mineur de même base (§ 129).

Pour faire bien sentir cela, une fois encore, écrivons en ut mineur une formule de cadence parfaite, avec une cadence rompue sur l'accord parfait majeur du sixième degré *la* \flat ; ex. C.

C

Si l'on écrit la même for-

mule dans le ton d'*ut* majeur, et qu'au lieu de l'accord parfait mineur du 6^e degré, *la* \sharp *ut* *mi*, on substitue, par emprunt l'accord parfait majeur de *la* \flat , il est évident que le mode majeur d'*ut* aura fait l'emploi d'un accord appartenant au ton d'*ut* mineur; ex. A.

A

Remarque. Pour rentrer dans le ton d'*ut* majeur par l'accord de quarte et sixte en (a), on pourrait prendre l'accord de *fa* mineur, conformément au principe expliqué (§ 128); ex. B.

B

L'accord de *la* \flat lui-même précédera, si l'on veut, celui d'*ut* majeur en vertu du principe exposé au § 132; ex. C.

C

§ 145. Supposons qu'après la cadence rompue des exemples A et B, on veuille rentrer dans le ton d'*ut* majeur par l'emploi de l'accord parfait mineur du second degré, *ré fa la*, lequel renferme le *la* naturel. La nécessité de frapper ce *la* \sharp , entendu immédiatement après le *la* \flat précédent, produit une octave augmentée

mélodique, *la* \flat *la* \sharp , qui rend insupportable la succession des deux accords *la* \flat *ut* *mi* \flat , *fa* *la* \sharp *ré*; ex. D.

D

Dans la succession des deux accords (a) et (b), l'incohérence de l'intervalle mélodique d'octave augmentée *la* \flat *la* \sharp , prend le nom de *fausse relation*, c'est-à-dire qu'il y a là un rapport faux, provenant de l'homonymie des notes, *la* \flat *la* \sharp . L'intervalle d'octave augmentée, qui produit la *fausse relation*, fait désigner cette faute d'harmonie sous le nom de *fausse relation d'octave augmentée*.

§ 146. Le changement de ton qui nécessite la formation d'une note sensible à l'aide du signe d'élévation, dièse ou bécarre, suivant le ton, peut quelquefois produire une fausse relation d'octave augmentée. Pour en citer un exemple, écrivons la modulation du ton d'*ut* majeur à celui de *ré* mineur, en établissant la succession modulante de cette manière; ex. A.

A

5 # 3 # 3

Dans cet exemple, l'*ut* dièse, attaqué par la première partie du deuxième accord, produit une fausse relation d'octave augmentée avec l'*ut* naturel qui avait été entendu à la basse de l'accord précédent.

Voici le cas où une disposition différente des parties de l'harmonie peut donner lieu à la *fausse relation d'octave* diminuée; ex. B.

B Défectueux.

5 — 6 3 # 3

La fausse relation d'octave est produite par l'*ut* aigu du premier accord et l'*ut* # grave du second.

En général, le moyen d'éviter ces incohérences harmoniques, dans les deux cas précédents, consiste à disposer les parties de manière à ce que la note qui doit recevoir le signe d'élévation pour devenir note sensible, soit exécutée à l'état naturel par la même partie dans le premier accord; ex. C et D.

C Régulier. D Régulier.

5 # 3 # 3 5 — 6 3 # 3

Le changement de mode d'un accord produit quelquefois une fausse relation d'octave, si l'on n'a pas le soin de faire entendre d'avance, dans son état naturel, la note qui doit être altérée; ex. E et F.

E Défectueux. F Régulier.

5 — 2 5 3

Dans l'exemple E, (a) est une fausse relation d'octave diminuée; et (b) est une fausse relation d'octave augmentée dont l'exemple F présente le correctif.

Remarque. Quand on examine attentivement les successions modulantes les plus simples, les fausses relations d'octave diminuée ou augmentée s'y trouvent fréquemment en principe, toutes les fois que l'on est obligé de hausser ou de baisser des notes soit pour créer des notes sensibles, soit pour changer le mode des accords. Nous dirons même qu'il ne serait pas possible de produire les successions les plus légitimes sans cela. Ainsi, dans l'exemple C ci-dessus, l'*ut* \sharp de la basse, dans le premier accord, et l'*ut* \sharp de la première partie, dans le second, forment une octave augmentée dissimulée par la présence de l'*ut* naturel placé à l'aigu du premier accord.

Il en est de même pour l'octave diminuée de l'exemple D qui suit.

§ 147. On sait que, dans la succession des accords, le triton mélodique et son renversement, la quinte diminuée, sont classés parmi les intervalles défendus lorsqu'ils se produisent en montant, et qu'ils soient permis de l'aigu au grave; ex. A et B.

Dans l'enchaînement de deux accords, si l'intervalle de triton mélodique ascendant est produit, soit par la même partie, soit par deux parties différentes, cette nouvelle incohérence harmonique se désigne par : *fausse relation de triton*.

Voici l'exemple d'une fausse relation de triton résultant de la marche de deux parties qui chantent deux notes différentes; ex. C.

De même que, dans la fausse relation d'octave, celle de triton est corrigée par l'audition préalable, dans son état naturel, de la note qui reçoit le

signe d'élévation. Ainsi, pour détruire le mauvais effet du *fa* \sharp de l'exemple C, on peut disposer les parties de la manière suivante; ex. D.

La modulation n'est pas toujours la seule cause qui provoque cette

irrégularité harmonique, car si la sous-dominante et la note sensible forment l'intervalle mélodique de quarte augmentée dans une succession monotonique, la fausse relation de triton peut avoir lieu; ex. A.

Voici le moyen de corriger cette irrégularité; ex. B.

Mais, dans ce cas, si l'on voulait appliquer toute la rigueur de la règle, on serait souvent condamné à l'impuissance, car il faudrait bannir les successions monotoniques dans lesquelles la fausse relation de triton est inévitable.

Par exemple, dans la succession fondamentale des trois accords générateurs d'un ton du mode majeur, lorsque l'accord de la sousdominante précède celui de la dominante, la fausse relation de triton a lieu nécessairement entre le *fa* grave du premier accord et le *si* aigu du second; ex. C.

Toutefois, la rigueur de ces règles n'est observée que dans l'harmonie dite *du style sévère*.

A Défectueux.

B Régulier.

C

DE LA FAUSSE RELATION CHROMATIQUE

Dans les successions modulantes, les notes qui reçoivent le signe d'altération, dièse ou bécarre, suivant le cas, peuvent donner lieu à une irrégularité qu'on désigne par : *fausse relation chromatique*.

Supposons le passage d'*ut* majeur à *la* mineur, écrit de cette manière; ex. D.

Il y a ici une fausse relation chromatique, consistant en ceci :

Le *sol* naturel, chanté par la deuxième partie du premier accord, devient *sol* # dans le second, ce qui produit un intervalle de demi-ton chromatique ascendant. Mais ici ce *sol* # est attaqué par la troisième partie qui chantait *mi* dans le premier accord.

D Défectueux.

The musical score consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system contains measures (d) through (h), and the second system contains measures (i) through (n). Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Sharps and naturals are used to indicate key changes.

Analyse. *Fa* majeur, ton principal. — (a) Modulation brusque en *mi* majeur; relatif indirect (deuxième ordre). — (b) Modulation passagère en *la* mineur, relatif direct du premier ordre. — (c) Modulation passagère en *sol* majeur, suivie d'un passage en *ré* majeur. — (e) Cette dernière modulation est confirmée par une formule de cadence parfaite. — (f) Modulation passagère en *sol* majeur, relatif indirect du deuxième ordre. — (g) Transition de *ré* majeur en *si* \flat majeur. — (h) Formule de cadence parfaite confirmant la modulation par transition. — (i) Modulation fugitive en *sol* majeur. — (j) Retour passager dans le ton principal (*fa* majeur). — (k) (l) (m) modulations effleurées en *ré* mineur et en *ut* majeur. — (n) Rentrée dans le ton de début.

OBSERVATIONS IMPORTANTES SUR LA MODULATION

§ 149. Ce que nous avons dit au § 123, concernant le changement de mode d'un accord parfait majeur, donne lieu aux observations suivantes sur le plus ou moins de facilité que l'on rencontre dans la pratique, quand on veut passer d'un ton dans tel ou tel autre.

Étant donné le ton d'*ut* majeur, par exemple, si l'on veut moduler en *sol* majeur qui n'a qu'un dièse à l'armure, la note sensible de la nouvelle gamme ne peut être formée qu'à l'aide du *fa* dièse; si le ton dans lequel on veut passer est armé de deux, de trois, de quatre, etc., dièses, de

plus que celui d'*ut* majeur, il est évident que le nombre de dièses dont il faut affecter les notes de la gamme d'*ut*, est en rapport avec celui de l'armure de la gamme nouvelle. Ainsi, du ton d'*ut* majeur à celui de *mi* majeur, la différence est de quatre dièses de plus en faveur du ton de *mi*. Or, l'élévation des notes par le dièse ou le bécarre expose la succession des accords à être entachée de fausses relations. C'est pourquoi les modulations dans les tons qui marchent en progression croissante de dièses, qu'on désigne quelquefois par : *modulations ascendantes*, exigent certaines précautions motivées par l'arrivée des notes diésées.

§ 150. Supposons maintenant qu'en prenant le ton d'*ut* majeur pour point de départ, on veuille moduler dans les tons dont les armures vont en progression croissante de bémols, dans ce cas la note sensible du ton d'arrivée n'a pas besoin d'être formée à l'aide du signe d'élévation, car elle se trouve naturellement renfermée dans la gamme de départ. En effet, dans toutes les gammes qui marchent par quinte juste inférieure à partir d'*ut*, jusqu'à six bémols, la note sensible est renfermée dans la gamme d'*ut* ; exemple :

D' <i>ut</i> majeur à <i>fa</i> majeur (1 bémol) à l'armure.	La note sensible est <i>mi</i> ;
— à <i>si</i> ♭ — (2 bémols) à — — —	<i>la</i> ;
— à <i>mi</i> ♭ — (3 bémols) à — — —	<i>ré</i> ;
— à <i>la</i> ♭ — (4 bémols) à — — —	<i>sol</i> ;
— à <i>ré</i> ♭ — (5 bémols) à — — —	<i>ut</i> ;
— à <i>sol</i> ♭ — (6 bémols) à — — —	<i>fa</i> .

Non seulement la note sensible est toute faite quand on module dans les tons descendants par quinte juste, mais tous les musiciens savent que l'abaissement d'une note par le bémol produit à l'oreille un effet plus doux que l'élévation par le dièse, et cela parce que la voix humaine éprouve moins de peine à descendre qu'à monter. C'est pourquoi le passage du majeur au mineur de même base semble plus naturel que le changement contraire, ce qui explique qu'on fasse un plus grand usage de la première de ces mutations. Du reste, tout cela dépend des effets que l'on veut produire ou des images que l'on veut peindre. Dans la prière de *Moïse*, que Rossini a écrite en mode mineur, on est saisi d'admiration, nous l'avons dit déjà, par l'effet surprenant qui résulte du passage au majeur d'un chant d'abord écrit en mode mineur.

C'est ainsi qu'on peut expliquer ce fait, connu de tous les harmonistes, que les modulations qui ont lieu dans les tons diésés sont, en pratique, moins faciles d'exécution que celles qui marchent dans les tons bémolisés.

§ 151. Les modulations passagères ou définitives enrichissent les successions d'accords. Observons, toutefois, qu'un nombre trop multiplié de modulations peut, en détruisant l'unité harmonique, produire un effet tout opposé à celui que l'on cherche. L'analyse des œuvres des maîtres montre que les modulations doivent, en général, être conduites de manière à entrer dans le ton nouveau par des séries d'accords formant un tout homogène, et avec le soin d'éviter les passages trop brusques, à moins que la brusquerie ou la rudesse de certaines successions ne soit nécessaire à une situation donnée.

Les modulations dans les tons éloignés exigent surtout de grandes précautions lorsqu'elles sont faites avec l'harmonie simple des accords parfaits, afin qu'on ne tombe pas dans le défaut désigné par le savant Reicha, sous le nom de *modulations étranglées*. Il faut, dans ce cas, que le nombre d'accords intermédiaires soit en rapport avec la relation plus ou moins intime des tons que l'on doit enchaîner. En règle générale, plus le ton d'arrivée est éloigné de celui de départ, plus le nombre des modulations intermédiaires doit être grand.

Avant de pénétrer plus avant dans l'étude si variée des successions modulantes, il est utile de faire connaître quelques particularités de formes affectées par les accords, pour donner aux modulations le plus de perfection et le plus d'agrément possible.

 DE LA BRISURE OU ARPÈGE

§ 152. Lorsqu'on écrit de l'harmonie plaquée, la stricte observation des règles qui président à l'enchaînement des accords est obligatoire. Mais la variété étant une des nécessités les plus impérieuses de la musique, nous allons indiquer quelques moyens de rompre sur le clavier la monotonie des accords plaqués.

Disons d'abord que tout accord plaqué peut se traduire en accord brisé ou arpégé (§ 1) ex. A et B.

A B

5 6 6 5 5

Les formes de la brisure sont très variées et s'adaptent à tous les rythmes; ex. A, B, C.

A

B

C

On remarquera que la brisure des accords est principalement du domaine de l'instrumentation. Cependant la voix humaine produit aussi quelquefois les accords en arpège. C'est ainsi que, dans le grand duo de la *Pie Voleuse*, Petit-Jacques accompagne en arpèges le chant de Ninette. Voici le passage; ex. D (1).

NINETTE.

D

PETIT-JACQUES.

(1) « Les arpèges sont souvent plus agréables qu'une suite ordinaire d'accords, à cause de la variété dont elles sont susceptibles par le nombre des notes successives d'un même accord que chacun peut faire à son gré, aussi en emploie-t-on de temps en temps dans la musique vocale et très souvent dans l'instrumentale. »

lar - mes, je cède à ma douleur. etc.

lar - - mes, je cède à ma dou - leur.

§ 153. Une suite d'accords régulièrement écrits en harmonie plaquée se traduit, si l'on veut, par la brisure, dans l'une des innombrables formes qu'il convient au pianiste de lui donner, et cela sans être obligé de rien changer à la disposition des notes. De plus, à la faveur de l'arpège, on peut, sans blesser l'oreille, enfreindre certaines règles auxquelles les accords plaqués sont soumis sans aucune restriction. Ainsi les quintes et les octaves, qui seraient défectueuses dans toute autre circonstance, passent inaperçues sous ces formes variées. Nous dirons même qu'elles deviennent nécessaires quand on doit rendre tout l'effet d'une harmonie bien remplie.

Pour ne citer qu'un seul exemple, voici comment Meyerbeer a écrit en arpèges l'accompagnement de l'air du 4^e acte de *Robert le Diable* : *Grâce ! grâce !* ex. A.

A

Grâ - ce ! grâ - ce !

Les octaves consécutives, qui passent inaperçues sous la forme de l'arpège dans l'exemple A, deviendraient défectueuses si l'harmonie de cet accompagnement était écrit ou exécuté en harmonie plaquée ; ex. B.

B

Grâ - ce ! grâ - ce !

Au contraire, quand on veut traduire en harmonie plaquée un accompagnement écrit en harmonie arpégée, il faut observer rigoureusement la règle de succession des accords.

Cependant, lorsque le nombre des parties de l'harmonie est de plus de cinq, comme, dans ce cas, les octaves et les quintes consécutives par mouvement semblable sont souvent inévitables, ces défauts deviennent in-

sensibles, et l'on a vu, au § 96, que, plus il y a de parties, moins les règles sont sévères.

Généralement, quand on prélude (1), on donne aux accords les formes de la brisure. Le genre des exemples ci-dessus peut être pratiqué par tous les instruments; mais il en est qui ne peuvent se faire que sur les instruments à sons simultanés, tels que le violon, le piano, l'orgue, la harpe, la guitare, etc. En voici un exemple : A.

Example A shows a musical score with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of a series of chords and melodic lines. The first staff has a treble clef and the second staff has a bass clef. The music is written in a style that suggests a harmonic progression or a prelude.

DES MARCHES D'HARMONIE OU PROGRESSIONS D'HARMONIE

§ 154. Les intervalles mélodiques qui résultent d'une série de notes de basses fondamentales ou non fondamentales, se combinent souvent de manière à former sur la portée un dessin régulier (2); ex. B.

Example B shows a musical score with a single staff in bass clef. The staff contains a sequence of notes: G, A, B, C, D, E, F, G. Below the notes are fingerings: 5, 5, 3, 3, 5, 5, 3, 3. The notes are connected by a slur, and the word "etc." is written at the end of the staff.

Dans cet exemple, la régularité du dessin provient de ce que les notes se suivent par intervalle de quarte inférieure *ut sol* et seconde supérieure *sol la*, et de ce qu'à partir de cette dernière note, les autres continuent à produire les mêmes intervalles, c'est-à-dire une quarte inférieure *la mi* et une seconde supérieure *mi fa*, et ainsi de suite.

Si, sur chacune des notes d'une basse qui forme un dessin régulier, on peut légitimement établir un accord fondamental ou renversé, il en résultera une succession particulière d'accords dans laquelle la disposition des parties entre elles participera de cette régularité.

(1) L'art de préluder consiste dans l'exécution d'un trait où, sans préparation préalable, on parcourt les relatifs de toute espèce du ton que l'on veut annoncer, soit avant d'exécuter un morceau, soit pour vérifier l'accord d'un instrument. On prélude même avec la voix; mais sur certains instruments tels que le piano, l'orgue, la harpe, etc., l'art du prélude a beaucoup plus de charme et d'étendue que sur ceux qui n'émettent qu'un son à la fois. C'est un talent que possèdent les musiciens qui ont fait des études d'harmonie et c'est souvent à la manière de préluder que l'on reconnaît un grand artiste, et non pas toujours dans l'exécution d'un morceau qu'il a répété mille fois avant de le jouer en public.

(2) Le dessin est la forme générale de la mélodie figurée sur la portée. L'écriture musicale usuelle est la seule qui ait le privilège de permettre aux yeux de faire une appréciation instantanée des intervalles musicaux, ce qui est très favorable à l'exécution rapide de toute espèce de musique.

Ainsi la série des basses de l'exemple ci-dessus, écrite dans le ton d'*ut* majeur, appartient à cet ordre de choses, car on peut, sur chacune de ces notes, écrire un accord parfait majeur ou mineur suivant le degré, conformément à la règle établie au § 63.

On aura donc la succession fondamentale suivante; ex. A.

A

La disposition des parties dans le groupe formé des deux premiers accords, *ut mi sol, sol si ré*, se trouve reproduite avec exactitude dans le groupe suivant composé des troisième et quatrième accords, soit : *la ut mi, mi sol si*. Le groupe suivant des cinquième et sixième accords, composés de *fa la ut* et *ut mi sol*, est analogue aux deux groupes précédents; enfin le dernier groupe produit par les deux derniers accords, *ré fa la, la ut mi*, donne un résultat identique.

Cet ordre régulier, dans le mouvement des basses et des accords qu'elles supportent, a reçu le nom spécial de *Marche d'harmonie* ou *Progression d'harmonie*.

§ 155. Lorsqu'une succession d'accords fondamentaux ou renversés est disposée de manière à former un groupe annonçant une marche d'harmonie, leur nombre doit être de deux au moins. Ce premier groupe se nomme la première *période* (1).

Le groupe suivant formera la *seconde période*, le troisième groupe s'appellera donc la *troisième période*, et ainsi de suite; ex. B.

B

§ 156. Une marche d'harmonie, qui se maintient dans le cercle des accords relatifs directs du première ordre d'un ton donné, est qualifiée de

(1) Dans le langage mathématique, le mot *période* s'applique aux divers groupes de termes formant une progression; chacun de ces groupes est lié au précédent par une loi identique qui les engendre tous. Par analogie de la loi de formation des progressions arithmétiques aux marches d'harmonie, nous désignons sous le nom de *périodes* les groupes harmoniques similaires qui se succèdent les uns aux autres. Quelques auteurs donnent au premier groupe d'une marche d'harmonie le nom de *modèle*, et les groupes suivants sont désignés par : *1re progression*, *2e progression*, etc.; d'autres disent : *1er dessin*, *2e dessin*, etc. Nous avons pensé qu'il valait mieux désigner par le mot *période* ces reproductions régulières du premier groupe.

Le mode mineur se prête également à la production des marches d'harmonie; néanmoins elles y sont plus rares que dans le mode majeur, à cause de la difficulté qu'on éprouve à lier certains accords, difficulté qui provient de la condition musicale du 7^e degré, haussé d'un demi-ton par un signe accidentel ou qui reste quelquefois dans son état naturel; ex. A.

A

3 3 5 5 3 3 # 3

Les accords du ton de *la* mineur étant formés par les mêmes notes que ceux du ton d'*ut* majeur, l'impression du mode disparaît avec le *sol* naturel et ne renaît qu'à la réapparition du *sol* dièse.

§ 158. Les accords d'une marche d'harmonie peuvent se présenter dans leurs renversements; cette disposition donne même le moyen de varier le chant de la basse.

Supposons que l'on écrive au premier renversement le deuxième accord de la première période des exemples précédents, il est évident que la reproduction de cette première période par les suivantes exigera que le second accord de chacune d'elles se présentent dans ce même état; ex. B et C.

B Mode mineur. C Mode majeur.

5 6 3 6 5 6 6/4 5 3 6 5 6 3 6 #6/4 3

Voici la même marche écrite à trois parties; ex. D et E.

D Mode majeur. E Mode mineur.

§ 159. Les octaves et les quintes défectueuses doivent, autant que possible, être évitées dans les progressions harmoniques. Toutefois, l'identité des périodes et la régularité dans la disposition des parties impriment aux mouvements des marches d'harmonie une propriété particulière qui rend l'oreille plus tolérante à l'endroit des quintes et des octaves. Cette tolé-

rance est encore plus grande lorsqu'on emploie a forme de l'arpège; ex. A.

A

§ 160. Une marche d'harmonie est *descendante* lorsque la note qui commence la seconde période est plus grave que la première note de la période de début. Ainsi les progressions harmoniques des exemples ci-dessus sont descendantes.

Si la première note de la seconde période est plus aiguë que la première note de celle qui commence, la marche d'harmonie est *ascendante*; ex. B.

B

1^{re} période. 2^{me} période.

Les progressions ascendantes ont un caractère plus vif, plus alerte que les descendantes. Les premières, qui servent souvent à exprimer l'amplification d'une même idée, sont généralement annoncées par le *crescendo*; tandis que les autres, dont le caractère est plus doux, s'expriment par le *diminuendo*. Voici quelques exemples de ces diverses espèces de marches : B, C de cette page et A B de la page suivante :

C Descendante. D Ascendante

A Ascendante.

B Descendante.

§ 161. La progression harmonique a par elle-même un entrain si bien caractérisé que, parmi les accords qui la composent, s'il en est qui ont une direction tracée d'avance, ils peuvent en être détournés sans que l'oreille en éprouve le moindre regret. Ainsi, dans les exemples ci-dessus, écrits en *ut* majeur, on voit l'accord de quinte diminuée, *si ré fa*, s'enchaîner avec l'accord du quatrième degré (ex. B de la page précédente), avec l'accord de la dominante (ex. A), et avec l'accord du troisième degré (ex. B), au lieu de se diriger vers celui de la tonique (4).

§ 162. Pour qu'une marche d'harmonie soit bien écrite, le dernier accord de la première période doit se lier régulièrement avec le premier accord de la période qui suit; il en est de même d'une période quelconque en égard à la suivante.

Lorsque les accords se lient de proche en proche par des sons communs, on suit alors la règle indiquée au § 143, c'est-à-dire que les notes communes qui appartiennent à la même mesure peuvent être contenues dans la valeur d'une même note; et, d'une mesure à l'autre, elles sont unies par le signe de liaison; ex. C de cette page et A de la suivante :

C

(1) « Cette marche uniforme de la mélodie occasionne quelquefois et justifie alors l'emploi d'intervalles mélodiques interdits partout ailleurs que dans ces progressions. »

A

A 3 parties.

Défectueux.

5 3 3 5 3 5 5 3 5 3 3 5 5 5 5

Règle générale. Dans une marche d'harmonie, la syncope, produite par une partie ne doit jamais être doublée par une autre; ex. A.

§ 163. Les marches d'harmonie s'écrivent à deux, à trois, à quatre et jusqu'à huit parties; quelquefois l'harmonie à trois parties est plus favorable à l'élégance de certaines marches, que l'harmonie à quatre parties: cela tient à la difficulté de faire mouvoir régulièrement une quatrième partie dans une harmonie composée d'accords de trois sons.

On sait que la première période d'une progression harmonique doit être formée de deux accords au moins; mais ce nombre peut être dépassé, pourvu que la rapidité du mouvement contribue à donner à cette première période un sens assez complet pour se prêter à une reproduction dont le sens soit saisissable (1). Toutefois, une première période composée de plus de deux accords n'offre d'intérêt que dans les marches d'harmonie modulantes. En attendant que cela soit démontré, voici quelques types de marches monotiques à trois, quatre parties et plus; ex. C, D, de cette page et A, B, C, D, E, F, de la page suivante :

C

A 3 parties.

5 3 3 5 3 5 4 3 5 3 3 5 5 5 5

D

A 3 parties.

5 6 3 6 3 6 5 6 5 6 3 6 5 6 5

(1) « Il résulte de ces observations que toute phrase composée de quelques accords peut fournir des marches harmoniques. »

A A 4 parties.

5 6 3 6 3 6 5 6 5 6 3 6 5 6 5

B A 4 parties.

5 6 3 6 3 6 5 6 5 6 3 6 5 5

C A 4 parties.

5 6 5 9 3 6 5 6 5 6 3 6 3 6 5

D A 4 parties.

5 5 3 5 3 3 5 5 5 5

E A 6 parties.

5 5 3 5 3 3 5 5 5 5

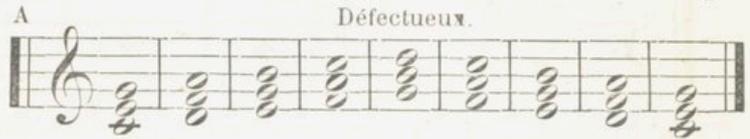
F A 7 parties.

5 4 3 5 3 3 5 5 5 5

N. B. Transposer ces marches dans tous les tons du mode majeur.

DES MARCHES D'HARMONIE MONOTONIQUES AVEC LES ACCORDS DE SIXTE

§ 164. Au § 91, on a exposé le motif qui s'oppose à ce qu'on puisse frapper une suite d'accords fondamentaux placés par degré conjoint; ex. A.



Mais quand ces accords sont écrits dans leur premier renversement, la succession devient possible, ex. B. et C.

§ 165. Les seconds renversements des accords parfaits et de celui de quinte diminuée ne permettent pas une succession conjointe établie de cette manière: ex. D.

Remarque. On conçoit aisément que les quintes consécutives par mouvement semblable qui résultent de la succession A des exemples ci-dessus soient un motif d'exclure une pareille suite d'accords fondamentaux; mais on n'a pas encore expliqué pourquoi une série conjointe d'accords de quarte et sixte est défectueuse, tandis que l'oreille admet la série conjointe des mêmes accords dans leur premier renversement. Voici, sur cet objet, l'opinion la plus généralement admise parmi les harmonistes.

L'accord de *sixte* et celui de *quarte et sixte* se composent des mêmes intervalles, avec cette différence, toutefois, que dans l'accord de sixte, *mi sol ut*, par exemple, l'intervalle de quarte, *sol ut*, est placé dans la région aiguë de l'harmonie, et que, dans l'accord de quarte et sixte, *sol ut mi*, ce même intervalle de quarte, *sol ut*, se trouve du côté de la basse. Cette dernière circonstance doit nécessairement influencer sur notre sensibilité musicale qui distingue une quarte juste placée du côté de la basse d'une quarte juste placée à l'aigu d'un accord.

Notre intention n'est pas de chercher à résoudre ce que la science n'a pas expliqué: nous nous bornerons à constater un fait que les théoriciens ont remarqué et qui tient à la métaphysique de l'art musical. Il n'est

pas non plus en notre pouvoir de rendre raison d'un autre principe en vertu duquel la quinte juste est soumise à des règles plus sévères que la quarte juste, son renversement. Par exemple, la marche des accords de sixte ci-dessus, en B, ne serait pas tolérable si, par un changement de position des accords, les quartes qui, dans cet exemple, sont placées dans le haut de l'harmonie, devenaient des quintes par suite de leur renversement; ex. A.

A Défectueux.

Les progressions d'accords de sixte se combinent de bien des manières : en voici quelques types; ex. B, C, D.

B A 3 parties.

C La même à 4 parties.

D A 4 parties. E

Les marches d'harmonie de toute espèce de sixte sont souvent employées par les maîtres. Nous ferons observer, toutefois, que les types de marches de nos exemples sont de simples canevas auxquels la mélodie, avec ses formes variées, peut seule donner de l'intérêt.

Voici, par exemple, une marche d'accords de sixte, brisés, que Rossini a placée à la fin de l'ouverture de la *Pie Voleuse*; ex. A ci-après.

A

Dans cet exemple, après cinq accords de sixte consécutifs, on trouve en (a) un accord de quarte et de sixte qui vient rompre agréablement la régularité de cette marche d'harmonie.

DES MARCHES D'HARMONIE MODULANTES

§ 166. La modulation passagère est la base des marches d'harmonie modulantes; d'où il suit que l'accord parfait majeur de la dominante des tons que l'on effleure, ainsi que l'accord de quinte diminuée posé sur la note sensible de ces gammes, doivent remplir dans ces marches un rôle important; ex. B.

B

Remarque. La première période de cette marche d'harmonie modulante est formée par le deuxième et le troisième accord; le premier n'en fait pas partie.

La modulation effectuée par cette première période a lieu du ton d'*ut* majeur dans celui de *la* mineur (6^e degré), à l'aide du premier renversement de l'accord de la dominante, *sol # si mi*. La deuxième période module en *fa* majeur par un moyen analogue. La troisième période passe en *ré* mineur sur lequel la marche est interrompue par le retour au ton de départ.

§ 167. Quand les marches d'harmonie modulantes sont établies dans les

tons relatifs directs du premier ordre d'un ton donné, il arrive souvent que la marche des accords n'offre pas une régularité complète; ex. A.

Example A: A sequence of 13 chords in the treble clef and single notes in the bass clef. The bass notes are labeled with numbers 5 and 3, and accidentals # and natural signs. The sequence of bass notes is: 5, #, 3, #, 3, 5, 5, #, 5, #, 3, 5, 5.

Cette marche modulante est produite par un passage rapide dans tous les tons relatifs directs du premier ordre du ton d'*ut* majeur (ton principal). Les relatifs sont parcourus dans l'ordre diatonique ascendant, d'*ut* majeur à *ré* mineur, à *mi* mineur, à *fa* majeur, à *sol* majeur, à *la* mineur, et la marche se termine sur ce dernier ton, après lequel on opère un retour en *ut* majeur.

On conçoit que les dièses que l'on est obligé d'introduire pour établir les accords parfaits majeurs de dominante de tous ces tons, excepté celui de *fa* majeur, doivent déranger l'ordre régulier que l'on rencontre ordinairement dans une marche d'harmonie modulante dont les toniques sont placées, de l'une à l'autre, à des intervalles égaux. Or, dans le cas qui nous occupe, les gammes dans lesquelles on module successivement n'ont pas leur tonique placée, entre elles, à des distances égales. Ainsi, la note *ré* est séparée de la tonique *ut* par un intervalle de seconde majeure; le même intervalle existe entre le *ré* et le *mi*; mais on ne trouve qu'un demi-ton de *mi* à *fa*.

Il n'en est pas de même lorsque tous les tons par lesquels on passe sont du même mode et qu'ils ont leur fondamentale séparée par des intervalles identiques. Dans ce cas, la régularité devient complète dans la basse et dans la disposition des notes des accords; ex. B.

Example B: A sequence of 9 chords in the treble clef and single notes in the bass clef. The bass notes are labeled with numbers 5 and accidentals #. The sequence of bass notes is: 5, #, #, #, #, #, #, #, #.

§ 168. La progression d'harmonie de l'exemple A, ci-dessus, donne lieu à l'observation suivante : lorsqu'une suite de modulations passagères est établie dans un ou plusieurs tons relatifs directs de premier ordre du ton de départ, l'impression produite par celui-ci ne s'efface pas entièrement dans le cours de ces modulations, à moins que l'on ne confirme l'un de ces tons par une formule de la cadence parfaite, de manière à le faire devenir lui-même le ton principal. C'est de cette façon qu'on expliquera

comment on peut parcourir un grand nombre de tons, faire les modulations les plus variées, abandonner en apparence le ton principal, sans laisser éteindre la première impression que l'oreille en a reçue, et sans cesser par conséquent de se tenir dans l'unité harmonique.

Par exemple, dans la marche d'harmonie modulante de l'exemple A (page précédente), quelles que soient les modulations passagères effectuées dans cinq tons successifs, le retour en *ut* majeur se trouve amené si naturellement qu'il semble qu'on n'a pas abandonné ce ton.

Voilà une preuve excellente de l'homogénéité qui règne parmi les accords relatifs directs du premier ordre d'un ton donné.

Au contraire la marche d'harmonie de l'exemple B ci-dessus, régulière en tout point, fait disparaître spontanément l'impression du ton de départ dont le retour paraîtrait singulièrement étrange s'il était effectué après une de ces modulations prise au hasard, et n'importe laquelle.

Voici encore deux types de marches modulantes; ex. A et B.

A etc.

B etc.

On combine de diverses manières l'ordre dans lequel, dans une progression modulante, les tons relatifs peuvent se suivre; ex. C.

Les accords de cet exemple peuvent se renverser, et, si l'on veut quitter le ton

C

d'*ut*, on le prolonge jusqu'à ce que l'on ait accusé les douze tons majeurs et les douze tons mineurs de la gamme chromatique, c'est-à-dire les tons qui prennent chacun leur point de départ sur une des douze notes d'une gamme chromatique contenue dans l'étendue d'une octave; ex. A.

A

5 #6/4 3 6/4 5 #6/4 3 6/4 5 #6/4 3 6/4 5 #6/4 3 6/4 5 #6/4 3 6/4 5 #6/4 3 etc.

§ 169. Il découle du principe général de la modulation, exposé au § 144, que le même accord peut appartenir à plusieurs tons, mais qu'il n'y remplit pas la même fonction. Ainsi, l'accord de quinte diminuée, *si ré fa*, se résout sur l'accord de la tonique en *ut* majeur et sur la dominante du ton relatif (6^e degré, § 75).

On sait aussi que l'accord *si ré fa* peut précéder l'accord de la tonique en *la* mineur, pourvu que l'un des deux accords soit renversé, et que, dans ce cas, il appelle l'accord parfait majeur de la dominante en *la*, surtout quand il est résolu sur l'accord quarte et sixte de la tonique.

§ 170. Ce double rôle de l'accord de quinte diminuée *si ré fa* permet d'opérer le passage rapide d'*ut* majeur à *la* mineur; ex. B et C.

B

5 6 # 3

C

5 6 6/4 # 3

On voit, dans ces deux exemples, que l'accord *si ré fa*, écrit dans son premier renversement et précédé légitimement de l'accord de la tonique en *ut* majeur, se résout (ex. B) sur l'accord parfait majeur de la dominante, en *la* mineur, son relatif (6^e degré), et sur le deuxième renversement de l'accord de la tonique du même relatif (ex. C), conformément à la règle exposée au § 76. On a donc opéré une modulation à la tierce inférieure, d'*ut* à *la* mineur. Nous remarquerons que la modulation de l'exemple C est plus coulante que celle en B. C'est ce qui a lieu généralement toutes les fois que l'on entre dans le ton d'arrivée par l'accord quarte et sixte de la tonique, lequel, sans confirmer le ton nouveau, annonce la cadence parfaite vivement sollicitée par lui. (Voir § 58).

Le ton de *fa* majeur (tierce inférieure de *la*) est un relatif direct du ton de *la* mineur. On peut donc faire une nouvelle modulation de *la* mineur à *fa* majeur par un moyen analogue à celui qui a servi au passage d'*ut* majeur à *la* mineur, avec cette différence que les accords ne sont pas de la même

nature. Conséquemment si, après l'accord de *la* mineur, on frappe le premier renversement de l'accord de *sol* mineur (2^e degré en *fa* majeur), on pressent sur le champ une formule de cadence parfaite en *fa* majeur; ex. A.

Remarque. La succession conjointe de l'accord de *la* mineur et de celui de *sol* mineur, est justifiée par celle qui a lieu, en *ut* majeur, entre l'accord parfait mineur du 3^e degré, *mi sol si*, et celui du second degré, *ré fa la*; ex. B.

Cette succession fondamentale et descendante de deux accords placé par degré conjoint, découle du principe des basses fondamentales expliqué au § 37, où l'on a vu que l'accord de la dominante précède celui de la sousdominante.

Après avoir modulé de *la* mineur en *fa* majeur, on passe de nouveau par tierce inférieure au ton de *ré* mineur, à l'aide des moyens qui ont servi à moduler d'*ut* majeur au ton de *la* mineur; ex. C.

Le ton de *ré* mineur peut être pris pour point de départ d'une modulation au ton de la tierce inférieure, *si* \flat majeur, opérée conformément à celle de *la* mineur à *fa* majeur; ex. D.

Du ton de *si* \flat majeur, on module dans celui de *sol* mineur; ex. E.

On peut ainsi, en partant d'*ut* majeur, moduler par tierce inférieure dans tous les tons majeurs et mineurs suivants : ton d'*ut*, point de départ; de là, on va en *la* mineur, en *fa* majeur, en *ré* mineur, en *si* \flat majeur, en *sol* mineur, en *mi* \flat majeur, etc. Dans cette série de modulations, on trouve que l'intervalle de tierce mineure sépare les deux premières toniques *ut* et *la*, tandis que la tierce est majeure lorsqu'en partant du mineur de *la* on passe par tierce inférieure au majeur de *fa*. De *fa* majeur à *ré* mineur, la tierce est mineure; de *ré* mineur à *si* \flat majeur, la tierce est majeure, et ainsi

A

B

C

D

E

de suite. Cet ordre régulier se maintient constamment jusqu'au retour en *ut* majeur.

La réunion de toutes ces modulations constitue une marche d'harmonie modulante qui a pour première période les deuxième, troisième, quatrième et cinquième accords; ex. A.

A

1^{re} période. 2^{me} période.

5 6 6 4 # 3 6 6 4 5 5 — 6 6 4 # 3 etc.

6 6 4 5 5 6 6 4 # 3 6 6 4 5 5

Si l'on prolongeait cette marche, on accuserait par quinte inférieure les douze tons majeurs et mineurs de la gamme chromatique.

Voici une marche du même genre et avec laquelle on module à la quinte supérieure, après avoir accusé le ton relatif (6^e degré) de chacun des tons du mode majeur; ex. B.

B

5 6 6 4 # 3 6 6 4 # 5 6 6 4 # 3 6 etc.

6 4 # 5 6 6 4 # 3 6 6 4 # 5



DES NOTES ÉTRANGÈRES A L'HARMONIE

§ 171. Dans les exemples qui ont été donnés jusqu'ici, les notes qui forment la mélodie sont, à peu d'exceptions près, accompagnées chacune par un accord plaqué; mais ce genre de successions finirait par engendrer la monotonie, si l'on n'avait pas la possibilité de varier les formes mélodiques indépendamment des accords qui les accompagnent.

Lorsque le chant est composé pour un mouvement vif, on conçoit qu'une trop grande quantité d'accords plaqués enchaînés rapidement, serait fatigante, car l'oreille en saisirait difficilement le sens harmonique. C'est pourquoi les accords sont généralement placés sur les *temps forts* ou les *parties fortes* des temps de la mesure, lesquels caractérisent le rythme.

Citons, par exemple, un fragment d'un air tyrolien bien connu, et supposons-le accompagné par des accords frappés sur les parties fortes de chaque temps; ex. A.

On voit dans cet exemple que le nombre des notes de la mélodie est plus grand que celui des accords. Dans les deux premières mesures, le chant est formé avec les notes de l'harmonie; mais il n'en est pas toujours ainsi, car souvent les notes du chant ne font pas partie des accords. Ce que l'on peut voir à la troisième mesure dont le troisième temps est composé de trois croches formant un triolet, *sol la si*, dans lequel la note du milieu *la* n'appartient pas à l'accord d'accompagnement *sol si ré*. Le *la* étranger à l'harmonie prend le nom de *note de passage*.

§ 172. Les notes de passage combinées avec celles de l'harmonie, soumises comme ces dernières au rythme et à la mesure, concourent ensemble à la formation de la mélodie.

Lorsque, d'un accord à l'autre, deux notes de la même partie sont placées par degré disjoint, on peut intercaler entre elles une ou plusieurs notes de passage, soit diatoniques, soit chromatiques.

Voici, en A, un exemple d'harmonie simple dans lequel on a introduit des notes de passage en B et en C.

N. B. Les notes de passage des exemples B et C, sont marquées par la lettre *p*, afin qu'on les distingue de celles de l'harmonie.

En règle générale, ces notes étrangères aux accords doivent marcher entre elles par degré conjoint, diatonique ou chromatique. Elles suivent ou précèdent les notes de l'harmonie et sont placées sur les temps faibles ou les parties faibles des temps; ex. D en harmonie simple, et E avec des notes de passage.

Lorsqu'une partie marche par degré conjoint de seconde majeure en montant ou en descendant, on ne peut intercaler que des notes de passage chromatiques; ex. F (le même que les précédents).

Les intervalles disjoints, de tierce, de quarte, de quinte, etc., produisent des vides qui peuvent être remplis par des notes de passage diatoniques. Ainsi, entre *ut* et *mi*, tierce, on peut intercaler la note *ré*; entre *ut* et *fa* quarte, on placera les notes *ré* et *mi*; l'intervalle de sixte *ut la* sera complété diatoniquement par les notes *ré mi fa sol*. Ce cas se présente dans le changement de position des accords, parce que leurs notes prennent

toujours la disposition disjointe, quelle que soit la forme qu'on leur donne; ex. A et B.

A

B

Cet exemple montre que les notes de passage se placent à toutes les parties, soit simultanément, soit séparément. Voici deux exemples à trois parties où cette règle est plus en relief; ex. C et D.

C

D

Les notes de passage, diatoniques ou chromatiques, ont généralement pour but de servir d'ornement à la mélodie d'une phrase principale que l'on peut simplifier par l'élimination de ces notes.

Ainsi, toute mélodie dont on supprime les notes de passage se réduit à son expression la plus simple. Pour éclaircir notre pensée, soit donné l'air : *Une robe légère, etc.*, de *Marie*; ex. E.

E

(a) (b) HÉROLD.

U - ne robe lé - gè - re, d'une entière blan - cheur.

Dans la mesure (a), on trouve deux notes de passage sur *si* \flat .
 Dans la mesure (b), le *ré* et le *fa* sont aussi des notes de passage.

Si l'on fait abstraction des paroles, et en supprimant les notes de passage, le chant se réduit à ceci; ex. A.

A

Cet exemple fait voir la pauvreté mélodique qui résulterait d'un chant formé uniquement avec les notes de l'harmonie (1).

§ 173. On conçoit, d'après cela, qu'une combinaison convenable des notes de passage, comme les décompositions diverses que les parties peuvent faire dans la valeur des notes, deviennent pour le compositeur une source intarissable qui permet de varier les successions de toute espèce en détruisant la monotonie des accord plaqués.

Pour établir une comparaison entre ces deux manières de traiter l'harmonie, écrivons d'abord en accords plaqués et à trois parties une succession modulante; ex. B.

B

Voici le même exemple traité avec des notes de passage à toutes les parties; ex. A ci-après.

(1) L'exposé des principes qui règlent les notes étrangères aux accords proprement dits, recevra plus d'extension au § 298 et suivants. Nous avons pensé qu'un simple aperçu concernant cet ornement mélodique suffirait pour le moment.

A

5 — 6 4 5 5 — 5 6 6 6 5 #

3 — 6 3 — 5 # 3 — 6 5 — 5 — 6 4 5 5

Avec une harmonie identique, on peut varier le même exemple, soit par le rythme, soit par le placement différent des notes de passage ; ex. B.

B

5 — 6 4 5 5 — 5 6 6 — 5 # 3 6

3 5 # — 3 — 5 5 — 6 4 5 5

On voit que cette manière de traiter l'harmonie offre de plus grandes difficultés d'exécution sur le clavier que les successions plaquées. Elle exige qu'on apporte un grand soin dans la décomposition des notes de la mesure et dans la marche des parties extrêmes. En général, elles s'é-

crivent pour le piano à trois parties, afin d'éviter une complication de mécanisme qui résulterait de la présence d'une quatrième partie.

N. B. Toutes les successions plaquées se traduisent de la même manière, avec des notes de passage. Celles-ci produisent souvent des agrégations, qui, par la suite, seront classées dans les accords de l'harmonie moderne.

§ 174. On varie les marches d'harmonie par des notes de passage placées dans une ou plusieurs parties à la fois ou séparément. Si la première période est formée de ces notes, sa reproduction par les périodes qui succèdent produit une variante dans la marche harmonique. On peut d'avance signaler le type de la marche. Soit donnée la marche suivante en harmonie simple; ex. A.

A

5 3 3 5 5 3 3 5 5

Voici la même marche variée par des notes de passage exécutées par la basse; ex. B.

B

5 3 3 5 5 3 3 6 5 5

On peut en même temps varier la marche des parties supérieures; ex. C.

C

5 3 3 3 5 3 3 6 5 5

Écrivons maintenant en harmonie simple avec des accords plaqués, la marche d'harmonie suivante; ex. D. ci-contre,

D

5 5 3 3 5 5 5 5

Voici deux variantes de ce dernier exemple : A et B.

A

B

Ce type de marche harmonique a été employé par Meyerbeer dans le duo bouffe du troisième acte de *Robert le Diable*; ex. C.

C

Que gai - té, plai-sirs et bom - ban-ce Soient désor-mais tes seuls a - mours

La variante de cet exemple est exécutée par la voix de basse et l'accompagnement est fait par les instruments aigus. *N. B.* Il y a là des agrégations dont on verra plus loin l'analyse.

DE L'IMITATION

§ 175. Dans l'harmonie à deux, à trois, à quatre parties et plus, lorsque l'une d'elles exécute un trait mélodique de courte durée, soit avec les notes des accords, soit avec les notes de passage, et que ce trait est immédiatement reproduit par une autre partie, le fait musical qui en résulte prend le nom d'*imitation*.

Supposons, dans le ton d'*ut* majeur, l'accord de la tonique et celui de la sousdominante formant la succession suivante : ex. A.

Remplissons l'intervalle, *ut fa*, que chante la basse, en passant du premier au second accord, par un trait mélodique, et que ce trait soit immédiatement reproduit par la première partie; ex. B.

L'ensemble des notes *ut ré mi fa*, chanté par la basse, se nomme *le trait proposé*; la reproduction de ce trait par les notes, *la si ut la*, exécutée par la première partie, en est *l'imitation*.

Si l'on prend les deux accords d'*ut* et de *fa* de l'exemple B, pour former une première période, on aura la progression harmonique suivante : ex. C.

Le *trait proposé* et son *imitation*, étant reproduits dans chacune des périodes, il en résulte une marche d'harmonie avec variante et imitation de la variante; ex. D.

Si l'on examine l'intervalle de la première note, *ut*, du *trait proposé*, à la première note, *la*, de l'*imitation*, on trouve un intervalle mélodi-

que de sixte supérieure, *ut la*; on dit alors que l'imitation est faite à la *sixte*.

§ 176. Tous les intervalles simples ou redoublés donnent lieu à l'imitation que l'on dit alors être à la seconde, à la tierce, à la quarte, etc. Dans tous les cas, le trait proposé, ne doit pas être de longue durée. Lorsqu'il est terminé, il doit être imité par une autre partie le plus tôt possible, car on risquerait, sans cela, d'anéantir l'effet que produit une réponse subite à une question adressée.

Dans une progression harmonique, on peut comparer le trait proposé et son imitation à un dialogue composé de demandes et de réponses séparées par un laps de temps très court.

On conçoit que l'ordre régulier qui caractérise les marches d'harmonie, permette de produire un trait mélodique dans la première période, et son imitation dans les suivantes.

Les variantes reçoivent une quantité innombrable de formes; la fantaisie et le goût sont les seuls guides du compositeur pour imaginer des traits mélodiques qui puissent se prêter avec facilité aux imitations de toute espèce.

Les deux grandes catégories d'imitations indiquées plus haut, se subdivisent elles-mêmes en douze espèces particulières qui font l'objet de traités spéciaux, et dont le détail ne peut pas entrer dans le cadre d'un ouvrage élémentaire.

Voici maintenant quelques types de variantes usitées établies sur la marche d'harmonie déjà citée au § 175; ex. A, B de cette page et A, B, C, D de la page suivante.

A

A 3 parties.

B

A 4 parties.

A

3 5 5 5 5

B A 3 parties.

5 5 3 5 3 3 5 5 5 5

C A 4 parties.

5 5 3 5 6 5

D A 3 parties.

5 5 3 5 3 3 5 5 5

Ce dernier exemple renferme une *imitation double*; c'est-à-dire que deux parties proposent simultanément un trait différent, et que chacune d'elles exécute l'imitation de sa voisine.

On distingue deux grandes catégories d'imitations : 1° L'imitation exacte ou régulière; 2° l'imitation de quantité.

L'imitation de la marche précédente est *exacte*. Voici une imitation de quantité à la seconde supérieure ou son redoublement à la neuvième; ex. A.

A

5 — 5 — 3 — 3 — 5 — 5 — 5 5 5

§ 177. Les marches d'harmonie n'ont pas seules le privilège de l'emploi des imitations; on en fait un usage fréquent dans les successions ordinaires, monotoniques ou modulantes (1).

La sérénade des *gondoliers vénitiens* de la *Reine de Chypre*, renferme une imitation de ce genre; ex. B.

B

HALÉVY.

Ha! Et doucement guide nous vers le port.

Ha! en - fle nos voi - les et doucement guide nous vers le port.

Le trait proposé par la première partie est exactement imité par la seconde, à la quinte inférieure.

Voici une imitation à l'octave, tirée du duo bouffe chanté au troisième acte de *Robert le Diable*; ex. C.

C

MEYERBEER.

Ah! l'honnête hom - - me! le ga-lant hom - me!

L'honnête hom - me! le pauvre hom - me!

(1) Les imitations de toute espèce étaient si fréquentes dans la musique du moyen-âge qu'elles formaient véritablement le fond de presque toutes les compositions musicales de cette époque. C'est ce qui a donné naissance au *canon* et à cette partie savante de la musique qu'on nomme la *fugue*.

Le *canon* n'est autre chose qu'une imitation perpétuelle d'un trait proposé par une partie et chanté alternativement par les autres, de manière à produire une harmonie régulière quand toutes les portées sont en mouvement. (V. *Dictionnaire de musique* de J.-J. Rousseau, aux mots : *imitation, canon, fugue*.)

DU CONTRE-POINT

§ 178. Du moment que l'on eut imaginé de figurer sur des lignes parallèles les sons de l'échelle musicale, et qu'on voulut écrire de l'harmonie, les parties, placées nécessairement entre elles à des distances respectives, se nommèrent : *punctum contra punctum*. De là vint le mot de *contrepoint*. En conséquence, toutes les fois que plusieurs parties vocales ou instrumentales marchent ensemble, en un mot toutes les fois que l'on fait de l'harmonie, on produit proprement du contrepoint. Or, les parties d'une harmonie quelconque ne peuvent se mouvoir ensemble que de quatre manières :

1° Note pour note ;

2° Deux notes pour une partie, alors que les autres parties n'en font entendre qu'une ;

3° Quatre notes pour une ;

4° En faisant syncoper l'une d'elles.

Ceci est du contrepoint *simple* : en raison de ce qui vient d'être dit, on le divise en quatre espèces.

Une cinquième sorte de contrepoint simple, que l'on nomme le contrepoint *fleuri*, consiste dans une combinaison des quatre premières.

A cet égard, voici ce que dit Fétis dans son ouvrage intitulé : *La musique à la portée de tout le monde* (page 136) :

« Un mot presque barbare, qui n'a plus depuis longtemps qu'une signification traditionnelle, sert à exprimer l'opération d'écrire la musique selon de certaines lois ; ce mot est celui de *contrepoint*..... Si le contrepoint était autrefois l'art d'arranger des points contre des points, c'est maintenant celui de combiner des notes avec des notes. Cette opération serait certainement longue, fatigante et destructive de toute inspiration, si le compositeur ne parvenait, au moyen d'études bien faites dans la jeunesse, à se rendre familières toutes ces combinaisons, de telle sorte qu'elles ne soient pour lui que comme les règles auxquelles personne ne pense en écrivant ou en parlant..... Ces études se font sur un chant choisi ou donné, et on commence ordinairement par écrire à deux voix,

La *fugue* consiste à faire marcher deux parties principales se rattachant au corps de l'harmonie, de manière à simuler la poursuite de l'une par l'autre jusqu'à leur rencontre sur l'accord final.

Ces diverses manières de traiter l'harmonie font l'objet d'ouvrages spéciaux destinés à compléter les études de haute composition. (V. *Dictionnaire de musique* de J.-J. Rousseau, aux mots : *Imitation, Canon, Fugue*.)

» puis à trois, à quatre, à cinq, à six, à sept et à huit. Plus le nombre de
 » voix augmente, plus les combinaisons se compliquent : si l'on écrit à trois
 » parties, par exemple, on peut mettre une seule note à une voix, tandis
 » qu'il y en a deux à la seconde et quatre à la troisième ; à quatre parties,
 » on peut y joindre la syncope, etc. On conçoit que de pareilles études,
 » souvent répétées, enseignent à prévoir tous les cas, à vaincre toutes les
 » difficultés, et cela sans effort et presque sans y penser..... Le contre-
 » point simple, dont il vient d'être parlé, est la base de toute composition,
 » car ces applications sont de tous les instants, de toutes les circonstances ;
 » on ne peut écrire quelques mesures avec élégance sans en faire usage,
 » et celui qui en parle avec le plus de mépris, en fait, comme M. Jourdain
 » faisait de la prose, *sans le savoir*. Il n'en est pas de même de ce qu'on
 » nomme *contrepoint double* ; celui-ci est fondé sur de certaines condi-
 » tions dont l'usage est limité. Un compositeur dramatique peut écrire un
 » grand nombre d'opéras sans avoir l'occasion de s'en servir, mais dans la
 » musique instrumentale et dans la musique d'église, cette espèce de contre-
 » point est fréquemment employée. En écrivant du *contrepoint simple*, le
 » compositeur n'est occupé que de l'effet immédiat de l'harmonie ; mais
 » dans le *contrepoint double*, il faut encore qu'il sache ce que cette har-
 » monie deviendrait si elle était renversée, c'est-à-dire si ce qui est aux
 » parties supérieures passait à la basse, et réciproquement ; en sorte que
 » l'opération de son esprit est réellement double.

» Lorsque le contrepoint peut être renversé à trois parties différentes,
 » on lui donne le nom de *contrepoint triple* ; s'il est susceptible d'être
 » renversé en quatre parties, il s'appelle *contrepoint quadruple*.

» Le renversement peut s'opérer de plusieurs manières : s'il consiste dans
 » un simple changement d'octave entre les parties, c'est-à-dire si ce qui
 » était aux voix graves passe à l'aigu, et réciproquement, sans changer les
 » notes, on appelle cette faculté de renversement *contrepoint double à l'oc-*
 » *tave*. Si le renversement peut s'opérer à l'octave de la quinte, soit supé-
 » rieuse, soit inférieure, on appelle la composition *contrepoint double à la*
 » *douzième* ; enfin, si l'arrangement de l'harmonie est tel que le renverse-
 » ment puisse avoir lieu à l'octave de la tierce supérieure ou inférieure,
 » c'est un *contrepoint à la dixième*. Le contrepoint double à l'octave est
 » plus satisfaisant pour l'oreille que les deux autres ; il est aussi d'un usage
 » plus général.

» Lorsqu'il s'agit de développer un sujet, une phrase, un motif, et de les
 » présenter sous toutes les formes, comme Haydn, Mozart et Beethoven l'ont

» fait dans leurs quatuors et leurs symphonies, Hændel dans ses oratorios et
 » Chérubini dans ses belles messes, le contrepoint double offre des res-
 » sources immenses que rien ne pourrait remplacer ; mais dans la musique
 » dramatique, où ce développement nuirait à l'expression et mettrait à la
 » place de la vérité une affectation pédantesque, ce contrepoint serait
 » non-seulement inutile en beaucoup d'occasions, mais même souvent
 » nuisible. Le goût et l'expérience doivent guider le compositeur à cet
 » égard » (1).

N.-B. Les études du *contrepoint simple* se font naturellement dans les cours d'harmonie élémentaire, mais celles du contrepoint *double, triple et quadruple* sont les humanités de l'élève compositeur. En outre des beaux effets que l'on produit par le renversement, de l'aigu au grave ou du grave à l'aigu, d'une phrase mélodique, ces études apprennent à coordonner les diverses espèces de voix humaines comme celles des instruments qui leur correspondent.

Le cadre de cet ouvrage élémentaire ne permet pas de développer ici les règles multiples du contrepoint ; nous nous sommes arrêtés à la définition de cette partie savante des études musicales pour faire comprendre son importance au point de vue de la haute composition musicale vers laquelle notre livre est un acheminement.



DE LA PARTITION

§ 179. Le § 144 a montré que, si l'on veut figurer pour le clavier les parties d'une harmonie vocale ou instrumentale dans laquelle les notes d'une même mesure présentent des valeurs diverses, il se produit un imbroglio dans l'écriture qui la rend souvent difficile à déchiffrer (2).

(1) « Quelquefois cependant on met deux ou plus de parties sur une même portée ; c'est ce que faisaient communément les premiers harmonistes ; c'est pourquoi sans doute ils donnèrent à l'harmonie le nom de *contrepoint*, car les notes, qu'on mettait les unes au-dessus des autres, se marquaient avec des points. »

MERCADIER DE BELESTA, *Nouveau système de musique*, page 54.

(2) Ceci s'applique seulement à l'écriture musicale d'une harmonie à plusieurs parties, figurée sur une portée de piano ou d'orgue ; car il n'est pas rare de trouver, surtout dans les ouvrages des anciens maîtres classiques composés pour ces instruments, des passages où l'on distingue parfaitement la marche particulière de deux, de trois et même de quatre parties.

Voici, par exemple, la fin d'une strophe du *Stabat Mater* de Palestrina, chef de l'école romaine au seizième siècle; ex. A.

On voit, dans cet exemple, que le mot *filius* est décomposé d'une manière différente par trois parties; afin de rendre plus saillante et plus claire l'écriture particulière de chacune d'elles, on les représente séparément sur une portée de cinq lignes; ex. B (1).

Cette manière de figurer chacune des parties d'une harmonie vocale ou instrumentale prend le nom de *partition* (partimento en italien).

On sait que l'opération contraire se nomme *la réduction de la partition*.

Dans l'harmonie vocale, si l'on n'emploie que la clé de *sol*, il faut nécessairement placer quelques-unes des notes sur les lignes supplémentaires, surtout quand on veut représenter les diapasons vrais, comme on le voit à la troisième partie de l'exemple B.

Dans ce cas, si les groupes de cinq lignes se trouvent rapprochés, les notes d'une partie inférieure écrite sur les lignes additionnelles s'enchevêtrent dans les notes supplémentaires et supérieures de la portée au-dessous.

Mais, ainsi qu'on va le voir, la clé d'*ut*, dans ses quatre positions, donne le moyen de ramener la figure des notes dans l'intérieur de la portée.

ORIGINE DES CLÉS

§ 180. La date de l'invention des lignes parallèles pour figurer l'échelle

(1) Dans les écoles d'harmonie, on fait quelquefois usage de la *blanche* prise pour unité de temps. Dans ce cas, pour représenter la valeur de deux blanches dans un seul signe, on se sert d'une note de l'ancienne musique dont la forme est celle d'un petit rectangle. Dans les mesures du rythme ternaire, l'unité de temps est figurée par une blanche pointée.

musicale des sons est inconnue ; mais on sait que, vers le commencement du treizième siècle, la musique s'écrivait encore sur vingt-deux lignes, qui correspondaient au nombre des sons produits par l'ensemble de toutes les espèces de voix humaines, chacune d'elles étant prise dans son étendue moyenne. Les lettres de l'alphabet, placées sur ces lignes d'une manière fixe, indiquaient le degré de gravité ou d'acuité des notes de cette échelle. Les sons graves étaient dans le bas et les sons aigus occupaient le haut de cette échelle qui a reçu le nom de *portée générale*.

On sait que les dénominations des six degrés de la gamme actuelle, *ut ré mi fa sol la*, ont été imaginés par le moine Guy d'Arezzo, et que l'invention de la note *si* ne date que du commencement du seizième siècle. L'illustre musicien du moyen-âge comprit que, d'une part, le trop grand nombre de lignes de la portée générale, et, de l'autre, que l'appellation des notes par les lettres, constituaient deux obstacles qui s'opposaient au progrès de l'enseignement musical. Pour obvier à ces inconvénients, il supprima d'abord la moitié du nombre des vingt-deux lignes, et des onze qui restèrent il fit une nouvelle portée générale plus simple, en utilisant les interlignes comme autant de degrés diatoniques, de manière à conserver les vingt-deux sons que les voix embrassaient.

La suppression des lignes, ainsi que l'emploi des interlignes rapprochèrent les unes des autres les lettres en usage, si bien que la lecture musicale devint plus difficile qu'auparavant. Guidé par le sentiment d'une réforme nécessaire, Guy eut alors l'ingénieuse idée de substituer des points aux lettres, auxquels points il assigna des noms d'une seule syllabe, tirés, comme on le sait, de la première strophe d'une hymne qu'on chantait en l'honneur de saint Jean-Baptiste (1), dont la première syllabe de chaque vers forma la série des six notes *ut ré mi fa sol la*, et qui se chantait de manière à donner à ces syllabes l'intonation des notes de la gamme diatonique.

Les trois lettres F C G, qui, sur la portée générale de onze lignes, avaient leur place invariable sur la quatrième, la sixième et la huitième ligne, furent néanmoins conservées par Guy d'Arezzo, non pour représenter, comme antérieurement, le degré de gravité ou d'acuité de ces sons, mais pour marquer le caractère des voix graves, moyennes et aiguës. Ainsi la lettre F était destinée aux voix graves, la lettre C indiquait les voix moyennes, et la lettre G marquait la région des voix aiguës.

§ 181. Par suite des transformations successives qu'elles ont subies, ces

(1) *Essai d'instruction musicale*, page 47.

lettres sont devenues ce qu'on nomme aujourd'hui des *clés*. Ainsi la lettre **F** a donné naissance à la clé de *fa*, la lettre **C** s'appelle clé d'*ut*, et la lettre **G** est devenue la clé de *sol*.

Telle est l'origine de cette admirable écriture musicale qui a résisté et qui résistera toujours aux vaines tentatives des réformateurs, parce qu'elle a le double avantage de peindre à l'œil la gravité et l'acuité des sons au point de vue de la mélodie, et de rendre tangibles les faits harmoniques qui résultent de l'enchaînement naturel des accords.

Voici la portée générale de onze lignes comptées de bas en haut et munie de ses trois clés; ex. A.



L'*ut*, première note de la série inventée par Guy, est placée sur la sixième ligne portant la lettre **C** ou clé d'*ut*.

Si, à partir de cette note *ut* et en montant, on poursuit la série diatonique *ut ré mi fa sol*, en utilisant les interlignes, on trouve que la note *sol* est placée sur la huitième ligne. C'est pourquoi la lettre **G**, qui occupait la même place, s'est appelée la clé de *sol*.

En partant de nouveau de l'*ut* (sixième ligne) et en descendant, on trouve la série diatonique suivante : *ut si la sol fa*. La note *fa* correspond à la lettre **F** qui occupait la quatrième ligne. Cette lettre a ainsi donné naissance à la clé de *fa*.

§ 182. Au moyen-âge, les voix humaines furent classées comme elles le sont encore aujourd'hui, en sept espèces générales. Trois sont attribuées aux femmes et aux enfants, et quatre appartiennent aux hommes.

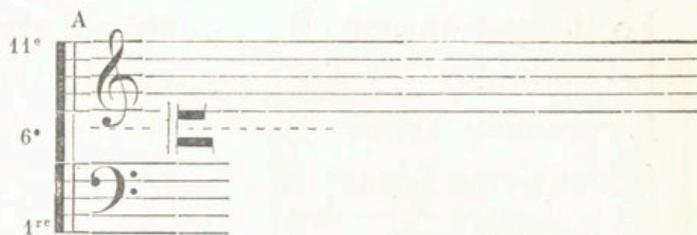
Voici les dénominations les plus modernes :

1° Le Soprano	ou 1 ^{er} dessus	} Voix des femmes ou enfants.
2° Le Mezzo-Soprano	ou 2 ^{me} dessus	
3° Le Contralto	ou Voix grave	
4° Le 1 ^{er} Ténor	ou Ténor léger	} Voix des hommes (1).
5° Le 2 ^{me} Ténor	ou Ténor grave	
6° Le Baryton	ou Voix mixte	
7° La Basse	ou Voix grave	

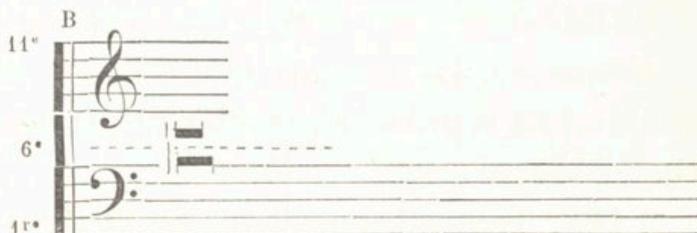
Quand on veut figurer l'étendue moyenne et particulière de ces voix,

(1) Autrefois, le premier ténor et le deuxième ténor se nommaient la *haute-taille* et la *taille*. Le baryton prenait le nom de *concordant* ou *basse-taille*, et l'on désignait par *basse-contre* la plus grave des voix humaines.

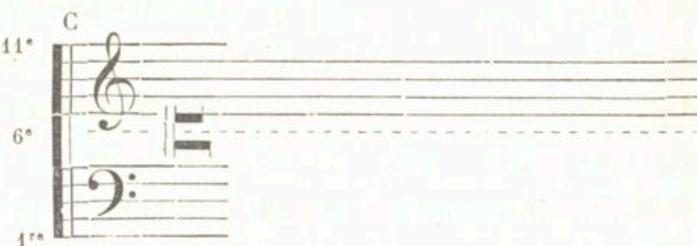
contenue chacune dans une octave et une tierce, il suffit de prendre le groupe qui est attribué à la voix de femme la plus aiguë, au soprano; ex. A. ci-contre.



Le groupe des cinq lignes inférieures de la grande portée appartient à la voix de basse; ex. B.

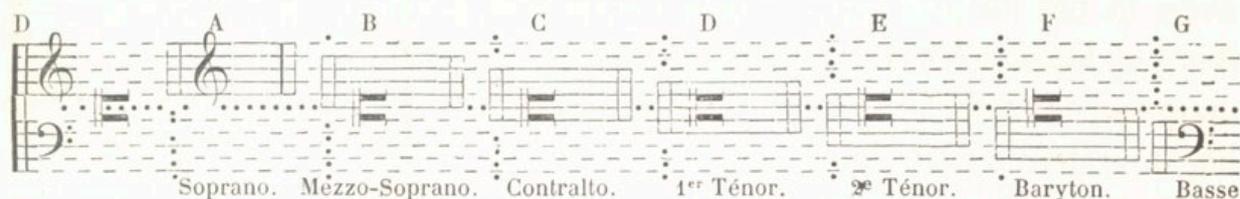


Par suite, les voix intermédiaires prennent le groupe de cinq lignes qui leur est nécessaire, en partant de ce principe : que les voix sont placées de tierce en tierce de la plus aiguë à la plus grave; ce qui veut dire que le *Mezzo-Soprano*, par exemple, ayant à l'aigu une tierce de moins que le *soprano*, cette voix (le *Mezzo-Soprano*) reprend une tierce au grave du *Soprano*, de manière à lui rendre la onzième ligne qui lui est inutile, et à lui faire occuper le groupe de cinq lignes compris de la sixième à la dixième; ex. C.



Il en est de même pour la voix de *Contralto*, eu égard à celle de *Mezzo-Soprano*, pour le *Ténor* comparé au *Contralto*, et ainsi de suite.

Il résulte de cette classification que, lorsqu'on veut écrire de la musique pour le diapason d'une voix quelconque, on ne prend, sur la portée générale, que le groupe de cinq lignes qui appartient au diapason de cette voix, mais en ayant le soin de placer en tête de cette portée particulière la clé qui lui correspond sur la grande portée; ex. D.



§ 183. Les clés ne changent jamais de place sur la portée générale, mais elles occupent des places différentes sur les portées particulières. Voici quelle est la combinaison distributive de ces clés :

Le Soprano A s'écrit en clé de *sol*,

Le Mezzo-Soprano	B	en clé d' <i>ut</i> première ligne.
Le Contralto	C	en clé d' <i>ut</i> deuxième ligne.
Le premier Ténor	D	en clé d' <i>ut</i> troisième ligne.
Le deuxième Ténor	E	en clé d' <i>ut</i> quatrième ligne.
Le Baryton	F	en clé d' <i>ut</i> cinquième ligne ou clé de <i>fa</i> troisième ligne.
La Basse	G	en clé de <i>fa</i> quatrième ligne.

Remarque. La musique écrite pour l'orgue ou le piano avec clé de *sol* et clé de *fa*, représente exactement la portée générale des onze lignes de Guy d'Arezzo.

§ 184. Toutes les positions de la clé d'*ut* et de la clé de *fa* ne sont pas en usage, et généralement les compositeurs écrivent la partition vocale avec la clé de *sol* ou la clé d'*ut* première ligne pour les voix aiguës, et ils se servent de la clé d'*ut*, troisième et quatrième ligne, pour les voix de diapason moyen; enfin, ils font chanter les voix graves sur la clé de *fa*, quatrième ligne. D'où il suit que la clé d'*ut*, deuxième ligne, et la clé de *fa*, troisième ligne, ne sont pas usitées.

Voici donc quelle est la distribution des clés pour la partition vocale à quatre parties; ex. A.

Les diverses positions que peut prendre la clé d'*ut* permettent aux voix de placer la figure de leurs notes dans l'intérieur de chacune des portées particulières de cinq lignes; ex. B.

Si l'on voulait traduire cette formule avec la clé de *sol*, au lieu de la clé d'*ut*, et figurer les notes dans le vrai diapason des voix, le *Contralto* et le *Ténor* devraient s'écrire ainsi: ex. C.

Il est aisé de concevoir, par l'exemple C, que, si l'on écrit de la musique pour le *Contralto* ou le *Ténor*, en plaçant les notes dans le milieu de la portée, les signes de cette musique se trouvent

A

SOPRANO.

CONTRALTO.

TÉNOR.

BASSE.

B

SOPRANO.

CONTRALTO.

TÉNOR.

BASSE.

C

CONTRALTO.

TÉNOR.

alors, figurés à l'octave au-dessus du diapason vrai; ex. A.

C'est pourquoi, lorsque l'on écrit la partition vocale ou instrumentale avec les diapasons réels, on emploie communément la clé d'*ut*.

Supposons que la formule de l'exemple B ci-dessus soit écrite sur deux portées de cinq lignes, avec clé de *sol* et clé de *fa*; voici comment seront placées les voix: ex. B.

Le § 59 montre que des accords écrits comme ceux de l'exemple B, ne pouvaient pas être exécutés sur le clavier en musique d'accompagnement, c'est-à-dire si la main gauche ne touche que les notes de basse. On est donc obligé de réduire la partition en portant les notes écartées à leurs octaves, de manière à produire l'harmonie serrée. Dans ce cas, la formule ci-dessus se présentera de la manière suivante; ex. C.

§ 185. La transposition instrumentale se fait en empruntant la notation des diverses positions de la clé d'*ut* et de la clé de *fa*; mais ce moyen nécessite au préalable une étude longue et pénible, abordée seulement par les personnes qui veulent faire de la musique une profession.

N. B. Dans un chapitre spécial de l'*Essai d'instruction musicale* (1), page 147, nous avons démontré qu'à l'aide de la notation de la clé de *sol* et de la clé de *fa*, quatrième ligne, on pouvait arriver facilement à transposer couramment, dans tous les tons, un accompagnement noté pour le piano.

A

CONTRALTO.

TÉNOR.

B

C

LECTURE DE LA MUSIQUE VOCALE ÉCRITE SUR LES QUATRE POSITIONS DE LA CLÉ D'*UT* ET SUR LES DEUX POSITIONS DE LA CLÉ DE *FA*, AVEC LE SECOURS DE LA SEULE CLÉ DE *SOL*

Dans les études les plus élémentaires du solfège, on se contente de faire apprendre la clé de *sol*. Nous allons faire connaître un moyen facile de lire la musique vocale écrite sur une position quelconque de la clé d'*ut* ou de *fa*, à l'aide de cette seule clé de *sol*.

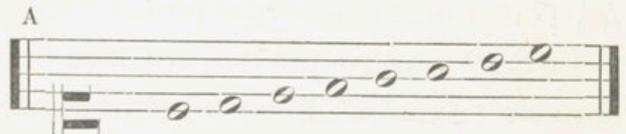
(1) Troisième édition, in-8°, Perrotin éditeur (Claye, imprimeur).

N. B. Il est bien entendu que le principe qui va suivre n'est applicable que pour la voix humaine, seul instrument naturellement transpositeur.

Supposons qu'après avoir suivi le premier cours de l'excellente méthode Wilhem, on soit devenu capable de lire à première vue la musique vocale élémentaire, et qu'en même temps on connaisse parfaitement la génération des tons, d'après la théorie développée dans l'*Essai d'instruction musicale*. Voici comment on pourra lire sur toutes les clés au moyen de la clé de *sol* :

Clé d'ut première ligne.

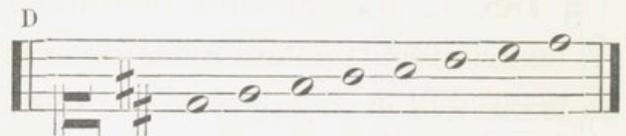
Soit donnée la gamme d'*ut* majeur écrite en clé d'*ut* première ligne; ex. A.



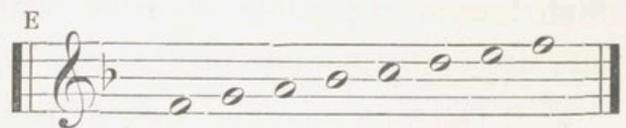
Si l'on substitue mentalement la clé de *sol* à la clé d'*ut* première ligne, la notation indiquera la gamme de *mi* majeur avec quatre dièses à l'armure, ou *mi* \flat avec trois bémols. Dans ce cas, en prenant l'intonation *ut*, on lira les notes de la gamme de *mi* \sharp ou *mi* \flat avec la notation de la clé de *sol*; ex. B et C.



Voici la gamme de *ré* majeur, avec ses deux dièses à l'armure, écrite en clé d'*ut* première ligne; ex. D.



La notation de cette gamme en clé de *sol* indique la gamme de *fa* majeur avec un \flat ; ex. E.

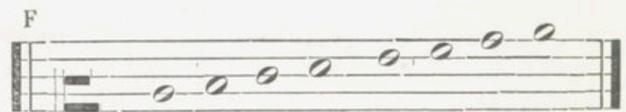


On chante donc la gamme de *fa* sur l'intonation *ré*.

On procédera de même pour tous les tons.

Clé d'ut deuxième ligne.

Ecrivons la gamme d'*ut* majeur en clé d'*ut* deuxième ligne; ex. F.

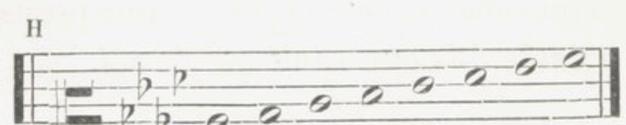


En clé de *sol*, la notation de cette gamme est celle de *sol* majeur avec un dièse à l'armure; ex. G.



On chantera sur l'intonation *ut*, avec les notes, la gamme de *sol* majeur.

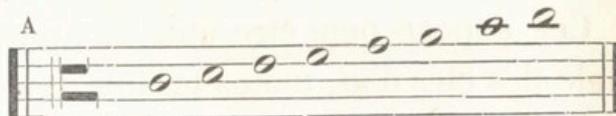
Soit donnée maintenant une gamme quelconque écrite en clé d'*ut* deuxième ligne, par exemple celle de *la* \flat avec quatre bémols; ex. H ci-contre.



Avec l'intonation *la* \flat , on chantera la gamme de *mi* \flat , en supposant mentalement une clé de *sol* et trois bémols à l'armure.

Clé d'ut troisième et quatrième lignes.

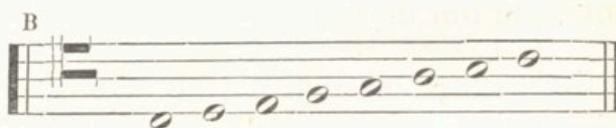
Voici la gamme d'*ut* majeur figurée avec la clé d'*ut* troisième ligne; ex. A.



La lecture de la clé d'*ut*, troisième ligne, se fait d'après le même principe.

Ainsi, en clé de *sol*, il faudrait chanter la gamme de *si* \sharp ou *si* \flat en supposant les cinq dièses du ton de *si* \sharp ou les deux bémols du ton de *si* \flat .

Un seul exemple suffira pour appliquer les principes précédents à la clé d'*ut* quatrième ligne. Soit donnée la gamme d'*ut* majeur écrite sur cette clé; ex. B.

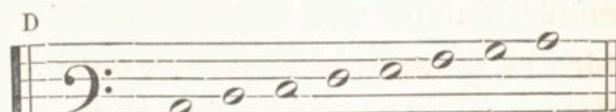


En substituant la clé de *sol* à la clé d'*ut* quatrième ligne, la gamme d'*ut* majeur devra être chantée en *ré* majeur avec deux dièses à l'armure; ex. C.



Clé de fa troisième ligne.

Si l'on écrit la gamme d'*ut* avec la clé de *fa* troisième ligne, voici quelle en sera la notation; ex. D.



La gamme d'*ut* de cette clé correspond, en clé de *sol*, à la gamme de *fa*; on devra donc chanter la gamme de *fa* sur l'intonation de la gamme d'*ut*.

Le même principe devra être appliqué pour faire la lecture de la clé de *fa* quatrième ligne.

En résumé, quelle que soit la clé que l'on veuille lire au moyen de la clé de *sol*, il faut d'abord chercher la place de la tonique du ton donné sur telle ou telle clé. Cette note indiquera le ton qui, en clé de *sol*, correspond au ton et à la clé réels.

Supposons le fragment suivant écrit en clé d'*ut* quatrième ligne et dans le ton de *ré* majeur; ex. E.



La tonique *ré* du ton ci-dessus indiqué, occupe en clé de *sol* la place de la note *mi*; conséquemment ce fragment de mélodie pourra se traduire en *mi* majeur; ex. A ci-après.



Il est bien entendu qu'en chantant en *mi*, on prendra l'intonation *ré*.

Cet exposé peut être utile aux personnes qui n'ont pas fait l'étude spéciale des clés d'*ut*, toutes les fois que, dans les partitions écrites avec cette clé, elles auront besoin, pour leurs études d'harmonie, de se rendre compte de la mélodie produite par une seule partie. Lorsqu'on applique ces règles à un instrument quelconque, on produit toujours une transposition relative. Ainsi l'exemple E ci-dessus, écrit en *ré* majeur, sera joué en *mi* majeur sur un piano, tandis que la voix le chantera réellement en *ré* majeur, avec les notes du ton de *mi*.



DE L'ENHARMONIE

§ 186. Lorsque la voix humaine, instrument régulateur de l'harmonie, parcourt l'intervalle de seconde majeure *ut ré* en montant ou *ré ut* en descendant, elle peut s'arrêter chaque fois sur le son qui forme le demi-ton. Il semble d'abord que le point d'arrêt placé entre *ut* et *ré*, et celui qu'elle fait entre *ré* et *ut*, doivent former deux sons absolument identiques, et c'est en effet ce qui a lieu sur le clavier d'un piano. Mais les apparences sont trompeuses, car voici de quelle manière la nature a réglé ce point important et délicat.

Disons d'abord qu'en admettant, dans toute sa rigueur, la théorie mathématique des cordes vibrantes, les divers intervalles que forment les notes d'une gamme, prises par degré conjoint, d'*ut* à *ré*, de *ré* à *mi*, de *mi* à *fa*, etc., étant chacun divisés par de petits intervalles égaux désignés sous le nom de *comma* (1), on trouve que :

D'*ut* à *ré*, il y a 9 de ces intervalles;

De *ré* à *mi*, — 8 —

De *mi* à *fa*, — 5 —

De *la* à *sol*, — 9 —

De *sol* à *la*, — 8 —

De *la* à *si*, — 9 —

De *si* à *ut*, — 5 —

Ces résultats sont parfaitement exacts, envisagés comme l'expression ri-

(1) *Essai d'instruction musicale*, page 94.

goureuse de la théorie mathématique, et abstraction faite de toute considération appartenant à la pratique de l'art musical. Mais la voix humaine, en parcourant les divers degrés de la gamme, apporte quelques modifications dans les rapports théoriques.

1° En vertu de la symétrie, l'instinct musical nous porte impérieusement à désirer que les deux tétracordes de la gamme soient identiques, quant à la nature des intervalles qui les composent; il ne saurait donc y avoir des intervalles de seconde majeure différents les uns des autres, comme cela a lieu dans la gamme théorique. Nous admettrons ainsi que tous les intervalles de seconde majeure sont égaux entre eux et qu'ils se composent tous de neuf *commas*;

2° Le caractère essentiel de la musique moderne consiste dans l'attraction exercée par la tonique sur la note sensible; il suit de là que notre oreille obéit à cette influence attractive en tendant à rapprocher le plus possible la sensible de la tonique, et elle manifeste cette tendance en diminuant d'un *comma* l'intervalle théorique qui sépare ces deux sons; d'où il résulte que les deux demi-tons, *mi fa* et *si ut*, de la gamme vocale, doivent comprendre chacun quatre *commas*, et non pas cinq.

C'est encore en vertu de cette dernière considération que, lorsque la voix humaine doit franchir l'intervalle de seconde majeure, *ut ré*, en intercalant l'*ut* #, elle sensibilise pour ainsi dire cet *ut* #, comme pour mieux accentuer la marche ascendante des sons qu'elle émet; de sorte que le premier de ces intervalles, *ut ut* #, se composera de cinq *commas*, et que le deuxième, *ut* # *ré*, n'en aura que quatre; d'où il suit que les deux demi-tons qui divisent l'intervalle de seconde majeure ne sont pas égaux. On nomme *chromatique* celui qui a cinq *commas*, et *diatonique* celui qui en a quatre (1).

Si, au contraire, il s'agit de parcourir l'intervalle de *ré* à *ut*, en intercalant le *ré* b, la marche descendante imprimée à la voix tend à rapprocher le *ré* b de l'*ut*, de telle sorte qu'il n'y ait que quatre *commas* de *ré* b à *ut*. On voit donc que l'*ut* # et le *ré* b ne sont pas identiques; le premier de ces sons étant plus élevé que le second d'un *comma* (2). Mais cette différence est assez petite pour que l'oreille puisse permettre de confondre ces deux

(1) *Essai d'instruction musicale*, page 95; *Méthode Wilhem*, deuxième cours, page 100.

(2) Le violon et le violoncelle ont un grand rapport avec la voix humaine, eu égard à la justesse des sons; c'est pourquoi on les considère comme les seuls instruments de précision. En effet, lorsque les doigts du violoncelliste, par exemple, qui sont, comme la voix, guidés par la sensibilité de l'ouïe musicale, font entendre sur cet instrument les notes *ut ut* # *ré* en montant, et *ré ré* b *ut*, en descendant, on voit parfaitement, sur le manche, que les notes *ut* # et *ré* b ne sont pas produites à la même place. Ce fait physique démontre suffisamment que les deux demi-tons qui composent le ton entier ne sont pas égaux.

sons dans la pratique de la musique instrumentale, et c'est par suite de cette tolérance que l'on peut construire des instruments à sons fixes, tels que l'orgue et le piano sur lesquels, comme nous l'avons dit plus haut, l'*ut* # et le *ré* ♭ sont produits sur la même touche; on dit alors que les deux notes, *ut* # et *ré* ♭, qui donnent un son identique, sans porter le même nom, sont enharmoniques l'une de l'autre. Conséquemment l'accord parfait ou la gamme que l'on établit sur la note *ut* #, sera l'enharmonique de l'accord parfait ou de la gamme de *ré* ♭. De cette manière, chacune des notes du clavier a son enharmonique. Par exemple, le *sol* # est l'enharmonique de *la* ♭, et ainsi de suite; c'est-à-dire que toute note munie d'un dièse est enharmonique de celle que l'on nomme un degré plus haut, mais affectée d'un ♭, et réciproquement.

Tel est le principe en vertu duquel il sera possible d'éviter d'entrer, par modulation, dans les tons trop chargés de dièses, en leur substituant leurs enharmoniques qui renferment toujours un nombre moins grand de bémols, et réciproquement.

C'est aussi par l'enharmonie que certains accords que nous aurons l'occasion de signaler, tout en conservant la même forme sur le clavier, pourront se transformer sur-le-champ en accords d'une nature différente, ouvrir ainsi une carrière illimitée à la modulation et produire de très beaux effets harmoniques. Les seuls accords consonnants se prêtent peu à l'emploi des modulations enharmoniques; c'est pourquoi nous attendrons de connaître ceux qui, par leur caractère spécial, permettent de produire ces sortes de transformations et de moduler facilement dans les tons les plus éloignés.

DU RETARD

§ 187. Du moment où les compositeurs comprirent que, non-seulement les renversements des accords étaient nécessaires à la marche naturelle des voix dans l'harmonie vocale (§ 41), mais aussi que ces formes apportaient une grande variété dans la marche des basses, leurs efforts tendirent de jour en jour au perfectionnement de l'art musical.

Le principe des sons communs les conduisit à chercher des modifications qui furent introduites dans les accords, afin d'établir artificiellement des notes communes entre des accords qui n'en avaient pas.

La modification la plus ancienne, telle qu'on la pratique encore largement dans la musique moderne, consiste en ceci :

Toutes les fois que, dans la succession de deux accords, une des parties du premier doit faire en descendant un mouvement diatonique, pour venir occuper dans le second la place qui lui est destinée, si cette note est prolongée, au lieu d'opérer sa descente quand le second accord est frappé, on produit une dissonance qui prend le nom spécial de *retard*. Cette dissonance est causée par l'introduction dans le

A

second accord d'une note étrangère à son harmonie.

Écrivons en *ut* majeur la succession qui forme une cadence rompue sur l'accord parfait mineur du 6^e degré, *la*; ex. A.

On a vu, au § 82, que, lorsqu'on veut écrire avec élégance cette forme de cadence rompue, il faut éviter de doubler la fondamentale *la* et conserver à la note sensible *si* sa marche naturelle sur la tonique *ut*, ainsi qu'on le voit en A.

La doublure de la fondamentale *la* ne constituerait pas précisément une faute, mais le caractère essentiellement transitoire de la cadence rompue serait un peu troublé, sinon détruit, par cette doublure.

Supposons maintenant que la note sensible *si*, de l'accord de la dominante *sol si ré*, soit prolongée dans l'accord de *la*, on obtiendra ainsi l'agrégation *la ut mi si*, dans laquelle la note *si*, par un changement de rôle, doit descendre d'un degré sur *la* au lieu de se diriger sur *ut*; ex. B.

B

Cette note *si*, en retardant le *la* dont elle prend momentanément la place, rend agréable l'audition subséquente de la note qui double, parce que les deux notes *la la* (à distance d'octave), entendues l'une après l'autre, n'augmentent pas la sonorité de la première. La cadence rompue ainsi pratiquée ne perd rien de son caractère passager.

L'intervalle *la si*, formé par les notes extrêmes de l'agrégation *la ut mi si*, et résultant de la prolongation, est une neuvième qui, en sa qualité de dissonance, sollicite une résolution; l'oreille n'est complètement satisfaite que lorsque le *la*, placé à un degré diatonique au-dessous de la note *si*, est entendu.

Nous ferons remarquer ici qu'à l'aide du *retard* : 1^o une note commune artificielle vient souder les deux accords *sol si ré* et *la ut mi*, qui n'ont pas naturellement de note commune (§ 94); 2^o que la fonction remplie par l'accord de *sol* n'a rien de changé dans cette circonstance.

Pour donner déjà une idée plus complète de ce genre de modification, supposons une cadence imparfaite écrite en *ut* majeur ; ex. A.

Si l'on prolonge la note *ut*, doublure de la fondamentale du premier accord, dans celui de la dominante, *sol si ré*, on obtiendra l'agrégation *sol ut ré* ; ex. B.

La note *ut* prolongée vient momentanément prendre la place de la tierce *si* ; cette tierce, ainsi retardée, produit une dissonance de seconde, *ut ré*, dont la résolution exige la descente de la note *ut* sur le *si*.

§ 188. La prolongation des sons produit des *retards* d'espèces différentes dont nous nous occuperons en traitant de l'harmonie artificielle.

Telle est, du reste, comme on le verra dans la cinquième partie, la loi générale de toutes les dissonances qui résultent de la prolongation des sons ; les notes qui les produisent doivent toujours descendre d'un degré diatonique.

En parlant ici du *retard*, nous n'avons pas eu l'intention de faire un exposé complet de l'une des modifications les plus importantes amenées dans l'harmonie simple par la mélodie ; il nous suffit, quant à présent, d'avoir donné l'idée d'un principe qui doit apporter de grands éclaircissements à la théorie des accords dissonants, telle qu'elle sera étudiée dans les deux dernières parties.

A

B

