

CH. KOEHLIN



Traité de l'Harmonie

EN 3 VOLUMES

VOLUME I. — Harmonie consonnante. Harmonie dissonante. Retards - Notes de passage - Appogiatures, etc.

VOLUME II. — Leçons sur les modes grégoriens - Style contrapunctique - Leçons de Concours - Harmonie et composition - Evolution de l'Harmonie depuis le XIV^e siècle jusqu'à nos jours.

VOLUME III. — Réalisation, par l'Auteur, des leçons des volumes I et II.

Chaque volume, prix net .

EDITIONS MAX ESCHIG, PARIS

48, Rue Rome, 48

Tous droits de reproduction, d'arrangements, de représentation, de traduction et d'exécution publique réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

Imprimé en France

MUSICA e DISCRI

F. BONGIOVANNI

VIA RIZZOLI 28/E - TEL. 225722

Bologna

Table des Matières

AVANT-PROPOS	1
CHAPITRE I. -- Définitions-Règles générales	4
Gammes, intervalles, page 4. Accords, page 7. Mouvements mélodiques, page 11. Mouvements harmoniques, page 12.	
CHAPITRE II. -- Accords parfaits.	17
Etat fondamental, page 17. Changements de positions, page 24. Accord de sixte, page 26. Sixte et quarte, page 34. Quinte diminuée, page 40. Quinte augmentée, page 42.	
CHAPITRE III. Cadences, Marches, Modulations.	44
Cadences, page 44. Revision des accords parfaits, page 48. Modulations, page 50. Revi- sion des cadences et des modulations, page 62.	
CHAPITRE IV. -- Accords de septièmes.	64
Considérations générales, page 64. Septième de dominante, page 65. Résolutions excep- tionnelles, page 71. Suppression de la fondamentale, page 81. Autres accords de sep- tième. page 83. Septième de sensible et septième diminuée, page 95.	
CHAPITRE V. -- Rôle des accords et des divers degrés.	102
— 2 ^{de} Revision des accords parfaits	109
CHAPITRE VI. -- Neuvièmes	113
Neuvièmes de dominante, page 113. Autres neuvièmes, page 116.	
CHAPITRE VII. -- Retards	123
Règles, page 123. Classification des retards, page 125. Textes de leçons, page 129.	
CHAPITRE VIII. -- Altérations	136
Altération ascendante de la quinte, page 136. Altération descendante de la quinte (sixte augmentée), page 139.	
CHAPITRE IX. -- Pédales.	146
CHAPITRE X. -- Notes étrangères à l'harmonie	149
Définitions, page 149. Notes de passage et broderies, page 150. Echappées, page 170. Appogiatures, page 174. Anticipations, page 176. Suite des appogiatures et textes sur les appogiatures, page 177. Textes sur les anticipations, page 185. Etude du Choral, page 186.	

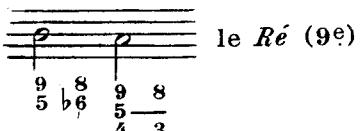
AVERTISSEMENT.

Prévenons, d'une façon générale, qu'à partir des leçons sur les 9^{es}, les Retards, les Altérations, etc..., le chiffrage indiqué pour les *Basses données* doit être *un guide, plutôt qu'une obligation absolue*. Il pourrait se faire, en effet, qu'en certains cas l'élève fût plutôt gêné par ce chiffrage, s'il partait d'une disposition trop différente de la nôtre. Bien entendu, mieux vaudra, si possible, suivre nos indications; mais il ne faut pas qu'elles risquent de conduire à de trop grandes difficultés. — En outre, ces chiffrages (à partir des *Altérations*, mais d'ailleurs exceptionnellement) supposent parfois des 7^{es} non préparées, ou préparées seulement "par échange". Je les signale dans l'*erratum* qui suit. (On en trouvera d'autres exemples dans les C. D. de concours, du second volume). Aujourd'hui, la règle s'est beaucoup adoucie à ce sujet; et si l'usage que fera l'élève de cette liberté relative, reste musical, on la lui doit accorder de confiance pour les leçons dites *de concours*. Il en va de même à l'égard des *quintes consécutives par notes de passage* (ou par broderies), — que d'ailleurs Reber lui-même autorise en certains cas: parfois, il serait dommage de ne point les écrire. En principe, évitez-les pour la plupart des leçons sur les notes de passage ordinaires; mais ne vous étonnez pas d'en rencontrer, *par exception*, dans nos réalisations sur les notes de passage chromatiques et sur les appogiatures, — et beaucoup plus souvent, dans les réalisations de leçons de concours, du second volume.

Notez aussi que les leçons 11, 12, 13 sur les Appogiatures, pourront comporter des préparations ou des résolutions *par échange*.

Voici d'ailleurs certaines indications qui ne seront pas inutiles:

RETARDS. C. D. N° 20 (p. 134). 8^e mesure: si l'on prend comme Basse du 3^e temps sera abordé sans préparation (et par mouvement contraire) par le Ténor.



B. D. N° 21 (p. 135). 8^e mesure: le *Do* ♯, 7^e, monte à *Ré* ♯, puis à *Mi* ♭ au 3^e temps (résolution libre de la 7^e).

ALTÉRATIONS. C. D. N° 6 (p. 142). À l'avant-dernière mesure, on pourra, aux deux 1^{rs} temps, avoir *Lab* à la B. avec $\frac{6}{5} \overline{3}$; et le *Mib* dissonance (blanche) pourra n'être préparé que par un *Mib* noire à la mesure précédente.

C. D. N° 8 (p. 142). 4^e mesure: si l'on harmonise par *Lab* à la B. au 1^{er} temps, avec $\frac{6}{5}$, le *Mib* dissonance pourra être pris sans préparation. Aux 3^{es} temps des 5^e et 6^e mesures, le retard peut être accompagné de la note réelle au Ténor; à la 20^e mesure du même Chant (p. 143), sous le *Lab* du Soprano, on pourra avoir *Fa* à la B., avec $\frac{6}{5}$, le *Do* n'étant pas préparé.

B. D. N° 9 (p. 143). Au 3^e temps de la variante A (7^e mesure), le chiffrage indique, sur *Sib*, l'accord $\frac{6}{5}$. Il en résulte que la dissonance *Fa* sera prise sans préparation.

NOTES DE PASSAGE. C. D. N° 6 (p. 159). 11^e mesure. Il va de soi qu'ici la résolution réelle du *Si* est le *La*, 4^e croche, bien que ce *Si* ne soit préparé que par une noire. Un tel genre d'écriture est courant dans la fugue; il reste très admissible pour des leçons d'harmonie.

Leçon N° 18 (p. 164). 13^e mesure: le C^{to} peut reprendre (préparation par échange) le *Sol* du Soprano.

Terminons enfin, au sujet du *Chiffrage*, par une remarque *très importante*: il arrive assez souvent que le chiffre 3 (placé tout seul, sans le 5) signifie: accord parfait *sans la quinte*, — notamment à la conclusion d'une cadence. Mais cela n'est pas absolu, — et d'ailleurs, si l'élève peut réaliser correctement avec la quinte et la tierce, qu'il ne s'en prive pas. — Inversement, il a pu se faire que nous écrivions 5 comme chiffrage, sans prendre garde que notre réalisation ne contenait pas de quinte. De toute façon, avec le chiffrage 5, l'élève n'est pas *obligé* d'écrire la quinte; mais en général cela sera préférable. — Enfin, # ou b, étant l'abréviation commode de $\frac{5}{2}$, voire de $\frac{\#5}{2}$, ou de $\frac{5}{3}$, etc., ce chiffrage signifie en général l'accord parfait avec la quinte et la tierce, — toutefois, sans obligation absolue d'écrire la quinte.



AVANT - PROPOS

Je ne pense pas que les bons musiciens contestent l'utilité des études d'harmonie. En vain prétendrait-on que "les accords n'existent pas": qu'il n'y a, dans la musique, que mouvements de parties, et chez l'auditeur, "qu'audition horizontale". C'est une nécessité de l'oreille au contraire, que d'interpréter les sonorités simultanées par "l'audition verticale" et d'affirmer la signification d'un passage sur ces *repères*: les accords. D'ailleurs, l'importance d'une bonne basse n'est pas niable. En définitive, l'oreille entend à la fois des mouvements contrapunctiques et des harmonies.

En outre, l'expérience acquise nous mène à conclure que l'étude de l'harmonie doit *précéder* celles du contrepoint et de la fugue. Elle est précieuse à divers égards:

1º D'abord, elle habite les élèves (aujourd'hui naturellement enclins, dès leurs débuts, à des combinaisons ultra-dissonantes) aux accords qu'employèrent les maîtres d'autrefois. Elle leur montre, *s'ils savent comprendre*, que ces accords ne sont point les vocables d'une langue morte; — que la beauté de cette langue est toujours vivante et qu'avec elle, on peut réaliser de la musique, même personnelle.

2º Cette étude aide au développement de *l'imagination harmonique*, comme celle du contrepoint favorise l'intuition qui crée de souples mouvements mélodiques. Il ne faudrait point croire que ces facultés fussent innées, ou du moins qu'elles ne pussent gagner à la culture d'une solide technique. Celle-ci n'a jamais nui, bien au contraire, à la personnalité: elle aide à découvrir l'orée de nouveaux chemins. — Il est bon que l'élève s'exerce à "entendre dans sa tête"; il est nécessaire pour lui de concevoir des tonalités nettes, de savoir dire sa pensée clairement, et d'éviter toute platitude comme toute maladresse. On doit être capable de réaliser, sans étroitesse, sans pédantisme, mais *purement*; — et, groupant les sons avec plénitude, de se garder des heurts inutiles: on pourra toujours, plus tard, écrire d'après dissonances; au demeurant, il est plus facile d'y parvenir qu'à l'harmo-nieuse pureté de l'*Ave verum* de Mozart.

3º Une bonne harmonie est absolument obligée dans le contrepoint et dans la fugue. Les mouvements des parties doivent toujours reposer sur des basses *musicales* et constituer des enchaînements harmonieux. On peut même affirmer que c'est dans le style contrapunctique *surtout*, que les accords ont besoin d'être nets et clairs — à cause précisément de la complexité des parties qui s'entre croisent.

4º Ajoutons, en passant, qu'il est très salutaire d'avoir pratiqué sérieusement et de *connaître à fond l'harmonie consonnante* (celle des accords parfaits) — si diverse d'ailleurs lorsqu'on sait l'utiliser. Les ressources du diatonique, grâce aux accords parfaits des divers degrés, enrichis de mouvements contrapunctiques et de rythmes vivants, sont quasiment infinies. Mais cette étude exige une singulière finesse d'oreille, — la musicalité ne résultant pas de l'obéissance aux règles: laquelle n'est point suffisante (on verra plus loin que, dans la composition libre, cette obéissance n'est pas plus *nécessaire que suffisante*). Affaire, non de "science", mais d'intuition musicale, *d'invention*. Saint-Saëns l'a fort bien dit (cf. *Harmonie et Mélodie*): "il faut autant de génie pour créer de belles harmonies, que pour créer de belles mélodies".

5º Quant à la discipline provisoire que s'imposera l'élève, nous aimons à croire qu'il ne regrettera point de s'y être soumis. Entraînement salutaire, auquel il gagnera d'éviter la monotonie d'un maladroit amateurisme, et d'acquérir la souplesse d'écriture, l'aisance, la sûreté du style, et cette variété même de pensée qu'une entière liberté précoce n'aurait point favorisée. — Sans doute, après avoir "fini le traité", il lui sera nécessaire de savoir oublier certaines règles spéciales à ces sortes d'ouvrages.⁽¹⁾ C'est à quoi le mènera la fugue, s'il la pratique avec un esprit suffisamment large. Rien ne lui sera plus aisément, d'ailleurs, que d'incliner à sa guise vers des combinaisons dissonantes, — polytonales, atonales même... Comme ces moyens sont *dans l'air* il n'est pas à craindre qu'un jeune musicien les ignore, dussions-nous n'en parler que brièvement. D'ailleurs, les ayant pratiqués dans plus d'une œuvre, nous ne saurions paraître suspect de malveillance à cet égard. Mais nous conseillons de savoir aussi connaître la richesse du vocabulaire consonnant. Pussions-nous avoir montré, dans nos séries de *Chorals a capella*, comme également par les leçons du présent Traité, que ce style consonnant ne s'oppose point à de la vraie musique.

On ne prétend pas ici combattre les Traité précédents, mais plutôt les compléter et les rajeunir. — Montrer les liens qui rattachent l'harmonie à la composition, citer des exemples de maîtres, expliquer les règles (autant que faire se pourra), proposer des Basses et des Chants donnés aussi musi-

⁽¹⁾ On y reviendra dans le chapitre des licences.

caux que possible, —ajouter enfin quelques chapitres concernant certains points laissés de côté par les ouvrages antérieurs: étudier, notamment, les modes grégoriens, tenus dans un regrettable oubli, —donner, enfin, un aperçu de l'évolution harmonique (du moyen-âge à nos jours): _tel sera notre but.

Nous suivrons à peu près la marche habituelle des livres d'enseignement de l'harmonie, et conserverons la plupart de leurs règles. Mais disons tout de suite que ces règles ne sont pas des *dogmes infaillibles*. La prohibition absolue des quintes successives n'est pas plus raisonnable, dans la musique libre, que celle des fausses relations, ou que l'obligatoire préparation des dissonances. En pareille matière il n'y a point de dogme. Le nombre des licences est infini, et les "exceptions confirmant les règles" se font si nombreuses que l'on se demande parfois si ces règles existent. —Au moins, voyons en elles une convention toujours utile à l'école: la "règle du jeu"— entraînement auquel se doivent soumettre la plume et le style de l'élève. Toutes ces interdictions forment des obstacles qu'il faut savoir franchir avec grâce: elles procurent, nous l'avons dit, la souplesse et la variété du style.

Insistons, dès à présent, sur ce point: si les Règles de l'harmonie vous semblent violées (et elles le sont, en effet) par maint chef-d'œuvre indiscutable et d'ailleurs réellement traditionnel: purement écrit,⁽¹⁾—ces règles sont profitables, pour ne pas dire *absolument nécessaires* à l'élève qui veut travailler sérieusement. Les transgresser dès le début conduirait à de monotones "mouvements parallèles". L'entièvre liberté que l'on s'attribuerait, on ne saurait en user, alors, que maladroitement. Ce *fait d'expérience* n'est pas contestable.

A vrai dire, il existe une infinité de styles, et ceux des leçons d'harmonie, qui visent surtout *au charme*, ne sont pas les seuls qu'on puisse admettre. Autant de musiciens, je dirais même autant d'œuvres: autant de styles différents. Mais chercher ainsi *le joli*, est-ce chose reprehensible? Le charme est-il donc forcément mièvre? Lorsqu'on a vu un Claude Debussy, un Gabriel Fauré s'immortaliser par des œuvres à la fois séduisantes, profondes, et fortes, on comprend la haute beauté du charme de "*douce France*". —Le but de l'harmonie, qui est de réaliser avec plénitude et douceur, mais sans platitude ni faiblesse, n'est point si facile ni si négligeable. —Présenter les modulations avec netteté, les enchaînements sans heurts incohérents, s'inspirer de la *clarté* des grands classiques du XVIII^e siècle (Bach, Mozart,...) c'est la base de toute étude musicale.⁽²⁾ — Quant au style contrapunctique, on verra plus loin que l'élève y sera naturellement conduit par nos leçons sur les notes de passage et sur les chorals, chapitre qu'à dessein nous avons conçu très développé.

Ajoutons que si, vers la fin de notre Traité, nous envisageons l'historique de l'évolution harmonique, sans dissimuler ces licences que tous (ou presque tous) les maîtres se sont permises, ce n'est point tolérer pour cela d'affaiblir la discipline *provisoire, mais très stricte* que nous demandons à l'élève, et que nous nous sommes efforcé d'observer nous-même dans les leçons composées pour cet ouvrage. Il ne nous a point semblé nécessaire d'écrire des exercices faisant appel à certains accords en usage aujourd'hui (formations par quartes ou par quintes superposées, appogiatures non résolues, accords librement pris sur pédales, bitonalité, etc). L'élève aura, je crois, davantage de profit à en découvrir *de lui-même* l'usage dans ses propres compositions. Il aura déjà bien assez de travail, et bien assez de mal, s'il veut réaliser avec soin toutes les leçons de ce Traité.

Quant à la façon de travailler, on recommande en général l'habitude d'écrire *à la table*, sans le secours du piano. Il faut, pour cela, développer le sens de *l'audition intérieure*; tout bon musicien la possède, dans une certaine mesure; mais cultivant ce don, il atteindra des résultats presque inespérés. Toutefois nous conseillons (au début surtout) de *vérifier au piano*:⁽³⁾ notez bien les erreurs de l'oreille et toutes les surprises que vous pourrez avoir. Avant que d'être lue, la musique est faite pour être entendue: par des exécutions au piano, par la mémoire de ces exécutions, vous développerez votre faculté *d'entendre dans le silence* les sonorités simultanées que sont les accords.

Pour la composition musicale, l'élève restera libre d'avoir recours ou non à l'instrument. Le vrai but, *le seul*, c'est de faire de la musique, —n'écrivant jamais des notes au hasard mais toujours avec un sens musical. Auditeur, critique, professeur même, nous n'avons pas à rechercher quels furent les moyens du compositeur, —mais à envisager le résultat.

Enfin, disons sans tarder que si l'élève rencontre parfois certaines digressions dans cet ouvrage, —s'il lui semble que nous *causons* avec lui de son art, fût-ce d'une façon un peu abstraite et par des idées générales (comme justement en cet *Avant-propos*), il tirera quelque profit, croyons-nous, de ces digressions, même lorsqu'elles ne lui paraîtront point d'une utilité immédiate; tangible. —L'utilité *en apparence la plus pratique* n'est pas toujours la véritable.⁽⁴⁾

(1) J'expliquerai plus tard que cette vraie pureté n'est pas l'obéissance à la *lettre* des traités.

(2) Il sera facile, par la suite, d'aborder des tonalités moins nettement définies, comme on en verra l'occasion au sujet des modes grégoriens.

(3) Cela est capital. La musique est faite pour être entendue, et ces vérifications au piano sont *très nécessaires*. D'ailleurs il faut savoir, en pareil cas, jouer lié et faire chanter les parties. —L'orgue vaudra mieux encore, et mieux aussi vaudront *des voix*, si l'on dispose d'un *bon* quatuor vocal.

(4) Et je songe aux programmes des études secondaires où, dans la partie mathématique, il est dit: "on envisagera sur tout les applications pratiques, sans insister sur les démonstrations". —Ce qui, au point de vue de la pensée, et de la mathématique même, n'est pas moins qu'une énormité.

D'ailleurs, on ne s'adresse ici qu'à des personnes aimant de réfléchir. Et ne vaut-il pas mieux traiter l'élève en *grand garçon*, voire en homme fait, en artiste, que d'adopter l'attitude d'un pion?.. La discipline proposée dans ce livre, qu'elle soit librement consentie. Vous n'aurez pas à regretter de vous y être soumis, de vous-mêmes.

Autant que possible, nous simplifierons l'exposé des règles. Peut-être néanmoins sembleront-elles compliquées. Un peu de bonne volonté, un petit effort, et la pratique les rendra familières à l'élève. Qu'il garde *sa bonne humeur* devant l'obstacle à franchir. Aucun travail n'est profitable sans quelque bienveillante énergie.

Vu l'importance de cet ouvrage et le grand nombre de leçons proposées, il a fallu publier nos réalisations dans un volume séparé. Si ce volume n'est pas *absolument nécessaire* à l'élève, il lui sera néanmoins fort utile;⁽¹⁾ et, de toute façon, indispensable au professeur, ne fût-ce que pour lui éviter la tâche d'écrire lui-même de semblables réalisations en exemples à ses disciples.

Un mot encore. Dans ses "devoirs d'harmonie", toujours et avant tout, l'élève devra s'efforcer de faire de la musique. Je pense que les premiers exercices lui paraîtront bien simplistes : il jugera difficile, avec ces textes, de composer des morceaux de musique. Pourtant, déjà (et je dirais presque surtout) dans le maniement si délicat des accords parfaits, la musicalité se révèle. Trouver les bonnes dispositions de sonorités, les enchaînements aisés et naturels, les lignes mélodiques les meilleures (au moins pour le soprano), ce n'est pas facile. En y parvenant, on fait acte de réel musicien.

D'ailleurs, un *Traité de l'harmonie* ne doit pas être un livre aride; — ne pas éloigner de la musique, y ramener au contraire: en cela réside la plus grande difficulté de notre tâche. Mais le traité seul ne suffit pas. Et les exemples que nous citons restent à coup sûr insuffisants. Aussi bien, conseillons à tous nos lecteurs de parfaire leur éducation musicale en étudiant les chefs-d'œuvre. Les jouer, les entendre aux concerts, s'en imprégner, vivre avec eux: nul risque qu'une jeune personnalité s'en trouve amoindrie, au contraire.

Enfin, la sagesse sera de laisser l'élève absolument libre de continuer à composer pour soi, dans le temps même de ces travaux d'harmonie. Je dis bien: *continuer*, car le plus souvent chez l'élève doué la composition précède l'étude de la technique: ce qui ne signifiera jamais que la technique soit nuisible ou même inutile.⁽²⁾

Il ne reste plus qu'à souhaiter bonne chance aux jeunes musiciens avides de s'instruire. Bonne chance, et bon zèle. Souvenez-vous de J. S. Bach: "j'ai dû beaucoup travailler, disait-il. Tout autre, avec autant de travail, serait parvenu où j'en suis".... Extrême modestie, je sais bien, — mais dont il faut retenir l'encouragement. Si vraiment "le génie est une longue patience", commencez par accorder cette patience à l'étude de l'harmonie, et vous en serez récompensés.

(1) D'autant plus que les nombreuses notes commentant nos réalisations, constituent des explications précises sur la *jurisprudence* de certaines règles, que l'on n'a pas voulu développer dans le présent texte de ce traité.

(2) A propos de cette technique, on se demandera peut-être pourquoi l'étude de l'harmonie ne se bornerait point à celle des maîtres? Analyses de leurs œuvres; connaissance, jugement de leur art, — examen des conditions dans lesquelles ils emploient les accords, étude approfondie de leur vocabulaire. — On pourrait aussi bien soutenir que seule la lecture des poètes suffirait à former de nouveaux poètes. Et l'exemple de certains génies renforcerait la thèse. Mais il n'est pas que de grands génies. Et, d'une façon générale, il semble que l'usage — en littérature, d'apprendre la grammaire, de pratiquer les analyses logiques et grammaticales, d'étudier la syntaxe, de s'exercer aux compositions françaises ou même aux vers latins, — en musique, de passer par la filière du solfège, de l'harmonie, du contrepoint et de la fugue, — soit jusqu'à présent celui qui ait donné les meilleurs résultats.

L'étude, *séparée*, de l'harmonie et du contrepoint, a ses raisons pratiques. Il y a, je sais bien, quelque *artificiel* à classifier ainsi, à travailler séparément et presque schématiquement des éléments de la musique que les compositions des maîtres nous révèlent intimement fondus. Mais cette réunion même (ainsi, chez Bach) présente une complexité où se perdrait l'élève inexpérimenté, s'il voulait, pour son compte, *ex abrupto*, s'y adonner. L'analyse (non moins que la pratique) de ce style où s'unissent l'harmonie et le contrepoint, est d'ailleurs fort délicate; on ne saurait la proposer à un débutant. Au contraire, les leçons d'harmonie offertes aux élèves, les accords simples que l'on y considère tout d'abord, — ensuite, les exercices de contrepoint rigoureux et finalement la fugue d'école, amènent les difficultés une à une, les séparent, et graduent le travail. — L'inconvénient serait que les devoirs d'harmonie et les exercices de contrepoint ne fussent que des schémas privés de musique. Mais nous en avons dit assez pour indiquer nos vues à cet égard: l'élève en ces leçons, même élémentaires, doit et peut réaliser de la musique. Puis, parvenu aux accords de 7^{es}, aux retards, aux notes de passage, etc... il prendra contact avec un langage se rapprochant de celui des musiciens "classiques"; à ce moment, il lui sera loisible aussi d'*analyser harmoniquement* (et tonalement) certaines œuvres de maîtres.

Quant à la musique plus récente, celle écrite depuis le début du XX^e siècle, on y remarquera tant d'innovations (et parfois si imprévues) qu'elles sembleront rebelles à l'analyse normale, en même temps que contraires à la plupart des usages en cours jusque là. En réalité, une étude approfondie de l'évolution harmonique montrerait la marche constante, naturelle, irrésistible, de cette évolution.

Pour le plan adopté ici, il sera donc d'envisager, les uns après les autres, les accords les plus usuels et de faire réaliser à l'élève les leçons de la forme traditionnelle: *Basses données*, *Chants données*. Ce n'est qu'après la série habituelle de ces exercices (se terminant par ceux sur les notes de passage, les broderies et les appoggiatures), que l'élève abordera la seconde partie de ce Traité, relative à des conceptions plus récentes, à de nouvelles formations d'accords, et à l'historique de l'évolution du langage. Dans ce *Second livre* se trouveront aussi des leçons sur le style contrapuntique, et l'étude des *leçons de concours* telles qu'on les donne au Conservatoire de Paris.

CHAPITRE I.

DÉFINITIONS.. RÈGLES GÉNÉRALES

GAMMES. INTERVALLES. ACCORDS

On suppose ici que l'élève a déjà fait des études complètes de solfège; qu'il sait reconnaître (à la lecture comme à l'audition) la nature des intervalles; qu'il n'a pas de difficulté à écrire un thème proposé, dans un ton ou dans un autre, — etc.

Rappelons brièvement quelques données essentielles:

Gamme majeure de Do

Gamme mineure La, relatif de Do

En mineur on aura parfois (en descendant)



les chiffres I, II, etc. indiquent ce qu'on appelle le *degré* de la gamme, ou du ton considéré.

T. = tonique (1^{er} degré)

S.D. = sous-dominante (4^e)

D. = dominante (5^e)

Le 7^e degré s'appelle aussi: *sensible*.

Et, en montant:



En majeur il peut aussi se rencontrer la succession suivante:



INTERVALLES

Demi-tons

ou

etc. intervalle chromatique (ou demi-ton chromatique)

ou

etc. demi-ton diatonique

pareils sur le piano; mais l'*écriture* n'en est pas le même puisque dans le $\frac{1}{2}$ ton diatonique le nom de la note change.

Secondes: (diminuée, inusitée) mineure majeure augmentée

Tierces: diminuée mineure majeure augmentée

Quartes: diminuée juste augmentée

Quintes: diminuée juste augmentée

Sixtes: diminuée mineure majeure augmentée

Septièmes: diminuée mineure majeure (augmentée inusitée)

Octaves: diminuée juste augmentée

Neuvièmes: (diminuée, inusitée) mineure majeure augmentée

Memento:

Un intervalle *juste* (quarte ou quinte) diffère d'un intervalle augmenté, ou d'un intervalle diminué, de la valeur d'un demi-ton chromatique.

Un intervalle *mineur* diffère d'un intervalle *diminué*
 " " *majeur* " " *mineur* } de la valeur d'un demi-ton chromatique.
 " " *majeur* " " *augmenté*

Ex: 

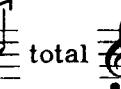
Quarte juste Quarte augmentée Quarte augmentée Quarte juste Quarte diminuée Quarte diminuée etc.

La gamme majeure ne contient comme intervalle augmenté, que celui du 4^e au 7^e degré; comme intervalle diminué, que celui du 7^e au 4^e degré:

IV^{te} augm. V^{te} dim. IV^{te} augm. V^{te} dim. II^{de} augm. VII^{me} dim. V^{te} augm. IV^{te} dim.

La gamme mineure en présente plusieurs: 

RENVERSEMENTS

Soient deux intervalles tels que, placés bout à bout, leur *somme* donne une octave:  total  on dit que l'un est le renversement de l'autre.

D'où le tableau suivant:



la seconde mineure	a pour renversement la septième majeure		
la seconde majeure	" "	"	la septième mineure
la seconde augmentée	" "	"	la septième diminuée
la tierce diminuée	" "	"	la sixte augmentée
la tierce mineure ⁽¹⁾	" "	"	la sixte majeure
la tierce majeure	" "	"	la sixte mineure
la quarte diminuée	" "	"	la quinte augmentée
la quarte juste	" "	"	la quinte juste
la quarte augmentée	" "	"	la quinte diminuée

Et réciproquement: ce qui nous évite de compléter le tableau.

⁽¹⁾ La tierce augmentée a pour renversement la sixte diminuée. Mais ce sont des intervalles pour ainsi dire inusités.

INTERVALLES MÉLODIQUES

Si dans une ligne _mélodie_ on considère ses intervalles successifs, on dit que ce sont là des intervalles mélodiques. Ex:  intervalle mélodique entre les deux 1^{es} notes (do mi)= tierce maj. " " " la 2^{de} et la 3^e= tierce min. _ etc.

On peut aussi considérer l'intervalle entre la 1^{re} et la 3^e note, quinte juste (*do sol*) et noter qu'il est formé ici de la somme de la tierce majeure et de la tierce mineure.

INTERVALLES HARMONIQUES

Si l'on joue à la fois plusieurs notes



on peut alors considérer les intervalles que l'on trouve dans cette agrégation:

<i>do-sol</i>	Quinte juste
<i>sol-mi</i>	Sixte majeure
<i>do-mi</i>	Tierce majeure ⁽¹⁾

CONSONNANCES; DISSONANCES

Si en partant de l'octave, dont le rapport des nombres de vibrations est $\frac{2}{1}$,⁽²⁾ on considère la quinte (rapport $\frac{3}{2}$), puis la quarte ($\frac{4}{3}$) etc., on trouve des fractions de plus en plus complexes.⁽³⁾ A l'oreille, chaque intervalle harmonique *sonne* d'une façon différente. Les traités et les théoriciens ont pris l'habitude de classer tous ces intervalles en deux catégories: les "consonnantes" et les "dissonantes". (Certains traités parlent aussi de consonnances mixtes, qui seraient à la limite de la dissonance: la quarte). Tout cela, c'est un peu la bouteille à l'encre. Pourquoi la quarte serait-elle dissonance, — placée dans l'échelle des rapports ci-dessus entre la quinte, consonnance, et la tierce majeure, consonnance (d'ailleurs apparue dans l'histoire après la quarte)?

Au fond il y a simplement *différences de qualité* entre *chacun* de ces intervalles harmoniques; en réalité, point de scission brusque entre *un groupe* et *un autre*.

⁽¹⁾ En réalité c'est une 10^e; mais, pour simplifier l'analyse, on réduit en abaissant d'une octave la note du haut_ d'où la tierce.

Parfois même on abaissera de deux, ou de trois octaves. Cependant on considère parfois des 11^{es}, des 13^{es} etc. (j'en reparlerai)

⁽²⁾  c'est-à-dire que la note A fera entendre 2 fois plus de vibrations, dans une seconde, que la note B.

Pour la quinte  C fera entendre 3 vibrations, dans le même temps que D en fera entendre 2, etc.

⁽³⁾ Ce traité n'étant pas consacré à l'acoustique musicale, nous laissons de côté _si intéressantes qu'elles soient_ toutes les discussions sur le problème des intervalles *absolument justes*, et des intervalles dits *tempérés*. On y reviendra cependant au sujet de la dissonance et de l'évolution harmonique, dans la seconde partie de l'ouvrage. Pour l'instant, je suppose "suffisamment justes à l'oreille" les intervalles composant les accords que l'on va étudier: par exemple, d'une justesse qui serait celle du piano accordé dans le système du tempérament. En réalité, si l'on définit la quinte: $\frac{3}{2}$, la quarte: $\frac{4}{3}$, la tierce majeure: $\frac{5}{4}$, la tierce mineure: $\frac{6}{5}$, (pour ne pas compliquer cet exposé, je ne parle pas des *deux sortes de secondes majeures* que nous donnent l'acoustique et la série des harmoniques: $\frac{9}{8}$ et $\frac{10}{9}$), ces intervalles aussi *rigoureusement justes* ne peuvent se trouver *tous réunis* dans une gamme donnée; et d'un mode à l'autre certains d'entre eux diffèrent. Pour exposer le fait avec plus de détails précis: La gamme de *do* étant définie par *do*: $\frac{1}{1}$; *sol*: $\frac{3}{2}$; *ré* (à la quinte de *sol*): $\frac{9}{8}$; *mi*: $\frac{5}{4}$ (tierce juste de *do*); *fa*: $\frac{4}{3}$; *la*: $\frac{5}{3}$ (c'est-à-dire tierce mineure du *do* supérieur, le rapport des nombres de vibration étant $\frac{6}{5}$ ainsi qu'il est facile de le calculer); *si*: $\frac{15}{8}$ (à la tierce majeure de *sol*), — il vous sera fort aisé de constater que l'intervalle *ré la* ainsi obtenu n'est pas une quinte, ni *ré fa* une tierce mineure. En effet, le rapport

$$\text{de la } \left(\frac{5}{3}\right) \text{ à } \text{ré } \left(\frac{9}{8}\right) \text{ est } \frac{\left(\frac{5}{3}\right)}{\left(\frac{9}{8}\right)} = \frac{40}{27} = \frac{80}{54}. \text{ Tandis que } \frac{3}{2} = \frac{81}{54}.$$

Peu de chose, diriez-vous, que cette différence. Pourtant elle est très sensible à l'audition, et tout récemment (sur un harmonium accordé en conséquence, et que pour d'intéressantes expériences, utilise, au Conservatoire, son savant directeur M^r Rabaud) nous avons pu nous en rendre compte d'une façon très nette. Cette quinte *ré la* est manifestement fausse; l'accord ainsi obtenu *ré fa la* n'est pas "consonnant". (D'ailleurs l'intervalle *ré fa*, qui est alors $\frac{4}{3} = \frac{32}{27}$,

diffère sensiblement de la tierce mineure $\frac{6}{5}$, les deux fractions pouvant s'écrire en réduisant au même dénominateur: $\frac{160}{135}$ et $\frac{162}{135}$, cette dernière étant la vraie tierce mineure).

Au contraire, les intervalles que donne le piano "bien tempéré" (c'est-à-dire l'octave y étant divisée en 12 parties égales) sont tous faux, mais d'une fausseté beaucoup moindre que celle dont nous venons de parler. Pratiquement ils sont utilisables pour étudier l'harmonie, en raison de leur approximation suffisante.

Toutefois, un accord parfait chanté avec la quinte et la tierce parfaitement justes, a certainement plus de charme; et comme d'ailleurs à l'orchestre les instruments à cordes ne jouent pas tout à fait dans le système tempéré, il se pose alors la question de savoir comment parvenir à la justesse la plus complète possible. Mais cela est assez complexe, et d'ailleurs en dehors de l'harmonie proprement dite.

D'ailleurs, on le verra plus loin, la perception de dissonance⁽¹⁾ —c'est-à-dire de "dureté"— est relative à toutes sortes de choses.

Cependant, pour simplifier, et toutes réserves faites sur la réelle dureté de ces intervalles, nous conviendrons de désigner encore, provisoirement, par le mot de *dissonance*, les intervalles suivants: demi-ton chromatiques; secondes; septièmes; neuvièmes; tous les intervalles augmentés; tous les intervalles diminués.

Les *consonnances* seront: l'octave, les tierces majeure et mineure, les sixtes majeure et mineure, la quinte. Et la quarte figurera dans un domaine neutre. Mais il est bien entendu que c'est là une convention, qui nous sera *commode* (par ses mots généraux) pour exposer la théorie de la "préparation des septièmes ou des neuvièmes", et celle des "Retards" et de leurs "résolutions".

ACCORDS

Dans tout morceau de musique, s'il y a plus d'une *partie* qui chante (c'est-à-dire si tout le monde ne chante pas à l'octave ou à l'unisson), il se produit par conséquent des intervalles harmoniques, en général variés. Par exemple:



On pourrait donner le nom d'*accord* à toute simultanéité de 2, 3, ... n sons. Comme il y a douze notes différentes (actuellement), un accord sera formé, au plus, de ces douze notes différentes. Mais dans le nombre, extrêmement considérable, des combinaisons possibles, les Traités n'en considèrent que certaines: celles qui furent les plus usitées dans la musique, jusqu'à ces dernières années. —On classe donc les accords; et cette simplification est absolument nécessaire aux méthodes d'analyse harmonique en usage dans les conservatoires. D'ailleurs, ces classifications résultent d'examens attentifs, rationnels, dûs aux théoriciens qui nous ont précédé (sans oublier des compositeurs, parfois: — ainsi, Rameau), et elles sont *conformes au sens musical*. Par ces méthodes, sauf de rares irrégularités on analyse avec simplicité et logique, tout à la fois, les œuvres écrites jusqu'à des temps assez rapprochés du nôtre.⁽²⁾ Elles nous suffiront pour l'instant.

FORMATIONS PAR TIERCES SUPERPOSÉES

En général, on pose en principe que tout accord⁽³⁾ se compose à l'origine d'une superposition de tierces:



(Cette théorie est, je crois, en défaut lorsqu'il s'agit de certains accords récents tels que mais elle nous suffira pour ce premier volume).

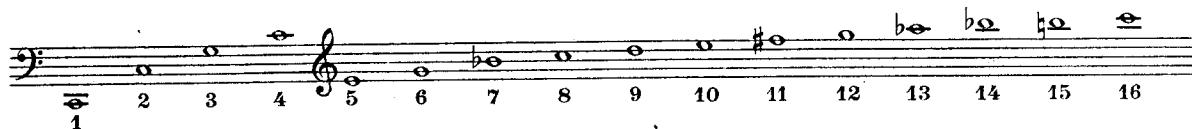


(1) Au sens étymologique, la *dissonance* donne l'impression de sons qui ne vont pas ensemble, qui ne se fondent pas dans un ensemble stable, mais, tendant à s'écartez, demandent une résolution consonante. Dans cet ouvrage je prendrai le mot *dissonance*, provisoirement, dans l'acception précise de: demi-ton, 2^{de}, 7^e, 9^e, intervalles augmentés ou diminués.

(2) Depuis une trentaine d'années, l'on a vu apparaître des accords malaisément analysables par les méthodes traditionnelles; — ou bien, ces méthodes ne seraient plus, alors, que factices et non conformes au sens musical. Nous reviendrons là-dessus dans la 2^{de} partie de cet ouvrage.

(3) Théorie commode _et rien de plus_, dont l'avantage est de s'appliquer à tous les accords de la musique "classique" des XVIII^e et XIX^e siècles (à l'exception, il me semble, de la fameuse *quinte et neuvième* par quoi débute le *Final* de la *Symphonie pastorale*). Mais ce n'est pas une *loi scientifique* et rien n'oblige à supposer que la formation par tierces superposées soit la seule possible. A son sujet, on ne pourrait même invoquer la *série des harmoniques*. Sans doute celle-ci donne-t-elle, avec *do*, le *mi* et le *sol*. Mais son *sib* (7^e harmonique) est beaucoup plus bas que la tierce mineure de *sol*; et si elle donne *ré*, plus loin (9^e harmonique), son *fa* ♯ (11^e harmonique) n'est pas un vrai *fa* ♯, mais une note intermédiaire entre *fa* ♯ et *fa* ⊃. Après cela, viennent des secondes et nous sommes loin de la théorique superposition de tierces.

Je rappelle, pour mémoire, la définition de cette *série des harmoniques*; étant donné un *son fondamental*, on appelle série des harmoniques la suite des notes dont les nombres de vibrations sont 2, 3, 4... n fois plus grands que le nombre de vibrations du son fondamental. On a ainsi:



(13 est intermédiaire entre un *la* ♭ et un *la* ⊃. 14 est à l'octave de 7. 15 est la tierce juste (majeure) de *sol* 12.

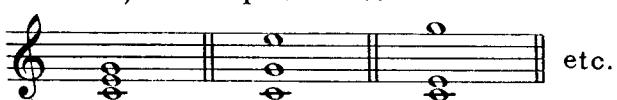
A ces accords proprement dits, qu'on appelle *accords à l'état fondamental*, se viennent ajouter leurs *Renversements*: je définirai ce terme tout à l'heure. Et il y a aussi toutes sortes de modifications de l'accord, telles que: où le Ré est dit *note de passage*, ou bien aussi: (Ré retard du do) par syncope.

J'expliquerai tout cela en détail, le moment venu.

REMARQUE TRÈS IMPORTANTE. Dans l'harmonie dite "classique" (celle de 1700 à 1850) lorsque la *basse* d'un accord demeure la même, il n'importe que le reste de cet accord soit écrit dans un ordre ou dans un autre: les tierces superposées peuvent être interverties, l'accord est toujours *considéré comme étant le même*.⁽¹⁾

Ainsi, sont équivalents:

et de même, avec 4 ou 5, ou n notes:



etc. etc. et à n'importe quelle place du clavier.

(Cette équivalence est beaucoup plus contestable lorsqu'il s'agit de certains accords dissonants du genre bitonal ou polytonal. Nous reparlerons plus loin de tout cela; pour le moment, admettez le principe de l'équivalence au sujet des accords étudiés dans cette 1^{re} partie).

RENVERSEMENTS

Considérons les accords écrits ci-dessus. — La basse y est toujours le *Do*. Mais si la note de basse, au lieu d'être la 1^{re} des notes des tierces de la série, est la seconde (*un mi*, dans les exemples précédents), alors on a ce qu'on appelle le *1^{er} Renversement* de l'accord. — Si la basse est la 3^e des notes

de la superposition: on a un *2^d Renversement*, etc.

Cette définition est générale pour tous les accords. Nous demandons à l'élève de la bien comprendre dès maintenant, et une fois pour toutes; car on n'y reviendra point. Ne confondez pas les différentes positions d'un accord à l'état fondamental, avec les différents Renversements de cet accord. Pour bien fixer les idées, voici quelques exemples:

(A)	accord à l'état fondamental note de basse, <i>do</i>	qu'on peut écrire		ou		etc.	(la note de basse restant toujours le <i>do</i> .)
	1 ^{er} Renversement de l'accord (A),	qu'on peut écrire aussi		ou		etc.	(mais la note de basse est toujours le <i>mi</i> , 2 ^{de} des notes de la série des tierces <i>do mi sol si</i> .)
	2 ^d Renversement de l'accord (A),	qu'on peut écrire aussi		ou		etc.	Et de même pour le 3 ^e Renversement.

(On voit tout de suite qu'un accord de 3 notes a 2 Renversements; un accord de 4 notes a 3 Renversements. etc.)

ÉCRITURE PAR PARTIES

Si l'on joue *au piano* une suite d'accords, on n'est pas obligé de supposer un lien entre les diverses notes de ces accords (bien que cela soit assez naturel, comme conception musicale). Il peut y avoir alors, dans cette suite, des accords de 3 notes, d'autres de 4, d'autres de 5:

L'homogénéité du timbre du piano, d'ailleurs, permet ce genre d'écriture.

⁽¹⁾ En certains cas, on ne tolère pas l'interversion: j'y reviendrai au sujet des neuvièmes, et des accords dits altérés.

Mais, étant donnée une succession d'accords, de 4 notes par exemple:



on peut supposer que ces agrégations de sons se trouvent produites par quatre personnes qui chanteront (ou joueront):

$\left\{ \begin{array}{l} \text{la 1re: } mi, fa, fa, sol, sol \\ \text{la 2me: } do, do, ré, ré, mi \\ \text{la 3me: } sol, la, la, si, do \\ \text{la 4me: } do, fa, ré, sol, do \end{array} \right\}$

c'est l'écriture par parties vocales, ou instrumentales: à 4 parties réelles.⁽¹⁾

Elle est issue du style du XVI^e siècle, et de J. S. Bach qui presque toujours l'emploie, même dans des œuvres pour le clavecin. Et elle s'oppose à celle, par exemple, de Chopin, qui est nettement pianistique.

Dans les leçons d'harmonie, on supposera *toujours* que les accords résultent de cette simultanéité des parties chantantes. Les leçons que l'élève devra écrire seront supposées confiées aux 4 voix suivantes: *Soprano, Contralto, Ténor, Basse*. (Il existe d'autres sortes de voix, mais cela n'a pas d'importance, puisqu'on a très suffisamment de variété avec ces 4 types vocaux).

On admet, pour ces leçons d'harmonie, les étendues suivantes:

	Basse	Ténor	Contralto	Soprano
	(\textcircled{o} \textcircled{o} $\textcircled{\#o}$)	(\textcircled{o} $\textcircled{\#o}$)	($\textcircled{\#o}$)	(\textcircled{o})
	(\textcircled{o} $\textcircled{\#o}$)	($\textcircled{\flat o}$ $\textcircled{\natural o}$ $\textcircled{\flat o}$)	($\textcircled{\flat o}$ $\textcircled{\natural o}$ $\textcircled{\flat o}$ $\textcircled{\natural o}$)	($\textcircled{\flat o}$)

Les notes entre parenthèses ne devront être employées qu'exceptionnellement, et sans y séjourner.

Sib, très exceptionnel

Fa, très exceptionnel
 Mi b, très possible

Les leçons d'harmonie peuvent être disposées à 4 portées, avec les clefs que j'indique ici. C'est la meilleure façon de faire. On se rend ainsi mieux compte de la marche des parties; et d'ailleurs, pour la fugue, on s'y voit presque obligé (à cause de la complexité des mouvements). Dans les conservatoires on se sert en général de ces 4 clefs. Pour les exemples de ce traité je me suis servi de 2 portées (clefs de *Fa* et de *Sol*), afin d'économiser la place, et pour la facilité de la lecture.

NATURE DES EXERCICES

Outre quelques exercices d'entraînement, très simplifiés; outre également la réalisation de certaines marches d'harmonie, les *devoirs* des élèves consisteront à réaliser pour ces 4 voix (ou 5, ou 3, quand cela se présentera) des Basses et des Chants donnés. Je m'explique:

Si nous indiquons une *Basse* l'élève devra écrire 3 parties supérieures (pour *Soprano, Contralto* et *Ténor*) formant par leur réunion avec la *Basse*, les accords considérés dans le chapitre dont il s'agira (avec la faculté de se servir des accords déjà étudiés précédemment). Si je donne un chant: *Soprano* l'élève écrira les 3 parties du dessous (*Contralto, Ténor, Basse*). La partie de *Basse*, en ce cas, prend une importance particulière.

SONORITÉS DES VOIX, POSITIONS DES ACCORDS, etc...

Le fait seul d'écrire pour les voix oblige à certaines précautions. Disons tout de suite que le style des leçons d'harmonie comporte une plénitude particulière (et qu'on s'impose), plus considérable que celle qui, aux *voix réelles*, serait déjà satisfaisante. Ainsi, les traités recommandent de ne pas employer

l'accord: sans la tierce *mi*; c'est-à-dire de ne pas avoir seulement:

⁽¹⁾ Même raisonnement pour 2, ou 3, ou 5, ou n parties.

Or cette quinte "à vide" est souvent *excellente*, lorsque des voix la font entendre. Au XVII^e siècle on le savait bien! Mais les traités sont, à ce sujet, archi-exigeants en fait de plénitude. Je pense que c'est à cause de la sonorité du piano (plus facilement creuse) que les professeurs en sont venus à proscrire cette quinte à vide dans les leçons d'harmonie. Et ils ont pris l'habitude de juger d'après ces sonorités du piano; aussi certaines *duretés* prétendues, que donne une exécution (médiocre) au piano, ne sont-elles nullement dures quand on les entend chantées par des voix.

Le cas se présente notamment, de telles *rencontres de parties* beaucoup plus douces aux voix (et au quatuor) qu'au piano. Bref, l'on se trouve ici, pour les leçons d'harmonie, en face d'une conception assez particulière, qui n'est *pas tout-à-fait conforme à la réalité de l'exécution vocale*. Il n'y a pas concordance exacte entre ce qu'interdisent les traités et ce que permet très bien, à l'oreille, la sonorité des voix.

Mais cette conception des traités n'est peut-être pas inutile au début des études d'harmonie. Il est bon que l'élève sache *d'abord* écrire des sonorités que le piano donne pleines...⁽¹⁾ Pour l'instant donc, on envisagera plutôt cette sonorité homogène du piano ou de l'orgue, sans trop songer au résultat *réel* des voix. — Mais on s'efforcera d'éviter, néanmoins, ce qui serait mauvais comme *écriture vocale*: une tessiture trop longtemps haute, ou bien des positions trop espacées, —(ou, dans le grave, trop resserrées) et surtout des intonations difficiles. Ces recommandations peuvent se détailler comme il suit:

POSITIONS TROP ESPACÉES.

Sauf de rares exceptions (motivées par un saut d'octave du Soprano, par exemple), évitez:

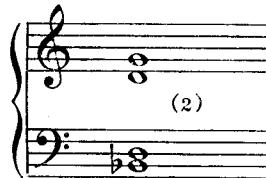
un intervalle harmonique de plus d'une 8^{ve} entre Soprano et Contralto

" " " " " entre Contralto et Ténor

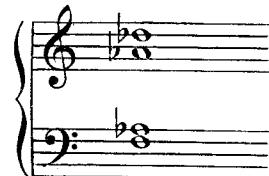
" " " " " 12^e entre Ténor et Basse

POSITIONS TROP SERRÉES.

Des tierces entre
Ténor et Basse, *dans le
grave*, sonnent lourd:



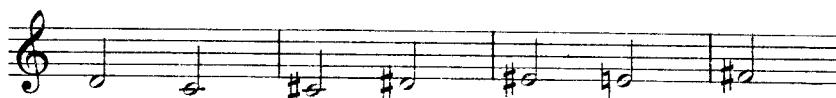
A une autre tessiture,
l'inconvénient disparaît.



CROISEMENTS.

Pour les mêmes raisons de bonne sonorité vocale, on interdit (dans ces leçons élémentaires) les *croisements* (c'est-à-dire le Contralto au-dessous du Ténor, la Basse au-dessus du Ténor, etc). On les tolèrera plus loin, —mais *courts*—, dans le cas de certains mouvements mélodiques obligés.

Il est nécessaire que chaque partie soit, sinon d'un grand intérêt mélodique, du moins aisée à chanter.⁽³⁾ Ainsi, l'on n'écrira point des intonations difficiles ou des mouvements gauches.



Il est d'ailleurs très simple de se rendre compte de la valeur mélodique d'une partie...

En raison de ces difficultés d'intonation, on pose en principe, dans les leçons d'harmonie, les règles suivantes au sujet des mouvements mélodiques d'une note à une autre immédiatement consécutive.

(1) Il prendra plus de liberté, lorsqu'il arrivera aux Notes de passage.

(2) Notez que l'intervalle d'8^{ve} entre Ténor et Contralto est très admissible en général; quoique cette disposition ne soit pas des meilleures, on y est parfois contraint par le contexte. Notez aussi qu'en composition, cette lourdeur peut être bonne, comme effet descriptif, expressif. Mais dans les leçons d'harmonie, l'on n'a point lieu d'admettre cette "beauté de la laideur", ces sortes de déformations voulues et plutôt exceptionnelles.

(3) On est plus exigeant en contrepoint, et dans les leçons sur les notes de passage.

MOUVEMENTS MÉLODIQUES DE 2 NOTES

PERMIS

Intervalle chromatique (s'il n'en résulte pas de gaucherie mélodique).

Secondes (majeure ou mineure)

Tierces " " "

Quarte juste

Quinte juste

Sixte mineure

Octave

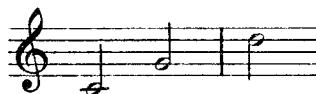
Egalement, il est permis de rester en place sur la même note.

On conseille aux débutants d'écrire des mouvements aussi restreints que possible. Naturellement, évitez (surtout au Soprano) des lignes monotones ou *bêtes*.



MOUVEMENTS MÉLODIQUES DE 3 NOTES

Les traités ont l'habitude de proscrire ceci:



et plus généralement,
toutes les 7es en 3 notes.

A l'exception de celle-ci:

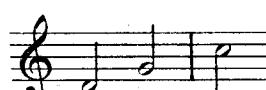


(a) qui est admissible, surtout si
le ré descend ensuite au do.

A la rigueur on peut admettre aussi:

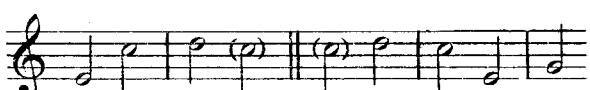


De même pour
les 7es en 3 notes:



interdites,⁽¹⁾

à l'exception de:



et de:



L'interdiction, pour les 7es en 3 notes, est un peu sévère sans doute. Il y a des cas où cela est si mélodique, qu'on ne remarque

même plus la 7e en 3 notes:



(Et surtout si le *la* ou le *sol* des exemples précédents est une blanche)

Cette interdiction n'est donc pas absolue; toutefois je crois utile de s'y conformer, à moins que ce ne soit pour réaliser un *excellent* mouvement mélodique. D'ailleurs dans les 1res leçons le cas ne se présentera guère, surtout pour le T. et le C.⁽²⁾

⁽¹⁾ On en trouvera plus d'une fois dans les Basses que je propose à l'élève, dites *basses données*. Cela tient à des raisons de sonorité, ou aussi de réalisations que ces mouvements rendront plus faciles.

⁽²⁾ Dorénavant, je désignerai souvent: Basse, par B.; Ténor, par T.; Contralto, par C.; Soprano, par S.

DÉFENDUS

Tous les intervalles augmentés
" " " diminués
Les 7es; les 9es (et au-delà)

La sixte majeure est *tolérée seulement*, si elle est prise bien mélodiquement:

par exemple
(en Do)



Mais celle-ci
(en Do)



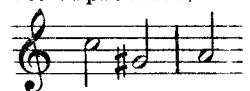
est assez
difficile, et

peu vocale. On ne l'écrira donc pas.

Par exception, on admet:

Basse
en
La mineur

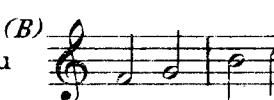
Soprano (Si la ligne
est expressive)



et (et même en descendant)
dans une partie inter-
médiaire; mais il vaut
mieux *savoir l'éviter*.

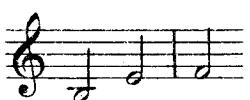
"TRITON" EN 3 NOTES

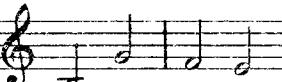
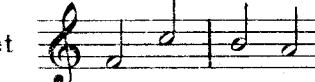
(Je rappelle que le triton = trois tons, est l'intervalle de fa à si, composé de 3 tons entiers: quarte augmentée). — Pas de règle: cela dépend des cas. Il faut que la ligne soit mélodique et aisée (de même pour la quinte diminuée en 3 notes). Lorsque l'impression de triton est très nette comme dans

(A)  ou (B)  ce n'est pas fameux. Mais (C)  est très admissible ceci

Et de même (D)  On voit que le critérium de la sensible montant à la tonique après le triton, n'est pas infaillible puisque D vaut mieux que B.

Pour la quinte diminuée:

ceci est gauche,  mais j'admet:  et même parfois: 

Naturellement, je mets hors de cause les mouvements tels que  et 

TRITON EN 4 NOTES



Il est également hors de cause, à moins d'un mouvement gauche.

SENSIBLE

En principe, elle doit monter à la tonique: dans les leçons d'harmonie du moins. Car cette règle comporte de très nombreuses exceptions, et chez les meilleurs musiciens, chez les grands maîtres. D'ailleurs, l'expression de la phrase exige souvent qu'elle descende. Et Bach, dans ses chorals, écrit couramment.



(Lorsque cet intervalle de tierce du Ténor se produit sur une tessiture élevée, il est parfois un peu trop en évidence:



Et de toute façon alors, cela serait à éviter).

Prenez l'habitude, en principe,⁽¹⁾ de faire monter la sensible à la tonique, dans les leçons élémentaires du début. Ensuite, si vous procédez avec habileté, la règle peut être adoucie.

MOUVEMENTS HARMONIQUES

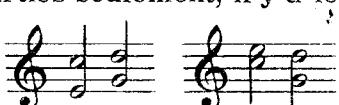
Les règles précédentes s'appliquent aux mouvements mélodiques. Elles sont en somme fort simples; leur cause réside surtout dans la musicalité et l'aisance qu'il faut donner à ces lignes.— Les règles concernant les mouvements harmoniques sont plus complexes. Etudiez-les avec soin, pour les connaître à fond, car elles sont appliquées presque constamment dans les leçons d'harmonie. C'est un petit effort d'attention de la part de l'élève; nous insistons pour qu'il s'y résolve sans mauvaise volonté.

On appelle mouvement harmonique celui que l'on considère dans la succession de deux ou plusieurs parties.



Si l'on envisage deux parties seulement, il y a les trois sortes suivantes de mouvements harmoniques:

(1) *direct*, lorsque chacune des parties se dirige dans le même sens:



(2) *contraire*, lorsque les parties se dirigent en sens contraire:



(3) *oblique*, lorsqu'une des parties reste en place:



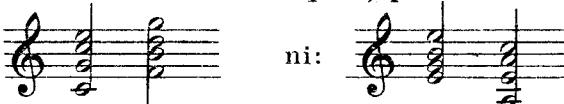
⁽¹⁾ A titre d'entraînement et comme difficulté à vaincre.

On va voir que les mouvements contraires (au moins entre parties extrêmes, B.-S.) sont préférables, en ce qu'ils offrent moins de chances de réalisations incorrectes. Toutefois, n'en concluez pas qu'il faille toujours les pratiquer, ni qu'un mouvement direct soit chose mauvaise *en soi*. — On fera bien, d'ailleurs, de ne jamais perdre de vue la ligne mélodique des parties — celle surtout du Soprano — laquelle doit rester musicale; et souvent il en pourra résulter des mouvements directs. — Il faudra seulement, dans ces cas, chercher avec soin s'il n'y a pas de faute.

DIVERSES INTERDICTIONS

1^o Eviter que les 4 parties ne montent ou ne descendent en même temps. — Cette règle ne comporte, dans les leçons d'harmonie, que de rares exceptions. (Bien entendu, dans la musique libre il est vu tout autrement, lorsque ce transport des 4 voix dans le même sens est écrit *expres*, pour une raison expres-

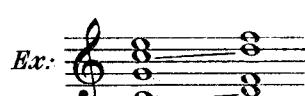
sive ou évocatrice.⁽¹⁾) Donc, on n'écrira point:



ni:



2^o OCTAVES CONSÉCUTIVES. On interdit, et très sévèrement, deux octaves consécutives, par mouvement direct ou par mouvement contraire.



Octaves (entre Contralto et Basse) interdites, naturellement.



Octaves (entre Soprano et Basse) interdites aussi, quoique par mouvement contraire.

Il va de soi que les octaves ainsi comptées ne résultent que de la considération de *deux* parties. Si l'une des notes d'une des octaves est formée par une 3^e partie, cela ne donne pas d'octaves consécutives. Chose évidente, mais qu'il faut spécifier, pour des natures trop scrupuleuses qui croiraient devoir étendre la règle jusque là.



Do Ré ne forme pas d'octaves consécutives, puisque la ligne de la Basse va au si, et l'on n'a pas à tenir compte de la ligne *en pointillé*, qui ne répond à aucun réel mouvement de parties, donc à aucune impression réelle pouvant donner la sensation d'octaves consécutives.

La règle précédente ne comporte guère qu'une exception, c'est le cas où un *chant donné* termine par un saut de Dominante à Tonique, lorsqu'en même temps le sens musical exige que la Basse en fasse de même. Alors on pratique les octaves par mouvement contraire:



3^o QUINTES JUSTES CONSÉCUTIVES. Même interdiction pour deux quintes *justes* consécutives, par mouvement direct ou par mouvement contraire.

Je signalerai plus loin les cas, assez rares, où l'on tolère des quintes successives de ce genre dans les leçons d'harmonie.

4^o CAS DES QUINTES DIMINUÉES. (a) Deux quintes diminuées de suite: cela peut arriver,

à l'un de ses renversements; on en reparlera plus loin. En général on les permet.

(b) Une quinte juste suivie d'une quinte diminuée: on tolère cet enchaînement, même par mouvement direct, lorsqu'il ne se produit pas entre extrêmes (c'est-à-dire entre B. et S.)

Je n'ai jamais saisi la raison pourquoi il serait à éviter entre S. et C., alors qu'on le permettrait entre T. et C. — Par exemple,



ceci: est assurément plus doux, et donne moins la sensation de quintes, que:



(c) Une quinte diminuée suivie d'une quinte juste. Pour le moment, on interdira cet enchaînement. Nous en verrons plus loin de rares tolérances.

(1) Je citerai plus loin le 1^{er} chœur de *Briséïs*, de Chabrier

Les règles concernant les octaves ou les quintes consécutives furent longtemps tenues pour intangibles, et même dans les compositions libres.⁽¹⁾ Cependant au moyen-âge, les premières harmonisations ne furent réalisées, précisément, qu'avec des quartes, puis avec des quintes successives et telles que



Les maîtres du XVI^e Siècle se montraient encore peu sévères à cet égard, car ils écrivaient couramment:



(on verra plus loin que, dans les leçons d'harmonie, de semblables quintes sur temps fort, *do sol, ré la*, sont tenues pour consécutives s'il n'y a pas de changement d'accord entre les deux).

D'autre part, et depuis quelque temps déjà, il est devenu tellement usuel, dans la composition musicale, d'écrire des quintes consécutives (et d'incontestables maîtres en ont fait un usage si heureux), qu'il est impossible de tenir cet effet pour "mauvais, musicalement", même lorsqu'on entend⁽²⁾ ces quintes.

On doit repousser de la façon la plus formelle toute théorie *a priori* tendant à proscrire les quintes successives: par exemple celle qui prétendrait qu'elles "font entendre simultanément deux tonalités".⁽³⁾ Il est manifeste qu'au début des *Sirènes*, de Cl. Debussy, on ne cesse pas de rester en *Fa# majeur*, avec:



Cherchons autre part l'origine de cette proscription des quintes, qui fut une loi si longtemps.

L'harmonisation des thèmes de plain chant par des quintes à vide, (aux voix ou à l'orgue), n'a *en soi* rien de déplaisant. Tout au plus y trouverait-on certain archaïsme, au caractère différent de celui de la musique du XVIII^e Siècle – ou de l'actuelle musique d'opérette: mais cela ne suffit point pour déclarer mauvais cet archaïsme et ces quintes! D'ailleurs les réalisations charmantes de Cl. Debussy, de M. Ravel et de tant d'autres musiciens contemporains, prouvent *ipso facto* que cette interdiction ne saurait être absolue. C'est plutôt une question de style. Lorsqu'on eut l'idée, au moyen-âge, d'ajouter la tierce aux accords de quintes, peut-être prit-on goût davantage à la tierce et moins à la quinte. Et, lorsque dans le même temps l'on commença de concevoir des parties chantantes où, d'une voix à l'autre, des thèmes s'imitaient en se répondant (ébauche de la fugue), il fut assez naturel, il fut même nécessaire de procéder autrement que par les anciens mouvements parallèles:



Les parties chantantes prirent certaine indépendance; les mouvements parallèles, on s'en déshabituа; dès lors, ils durent paraître monotones. Et l'usage fit force de loi. Les quintes successives se firent plus rares; comme elles ne furent plus à la mode, les théoriciens s'empressèrent de les juger mauvaises. Ne le regrettons pas. Cette interdiction était une des difficultés qui incitent les musiciens à trouver des variantes. Elle les contraignit d'assouplir leur style; au besoin, elle les conduisit à la découverte de nouveaux enchaînements d'accords et leur fit trouver des harmonisations inédites.

Encore aujourd'hui, il est bon que l'élève se conforme provisoirement à cette règle stricte. Grâce à elle, il fera des progrès, tandis que la liberté des mouvements parallèles (joignez-y la paresse inhérente à l'homme) s'opposerait à ces progrès.

Donc, résumons: les quintes successives sont rarement dures et "creuses" (surtout *aux voix*); leur sonorité est souvent excellente. Les artistes modernes en ont usé de la façon la plus heureuse; et fussent-elles creuses ou dures, il pourrait se rencontrer des cas exigeant ces sortes de sonorité plus après. Mais alors, ce seraient des sonorités faisant disparate avec celles que l'on recherche dans les exercices d'harmonie. De toute façon, recommandons instantanément à l'élève de s'en tenir à la règle qui les interdit. Il en retirera les meilleurs résultats; et plus tard, quand il le voudra, les mouvements parallèles seront à sa disposition; seulement, il s'en servira, non par impuissance d'agir autrement, mais *exprès* et sachant ce qu'il fait.

On verra plus loin que, même pour les *octaves consécutives*, l'effet d'appauvrissement de la sonorité, l'impression de tomber dans un trou, la sorte de désarroi qu'elles laissent, tout cela peut trouver sa place en un morceau de musique. Il n'y a donc, même au sujet de ces octaves, point d'interdiction *a priori*. Mais leur *manque de plénitude* s'oppose au style que l'on recherche "à l'école"; l'élève devra s'en abstenir complètement.

(1) On citerait *je le ferai plus loin* quelques dérogations à cette règle; mais elles sont rares, au moins entre 1650 et 1850.

(2) La perception de *quintes successives* est très variable, suivant la nature des accords employés, et celle des mouvements de parties. Il y a des quintes qui ne "sonnent" pas comme quintes, et d'autres qui sont fort en évidence.

(3) On dit: *la ré* donnent l'impression du ton de sol, *sol do* celui du ton de do. Mais c'est bien tiré par les cheveux; on dirait aussi bien, en ne considérant que des tierces: *ré fa* donne l'impression de *Ré mineur*, *do mi* celle de *Do majeur*. D'ailleurs, *ré fa# la* est en *do* et non en *sol*!

5^e OCTAVES PAR MOUVEMENT DIRECT (On les appelait autrefois, assez ridiculement, octaves "cachées", mais nous adopterons le terme plus exact et plus simple d'"octaves directes").

Les traités en donnent des lois assez complexes — *grammatici certant* — et à notre avis trop étroites. Il est possible de les élargir et de les simplifier tout à la fois, de la façon suivante:

Les octaves directes sont permises lorsque la partie *supérieure* procède par un *mouvement conjoint*. (On appelle mouvement conjoint, un mouvement mélodique de $\frac{1}{2}$ ton ou de 1 ton; tout mouvement plus considérable est nommé disjoint).

(Bien entendu, dans ce cas, la partie inférieure procède par mouvement disjoint puisque sans cela l'on aurait des octaves consécutives).

J'admets donc, non seulement

$\frac{1}{2}$ ton

mais aussi

et de même en descendant

1 ton entier

1 ton entier

mouv't disjoint

mouv't disjoint

mouv't disjoint

Mais on interdit les octaves directes qui se produisent par un *mouvement conjoint* de la partie *inférieure*.

Ex:

$\frac{1}{2}$ ton

NOTES: (a) Bien des maîtres, surtout en fugue, écrivent des octaves directes telles que

Il est clair que, la plupart du temps, il n'en résulte aucunement cette sensation de "creux" qu'on reproche à certaines octaves directes.

Toutefois, à titre de *convention provisoire* et pour le *bon entraînement*, tenons-nous en à la règle ci-dessus édictée.

Lorsque l'élève en viendra au contrepoint et à la fugue, il sentira *de lui-même* le besoin d'une conception un peu plus large — motivée d'ailleurs par l'intérêt des parties mélodiques qui vient alors fortifier l'enchaînement, et masquer le léger vide qui pourrait résulter de ces octaves.

Car, d'un enchaînement, il est souvent bien difficile de dire de façon absolue s'il est bon ou mauvais: et tant d'éléments (rythmiques, mélodiques, ou du contexte) viennent intervenir, dans la réalisation! (b) Il y a des cas où l'octave directe, même par mouvement conjoint de $\frac{1}{2}$ ton à la partie supérieure, n'est pas recommandable — on en verra des exemples lorsque je parlerai de la "résolution des dissonances".

Il est certain d'ailleurs que si l'octave directe se produit sur certaines *doublures mauvaises*, elle n'en fera que souligner le vide, et naturellement il ne faudrait point écrire de cette façon. Le

sens musical doit guider ici — comme toujours. Et l'effet suivant est à éviter parce qu'il sonne fort creux, à cause de l'octave directe sur le sol double:⁽¹⁾

6^e QUINTES DIRECTES.—

Mêmes règles que pour les octaves directes. Et je tiens pour très possible, voire excellente:

mais on interdira

même si ce n'est pas entre parties extrêmes.

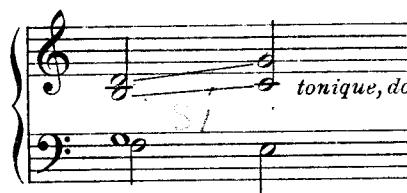
TOLÉRANCES DIVERSES AU SUJET DES QUINTES DIRECTES.— (a) Dans le cas où c'est la partie *inférieure* qui procède par mouvement conjoint, certains traités tolèrent la quinte directe, si le mouvement de la Basse aboutit à la Tonique, ou à la Dominante, ou à la sous-Dominante (c'est-à-dire au I^e ou au V^e ou au IV^e degré).⁽²⁾

(1) Toutes réserves faites sur la possibilité de son emploi pour certaine expression particulière.

(2) Il est à remarquer d'ailleurs que ces degrés ont une "stabilité" plus forte que le 3^e, ou que la sensible; de plus, l'art des musiciens du XVIII^e Siècle y attacha une importance beaucoup plus grande qu'aux autres degrés: il emploie surtout les accords parfaits des 1^{er}, 4^e et 5^e degrés, et les 7^{es} de dominante. D'où une tendance des Traités à leur donner le nom de *bons degrés* de la gamme, contre celui de *mauvais degrés*, ou *médiocres* attribué aux autres. J'éviterai à dessein cette appellation, me gardant de dissuader l'élève d'employer les accords parfaits des II^e, III^e et VI^e degrés!

Assurément, plus l'harmonie est nette, mieux on admettra des réalisations qui peuvent être douces en d'autres cas.

D'autre part, il est une chose certaine: les grands maîtres n'ont jamais craint des enchaînements tels que



(ils en ont fait bien d'autres!)

Admettez, si vous voulez, d'écrire des quintes directes (sauf entre parties extrêmes: B.—S.) telles que, *si la partie inférieure va par mouvement conjoint, elle aboutisse au 1^{er}, 4^e ou 5^e degré*. Mais je préférerais qu'au moins au début, vous sachiez apprendre à les éviter. — Dans tous les cas, usez-en plutôt par exception: dans les cas difficiles.⁽¹⁾

(b) Si l'une des deux notes qui forment la quinte (prise par mouvement direct) se trouve appartenir déjà à l'accord précédent, on tolère également, *même par mouvements disjoints*, cette quinte directe: à moins qu'elle ne sonne *creux* (cela dépend des cas, et l'on ne peut établir de règle). Parfois cela arrive quand on aboutit à une quinte sur le 2^d degré).

Je recommande également de n'user de cette tolérance qu'avec modération.

7^o Je ne parle pas, pour l'instant, des 2^{des}, 7^{es} ou 9^{es} prises par mouvement direct. On n'aura point l'occasion d'en rencontrer dans l'harmonie dite consonnante (celle des Accords parfaits). Le moment venu, j'indiquerai les précautions à prendre. — L'unisson direct est interdit.

Il reste entendu que dans la composition libre, les musiciens écrivent aujourd'hui n'importe quels intervalles successifs: et parfois, précisément, pour l'accent incisif qui en résultera. Parfois aussi, comme dans les 9^{es} de *Pelléas et Mélisande*, l'effet "dissonant" n'existe même pas. Af-faire de style, et question d'espèce. Là encore, il n'est d'autre règle que le goût du musicien; c'est à lui d'en avoir un bon (ce qui n'est pas toujours le cas).

EXERCICE. Dans les exemples suivants, indiquer les fautes, ou bien noter ceux qui n'en présentent pas.

L'élève cherchera les réalisations fautives, en ce qui concerne les :

OCTAVES OU QUINTES SUCCESSIVES

OCTAVES OU QUINTES DIRECTES

(Je rappelle que certains de ces exemples sont bons; d'autres peuvent présenter plus d'une faute).

(1) On en trouvera quelques exemples dans nos leçons sur les *modulations*, et notamment pour les *Chants donnés*. Etudiez et analysez les réalisations de ces exemples.

CHAPITRE II.

ACCORDS PARFAITS

"L'harmonie consonnante est la base de l'édifice harmonique. — Avec son seul secours, les vieux maîtres ont produit des chefs-d'œuvre. Nous ne saurions assez dire quelle importance on doit attacher à cette partie des études". (Th. Dubois, *Traité d'harmonie*).

Cela est fort juste. — Nous ajouterons même qu'avec la seule harmonie consonnante, en y joignant les ressources des notes de passage, broderies, retards, etc. les maîtres *modernes* peuvent encore écrire des œuvres de premier ordre, — et personnelles. Il y a la manière, voilà tout. D'ailleurs, on doit habiter son oreille aux sonorités et à la *qualité diverse* de ces enchaînements, qui parfois sont beaucoup plus subtils qu'on ne le croirait. On fait preuve de quelque béotisme de primaire et d'un orgueil de parvenu, à mépriser la simplicité (plus raffinée que ne pense le vulgaire) de ces accords parfaits. Prenez garde de ne pas faire figure de "nouveaux riches", fiers des trésors nouveaux de la polytonalité; celle-ci peut, déjà maintenant, être banale chez des musiciens non originaux, — tandis que les Debussy, les Fauré, à l'occasion se servirent des accords parfaits d'une façon personnelle et profonde.

Les accords de *trois sons* (deux tierces superposées), sont de quatre sortes. (1)

accord parfait majeur accord parfait mineur accord de quinte augmentée accord de quinte diminuée

Les deux premiers seuls appartiennent à l'harmonie dite *consonnante*. Mais les deux autres, surtout le 3^e, sont usités également; nous les étudierons à la fin de ce chapitre.

ACCORDS PARFAITS À L'ÉTAT FONDAMENTAL

Dans un ton donné — par exemple *ut majeur* — les accords de 3 sons que l'on rencontre sont les suivants:

I^e degré (Tonique) II^d degré III^e degré IV^e degré (sous-Dominante) V^e degré (Dominante) VI^e degré VII^e degré (Sensible)

A part le 7^e, ce sont tous des accords parfaits: les uns majeurs, les autres mineurs.

Dans le mode mineur on aura (en tenant compte que le 6^e degré peut être à la sixte majeure ou à la sixte mineure de la Tonique):

I (Tonique) II ou II^{bis} III IV ou IV^{bis} IV^{bis} V (D^e) VI ou VI^{bis} VI^{bis} VII

III est un accord de quinte augmentée. II et VII (c'est la forme habituelle) sont des accords de quinte diminuée. Et il y a aussi la V^e diminuée du 6^e degré, VI^{bis}.

Je laisse provisoirement de côté tous les accords de quinte augmentée et de quinte diminuée.

DIVERS CONSEILS TOUCHANT LA RÉALISATION DES ACCORDS PARFAITS

Rappelons d'abord l'équivalence, admise une fois pour toute, de

etc.

La note inférieure de la 1^{re} des tierces superposées (ici c'est un *do*) est la *note de basse* de l'accord "à l'état fondamental".

On parlera plus loin des Renversements.

L'accord parfait majeur est formé (comme on a pu voir plus haut) d'une tierce majeure et d'une tierce mineure.

L'accord parfait mineur est formé d'une tierce mineure et d'une tierce majeure.

(Je suppose l'élève assez fort en solfège pour écrire correctement ces tierces dans n'importe quel ton.)

Exemple: accord parfait majeur sur ré ♯:

accord parfait mineur sur sol ♭:

(1) On n'envisagera ici ni des tierces diminuées, ni des tierces augmentées. De même pour toutes les autres formations par tierces superposées. La tierce diminuée se rencontrera au chapitre des *Altérations*. La tierce augmentée est inusitée en tant qu'élément harmonique.

DOUBLURES. A quatre parties, il est nécessaire de *doubler* une des notes de l'accord.

On double, indifféremment, la fondamentale, ou la tierce (si cette tierce n'est pas une note sensible⁽¹⁾); ou la quinte.

La meilleure doublure est *en général*⁽²⁾ la fondamentale.

La quinte doublée est bonne également; mais parfois, en certains enchaînements, elle risque d'offrir des occasions regrettables, de quintes consécutives (j'en reparlerai).

Il est essentiel de spécifier que la doublure de la tierce est parfaitement admissible (quoique souvent, ainsi, la sonorité soit moins brillante). Cette doublure, d'ailleurs, évite souvent des fautes.

Exemple:

Mi au Soprano nous causerait des quintes avec la Basse. (*La*, au S., est possible; mais parfois cela donnera un mouvement mélodique moins bon, si par exemple on avait déjà ré la au Soprano à la mesure précédente).

DOUBLURE DES DEGRÉS I, IV, V. On considère, en général, que la doublure d'un de ces degrés est particulièrement bonne, et c'est une règle souvent utile à suivre: sans d'ailleurs qu'il la faille tenir pour nécessaire.

UNISONS. — A éviter; et même, si on le peut, sur les temps faibles,⁽³⁾ sauf au début de la 1^{re} mesure (à la rigueur), et pour finir: alors on peut les tolérer. — Dans certains *Chants donnés* on sera parfois constraint à l'unisson 1^o si la Basse monte haut 2^o si le Soprano descend bas, ou par mouvement très disjoint (saut d'octave). Mais c'est exceptionnel. Et il est fort maladroit de faire l'unisson entre C. et T. (excepté si l'on y est obligé par le peu de distance entre B. et S.) Dans tous les cas, ne jamais arriver à l'unisson par mouvement direct, mais toujours par mouvement oblique, ou contraire.

SUPPRESSIONS DE NOTES. En certains cas, la quinte peut être supprimée, notamment à la fin d'un morceau. Alors on triple la fondamentale.

On peut aussi doubler la fondamentale et doubler la tierce; mais en général, c'est d'un effet moins satisfaisant.

ceci: est assez mauvais.

est meilleur; si l'on y arrive par des mouvements aisés, cela est admissible.

Dans les leçons d'harmonie, on *convient* de ne pas supprimer la tierce des accords parfaits. J'ai déjà parlé de cela. La quinte à vide est parfois fort belle, *aux voix*. Mais il y aurait en général quelque disparate avec le style des leçons d'harmonie, où les tierces ont une grande importance. — Plus tard, apprenez à savoir apprécier ces belles sonorités de quintes à vide...

POSITIONS SERRÉES; POSITIONS ESPACÉES. — Les premières sont en général plus faciles à écrire, pour ce qu'elles occasionnent moins de chances de quintes directes ou d'octaves directes fautives. Mais les sonorités espacées, souvent, sont plus belles. On s'exercera dans les deux genres — et l'on pourrait réaliser une même Basse de deux façons différentes, ce serait un excellent travail.

Exemple:

(1) Règle générale: on ne double jamais la sensible.

(2) Cela dépend des cas. Parfois la doublure de la tierce donne une sonorité moins crue. Il ne faut donc point chercher, *a priori*, à doubler la fondamentale, même si c'est une tonique.

(3) Plus loin, et surtout dans les cas de mouvements mélodiques d'une certaine ampleur, on admettra des unissons sur temps faible.

VALEUR DES ACCORDS PARFAITS SUIVANT LES DEGRÉS SUR LESQUELS ILS SE TROUVENT PLACÉS.

J'ai déjà dit qu'autrefois (depuis le XVII^e Siècle) on affirmait une préférence non dissimulée pour les accords des I^{er}, IV^e et V^e degrés. J'engage *vivement* l'élève à ne pas oublier l'existence, la signification et même le charme des autres: ceux des II^d, III^e et VI^e degrés. Les traités antérieurs semblaient ne leur attacher qu'une moindre importance, (surtout à celui du III^e) *Je ne vois aucune raison valable de s'en priver.* Il faut quelque précaution dans l'écriture de l'accord du II^d degré, s'il vient directement après celui du I^{er}, ou après celui du III^e. Son allure un peu archaïque ne s'accorde pas toujours avec le caractère des leçons d'harmonie "à base de suavité". Il faut ne pas amener de *disparate* en ce qu'on écrit; mais cet accord est souvent d'un très heureux emploi. Veillez à ce que l'accord du 6^e degré ne paraisse point faible. Cela dépendra des cas. Mais il peut être fort utile.

RÈGLES CONCERNANT LES ENCHAÎNEMENTS DE CES ACCORDS. — Ce sont celles données au chapitre précédent (voir: Mouvements harmoniques).

NOTE SUR CERTAINS ENCHAÎNEMENTS PAR DEGRÉ CONJOINT A LA BASSE. — Les traités prescrivent ce qu'on appelle la Fausse relation de Triton, *entre parties extrêmes.*

Elle a lieu lorsqu'à un fa d'un 1^{er} accord, succède (dans une autre partie, naturellement, puisque l'intervalle mélodique fa-si est défendu) un si, dans l'accord suivant.



Les traités tiennent cela pour "dur" et "mauvais". Or, cet enchaînement était courant chez les maîtres du XVI^e Siècle.

Il y a là une contradiction qu'il s'agit d'expliquer. Musicalement, *aux voix surtout*, la succession incriminée est excellente. Il s'en dégage une lumière, une force vive indiscutables. Mais précisément, ce caractère très accusé se trouve peut-être en disparate avec la douceur plus neutre des enchaînements habituels aux traités d'harmonie? Il y aurait donc différence de style, ainsi que pour les quintes consécutives.

Cette différence apparaît aussi dans les successions suivantes:



Et, vous l'avez bien senti: *cela sonne comme du plain-chant...* Ici d'ailleurs, il semble que l'accord de *mi* cesse d'appartenir nettement à la tonalité de *Do* (excepté si l'allure mélodique du contexte précise cette tonalité, ce qui peut arriver). On module plutôt sur la Dominante de *La, hypodorien*⁽¹⁾ (c'est la mineur, avec *fa* et *sol*) ou sur une tonique. Ces sortes d'enchaînements (ainsi que le remarque Th. Dubois) appartiennent plutôt au style des *modes grégoriens*, ou de *plain-chant*. Ils trouveront leur emploi dans les leçons que nous donnerons pour la pratique de ces modes (voir la seconde partie de ce traité).

Pour l'instant, on n'aura donc à les employer qu'exceptionnellement, dans certains chants donnés, si le caractère de la mélodie le comporte. Mais ne disons jamais qu'ils soient durs ou mauvais! D'un autre style, seulement, que celui des leçons d'harmonie écrites dans les modes majeur et mineur "classiques".

LIGNES MÉLODIQUES. — L'élève aura souvent le désir de faire *chanter* toutes les parties. Bel idéal, mais trop élevé pour un débutant. Mieux vaut, dès l'abord, mesurer ses forces. Il existe tant d'occasions de quintes ou d'octaves fautives, que la prudence la plus élémentaire doit conseiller de *mouvoir très peu* les parties. On autorisera donc, et même on recommandera de les laisser en place, lorsque faire se pourra, — ou de ne les déplacer que par de petits intervalles, et de bien surveiller les réalisations à mouvements directs, — non mauvaises⁽²⁾ en elles-mêmes, mais qui peuvent amener des fautes plutôt que celles par mouvements contraires.

La partie supérieure, toutefois, ne doit pas être d'une monotonie ridicule. Cela est si évident que je n'insiste pas.

(1) Nous reparlerons plus loin de ces *modes* du plain-chant.

(2) Il reste entendu qu'on interdit le mouvement direct des 4 parties à la fois.

EXERCICES.— BASSES DONNÉES

Je donne à présent quelques exercices très simples.

1^o Des enchaînements de 2, 3 ou 4 accords — qu'on devra réaliser de 2 ou 3 façons différentes, car ces sortes de variantes sont des plus utiles.

2^o De courtes Basses à réaliser, — avec des accords parfaits à l'état fondamental, bien entendu, — sans modulations, pour l'instant.

Voici un exemple de diverses façons de réaliser un enchaînement d'accords parfaits à l'état fondamental. L'élève s'exercera sur les enchaînements *dont j'indique la Basse*; — les réaliser pour 4 voix (S. C. T. B.), chacun de 3 ou 4 manières différentes.

Tous ces exercices, comme on le voit, sont en do. — Si l'on n'a pas l'habitude de transposer facilement, réaliser ces exercices *en d'autres tons*, afin de s'exercer à l'écriture de ces accords.

Réalisations à faire, d'enchaînements d'accords parfaits à l'état fondamental, en mode mineur:

Voici maintenant, à titre d'exemples, diverses réalisations d'une même Basse. — (Pour celles que nous allons donner à faire à l'élève, s'il en écrit une seule réalisation de chaque, cela suffira; mais s'il peut, parfois, en écrire deux — une à positions écartées, une autre à positions plus serrées, cela n'en vaudra que mieux).

Soit la Basse donnée suivante:

On peut réaliser, avec très peu de mouvements aux parties, de la façon suivante:

Avec des mouvements plus prononcés il pourra être difficile d'éviter des quintes directes:

(2) Quinte directe avec partie supérieure disjointe, — tolérée, parce que sur Dominante et avec mouvement opposé de la B. — L'unisson est forcé ici, parce qu'on est descendu très bas avec le S.

(1) On peut supposer liées les 2 blanches, d'où cette ronde.

Plus mélodiquement, l'on écrirait:

(1) Quinte directe, comme précédemment.

(2) On pourrait écrire 2 blanches au contralto, mais il est aussi bon, et plus simple, d'écrire le mi en Ronde.

Soit maintenant la Basse donnée:

Avec une position serrée (les 3 parties supérieures se trouvant rapprochées) on aura:

ou:

Une position plus espacée nous donnera:

(3) Ici le mouvement du C. est meilleur avec la sensible allant à la Dte.

Voici maintenant quelques Basses à réaliser:

1 *ut maj.*

2 *sol maj.*

3 *sol min.*

(a) Dans les leçons en mineur, les accords sur les Dominantes seront, naturellement, des accords *majeurs* (c'est-à-dire avec la tierce majeure, note sensible).

4 *la min.*

5 *la maj.*

6 *fa# min.*

7 *ut maj.*

ou *p*

8 *la min.*

L'élève remarquera vite que les enchaînements d'accords parfaits à l'état fondamental, dont la Basse procède par mouvements conjoints, sont en général d'une réalisation moins aisée, et qu'ils donnent plus souvent des quintes consécutives. Il n'y a pas un grand nombre de ces enchaînements dans les Basses précédentes (choisies, à dessein, assez faciles à réaliser). Elles ne sont pas très chantantes.

Mais avec une meilleure ligne mélodique, au lieu de ces mouvements tels que

des Basses seraient alors trop difficiles pour l'élève débutant (l'obligation de n'avoir que des accords à l'état fondamental augmentant ici les chances de quintes consécutives).

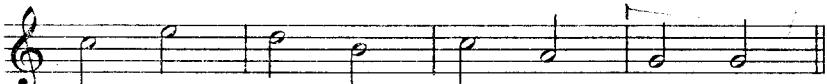
CHANTS DONNÉS

(On pourrait, si l'élève y rencontre trop de difficultés, placer ce paragraphe après l'étude des accords de sixte — c'est-à-dire après les Basses données sur les accords de sixte. Mais nous le préférions ici, car dès le début il est utile d'exercer l'oreille par ces réalisations d'accords parfaits à l'état fondamental).

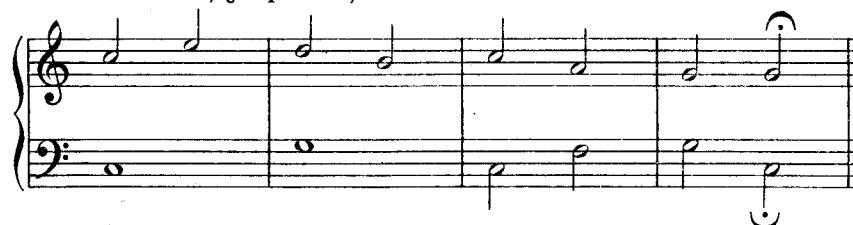
Reber, et Dubois après lui, classent les enchaînements d'accords parfaits suivant leur plus ou moins de facilité de réalisation, et de "netteté tonale". — Sans établir, comme eux, pareille classification ("enchaînements de 1^{er}, de 2^d, de 3^e ordre") redisons pourtant, — ce qu'on a dû remarquer en réalisant nos Basses — que les accords écrits sur des sauts de IV^{te} ou de V^{te} de la Basse, sont en général d'une réalisation plus facile. Ceux (je prends l'exemple du *ton* de *Do*) de *Do* à *Ré* de *Ré* à *Mi*, et inversement, sont loin d'être commodes à bien écrire. Il faut d'ailleurs s'exercer à les bien entendre: — l'élève novice a surtout le sens de la Tonique, de la Dominante et de la sous-Dominante; il devra se familiariser ensuite avec les accords des 2^d, 3^e et 6^e degrés.

Il est utile, dans un Chant donné, de se marquer des repères: bien comprendre d'abord comment il oscille de la Tonique à la Dominante. Dans les exemples de ce chapitre, les chants débuteront et termineront toujours par l'accord de la Tonique. — Avant la Tonique, on trouvera souvent l'accord de Dominante; et celui-ci en général sera précédé d'un accord du 4^e ou du 2^d degré; parfois aussi, du 6^e degré.

Soit, par exemple le chant que voici:



Si l'on s'astreint à deux accords distincts pour les *sol* de la dernière mesure, la basse de cette dernière mesure sera évidemment (G) D'autre part l'élève supposera sans doute une impression de Dominante à la 2^{de} mesure, et de Tonique à la première; il écrira donc, je pense, la Basse suivante:



Cette basse est assez monotone, avec ces deux oscillations de Tonique à Dominante. Mais on peut harmoniser le mi, au début, par l'accord de La.

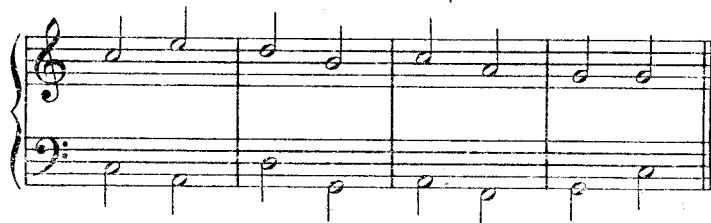


Ensuite, comme un *sol* à la B. donnerait des quintes (B. — S.), on prendra plutôt l'accord de Ré; ensuite, l'accord de Sol viendra tout naturellement sous le si:



est impossible à cause de la fausse relation de triton.

Après quoi, revenir au *Do* ne serait pas une faute, mais il y aurait à cela quelque monotonie. L'enchaînement de *sol* à *la* sera meilleur: celui de *sol* à *fa*



Après l'accord de *La* (sous le *do*), il est nécessaire de ne pas garder cette basse *la* sous le *La* du chant à cause des octaves qui en résulteraient (*la sol*) avec l'accord de *Sol* suivant. — On aura donc, sous le *la* du C. D., l'accord de *Fa*. D'où la basse définitive:



On pourrait aussi harmoniser le si du chant par l'accord de *Mi*; il faudrait alors doubler le *sol*:

(De la 2^{de} à la 3^e mesure il y a une quinte directe entre Basse et Contralto *la* — *mi*. Mais le *mi* étant dans l'accord précédent, la règle se trouve adoucie).

Prenons un autre chant un peu plus développé, et examinons de quelle façon on peut le réaliser:

Il y a évidemment 3 périodes, avec une respiration sur le *sol*⁽¹⁾ et le *si*⁽²⁾. On peut interpréter chacune de ces notes comme portant l'accord de Dominante (c'est-à-dire, dans ce chant qui est en do, l'accord de sol). Peut-être sera-t-il plus varié de supposer l'accord de Do sous le 1^{er} sol⁽¹⁾ et l'accord de sol sous le *si*⁽²⁾. — Pour la fin, nous placerons provisoirement les accords de fa et de sol sous le do (noire) et le si.

Ce qui nous donne:

On arrivera à (1) par *fa* à la Basse, sous le *la* du chant puisque Ré à cet endroit donnerait dés quintes. — Il sera tout indiqué d'arriver à (2) par l'accord de Ré sous le *Ré* du chant; car on ne peut avoir à cet endroit l'accord de *sol*, qui donnerait une *harmonie syncopée* avec (2).

Si maintenant l'on réalise le reste par toniques et dominantes, on aura une harmonie un peu monotone, quoique assez bien assise:

C'est donc à d'autres accords qu'il faudra recourir en ces endroits (3), (4) et (5) qui sont manifestement réalisés, ici, d'une manière assez pauvre. Mais rien n'empêche d'avoir *La* à la Basse en (3); *La* aussi en (5) et *Mi* en (4). Puis, pour ne pas avoir Ré (6) toute la mesure, on écrira *Fa* en (6) sous le *la* du chant.

Ce qui donnera:

(a) J'aurais pu avoir l'accord de *Mi*, mais je l'ai déjà précédemment, et il n'y a pas d'inconvénient, dans ce chant, à présenter deux fois (en a et en b) l'accord de Do. Le saut d'octave sur le *do* est destiné à éviter la *sixte majeure Do La* (à la B.), et, par la même occasion, à donner du mouvement à ce passage. — Ce chant se réalisera, à 4 parties, comme il suit:

Dans les textes donnés, nous indiquerons, le cas échéant, si un même accord peut convenir à deux ou plusieurs notes du Chant (ou de la Basse). En principe, cela ne sera pas fréquent dans ces leçons élémentaires; — il y en aura toutefois quelques occasions (et surtout lorsque les leçons deviendront plus difficiles). En ces cas, on est parfois amené à un changement de position de l'accord.

C'est ce qui nous serait arrivé dans l'exemple précédent avec comme basse un *Ré* à la 5^e mesure; on aurait écrit, alors:



CHANGEMENTS DE POSITION

C'est ce que l'on trouve dans la mesure (c) de l'exemple ci-dessus. Quelques prescriptions sont à donner au sujet de ces changements de positions.

1^o Un changement de position d'une seule partie n'enlève pas l'impression de quintes ou d'octaves consécutives, et celles-ci restent fautives:

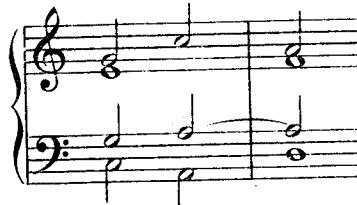


2^o Et même, il ne suffit pas d'un changement intermédiaire de 2 ou de 3 parties, si au départ et à l'arrivée, des quintes existent. Ce que j'explique par l'exemple suivant:



Il faudrait, pour que les quintes ne fussent pas fautives, un *autre accord* au 2^d temps de la 1^{re} mesure: c'est-à-dire changement d'accord, et non plus simple changement de position. Mais l'accord *mi sol do*, 1^{er} Renversement de *do mi sol*, n'est pas considéré comme un *autre accord* que *do mi sol*.

Voici une réalisation avec changement d'accord: ici les quintes ne comptent plus.



Elles ne comptent pas non plus —puis- qu'en réalité *elles n'y sont pas*— dans un cas tel que le suivant:



Et je ne compterai pas d'octaves fautives, non plus, dans des échanges comme ceux-ci:



Le mouvement contraire suffit à légitimer ces échanges. Mais lorsqu'il y a mouvement direct, l'impression d'octaves est très nette dans l'exemple que voici, et il faut l'éviter comme une faute:

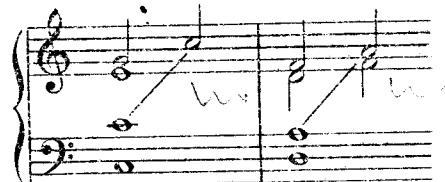


D'ailleurs, l'octave directe prise ainsi est déjà fort contestable.

Et je n'aime guère non plus (bien que plus admissible, dans un difficile passage de fugue, mais qu'on peut toujours éviter en une leçon d'harmonie):



3^o Si les octaves ou les quintes se produisent sur des temps faibles *symétriques*, elles sont assez en évidence pour qu'il y ait lieu de les éviter également:



Et même par mouvement contraire, surtout si ce sont des octaves; pour les quintes, on peut adoucir un peu la règle, principalement s'il existe une note commune aux deux accords enchaînés.

4^o Mais si ces octaves ou quintes sont séparées par une durée *plus longue qu'une mesure*, elles sont admissibles. Exemple:



Cette règle est analogue à celle usitée dans les exercices de contrepoint, pour les espèces dites à 2 et à 4 notes contre une.

5º Dans le cas des Syncopes, on a recours au procédé qui consiste à "supprimer la syncope" pour se mieux rendre compte de ce qui se passe. En voici des exemples:



Si l'on supprime la syncope, cela équivaut à



donc, bon.



équivaut à



donc, fautif.

Parfois même on peut admettre des quintes par mouvement contraire (il faut se montrer plus sévère pour les octaves par mouvement contraire, ainsi que pour les octaves et même les quintes qui se produisent par mouvement direct).



Le nombre des cas différents est très considérable, car il y a aussi ceux qui se produisent avec des noires ou des blanches suivies de noires (à $\frac{3}{4}$).

Mais l'exposé précédent est déjà bien assez complexe, et je pense qu'il vaut mieux ne pas s'y arrêter plus longuement. — Autant que possible, s'en rapporter à l'oreille, ainsi qu'à la règle du contrepoint, admettant des quintes ou octaves séparées par une durée de plus d'une mesure.⁽¹⁾

6º Enfin, dans le cas d'un changement de position, on tolèrera des quintes directes et jusqu'à des octaves directes, même par mouvements disjoints. Il est bon, toutefois, qu'une 3^e partie vienne balancer l'effet de l'octave directe.

Voici quelques textes de *Chants* à réaliser par l'élève, avec des accords parfaits à l'état fondamental, accords appartenant à la tonalité de chacun des chants. Lorsque vous emploierez l'accord de Dominante d'un mode mineur, cet accord doit être écrit avec la sensible, c'est-à-dire avoir une tierce majeure.

1 changez d'accord à chaque note.

2 ←changez d'accord à chaque sol→

(a) un seul accord pour do mi b. (b) un seul accord, si vous voulez, pour toute cette mesure.
(Marquer le 3^e temps par un changement de position). (c) un seul accord pour ces deux sol. (Au dernier temps, unisson possible du S. et du C.)
(d) mais ici, un autre accord.

(Dans ces chants en mineur, les accords du 4^e degré, pour le moment, seront tous avec la tierce mineure, et l'on n'usera pas d'accords du second degré.

3

4 (e) même accord à toute cette mesure. (f) ici, changez d'accord.

5 (g) ici, changez d'accord.

6 (h) ici, changez d'accord.

7 (i) changez d'accord à la syncope. (j) (k) changez d'accord sur ces notes répétées.
(l) " " " "

(1) Etudier aussi les cas qui se produisent dans nos réalisations de Basses et de Chants donnés.

ACCORDS DE SIXTE

(1^{er} RENVERSEMENT DE L'ACCORD PARFAIT)

Le 1^{er} Renversement de l'accord parfait se compose d'une tierce et d'une sixte. Il se nomme accord de sixte. En voici les différentes positions dans les gammes majeure et mineure:

Do majeur

degrés: I II III IV V VI VII

La mineur

I Ibis II III IV IVbis V VI VIbis VII VIIbis

Je ferai remarquer tout de suite que les accords II du mode majeur; Ibis, II, IV du mode mineur, qui sont des 1^{ers} Renversements d'accords de quinte diminuée, sont fort usités; pour cette cause je les étudierai avec les autres accords de sixte, bien qu'ils ne soient point de la même origine puisqu'ils proviennent du Renversement de la quinte diminuée.

Au contraire, l'accord V du mode mineur (ici, *mi sol# do*) je ne l'étudierai qu'avec l'accord de quinte augmentée, dont il est le 1^{er} renversement, et d'ailleurs l'enharmonique (*mi, sol#, si#*).

Dans ces leçons élémentaires, pour ne pas embrouiller l'élève, je n'userai point tout d'abord de la sixte majeure⁽¹⁾ dans le mode mineur, c'est-à-dire des accords Ibis, IVbis et VIIbis. Mais, dès à présent, on doit noter qu'ils peuvent très bien s'écrire, et que par exemple la succession:

est tout à fait classique.

De même, VIIbis avec une basse descendante: etc.

On voit que cet accord de sixte a son emploi sur tous les degrés de la gamme.

Toutefois, il est d'un usage relativement rare sur la tonique. On le rencontre plutôt, dans la

musique moderne, complété par la quinte: le mi étant alors une *appoggiature*, non résolue, de Ré, (et entendue avec ce Ré.)⁽²⁾ L'accord de sixte sur la tonique est généralement un peu vague, le rôle de la tonique étant plutôt de s'affirmer par un accord parfait.

Sur les 2^d, 3^e et 4^e degrés, l'accord de sixte est très usité.

Il est possible sur le 5^e degré du mode majeur, quoique moins *solide* que l'accord parfait; mais

certaines successions telles que sont très bonnes. (Souvent aussi l'accord de

sixte sur ce 5^e degré est suivi de l'accord parfait sur le même degré).

Sur le 6^e et sur le 7^e degrés, cet accord de sixte est également très utile et se rencontre fréquemment.

Le 5^e degré du mode mineur donne le renversement de quinte augmentée, que nous n'étudierons qu'un peu plus loin.

Les traités notent qu'en raison de la *douceur* de l'accord de sixte, il favorise et excuse certaines quintes directes. Peut-être vaut-il mieux, pour ne pas compliquer, s'en tenir à la règle générale donnée plus haut.

(1) Fa#, en la mineur, 6^e degré.

(2) On appelle *appoggiature* (de l'italien *appoggiare*, appuyer) une note qui précède la vraie note de l'accord, comme par exemple et qu'autrefois on écrivait ainsi: La résolution du *do, appoggiature*, est le *si, "note réelle"*.

Si l'on se met à entrer dans la voie des *licences*, on en rencontre tant dans la composition, et de si musicales, qu'alors tout peut sembler permis, et que la "règle du jeu" n'existe plus. Je n'admettrai donc, dans les leçons d'harmonie,⁽¹⁾ que très peu de licences à l'égard des règles que j'ai posées, une fois pour toutes, en principe. Ces règles sont des *conventions scolaires*, et j'ai dit pourquoi il est utile de s'y soumettre.⁽²⁾

DOUBLURES

On double en général la tierce ou la sixte. Et la doublure de la Basse est à éviter, sauf:

1^o Si elle se produit, de part et d'autre, par mouvements conjoints (et contraires, naturellement). Mais cela ne sera point acceptable si cette Basse est le 7^e degré, note sensible, lequel ne doit *jamais* être doublé.

2^o Si la Basse est le 1^{er}, le 4^e ou le 5^e degré: en général ils sont bons à doubler.

3^o Si elle résulte d'un changement de position de l'accord:



Encore vaut-il mieux (lorsque c'est possible) éviter la doublure, par un mouvement d'une ou de plusieurs des autres parties: ici les notes entre parenthèses, du ténor.

4^o Parfois certaines dispositions permettent la doublure de la basse sans qu'il en résulte trop de creux ni de lourdeur (notamment lorsque les parties *chantent bien* et que l'intérêt mélodique entre en jeu). Mais cela concerne seulement les leçons que peut écrire un élève déjà expérimenté. Pour le débutant, il *faut* qu'il se soumette d'abord à la règle, d'autant plus que ces doublures facilitant parfois l'écriture (sans qu'elles soient bonnes), l'élève est toujours tenté de se tirer, par là, d'une difficulté de réalisation.

CHIFFRAGE DES ACCORDS

On a adopté un système de notation abrégée, et si pratique, qu'il n'a guère changé depuis l'origine de la "Basse continue" (fin du XVI^e Siècle).

Ce chiffrage pourra être indiqué, dans les textes des Basses données; on peut aussi laisser l'élève libre de décider lui-même quels accords il placera sur les notes imposées de la Basse.

L'accord parfait à l'état fondamental se chiffre, indifféremment, 5, 3, ou $\frac{5}{3}$. Le chiffre 3 ne signifiera point, dans les leçons élémentaires, que la quinte soit supprimée; ni 5, que soit supprimée la tierce. Ce sont des *notations abrégées de $\frac{5}{3}$* . J'expliquerai tout-à-l'heure pourquoi dans certains cas l'on chiffre 3, et 5 en d'autres occasions. — $\frac{5}{3}$ ne signifiera pas non plus que la quinte doive être écrite *au-dessus* de la tierce, ni $\frac{3}{5}$ qu'elle soit *au-dessous*.

On pose en principe —(ceci est de toute importance; comprenez-le bien)— que les notes désignées par les chiffres 5 et 3 sont affectées, par le fait même de cette notation, des "accidents" qui sont à la clef.

Exemples: signifie: mais signifie: c'est-à-dire:

Et si l'on veut, pour la quinte ou pour la tierce, un \flat , un \sharp ou un \natural qui ne soit pas à la clef, on chiffrera $\flat 5$, $\sharp 5$ ou $\natural 5$; $\flat 3$, $\sharp 3$ ou $\natural 3$.

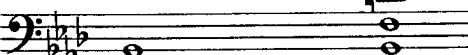
Exemples: signifie: Si l'on veut, sur un sol \flat , un ré \flat et un si \flat , et que qui signifiera: (car le \flat devant la tierce est évident puisqu'il est à la clef).

⁽¹⁾ On sera beaucoup plus large dans les *leçons de style contrapunctique*, et dans les *Chants donnés* de concours; c'est l'usage au Conservatoire et ces chants étant conçus par les auteurs avec des licences, on peut admettre celles-ci. D'ailleurs l'élève est alors en possession d'une technique sérieuse.

⁽²⁾ Cependant, sur l'accord de sixte du 4^e degré on aura parfois les 4 parties montant simultanément

et cela peut se présenter aussi en descendant.

On agira de même pour le \natural , pour le \times , pour le \flat .

Exemples: 
 \natural_3 signifie:

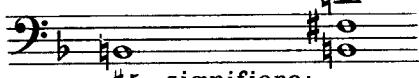
(alors que de chiffrer seulement 5 signifierait ici l'accord mineur).

On simplifie davantage encore, en se contentant d'écrire: 

Par convention, ce \natural

sans chiffre, signifie toujours que c'est la tierce \natural_3 , et par suite l'accord parfait, d'où: 

En d'autres cas, $\sharp 5$ suffit à déterminer l'accord, et point n'est utile alors d'écrire $\sharp 5_3$ si la tierce

que l'on veut est bien celle donnée par ce qui est à la clef. — *Exemple:* 
 $\sharp 5$ signifiera.

Ce qui vous explique pourquoi l'on chiffre, tantôt 5, tantôt $\sharp 5$, tantôt $\flat 5$ (qui signifie $\sharp 3$), tantôt \sharp_3 , tantôt \flat_3 , etc...

Si l'accord se prolonge sur deux ou plusieurs notes, ce prolongement est, tout simplement, indiqué par une barre:



La barre se prolongeant sur un mouvement de basse signifie que l'accord reste le même, c'est-à-dire que l'on a, alors, un Renversement.

Ainsi:  est donc synonyme de  et ne signifiera jamais que le *mi* porte (malgré la prolongation du chiffre 5) un accord parfait.

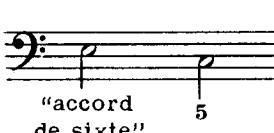
C'est d'ailleurs très clair si l'on considère la réalisation, par laquelle les notes des parties supérieures se prolongent sur la basse:



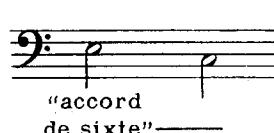
Et il est entendu que ce chiffrage s'applique également à un changement de position plus

complexe: 

Inversement,



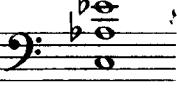
se chiffrerait:



(en réalité, l'accord de sixte est désigné aussi par un chiffre, ou deux; mais je l'indiquerai seulement dans les lignes qui suivent).

CHIFFRAGE DES ACCORDS DE SIXTE. — On écrit $\frac{6}{3}$ ou simplement 6. Notez bien 1^e que 3 ne signifiera jamais $\frac{6}{3}$; 2^e que 6 ne signifiera jamais $\frac{6}{4}$ (qui est le 2^d Renversement), mais toujours le 1^{er} Renversement $\frac{6}{3}$.

Naturellement, mêmes remarques sur les notes qu'on désire diézées, ou bémolisées, ou bécarrés, etc.

Exemples:  donnera 

Et pour avoir



on chiffrera: $\frac{6}{3}$ (ou $\frac{6}{2}$)

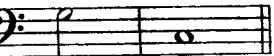
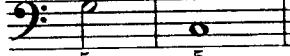
Naturellement, 

signifie: 

CHIFFRAGE DES BASSES PAR L'ÉLÈVE

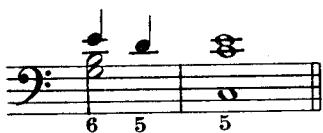
Se rappeler 1^o quels accords peuvent porter les différents degrés de la gamme (voir le tableau ci-après).

2^o Que le 1^{er} et le dernier accords sont l'accord parfait de la Tonique, dans le mode employé pour la leçon donnée.

3^o Que si la Basse se termine par:  le chiffrage est nécessairement 

Dominante — Tonique, par exemple

Exceptionnellement, cela pourrait être aussi

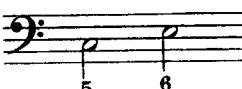


ou encore (plus rare)

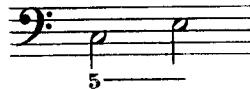


(D'ailleurs, l'accord de sixte du 5^e degré sera plutôt employé dans l'enchaînement). 

4^o Deux notes de la Basse peuvent porter le même accord, c'est-à-dire

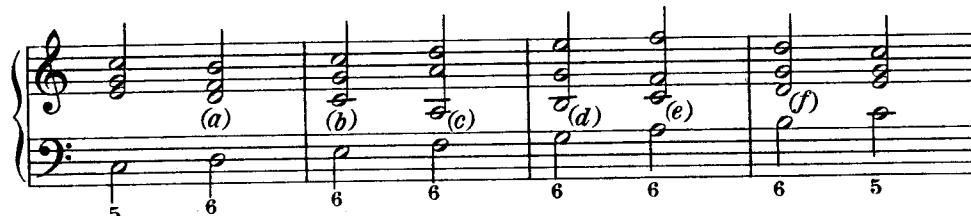


qu'on chiffrera



Inversement, une note de la Basse peut porter deux accords (on vient de le voir tout-à-l'heure pour 5 6 sur la Dominante).

5^o Il n'est pas impossible d'avoir, de suite, plusieurs accords parfaits à l'état fondamental (ou même, rien que des accords parfaits). On peut aussi rencontrer plusieurs accords de sixte successifs. Dans ce dernier cas, la réalisation à 4 parties est assez difficile, parfois; et l'on devra bien savoir quelles sont les notes qu'on peut doubler à chacun de ces accords:



(a) Doublure de la Basse, par mouvements conjoints.

(b) Basse non doublée, car c'est le 3^e degré.

(c) Tierce doublée; le *fa* doublé eût été bon également, puisque sous-Dominante, mais sa doublure était impossible à cause de la suite.

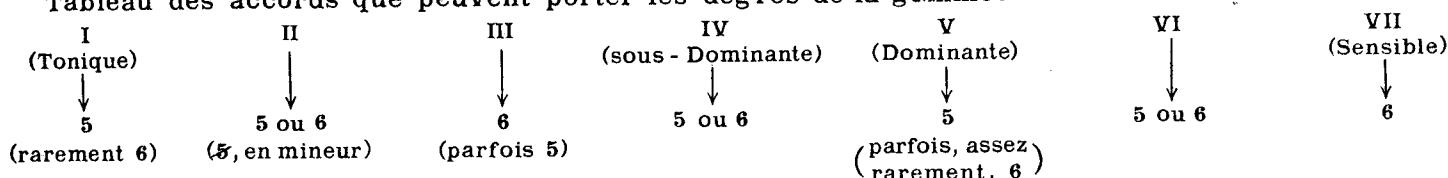
(d) Basse doublée; mais c'est la Dominante, ce qui est recommandable.

(e) Sixte doublée.

(f) Tierce doublée.

6^o Pour les degrés qui peuvent porter des accords parfaits ou des accords de sixte, si la Basse procède par mouvement disjoint c'est plutôt un accord parfait qui lui convient, et un accord de sixte s'il y a mouvement conjoint. Mais *ce n'est pas une règle absolue*.

Tableau des accords que peuvent porter les degrés de la gamme:



En mineur, l'accord de quinte diminuée du 2^d degré est peu employé à 4 parties. On l'écrira si l'on ne peut pas faire autrement. L'accord de quinte augmentée du 3^e degré ne sera écrit que dans les leçons que nous donnerons spécialement pour cet usage. De même pour l'accord de sixte sur la Dominante. Enfin, l'accord de *quinte diminuée sur la sensible* — dans le mode majeur comme dans le mode mineur — est d'une sonorité pauvre, et il sera assez rare qu'on y ait recours. Sachez que le cas peut se présenter (cela dépendra du mouvement des parties), mais ce n'est pas fréquent;

ou bien cela se produira dans une réalisation telle que



où le Ré est, en réalité, une *note de passage* entre Mi et Do. L'accord de quinte diminuée se chiffre 5. *Nous y reviendrons plus loin.*

BASSES DONNÉES À RÉALISER, POUR L'EMPLOI DE L'ACCORD DE SIXTE

1^e BASSES DONNÉES CHIFFRÉES.

1

2

3

(Lorsqu'une blanche porte deux chiffres successifs cela indique, naturellement, un mouvement de noires à une ou plusieurs des parties).

4

5

6

2^e BASSES À CHIFFRER PAR L'ÉLÈVE, ET À RÉALISER ENSUITE (accords de sixte et accords parfaits).

Je prends d'abord le texte suivant:

7

A la 2^{de} mesure il y a évidemment un accord parfait de la Dominante Ré; de même à la 4^e. L'accord sur Do (à la 2^{de} mesure) pourra être 6 ou 5; à la 3^e mesure nous placerons 6 sur fa# (sensible), 5 sur sol (tonique), et 6 ou 5 sur mi.

D'où

En réalisant je m'apercevrai alors que 6 à la 1^{re} mesure, sur la, est plus naturel avec ce mouvement de la basse; j'admettrai provisoirement 5 sur do et 5 sur mi. Et je placerai $\frac{6}{3}$ sur le second mi, afin de varier l'harmonie. J'aurai, tout naturellement, pour la suite:

Et pour la fin, il sera très indiqué d'écrire:

En réalisant, je me déciderai entre les variantes, mais je sais déjà que le fond de l'harmonie sera conforme à cette 1^{re} esquisse: (on verra toutefois qu'il me faut renoncer à $\frac{6}{3}$ sur Mi, 4^e mesure, à cause des quintes qui en résulteraient).

La réalisation me donnera:

(a) Basse doublée, mais par mouvements conjoints.

(b) Tierce doublée (qui est la tonique), disposition nécessaire pour 5 sur Mi après la disposition précédente de 5 sur Ré.

(c) Pour ce 2^d arrêt sur la dominante, je choisis, au Soprano, une autre note que le Ré qu'on a entendu la 1^e fois.

(d) Cette disposition est nécessaire parce qu'on ne peut avoir:



ce qui ferait monter à la fois les 4 parties. Il en résulte un double saut du T. et du C. à la mesure suivante, contre mouvement contraire de la Basse. Il faut n'user de ces mouvements un peu étendus, qu'avec modération. Ici, le la du C. est nécessaire car avec 5 sur do, un sol me donnerait des quintes avec la Basse.

(e) Cela fait une quinte directe par mouvement supérieur disjoint, mais sur la Dominante et avec mouvement contraire de la Basse, ce qui est toléré. Toutefois on peut l'éviter par

(f) J'ai dû supprimer la quinte sur le Ré. En revanche je l'ai à l'accord final. — La doublure de la Basse sur le do (4^e degré) (avant dernière mesure) est en général meilleure que celle de sixte (2^d degré).

L'élève chiffrera et réalisera les basses suivantes:

ou avec variante de la basse, à l'octave:

8

9

L'accord 5 est ici moins difficile à écrire à cause de celui qui précède, lequel contiendra déjà un sol et un sib. Et la réalisation de 5 est toujours meilleure si la quinte diminuée se trouve déjà en place à l'accord précédent. Je rappelle que les *dominantes*, en mineur, porteront toujours des *accords majeurs*, dans ces leçons élémentaires.

(sans moduler, naturellement: restez en sol)

10

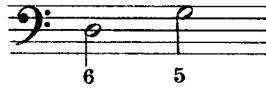
Voici enfin un exercice de réalisation composé d'une Basse avec indication de la partie de Soprano. Il reste à chiffrer, et à écrire les parties intermédiaires:

11

UTILISATION DES ACCORDS DE SIXTE DANS LES CHANTS DONNÉS

Ces accords y sont très employés, (bien que la plupart des leçons données en ces débuts puissent être réalisées au moyen des seuls accords parfaits à l'état fondamental) — Cependant il faut prendre garde que l'accord de sixte, parfois, peut sembler faible lorsqu'en une de ces leçons, on a fait un *usage suivi* des accords à l'état fondamental.⁽¹⁾ Le sens musical seul vous guidera.

Certains enchaînements de 6 à 5 sont assez plats, notamment (en do)



Les règles sont impuissantes à rien décider.

Il y a d'excellents enchaînements de deux accords de sixte et même de plusieurs 6 successifs. Il y en a d'autres qui sont faibles. Et cela dépend aussi du contexte; il faut déjà un sens assez subtil de l'harmonie pour employer bien à propos les accords de sixte dans un chant donné. Nous nous efforcerons de ne proposer à l'élève, pour ces premiers essais, que des chants relativement faciles. D'autres, plus difficiles, figureront un peu plus loin, au moment de la *Revision des accords parfaits*.

Dans les successions entre harmonie de Tonique et harmonie de Dominante, il peut être bien utile d'employer les accords de sixte; ainsi, pour



il serait assez ridicule d'écrire comme basse:



Mais on garde la même signification harmonique, (oscillations de Tonique à Dominante), avec:

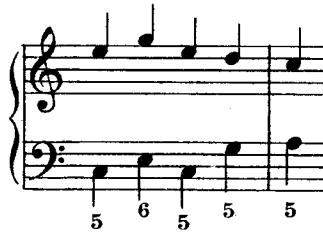


et tout s'arrange ainsi...

D'ailleurs, comme on n'est pas *obligé* d'harmoniser chaque note par un accord différent, on pourrait avoir



Si l'on veut éviter les quintes (do sol, sol ré) — à titre de difficulté vaincue, on écrira :



ou encore



ou



Naturellement, on évitera les harmonies syncopées, et même sous la forme



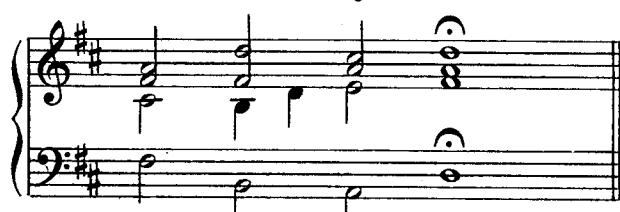
Lorsque dans un chant nous indiquons des *notes répétées*, c'est pour signifier que nous voulons des accords différents (on peut même écrire des accords différents, sous une tenue). Il serait puéril d'harmoniser:



Voici un exemple d'accords de sixte faibles, et qui seraient avantageusement remplacés par des accords parfaits:



Il vaut évidemment mieux avoir (avec la même basse):



Et cependant l'enchaînement: n'est pas, en soi, impossible.

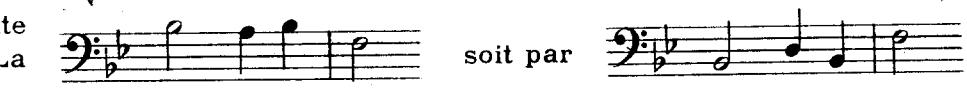
⁽¹⁾ Et surtout, des accords parfaits du 2^e et du 3^e degrés.

Avant de donner des textes de chants à l'élève, prenons d'abord celui d'un chant que nous allons harmoniser et réaliser, ainsi qu'on l'a fait pour les accords à l'état fondamental.

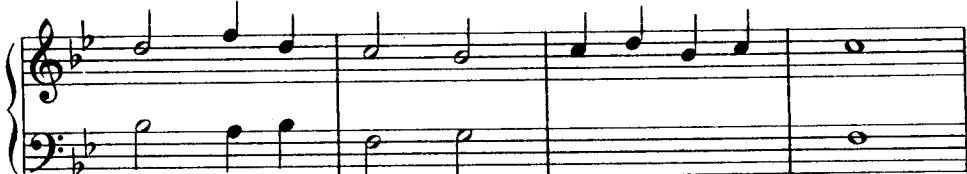
Soit à harmoniser:

1 C.D. 

Evidemment, repos à la dominante (accord de Fa) à la 4^e mesure. La 1^{re} peut s'harmoniser, soit par

 soit par

et il sera tout naturel ensuite, pour ne pas répéter l'accord de sib, d'écrire un sol à la Basse, d'où:



Pour la 3^e mesure, je pense d'abord à l'harmonie de tonique et de dominante:

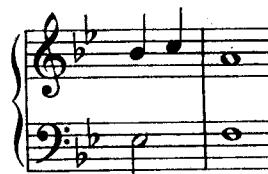
 puis à

Et cela peut aller ainsi.

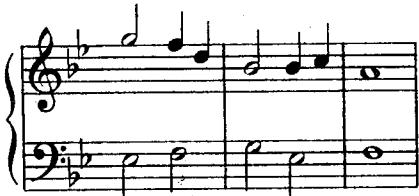
Mais il est évident que pour ce rythme un peu plus accusé, des accords à l'état fondamental donneront une base plus solide, et je puis écrire:



Examinant la suite, je vois que le repos à la dominante, vers la fin, s'arrangera très bien avec, précédemment, un accord de la sous-dominante:



et il me semble que j'entends bien cette succession:



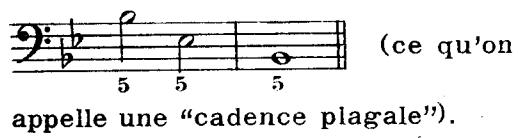
Quant aux 2 mesures précédentes, je ne les harmoniserais point de cette façon, un peu trop primaire:

 (ou 

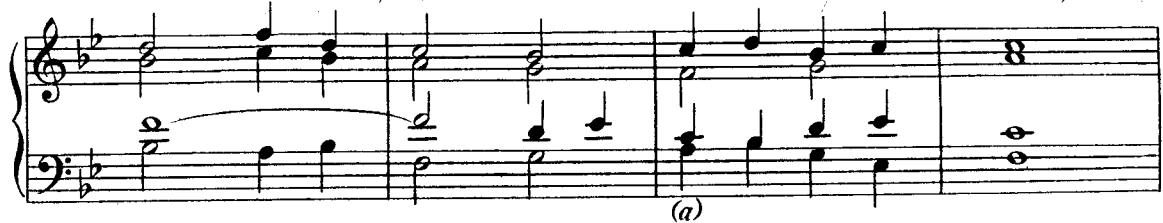
Et ce sera l'occasion de me rappeler l'existence de l'accord du 3^e degré et de celui du 6^e:

 5 5 5 5

Pour la fin, les trois sib seront assez naturellement harmonisés par

 5 5 5 (ce qu'on appelle une "cadence plagale").

d'où ma réalisation:

 (a)

 (b)

Mais (a) décidément, est un peu faible. Et (b) me donne des quintes, car l'impression de 6 (sur fa) succédant à 5, ne suffit pas à les "sauver". D'autre part, en (a) je ne puis écrire fa au ténor (à cause des quintes avec le soprano) si je garde le mib (noire) précédent. J'aurai donc plutôt



et à (b)



etc.

L'élève réalisera les chants donnés suivants, avec des accords de sixte et des accords parfaits à l'état fondamental:

2

Ce chant, de la 1^e à la 2^e mesure, donnera avec la Basse des octaves par mouvement contraire (do, fa), qu'on pourra atténuer par un changement de position sous le sol. — Une autre basse serait possible, qui ne donnerait alors point le sol à la 3^e mesure.

3

4

5

(Assez difficile de réalisation)

6

Et enfin, cet exercice de réalisation, avec Basse et Chant imposés:

7

SIXTE ET QUARTE (SECOND RENVERSEMENT DES ACCORDS PARFAITS)

Etant donné un accord parfait à l'état fondamental: si je prends comme Basse, non plus le *do* ni le *mi*, mais la 3^e note des tierces superposées, le *sol*, j'ai le second renversement, dit quarte et sixte (ou sixte et quarte): On le chiffre $\frac{6}{4}$ ou $\frac{4}{6}$.

L'ancienne règle concernant ce renversement, était celle-ci: "la quarte doit être *préparée* et *sauvée*"; cela signifiait qu'une au moins des notes constituant la quarte, devait être entendue à l'accord précédent, et prolongée par syncope sur l'accord de $\frac{6}{4}$: voilà pour la "préparation". — Quant à la façon de "sauver" la quarte, il fallait pour cela que la note supérieure de cette quarte descendit, à l'accord suivant, par mouvement conjoint ($\frac{1}{2}$ ton ou ton), ou restât en place; ou bien, cela pouvait être la Basse qui restait en place. Des exemples feront comprendre tout cela plus clairement:

- (a) la note supérieure de la quarte est préparée.
- (b) la basse est préparée.
- (c) la quarte descend d'un degré conjoint.
- (d) la quarte va par mouvement disjoint, mais la Basse reste en place.

Somme toute, cette règle provenait de la conception de la *quarte, dissonance*, mais dissonance "atténuee". — On tolérait de la préparer et de la résoudre d'une manière un peu plus libre qu'on ne faisait pour les 7^{es}, ainsi que nous verrons plus loin (dans le cas de la 7^e, c'est cette 7^e qui doit être préparée, et non la basse). En réalité, par la pratique même de l'écriture de cet accord, la règle se trouve observée, à l'exception des $\frac{6}{4}$ sur Dominantes, dont nous allons parler.

Il y a exception à cette règle de la quarte *préparée*, lorsque l'accord de $\frac{6}{4}$ se produit sur la dominante. Alors la préparation n'est pas nécessaire et si l'on aborde ainsi une dominante d'un ton différent de celui où l'on était, cela détermine une *modulation*: on entre dans une tonalité nouvelle. — D'ailleurs la $\frac{6}{4}$ sur dominante se produit aussi bien sans moduler, c'est-à-dire sur la dominante du ton où l'on était jusque là. On peut alors, à volonté, préparer ou non la $\frac{6}{4}$.

Exemples: — Avec préparation:

En do En sol

$\frac{6}{4}$ modulante, sur Ré qui s'affirme comme dominante du ton de Sol.

$\frac{6}{4}$ affirmant une conclusion (dite "cadence") dans le ton de Do, où l'on était déjà.

Sans préparation:

Sixte et quarte non modulante, mais dont le Do ni le Sol ne font partie de l'accord précédent.

Sixte et quarte modulante, dont ni la quarte ni la sixte ne font partie de l'accord précédent.

(De même)

D'ailleurs, on remarquera que si une $\frac{6}{4}$ est abordée sans préparation, ce *fait même semble déterminer*, le plus souvent, une *modulation*: car le degré sur lequel la $\frac{6}{4}$ est placée alors, est *interprété par l'oreille comme dominante*. Et parfois même cela se produit avec la quarte préparée.

Ainsi cet enchaînement:

se continuerait tout naturellement par

et la $\frac{6}{4}$ sur Ré second degré de Do, tend à moduler en Sol, l'oreille ayant tendance à prendre ce 2^d degré de Do, pour Dominante de Sol, à cause précisément de la $\frac{6}{4}$ que nous avons placée sur ce Ré. Il en résulte même que cet accord de $\frac{6}{4}$ du 2^d degré est d'un emploi fort délicat, puisque *le plus souvent* il sonne comme étant une $\frac{6}{4}$ du ton de la dominante (c'est-à-dire que dans l'exemple précédent, Ré cesse de sembler 2^d degré du ton initial de Do, pour paraître Dominante du ton de Sol). Et dans ce cas, si l'on fait entendre ensuite un Fa, l'oreille est déçue puisqu'elle attendait le ton de Sol.

Cependant il existe des manières possibles de l'écrire, mais on devra prendre garde lorsqu'on manie la $\frac{6}{4}$ du second degré: il en résulte des enchaînements difficiles à réaliser d'une façon musicale et logique.

Pour plus de clarté, étudions les divers cas de $\frac{6}{4}$, en prenant successivement tous les degrés de la gamme, comme nous avons fait déjà pour les $\frac{5}{3}$ et les $\frac{6}{3}$.

(1) Il pourra se faire que dans les exemples donnés ici on rencontre des accords non encore étudiés dans le traité. Mais cela n'a aucune importance. L'élève, s'il est musicien, sait bien l'existence de ces accords, et je suppose qu'il a déjà entendu de la musique...

$\frac{6}{4}$ DE LA TONIQUE

Elle se produit —en do, par exemple— après l'accord parfait de Do, ou bien après un autre accord: mais alors, en général, il est suivi de l'accord $\frac{5}{3}$ de Do. En voici quelques exemples:

si l'on examine de quelle manière ils se trouvent formés et quelle signification ils prennent ainsi, on se rend compte aisément que ce ne sont plus du tout des $\frac{6}{4}$ analogues à celles (sur Dominante) que nous avons citées plus haut. Il semble, dans les exemples de $\frac{6}{4}$ sur tonique, que ce ne soient plus là de véritables accords, mais au contraire que l'on tourne autour de l'accord précédent, ou que l'on soit en marche vers l'accord suivant. Et cela s'explique par l'analyse, car cette $\frac{6}{4}$:



Si l'on se reporte à la règle de la quarte préparée et sauvée, on remarquera que ces exemples s'y conforment, sauf cependant le second (enchaînement de 5 sur sol, à $\frac{6}{4}$ sur do), d'ailleurs fort usité. Mais si l'on analyse le sens musical de ces accords de $\frac{6}{4}$ sur tonique,

n'est que le résultat d'une double broderie,⁽²⁾ et l'accord réel reste 5 sur do.

La suivante n'est qu'une appogiature:

(Fa, appogiature de mi)
(La, appogiature de sol)
et l'accord est encore 5 sur do.

On analyserait de même, par broderies, appogiatures ou notes de passage, nos autres exemples de $\frac{6}{4}$ sur tonique. Je laisse à l'élève le soin de le faire, s'il en est déjà capable.

$\frac{6}{4}$ DU II^d DEGRÉ

J'ai déjà indiqué le sentiment très net de $\frac{6}{4}$ sur Dominante (Ré, D^{te} de Sol) vers lequel cet accord a tendance à dévier, dans la réalisation:

(A)

Il faut des dispositions particulières pour éviter cette impression de Dominante et conserver à cette basse son caractère de 2^d degré. Ici, les règles ne sauraient intervenir, ni rien indiquer. Car dans l'enchaînement (A) la quarte est bien préparée.

Elle l'est également dans celui-ci:

(B)

qui, lui, reste nettement en do. Pourquoi B est-il bon, tandis que A est bien douteux? A cause de la ligne mélodique différente. De toute façon, ou bien la $\frac{6}{4}$ du 2^d degré revêt le caractère modulant de $\frac{6}{4}$ de Dominante, ou bien elle n'est que le résultat de notes de passage et de broderies.

En voici quelques autres exemples, plus ou moins bons:

(1) Cet accord, non encore étudié dans le traité, s'est trouvé si naturellement à sa place en ce passage, que je n'ai point voulu m'en priver. On le retrouvera comme 1^{er} Renversement de la 7^e de Dominante.

(2) On appelle broderie toute figure telle que ou le Fa et le Ré sont des broderies du Mi.

$\frac{6}{4}$ DU III^e DEGRÉ

Fort peu usitée; c'est au fond (encore et toujours) le résultat de broderies, de notes de passage, ou d'anticipations.⁽¹⁾



$\frac{6}{4}$ DU IV^e DEGRÉ

C'est un 2^d renversement de l'accord 5, on l'étudiera plus loin.

$\frac{6}{4}$ DU V^e DEGRÉ (DOMINANTE)

Le degré par excellence qui convient à la réelle quarte et sixte.

Cet accord détermine souvent ce qu'on appelle une *cadence* (c'est-à-dire la chute, la fin d'une phrase); mais il peut se produire sans réelle impression de cadence:



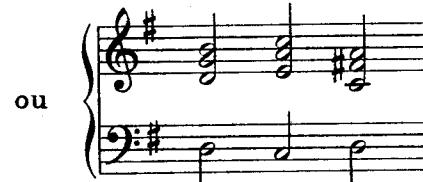
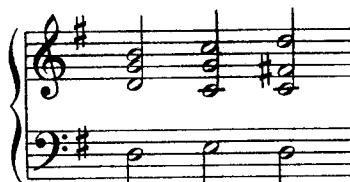
Une des résolutions les plus normales est:



Mais il y en a beaucoup d'autres, notamment celle indiquée à l'exemple précédent, avec la doublure du Do, qui reste ainsi en place; et l'on peut aussi moduler:



Il y a également cette façon détournée de passer de la $\frac{6}{4}$ à l'accord de Dominante avant de conclure:



$\frac{6}{4}$ DU VI^e DEGRÉ

Emploi du même genre que la $\frac{6}{4}$ du 3^e degré et se ramenant toujours à la conception d'un accord de passage.

$\frac{6}{4}$ DU VII^e DEGRÉ

Elle proviendra (toujours avec ce même caractère de n'être pas un vrai accord de $\frac{6}{4}$) d'une appogiature ou d'une note de passage:



ou d'une broderie:

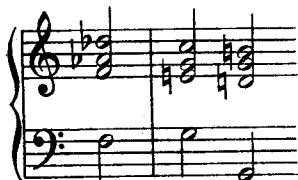


ou encore, d'une note de passage à la Basse:

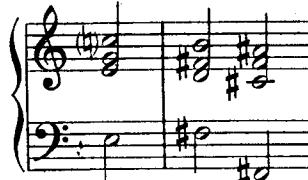


On reviendra sur le rôle de la $\frac{6}{4}$, dans le chapitre des *Cadences*.

Quant à son emploi, voici des Basses et des Chants à réaliser.—Lorsqu'on chiffrera des Basses ou qu'on cherchera celles des Chants donnés, il faudra bien prendre garde que l'accord de *sixte et quarte* est assez difficile à manier, et qu'il existe sans qu'on puisse dire pourquoi des façons plates de l'écrire (j'y reviendrai plus loin). Quelle est la raison de l'indéniable platitude⁽²⁾ de cet enchaînement?



alors qu'en mineur cela peut aller:



L'oreille seule sera le guide de l'élève lorsqu'il s'agira pour lui de décider si une $\frac{6}{4}$ se présente bien et est réellement utile. (Car il est parfois mauvais de conclure trop tôt

la phrase; or, la $\frac{6}{4}$ s'emploie généralement pour conclure).

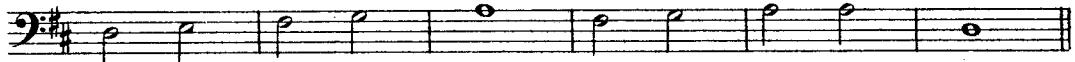
(1) On appelle anticipation une note qui en réalité fait partie de l'accord suivant, mais se trouve placée un peu auparavant. Ex:



do, note de l'accord suivant.

(2) Réalisé ainsi, avec la quarte à la partie supérieure. Car une autre disposition peut rendre cet enchaînement très acceptable. On en trouvera un exemple plus loin, dans une de nos réalisations, au chapitre des *Modulations*.

Prenons en exemple la basse donnée que voici:



L'arrêt de la 3^e mesure, sur la dominante, pourrait porter une $\frac{6}{4}$, mais il est probable que l'accord de $\frac{6}{4}$ sera mieux à sa place pour conclure, à l'avant-dernière mesure. On aura donc plutôt 5 sur le 1^{er} La (3^e mesure), et $\frac{6}{4}$ 5 sur les deux derniers.

D'où le chiffrage



et la réalisation:

(a) Je me garde d'écrire $\frac{6}{4}$ sur mi, $\frac{6}{3}$ étant d'une tonalité infiniment plus nette.

(b) Quinte directe ré la, sur tonique, avec accord de sixte à la Basse, note commune (la) et mouvement contraire de la Basse. On la tolère dans ce cas, ainsi que je l'ai dit plus haut. Cependant on peut s'imposer de l'éviter. On écrira alors:

Exemple d'un croisement très court, et possible par exception, à cause du saut d'octave.

Si l'on n'avait pas recours à ce croisement, il s'ensuivrait une réalisation assez gauche et peu correcte:

(c) 4 parties montant à la fois; 8^{ve} directe sur le si (T. C.); saut de sixte majeure du C.

On pourrait encore s'en tirer de la façon suivante:

L'octave directe sur le Ré se trouve évitée par le Mi qui précède; la quinte est évitée par le La, noir. (Ce la ne compte pas comme 8^{ve} du C^{tonique} — sol, la — avec la Basse, parce qu'il se produit sur ce 4^e "temps faible").

Une plus contestable réalisation serait:

La quinte directe mi si (changement de position) est bonne, mais l'octave directe sur fa \sharp , bien que théoriquement permise, me semble un peu molle.

Toute cette discussion sur les différentes façons de réaliser un passage présentant quelque difficulté, n'est pas inutile; au contraire, c'est en examinant avec soin les incorrections et la manière de les éviter, que l'élève se rendra compte des progrès à faire et des moyens d'y parvenir.

Les Basses chiffrées que je donne ci-après ne sont pas toutes faciles; si l'élève y rencontre trop d'obstacles, il pourra les laisser provisoirement, et ne les réaliser qu'en revision, après le chapitre des Cadences, avec les autres leçons que nous lui proposerons alors.

SIXTES ET QUARTES DE LA DOMINANTE (avec, incidemment, $\frac{6}{4}$ du second degré).

(a)

(ou $\frac{\#6}{3}$)

(b)

(c)

(a) L'accord ($\frac{\#6}{4}$), en mineur, n'offre pas le même inconvenient qu'en majeur, parce que le sens tonal ne s'en trouve point altéré de la même façon.

(b) Il y a deux $\frac{6}{4}$ à la fin de cette leçon; le cas se présente assez souvent. L'essentiel est de ne pas écrire une $\frac{6}{4}$ en (c).

(1)

Les sixtes et quartes des divers degrés

SIXTES ET QUARTES DES DIVERS DEGRÉS

partie supérieure

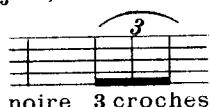
tranquillo

Lorsqu'il se trouve plusieurs chiffres successifs, comme ici, pour une seule note, c'est à l'élève de se rendre compte du rythme le meilleur par lequel doivent être interprétés ces chiffrages.

Ainsi, à la 1^{re} mesure, il est évident que les trois chiffres $5 \frac{6}{4} 5$ correspondent à trois noires, bien plutôt qu'au rythme : Blanche, croche, croche.

Plus loin, signifie 4 croches; mais si dans la leçon, à d'autres endroits, il y a

vait eu des triolets de croches, cela aurait pu signifier ce rythme



Enfin, les deux chiffres placés sous le sol croche indiquent qu'à cet endroit, une partie procède par doubles croches.

BASSES À CHIFFRER PAR L'ÉLÈVE, ET À RÉALISER ENSUITE.

(Noter que ces leçons, bien que comportant des $\frac{6}{4}$, n'en comportent pas un grand nombre; qu'il s'agit avant tout de chiffrer avec logique et musicalité. Si vous ne sentez pas le besoin d'une $\frac{6}{4}$ dans le milieu de la phrase, ne mettez cet accord que vers la conclusion).

(1) Il s'agit ici du rythme suivant: une noire, puis deux croches.

6^e degré (majeur)
d'ut mineur,
avec accord de sixte

CHANTS DONNÉS

1

2 (tranquillo)

3 (En la mineur)

4 ou

5 ou

6 rall. - - -

ACCORD DE QUINTE DIMINUÉE 5, ET SES RENVERSEMENTS

Incidemment, on a déjà rencontré dans les exercices précédents cet accord à l'état fondamental

On l'a employé, plus fréquemment, à l'état d'accord de sixte, sur le 2^d degré du mode majeur, sur le 2^d degré du mode mineur, et sur le 4^e degré du mode mineur. Nous parlerons tout-

à-l'heure de son second Renversement

On l'utilise de préférence dans les réalisations à 3 parties. D'abord, il est ainsi d'une écriture plus facile. Car, à 4 parties, l'on est souvent embarrassé pour le choix des notes à doubler. Ensuite, il est *logiquement* un accord à 4 parties dont une des notes a été supprimée (j'expliquerai tout-à-l'heure cette assertion); il en résulte qu'il apparaît tout naturellement dans le style à 3 parties, pour remplacer les accords plus complets, et de signification analogue, qu'on écrira au moyen des quatre parties, très préférablement à cet accord 5 qui est d'une qualité sonore assez inférieure.

Il a deux significations bien différentes, selon qu'il se trouve placé sur la sensible (en majeur ou en mineur) ou sur le 2^d degré (en mineur).

1^o ACCORD DE LA SENSIBLE



Cet accord est, en réalité, un accord de $\frac{6}{5}$ dont on a supprimé la sixte.

Si l'on ôte le sol et le mi, il reste $\text{F}^{\#}$.

Or l'accord $\text{F}^{\#}$, qu'on étudiera plus loin (au chapitre des *septièmes*) est *extrêmement employé*, et d'une écriture facile à 4 parties; au contraire, à 3 parties, il peut se faire qu'on n'ait pas l'occasion de réaliser ainsi:

(ce qui est bon, d'ailleurs) et qu'il soit plus naturel, dans un passage donné et avec certains mouvements imposés (style de la fugue), d'écrire:

On peut aussi considérer $\text{F}^{\#}$ de la sensible, en mineur, comme un accord de 7^e diminuée dont on a supprimé cette 7^e: (le fa supprimé, il reste $\text{F}^{\#}$). (1)

Etant donné, par conséquent, que $\text{F}^{\#}$ sur la sensible a une signification voisine de celle que donne $\text{F}^{\#}$, $\text{A}^{\#}$, ou G , il sera bien à sa place lorsque, dans une leçon, la quinte diminuée (au chant) succèdera à la sixte. Exemple:

(Et de même en la majeur, avec des do $\text{F}^{\#}$)

C'est généralement ainsi (sous la forme de note de passage, en réalité) qu'on le rencontrera dans nos leçons.

2^e ACCORD DU 2^d DEGRÉ (MODE MINEUR)

Cet accord a la même signification que l'accord de 7^e C'est, en somme, un accord de 7^e du 2^d degré, dont on a supprimé la 7^e. D'où son emploi naturel, à 3 parties, —et plutôt rare à 4 parties puisqu'alors, le plus souvent, on trouvera facile (et beaucoup meilleur) d'avoir la 7^e.

Il précède en général un accord de Dominante, ou parfois aussi l'accord de sixte du 4^e degré.

Parfois aussi lui succède l'accord de quinte augmentée du 3^e degré, qu'on étudiera tout-à-l'heure:

Il est certainement meilleur si la tierce ou la quinte diminuée (*a fortiori* ces deux notes) sont déjà préparées. (Même observation pour la $\text{F}^{\#}$ de la sensible). Si l'on n'a point à attaquer la quinte diminuée, cela vaudra toujours mieux. —On a fait "tant d'affaires", jadis, au sujet de la préparation de 7^{es} très douces, telles que:

tandis qu'on admettait —par la force de l'usage, je suppose— cette creuse et "pauvre" quinte diminuée! mais il y a souvent des manques de logique dans l'histoire d'un art...

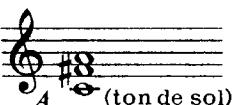
La quinte diminuée, avec son caractère si particulier, apparaît en somme comme un accord assez dissonant. Mais il est certain qu'on en peut faire un usage excellent, *dans la composition libre* et pour l'expression de certains sentiments. Ce que je viens de dire à son sujet n'est donc point pour le proscrire du domaine de l'art, mais seulement pour noter que cet accord, attaqué sans précautions, est rarement à sa place dans des leçons "consonnantes" comme celles qui nous occupent ici.

On a eu l'occasion d'écrire quelques uns de ces accords de $\text{F}^{\#}$, 2^d degré du mode mineur. Je n'y reviendrai pas — Quant à la $\text{F}^{\#}$ de la sensible, on l'étudiera plus loin, au chapitre des 7^{es} de dominante; ce sera la 7^e sans fondamentale.

(1) $\text{F}^{\#}$ est le chiffrage de cet accord de 7^e diminuée.

Je ne reviens pas sur le *1^{er} Renversement de 5*, étudié déjà dans le même temps que les autres accords de sixte.

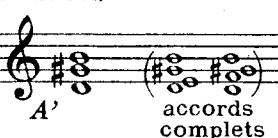
Le *second Renversement* est
En majeur:



C'est un accord de "triton" auquel il manque la

seconde

En mineur:
(ton de la mineur)



A et *A'* se résolvent en général sur l'accord de sixte du 3^e degré; *B*, sur l'accord de Dominante, ou sur le premier renversement



J'indiquerai plus loin la tendance de 5 sur la sensible (et de ses Renversements) — dans le mode majeur —, à moduler au relatif mineur, c'est-à-dire à être pris par l'oreille comme 5 du second degré du mode mineur.

De la conception de *si ré fa*, accord placé sur *si*, sensible, l'oreille passe volontiers à celle de *si ré fa* accord du second degré du mode mineur, placé sur *si*, 2^d degré du la mineur.

Nous retrouverons cet accord et ses renversements (au chapitre des accords de 7^e), considéré comme 7^e de Dominante sans fondamentale. On donnera alors quelques exercices à réaliser sur ces harmonies.

ACCORD DE QUINTE AUGMENTÉE (3^e degré du mode mineur) ET SES RENVERSEMENTS

Cet accord, bien que différent des accords parfaits (composé d'une tierce majeure et d'une quinte augmentée) fut écrit depuis fort longtemps par les musiciens, comme accord du 3^e degré du mode mineur. On le trouve chez Bach, chez Rameau, et même plus anciennement, chez Palestrina.

Les traités font comme s'il n'existant pas... C'est une *incompréhensible lacune*. Ne voir, dans la

quinte augmentée, que l'*altération ascendante* de la quinte d'un accord parfait



ou même qu'un "retard ascendant", employé concurremment avec une 7^e (retard descendant)



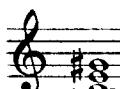
c'est tout-à-fait insuffisant.

En réalité, l'accord de quinte augmentée, considéré comme accord du 3^e degré du mode mineur, possède une signification bien à lui, avec un sens tonal fort net, et l'on en rencontre d'excellentes utilisations. Si l'on admet (et je n'y vois aucun inconvénient) de l'écrire sans préparer la quinte augmentée,⁽¹⁾ comme cela a lieu d'ailleurs dans le style de la fugue (*cf. fugue en sol mineur*, pour orgue, de J. S. Bach, etc.), on en trouvera l'emploi fort à propos, dans mainte leçon.

Le *1^{er} renversement* correspond, en mineur, à l'accord de sixte sur la dominante, du mode majeur. Il peut être, également, très usité. — Dans le second renversement, la quarte diminuée appa-

raît plutôt avec le caractère d'appogiature

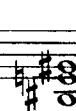
Enharmoniquement, ces trois formes de l'accord sont synonymes:



accord du 3^e degré de La mineur.



1^{er} Renversement de l'accord du 3^e degré de Fa mineur.



2^d Renversement de l'accord du 3^e degré d'Ut # mineur.

Il en résultera (comme avec la septième diminuée, qui se prête à de nombreuses équivoques enharmoniques) des moyens de moduler, à quoi les compositeurs modernes ont eu bien souvent recours.

Voici quelques leçons sur l'usage de cet accord de quinte augmentée, et de ses Renversements:

⁽¹⁾ On admet bien la 7^e diminuée!

BASSES ET CHANTS SUR LES QUINTES AUGMENTÉES
du 3^e degré du mode mineur

B. D.

1

(a)(b) Le chiffrage $\frac{6}{4}$ correspond à la dernière noire; le chiffrage 5 sur Ré correspond à une blanche pointée, et $\frac{6}{4}$ à une noire.

EXEMPLE DE QUINTE AUGMENTÉE AMENÉE PAR MARCHES D'HARMONIE ⁽¹⁾

B. D.

2

(assez difficile à bien réaliser)

B. D. À CHIFFRER ET À RÉALISER

3

CHANTS DONNÉS

Pas vite - Expressif et soutenu (*bien lié*)

4

(a) Penser à la manière d'amener une V^{te} augmentée par suite d'une marche.

(b) Cette mesure et la suivante forment à peu près aussi une marche d'harmonie, malgré le dernier temps de la 2^{de} mesure qui n'est point pareil, pour le S., à celui de la première.

5

(1) On traitera plus loin des marches d'harmonie. Ce sont des passages qui se reproduisent symétriquement.

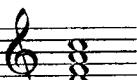
CADENCES.- MARCHES D'HARMONIE.- MODULATIONS.

On appelle *cadence* (de *cadere*, tomber) la terminaison d'une phrase ou d'un fragment de phrase. Nous distinguerons ici (en réservant pour la seconde partie de ce traité l'étude de cadences plus modernes):

1^e CADENCE PARFAITE. C'est en général celle par quoi se concluent les leçons données jusqu'ici (on ne peut dire: celle qui termine tous les morceaux de musique, car aujourd'hui ces terminaisons sont devenues très diverses).

Elle procède par l'accord de dominante suivi, en conclusion, de l'accord de tonique.

L'accord de Dominante peut être précédé de divers autres. Souvent, ce sera la sixte ou l'accord parfait du 4^e degré. Parfois aussi 5 ou 6 sur le 6^e degré; ou bien encore l'accord parfait du 2^d degré. Il existe d'ailleurs une certaine parenté entre l'accord du 2^d et celui du 4^e degré; leur réunion constitue l'accord de 7^e du second degré:

En do: 

Enfin, dans la musique moderne on rencontre la succession:  (ou même avec $\frac{6}{3}$, au lieu de $\frac{5}{3}$, sur dominante).

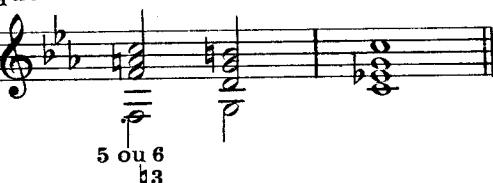
Entre l'accord (5 ou 6) de la sous-dominante et celui de la dominante s'intercale souvent une $\frac{4}{4}$ (sur la dominante). C'est la forme la plus complète de cette "cadence Italienne" si fréquente au

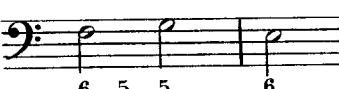
XVIII^e Siècle, notamment chez Mozart: 

Mais il reste bien entendu que ce n'est point la *seule* façon de terminer, ni même la *seule* façon de produire une cadence parfaite.

Il est d'ailleurs essentiel de noter que l'enchaînement de l'accord de Dominante à celui de Tonique ne constitue pas nécessairement une cadence; le sentiment de cadence, *pour l'oreille*, dépend beaucoup de la phrase elle-même; du sens musical de la ligne mélodique.

En mineur, on pourra très bien avoir une tierce majeure, à l'accord de la sous-dominante qui précède l'accord de Dominante.

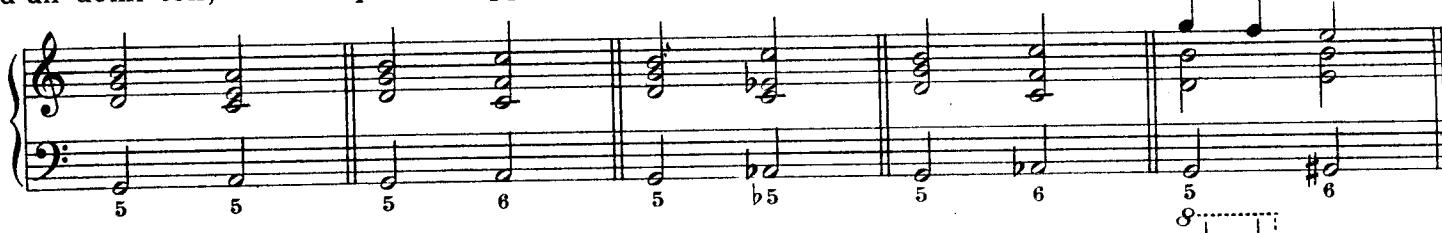


2^e CADENCE IMPARFAITE. Un accord de sixte affaiblit la cadence, d'où le nom d'imparfaite:  (au lieu de 5 sur do)

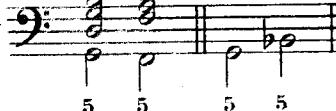
Egalement cadence imparfaite, celle qui se produit avec l'accord de sixte, renversement de l'accord de Dominante:



3^e CADENCES ROMPUES. Lorsque l'accord de la Dominante au lieu de se conclure sur l'accord de la Tonique, s'enchaîne à un accord plus imprévu, — ainsi, par degré conjoint d'un ton ou d'un demi-ton, on a ce que l'on appelle une cadence rompue. En voici quelques exemples:



Il existe d'ailleurs toutes sortes d'autres cadences rompues, par exemple



4^e DEMI-CADENCES. C'est un repos à la dominante:

5^e CADENCE PLAGALE. Elle se produit par l'enchaînement de sous-Dominante à Tonique; on la trouve souvent à la fin de certains morceaux, placée après la cadence parfaite — ou même sans cadence parfaite, en conclusion sans l'accord de Dominante; cela est plus rare, mais non impossible.

Le type de la cadence plagale est:



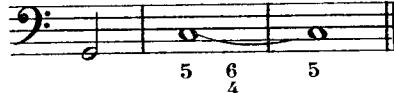
On verra plus loin des exemples d'autres cadences plagales, à base d'accord de sous-dominante, telles que

(ou avec la b) (En la maj.) (En sol min.) (En la min.)

etc.

(ou avec mi b)

L'enchaînement que voici est également de caractère plagal:



Dans les leçons que nous donnons ici sur les cadences, l'élève aura à chiffrer lui-même les Basses (qui ne sont pas difficiles), et il notera les cadences qui se produisent.

BASSES DONNÉES

1

(a) (a) Cette note peut porter deux accords.

2

CHANTS DONNÉS

1

2

(b) L'intervalle de 7^e diminuée, défendu en principe, figure parfois dans certaines phrases vocales (notamment, sujets de fugue) en mineur; c'est pourquoi nous l'avons écrit ici.

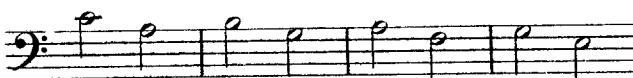
MARCHES D'HARMONIE

On y attachait autrefois une importance considérable. Et, de fait, elles étaient fort utilisées dans les développements de fugues ou de symphonies. Bach en tire un admirable parti, avec la distribution judicieuse des motifs,⁽¹⁾ d'une voix à l'autre.

Aujourd'hui, dans la composition, beaucoup de musiciens les jugent inutiles; ils les craignent, comme ridicules et démodées. Cependant il ne faut jurer de rien, et ne rien mépriser en fait de "moyens d'autrefois": l'exemple seul des œuvres de Gabriel Fauré montre que les Marches d'harmonie, même aujourd'hui, ne sont pas chose morte. Et, si je n'y consacre pas un très long temps, je pense qu'il est nécessaire de ne les point passer sous silence.

Lorsque, dans une leçon d'harmonie, un *même dessin* se reproduit en passages immédiatement successifs, et si l'on s'en tient à la règle des traités jusqu'ici en usage, il faut étendre l'analogie à la réalisation de toutes les parties.

Ainsi, dans une basse telle que



Si la première mesure se réalise



il faut réaliser les autres de la même façon:



etc. et le tout prend le nom de Marche d'harmonie.

On voit que, lorsqu'une marche ne module pas, les intervalles harmoniques ne sont pas exactement les mêmes dans chaque mesure: cela tient à la nature même de la gamme diatonique. Il n'y a donc pas reproduction *rigoureuse* de la 1^{re} mesure, mais c'est une "marche" tout de même.

On voit aussi que, par suite de cette reproduction de la 1^{re} mesure, certaines des autres mesures présenteront des dispositions inusitées, et qui seraient parfois mauvaises, prises isolément. — Ainsi, l'écriture de $\text{F}^\#$ dans la 2^{de} mesure avec le *si* double. — Il est *d'usage* d'admettre, dans les marches, ces dispositions qui seraient *contestables en tout autre cas*. — Cependant, si vous pouvez écrire la 1^{re} mesure de façon à ne pas causer, dans les autres, de ces sortes de réalisations, cela n'en vaudra que mieux. On le peut souvent; et l'on doit y penser.

Il y a des cas, pourtant, où le fait qu'on écrit "en marche" n'excuse pas de mauvaises dispositions. Je serais même tenté de dire: une marche n'excuse jamais une mauvaise disposition, — et je trouve qu'à cet égard les traités se sont montrés trop indulgents.

Ainsi, je proscrirais sans hésiter le passage suivant:



L'octave directe sur le $\text{fa}^\#$, avec cet accord de $\text{F}^\#$ où $\text{fa}^\#$ est doublé, est bien mauvaise.

et de même, celui-ci:



(a) ceci est bien creux!

Tout au plus admettra-t-on, grâce au mouvement contraire, ce que j'écrivais plus haut:



Il est certain que la disposition suivante:



est préférable, mais on ne peut pas toujours l'adopter.

De toute façon, chercher toujours les meilleures dispositions, et éviter absolument celles qui risquent d'amener, à tel moment de la marche, une agrégation trop creuse ou trop laide.

⁽¹⁾ Dans les marches à forme d'*imitations*. J'en reparlerai au chapitre du style contrapunctique.

Pour qu'une marche d'harmonie soit bien réalisée, il faut d'ailleurs 1^o que le *modèle* ne contienne pas de faute (il s'agit de la période qui se reproduit; elle peut avoir une durée de 1, 2 ou 3 mesures, ou même davantage).

2^o Que dans l'enchaînement du dernier accord du *modèle* au 1^{er} accord de la 2^{de} période, il n'y ait point de faute; car le fait de la *marche* n'excuserait pas cette faute.

3^o A la conclusion de la marche, la réalisation doit rester correcte.

4^o Et cette marche ne doit entraîner aucune voix hors de sa tessiture propre.

Il est d'usage d'admettre comme permis, dans la marche, tels mouvements mélodiques défendus en des circonstances ordinaires. Ex. 

Autrefois, alors qu'on n'employait que très exceptionnellement l'accord du 3^e degré, cet accord pouvait se trouver écrit dans des marches; et Ex. 

Il serait logique aussi d'admettre la quinte augmentée en des marches (3^e degré mineur) même si on ne l'admettait pas à l'état isolé.

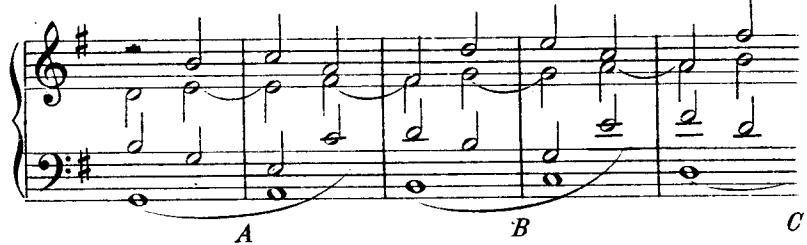
Aujourd'hui, s'il est bon de connaître ce qu'est une marche, et de la savoir réaliser correctement (ce n'est pas toujours facile), on devrait bien, dans une leçon d'harmonie un peu développée et du style des leçons de concours, autoriser l'élève à *ne pas traiter* en marche un passage dont la basse ou le chant offrent de ces reproductions successives. Pour les leçons de ce traité, nous laisserons l'élève libre d'en agir à sa guise, excepté lorsque nous spécifierons: "à traiter en marche".

Voici donc quelques unes des Marches les plus usitées, dans le style consonnant. Il en existe, naturellement, un grand nombre d'autres...

Mais notez d'abord que certaines marches, très simples de réalisation à 3 parties, sont d'une écriture beaucoup plus difficile à 4 parties. Alors il faut parfois procéder de 2 en 2 mesures.

Exemple: La marche  s'écrit, à 3 parties: 

Mais à 4 parties nous devons supposer que cette marche sera formée par la reproduction de 2 mesures, et elle prendra la forme suivante:



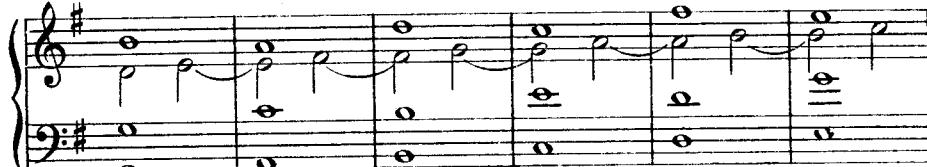
B étant la reproduction de A, etc.

D'ailleurs cette disposition n'est sans doute pas la meilleure 1^o à cause de l'unisson à la syncope (toutes les 2 mesures) 2^o à cause de la V^{te} directe.

Celle-ci vaudrait mieux à cet égard; mais elle offre d'autres inconvénients (tessiture trop haute, d'où impossibilité de continuer; et parfois écart trop grand entre T. et C.)

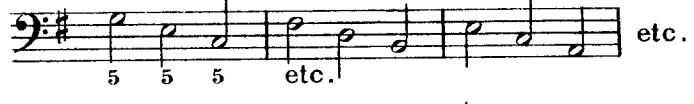
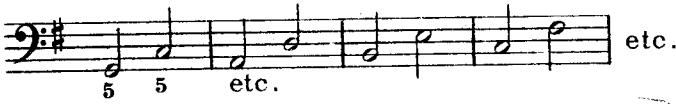
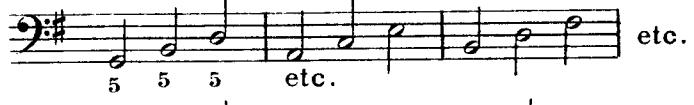


Il vaudra donc mieux écrire, tout simplement:



on voit qu'il n'est pas toujours facile de réaliser "en marche", et que cela constitue un excellent exercice d'entraînement.

Exemples de quelques marches: (à réaliser):

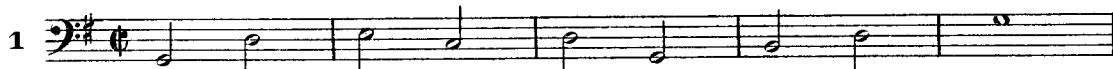


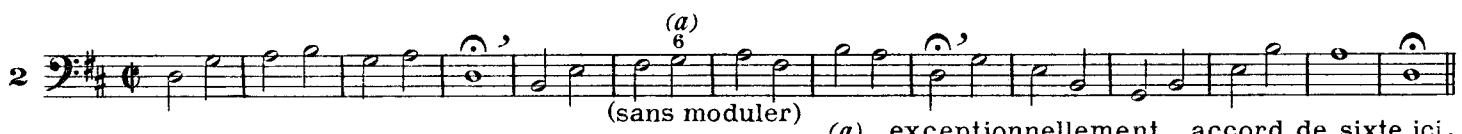
REVISION DES ACCORDS PARFAITS

Arrivé à ce point de ses études, l'élève fera bien de passer en revue les résultats acquis, et de compléter sa révision du traité par la réalisation de quelques leçons un peu plus difficiles. Si toutefois elles lui semblent trop malaisées à bien écrire, il pourra attendre d'avoir vu les Modulations et les Accords de septième. Voici quelques Basses et Chants qui serviront à cette première Révision :

ACCORDS PARFAITS À L'ÉTAT FONDAMENTAL

BASSES DONNÉES, sur les accords parfaits à l'état fondamental (donc, ni $\frac{6}{3}$ ni $\frac{6}{4}$)

1  chercher une bonne ligne mélodique au S.

2  (sans moduler) (a) exceptionnellement, accord de sixte ici.

3  (Soigner la ligne du Soprano)

CHANT DONNÉ

4 

(à cause de la souplesse du rythme, ce chant est écrit sans barres de mesure, mais cela n'a aucune importance. La barre de mesure n'est pas toujours nécessaire et elle pourrait être supprimée en beaucoup d'autres Basses, ou Chants donnés).

(je rappelle qu'on peut réunir sous le même accord deux ou plusieurs notes de chant, le cas échéant. — A la syncope sur sol \sharp on changera d'accord, bien entendu, mais le second des sol \sharp en nous portera le même accord que le premier).

ACCORDS DE SIXTE

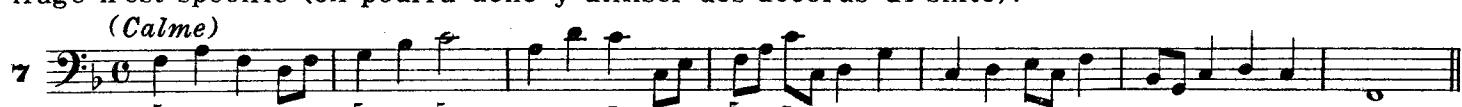
BASSES DONNÉES: (chiffrees)

5  (a) ou 5, mais c'est plus difficile à réaliser.

6 

BASSE DONNÉE SUR LES CHANGEMENTS DE POSITION. — A chiffrer, dans les parties où aucun chiffrage n'est spécifié (on pourra donc y utiliser des accords de sixte).

(Calm)

7  (des accords de sixte, — choisir où).

⁽¹⁾ Passage difficile à réaliser. On admettra sous ce si, exceptionnellement, l'unisson du C. et du T., si cela semble nécessaire.

CHANTS DONNÉS

(a) changer d'accord.
 (pour s'exercer à varier l'harmonie d'un même passage). (b) exceptionnellement, $\frac{6}{4}$ ici.
 (c) 2 accords sous cette blanche.
 (d) On peut reproduire ici (en marche) l'harmonie des mesures 1 et 2, mais ce n'est pas nécessaire.
 (e) On peut n'avoir qu'un accord pour toute cette mesure, mais il sera plutôt meilleur d'en avoir plusieurs.
 (f) Changer d'accord.
 (g) Pas de $\frac{6}{4}$. La leçon ne comporte que des 5 et $\frac{6}{3}$

SIXTE ET QUARTE

CHANT DONNÉ, assez difficile (on pourra, si l'on veut, employer le 6^e degré *majeur* aux endroits où l'on en trouvera l'occasion).

Andante espress.

(a) Ce ne sont pas des notes de passage. Chaque note de ce chant doit faire effectivement partie d'un accord 5, ou $\frac{6}{3}$, ou $\frac{6}{4}$: Mais on peut en réunir deux (ou davantage) sous le même accord, si cela s'arrange bien ainsi.

(b) Unisson possible ici entre C. et S.

REMARQUE. Ce chant comporte, en réalité, un très petit nombre de $\frac{6}{4}$.

EXERCICE DE RÉALISATION: Chiffrer, et écrire les parties intermédiaires.

(x) désigne des temps où l'on sera obligé de faire des unissons, à cause de la tessiture exceptionnellement élevée de la Basse. Ces unissons pourront être, soit entre B. et T., soit entre T. et C. soit entre C. et S., mais *en aucun cas* sur la sensible mi.

L'écriture de la Basse est ici fort différente de ce qu'on se permet habituellement. On ne l'a fait monter aussi haut que pour exercer l'élève à réaliser des unissons en conservant la meilleure sonorité possible. En aucun cas il ne faut s'inspirer de ces mesures de la Basse, pour s'en permettre d'aussi élevées en des chants donnés.

CHANT DONNÉ, SUR LES ACCORDS PARFAITS ET LES ACCORDS DE SIXTE (avec une $\frac{6}{4}$ vers la fin).

(a) En marche, reproduire les mesures 1 et 2.
 (b) Changer d'accord au second sol.

(1) Réaliser aussi avec cette variante de la Basse, qui est plutôt meilleure etc.

(2) Réalisation assez malaisée à cause de ces six accords de sixte qui se suivent. Si l'élève y éprouve trop de difficulté, il n'aura qu'à se servir de la variante indiquée ci-dessus.

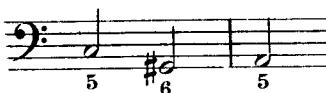
MODULATIONS

Les leçons données jusqu'ici sont chacune, tout entière, dans un seul et même ton.⁽¹⁾ — Mais, vous le savez bien, en musique il arrive souvent que l'on change de ton. D'une manière générale, ce passage d'un ton à un autre s'appelle *modulation*.

On distingue d'ailleurs entre modulations *provisoires*, ou *passagères* (n'altérant pas la tonalité d'une phrase de quelques mesures) — et modulations *définitives*, établissant une nouvelle tonalité pour un nouvel épisode du morceau. — Il y a aussi des accords (placés généralement avant une cadence) qu'on appelle *accords d'emprunt*, et qui forment comme une altération chromatique de l'accord tonal, normal: ces accords ne constituent pas de véritable modulation. — Il existe également des changements brusques de la tonalité (certains théoriciens, en ce cas, distinguent entre modulations proprement dites, et changements de tons sans intermédiaires; mais à la vérité cela dépend du caractère du passage). — Parfois on établit longuement, comme par étapes, une nouvelle tonalité; en d'autres cas la modulation se fait très vite. Il n'y a *point de règles* en cela.

Lorsqu'une modulation se produit, on remarque *en général*⁽²⁾ la présence de ce qu'on appelle la *note caractéristique* de la nouvelle tonalité par rapport à l'ancienne: c'est "l'accident" par quoi diffèrent les deux gammes. Ainsi, de *do majeur* à *la mineur*, la caractéristique est *sol*♯; et l'en-

chaînement que voici fait entendre cette note:



(Souvent, on "consolide" ensuite la modulation par une cadence; mais ce n'est pas nécessaire. La cadence servira principalement dans le cas d'une modulation définitive ou tout au moins d'une certaine durée).

La note caractéristique peut être abordée de telle manière que, dans la succession harmonique, il n'y ait pas d'accord commun aux deux tonalités. Cela se produit, notamment, dans l'exemple que je viens de citer (accords: 5 de Do, — en Do; 6 sur Sol♯, en La). — Mais il peut aussi bien exister un accord commun (ou même plus d'un) à ces deux tonalités. Par exemple, lorsque l'oreille se trouve libre d'interpréter un accord de tonique comme se transformant en accord

de Dominante

do, tonique. do, dominante.

Modulation en Fa par la présence du *sib*, note caractéristique de cette modulation par rapport au ton de Do.

ou en accord de sous-Dominante

do, tonique (ou S.-Dte) ton de sol

Autre cas d'accord commun à deux tonalités: on est en do; un accord du 2^e degré (accord de Ré) est pris comme accord de sous-dominante de La mineur, et suivi de ♯ sur mi. On appelle ces sortes de modulations (qui sont très fréquentes), modulations par *accords mixtes*.

(1) Inutile d'insister sur ce qu'est le sentiment de la *tonalité* dans une mélodie ou dans un passage harmonisé. En général (et surtout dans les leçons d'harmonie proposées aux élèves) on a nettement l'impression de telle ou telle tonalité. Le *ton* d'un passage est une donnée que nous fournit immédiatement notre sens musical, tel qu'il résulte de nos héritages, de nos habitudes et de nos dons musicaux. — Cette faculté de comprendre le rôle tonal des éléments d'une mélodie ou d'accords entendus, n'est pas du tout (comme on pourrait le croire), la faculté de reconnaître, à l'audition, quelle est exactement la *note jouée* par un instrument. Le sens du *diapason absolu*, (le diapason dans l'oreille), est quelque chose de *matériel* et qui n'est pas forcément en rapport avec le véritable don musical. Au contraire, la faculté dont je parle ici est celle (bien autrement importante) d'apprécier la juste tonalité d'un passage par rapport à un autre, de comprendre la musicalité des accords et des modulations, de se rendre compte de ce qui est d'une tonalité nette et de pouvoir, à son tour, réaliser avec la logique la plus musicale — cette logique étant d'ailleurs fonction de plusieurs "variables", parmi lesquelles le sentiment propre du musicien et de la mélodie qu'il crée.

(2) Il peut y avoir modulation sans la note caractéristique, bien que cela soit assez rare. Mais cela dépend alors de la ligne mélodique (je citerai, au dernier chapitre, un exemple à ce sujet). Il peut aussi se présenter une note "caractéristique" sans qu'il y ait modulation: soit que l'on ait, très passagèrement, une harmonie d'emprunt; soit que l'on se trouve en un mode tel que l'*hypophrygien*, sur quoi je reviendrai plus loin. Alors le ton de Mib comporte, comme 7^e degré, un Ré b.

10° Si la modulation se produit vers un ton plus diézé, ou moins bémolisé — ainsi, de Do majeur à Ré majeur; de Si bémol majeur à Fa majeur, — la note caractéristique est la *sensible* du nouveau ton; do \sharp pour aller en Ré; mi \natural pour aller en Fa.

(Dans le premier de ces cas,— de Do en Ré, il y a bien, si l'on veut, deux notes caractéristiques puisque l'armature de la clef diffère de deux accidents; mais la note caractéristique à considérer est évidemment le do \sharp , car un fa \sharp seul donnerait aussi bien, et même plus volontiers, l'impression d'être en sol).

Si l'on considère des tonalités différant de plus de deux accidents: par exemple Do majeur et La majeur; alors la note caractéristique sera la sensible Sol \sharp (sensible du ton de La).

Mais on peut déterminer une modulation de do en la majeur, rien qu'avec d'autres notes caractéristiques : do \sharp et fa \sharp .

De même, de Do majeur en Mi majeur, la présence du Ré# n'est pas absolument nécessaire.

1^e bis. La sensible du nouveau ton est également la note caractéristique lorsqu'on module au relatif mineur, — ou bien au relatif mineur de la Dominante, — ou encore au relatif mineur de la sous-Dominante. Ainsi: de Do majeur à La mineur, note caractéristique, Sol #:  De Do majeur à Mi mineur, note caractéristique, Ré #: 

A musical staff with five horizontal lines. A treble clef is at the top. A dotted half note is on the second line. A sharp sign is on the third line. Another dotted half note is on the fourth line. A double sharp sign is on the fifth line.

De Do majeur à Mi mineur, note caractéristique, Ré ♭ :

A musical staff in G clef shows a sequence of notes: a whole note G, a half note A, a quarter note F sharp, an eighth note G sharp, a quarter note E, an eighth note F, and a half note D.

De Do majeur à Ré mineur, note caractéristique, Do :

A musical score page showing two measures of music for orchestra. The key signature is one sharp. Measure 11 starts with a bassoon note, followed by a cello eighth note, a double bass eighth note, a bassoon eighth note, a double bass eighth note, a bassoon eighth note, and a double bass eighth note. Measure 12 starts with a bassoon eighth note, followed by a double bass eighth note, a bassoon eighth note, a double bass eighth note, a bassoon eighth note, and a double bass eighth note.

Il peut y avoir, d'ailleurs, pour ces deux dernières modulations, des notes caractéristiques secondaires: Fa \sharp dans le cas de Mi mineur, et Si \flat pour celui de Ré mineur. Et les modulations seraient possibles, rien qu'avec les notes secondaires — si la mélodie soutient et précise la modulation.

2º Si la modulation conduit vers un ton plus bémolisé, ou moins diézé, la note caractéristique est la sous-dominante du nouveau ton. Ainsi, de Do à Fa, c'est un Sib; de Ré à Sol, c'est un Do \sharp , etc.

Mêmes remarques que plus haut, quant aux notes caractéristiques secondaires: ainsi, on peut aller de Do en Lab sans obligatoirement faire entendre le Ré b.

ton de Do ton de La \flat affirmé par l'enchaînement de l'accord de Dominante et de celui de Tonique

3º La note caractéristique peut être la *tierce* de la nouvelle gamme, si elle amène une modulation de majeur en mineur (ou inversement) sur la même tonique. De Do majeur à Do mineur, c'est Mi**b**. Dans ce cas, cette note caractéristique est *absolument obligée* puisque c'est sa présence *seule* qui peut affirmer le mode du ton. En effet, on peut être en Do mineur avec La**¶** et Si**¶**, et en Do majeur avec La**¶** et Si**¶**. Ce sont là des conceptions de modes un peu différents de l'habituel mineur et de l'habituel majeur; mais ces modes sont fort usités dans la musique moderne;

En Sol mineur

et chez Schubert :

En résumé: le plus souvent (et cela sera: *presque toujours*, dans les leçons d'harmonie) une modulation se produit par une note caractéristique (parfois, deux notes caractéristiques) du nouveau ton: cette note sera la sensible, ou la sous-dominante, ou la tierce, etc. suivant la nature de la modulation.

La présence de la note caractéristique n'est pas absolument nécessaire; mais si vous ne la faites point entendre, c'est alors la *ligne mélodique* et le *choix judicieux des accords*, (avec un rapport subtil et juste entre ces deux éléments) qui donnent l'impression qu'on module; et cela remplace ainsi la note caractéristique absente. Mais ces sortes de réalisations seront en général un peu difficiles pour l'élève et c'est pourquoi les leçons proposées auront recours aux notes caractéristiques.

FAUSSE RELATION CHROMATIQUE

Il arrive *souvent*⁽¹⁾ que la note caractéristique soit précédée de la même note, portant alors l'accident propre au ton que l'on quitte.

Exemple:



On dit qu'il se produit une fausse relation chromatique, (ou plus simplement une fausse relation) lorsque ces deux notes qui ne diffèrent que par un changement chromatique, ne sont pas à la même partie. *Exemple:*

Provisoirement, nous interdirons toute fausse relation chromatique,⁽²⁾ à l'exception de celle-ci que légitime la force modulante et l'accent net de la Basse :

RÈGLES AU SUJET DU CHANGEMENT CHROMATIQUE

1^o Il est donc entendu, en principe, que tout changement chromatique s'effectuera dans la même partie.
2^o Et, dans ce cas, on recommande de ne pas doubler la note qui doit être changée chromatique -

ment. Cette interdiction s'applique à chacun des deux accords successifs, c'est-à-dire que dans cet enchaînement:

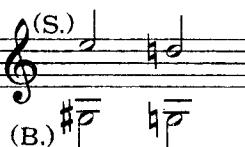
on ne doublera *ni le do*, *ni le do* #.



Cependant, à la rigueur, on admettra l'une de ces doublures (notamment, bien entendu, si le chiffrage même la suppose) si c'est par un mouvement contraire que l'on aboutit à la note caractéristique:

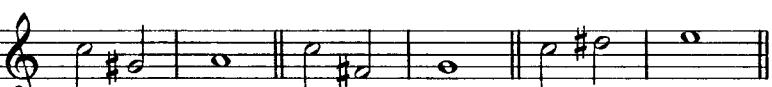


3º On évitera, par modulation et par mouvement chromatique, la quinte directe entre parties extrêmes.



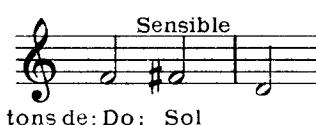
MOUVEMENTS MÉLODIQUES LORS DES MODULATIONS

A la faveur d'une modulation, on tolèrera certaines lignes mélodiques interdites en temps ordinaire; par exemple

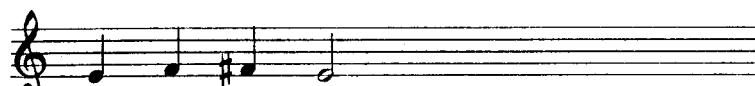


Mais on évitera *toujours* des mouvements gauches; et même, on notera qu'une sensible déterminant modulation doit aller à la tonique (ou rester en place); une sous-Dominante, note caracté-

ristique, descendra au 3^e degré: (à éviter) 



Quant aux lignes gauches à éviter, il est évident que la facilité d'intonation vocale est *encore plus nécessaire au moment d'une modulation*, puisque le fait même de cette modulation peut déjà être de nature à dérouter les chanteurs. Les exemples suivants sont donc, sinon réellement mauvais, du moins capables de prêter à discussion:



Possible seulement dans un mouvement très lent, et surtout alors avec des harmonies très modulantes, excusant ce mouvement qui est gauche par lui-même.

Beaucoup plus admissible; cependant, pas dans un mouvement rapide.

(1) Pas toujours. Exemple: 

(2) Il est certain que, surtout dans la musique moderne, on citerait d'excellentes et *parfaitemment musicales fausses relations*: les unes avec quelque dureté, mais explicable dans ces cas particuliers, les autres avec une réelle douceur (cf., vers la fin du *Parfum impérissable*, de G. Faure). D'ailleurs on rencontre chez Bach et chez Mozart des fausses relations beaucoup plus dissonantes, et même la simultanéité de Mi[♯] et de Mi[♭] (j'en noterai plus loin un exemple). Quant à Beethoven, à l'occasion, il écrit des enchaînements plus durs encore. - Mais il n'importe; l'élève inexpérimenté aurait neuf chances sur dix d'employer à tort et à travers les fausses relations, et mieux vaut les lui interdire jusqu'à ce qu'il soit maître de sa technique.

TONS VOISINS. – TONS ÉLOIGNÉS

Deux tons sont dits *voisins* lorsque *leurs armatures* ne diffèrent que par un accident.

Etant donné un ton quelconque, les tons voisins de celui-ci sont donc: le ton de la Dominante,⁽¹⁾ celui de la sous-Dominante,⁽¹⁾ le relatif de la Dominante, le relatif de la sous-Dominante,⁽²⁾ et enfin le relatif du ton donné. Ainsi les tons voisins d'*Ut majeur* seront, dans l'ordre considéré ci-dessus: Sol majeur, Fa majeur, Mi mineur, Ré mineur, et La mineur.

Tous les autres sont dits *tons éloignés*.

Théoriquement, on peut écrire les modulations les plus lointaines:



Pratiquement, cela sera subordonné à l'instinct musical, à l'*à-propos* de la modulation. Et il n'y a pas de règle.⁽³⁾

ÉTUDE DE QUELQUES MODULATIONS À DES TONS VOISINS

Pour aller du ton de Do à celui de Sol, l'élève devra faire entendre un accord du ton de Sol, contenant Fa \sharp ; c'est-à-dire

(a) Soit $\#3$ sur Ré, ou 6 sur Fa \sharp , ou $\#6$ sur La. (accord de Dominante de Sol).

(b) Soit $\#6$ sur La, ou $\#4$ sur Do (on peut éliminer 5 sur Fa \sharp , à cause de sa médiocre sonorité). (accord de Sensible de Sol)

(c) Soit $\#5$ sur Si, ou $\#3$ sur Ré, ou $\frac{6}{4}$ sur Fa \sharp (accord du 3^e degré de Sol).

Les accords de ce dernier groupe, d'ailleurs, se résoudront en général avec la chute du Si sur le La, et cela les ramène en somme à ceux du groupe (a), c'est-à-dire à l'accord de Dominante.

Maintenant, il y a lieu d'examiner comment on arriverait à l'un de ces accords. Il faudra pour cela considérer tous les accords parfaits (et leurs renversements) du ton de Do, puis voir à quels accords des séries a, b, c, ils peuvent s'enchaîner.— C'est un travail qui n'est pas absolument nécessaire et qui, se répétant pour les autres modulations voisines (Do à Mi mineur, Do à Ré mineur, Do à Fa, Do à La mineur) prendrait beaucoup de temps. De plus il serait un peu trop simplifié, je crois, si l'on se bornait à l'étude de l'enchaînement de deux accords; pour bien faire, il faudrait composer des exemples un peu plus longs, et qui différeraient naturellement à chacun des cas; j'indiquerai seulement comment on s'y prendrait si l'on voulait réaliser ce travail:

Considérer, l'un après l'autre, tous les degrés du ton de Do:

1^{er} DEGRÉ. — Accords:

5 sur Do s'enchaînera:
aux accords du groupe (a)

(a) Il est curieux que cette $\#6$ du second degré soit ici très nettement tonale *en Sol*. Cela résulte de ce que, à cause du Do \sharp précédent, l'oreille ne songe aucunement à interpréter cette $\#6$ dans le ton de Ré.

(1) Dans le même mode que le ton donné, bien entendu. Ainsi, soit le ton de *La mineur*: le ton de la Dominante sera Mi mineur; celui de la sous-Dominante, Ré mineur.

(2) Relatif majeur si les tons de la Dominante et de la sous-Dominante sont mineurs, et inversement.

(3) Si l'on considère les modulations du point de vue de la composition musicale (et c'est au fond le seul point de vue en matière de modulations, car il ne suffit aucunement qu'elles soient correctes quant aux règles de l'harmonie) et si l'on étudie les œuvres des maîtres, on croit souvent y trouver certains critéums: et par là, atteindre la vérité, la sûreté si commodes, d'une *règle fixe concernant les modulations*. Je crains qu'on ne s'abuse, en pareil cas. Il y a tant de liberté à cet égard, même chez d'illustres maîtres! (voyez les tonalités successives en telles des dernières sonates de Beethoven). Le mieux est de se fier à l'instinct, cet instinct musical fait à la fois d'ordre et de sensibilité.

A ceux du groupe (b) :

et à ceux du groupe (c) :

On ferait le même travail en partant de 6 sur Mi (1^{er} Renversement) et de $\frac{6}{4}$ sur Sol (2^d Renversement).Puis on considérera l'accord du 2^d degré de Do (et ses Renversements) :

Et de même pour tous les autres degrés.

Pour les modulations aux autres tons voisins de Do, on notera que :

La modulation de *Do majeur à La mineur* doit faire entendre le *Sol* \sharp , lequel appartiendra, soit à $\frac{3}{3}$ sur *Mi* (ou à l'un des Renversements), soit à $\frac{6}{3}$ sur *Si* (ou à $\frac{4}{3}$ sur *Ré*), soit à $\frac{5}{3}$ sur *Do* (ou à l'un des Renversés).Celle de *Do à Fa* se produira par un *Sib*; celle de *Do à Mi mineur*, par un *Ré* \sharp ; celle de *Do à Ré mineur*, par un *Do* \sharp , qui sera souvent précédé d'un accord portant un *Sib* (6^e degré de *Ré mineur*), mais cela n'est pas obligé puisqu'on peut avoir :

IMPORTANCE DE LA LIGNE VOCALE ET DU CHOIX DES RENVERSEMENTS

L'exemple suivant, cité à juste titre comme *mauvais*⁽²⁾ par Th. Dubois en son traité d'harmonie :

prend un caractère tout différent avec une autre ligne mélodique et une autre disposition finale, comme on s'en rend compte par la réalisation que voici: (bien que l'enchaînement de *Fa à Si* reste un peu inattendu).

FAUSSE RELATION À DISTANCE

Ici, pas de règle. Il en est de bonnes, et d'autres mauvaises; cela dépend souvent de la durée de tel accord.

Exemple: (fausse relation *Do* à *Do* \sharp discutable).

Bien meilleur: (à cause de la durée de l'accord de *Sol*, et aussi en raison du mouvement mélodique du Soprano):

MODULATIONS INDIRECTES⁽³⁾

1^o On peut moduler à un ton majeur, dont la Tonique sera prise ensuite comme Dominante d'un ton définitif.

Ex: (A)

tons de: La min. Sol maj. Do maj.

ou même (grâce au mouvement mélodique *Sol Ré Mi*, on sent la modulation de *Sol à Do* malgré l'absence du *Fa*):

(B)

tons de: La min. Sol maj. ton de Do
(Sol, D^{te} de Do)

(1) On voit ici que cet enchaînement se ramène à celui de *Do à Ré* avec $\frac{3}{3}$ sur *Ré*. Le *Si* a le caractère d'une appoggiature. De même, et surtout, en (a)

(2) Ou, dans tous les cas, il offre quelque chose d'étrange et qui n'est pas dans le style tranquille de ces premières leçons d'harmonie.

(3) Soit en passant par une tonalité intermédiaire d'où on module explicitement par la note caractéristique (A) – Soit en écrivant un accord que l'oreille, successivement, interprète en deux tonalités: (B)

2^o Ou bien, affirmer une tonalité mineure qui sera prise ensuite comme 2^d degré d'un autre ton:

(a) 6 sur Do peut être à la fois en La mineur et en Sol majeur.

3^o Ou encore, après une modulation de Do majeur en Ré mineur, prendre l'accord de Ré mineur comme accord du 4^e degré de La mineur et l'enchaîner à $\frac{3}{5}$ sur Mi pour aller en La mineur.

4^o Souvent aussi l'on trouve, dès le XVIII^e Siècle, une modulation à un ton mineur, d'où l'on repart en considérant cet accord mineur de tonique, comme pouvant être aussi celui du 3^e degré d'un mode

majeur. Exemple:

Toutes ces sortes de modulations, très usitées, (—et il y en a bien d'autres du même genre) procèdent donc par une sorte d'équivoque sur un accord pouvant appartenir à deux tonalités différentes. J'ai déjà noté qu'on appelle ces accords, des *accords mixtes*.

IMPORTANCE DES TONS VOISINS, DES TONS RELATIFS

En certains cas, on est embarrassé au sujet du chiffrage. Il y a toujours avantage à ne pas s'éloigner inutilement de la tonalité, et à rester dans un ton voisin. D'où, le chiffrage de la Basse, ou bien le choix de la Basse d'un chant donné.

Exemple

Basse donnée, à chiffrer:

Je chiffrerai \natural sur le Ré parce que la tonalité de Ré mineur est plus voisine de celles de La mineur et de Do majeur, que ne l'est celle de Ré majeur, et surtout à cause de l'importance qu'a prise ici l'accord (a) si nettement en La mineur.

Chant donné:

Je prendrai Ré \sharp et Do \sharp , de préférence à Ré \natural et Do \natural dont le sens tonal, quoique sans modulation, est plus vague. Ici je module assez vite, il est vrai, de Mi mineur en Ré mineur, mais la modulation est très claire avec ces *sensibles* à la Basse; l'accord de Mi mineur est à la fois celui de la Tonique de Mi mineur, et celui du 2^d degré de Ré. (Il existe d'ailleurs d'autres manières d'harmoniser ce passage, mais on n'a pas besoin de les détailler ici).

TONALITÉS D'EMPRUNT

Si j'écris la cadence suivante:

le Mi \flat ne détermine aucune modulation en Si \flat ni en Mi \flat . Et l'on ne perçoit même aucune fausse relation entre ce

Mi \flat et le Mi \sharp qui suit. Le passage oscille du ton de Fa à celui de Ré mineur. Il y a là un accord (1) dont la tonalité est dite "d'emprunt". — Cette cadence se trouve parfois en majeur, dans certaines leçons de concours. Elle est alors très plate et je pense qu'il faut tout faire pour l'éviter,

du moins sous la forme suivante:

(on a déjà signalé le fait au sujet des accords de $\frac{6}{4}$).

(1) Qu'on appelle parfois: *sixte napolitaine*.

BASSES ET CHANTS DONNÉS SUR LES MODULATIONS AUX TONS VOISINS

BASSES DONNÉES CHIFFRÉES

BASSES DONNEES CHIFFRÉES

var: 5 sur Do

1

(a) dans cet enchaînement, une des parties pourra aller de Mi b à Fa #.

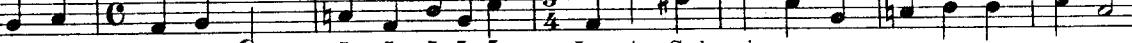
BASSES À CHIFFRER PAR L'ÉLÈVE, PUIS À RÉALISER

(a)

tonalités: Do La mineur Fa Ré mineur

(a) j'indique le chiffrage ici,
ce passage étant plus difficile.

Assez lent

5 

tonalités: Sol _____ La mineur _____ Do _____



La mineur ou Mi mineur Mi mineur 5 5 5 5 5 { La min. Sol majeur _____
Sol maj.

6

rall. poco

BASSE CHIFFRÉE À RÉALISER

à 4 temps mais sans lenteur.

A musical score for piano, page 7, featuring two staves. The top staff is in common time and common key signature (no sharps or flats). It contains six measures of music with various note heads and stems. The bottom staff is also in common time and common key signature. It contains five measures of music, with the first measure ending on a double bar line and repeat dots, indicating a return to a previous section.

(Cette Basse étant sensiblement plus difficile que les précédentes, on en a indiqué le chiffrage. Mais, s'il préfère, l'élève peut essayer de la chiffrer lui-même).

CHANTS DONNÉS (modulations aux tons voisins)



2

modul. en La mineur modul. en Sol modul. en Do

(a) même accord qu'à la mesure précédente.
(b) on peut garder le même accord sous ces deux Do.

3

Do La mineur Sol

4

Sol Do Ré mineur Do

(a) moduler dès la seconde blanche de cette mesure.
(b) " " " " " " " "

(on ne sera pas obligé de traiter cela en marche)

5

Sans lenteur, bien lié
p

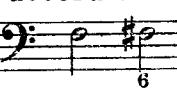
dolciss. e poco rall.

6

7

(assez difficile)

8

Ce chant est beaucoup plus difficile que les précédents. Les modulations y sont plus rapides, plus passagères. Il faudra se souvenir de ce moyen de moduler, qui est l'accord de sixte sur une basse en mouvement chromatique avec la note précédente — par exemple  Les notes (a) et (b) sont des notes de passage, et ne doivent pas être harmonisées; on fera comme si elles n'existaient pas, c'est-à-dire comme s'il y avait (a) Ré blanche et (b), Do blanche.

(1) Ne changer d'accord, que sur la 4^e et sur la 3^e blanche.

On pourra, avant de s'exercer au C. D. précédent, étudier l'analyse que je donne de celui-ci:

Musical score for piano, two staves. The top staff shows measures 1-10 with dynamics and articulations. The bottom staff shows measures 11-18 with dynamics and articulations. Measures 11-18 are labeled with Roman numerals (a-h) above the staff.

- (a) Je module de suite ici, c'est plus net.
 - (b) Dominante du ton de Ré, naturellement; mais pour revenir (c) en La, cette série d'accords vaut infiniment mieux que d'avoir *Ré Mi* à la B. car à (d) on a le sentiment de la Dominante et il est inutile de le donner déjà à la mesure précédente, bien que *Ré Mi Si* ne soit pas impossible à (c).
 - (e) Modulation par sensible à la Basse.
 - (f) Sol \sharp pour préparer la modulation suivante sur la Dominante de Si mineur.
 - (g) Modulation en Ré, le Ré pouvant être pris ensuite comme 4^e degré de La majeur. Il serait fort gaudie d'écrire comme Basse, en cette mesure: Si, Fa \sharp (accord #3), Si,— et 5 sur Sol \sharp à la mesure suivante.
 - (h) 4 parties descendant à la fois, sur l'accord de sixte; cela est toléré; si on voulait l'éviter on écrirait la basse à l'octave depuis le 3 \sharp .

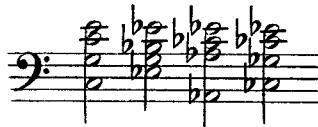
MODULATIONS AUX TONS ÉLOIGNÉS

Mêmes règles générales que pour les modulations aux tons voisins. On s'en va très loin avec des

Dominantes successives: etc.



ainsi qu'avec des changements de tonalités par accords parfaits :



Et aussi avec des marches modulantes



ou encore etc.

Mais il faut bien noter que ces modulations ont souvent quelque chose de factice; à la fois de formulaire, et de trop condensé, et de trop rapidement changeant. A titre d'exercices, nous indiquons ces exemples à l'élève. Mais ces procédés ne sont pas d'un usage *très courant* — au moins sous cette forme schématique et ramassée.

La même remarque s'adresserait à mainte autre "leçon d'harmonie". Dans la composition, s'il arrive exceptionnellement qu'il se présente de ces changements rapides et nombreux, on reste en général, au contraire, plus longtemps sur le même accord; les notes de passage alors, et la mélodie elle-même, viennent donner un intérêt perçu plus aisément par l'oreille que des modulations trop serrées.

Il n'y a d'ailleurs rien d'absolu, et même des modulations rapprochées, si l'unité se conserve par ailleurs.⁽¹⁾ peuvent donner d'excellents résultats.

⁽¹⁾ Par la logique de ces modulations, par l'à propos de leur expression, par l'allure de la phrase, et toutes sortes de causes qui entrent en jeu – voyez notamment certaines mélodies de G. Fauré (*Dans la Nympheée*, et le *Parfum impérissable*, par exemple).

LEÇONS SUR LES MODULATIONS AUX TONS ÉLOIGNÉS

On remarquera le chiffrage de la marche du début, avec des 5 succédant à 5, puis #3 sur *Mi*, nécessaire à cause de la suite (#6 sur *Si*).

3

La cadence finale est écrite pour ramener le ton de *La mineur* à la fin, — le morceau débutant en ce ton de *La mineur*; mais comme au début on n'a pas fait entendre le Sol \sharp à la 1^{re} mesure, nous n'avons pas jugé nécessaire non plus de faire une cadence parfaite de Dominante à Tonique, pour conclure; et la cadence finale est de la forme plagale

BASSES DONNÉES À CHIFFRER ET À RÉALISER (il est entendu qu'ici les notes non chiffrées ne portent pas nécessairement des accords parfaits).

(a) Cela forme ici une sorte de cadence plagale en *Ut mineur*.

(b) Faire attention ici à l'accord qu'on choisira; penser à la suite, où l'on revient en mi majeur. (J'indique le chiffrage, à un endroit assez délicat et où l'on serait tenté de traiter le saut Mi - La comme Dominante - Tonique)

Handwritten musical score for bassoon part 3, page 10, measures 1-10. The score includes three staves of music with various dynamics and markings like 'rall.' and 'V'.

(a) Cadence rompue, (comme de Sol à La $\frac{1}{2}$, entre la 2^e et la 3^e mesure).

(b) Quand on arrive ainsi à une note (Fa) qui semble être une Dominante, et par ce mouvement de $\frac{1}{2}$ ton (Sol \flat -Fa), l'harmonie toute naturelle est $\begin{smallmatrix} b \\ 6 \end{smallmatrix}$ sur Sol \flat .— On peut donc avoir sur ce Sol \flat , ronde: $\begin{smallmatrix} b \\ 5 \end{smallmatrix}$ puis $\begin{smallmatrix} b \\ 6 \end{smallmatrix}$.

(c) Passage assez difficile; je n'indique pas le chiffrage: notez seulement que ces 3 mesures sont en Mi**b**.

(d) Ici je crois utile de chiffrer.

(e) Cadence plagale avec l'emploi de l'accord du 2^d degré s'enchaînant à l'accord de Tonique.

(1) Ou *Doff* à la Basse.

(2) Exceptionnellement, le Soprano pourra monter ici au *Si bémol* aigu.

60

- (a) Pas besoin de traiter en marche .
 (b) Faire attention au chiffrage des mesures qui suivent cet accord de Fa# majeur.

BASSES CHIFFRÉES À RÉALISER. (on a indiqué le chiffrage en raison de la difficulté de ces Basses).

Assez lent

Assez lent

dimm. ou: #

Plus lent

- (a) Ceci doit être joué *pp* et très tranquille.

Bien lié, pas vite

, pp et très uni

, (A) *poco cresc.*

Bien lié, pas vite

, pp et très uni

(A) poco cresc.

(B) dimin.

(C) p

(D)

pp

On fera bien, dans les mesures où il y a des rondes à la Basse, de *A* à *B*, d'introduire du mouvement, avec des blanches donnant des changements de position d'une, de deux ou de trois parties.

Et de même plus loin, si le rythme des rondes est trop froid.

Et de même plus loin, si le rythme des tenues est trop
En Gator Park il y a une sorte de repos et des blanches ne seront pas nécessaires.

En C et en D, il y a une sorte de repos et des blanches ne seront pas nécessaires. Et enfin, cette Basse, où l'on rencontrera des *mouvements chromatiques* que l'on doit connaître: (il est entendu dorénavant que, lorsque je chiffre \sharp sur un Sol \sharp par exemple, cela signifie toujours \sharp_5). \sharp_2

CHANTS DONNÉS

1

(Bien allant)

Basse: Sol avec (dominante)

Basse: Do avec (tonique)

- (a) Commencer la Basse par 
 (b) Attention à l'accord à placer ici, à cause de la modulation qui suit.
 (c) C'est une marche, naturellement.

dolce

(a) Assez difficile: il faut aller en *La mineur* puis prendre le dernier accord de *La mineur* (à la mesure suivante) comme sous-Dominante de *Mi majeur*.
 (b) En *Si*, naturellement.
 (c) En *La mineur* (puis ensuite, à (d), comme 2^e degré de *Sol majeur*).
 (d) (Plus difficile)

(b),

(a) Modulations par sensibles à la basse.
 (b) Accord de *Mi b* min., suivi de celui de *Ré maj.*, dont on pourra aborder la V^e par mouvt de triton.

(a) Ce chant débute en *Ut majeur*. La 1^e phrase pourrait aller en *Ut mineur*, mais il est préférable (à cause du commencement en majeur) de l'harmoniser autrement, avec un accord de *Fa* sous le *Do* de la 4^e mes.
 (b) J'indique une Basse à cette marche, qui est assez difficile. (Mais on pourra en chercher une autre, à titre d'exercice).

Si certains des Chants précédents, ou même des Basses à chiffrer, se trouvaient trop difficiles pour l'élève (tous les élèves ne sont pas d'égale force, même au début de leurs études d'harmonie), le mieux sera de passer au chapitre des Accords de septième, sans insister davantage sur celui des Modulations, qu'on pourra toujours étudier plus à fond au moment de la Revision après les accords de 7^e. Mais, lors de cette Revision, il ne faudra surtout point que l'élève se décourage s'il est en face de leçons un peu difficiles. Celles qu'il ne pourra réaliser tout d'abord, qu'il étudie la réalisation de l'auteur, et qu'il y note tel ou tel moyen modulant, très simple, auquel on ne pense pas toujours—par exemple un accord mixte,

—c'est-à-dire reliant deux tonalités parce qu'il appartient à chacune d'elles; — ou une sensible, modulant par degré chromatique ascendant:



(Extrait d'une B.D. de Guiraud)

un accord parfait mineur suivi de l'accord de sixte précédent celui de la Dominante:

ou encore l'arrivée à la Dominante, par accord de sixte après chromatique.

Ton de *Do*.

Dominante de *Ré mineur*.

Il faut donc mettre quelque logique et quelque méthode à étudier les moyens de moduler (d'ailleurs, il s'en présente tant d'imprévus, auxquels on ne songeait pas!)

Je n'ai fait qu'une classification très générale et très résumée de ces moyens, parce qu'une étude approfondie serait beaucoup trop développée et qu'elle exigerait un grand nombre d'exemples; et puis, en classant si minutieusement des façons de moduler, on risque de les réduire en formules, et de figer la musique.— Le mieux est de mettre l'élève, par des indications plus générales, *en possession d'un outil* dont il se servira *avec ses facultés d'invention*.

J'indique ici une première *Revision des Cadences et Modulations*, pour les élèves qui voudront bien prendre le temps et la peine d'étudier ce traité à fond. On pourra d'ailleurs la réservier pour plus tard, —après les accords de 7^e, ou même à la fin du 1^{er} volume: mais en notant, *ce qui est capital*, que toutes les leçons de cette Revision devront être réalisées avec, simplement, les accords suivants: 5, 6, 6, et au besoin 5 et #5 (quinte augmentée du 3^e degré mineur) et leurs renversements; — aucune note du chant, ni de la basse, ni d'une partie intermédiaire ne devant être considérée comme note de passage, broderie, appogiature, retard, etc.— puisqu'à ce moment-ci du Traité nous n'avons pas encore étudié l'emploi de ces moyens.

REVISION DES CADENCES ET MODULATIONS

CADENCES (SANS MODULATIONS)

BASSE DONNÉE À CHIFFRER ET À RÉALISER



CHANT DONNÉ



CADENCES, AVEC MODULATIONS

BASSE DONNÉE À CHIFFRER ET À RÉALISER

Il n'y a guère d'assez difficile en cette leçon, que les mesures comprises entre (a) et (b). Le *Sol* après (a) est une Dominante, ainsi que le *La* un peu plus loin.— On arrivera à chacune de ces Dominantes par un *accord d'emprunt*.— En outre, le *La* étant dominante (de Ré mineur, naturellement), on en déduira le chiffrage le plus logique du *Fa* suivant.

MODULATIONS AUX TONS VOISINS

BASSE DONNÉE (assez facile) À CHIFFRER ET À RÉALISER

(a) En Sol.

(b) Dominante de *La mineur* puis revenir en *Sol*.

BASSES DONNÉES, plus difficiles, et dont j'indique le chiffrage.

(Il reste entendu que 5, et 3, ont la même signification: accord parfait dont la 3^e et la V^e sont affectées des accidents à la clef: que ♯ signifie ♭ avec la quinte juste).

(a) Cette variante me semble plus conforme aux habitudes tonales de la plupart des professeurs, mais l'autre version a peut-être davantage de caractère, et ne manque pas de logique tonale.

(Les 6 de cette leçon se trouvent, en somme, produites par des notes de passage ou des broderies). Étudier avec soin la réalisation des 5 1^{res} mesures, qui est difficile. — On pourra employer des noires chaque fois qu'on le voudra, et cela sera souvent utile. Le mouvement de cette leçon est d'ailleurs plutôt *Moderato con moto* que *Andante*, — sans atteindre toutefois à l'*Allegro*.

MODULATIONS AUX TONS VOISINS

CHANTS DONNÉS

Assez animé

1

(changer d'harmonie)

2

(a) (b) Les notes (x) sont des notes de passage; ne pas les harmoniser et faire comme s'il y avait Ré en noire, en (a), Sol, noire, en (b), etc. — Le dernier accord de la 1^{re} mesure pourra être écrit sans la quinte, pour faciliter la réalisation de la modulation suivante. Et de même aux mesures analogues.

Un poco animato

3

MODULATIONS AUX TONS LOINTAINS

BASSE DONNÉE À CHIFFRER ET À RÉALISER

Assez lent

1

Dominante Dominante

En Ré majeur

D^e de Ré moduler en Fa

En La min.

En Fa maj.

Pour le début de cette basse, on ne sera pas forcée de la traiter en marche si l'on préfère varier la réalisation (commencer par $\frac{5}{3}$ sur Fa).

CHANTS DONNÉS

D^e de La^b mineur

(a) revenir en Fa mineur (b)

(a) Bien choisir les accords ici pour être plus près de Fa mineur qu'à la mesure précédente.

(b) Accord d'emprunt avant la cadence finale.

(a) (b) (c)

(d) (e) (f) (g) (h) (i)

(a) Cadence, par accord d'emprunt, en Ut mineur.

(c) (d) (e) Cadences.

(f) Harmoniser d'une façon différente ces deux mesures pareilles.

(g) Harmonies différentes sous ces deux Ré (en Sol mineur)

(i) J'indique la Basse ici, à cause de la cadence particulière: il faut Fa (avec ♭) sous le Fa du C. D., et

Mib avec ♭5 sous le Sol b du C. D.

(b) Cadence, par accord d'emprunt, en Sol mineur.

(h) Ou Ré ♭, si l'on préfère.

ACCORDS DE SEPTIÈMES

1. CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR LES DISSONANCES

Après les accords formés de deux tierces superposées (accords parfaits, quinte diminuée, quinte augmentée) viennent ceux formés de trois tierces; *Exemple:* 

on les appelle des accords de septièmes:

Pendant longtemps l'usage fut de *préparer* les septièmes.⁽¹⁾ Voici en quoi consiste la *préparation*.
Etant donné un accord, on dit qu'une dissonance y est préparée si cette dissonance se trouve à la

même voix et à la même octave, dans l'accord précédent

Exemple:



le Sol du Soprano, 7^e sur le La de la Basse; est *préparé*.

Il n'y a pas préparation régulière, dans les cas suivants:



(B) préparation par saut d'octave (C) préparation par échange (D) 7^e non préparée

(Le Sol du S. est préparé par celui du C^{to})
(mais dans les leçons d'harmonie ce n'est pas admis "au moins pour les débuts").

L'effet d'une 7^e (A) préparée par la liaison qu'on vient de voir, est certainement plus doux que celle d'une 7^e attaquée (D), (C), ou même (B). — D'autre part, l'intervalle de 7^e est par lui-même plus dur, plus incisif, que celui de quinte ou de tierce; et d'ailleurs, dans l'histoire de l'harmonie, les intervalles qui parurent les premiers furent ceux de quarte, de quinte et de tierce.⁽²⁾ On écrivit des 7^{es}, des 9^{es} et des 2^{des} préparées par syncope (je n'en fais pas l'historique, sur quoi je reviendrai au dernier chapitre). Puis on admis sans préparation la septième de

dominante, la septième diminuée et leurs renversements,⁽³⁾ c'est-à-dire



Et de temps à autre, diverses 7^{es} d'espèces différentes.

Mais aujourd'hui, il est courant que l'on ne prépare plus les 7^{es}. — Souvent même on fait exprès de ne point les préparer, — et elles sont alors un élément incisif dont on apprécie les ressources.

En ce qui concerne les leçons d'harmonie, je conseillerai cependant aux élèves de suivre la marche et les règles des traités déjà existants — (toujours pour les mêmes raisons déjà exposées, et qu'il est inutile de redire à chaque fois).

Nous admettrons donc dans ce traité, comme dans les précédents,⁽⁴⁾ que l'on pourra ne point préparer les septièmes de Dominante, mais qu'il faudra, pour l'instant, préparer les autres.⁽⁵⁾ D'ailleurs, les préparations et les retards ont une saveur particulière, que n'ont point nécessairement les appoggiatures ou les notes de passage. Il est bon de l'apprécier, et d'en savoir user. C'est là un style serein, dont la tranquillité d'ailleurs peut se faire très expressive...

(1) Si b, Mi, dans les exemples ci-dessus, I et II.

(2) J'ai dit qu'il n'y a pas de scission brusque, véritable, entre consonnance et dissonance, mais il y a des différences de qualités dans la nature des intervalles. En raison de la nature des 7^{es}, des 2^{des} et des 9^{es}, l'usage voulut longtemps qu'on les préparât.

(3) Je simplifie un peu l'exposé de ces faits. En réalité on trouve, *mais isolément*, des septièmes et même des neuvièmes sans préparation chez des précurseurs, empiristes de génie, dès le XIV^e Siècle. D'autre part Monteverdi a écrit, non préparées, d'autres 7^{es} que celle de Dominante.

(4) Je ne distinguerai pas entre *harmonie dissonante naturelle* et *harmonie dissonante artificielle*. La première, disent les traités, est celle que donne la série des harmoniques; l'autre résulte d'un artifice, la préparation. Cette argumentation ne tient pas debout. La série des harmoniques donne bien d'autres dissonances que la 7^e et la 9^e de dominante, si on la poursuit un peu plus loin! — Et les autres 7^{es} n'ont rien de plus "artificiel" que celles de dominante. D'ailleurs la 7^e donnée par la série des harmoniques est beaucoup plus basse que la septième mineure et *elle ne sonne pas dissonant*.

(5) D'autres 7^{es} sont admises sans préparation, si l'on s'en tient à l'usage des traités. Ce sont celles placées sur la sensible (en majeur, ou en mineur). On les considère comme des accords de 9^e dont la fondamentale serait supprimée, mais sous-entendue. J'en reparlerai tout-à-l'heure.

2. LA SEPTIÈME DE DOMINANTE ET SES RENVERSEMENTS

RÈGLES GÉNÉRALES

L'accord de 7^e placé sur la dominante (il est le même en majeur et en mineur) se compose d'une tierce majeure, d'une quinte juste et d'une 7^e mineure. On pourrait le chiffrer $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \end{smallmatrix}$ ou $\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \end{smallmatrix}$ (la tierce de cet accord étant précisément la sensible du ton, et — par convention — le signe + désignant toujours la note sensible).

Mais il est plus simple de chiffrer $\begin{smallmatrix} 7 \\ +3 \end{smallmatrix}$ ou même 7.

Les Renversements sont au nombre de trois; leur chiffrage s'indique également par une notation abrégée et conventionnelle, sur laquelle tous les traités sont aujourd'hui d'accord:

Etat fondamental 1^{er} Renversement 2^d Renversement 3^e Renversement
 Septième de appelé aussi: appelé aussi: accord de triton.
 Dominante. accord de sixte accord de sixte sensible.

Il est bien entendu que +6 ne signifiera jamais $\begin{smallmatrix} 6 \\ 3 \end{smallmatrix}$ ni $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$, mais $\begin{smallmatrix} 6 \\ 3 \end{smallmatrix}$

Et de même +4 ne signifie point $\begin{smallmatrix} 4 \\ 6 \end{smallmatrix}$ mais $\begin{smallmatrix} 2 \\ 6 \end{smallmatrix}$; on verra plus loin quelles sont, éventuellement, les notes à supprimer.

PRÉPARATION DE LA 7^e. Elle n'est pas nécessaire. Cependant, je la trouve assez recommandable. Et l'on n'abordera la septième *non préparée*, que de certaines manières, que nous définirons tout-à-l'heure.

RÉSOLUTION. Dans 7 ainsi que dans ses Renversements:

La 7^e, "dissonance", se résout *normalement* en descendant d'un ton ou d'un $\frac{1}{2}$ ton (diatonique), — selon qu'on est en mode mineur ou en mode majeur.

D'autre part, la sensible doit monter à la Tonique ⁽¹⁾ Exemples:

On voit immédiatement que si l'on enchaîne la 7^e de Dominante à l'accord de Tonique, l'un de ces deux accords (à quatre parties) sera forcément incomplet —(si toutefois l'on s'astreint à faire monter la sensible.⁽¹⁾) Car sans cela, on aurait des quintes consécutives.

excellent, mais exceptionnellement pratiqué dans les leçons élémentaires.

Voici quelques exemples de résolutions de 7 et de ses Renversements:

Bon Bon incorrect, et d'ailleurs, musical.

(2^d accord incomplet) (1^{er} accord incomplet) (quintes) (sensible descendante)

Bon incorrect Bon etc.

(quintes consécutives)

Bon Bon etc.

Bon Bon Bon etc.

(Pour tous ces exemples, ils seraient en mineur, simplement avec des Mi♭, et les règles restent les mêmes).

⁽¹⁾ Chez Bach, et chez maint autre musicien, on trouve couramment des résolutions telles que:

La règle relative à la sensible montante est loin d'être absolue. Mais dans ces leçons élémentaires, nous conseillons à l'élève de savoir s'y conformer provisoirement.

RÉSOLUTION TARDIVE DE LA 7^e, OU PAR ÉCHANGE.

Si l'on veut faire monter la 7^e, il faut tout d'abord la faire descendre à la quinte; alors cette 7^e est reprise par une autre partie et l'on admet qu'elle soit ainsi résolue par échange.

Mais, dans les leçons d'harmonie, on ne pratiquera point l'échange⁽¹⁾ direct entre 7^e et Dominante:

RÈGLES DIVERSES.

1^o Eviter toute octave directe sur la note de résolution de la Dissonance; cette règle est très importante et ne comporte aucune exception.

2^o Eviter, lorsqu'on écrit une 7 ou l'un de ses Renversements, d'arriver par mouvement direct sur une 2^{de}, une 7^e ou une 9^e.

Exemple:

Les traités tolèrent cependant un mouvement direct de cette sorte, lorsque l'une des notes formant la 7^e se trouve déjà dans l'accord précédent

Ex:

Et cependant, cela n'est pas d'une sonorité bien satisfaisante!

Toléré également, d'après un traité connu, sur le mouvement de Tonique à Dominante:

Mais lorsqu'on entre ainsi dans la voie des tolérances et des licences, toute règle précise devient bien difficile à donner. Ainsi, l'on trouve (comme ci-dessus) des licences, théoriquement tolérées, qui ne sont pas d'une excellente musicalité; en revanche, telles infractions très nettes à la règle, restent par-

fois musicales, incontestablement; ainsi cette septième par mouvement direct:

C'est pourquoi il vaut mieux tenir la règle pour une convention qui restera, provisoirement, absolue, et qui a sa raison d'être en ceci que la plupart des infractions à cette règle sont d'un médiocre effet.

Mais si l'on va au fond des choses, et lorsqu'après avoir étudié avec discipline, on reprendra sa liberté, alors on remarquera :

- (a) Qu'il existe certaines bonnes infractions à la règle, — voire, excellentes.
- (b) Que parfois, tout en observant la règle, on écrit des *platitudes*. (Bien entendu, celles-ci, même à l'école doivent être absolument évitées).

Le mouvement direct sur la dissonance, enfin, est toléré régulièrement dans le cas du *chromatisme* de l'une des parties.

(1) D'ailleurs, cet échange n'est point mauvais en soi, et dans la composition libre on peut y avoir recours d'une manière fort heureuse. Vous en trouverez plus d'un exemple parfait dans la *Pénélope* de G. Fauré.

3^e Quinte juste suivie de quinte diminuée. — Le cas se présente souvent. On le considère comme bon, ou du moins comme très acceptable, sauf entre parties extrêmes.

4^e Quinte diminuée suivie de quinte juste. — Sur l'accord de sixte, cela est fort musical. Et Bach écrit cet enchaînement, même sur l'accord de la Tonique à l'état fondamental. Mais provisoirement nous interdirons:

5^e L'exemple précédent nous montre une 7^e montante. Elle est tolérée dans la résolution de +6 sur le 3^e degré à la Basse (et s'il n'en résulte pas de Vtes) parce que de cette façon, on évite la doublure de la Basse d'un accord de sixte.

Il faut bien se rappeler cette résolution, très utile et très employée.

Dans le cas de 7, on tolère :

pour la même raison, qui est d'éviter la doublure de la Basse au 2^d accord.

Il y a ainsi *résolution par échange*, le *Fa* du C¹⁰ se résolvant par le *Mi* de la Basse.

Toujours pour la même raison, il est nécessaire de ne pas doubler le *Mi* (sensible) dans l'enchaînement suivant avec *Ré Mi* au chant donné, qui module; on écrira:

ce qui serait médiocre.

6^e Faute à noter : 7 suivant 5 (sur la même basse) ne suffit pas à séparer des quintes:

7^e Doublures. On évite, naturellement, de doubler la 7^e ou la sensible. Exception faite si ces notes restent en place à l'accord suivant.

(d'ailleurs pas excellent, et qu'on pourra en général éviter)

mais ce sont là des *résolutions exceptionnelles*, dont on reparlera plus loin.

Dans les cas de changements de position, surtout avec des notes rapides, on tolèrera des doublures, mauvaises en toute autre circonstance, — ainsi que parfois des suppressions: par exemple la suppression de la sensible.

8^e Suppressions de notes. — C'est, en principe, la quinte qui peut *seule* être supprimée. Car avec la 7^e supprimée, ce n'est plus l'accord de 7. Et les traités recommandent d'avoir toujours la sensible (sauf dans certains cas de changements de position).

En composition libre, on supprime souvent cette sensible.

Dans les leçons d'harmonie nous n'en pratiquerons la suppression qu'éventuellement: de préférence sur des temps faibles et à la faveur de changements de position.

⁽¹⁾ Mais il faut éviter d'arriver à la doublure du Sol par l'unisson après la seconde.

NOTES SUR LE SECOND RENVERSEMENT

Il me semble qu'à ce sujet, certaine mésentente existe entre les compositeurs et les traités. On a fini par s'apercevoir que, malgré la théorie, et malgré les proscriptions édictées contre les 2^{ds} Renversements (préparation de la quarte), ceux-ci sont en général excellents et *fort doux*. En tous cas, beaucoup plus doux que ceci, toléré par les traités :

Mais nous lisons, dans un ouvrage antérieur :

"dur", et à remplacer par :

Or (A) n'est "inattendu" que si le 1^{er} accord, par suite du contexte, se trouve nettement en *La mineur* au lieu d'évoquer le ton de *Do*. Mais (B) n'est pas excellent !

Le mieux serait plutôt de préciser qu'on est en *Do*, par l'accord de sixte sur *La*:

J'avoue n'avoir pas le courage de proscrire les quartes non préparées, dans le cas des 2^{ds} Renversements. Et je désire au contraire que l'oreille de l'élève s'exerce à la sonorité de ces accords. Il y a, chez Fauré, tant d'admirables exemples de 2^{ds} Renversements, si doux et si pleins, que vraiment il semble d'un autre âge de continuer à les tenir pour "rares" et "d'un emploi difficile".

NOTES SUR L'ACCORD DE TRITON (3^e Renversement)

A titre d'entraînement, évitez provisoirement l'octave directe et même la quinte directe, d'ailleurs si commodes et si usitées en composition (ainsi que dans la fugue d'école):

Il est essentiel de se souvenir qu'on peut aborder +4 autrement que par des mouvements conjoints tels que:

En prenant garde de ne pas faire de mouvement direct produisant une 2^{de} ou une 9^e on écrit très bien, avec une Basse disjointe:

Cet accord est particulièrement utile pour moduler (à cause de sa netteté tonale), même sur une basse qui reste en place, ce à quoi l'on ne pense pas assez souvent:

CONSEILS SUR LE CHIFFRAGE DES BASSES ET SUR LA RÉALISATION DES CHANTS

Bien savoir *dans quel ton l'on est*. Alors le chiffrage est facile. Outre les accords parfaits ou les accords de sixte toujours possibles, +6 convient au 2^d degré; 6 au 7^e; +4 au 4^e et 7 ou 5 à la Dominante.

En mineur, le 2^d degré peut très bien porter l'accord de sixte et quarte, ou celui de sixte et tierce. Si le 4^e degré d'une basse *monte*, il est évident qu'alors on ne chiffrera point +4, à moins d'un changement chromatique: de *Fa* à *Fa*[#] (on en reparlera plus loin).

Il est essentiel de noter que les cadences et les fins de phrases de toutes sortes n'ont pas besoin, nécessairement, de la 7 et que souvent l'accord parfait est aussi bon, *voire meilleur*.

L'accord de septième de Dominante a joui, chez les "classiques", d'une faveur extrême. Ils l'ont souvent employé comme synonyme de l'accord parfait de la Dominante. Cependant, il y a une nuance. La signification musicale est parfois nettement différente, la $\frac{7}{+}$ ayant à l'occasion, quelque chose d'un peu plus accusé et surtout de plus étroit. Ainsi, dans une leçon où domineraient les accords parfaits à l'état fondamental (avec, parfois, l'usage de ceux du 2^e et du 3^e degré), il peut très bien se faire qu'une $\frac{7}{+}$ inopinée paraisse trop petite, mésquine, ou d'un inutile romantisme.—En d'autres cas cette $\frac{7}{+}$ serait excellente.

Dans la musique moderne, on se sert quelquefois de la résolution normale, mais plus volontiers encore des résolutions exceptionnelles, si nombreuses et souvent si heureuses. On y reviendra tout-à-l'heure.

La $\frac{7}{+}$ suggère assez souvent l'emploi du *triton par mouvement mélodique* (en 3 notes,— car en 2 notes il reste normalement interdit sauf dans le cas de



Ecrivant ce triton en trois notes, il faut bien veiller à ce que les parties restent chantantes et aisées. (*Il n'a pas de règle fixe* à ce sujet, je l'ai déjà fait entendre).

Enfin, dans nos leçons sur les résolutions *normales* de $\frac{7}{+}$ et de ses Renversements, si vous trouvez

l'occasion d'écrire des enchaînements tels que:



dans lesquels la 7^e se résout normalement, en descendant d'un ton ou d'un demi-ton, n'hésitez pas à les employer, car ils peuvent être excellents.— Mais il ne s'en présentera pas beaucoup dans ces premiers exercices sur la $\frac{7}{+}$, et nous réservons plutôt les exemples de ces résolutions pour les joindre aux "résolutions exceptionnelles" proprement dites.

Voici des Basses et des Chants sur les Résolutions naturelles (ou "régulières", ou "normales") de $\frac{7}{+}$ et de ses Renversements:

Leçons non modulantes sur la $\frac{7}{+}$ et ses Renversements.

B. D.

1

Exercice de réalisation des parties intermédiaires.

2

On permettra des unisons aux temps faibles, et en (a) la quinte directe *Do Sol*, le Sol étant déjà à l'accord précédent.

B. D.

3

(a) La 7^e montant au Fa# se résoudra ensuite sur un Ré. C'est ce qu'on appelle une échappée.
 (b) Accord $\frac{9}{5}$ inutile ici.
 (c) Exemple assez rare de 5 qui ne sera pas creuse, si on la réalise bien.
 (d) En réalité, ce n'est pas là un accord de *Dominante*, mais pour simplifier je le chiffre $\frac{7}{+}$ car il se réalisera exactement comme la $\frac{7}{+}$ sur *Mi*, Dominante de *La*. Mais ici le *Mi* n'est autre que le 4^e degré de *Si mineur*, avec le 6^e degré diétré (*Sol#*). Enchaînement fort ancien et déjà classique au XVII^e Siècle.

(a) La 7^e montant au Fa# se résoudra ensuite sur un Ré. C'est ce qu'on appelle une échappée.

(b) Accord $\frac{9}{5}$ inutile ici.

(c) Exemple assez rare de 5 qui ne sera pas creuse, si on la réalise bien.

(d) En réalité, ce n'est pas là un accord de *Dominante*, mais pour simplifier je le chiffre $\frac{7}{+}$ car il se réalisera exactement comme la $\frac{7}{+}$ sur *Mi*, Dominante de *La*. Mais ici le *Mi* n'est autre que le 4^e degré de *Si mineur*, avec le 6^e degré diétré (*Sol#*). Enchaînement fort ancien et déjà classique au XVII^e Siècle.

B.D. À CHIFFRER ET À RÉALISER

Assez lent

4

(a) Exceptionnellement, ce Do (portant +4) monte au Ré, mais il redescend aussitôt au Si, en résolution régulière. — Cette forme mélodique s'appelle une *échappée*. On en a vu un exemple à la 4^e mesure de la Basse N° 3.

(b) Forme particulière de *Résolution exceptionnelle* de +6, c'est pourquoi j'indique le chiffrage.

CHANT DONNÉ (non modulant)

5

(a) Changer d'accord, naturellement, au changement de mesure.

LEÇONS MODULANTES

RÉSOLUTIONS NATURELLES ET CADENCES ROMPUES

B. D. À CHIFFRER ET À RÉALISER (avec quelques croches, si l'on veut).

6

(Je rappelle qu'il peut très bien y avoir des accords de *sixte*, à certains endroits, préféablement à 6. Et de même, 5 au lieu de 7).

B. D. À CHIFFRER ET À RÉALISER

7

(a) Inutile de traiter en marche, si l'on préfère changer).

CHANTS DONNÉS

8

(a) Inutile de changer d'accord à chaque note dans cette mesure. Mais sur les deux La, il faudra des accords différents.

(b) Ici, des noires à la Basse, ainsi que pour la mesure suivante. Plus loin, par endroits, ce chant module un peu. Le suivant ne module pas.

(c) La présence du 4^e degré ne signifie pas nécessairement qu'il y ait une 7 ou l'un de ses Renversements.

(d) Pour aller en Ré à la mesure suivante, on peut ici moduler (par *accord mixte*) à un ton qui prépare mieux cette tonalité de Ré.

C.D. (Exercices sur les changements de position).
lié et expressif

(a) Basse: Mi b Ré (b) Finir en majeur.

(c) Se rappeler la note (c) du chant précédent.

(d) On pourra faire, à l'une des parties, une quarte augmentée — exceptionnellement.

C.D. Modulant

(a) Deux accords sous cette blanche.

(Toujours sur les Résolutions naturelles de 7 et de ses Renversements, et les cadences rompues.
— Exercice assez difficile à cause de l'écriture de ces changements de position):

Assez lent

(a) Ce passage pourra sembler difficile. J'indique la Basse pour les élèves qui auraient trop de mal à la trouver. (Elle se trouve après le chant donné N° 12).

Calm et expressif

Basse de la mesure (a) du chant N° 11.

RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES DE 7 ET DE SES RENVERSEMENTS

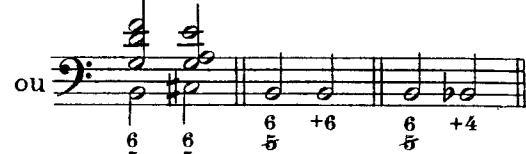
D'une façon générale, on appelle résolutions exceptionnelles de ces accords, celles où la 7^e ne se résout pas en descendant par degré conjoint, mais en restant sur place ou en montant d'un demi-ton.

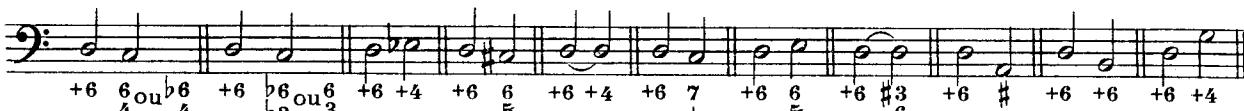
On peut aussi adopter une autre définition, correspondant à un plus grand nombre de cas, et que pour ma part je préférerais. Seront *résolutions exceptionnelles* toutes celles qui ne sont pas de la forme:

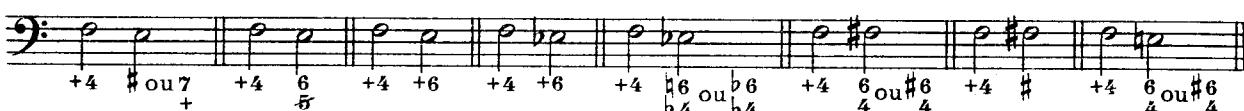
Alors, on envisagera premièrement les *résolutions à forme de cadence rompue*:

Puis celles de la forme  (dont on reparlera tout-à-l'heure), puis enfin celles où la 7^e monte d'un demi-ton chromatique, telles que: 

Les résolutions analogues des Renversements seront (en citant les plus usitées):

Du 1^{er} Renv^t  ou 

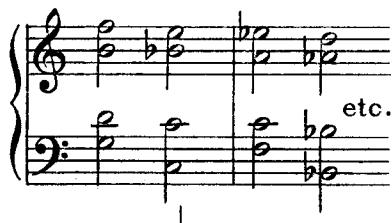
Du 2^d Renv^t 

Du 3^e Renv^t 

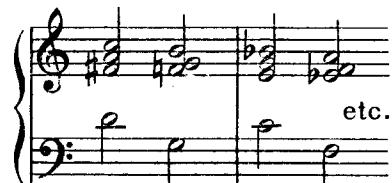
MARCHES MODULANTES. Le type de ces marches est

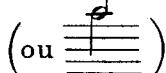


La résolution en est parfois un peu creuse, lorsque l'intervalle de triton se trouve à la partie supérieure:

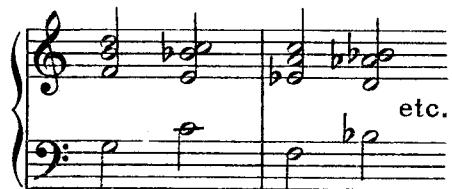


On peut placer, d'ailleurs, la V^{te} entre la 7^e et la sensible.



(ou 

Mais ceci vaut peut-être mieux:



ou encore mieux:



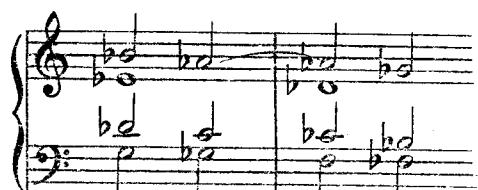
Avec ce fond d'harmonie, les renversements donneront des marches de la même famille:



dont les variantes de réalisation seront:



et



(meilleur)

(plus discutable, à cause de la série de tritons successifs entre parties extrêmes).

Avec d'autres renversements:

etc.

6 7 + 6 7

D'autres marches pourront se présenter, par exemple:

etc.

6 5 6 5 6 5

ou encore:

etc.

+4 +6 +4 +6 +4 +6

etc.

+4 7 +4 7 +4 7

Si l'on voulait dresser un tableau plus complet de ces très nombreuses résolutions exceptionnelles de $\frac{7}{4}$, il faudrait procéder méthodiquement de la façon suivante (encore n'est-il pas complet, car il y faudrait tenir compte des résolutions sur accords de 7^e diminuée, de 7^{es} d'autres espèces, de renversements de $\frac{7}{4}$ avec altérations, etc.):

1^o La 7^e descend d'un ton.

Enchaînements de

à

b_6 b_3 $+6$ -4

a)

b_6 b_3 6 5 b_5 b_3 7 6 5 $+4$

(a) Dans certains de ces enchaînements, il faudrait disposer autrement le 1^{er} accord (7 sur Sol \sharp); pour cette $\frac{7}{4}$ sur la b , on y arriverait en écrivant deux *Sol* à la clef de fa pour la $\frac{7}{4}$ sur Sol. (On remarquera d'ailleurs que tous ces enchaînements ne sont pas d'une égale valeur musicale).

Suite des enchaînements de

à

b_6 b_4 b_6 $+6$ b_5 b_3 b_6 7 b_3 b_6

et

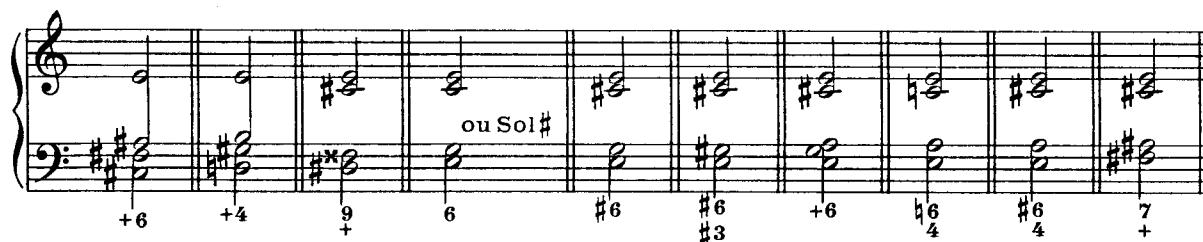
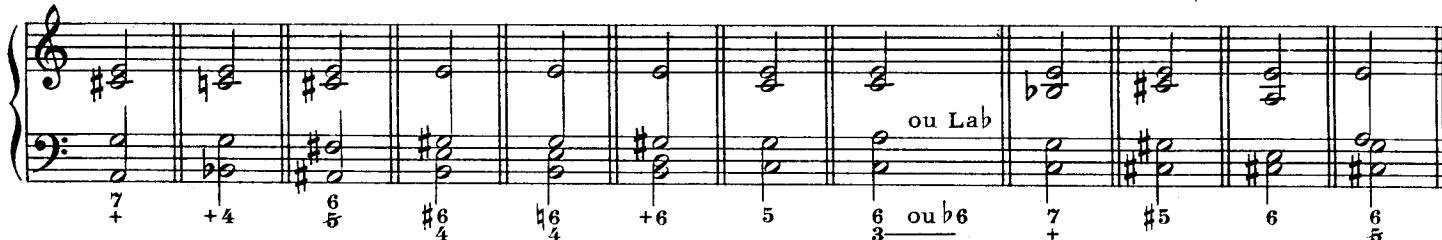
$+6$ b_9 $+4$ b_5 b_3 b_6 b_3 b_6 b_4 b_6 $+8$ b_3 b_6 7 $+4$

(1) La partie en petites notes évite le triton *Sol Do #*, qui est d'une intonation assez difficile.

2º La 7^e descend d'un demi-ton, par exemple:



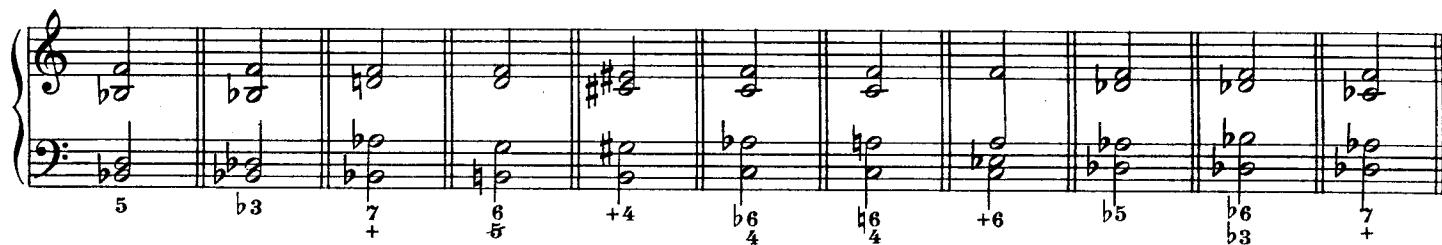
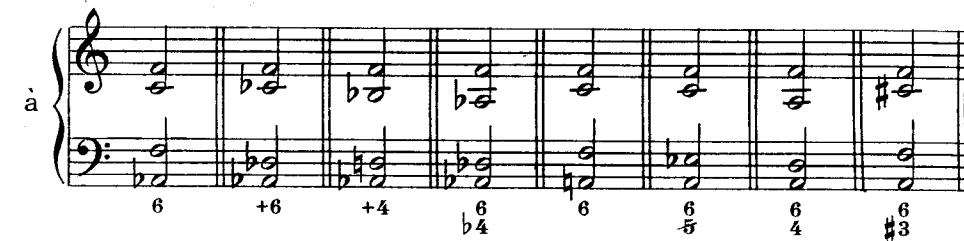
Enchaînements de



(a) avec une autre disposition de la 7 à l'accord précédent.

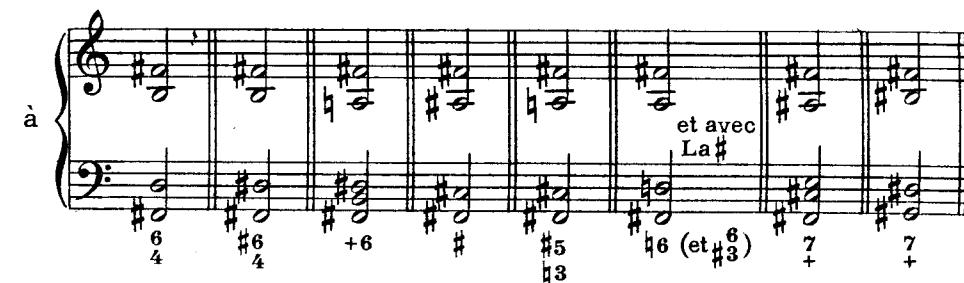
3º La 7^e reste en place:

Enchaînements de



4º La 7^e monte chromatiquement.

Enchaînements de



On ferait une étude analogue pour les renversements. D'ailleurs tout cela n'est point nécessaire à l'étude des résolutions exceptionnelles, et les séries d'accords écrites plus haut contiennent nombre d'enchaînements plus théoriques que réellement usités. Plusieurs de ces enchaînements (même avec une autre disposition de la $\frac{7}{+}$ initiale) donneraient des fautes, et ne sont guère possibles qu'en des compositions libres; mais il nous a semblé intéressant de montrer l'extrême variété que l'on peut obtenir par ces résolutions exceptionnelles de la $\frac{7}{+}$.

NOTES SUR CES RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES POUR LE CHIFFRAGE DES BASSES ET LA RÉALISATION DES CHANTS DONNÉS

Parfois l'élève se trouve embarrassé. Quelle "réalisation exceptionnelle" doit-il supposer, à tel endroit d'une Basse qu'il lui faut chiffrer, ou d'un Chant dont il doit trouver la Basse? Il ne sera pas toujours en accord avec l'idée de l'auteur: mais qu'il ne s'inquiète pas outre mesure de cette discordance; il existe, pour certains Chants donnés, plus d'une bonne manière de les comprendre. Que l'élève suive son instinct—et que cet instinct le mène vers des harmonies claires et logiques.⁽¹⁾

Il est essentiel aussi de rappeler que ces leçons sur $\frac{7}{+}$ et ses Résolutions exceptionnelles, ne comportent pas nécessairement l'emploi de ces accords. Des cas se présenteront, où tel accord parfait sera préférable à $\frac{7}{+}$; où $\frac{6}{3}$ vaudra mieux que $\frac{6}{5}$. On s'en rendra compte en étudiant alors notre chiffrage et notre réalisation.

Voici quelques conseils à propos des résolutions exceptionnelles de $\frac{7}{+}$ et de ses Renversements.

1^o Pensez d'abord à celles qui forment cadence rompue, par l'enchaînement d'un Sol (dominante, portant l'accord parfait ou $\frac{7}{+}$) à un La, Lab, ou Sol \sharp . Ce sont:

(Et inversement, par les enchaînements de Sol \sharp à Sol \sharp , de Lab à Sol \sharp , ou de La \sharp à Sol \sharp).

Elles sont très usitées. Il faut absolument que l'élève ait l'oreille faite à ces enchaînements, qui sont à la base d'un grand nombre de modulations. Y songer, lorsqu'on est en présence d'une mesure où la Basse monte (ou descend) d'un degré conjoint.

2^o Quand la Basse procède par saut de IV^{te} ascendante ou de V^{te} descendante, cela peut être simplement une cadence parfaite de la forme

Mais cela peut être aussi:

Et cela surtout, si le mouvement se continue en marche:

(on peut chiffrer, d'ailleurs: 5 5 5 5 b5 b5)

Par renversements, ces enchaînements donnent, ainsi qu'on l'a déjà vu, des mouvements chromatiques descendants. On en reparlera tout-à-l'heure.

(1) Parfois cette *logique* de l'harmonie peut s'analyser: en cas de modulations par exemple, ainsi que nous avons déjà vu dans certaines marches modulantes. Parfois aussi il y a un rapport intime entre les accords, et le sentiment particulier de la phrase; c'est dans la juste manière de comprendre et d'exprimer ce rapport, que réside alors la logique harmonique.

3º Certains mouvements de Basses (par $\frac{1}{2}$ tons diatoniques ou chromatiques) — correspondent au groupe de ces résolutions exceptionnelles où la 7^e monte d'un $\frac{1}{2}$ chromatique: Ex:

Tous ces enchaînements, en réalité, emploient la sixte augmentée et non la 7^e, la tierce diminuée et non la seconde; et dans les exemples donnés les Fa♯ sont des Mi♯. On verra plus loin la théorie de ces accords, au chapitre des *Altérations*.

4º Dans la musique moderne on rencontre souvent des résolutions exceptionnelles de ce genre:



et inversement



Nous y aurons parfois recours, en certaines de nos leçons données sur les Résolutions exceptionnelles de 7.

Ces enchaînements, à l'état fondamental, se produisent lorsque les basses fondamentales de deux 7 successives sont à distance de seconde. (1)

Rappelons aussi la cadence plagale de forme nouvelle, si souvent écrite par Faure:

5º Chromatisme de la Basse ou du Chant. — L'élève est souvent embarrassé par un passage chromatique; il entend alors moins bien; et cela s'explique, la tonalité devenant plus vague si l'on ne considère que la ligne chromatique donnée. — Notons que déjà le chromatisme s'harmonisait par les seuls accords de 5 et de 3:

B. D.

etc. B. D.

C. D.

etc. C. D.

Avec les 7 ou leurs Renversements nous avons les résolutions exceptionnelles suivantes:

(A)

(B)

etc. (C)

Un *Chant chromatique descendant* s'harmonisera donc par A, B ou C.

Une *Basse chromatique descendante* s'harmonisera par C.

Une *Basse descendant par tons entiers et par syncopes*, portera l'harmonie indiquée dans la marche B.

On pourra aussi employer l'harmonisation par tritons; elle est peut-être même plus claire:

(1) On a déjà vu, dans une leçon antérieure, que dans cet enchaînement à l'état fondamental, le premier de ces accords est généralement un accord de 7^e du 4^e degré du mode mineur, dont l'accord suivant est celui de Dominante. En réalité, le Ré n'est pas une sensible, et le chiffrage exact serait $\frac{b7}{5}$ la tierce n'y étant pas +3.

Un *Chant chromatique montant* peut s'harmoniser par des modulations successives :

5 +4 # 7 + # +4 # 7 + #

Et de même, une *Basse chromatique montante*:

etc.

5 7 6 5 6 5 7 6 5 6 5

Mais on peut tout aussi bien avoir recours aux résolutions exceptionnelles où la 7^e monte par $\frac{1}{2}$ ton chromatique. Considérons les suites d'accords que voici:

(D)

7 b6 4 +4 7 6 4 +4 6 11 7 6 4 +4 7

(ou b6 4)

(ou #6 4)

Et inversement:

(E)

7 +4 b6 4 7 5 b5 +4 # +4 7 6 5 #

(a)

(b)

(a) On peut avoir $\frac{5}{3}$ sur Do, mais cela a l'inconvénient d'amener des quintes avec l'accord suivant, et le chiffrage avec $\frac{6}{4}$ donne une harmonie plus tranquille.

(b) Ici également, on chiffrerait $\frac{6}{4}$ pour éviter les quintes.

Un Chant chromatique montant s'harmonisera donc par la suite D avec la légère variante que voici, sous le La blanche:⁽¹⁾

(D')

Une Basse chromatique montante s'harmonisera par la suite E en supprimant l'un des accords sur Mi**♭**:

(E')

6 3 +4

(a) J'ai évité $\frac{6}{3}$ sur Ré**♯**, par $\frac{6}{3}$, afin d'enchaîner plus aisément à +4 sur Mi**♭**.

Cette succession donne ainsi un *dessin chromatique régulier* par mouvement contraire, à la B. et au S.

Avant de proposer à l'élève des leçons sur les résolutions exceptionnelles de 7^e j'analyserai celles de la Basse suivante :

(1) Une Basse chromatique descendante pourra s'harmoniser par D; un Chant chromatique descendant par E, en supprimant l'accord sur Ré**♯** et enchaînant Ré**♭** à Mi**♭**.

Basse donnée, sur les Résolutions exceptionnelles de $\frac{7}{4}$ et de ses Renversements (réalisation Ch. Kœchlin).

(a) C'est le 2^d Renversement de l'enchaînement très usité:



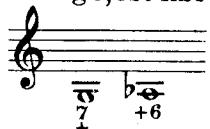
(b) Remarquer que le Fa \sharp n'altère presque pas la tonalité de Do, et l'on y revient nettement avec 6 sur Mi. Noter la résolution de Ré sur Mi, très usitée.

(c) V^e directe (T. B.) avec note commune, Mi.

(d) Cela tourne autour de la Dominante, sans réellement moduler.

(e) La 7^e qui monte, par échange, est libre. Et les 4 parties montent à la fois. (Voir variante plus correcte.)

(f) C'est la résolution



prise en sens inverse.

(g) Résolution très usitée, déjà étudiée.

(k) Noter cette résolution de $\frac{6}{4}$ sur +6, également très employée.

(m) Également très usuel.

(n) Renversement de (a).

(o) A noter aussi.

(h) Résolution par cadence rompue.

(l) Voir (a)

(i)-(j) Voir (g)

Variante de (e)

LEÇONS À RÉALISER SUR LES RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES DE $\frac{7}{4}$ ET DE SES RENVERSEMENTS

B.D. CHIFFRÉE

1

(1)

(2)

(3)

On trouvera plusieurs fois, dans cette Basse, l'emploi du 6^e degré majeur dans des gammes mineures. Il n'existe aucune raison pour ne pas l'utiliser. La cadence finale avec l'accord $\frac{7}{4}$ sur Ré, suivi de l'accord de sixte, emploie également ce 6^e degré majeur (Fa \sharp), — Ré étant sous-dominante (4^e degré) du ton de La. — Les accords $\frac{6}{5}$ consécutifs doivent être enchaînés correctement, c'est-à-dire en faisant descendre normalement la dissonance.

B.D. Moderato

2

(3)

(Les Basses suivantes, à chiffrer par l'élève, ont été choisies plus faciles, car pour la précédente il aurait fallu déjà un certain acquit pour être capable de la chiffrer convenablement.

BASSES À CHIFFRER ET À RÉALISER

3

(a) Résolution par cadence rompue.

(b)(c) Résolutions exceptionnelles de +4, +4 étant placé exactement à (b) et à (c).

En Sol

4

En Sol maj.

Dte VI En Ut maj.

rall.

Il va de soi que l'on peut écrire des noires, pour donner un intérêt mélodique.

(Pour quelques passages un peu plus difficiles, j'indique le chiffrage, que l'élève sans doute n'aurait pas trouvé).

(1) Ce chiffrage indique une échappée, la 7^e monte et se résout à l'accord suivant, en descendant du Si au Sol.

(2) Exemple, à noter, de deux $\frac{6}{5}$ consécutives, à réaliser non parallèlement, bien entendu.

(3) Le Fa, échappée, se résout régulièrement ensuite, au Mi.

CHANTS DONNÉS

Très modéré

(a) Ceci n'est pas l'exacte reproduction du début (la 1^{re} mesure commence par l'accord de D^m).
 (b) Ici, l'accord de Fa mineur.

Tranquille

(a) Sous ces 2 notes on ne changera pas d'accord. De même aux notes répétées des mesures suivantes:

(b) La Basse est

(c) On pourra faire une fausse relation, exceptionnellement, entre l'accord sur Si^b et +6 sur Ré.

CHANT DONNÉ (avec la Basse, car il serait trop difficile à traiter sans cette indication supplémentaire).

Lent et intime

CHANT DONNÉ (avec la Basse).

Leçons particulièrement chromatiques.

B.D. À CHIFFRER ET À RÉALISER

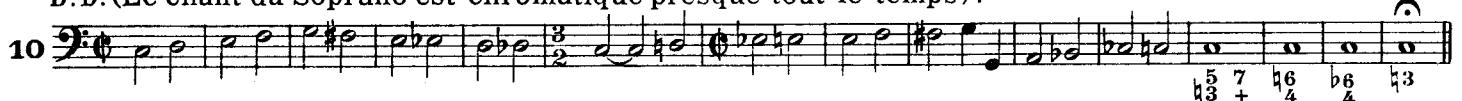
9 

(a) Jusqu'ici, avec seulement $\frac{5}{3}$ ou $\frac{6}{3}$ ou $\frac{6}{5}$.
 (b) Unisson avec le Ténor.
 (c) Mi \natural , sensible.
 (d) Sol, dominante.

(e) Ces deux +4 de suite seront à réaliser avec un mouvement contraire au Soprano. Exceptionnellement, le S. descendra au Si \flat , et même plus loin au Si \flat . — Quant à la Basse, elle se trouve descendre plus bas qu'il n'est d'usage. On aurait pu transposer toute la leçon d'un ton au-dessus mais nous avons préféré la garder dans ce ton à cause précisément de son caractère un peu grave.

Au début, on pourra commencer avec une position écartée afin d'avoir pour les huit 1^{res} mesures, un mouvement contraire entre S. et B.

B.D. (Le chant du Soprano est chromatique presque tout le temps).

10 

Si le chant suivant ne semble pas trop difficile, l'élève pourra tâcher de le réaliser.

C.D. Tranquille et expressif

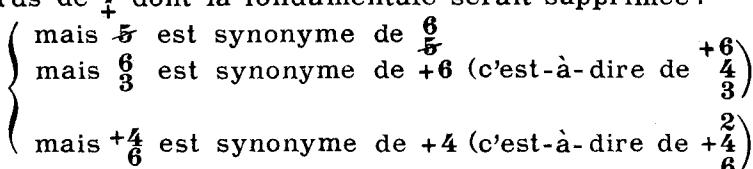
11 

(a) Résolutions exceptionnelles : Arriver en (b) à $\frac{6}{4}$ sur Sol. Il faudra en (c) une autre $\frac{6}{4}$, sur Mi \flat .
 (d) Cadence rompue, puis plagale.

II. SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE

On a déjà vu les deux significations musicales de l'accord $\frac{5}{3}$: 1^o sur le 2^d degré, en mineur 2^o sur la sensible (en mineur, ou en majeur).

En réalité, cette seconde signification est celle d'une $\frac{6}{3}$ dont la sixte serait sous-entendue; ce qui nous mène à considérer des accords de $\frac{7}{3}$ dont la fondamentale serait supprimée.

Dans ce cas, l'accord $\frac{7}{3}$ à l'état fondamental n'existe plus ; 

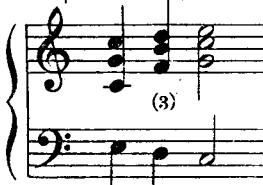
Pour $\frac{5}{3}$, on en a rencontré des exemples assez bons, notamment lorsque cette quinte diminuée est préparée, ou bien si elle a le caractère de note de passage. Ainsi, les cas suivants peuvent très bien

se produire :





$\frac{6}{3}$ peut remplacer +6, bien qu'en général moins plein. Mais, (ainsi, dans certains passages chromatiques) l'écriture peut en être plus aisée que celle de +6 (surtout si l'on voulait préparer la quarte de ce 2^d renversement +6). On écrit, par exemple :




D'ailleurs il est assez rare que cela soit vraiment utile, et le plus souvent +6 est préférable.

(1)(2) Deux ou trois accords à chacune de ces mesures.

(3) Ici, à cause du Ré doublé, +6 est impossible, et $\frac{6}{4}$ inférieur, nettement, à $\frac{6}{3}$.

Enfin $\frac{4}{6}$ peut tenir le rôle de $+4$, cela dépendra du contexte; en certains cas la disposition n'est pas mauvaise et de toute façon, il est bon de savoir qu'elle est licite.

DOUBLURES. La difficulté — à 4 parties — réside dans le choix des doublures.

5 exige la doublure de la tierce



Il est impossible de doubler la basse (note sensible). — Quant

à la quinte diminuée, on ne la double qu'exceptionnellement, si par exemple elle est préparée:



Mais la suite est alors difficile à réaliser sans quintes. On peut s'en tirer ainsi:



Il est vrai qu'alors c'est plutôt $\frac{6}{5}$ sur *Si*, à cause du *Sol* qui vient si vite après le *Fa*.

Exemple:



Dans $\frac{6}{5}$ on double la tierce; on peut aussi doubler la Basse, mais il faut éviter la sonorité creuse qui peut en résulter. Quand la doublure arrive par mouvements conjoints et contraires, elle est en général bonne.

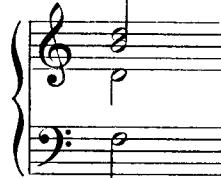
Elle est bonne aussi lorsqu'elle se trouve à la partie supérieure, comme dans ce passage :



Mais pour les autres cas, impossible d'établir de règle. On ne se fiera qu'à l'oreille.

De toute façon, on ne doublera jamais la sixte (qui est note sensible).

Dans $\frac{4}{6}$ on doublera la sixte: Jamais la sensible, ni la Basse.



TONALITÉ DE CES ACCORDS. — Il est à noter que 5, $\frac{6}{3}$ et $\frac{4}{6}$ n'ont pas une tonalité aussi nettement définie que celle de 7 et de ses renversements. Car, justement en raison des deux significations de 5, l'oreille peut passer de l'une à l'autre: et par conséquent il est des cas où ces accords ont tendance à faire dévier la phrase vers le relatif mineur.

Il en résulte que l'emploi de 5, ou de ses renversements, peut devenir réellement utile dans le cas d'une modulation au relatif mineur.

Ces accords ont joui autrefois d'une faveur plus grande que de nos jours, surtout l'accord de sixte du second degré (majeur ou mineur). Nous avons déjà noté qu'ils sont à leur place, surtout, dans le style à trois parties.

Mais dans les leçons à 4 parties, s'ils peuvent être analysés souvent par le moyen des notes de

passage, comme dans l'exemple suivant:



n'ayant pas encore étudié les notes de

passage, nous analyserons ici $\frac{5}{6}$ sur Ré.

5 — 5

Notons enfin que, dans l'accord $\frac{6}{3}$ du 2^d degré, la tierce (d'ailleurs souvent doublée) peut monter, bien qu'elle soit 7^e par rapport à la fondamentale sous-entendue. (Il faut seulement qu'il n'en résulte pas des quintes successives). — Elle peut également descendre à la tonique. D'ailleurs on a déjà vu ce genre de réalisations dans nos leçons sur les accords parfaits, puisqu'on y a employé couramment la $\frac{6}{3}$ du second degré, qui est précisément l'accord dont nous reparlons ici.

LEÇONS SUR $\frac{7}{4}$ ET SES RENVERSEMENTS, AVEC SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE
B.D. CHIFFRÉE

The score consists of three staves of music in common time. The top staff is in G major (Bass clef), the middle in A major (Bass clef), and the bottom in G major (Bass clef). Each staff contains a series of notes with corresponding basso continuo figures written below them. The figures are composed of numbers representing note values and positions, such as 5, 6, 7, +, 3, 5, etc.

BASSE À CHIFFRER ET À RÉALISER

This section shows two staves of basso continuo figures. The first staff is labeled "En Sol min. En Sib" and the second "D^e de Ré min.". The figures are: 5, 6, 7, +, 4, 5, 6, 6, +4, 5, 6, 7, 6, 5, +4, +4, 6, +4, +4, 6, 5, 7, 3, 5, 5, 6, 7, 8, 6, 5.

CHANT DONNÉ

This section shows three staves of melodic lines. The first staff is labeled "En Fa" and "En Do puis en Sol". The second staff is labeled "En Do" and "(ici, chercher les tonalités)". The third staff is labeled "(a) Do♯ à la Basse." and "Basse: Bass clef". The melodic lines are connected by arcs above the staves.

3. AUTRES ACCORDS DE SEPTIÈME

Si l'on considère toutes les notes diatoniques des gammes majeure et mineure, la série des trois tierces (diatoniques) superposées donnera les accords suivants.

The diagram illustrates the chords of the seventh mode (heptachord) for both major and minor scales. For the major scale (Mode majeur), the chords are: I (root position), II (root position), III (root position), IV (root position), V (root position), VI (root position), VII (root position). For the minor scale (Mode mineur), the chords are: I (root position), II (root position), III (root position), IV (root position), V (root position), VI (root position), VII (root position). The chords are labeled with superscripts (a) and (b) in parentheses, indicating different harmonic contexts or modes.

Ces accords sont plus ou moins employés, — mais *tous* le sont, à l'occasion, par les compositeurs. On y ajoutera ceux placés entre parenthèses: les (a) correspondent à la gamme majeure avec sixte et septième mineures; les (b) à la gamme mineure avec sixte et septième majeures. On a déjà vu, dans une leçon antérieure sur les $\frac{7}{4}$, l'enchaînement

A musical diagram showing a sequence of chords. The top staff is in G major (Treble clef) and the bottom is in G major (Bass clef). The chords shown are A (G major) and B (D major). The sequence is: G major, D major, G major, D major.

L'accord A est précisément celui du IV^e degré de La mineur, avec Fa♯.

(1) Echappée: Fa♯ allant à Sol puis à Mi.

(2) On pourrait aussi considérer les accords en mineur, avec la sensible baissée (ici, Sol♯). Mais je les laisse de côté, provisoirement, pour ne pas alourdir cet exposé déjà un peu long.

Si l'on examine ces accords, on voit qu'ils ne sont pas tous formés de la même manière: les 7es et les tierces ne sont pas toutes les mêmes, et il y a aussi des quintes augmentées (III^e degré mineur; VI^e degré majeur avec la variante *a*). On peut donc les grouper de manière à réunir ceux dont l'*aspect* est le même. Nous aurons ainsi les variétés suivantes:

	mode majeur	mode mineur
(1)		
	7e de Dominante de Do majeur.	7e du 4e degré de La mineur. (avec le 6e degré majeur, Fa#)
(2)		
	7e du 2d degré	7e du 3e degré
	7e du 6e degré	7e du 2d degré
	7e du 4e degré	7e du 4e degré
	(avec le 6e degré maj.)	
(3)		
	7e du 2d degré (avec le 6e degré min.)	7e de sensible
	7e du 2d degré	7e du 6e degré
	(avec le 6e degré maj.)	
(4)		
	7e du 1er degré	7e du 4e degré
(5)		
	7e du 6e degré (avec le 6e degré min.)	7e du 1er degré
(6)		
	7e du 6e degré (avec le 6e degré min.)	7e du 3e degré
(7)		
	7e de sensible (avec le 6e degré min.)	7e de sensible

Accord étudié précédemment. (Rappelons seulement que pour simplifier, on chiffre parfois: 7 sur Ré, 4^e degré de La mineur avec Fa#). En réalité le vrai chiffrage serait $\frac{7}{5}$).

Accords extrêmement usités sur le second degré majeur, sur le 4^e degré mineur. Les autres fonctions de cet accord sont également en usage.

Très usité sur le 2^d degré du mode mineur. On trouvera son application dans les autres cas; également, on notera la différence de *signification musicale* entre Si Ré Fa La, 7e de sensible (mode majeur) et 7e du 2^d degré mineur. Elle est analogue à la différence entre les deux sortes de 5.

Tous ces accords ont également l'occasion d'être employés.

Tous ces accords ont également l'occasion d'être employés. — Notez la 7e du 1er degré du mode mineur, qu'on ne rencontrera guère dans les exemples des traités antérieurs; mais il n'est aucune raison de la proscrire. La signification de ces deux accords est d'ailleurs nettement différente.

De même pour les accords de ce groupe, différence de signification en majeur et en mineur.

C'est la *septième diminuée*. Cet accord, ainsi que l'autre 7e de sensible (avec 7e mineure) seront étudiés à part, à la fin du chapitre des accords de 7e. On expliquera pourquoi.

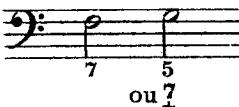
RÉSOLUTION - PRÉPARATION

Les anciens traités considéraient que la résolution *normale* d'un accord de 7e doit se faire par un accord dont la fondamentale est à la V^e au-dessus (ou à la IV^e au-dessous) de celle de cet accord de 7e.

Cette règle provient évidemment de l'ancienne habitude d'employer les accords de 7e surtout dans des marches telles que:

Exemples:

Mais elle est loin de correspondre à toutes les résolutions régulières — c'est-à-dire tonales, et effectuées correctement — où la 7^e descend d'un degré. Ainsi:



est évidemment excellente. — D'ailleurs on trouve cet enchaînement chez Bach (avec parfois même la 1^{re} septième non préparée).

La règle des fondamentales à distance de quinte ne fait qu'embrouiller inutilement. Nous n'en tiendrons pas compte.

Et si l'on objecte qu'alors, il n'y a plus de différence bien nette entre les accords de 7^e et ceux formés par *retards*, (qu'on étudiera plus loin), cela n'a peut-être pas une grande importance.

S'il y a distinction évidente, et facile à faire, entre



les deux groupes, musicalement, *Exemple*: se rejoignent en certains cas.



Nous dirons donc simplement: la septième doit être préparée,⁽³⁾ et résolue.

PRÉPARÉE: par la liaison d'une note de durée au moins égale à celle de la dissonance.

Exemples:



No.

P.R.F.P. ... J.S.B.

Mauvais (parce que la préparation n'est que d'une noire, pour une dissonance d'une blanche).

RÉSOLUE: En descendant, diatoniquement, d'un degré conjoint, ton ou demi-ton suivant ce que donne la gamme.

Ex:



le *Mi* descend d'un ton.



le *Do* descend d'un demi-ton.

En mineur, si la *sensible*, étant dissonance, descend d'un ton, cela amène souvent une modulation:



Toute septième autre⁽⁴⁾ que la 7 doit être ainsi préparée et résolue.

Mais la résolution peut être *exceptionnelle*, c'est-à-dire que la dissonance peut rester en place ou monter d'un demi-ton chromatique.

Comme pour les 7, l'octave directe sur la note de résolution de la dissonance est interdite. — Ces règles sont communes à toutes les variétés d'accords de septièmes. On les étudiera donc tous en même temps, à l'exception des 7^{es} de sensible, pour lesquelles un paragraphe spécial sera nécessaire.

Nous ne dirons donc plus: 7^{es} de 1^{re}, de 2^{de}, de 3^e espèce, etc. Mais: 7^{es} du 1^{er} degré, du 2^d degré, etc., du mode majeur ou du mode mineur. Cela est plus clair, car immédiatement défini par la nature même de la gamme et par le caractère du degré.

(1) Retard régulièrement résolu — avec adjonction de la quinte *Do* montant à la sixte. — Mais on analyserait également: résolution exceptionnelle d'accord de 7^e.

(2) Retard résolu sur changement d'accord; mais on analysera aussi bien: accord de 7^e.

(3) Il s'agit, bien entendu, des *leçons d'harmonie*.

(4) On verra plus loin qu'exception est faite pour les 7^{es} de sensible, à cause qu'on les ramène aux neuvièmes de Domine, lesquelles sont admises sans préparation.

CHIFFRAGE ET RENVERSEMENTS

Les accords de 7^e se chiffrent 7, ou $\sharp 7$ ou $\flat 7$, suivant les cas; on indiquera, si c'est nécessaire: $\sharp 5$, $\sharp 3$, etc.

Ainsi:

se chiffrera: $\sharp 5$
 $\flat 3$

tandis que

se chiffrera 7

Naturellement, les dispositions des accords sont laissées au choix de l'élève, sous réserve d'un écartement normal entre les parties. La septième n'a nul besoin d'être à la partie supérieure.

NOTES À SUPPRIMER. En certains cas, on supprimera la quinte, et de préférence à la tierce: celle-ci étant en général utile à préciser le caractère de l'accord. Toutefois, s'il est nécessaire de spécifier la nature de la quinte (— par exemple, un *Lab* en *Ut majeur*) — et que d'autre part la tierce ne puisse être manifestement que d'une seule sorte, alors, (si d'autre part on est obligé de supprimer une note), c'est la quinte qu'on écrira, et la tierce sera supprimée. *Exemple:*

L'accord que voici,

sous-entend clairement un *Fa*, et il se trouve donc suffisamment complet ainsi; au contraire:

serait moins explicite.

De même, pour la 7^e du 2^d degré en *La mineur*, si l'on tient au *Fa* et s'il faut supprimer une note, c'est le *Re* qu'on supprimera:

et non:

RENVERSEMENTS

Trois renversements, comme pour 7. Dans le cas des renversements, la dissonance peut se trouver être une 2^{de} et non plus une 7^e (par suite de la disposition des parties).

Ainsi

1^{er} Renversement de l'accord de 7^e sur *Fa*, (Mi, 2^{de} par rapport à *Fa*).
2^d degré de Mi mineur, pourrait s'écrire

Et l'on serait tenté de supposer qu'au lieu de préparer le Mi, on pourrait préparer le *Fa*, — mais cela serait incorrect vis à vis des règles strictes auxquelles nous nous astreignons ici.— Pour savoir avec exactitude quelle est la note à préparer, ce n'est pas difficile: quand des notes sont en rapport de 7^e, c'est la note *supérieure* qui doit être préparée; quand elles sont en rapport de 2^{de}, c'est la note *inférieure* que l'on préparera.

Si l'on est en présence d'un intervalle de *neuvième*, deux cas sont à considérer: 1^o l'accord est de la famille des accords de 7^{es} (c'est-à-dire, un Renversement):

alors, c'est la note inférieure que l'on prépare.

2^o il s'agit d'un accord de 9^e ou de l'un de ses Renversements: c'est la 9^e que l'on préparera; et nous en reparlerons en temps venu.

D'ailleurs pour lever toute incertitude, il n'y a qu'à ramener l'accord à l'état fondamental sous la forme des tierces superposées:

Et l'on voit aussitôt quelle est la note à préparer.

1^{er} RENVERSEMENT. — Tierce, quinte et sixte.

On peut l'appeler "accord de quinte et sixte", mais il est beaucoup plus clair de lui garder, visible, son origine — en disant: 1^{er} Renversement de septième.

En voici quelques exemples.

etc.

(a) On ne chiffre la tierce que si c'est nécessaire, à cause de l'accident qu'elle porte. $\frac{6}{5}$ sous-entend donc $\frac{5}{3}$.

2^d RENVERSEMENT. — Tierce, quarte et sixte.

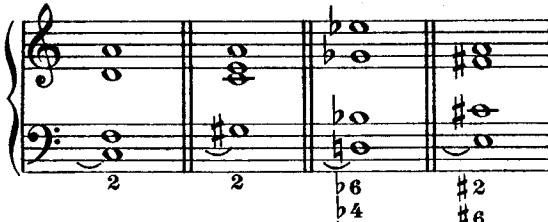
Il se chiffre $\frac{4}{3}$ ou $\frac{6}{3}$. — Qu'on l'appelle accord de "quarte et tierce", ou second renversement de septième, cela n'a pas autrement d'importance.

Ex:

etc.

On ne chiffre la sixte que si cela est nécessaire pour son accident. Et $\frac{4}{3}$ sous-entend donc $\frac{6}{3}$.

3^e RENVERSEMENT. On le chiffre $\frac{2}{4}$ (ou $\frac{2}{6}$ ou $\frac{2}{4}$ suivant les accidents à spécifier). Il reste entendu que $\frac{2}{4}$, tout seul, sous-entend $\frac{2}{6}$ avec les accidents à la clef.— Il se nomme *accord de seconde*.

Ex:  etc.

Les renversements de $\frac{7}{4}$ pourraient se chiffrer de la même manière, du moins $\frac{4}{3}$ et $\frac{2}{3}$; quitte à indiquer les intervalles à diézer ou à bémoliser ($\frac{2}{6}$, par exemple, pour +4 sur Do, qui est le 3^e Renversement de $\frac{7}{4}$ sur Ré). Mais on voit que le système d'abréviations particulières ($\frac{6}{5}$, +6, +4) adopté pour les Renversements de $\frac{7}{4}$, est infiniment plus pratique et plus rapide.

NOTE SUR LE SECOND RENVERSEMENT

Reber l'indique comme d'un *emploi peu fréquent*. De son temps, cette observation semblait assez juste; elle commençait pourtant de ne l'être plus, car G. Fauré et César Franck étendaient déjà considérablement l'emploi de ces accords (il est vrai que, de 1865 à 1885, leurs œuvres furent quasiment ignorées). Aujourd'hui, les seconds renversements sont d'un usage courant. Redisons ici ce que nous disions au sujet de +6: il est vraiment impossible de tenir pour *durs* les enchaînements que voici:



et même 

La préparation de la quarte, dans ces accords, ne nous paraît *nullement nécessaire*, chaque fois que leur emploi et que leur réalisation satisferont l'oreille.— Il y a d'autres accords, que les traités permettent sans préparation (7^e de sensible, par exemple) et qui sont manifestement moins doux que $\frac{4}{3}$.— Nous voulons bien édicter des règles: encore faut-il y garder certaine logique musicale.

RÉSOLUTIONS AVEC PLUSIEURS NOTES RESTANT EN PLACE

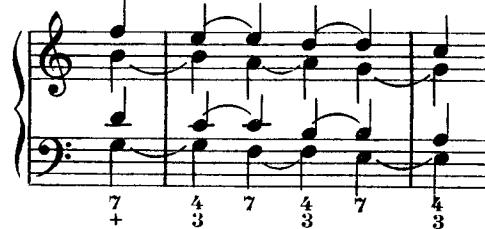
On écrit couramment, sans qu'il en résulte de *froid*:



Cependant, on doit prendre garde que des liaisons de cette sorte ne forment pas syncope; ainsi, l'on évitera entre la fin d'une mesure et le commencement de la suivante:



En général, on ne formera pas un accord de 7^e ou son renversement sur un temps *faible*, après un accord consonnant; mais il peut se présenter des exceptions à cela, par exemple avec l'accord de seconde. De toute façon c'est le sens musical qui doit guider. Dans les *marches* d'ailleurs, on aura des 7^{es} (ou de leurs renversements) sur temps faibles, cela est obligé:



Il est bon toutefois, surtout si c'est la basse qui est en syncope, qu'il y ait au moins 2 parties en mouvement, sur le temps fort.

MARCHES D'HARMONIE AVEC LES ACCORDS DE SEPTIÈME

L'exemple précédent nous amène à citer la principale des marches harmoniques à base de $\frac{7}{4}$, ainsi que ses variantes (sous la forme de renversements). On a déjà vu:

Mais si l'on a un dessin analogue, *non modulant*, on établira une marche excellente avec des accords de septième. Cependant, prenez garde à sa réalisation. Si vous écrivez:  etc.

la 'doublure' (a) du Si, quoique normale (à cause de la permission qu'octroie la *marche d'harmonie*) n'est pas très heureuse. On écrirait donc, plutôt:



ou bien il faudrait une autre disposition de la Basse,  car le *Si* doublé avec octave directe est d'un effet bien médiocre.

Avec les Renversements, on aura les variantes que voici:

etc.

etc.

etc.

Mais 7 5 n'est pas possible à cause des quintes consécutives:

etc.

Avec d'autres renversements on aura:

etc.

etc.

etc.

D'ailleurs on peut passer d'un renversement à un autre:

etc.

etc.

Et avec les 3 renversements.

etc.

RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES

Lorsque la dissonance descend d'un $\frac{1}{2}$ ton *chromatique*, ou reste en place, ou monte d'un $\frac{1}{2}$ ton *chromatique*, il y a résolution exceptionnelle.⁽¹⁾

Mais ces résolutions exceptionnelles sont si nombreuses et si diverses, qu'on ne saurait en donner un tableau, même résumé.

Signalons pourtant des résolutions par enharmonie, telles que.

ou plutôt, pour écrire correctement:

Dans ce cas, il y a équivoque dûe à l'interprétation possible de l'accord de 7^e, de la façon suivante: le Do apparaissant ainsi comme un retard du Si ultérieur et l'accord étant $\frac{4}{3}$, l'un des renversements de la 7^e diminuée, ainsi qu'on le verra plus loin.

QUELQUES NOTES SUR LES ACCORDS DE SEPTIÈME

De nos jours, et sur n'importe quel degré, sans préparation d'ailleurs et parfois même sans résolution, ces accords sont des plus usités. (Il va sans dire que dans les leçons d'harmonie, à quelques rares exceptions près, nous recommandons à l'élève de les préparer et de les résoudre). Les 7^{es} les plus fréquentes sont, avec la $\frac{7}{4}$, celle du 2^d et celle du 4^e degré. Mais, toutes les 7^{es} sont bonnes à l'occasion. — Le 1^{er} renversement, avec sa basse placée sur le 3^e ou sur le 6^e degré, donne une saveur toute particulière et qui rehausse l'harmonie, d'une élégance un peu incisive:

ou etc.

(on verra dans nos leçons des exemples d'enchaînements réguliers,

corrects, de deux $\frac{6}{5}$ de suite, ce qui ne peut se produire⁽²⁾ avec deux $\frac{4}{3}$ ni avec deux accords de seconde consécutifs).

⁽¹⁾ Et aussi en d'autres cas tels que:

mais dont nous ne nous occuperons pas pour l'instant, ces mouvements parallèles et ces 7^{es} non préparées n'étant point "permis" dans les leçons présentes.

⁽²⁾ Du moins dans les *leçons d'harmonie*: Car il y a chez Fauré d'excellents enchaînements d'accords de seconde.

J'ai déjà signalé le charme et la "distinction" toute particulière que peuvent présenter le second renversement — par exemple dans les œuvres de Gabriel Fauré. — Quant à l'accord de seconde, il est d'une vigueur précieuse (la dissonance étant à la Basse y prend sans doute davantage d'accent). Pensez à la *force modulante* de:

J'ai dit que l'on n'enchaînera point deux accords de seconde : cependant on peut faire succéder +4 à un accord $\frac{6}{2}$ (renversement d'une 7^e autre que celle de Dominante) :

Exemples:

Et il serait d'ailleurs possible d'enchaîner des +4 :

Enfin, pour bien faire, il faudrait citer des passages de maîtres, montrant l'usage et la beauté des accords de septièmes. Mais nous réservons les citations pour le dernier chapitre de notre second volume (historique de l'évolution de l'harmonie); elles tiendraient, ici, trop de place. Le mieux sera, pour l'élève, de chercher lui-même, dans la musique ancienne comme dans la moderne, des exemples caractéristiques (*Marches de septième*: chez Bach, chez Wagner — Ouverture des *Maitres Chanteurs*, — chez M. Ravel, etc. — *Résolutions exceptionnelles, seconds renversements*: cf — César Franck, G. Fauré, Cl. Debussy, etc. — Sans oublier *Tristan et Yseult*).

CONSEILS POUR LE CHIFFRAGE DES BASSES ET LA RÉALISATION DES CHANTS DONNÉS

Basses. — On s'efforcera, tout d'abord, de bien discerner les diverses tonalités par lesquelles évolue la Basse donnée. Parfois une marche de septièmes se présente sous une forme évidente:

Lorsqu'il y a des *syncopes*, elles ont beaucoup de chances de porter des accords de seconde (ou de triton). Dans le cas de l'accord de seconde, il se produit souvent une modulation:

Il serait très gauche d'harmoniser ainsi: (avec deux harmonies syncopées!)

D'ailleurs l'accord de seconde peut donner lieu à d'autres résolutions:

etc.

Cherchez les *cadences*, et particulièrement celles produites par le 4^e degré avant le 5^e; ce 4^e degré portera souvent l'accord $\frac{6}{5}$ ou même 7.

Pensez aux cas où deux $\frac{6}{5}$ de suite se peuvent enchaîner; cela se rencontre notamment lorsque la Basse descend d'une tierce:

HARMONISATION DES CHANTS DONNÉS

Etablir les cadences, en général, avec le 4^e degré précédant le 5^e, ou avec l'accord de 7^e du second degré précédent celui de Dominante. Cette 7^e du 2^d degré a une importance toute particulière, et nous y reviendrons plus d'une fois. Dans l'enchaînement

le second *Do* peut être harmonisé soit par : $\frac{5}{6}$ sur Fa, 7 sur Ré; 7 sur Fa; 5 sur Fa; 5 sur La; 6 sur La, etc., ou encore $\frac{4}{3}$ sur La.

Si l'on a une partie en syncopes, au Soprano, c'est en général une marche de 7^{es} (ou de renversements de 7^{es}).

ou etc.

(voir les *marches indiquées plus haut*).

Accords de 7^e à l'état fondamental (avec, aussi, l'usage de 7 et de ses renversements).⁽¹⁾

BASSES DONNÉES CHIFFRÉES

On pourra s'exercer à ne pas avoir la même disposition, pour la 2^{de} marche de 7es, que pour la 1^{re}. On se rappellera aussi que la Basse peut être doublée dans un accord de 7^e et que cette doublure peut se trouver au-dessus de la 7^e, à distance de 2^{de}.

(a) Etudier le chiffrage de cette marche, et noter de quelle façon elle module.

(b) Rien sur ce silence, naturellement.

B.D. (a)

(b)

(c)

(d)

(e)

(c) Exceptionnellement, on pourra réaliser ici en préparant le Si (7^e) par "échange".

(b) J'admet aussi, lorsque ce sera utile pour donner du mouvement, des échappées de forme très simple et utilisant des notes de l'accord, telles que

(a) Unisson de la Basse et du Ténor. (1^{re} mesure de cette Basse).

(d) En réalité, le Fa# de la Basse est une note de passage. Mais, à la condition de ne pas doubler le Sol# de l'accord précédent, les notes de cet accord (noires) Si, Ré# forment #6 sur le Fa# de la Basse.

(e) Triolet de croches.

1^{ers} Renversements des accords de 7^e

B.D.

(a)

(a) Prendre garde de ne point réaliser cette 6 d'une façon plate.

B.D. Pas vite

(a)

(b)

(c)

(d)

(a) Cet accord détermine le retour en Do.

(b) Cet accord détermine la modulation en Sol (Do, 4^e degré).

(c) Noter la facilité avec laquelle on enchaîne deux 6 (en gardant une réalisation correcte).

(d) Ici, à cause du Mi b de la mesure suivante, il était nécessaire de moduler en Fa, puis en Si b (avec +4 sur Mi b); on revient en Ré mineur par la 6 sur Sol (4^e degré) puis en La mineur par 6 sur Ré (4^e degré).

(1) Il est entendu que dans ces leçons, on pourra toujours utiliser les accords étudiés dans les leçons antérieures. — Sauf indication expresse du contraire.

Accords de seconde et quelques 2^{ds} renversements ⁽¹⁾ (et aussi 6, et 7).

B. D.

5

(a) $\begin{matrix} 5 & 6 \\ 3 & 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 2 & 6 \\ 2 & 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 2 & 6 \\ 5 & 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 & +6 \\ 6 & 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 2 & 6 \\ 6 & 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 & 5 \\ 5 & 3 \end{matrix}$

(b) $\begin{matrix} b_2 & 7 \\ 2 & 7 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 2 & 7 \\ +4 & 6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} b_2 & +6 \\ 7 & 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 & 5 \\ 7 & 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 2 & 5 \\ 5 & 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} b_6 & 6 \\ 4 & 2 \end{matrix}$

(c) $\begin{matrix} 5 & b_6 \\ 5 & 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} b_6 & 7 \\ 4 & 7 \end{matrix}$ $\begin{matrix} b_3 & 6 \\ 5 & 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 & 3 \\ 7 & 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 2 & 7 \\ 7 & 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} b_4 & 6 \\ 2 & 5 \end{matrix}$

(d) $\begin{matrix} 6 & 2 \\ 5 & 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 & 3 \\ 5 & 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 & 4 \\ 5 & 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 & 5 \\ 4 & 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 2 & 7 \\ 7 & 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 & 4 \\ 4 & 3 \end{matrix}$

(a) Il est entendu que 2 signifie accord de seconde (c'est-à-dire 2, 4, 6, — avec les *accidents à la clef*).

(b) On pourra aller jusqu'au Si_b, au Soprano, mais sans y rester longtemps. De même ensuite pour le T.
(c) C'est une forme de cadence plagale.

Récapitulation (accords de 7^e et renversements).

B. D.

6

(a) $\begin{matrix} 5 & +6 \\ 5 & 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 & 4 \\ 5 & 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \sharp & \natural \\ 7 & 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 & 5 \\ 5 & 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} b_6 & 6 \\ 5 & 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 & 6 \\ 5 & 5 \end{matrix}$

(b) $\begin{matrix} 6 & \natural \\ 6 & 6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 & 2 \\ 5 & 2 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 & 7 \\ 7 & 7 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 & 6 \\ 5 & 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 & 6 \\ 7 & 6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} +4 & 6 \\ 6 & 3 \end{matrix}$

(c) $\begin{matrix} 7 & 7 \\ 7 & 7 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 7 & 4 \\ 7 & 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 5 & 5 \\ 5 & 5 \end{matrix}$

(a) Chromatisme très usité pour moduler du ton de Sol à celui de La mineur. Puis \natural 2 sur Mi, module en Do.

(b) On pourra, si l'on éprouve quelque difficulté de réalisation à ce passage, préparer *par échange* le Sol dissonance (sur le Mi); c'est-à-dire que la partie faisant le Sol, sur le Do, ne sera pas la même que celle qui fera le Sol sur le Mi.— N'employer ce moyen qu'aux passages où, exceptionnellement, je l'autorise.—

(c) Noter cette harmonie *d'emprunt*, qui ne module pas réellement.

(d) Cette suite d'accords de sixte demande du mouvement à la partie du Soprano; on pourra avoir des noires, et à certains moments, un saut de V^{te} ou même d'octave.

(e) Le Do est une échappée. Mais à cause de cela, il ne devra point y avoir de Do au Ténor, à distance de 2^{de} du Si.

(f) Fa \sharp est plus tonal.— A la mesure suivante, quoique la Basse monte haut, on peut éviter l'unisson.

Accords de 7^e à l'état fondamental.

BASSES À CHIFFRER ET À RÉALISER

7

ou

$\begin{matrix} 7 & 7 \\ 7 & 7 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \sharp & \sharp \\ 5 & 3 \end{matrix}$

rall.

Emploi de $\frac{6}{5}$ et de $\frac{4}{3}$ (et aussi de 7).

Assez lent

8

ou

(a) $\begin{matrix} 7 & +4 \\ 7 & 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \sharp & \sharp \\ 5 & 3 \end{matrix}$

(a) $\begin{matrix} 7 & 7 \\ 7 & 7 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \sharp & \sharp \\ 5 & 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} \sharp & \sharp \\ 5 & 3 \end{matrix}$

(b) $\begin{matrix} 7 & 6 \\ 6 & 5 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 & 5 \\ 4 & 3 \end{matrix}$

(a) 2 accords sur ces blanches.

(b) Avec un mouvement mélodique au Soprano.

(1) Les leçons sur le 2^{de} Renversement étant beaucoup plus difficiles, je les donnerai seulement un peu plus loin.

Accords de seconde (et aussi 7 et les autres renversements).

9

(On peut transposer cette Basse en Ré)

(a) (b) (c)

(a) Ici il ne faut pas aller en *La mineur*; réservé la modulation en *La* pour la mesure suivante (sur *Sib*) et aller en *La majeur* ce qui est nécessaire à cause de la suite.

(b) Moduler ici. (c) 2 accords sur ces rondes.

Récapitulation. (accords de 7^e et Renversements).

10

11 (a) (b) (c)

(a) Résolution exceptionnelle de $\frac{7}{4}$ et de ses renversements.

(b) On traitera ce *Fa* comme s'il était lié au au lieu du saut d'octave. Ce 2^d *Fa* pourra donc porter un accord de seconde.

(c) 2 accords sur ces rondes.

CHANTS DONNÉS SUR LES ACCORDS DE 7^e ET LEURS RENVERSEMENTS

Tranquille

12

(a) On pourra, si l'on veut, réaliser différemment chacune de ces mesures; mais avec un fond d'harmonie qui restera de même nature.

(b) Repos à la dominante. (c) Repos à la tonique.

(d) Accord majeur de *Sol*. — (qui sera de dominante).

(e) Je n'indique pas l'accord à placer sous ce *Sol*; mais sous le 1^{er} *Fa* de la mesure suivante, il faut un accord de *Fa majeur* qui sera pris comme accord de Dominante du ton de *Sib*.

C. D. Andante espressivo

13

(a) On peut employer des noires ici, et même avoir 2 accords par blanche, si l'on veut.

(b) Cadence en *Ut majeur*. — Mais on peut écrire une autre harmonie, si l'on préfère.

(c) Echappée simple, c'est une note de au lieu de

Tranquille et soutenu

14 (On peut transposer ce Chant en *Sib majeur*)

(a) La principale difficulté de ce chant réside dans l'interprétation de ces notes répétées. Nous pensons qu'il vaut mieux laisser l'élève chercher la solution. Disons seulement que la 2^e des notes répétées est accompagnée par un accord de 7^e, en général du 2^d degré.

(b) 7 sur Sol#

(c) 6 sur Fa#, accord de 2^d dont exceptionnellement la Basse n'est pas préparée.

Exercice de réalisation (chiffrer et écrire les parties intermédiaires).

Très lié

X 15

RÉCAPITULATION (Résolutions chromatiques).

B.D. À CHIFFRER ET À RÉALISER. (1^{er} et 2^d Renversements).

16

Parfois le chiffrage semblera difficile à trouver: on le devinera mieux en s'efforçant de réaliser au fur et à mesure.

SECOND RENVERSEMENT. Voici, sur cet accord, trois leçons où l'on se rendra compte des ressources qu'il offre. — On y côtoie la musique de Gabriel Fauré, et cela est naturel car on peut dire que ces accords, par tout ce qu'il en a fait, sont véritablement *les siens*. Je donne le chiffrage de la Basse. Le chant suivant est tout à fait du même caractère et comporte une basse, sinon pareille, du moins analogue. Quant au second chant, si l'élève ne peut le réaliser sans qu'on lui en indique la basse, il trouvera cette basse plus loin, à titre de renseignement, aux pages consacrées à la 2^e révision, celle qui se place à la fin du chapitre suivant.

BASSE DONNÉE

Adagio, très doux, soutenu et lié

Dans cette leçon, la ligne du Soprano est presque entièrement par mouvements conjoints, diatoniques ou chromatiques. — Il est entendu que ♭ ou ♯ ne signifie pas qu'on ne doive employer que la tierce, sans V^e.

(a) Ou $\begin{smallmatrix} 16 \\ \#5 \ 6 \\ \#3 - \end{smallmatrix}$) sur *Re*♯ (enharm. de *Mib*). (b) Ou ♯3.

C.D. Même mouv^t

(a) Ici, *Mib* à la B. avec $\frac{4}{3}$, et le *Sol* (dissonance) n'étant préparé que par le *Sol* précédent du Soprano.
(b) Deux accords ici.

C.D. Adagio, très doux

La plupart des blanches de ce chant comportent deux accords différents. Plusieurs des cadences se feront par des enchaînements tels que comme on en trouve souvent chez G. Fauré.

(a) Accord de *Fa*♯ majeur.

(b) Accord de *Sol*♯ majeur. Les deux mesures précédentes étant fort difficiles, on pourra si l'on veut consulter la Basse de ce chant, que j'indique au chapitre suivant.

(c) Accord de *Si* majeur.

(d) Finir en majeur, malgré les *Sol*♯ et *Fa*♯ précédents.

Les *Réalisations* de ces trois leçons se trouvent, non après celles du chapitre des Accords de 7^{es}, mais après celles de la seconde Révision dont les textes sont donnés au chapitre suivant.

Les numéros de ces leçons sont alors, non 17, 18 et 19, mais 16, 17 et 18, cela à cause du numérotation des leçons précédentes.

IV. ACCORDS DE 7^e DE SENSIBLE, (considérés comme neuvièmes de Dominante sans la fondamentale).

Les accords de neuvième
de Dominante étant:



Si nous supprimons la fondamentale *Sol*, il nous reste, avec la même signification musicale (pour l'oreille qui sous-entend cette fondamentale)

c'est-à-dire les accords de 7^e de sensible que nous avons indiqués précédemment.

On dira que cette suppression est une convention d'analyse; soit. Mais c'est une convention assez logique à cause de la parenté de ces accords avec ceux de 9^e de Dominante. Elle a une raison musicale.— Il résulte de cette convention que, puisque les traités ont décidé d'autoriser les 9^{es} de Dominante sans préparation, ils autorisent aussi ces 7^{es} de sensible, non préparées.

D'ailleurs on doit, dans les renversements de l'accord de 7^e *Si Ré Fa La* \sharp , écrire le *La au-dessus du Si*. Encore affaire de convention: et celle-ci moins logique, car l'effet du *Si* au-dessus du *La* n'aurait rien de mauvais. Tout au plus arguerait-on qu'il y a peut-être un peu plus de difficulté vocale, à l'attaque du *La* non préparé, au-dessous du *Si*. Mais tout dépend des cas; cette difficulté vocale n'existe pas toujours.— Quoiqu'il en soit, je signale la règle en conseillant aux élèves de s'y soumettre pour l'instant, la plupart des Conservatoires étant stricts là-dessus.

L'écriture de la 7^e diminuée n'est pas astreinte à cet usage. On admet d'écrire la 7^e au-dessous de la fondamentale, dans les renversements de l'accord.

RÉSOLUTION.— Il y a trois mouvements obligés:

La 7^e descend d'un degré; la V^{te} diminuée aussi; la sensible monte à la tonique. — Mais des résolutions exceptionnelles permettent de laisser en place la 7^e, ou la quinte, ou la sensible.

L'accord *Si Ré Fa La* \sharp est assez difficile à bien écrire, à cause de ce triple mouvement obligé. — On est souvent conduit à doubler la tierce, avec une disposition qui n'est pas des meilleures (quoique possible):

Avec des *Lab*, on a les résolutions la 7^e diminuée \flat : (sur \flat 3 de Do, en mineur, ou sur \sharp 3 de Do, en majeur. Car \flat peut très bien se résoudre sur l'accord majeur).

Si la résolution de \flat sur l'accord majeur est tout-à-fait courante, celle de

sur l'accord *mineur* de Do est assez difficile à pratiquer sans dureté, et le style en diffère

peut-être un peu de celui des habituelles leçons d'harmonie... Toutefois, grâce à certaines dispositions de l'accord, et avec telle expression mélodique, elle me semble très possible: et c'est une harmonie qu'il ne faut pas ignorer, puisque nous admettons la gamme de *La* mineur avec *Sol* \sharp et *Fa* \sharp .

1^{er} RENVERSEMENT:

On tolèrera ici que la V^{te} diminuée (*Fa*) monte, afin de ne pas doubler la Basse de l'accord de sixte; le *Ré* ne pouvant d'ailleurs aller au Do à cause des quintes qui en résulteraient.

Eviter toujours:

cet unisson est très gauche.

(1) On admet d'ailleurs de résoudre *A* sur l'accord mineur de Do, et *B* sur l'accord majeur de Do.

(2) On ne permettra l'unisson entre

on ne l'écrirait que très exceptionnellement, si la Basse monte à T. et C., qui est très maladroit.

(3) *Mib* est possible, surtout avec cette disposition. Cela correspond au mode mineur avec 6^e degré majeur.

(4) Même remarque que ci-dessus, au sujet de la réalisation de cette 7^{me} *Si La* \sharp , sur un accord du mode mineur. Cela n'est pas impossible. De même pour les autres renversements.

2^e RENVERSEMENT.

(discutable)

(1)

(2)

+4 6 6 +4 (ou Mi \sharp) (ou Mi \sharp) (ou Mi \sharp)

3^e RENVERSEMENT.

Usité seulement pour la γ , puisque dans l'écriture de l'autre γ , le *La* ne saurait être au-dessous du *Si*. —(On ne l'emploiera alors que comme accord de seconde, avec le *La* préparé).

+2 (ou Mi \sharp) (ou Mi \sharp) (ou Mi \sharp)

(Le chiffrage +2 indique la 2^e augmentée, c'est une abréviation conventionnelle dont il faut se souvenir).

ENHARMONIES DE LA SEPTIÈME DIMINUÉE

Si l'on examine les renversements de cet accord et qu'on les compare à "l'état fondamental", on remarquera que pour toutes ces agrégations, les intervalles qui les composent sont, ou des *tierces mineures*, ou des *secondes augmentées*. Cette propriété de l'accord de 7^e diminuée, d'être pareil à lui-même en tous ses renversements (à l'enharmonie près) permet d'interpréter à volonté γ comme $\frac{6}{5}$, ou comme $\frac{4}{3}$, ou comme +2, et par conséquent de réaliser immédiatement des modulations fort lointaines.

Exemple: j'arrive, en un passage d'une leçon, à:

Je considère *Lab* comme *Sol \sharp* , *Fa \sharp* comme *Mi \sharp* , ce qui me permet une modulation dans le ton de *Fa \sharp* mineur (ou même de *Fa \sharp* majeur) l'accord γ se chiffrant alors $\frac{4}{3}$.

Il est facile de voir quelles sont les tonalités ainsi *relées*; écrivons l'accord de ses 4 manières différentes:

Ut. La. Fa \sharp . Mi \flat .
majeur ou majeur ou majeur ou majeur ou
mineur mineur mineur mineur

(a) (a) (ou les accords de
tonique sur Fa \sharp
maj. ou min.)⁽²⁾

Rien qu'avec les résolutions *normales* de ces 4 accords, nous arriverons aux accords suivants:

Mais ce n'est pas tout. Car il existe des masses de résolutions exceptionnelles, la plupart au moyen de changements chromatiques, et l'on admet par exemple l'enchaînement suivant:

ou aussi:

Celui-ci est également fort usité:

Et de même:

Enfin, l'on écrit parfois:

Ce ne sont là que des moyens à l'état brut. Il n'est pas toujours aisé d'en faire un bon usage, car il y a parfois quelque imprévu trop déconcertant, à ces enharmonies. En d'autre cas au contraire ce sont d'heureuses surprises. Le goût seul décidera.

(1) Le *Mi* doublé est médiocre. Mieux vaut cent fois l'unisson sur *Sol* malgré la quinte directe.

(2) On tolère cette cadence plagale:

MARCHES DE SEPTIÈMES DIMINUÉES, À RÉALISER

1^e DESCENDANTES

etc.

(a) Résolution normale.

etc.

(c) Résolution normale.

etc.

(e) Résolution exceptionnelle et irrégulière, par mouvement disjoint.

2^e ASCENDANTES

etc.

(a) Résolution normale.

etc.

(c) Résolution normale. Également, changement de position aux accords parfaits.

etc.

(b) Résolutions exceptionnelles, mais la 5 et la 7 descendent d'un ton (ou d'un intervalle enharmoniquement égal à un ton).

etc.

(d) Résolution normale.

etc.

(f) Résolution exceptionnelle et irrégulière, par mouvement disjoint, et avec fausses relations.

etc.

(b) Résolution normale. Il faudra un changement de position à chaque accord parfait.

etc.

(d) Résolution normale. Également, changement de position aux accords parfaits.

7^e DE SENSIBLE, CONSIDÉRÉE COMME 9^e MAJEURE DE DOMINANTE, SANS FONDAMENTALE
BASSE DONNÉE (CHIFFRÉE)

On pourra utiliser des noires, si l'on veut.

(a) Ici, triolet de noires.

(b) Cet accord, pris d'abord comme 7^e de sensible, devient 7^e du 2^d degré et prépare ainsi le Si, Dominante.

(c) Ici on pourra supprimer la 5.

(d) Accord de seconde, car le Mi sous le Fa# doit être préparé.

(e) Exceptionnellement, on écrira ici un accord de septième diminuée.

B.D. À CHIFFRER ET À RÉALISER (sur la 7^e de sensible).

(a) On pourra avoir $\frac{+4}{b3}$ si l'on veut.(b) Ici il faut $\frac{+4}{b3}$ renversement de septième diminuée.

(c) Arriver à Si, dominante, puis moduler en Sol.

CHANT DONNÉ

Assez lent. Expressif et "lumineux"

- (a) Renversement de $\overline{7}$. (b) Arriver à $\frac{6}{4}$ sur Fa, et conclure la phrase en Sib.
 (c) Résolution exceptionnelle de $\frac{+6}{5}$ sur Sol, qui se trouve suivi (pour La et Sol du chant) de Do à la basse (Dte). (d) $\frac{6}{4}$ sur Do.

LEÇONS SUR LES 7es DIMINUÉES

B.D. Résolutions naturelles de $\overline{7}$ à l'état fondamental

B.D. Renversements de $\overline{7}$ (et $\overline{7}$). Résolutions naturelles et changements de positions. (a)

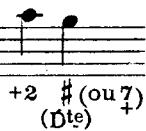
Excepté à la 1^{re} blanche de la 4^e mesure, il faudra que *chaque temps* de cette leçon soit marqué, par des noires (au moins à l'une des parties). Il en résultera des échanges de notes et des changements de position. On sont permis. — En général il vaut mieux ne pas en user fréquemment, mais ils sont *dans le style de cette leçon* et ici on pourra les pratiquer, sans crainte d'abuser.

- (a) On pourra admettre parfois, dans les résolutions, des *intervalles mélodiques* augmentés, — dans la nature de l'accord — et si cela reste mélodique.
 (b) Ici des croches.
 (c) Exceptionnellement, j'ai indiqué ici l'accord de neuvième de dominante, que nous étudierons un peu plus loin. On sait déjà qu'il s'écrit:



(1) On pourrait supprimer cet accord et passer directement à $\overline{7}$ sur Ré#.

BASSE À CHIFFRER ET À RÉALISER (\natural et ses Renversements). Résolutions normales, sauf aux endroits chiffrés (il est entendu que la résolution de $+2$ sur un accord de Dominante est considérée ici comme une de ces résolutions normales)



Et de même \natural suivi de \sharp sur la même note de basse

Moderato (à cause des noires).

6

Il est entendu que la \natural ou ses Renversements peuvent se résoudre sur un accord majeur: cela est très important à bien noter.

Les passages où il y a des résolutions exceptionnelles ont été chiffrés.
(a) Tonique qui devient Dominante. (b) (c) (d) Cadence rompue.

BASSE À CHIFFRER ET À RÉALISER. (\natural et $+6$. Résolutions naturelles et enharmonies).

Assez lent

7

Tout ce passage jusqu'au f sur Mib, ne doit pas être réalisé en marche, malgré la symétrie qu'on pourra donner au chiffrage.

- (a) Disposer les parties dans le grave pour ce début.— Cette leçon est écrite pour rappeler la signification première de l'accord de \natural
(b) Accord amenant une cadence sur Fa \sharp — Si.
(c) Autre sonorité, plus espacée et plus claire.
(d) Enharmonie de Do \natural à Si \sharp .
(e) Pas d'unissons, sauf exceptionnellement sur des temps faibles.

CHANT DONNÉ (\natural et ses Renversements).

8

Bien entendu, on n'est pas forcée de placer à chaque instant des \natural , notamment dans la 1^{re} phrase.

100

C.D. (\# . Etat fondamental. Résolutions naturelles).**Tranquillo**

(a) Bien penser au rôle de la \# dans les marches d'harmonie, et se bien rendre compte de la tonalité de chaque mesure.

(b) Modulation en *Sib*.

(c) Ne pas harmoniser ce *Mi \sharp* , qui est une "échappée". C'est comme s'il y avait *Ré* blanche, au lieu de *Ré Mi \sharp* noire.

C.D. (Renversements de \# .⁽¹⁾ Résolutions naturelles).

(a) Je rappelle que, lorsqu'on pratique l'enharmonie et lorsqu'il se produit une fausse relation de ce fait, le sentiment à l'oreille n'en existe pas. D'ailleurs cet accord de \# a la propriété d'arranger la plupart des fausses relations...

(b) On pourra placer ici un *Ré* à la Basse, avec $b\flat$.

(c) Penser à une basse chromatique.

(d) Sur *Ré*, Dominante.

(e) Ici l'accord de \# mène à une résolution sur un accord de Dominante (au 1^{er} temps de la mesure suivante). Car \# conclut aussi bien sur la Dominante que sur la Tonique

Voici maintenant, au sujet de \# et de ses Renversements, quelques leçons sur des enchaînements chromatiques et des résolutions exceptionnelles. Elles sont plus difficiles à *bien entendre* que les précédentes, et il nous a semblé utile d'aider l'élève par plus d'une indication.

B.D. À CHIFFRER ET À RÉALISER. (Résolutions naturelles de \# mais avec beaucoup de chromatisme).

Lent

(a) En *Lab* majeur.

(b) En *Fa* majeur.

⁽¹⁾ Et aussi \# , bien entendu, ainsi que tous les accords déjà vus, si on trouve l'occasion de les écrire.

B. D. (CHIFFRÉE) $\frac{7}{4}$ et ses Renversements. Résolutions exceptionnelles.

Assez lent

12

De A à B, mouvement descendant du Soprano, contre le mouvement ascendant de la Basse.

B. D. (Mêmes accords).

Assez lent

13

CHANT DONNÉ (Résolutions exceptionnelles de $\frac{7}{4}$ et de ses Renversements).Ce chant étant fort difficile, l'élève — s'il ne peut le réaliser — en trouvera la Basse après les textes de la *Revision* qui termine le chapitre suivant.

Très calme (presque Adagio)

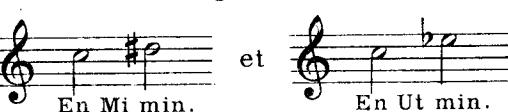
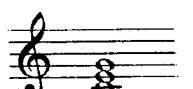
14

De toute façon, si cette leçon semble un peu trop difficile, lire d'abord, au chapitre suivant, les quelques remarques sur les *diverse significations* de la 7^{me} diminuée.

RÔLE DES DIVERS ACCORDS ET DES DIVERS DEGRÉS

On ne doit pas perdre de vue d'écrire, *avant tout*, de la musique. Ce rapport intime et nécessaire entre l'harmonie scolaire et la musicalité nous conduit dès maintenant à parler d'autre chose que de règles proprement dites et de définitions d'accords. Il n'y a pas que des règles dans l'harmonie, — il y a beaucoup à dire à côté de ces prescriptions. Plusieurs remarques dans les chapitres suivants, et surtout celui intitulé *Harmonie et Composition*, viendront compléter le présent chapitre. Mais ayant d'aller plus loin, donnons quelques aperçus du rôle musical, et si divers, des accords étudiés jusqu'ici.

On a classé les accords parfaits en deux catégories: *majeurs, mineurs*. Tous les accords majeurs se composent des mêmes intervalles (tierce majeure + tierce mineure); tous les accords parfaits mineurs sont formés par la superposition d'une tierce mineure et d'une tierce majeure.⁽¹⁾ Cependant, ils n'ont pas tous la même *signification musicale* dans la phrase. — Si l'on est tant soit

peu musicien, on a déjà  Mais un seul accord donné:  n'a point saisi la différence entre En Mi min. En Ut min.

le même sens, s'il est considéré comme accord de Tonique ou comme accord de Dominante. Le fait, pour *Do Mi Sol*, d'être placé sur *Do Tonique*, lui confère par cela même un caractère tout autre que si le *Do* est *dominante du ton de Fa*. — Est-il impossible de définir par *des mots* cette impression profonde, mais très nette, de Tonique ou de Dominante?

La Tonique donne l'idée de repos, de quelque chose de définitif. La Dominante est comme opposée à la Tonique; et c'est, par exemple, comme si du domaine de la Tonique, on sortait par une porte ouverte. — Avec l'accord de $\frac{7}{4}$ la porte est peut-être moins large ouverte; elle tendrait à se vite refermer (résolution normale sur la Tonique). D'ailleurs, la Dominante me semble supposer toujours une Tonique où l'on va rentrer; — cette Tonique pouvant d'ailleurs à son tour être prise comme Dominante.

Un accord parfait majeur, isolé, sans contexte, est pris par notre oreille comme *accord de Tonique*.⁽²⁾

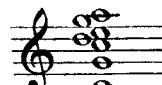
Il y a déjà un *organisme de phrase musicale* lorsque se produit une succession de Tonique à Dominante. (Certaines mélodies de Beethoven et surtout de Weber sont harmonisées, presque entièrement, par des alternances de Tonique à Dominante).

D'ailleurs on peut concevoir un lambeau de phrase dans lequel n'apparaisse point forcément l'idée de Dominante:



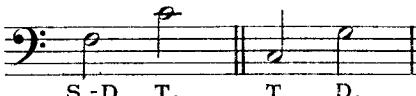
Mais le plus souvent, la *fonction de Dominante* fait son apparition, quitte à céder de nouveau la place à celle de la *Tonique*.

La signification de la *Tonique à la Basse* est si forte, que d'autres accords plus complexes que l'accord parfait gardent le sens de *repos* inhérent à cette Tonique (voyez notamment, dans *Asie* de M. Ravel: "Je voudrais m'en aller avec la goëlette...", et le début d'*Epiphanie*,⁽³⁾ de Ch. Kœchlin).

On trouve dans la musique moderne des  dont le caractère reste consonnant, et stable. agrégations sur Tonique, telles que:

La troisième fonction qu'un accord parfait puisse occuper dans la phrase est celle de *sous-Dominante*

Cette sous-Dominante, on serait théoriquement et logiquement tenté de dire: Elle est à la Tonique ce que la Tonique est à la Dominante.



Mais, *musicalement*, il n'est pas de relation obligée de "Dominante à Tonique" dans l'enchaînement de l'accord parfait de *Do* à celui de *Fa*. Cela dépend de la tournure de la phrase; ici intervient cet élément capital qui est la *ligne mélodique*.



reste en *Do*. L'accord de *Fa* y est nettement un accord de sous-Dominante.

(1) Je parle, naturellement, de la forme schématique de tierces superposées, sans tenir compte des variantes de *disposition*.

(2) Il y a toutefois des compositeurs qui pensent en Dominante. C'est affaire de sensibilité particulière. Nous y reviendrons plus loin.

(3) Mélodie écrite sur la poésie de Leconte de Lisle.

Mais:



donne l'impression que, sur l'accord de Fa, l'on est en Fa. Et il y a alors relation de *Dominante à Tonique* dans l'enchaînement de l'accord de Do à celui de Fa.

On voit donc que la question est fort complexe et que le sens de la tonalité reste intimement lié à l'allure même de la mélodie.⁽¹⁾

Le sentiment de la sous-Dominante est très net dans les enchaînements que voici:



L'accord parfait de la sous-Dominante joue un rôle important à l'égard de la Dominante. Il prépare l'accord de Dominante, et se trouve ainsi un intermédiaire entre celui de la Tonique et celui de la Dominante. —(Placé avant cet accord du 5^e degré, il donne l'impression qu'on fait un détour pour s'en aller mieux ouvrir la "porte de la Dominante").

D'ailleurs cet intermédiaire n'est point obligé, et l'on peut aussi bien rencontrer, avant l'accord de Dominante, celui du 6^e ou celui du 2^d degré.

Je n'insiste pas sur le "mécanisme des cadences" de la forme si usuelle

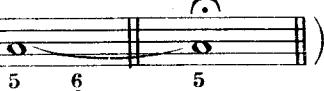


On a déjà défini la cadence plagale, dont l'essence est dans la succession



On conçoit donc que le sens est très précis, de Dominante, et de Tonique. Il l'est également pour la sous-Dominante. Peut-être l'enchaînement de Tonique à sous-Dominante ne nous fait-il pas sortir

comme par la "porte de la Dominante"; et ce serait plutôt une fenêtre ouverte d'où l'on contemplerait la vue (surtout dans l'enchaînement final):

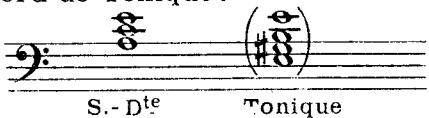


Ces sortes d'images ne donnent d'ailleurs que des équivalents bien imparfaits; elles nous montrent que c'est chose quasiment impossible, de se servir des mots pour expliquer des perceptions musicales. Prenez-les pour ce qu'elles valent, mais considérez surtout la perception, la *signification musicale* que j'ai en vue d'évoquer.⁽²⁾

TONIQUE, DOMINANTE ET SOUS-DOMINANTE, EN MINEUR.

Un accord mineur, isolé, est pris également par l'oreille comme accord de Tonique.⁽³⁾

Mais il ne s'en faut pas de beaucoup qu'on n'éprouve l'envie de l'interpréter comme un accord de sous-Dominante, et de conclure ainsi par une cadence plagale, à une Tonique d'accord majeur:



La *Dominante* du mode mineur est, bien entendu, la *quinte de la Tonique, comme en majeur*.

Le rôle de cette quinte et des accords qu'elle soutient (accord parfait majeur, ou $\frac{7}{4}$) est *tellelement pareil* au rôle de la Dominante dans le mode majeur, qu'il nous est impossible d'accepter la théorie bizarre en vertu de quoi la Dominante de La mineur serait le 4^e degré, Ré. — Cette théorie est si peu conforme au sens musical, et elle complique tant les choses, que nous n'insisterons pas davantage.

(1) Inversement, la succession de Do à Sol peut être réalisée de telle sorte que, (Tonique)



même sans aucun Fa#, l'oreille interprète l'accord de Sol comme un accord de Tonique:

Do, pris ensuite Tonique (comme S.-Dte) Sol, Tonique

Une phrase mélodique possède en elle-même une signification harmonique, tonale. —(D'ailleurs certaines phrases se prêtent à plusieurs interprétations différentes).

(2) Le rôle de la sensible dans $\frac{7}{4}$ est important, quoique non primordial. En réalité, dans certains cas:



se suffit à soi-même.

Il peut arriver que l'*absence de sensible* soit préférable; j'en ai remarqué des exemples. L'accord prend alors une signification plus large; la sensible le rétrécirait.

Enfin, il existe dans la musique moderne une cadence qui participe à la fois de la Dominante et de la sous-Dominante:



J'y reviendrai.

(3) Mais une seule note, isolée, est prise comme Tonique d'un accord majeur sous-entendu. D'ailleurs si cette note est assez grave, vous entendrez résonner successivement les harmoniques 2, 3, 4, 5, (et même jusqu'à 6 et 7). Or l'harmonique 5 est précisément la tierce majeure. Le son isolé contient donc explicitement (quoique faiblement) l'accord parfait majeur. — Non d'ailleurs la $\frac{7}{4}$, puisque la 7^e harmonique est beaucoup plus bas que la vraie 7^e mineure.

La fonction de la Dominante du mode mineur est tout à fait analogue à celle de la Dominante du mode majeur.

La sous-Dominante, c'est le 4^e degré, comme en majeur. Rôle également analogue à celui de la sous-Dominante du mode majeur, à cela près que la résolution de sous-Dominante à Tonique:



ne peut plus être prise comme équivalent à celle de Tonique à Dominante, le second accord (b) étant mineur (tandis que si *La* était Dominante du ton de *Ré*, l'accord porté par *La* serait forcément $\#5$).

NOTES SUR LES 6^{es} DEGRÉS DES MODES MAJEUR ET MINEUR.

On a vu, au sujet des cadences plagales et des accords de 7^e, que la gamme majeure peut avoir un 6^e degré à la *sixte mineure* de la Tonique; et d'autre part, que la gamme mineure peut avoir un 6^e degré *sixte majeure*. J'ai fait allusion aux cadences qui en résultent; rappelons ici les principales d'entre elles:

MODES GRÉGORIENS. — On les étudiera plus loin, avec davantage de détails. Disons cependant quelques mots à leur sujet, dès à présent. — L'*hypodorian* est le ton de *La mineur*, avec *Fa* pour *Sol*. Il en résulte que son accord de Dominante, (placé sur *Mi*) est un accord mineur. Les traités jugent trop vague la conclusion qu'il donne; je ne suis pas de cet avis. En bien des cas la cadence est fort nette. — La fonction tonale de Dominante subsiste; mais elle s'affirme d'une façon moins insistante,

moins pénétrante, moins incisive, qu'avec la sensible. Il faut que votre oreille prenne l'habitude de ces sortes de cadences telles que:



Cette habitude est nécessaire à la compréhension de beaucoup d'œuvres modernes, comme à bien entendre la musique ancienne, jusqu'au XVI^e Siècle inclus.

De même pour l'*hypophrygien*, qui est le ton de *Sol majeur* avec *Fa* pour 7^e degré. Il est nécessaire, en certains cas, de savoir "entendre en Sol", malgré le *Fa*.

Dans le passage suivant⁽¹⁾



on reste manifestement en *Mib*, et les *Réb* n'indiquent aucune modulation en *Lab*.

Enfin, l'*hypolydien* (*Fa majeur*, avec *Si* pour 4^e degré) est également fort usité dans la musique moderne.

ACCORDS PARFAITS DES 2^d, 3^e ET 6^e DEGRÉS.

Ils ont parfois un sens plus vague, à cause qu'en certains cas l'oreille tend à les interpréter comme des accords de Dominantes hypodorienne ou hypophrygienne.

Signalons, dans le *Trio* du *Menuet* du *Septuor pour trompette*, de Saint-Saëns, un excellent emploi de ces accords. La netteté de la mélodie empêche qu'ils ne deviennent de tonalité, et l'incertitude tonale où par instants ces accords sembleraient entraîner, s'oppose à la sûreté de la mélodie, qui les guide et les maintient dans le ton. Il en résulte une saveur toute particulière. Voyez aussi les airs de *Ballet d'Ascanio*, dont plusieurs ne sont autres que des transcriptions de *Dances* de Claude Gervaise, musicien du XVI^e Siècle.

(1) *Sous bois*, chœur pour voix de femmes (Ch. Kœchlin).

Il y a toute une gamme de nuances très fines dans l'emploi de ces harmonies. Parfois celle du 6^e degré est un peu faible, mais d'une sérénité charmante. L'accord du 2^d degré semble plus archaïque, avec quelque chose d'immobile, évoquant les anciennes mosaïques byzantines. Et celui

du 3^e degré reste assez mystérieux, dans son  (l'accord de Fa# est ici en Ré, mais tendant à être interprété comme de Tonique ou Dominante).

Ce mystère, ce vague, ces nuances fines ou archaïques, furent méconnus depuis le XVIII^e Siècle jusqu'aux temps modernes.

C'est avec le retour aux modes de plain-chant (dont on rencontre les premiers indices chez Berlioz, Chopin, Liszt, et les Russes) que l'on est enfin revenu à l'usage *courant* des accords du 3^e et du 2^d degré⁽¹⁾ (le sixième était moins rare).

Le rôle du second degré est pourtant fort utile, surtout dans les cadences. Il précède l'accord de Dominante (mais non, d'ailleurs, la $\frac{6}{4}$ sur la Dominante, celle-ci en général n'étant bonne⁽²⁾ qu'à près le Renversement ($\frac{6}{4}$) sur le 4^e degré). Il est excellent dans mainte autre occasion, notamment après l'accord de la sous-Dominante, ou après celui du 6^e degré.

L'accord du 6^e degré, on l'a vu dans nos leçons, peut également rendre de précieux services. Par exemple, avant la dernière cadence, ce à quoi l'on ne pense pas toujours:



Celui du 3^e degré, parfois, gardera nettement le caractère *d'être sur ce 3^e degré*, mais souvent il oscille vers le rôle d'une Dominante hypodorienne:

(a) Accord du 3^e degré de Do où la basse conserve bien son rôle de 3^e degré.
(b) Accord du 3^e degré jouant presque le rôle de Dominante de La hypodorian. Puis retour en Do, par l'accord de Sol.

L'interprétation que donne l'oreille à un passage musical, est la chose la plus importante; mais il est difficile de classer tout cela, car les *cas particuliers* sont fort divers.

L'accord de La (6^e degré) après celui de Sol, ou après celui de Do, est assez nettement celui du 6^e degré de Do. (Parfois cependant, après 5 sur Sol, en cadence rompue, cet accord de La peut donner l'impression de Tonique de *La mineur*). — Mais après l'accord de Ré (2^d degré) il semble une sorte de Dominante de Ré hypodorian (*a*), ou l'accord de Tonique de La mineur. (*b*) Parfois aussi il sonnera comme un accord du 2^d degré du ton de Sol, — par exemple après un accord parfait de Mi. (*c*)

(a) En Do En Ré
(b) En Do En La
(c) Ton de Do presque ton de Sol.

Si l'on étudie ces quelques exemples, on se rendra compte qu'avec ces accords la tonalité n'est point du tout si vague que l'en accusaient les musiciens d'il y a soixante ans, mais que cette tonalité est *volue*, avec beaucoup de souplesse. Elle est fixée moins fermement qu'avec $\frac{7}{4}$, cela est certain. Elle n'est pas rivée; et cependant l'oreille, dans la plupart des cas, se décide pour "entendre" telle ou telle tonalité.

Dans une phrase en *Do*, les accords parfaits du 1^{er}, du 4^e et du 5^e degré restent en *Do*, presque toujours (à moins de modulation produite par la ligne du chant, ainsi que je l'ai indiqué). — Il n'en est pas toujours ainsi pour les accords des 2^d, 3^e et 6^e degrés, par lesquels on peut s'évader rapidement et subtilement de la tonalité de *Do*. — Les musiciens qui pensèrent surtout par $\frac{7}{4}$, Tonique et sous-Dominante (du XVII^e au XIX^e), il est tout naturel que les accords des 2^d, 3^e et 6^e degrés leur aient paru d'une indécision fâcheuse: parce que l'oreille de ces musiciens s'était déshabituée de comprendre la tonalité de ces accords. Mais leur emploi peut être fort précieux.

Du point de vue scolaire, on jugera sans doute qu'il n'est pas utile d'*insister outre mesure, dès le début*, sur ces tonalités fugitives, effleurées, des accords des 2^d, 3^e et 6^e degrés. On y reviendra lors du chapitre sur les *modes grégoriens*. D'ailleurs, dans nos leçons sur les accords parfaits et même sur les $\frac{7}{4}$, nous avons largement usé d'autres degrés que le 1^{er}, 4^e et 5^e: cela suffira, présentement, pour exercer l'oreille de l'élève à tous les degrés de la gamme.

(1) Je parle du 2^d degré à l'état fondamental, car $\frac{6}{4}$ sur le 4^e degré était toujours fort usité.

(2) On ne sait trop pourquoi, mais c'est un fait non douteux.

INTERPRÉTATION DE L'OREILLE. — En général, le sens qu'elle attache à une tonalité, ou à un accord, est précis — lorsque le passage en question est écrit avec suffisamment de logique musicale.⁽¹⁾

Déjà nous avons vu la différence incontestable entre

Le rôle de la mélodie intervient aussi; et celui du rythme; nous y avons fait allusion. Dans les exemples suivants :

(a) Est plutôt l'accord de *Dominante* de Do, hypophrygien.

(b) Est bien le 2^d degré du ton de Fa et le passage conclut sur la *Dominante*, Do.

On reviendra plus loin sur les *façons d'entendre*, qui sont au demeurant les *façons de comprendre* un passage. Mais il n'était pas inutile d'en dire quelques mots dès ce chapitre.

J'ai suffisamment parlé des deux significations de 5, selon qu'il est placé sur le 2^d degré (mineur) ou sur la sensible, pour n'y pas revenir. Également, sur le rôle de l'accord de *quinte augmentée* du 3^e degré du mode mineur. Non seulement cet accord est tout différent de son enharmonique :

Mais on ne saurait non plus le confondre avec la quinte augmentée qui serait le résultat d'un mouvement chromatique, avec le sens d'*altération* d'une quinte juste :

Et il reste distinct, nettement, des accords de quinte augmentée à caractère neutre, sans tonalité définie, qu'on enchaînerait par *tons entiers*:

ACCORDS DE SEPTIÈME. — C'est en général la fondamentale qui détermine le caractère de l'accord. Les accords de 7^e placés sur la Tonique (7) seront plus parents de l'accord parfait de la Tonique que n'en sont les accords parfaits de Dominante. Il y aura des septièmes et des neuvièmes (ou même des 11^{es}) de Dominante, dont les caractères resteront analogues; et l'on peut rencontrer des septièmes hypodoriennes, réellement de *Dominante*, telles que :

L'accord de 7^e de Dominante a un caractère très net, sur lequel je ne reviens pas.

L'accord de 7^e du second degré est le plus important des autres accords de 7^e.

Son rôle est capital dans les modulations et les cadences, dont il est en quelque sorte, bien souvent, le pivot. On doit le considérer comme pouvant être écrit, dans les *leçons de concours*, sans préparation — et tout au moins, avec la préparation par échange; ou bien, sous forme d'accord de seconde avec la réalisation suivante:

Notez que la signification de la 7^e du second degré diffère beaucoup de celle que donne l'accord de Tonique en mineur hypodorien.

Ré, 2^d degré du ton de Do

Ré Tonique

En mineur, l'accord du second degré est homonyme de la 7^e de sensible du mode majeur, mais avec un sens tout autre :

2^d degré ton de La majeur

sensible ton de Do

(1) (L'illogisme est, par exemple, d'annoncer une modulation en Sol (a) par :

et de continuer (b) par une neuvième de Dominante en Do. Cela ne serait à sa place que pour un effet de surprise burlesque, mais ces effets ne sont pas ceux qui nous occupent ici).

(Il y a la même différence, je l'ai dit plus haut, qu'entre $\sharp 5$ du 2^d degré mineur, et $\flat 5$ de la sensible). — Ce qui est étrange, c'est que les traités autorisent d'écrire sans préparation la 7^e de sensible, (sous prétexte que la 9^e de Dominante, d'où elle est issue, est un accord dissonant "naturel") alors qu'ils interdisent l'emploi de la 7^e du 2^d degré, non préparée — et que cette 7^e du 2^d degré présente un caractère plutôt *moins incisif* que celle de la sensible. — Nous avons signalé la règle en usage à ce sujet, puisqu'elle est admise ainsi dans les Conservatoires; mais il serait souhaitable qu'on autorisât l'élève expérimenté, à ne point préparer les 7^{es} du 2^d degré — à condition que cela soit musical et dans le style de la leçon qu'il traite.

HOMONYMES DE $\frac{7}{4}$. J'ai déjà cité cette 7^e du 4^e degré du mode mineur:

Parfois d'ailleurs, on passe par équivoque entre $\frac{7}{4}$ et $\frac{7}{3}$, d'une *réelle* septième de Dominante sur Ré à un accord de *La mineur* formant modulation.

On doit aussi noter le sens d'"harmonie d'emprunt" de $\frac{6}{5}$ avant la Dominante, sur la sous-Dominante haussée chromatiquement:

ÉQUIVOQUES DIVERSES. On verra plus loin l'enharmonie entre $\frac{7}{4}$ et la sixte augmentée, dont la signification est différente; mais cette équivoque est utilisée pour mainte modulation telle que

En réalité, c'est

Je passe sur les équivoques utilisables avec $\frac{6}{5}$ sur Ré, Ré étant pris comme 2^d degré de Do, puis comme 4^e degré de La mineur; — avec 7 de Do, Do étant Tonique, — puis sous-Dominante du ton de Sol, etc. — Cet usage des "accords mixtes" est fréquent et très précieux. Vous en trouverez les meilleurs exemples dans les œuvres de Gabriel Fauré.

SEPTIÈMES DIMINUÉES. — A l'origine, le caractère en fut, nettement, celui de la 9^e mineure de Dominante: sortes d'autres *exceptions* de cet accord.

Mais il existe toutes

Il peut conclure sur la Dominante:

Sensible Tonique

Il peut être employé comme appogiature ou comme broderie:

Dominante

(a) et (b) peuvent être considérés comme appogiatures.

Enfin, il existe une infinité de *résolutions exceptionnelles* de $\frac{7}{4}$ et de ses renversements; on a pu se convaincre, dans les leçons données sur cet accord, de la variété des enchaînements possibles. Leur résultat, évidemment, est parfois de perdre de vue la tonalité. Avec ces enharmonies la $\frac{7}{4}$ prend vite un caractère *neutre* et l'on cesse de songer à sa résolution première. — Cet accord devient alors la ressource habituelle aux élèves embarrassés, en des passages chromatiques où ils "n'entendent" plus très bien. Elle peut, même en ce cas, être d'un bon usage. Mais plus la tonalité restera nette et *simple*, mieux cela vaudra.

DIVERS CONSEILS AU SUJET DES CADENCES, DES MODULATIONS, DU CHIFFRAGE DES BASSES, DE LA RÉALISATION DES CHANTS DONNÉS.

Avant d'indiquer à l'élève des leçons, comme exercices de *Revision* des chapitres précédents, rappelons certaines recommandations relatives à ce travail.

CADENCES.— Si l'on a une cadence (parfaite, ou rompue) par l'enchaînement de *Dominante à Tonique*, se souvenir des principales manières d'arriver à l'accord de Dominante.

1^o par celui du 4^e degré (5, 6, 3, ou même 7).

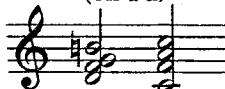
2^o par celui du 2^d degré (5) — (jamais 6)⁽¹⁾

3^o par la 7^e du 2^d degré.

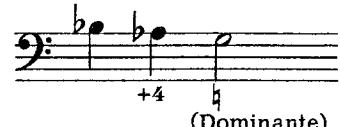
4^o par le 4^e degré haussé d'un $\frac{1}{2}$ ton chromatique, et servant de basse à l'accord de sixte, ou à 5, ou à $+6$, ou à 7. (La Dominante portera alors, le plus souvent, une 6).⁽²⁾

5^o par *sixte augmentée* sur le 6^e degré abaissé d'un $\frac{1}{2}$ ton chromatique; on étudiera cet accord plus loin. Pour l'instant, c'est 7 (son enharmonique) qu'on emploiera sur ce 6^e degré abaissé; — et l'on aboutira de la sorte à une 6, majeure ou mineure. (en Fa)

6^o par 5, ou 6, ou même sixte majeure, sur le 6^e degré



7^o par résolutions exceptionnelles de renversements de 7, par exemple



(Dominante)

Parfois, un accord final de Dominante se trouve précédé de l'accord du 3^e degré; dans les leçons d'harmonie c'est beaucoup plus rare, mais on en voit des exemples tels que la fin de l'admirable *Nocturne* (poésie de Villiers de l'Isle Adam) de Gabriel Fauré.

MODULATIONS.— Penser au rôle de l'accord du 2^d degré précédent la Dominante; cet accord du 2^d degré peut être d'abord celui d'une Tonique (en mineur) dont on vient d'établir la tonalité: ainsi, pour aborder la Dominante (*Sol*) du ton de *Do*, on module d'abord en *Ré mineur*; puis l'accord de *Ré mineur* est pris comme accord du 2^d degré du ton de *Do*, et suivi de l'accord de *Sol* (Dominante).

Il existe beaucoup d'autres sortes d'accords mixtes ou de tonalités préalables. Ainsi l'on peut arriver à un accord parfait mineur, pris ensuite comme accord du 3^e degré d'un ton majeur (modulation courante chez Mozart, Beethoven et Schubert) ou comme 4^e degré du mode mineur. — On va très loin, parfois, en passant de Toniques à Dominantes,^(a) ou par accords parfaits de tonalités changeantes.^(b)



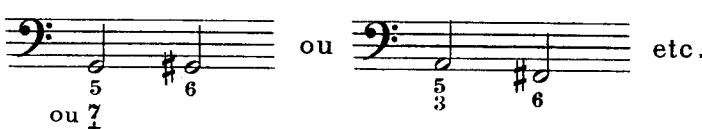
Il y a également toutes les marches modulantes déjà étudiées plus haut, et bien d'autres encore. — Il y a aussi les modulations par résolutions exceptionnelles de 7 et de 7.

Ce ne sont pas les moyens qui manquent; mais l'à propos des modulations, et de savoir décider quelle est la meilleure: en cela réside une réelle difficulté. Et dans un enchaînement, dans une suite d'accords, toutes sortes d'*impondérables* interviennent, des petits détails⁽²⁾ qu'on croirait sans importance alors qu'ils sont presque tout; ils font que telle réalisation est bonne, médiocre ou mauvaise, sans parfois qu'on puisse analyser de façon précise, pour quelle cause. Mais, si l'oreille n'analyse point ces causes, elle se décide très vite pour juger bon ou mauvais le résultat; et c'est à elle — à elle seule — que l'on doit se fier.

CHIFFRAGE DES BASSES.— Revoir ce que j'ai dit sur les accords parfaits que peuvent porter les différents degrés. — Pour les accords de septième, se rendre compte, naturellement, si la dissonance en peut être préparée dans l'accord précédent, et si la résolution n'amènera point de fautes.

Voir s'il y a des repères (repos à la Tonique ou à la Dominante); étudier comment on abordera les

Dominantes; penser aux cadences rompues et aux modulations par sensible à la basse, telles que



Si l'on estime que tel passage d'une basse est dans une tonalité plutôt que dans une autre, ne pas tenir cette estimation pour définitive, tant qu'on n'aura pas bien décidé le chiffrage, et surtout vérifié si la réalisation en semble logique et musicale.⁽³⁾ Ne point s'obstiner à la tonalité dont on a revêtu dès l'abord ce passage de la Basse, si cette tonalité donne une mauvaise harmonie: — chercher autre chose. — Pour le *chromatisme*, revoir l'étude faite à ce sujet, au chapitre des *Résolutions exceptionnelles* de 7.

(1) La 6 sur Dominante est en général assez plate après 5 sur le 2^d degré.

(2) Notamment la ligne mélodique, et l'expression même de la phrase.

(3) Il ne faut point trop séparer le travail du chiffrage de celui de la réalisation. Bien souvent, c'est en réalisant qu'on aperçoit telle modification l'on doit apporter au chiffrage envisagé tout d'abord

EXEMPLES DE CHIFFRAGES:

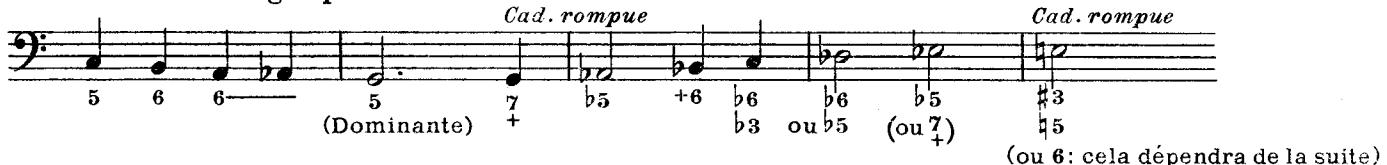
Soit à chiffrer: 

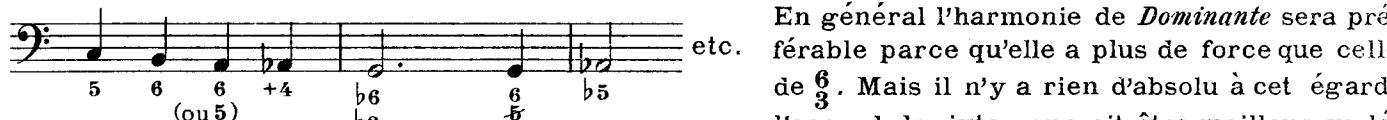
A _____ (A) B _____ 6 (?)

A Est probablement en *Do*, ou du moins l'on arrive à *Sol*, Dominante.

B Est probablement en *Lab*, avec cadence rompue de *Mib* à *Mib*.

On pourrait donc traiter *Sol* en *sensible*, avec $\frac{b}{3}6$ puis $\frac{6}{3}$; on arriverait alors à $\frac{b}{3}6$ sur *Sol*, par +4 sur *Lab*.— Si l'on estime au contraire que *Sol* est une Dominante, on y arrivera par 6 sur *La* et sur *Lab*. D'où les 2 chiffrages possibles.

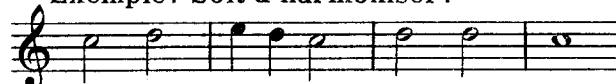
10. 

20. 

En général l'harmonie de *Dominante* sera préférable parce qu'elle a plus de force que celle de $\frac{6}{3}$. Mais il n'y a rien d'absolu à cet égard; l'accord de sixte pourrait être meilleur au début, pour laisser ensuite davantage de puissance à un accord ultérieur, de *Dominante*.

CHANTS DONNÉS.— Les débutants trop inexpérimentés ont la tendance de simplifier à l'excès: ils méconnaissent l'utilité des renversements et se bornent à de monotones successions de Tonique à Dominante. Ils ne pensent pas non plus à ces modulations passagères qui font d'heureuses diversions tout en n'écartant pas réellement de la tonalité.— Les élèves *trop expérimentés* ont tendance à des formules à la fois banales et compliquées.

Exemple. Soit à harmoniser:



Harmonie monotone et primaire:

Harmonie un peu compliquée (et qui ne serait à sa place que si la suite du C.D. comporte réellement d'autres modulations du même genre).

Mais on peut moduler en *La*, à la 2^e mesure, et cela vaut certainement mieux:

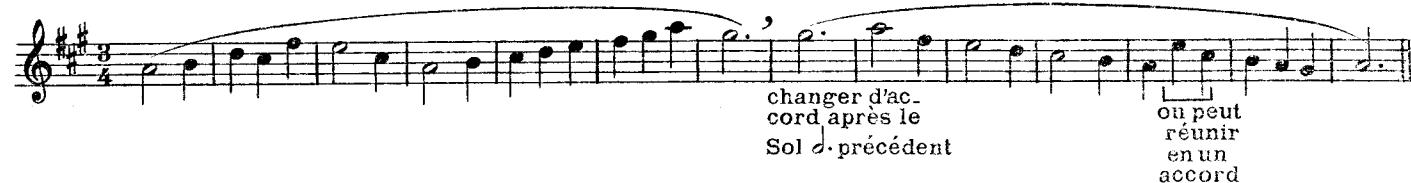


Ce dernier chiffrage se réalisera:

Voici maintenant quelques leçons (dont certaines *réellement difficiles*) pour une revision des accords étudiés jusqu'ici — surtout en ce qui concerne les modulations.

1^o CHANTS DONNÉS NON MODULANTS. (Seuls accords à employer ici: $\frac{5}{3}$, $\frac{6}{3}$, *pas de* $\frac{6}{4}$ ni de 7).

1. 

2. 

(Exceptionnellement, ce chant comporte une $\frac{6}{4}$ qui n'a d'ailleurs point le caractère de cadence et arrive plutôt de passage).

Dans ce chant on pourra se servir d'accords du 3^e ou du 2^d degré, donnant l'impression de modulations hypodoriennes ou hypophrygiennes (par exemple, s'il y avait:) ou ()

Les notes marquées (x) ne devront pas être harmonisées. Ce sont des *notes de passage*, qu'exceptionnellement (et dans cette seule leçon) j'emploie avant le chapitre qui en traitera. Comme je suppose que l'élève n'est pas sans avoir entendu un peu de musique, il comprendra immédiatement ce qu'est une note de passage. — Dans les mesures (A) et (B) on pourra, si l'on en trouve l'occasion, écrire une *note de passage à la Basse* en noire au 3^e temps.

A la 4^e mesure on peut faire l'unisson (3^e temps) entre C. et T. — A la 4^e mesure, 1^{er} temps, si l'on a Fa# à la Basse on pourra avoir Do# au Ténor par quinte directe.

MODULATIONS AUX TONS VOISINS. (Accords employés: 5, $\frac{6}{3}$, $\frac{6}{4}$ et au besoin 5 ou la quinte augmentée).
BASSE À CHIFFRER ET À RÉALISER.

CHANT DONNÉ. (Sans notes de passage, bien entendu).

Assez allant, sans traîner

Assez net, je crois, comme tonalités; mais assez difficile à réaliser purement.

CHANT DONNÉ, avec, parfois, des enchaînements hypodoriens tels que

Assez tranquille

(a)(b) En marche, si l'on veut; mais ce n'est pas obligé.

MODULATIONS À DES TONS LOINTAINS. (Toujours avec les mêmes accords, y compris les $\frac{6}{4}$. — Pas d'accords de 7^{es}).

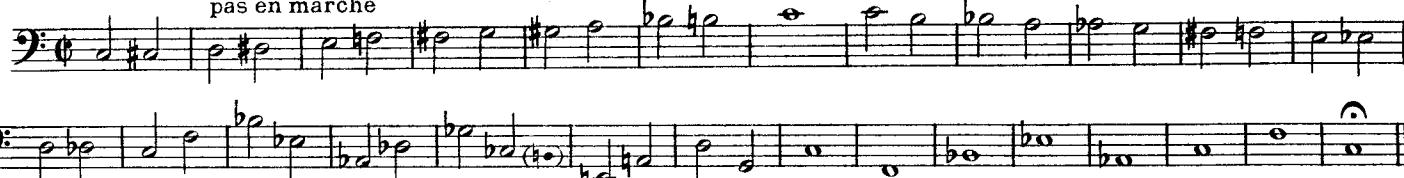
CHANT DONNÉ. Sans lenteur

(1) Penser aux modulations par sensible à la Basse.

LEÇONS CHROMATIQUES.

BASSE DONNÉE À CHIFFRER ET À RÉALISER.

pas en marche

9 

(a) Sans changer d'accord à ce 2^d Do .

accords en rondes
sans autre mouvement

CHANT DONNÉ.

10 

(a) Le même accord, sur ce 1^{er} Sol, qu'au Sol précédent. — Exemple exceptionnel d'harmonie syncopée: la phrase, s'arrêtant un instant, reprend sur le même accord.

AUTRES LEÇONS, SUR LES MODULATIONS À DES TONS ÉLOIGNÉS.

CHANT DONNÉ. (pour exercer à réaliser un même passage de plusieurs façons différentes).

Sans traîner

11 

12 

Ne pas oublier la possibilité des $\frac{6}{4}$ de passage.

Chaque note devra être harmonisée — (il n'y a ici *ni anticipations ni notes de passage*); — sur les notes liées on changera d'accord. — On pourra placer 2 accords sous la même note, où l'on voudra.

(a) Le 2^d de ces Sol pourra être harmonisé comme le 1^{er}, (mais ce n'est pas obligé).

CHANT DONNÉ.

Assez lent Expressif et soutenu

(a) 

(b)

(c)

(d)

(a) Dans ces deux 1^{res} mesures, un accord *par temps*. (C'est-à-dire par noire).

(b) Naturellement, changer d'accord au 2^d Mi lié, comme plus loin au 2^d Sol. (On peut réunir deux ou plusieurs notes sur le même accord).

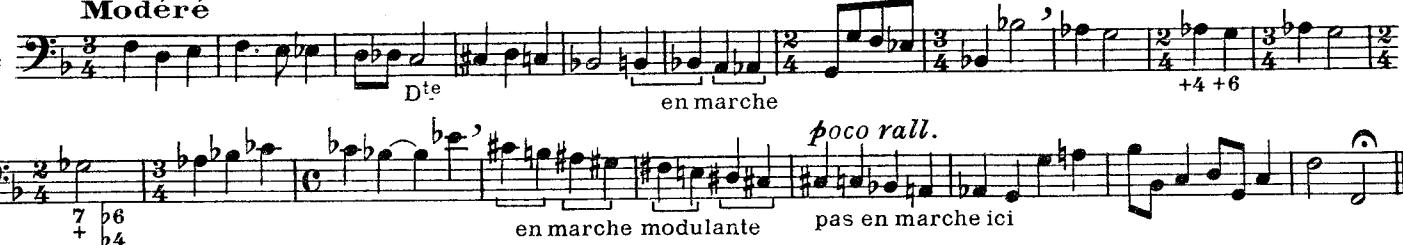
(c) Un accord par note pendant cette mesure et les 2 suivantes.

(d) Un accord par note (rien que des accords parfaits à l'état fondamental pour ces 5 dernières mesures).

RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES DE $\frac{7}{4}$ ET DE SES RENVERSEMENTS.

B.D. À CHIFFRER ET À RÉALISER.

Modéré

14 

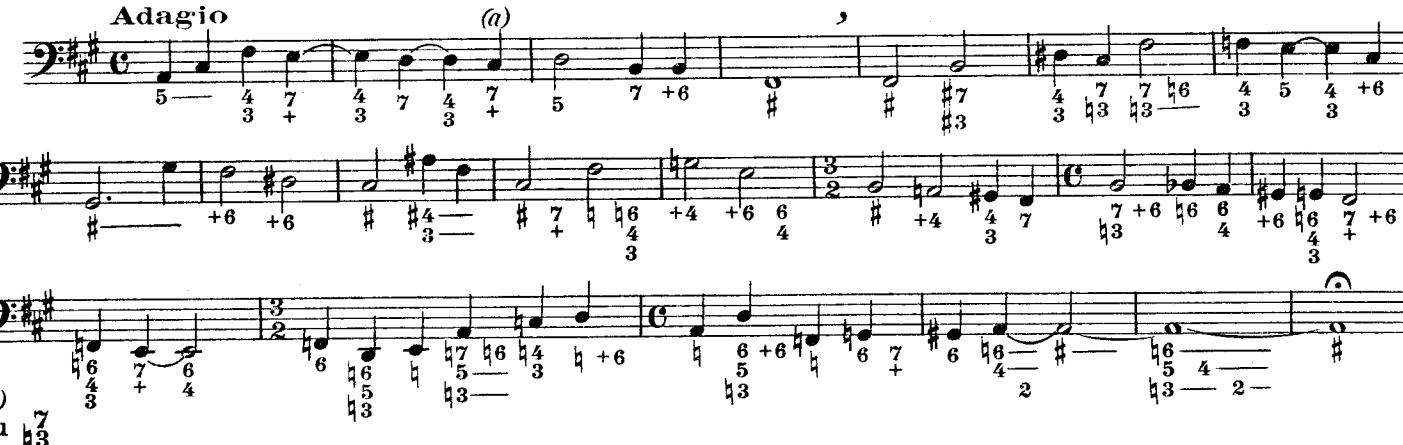
CHANT DONNÉ.

Très modéré

15 

Voici la Basse du C. D. (N° 19) des accords de $\frac{7}{4}$, 2^{ds} Renversements.

Adagio



Basse du C. D. (N° 14) sur la $\frac{7}{4}$ et ses Résolutions exceptionnelles.

Très calme



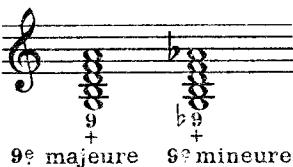
Cette Revision termine la première partie des études d'harmonie — si nous laissons en dehors les neuvièmes, qui forment un chapitre accessoire. — Après le chapitre suivant sur ces neuvièmes, le reste de ce premier volume sera consacré aux modifications qu'apportent des notes étrangères à l'accord, ou des notes se prolongeant sur un accord suivant, ou encore des altérations, etc. Mais le *fondement* de l'harmonie, c'est de bien posséder les accords parfaits et les accords de septièmes — (y compris les quintes augmentées et les septièmes diminuées). Vous aurez vu, par les dernières leçons de cette Revision, qu'on arrive ainsi à des nuances fort subtiles et que l'oreille a déjà fort à faire, de s'exercer à les bien entendre. — Si les leçons de cette dernière Revision semblent un peu difficiles à l'élève, qu'il les étudie simplement dans le volume de nos *Réalisations*.

ACCORDS DE NEUVIÈMES

1^o NEUVIÈMES DE DOMINANTE

Si l'on continue la série des tierces superposées, on a des accords formés de cinq notes, et dont les intervalles (comptés à partir de la Basse de l'état fondamental) sont: tierce, quinte, septième, neuvième.

Les traités d'harmonie ne considèrent que les 9^{es} placées sur la Dominante (9^{es} de Dominante). Il y en a deux:



C'est donc un accord de 7 auquel on a ajouté une tierce majeure ou une tierce mineure.

Disons tout de suite que ces neuvièmes ne sont pas les seules employées par les compositeurs. — On donnera plus loin le tableau complet des neuvièmes obtenues rien qu'avec des intervalles diatoniques; il y en a en assez grand nombre.

De plus, les traités semblent n'attacher d'importance qu'à la résolution régulière des 9^{es} de Dominante, sur l'accord parfait de la tonique (parfois, précédé d'une résolution sur 7). En réalité, cette résolution régulière se fait assez rare aujourd'hui, tandis que les résolutions exceptionnelles sont pour ainsi dire innombrables.

Enfin, la façon "correcte" d'écrire les neuvièmes de Dominante est possible, évidemment, mais on en connaît d'autres, que d'illustres chefs-d'œuvre ont prouvées excellentes (*Pelléas et Mélisande*, notamment). D'ailleurs nos musiciens contemporains n'écrivent pas les 9^{es} sans de multiples et constantes licences: une complète indépendance en pareille matière, voilà ce qui tout d'abord caractérise le style des neuvièmes modernes.

Et, dans le même temps, ces accords ont ainsi révélé des ressources que les siècles anciens n'avaient pas soupçonnées. Bref, les neuvièmes n'ont commencé à vivre d'une vie intense et diverse, que du jour où les compositeurs ont pris le parti de toutes ces licences.

Certes, Weber en avait écrit de fort expressives, — et Chopin, et Wagner, avec déjà plus de liberté. Mais la véritable existence des neuvièmes commence avec Chabrier, avec Erik Satie, avec Claude Debussy.

Il y a donc, ici, un fossé profond entre la conception des traités et celle des musiciens. — Si, pour les accords parfaits comme pour ceux de 7^e, on peut admettre l'existence de "leçons d'harmonie" qui ne soient pas trop différentes de ce qu'on écrirait, avec ces moyens, *pour faire de la musique* (et nous avons tenté d'y parvenir), la chose est plus difficile en matière de neuvièmes de Dominante lorsqu'on veut s'astreindre à la "résolution naturelle", que caractérise une résonnance d'accordéon. Voulez d'ailleurs la plupart des Basses et de Chants donnés que proposent les Traité sur ces accords: ils sont d'une musicalité bien médiocre. Pour en écrire de suffisamment musicaux, — et pas trop en opposition avec nos habitudes d'oreille, — il faudrait précisément admettre les libertés des compositeurs modernes lorsqu'ils ont usé des neuvièmes de Dominante. Et la chose est impossible dans un Traité qui ne cessera, jusqu'aux leçons de concours, d'exiger de l'élève la discipline à laquelle il s'est déjà soumis.

Aussi ne proposerons-nous que peu de leçons à ce sujet, — et simplement pour que l'élève soit au courant de l'usage qu'on en fait dans les établissements d'instruction. Mais il est essentiel de lui rappeler que le meilleur maniement de ces harmonies n'est point du tout dans ce que prescrivent les traités à leur égard.

La musique moderne écrit les 9^{es} *pour leur sonorité*; le plus souvent, sans intention de résoudre la dissonance. Et l'on tient pour excellentes des dispositions interdites par les "règles".

Exemples:

(A) Si au-dessus du La. (B) Sol au-dessus du La

En revanche, on n'écrit guère que par humour, la résolution "classique":



Toutefois, disons quelles sont les règles des traités.

J'ai déjà signalé qu'ils autorisent de ne point *préparer* les 9^{es} de Dominante. On écrira donc la 9^e majeure ou la 9^e mineure sans s'astreindre à la préparation; toutefois, l'on évitera de les aborder par mouvement direct, — de même que pour les 7.

Je ne reviens pas sur la thèse de la *dissonance naturelle* opposée à la *dissonance artificielle*. Elle n'est soutenable : ni musicalement, puisque l'accord *Ré Fa La Do* est aussi doux (ou davantage) que *Sol Si Ré Fa La* ; — ni théoriquement, car la série des harmoniques ne donne la 9^e mineure que

longtemps après⁽¹⁾ l'accord de quinte augmentée sur Dominante

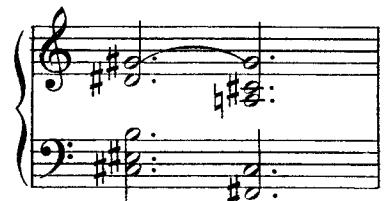


dont les traités ne semblent même pas soupçonner l'existence, bien qu'il soit formé "naturellement" par les harmoniques.⁽²⁾

RÉSOLUTIONS. Il y a 3 mouvements obligés : la 9^e et la 7^e descendant par degré conjoint, *diatonique*; la sensible monte à la Tonique :



La 9^e mineure peut se résoudre sur l'accord *majeur* de la Tonique. — La 9^e majeure peut, *en certains cas*, se résoudre sur l'accord *mineur* de la Tonique. On en trouve un exemple dans *Pelléas et Mélisande*:



Si l'on résout la 9^e sur l'octave, *avant l'accord de Tonique*, l'effet est en général préférable :



C'est ainsi que, le plus souvent, les anciens compositeurs résolurent cet accord.

Il faut noter l'accord de 9^e du 4^e degré du mode mineur, avec le 6^e degré majeur ; il est homonyme de la 9^e de Dominante :



(a) Ré, 4^e degré du ton de La mineur (avec Fa#).

Ou encore, une cadence plagale :



analogue à



S.-D^e Tonique

Mais les résolutions exceptionnelles sont si nombreuses dans la musique moderne, et *si libres*, qu'on ne peut en indiquer ici. Vous en trouverez dans le dernier chapitre de notre second volume (*Histoire de l'évolution de l'harmonie*). — Admettons les règles des traités pour les quelques leçons proposées, mais conseillons à l'élève d'étudier les neuvièmes chez les musiciens contemporains, particulièrement : Chabrier (*Briséis*, surtout), Erik Satie (*Sarabandes*), G. Fauré, Claude Debussy, et André Caplet, etc.

DISPOSITION DE L'ACCORD. — La 9^e majeure doit se trouver au-dessus de la sensible, (à distance de 7^e, ou à l'8^{ve} de la 7^e), et au-dessus de la fondamentale — à distance de 9^e (ou à l'8^{ve} de la 9^e) ; *jamais à distance de seconde*.

Pourtant, si cette 9^e est préparée, la sensible pourrait être placée au-dessus d'elle; c'est alors un accord formant retard, ainsi qu'on le verra au chapitre suivant. Mais nous ne parlons ici que de la 9^e écrite sans préparation.

On permet que la 9^e soit au-dessous de la 7^e et même au-dessous de la quinte :



(1)

(2) A cela près que le *Sib* et le *Fa#* ne sont pas justes ; mais les traités qui prétendent trouver la 9^e de Dominante dans la série des harmoniques, ne tiennent pas compte non plus de la "fausseté" du *Sib* 7^e harmonique.

Il est probable (je l'ai déjà indiqué pour les 7es de sensible) que la règle interdisant de placer la 9e au-dessous de la sensible a son origine dans quelque difficulté d'intonation pour les voix.

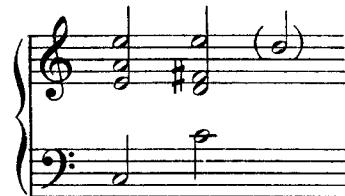
La 9e mineure peut être *au-dessous de la sensible*; mais elle doit rester à la 9e de la fondamentale.

REMARQUES.

1^e Evitez l'*octave retardée*
(le *Mi* devant descendre au *Ré*, il en résulterait des octaves).



Et de même, à éviter en cas de Renversement:



2^e Ne doublez jamais la résolution de la dissonance, par un mouvement direct: (ces prescriptions concernent aussi la 9e mineure).



NOTES À SUPPRIMER. — A 4 parties, on supprime en général la *quinte*, ou la *fondamentale* (voir, à ce sujet, le chapitre sur les 7es). On ne supprime pas la sensible, et pas non plus la 7e. — La suppression de la 7e, dans l'accord à l'état *fondamental*, en changerait d'ailleurs tout-à-fait le caractère dans le cas de la 9e majeure: il sonnerait alors comme une appogiature (9e) de l'octave d'un accord parfait.

REVERSEMENTS. — Il y a 4 renversements. Mais le 4^e est inusité (à moins de suppression de la fondamentale, et c'est alors le 3^e Renversement de l'accord de 7e de sensible).

1^{er} RENVERSEMENT.

Avec l'accord mineur, on aura *Lab*, et *Mib* ou *Mib* à la résolution.



à 4 parties, avec V^e supprimée.

2^d RENVERSEMENT.

Mêmes modifications que ci-dessus, pour l'accord mineur.



à 4 parties, on ne peut ici supprimer la quinte puisque c'est la Basse. On supprime la 7e ou à la rigueur la sensible.



le *Do* est meilleur que le *Mi*.

3^e RENVERSEMENT.

Mêmes modifications pour l'accord mineur.



à 4 parties, suppression de la quinte.

Il faut citer la suivante, qui est l'analogie de la marche de 7+



etc.

MARCHE MODULANTE.

LEÇONS À RÉALISER SUR LES 9es DE DOMINANTE (MAJEURE OU MINEURE) AVEC OU SANS FONDAMENTALE

BASSE DONNÉE (CHIFFRÉE) (On pourra essayer d'écrire une partie de Soprano assez chantante: j'indique les 1^{res} mesures de celle de ma réalisation).

Modéré

suite de la B.D.

The musical score consists of three staves. Staff (a) starts with a bass clef, 7/4 time, and a key signature of 6 flats. It features a complex sequence of chords with many sharps and flats. Staff (b) starts with a bass clef, 5/4 time, and a key signature of 6 sharps. It has a more rhythmic focus with eighth-note patterns. Staff (c) starts with a bass clef, 6/4 time, and a key signature of 4 sharps. It also features eighth-note patterns.

(a) On laisse ici l'élève libre de décider le chiffrage, en lui indiquant la partie supérieure (Soprano) — écrite à l'8^e grave, en clef de Fa. (b) En triolet de croches.

(c) Cette réalisation étant assez particulière, avec le Fa qui revient en place (Fa, Sol, Fa) pour monter ensuite au Fa[#] et au Sol, nous l'avons transcrise en entier. On notera la résolution exceptionnelle de l'accord de 2^{de} sur +2 puis sur 5.— Au fond, ce sont là des accords de passage.

CHANT DONNÉ. (9^{es} de Dominante, majeure ou mineure avec ou sans fondamentale).

Assez animé, et bien soutenu

The musical score for the Chant donné consists of two staves. The top staff is in C major (indicated by a treble clef) and 4/4 time. It has a bass clef at the beginning and changes to a treble clef later. The dynamic is marked 'mf'. The performance instruction 'p ma sost.' is written below the staff. The bottom staff is in G major (indicated by a treble clef) and 4/4 time. It has a bass clef at the beginning and changes to a treble clef later. It features dynamics 'pp', 'mp', 'rall.', 'dolciss.', and 'rall.'.

AUTRES NEUVIÈMES

Nous en donnerons tout-à-l'heure un tableau complet. Plusieurs sont d'un usage assez courant, et toutes peuvent être employées. Mais on n'insistera pas longuement sur ces accords. — En effet, plusieurs raisons font qu'il est difficile, et peut-être pas nécessaire, de les étudier par des Basses et des Chants donnés comme on a procédé jusqu'ici pour les accords parfaits et ceux de septième.

D'abord, l'écriture à 5 parties y est parfois nécessaire (par exemple, dans certaines marches d'harmonie) et c'est une difficulté nouvelle qui surgit. — Ensuite, ces réalisations seraient souvent gauches et sans intérêt, si l'on voulait s'astreindre à ne prendre aucune liberté en pareil cas. Enfin, tous ces exercices ne correspondraient alors à aucune tradition que l'on pût retrouver chez les compositeurs.

J'ai déjà expliqué pourquoi. — La tradition des résolutions régulières des accords de 7^e et de leurs enchaînements corrects, on la trouve (malgré mainte licence) chez Bach, chez Rameau, chez Mozart, en des œuvres dont l'étude, pour le jeune compositeur, est du plus haut intérêt. Mais qui donc a établi la tradition des neuvièmes? Ce sont les modernes, depuis Wagner et César Franck, — Chabrier, Satie, et Gabriel Fauré, jusqu'à Debussy et M. Ravel (que je cite *ici* à dessein, car il affectionne les 9^{es} qui ne sont pas celles de Dominante). Et, naturellement, cette tradition présente des quintes consécutives, des mouvements parallèles, des dissonances non résolues (ou par échanges), des résolutions exceptionnelles fort libres, — grâce à quoi l'on écrit ces 9^{es} d'une manière souple et vivante. Mais comme cette écriture est en contradiction avec les règles provisoires que nous avons convenu d'adopter, il n'est point question pour l'instant qu'elle serve à la réalisation de nos Basses et de nos Chants donnés. — Ainsi, ce qu'on a déjà dit au sujet des 9^{es} de Dominante se trouve applicable, et plus encore, aux autres 9^{es}. — On ne donnera donc que peu de leçons à réaliser. Mais il n'en faut pas moins indiquer l'existence de ces accords et mettre un peu d'ordre dans leur classement. — Leurs sonorités seront des éléments dont le compositeur — en toute liberté — se servira.

Tableau des *accords de neuvièmes, diatoniques*, établi d'après les *degrés* des gammes majeure et mineure. (On examinera ensuite *combien de sortes différentes* l'on obtient ainsi).

1^e MODE MAJEUR

Degrés.	I	II	II bis	III	IV	IV bis
assez usuel	courant, sur-tout avant ca-dence sur D ^e (voir aussi 4 ^e degré mineur).	possible quoique plus rare	possible quoique plus rare (à sa place, plu-tôt, en mineur hypodorien).		très courants, surtout avant D ^e , ou par cadence plagale.	

V	V bis	VI	VI bis	VII	VII bis
9 + neuviermes de Dominante (courants)	possible, mais plutôt usité sur le 1 ^{er} degré du mode mineur.	plus rare mais nulle-ment impos-sible.		assez usuel aujourd'hui	assez usuel aujourd'hui mais plutôt du mode min.

2^e MODE MINEUR

Degrés.	I	I bis	II	II bis	III	III bis
courant.	courant.	très possible (noter la diffé-rence de signifi-cation avec la 9 ^e de sensible du mode maj.)	plus rare, sur le 2 ^d degré. Il est plutôt employé sur la Dominante hypodorienne.	usuel (déjà chez Bach)	très possible.	

IV	IV bis	V	V bis	V ter	V quater
courants, avant Dominante ou par cadence plagale. (Noter que IV bis est homonyme de 9 sur Ré, du ton de Sol).		9 + très courant.	moins usité mais très possible. ⁽¹⁾	possible com-me accord de Dominante hy-podorienne.	peu usité en mineur, son caractère tonal étant plutôt celui de sous-D ^e de Si mineur. En La, il serait accord de D ^e du mode locrien.

VI	VI bis	VII ter	VII quater
peu usité en mineur. (Se trouverait plutôt en des marches). Son carac-tère est plus nettement celui de S.-D ^e de Do.	peu usité en mineur. Ce serait plutôt la 9 ^e de sensible duton de Sol.	peu usité mais pas im-possible; son caractère reste assez bien en mi-neur. (Ce serait aussi II bis du mode majeur).	rare, mais serait in-téressant à étudier.

VII	VII bis	VII ter	VII quater
assez nettement mineur, quoique pas très usité.	possible pour de à 9 5 3	inusité en mineur, à cause de son carac-tère d'accord du 1 ^{er} degré du ton de Sol.	très possible et d'un rôle ana-logue à celui de la 1 ^{re} forme d'accord de sensible (avec Sol# et Fa#) c'est aussi la 9 ^e de sensible de La majeur.

En classant tous ces accords au moyen des *intervalles*, c'est-à-dire en réunissant ceux qui sont formés des mêmes intervalles pris dans le même ordre, nous trouvons douze espèces différentes d'accords de neuvième, rien qu'avec les intervalles diatoni-ques des gammes :

⁽¹⁾ Voyez l'exemple cité, de *Pelléas et Mélisande*, à propos des 9^{es} de Dominante.

NOTE

J'aurais pu envisager aussi le cas du Sib dans le mode majeur



Mais ces accords eussent été trop nettement dans une autre tonalité que celle de Do – à cause de ce Sib – et ils ne nous auraient pas donné d'autres variétés d'accords. – On aurait eu ainsi:

MODE DE DO MAJEUR

Degrés. I ^{er}	III ^{ter}	V ^{ter}	V ^{quater}	VII ^{ter}	VII ^{quater}
nettement 9 ^e du ton de Fa majeur.	9 ^e de sensible du ton de Fa majeur, très nettement; ou 9 ^e du 2 ^d degré de Ré mineur.	9 ^e du 2 ^d degré du ton de Fa majeur, très nettement; ou 9 ^e du 4 ^e degré de Ré mineur.	accord de 9 ^e de D ^{te} de Do hypodorian. – Se ramène à V ^{ter} du mode min.	nettement: 9 ^e du 4 ^e degré du ton de Fa.	9 ^e du ton de Mi ^b ou 9 ^e du 4 ^e degré de Fa mineur. (avec Ré ^b)

(Ainsi, aucun de ces accords n'appartient en réalité au ton d'Ut majeur, et aucun ne nous apporte une autre forme d'accord que celles déjà notées dans le tableau précédent).

Le tableau de la page 117 suffit donc. On y voit d'ailleurs une grande variété d'accords, bien loin d'avoir été exploitée à fond.⁽¹⁾

Je grouperai comme il suit les différentes formes des accords de neuvième:

A (9^{es} majeures) dites de Dominante.

9^e de D^{te} d'Ut maj. 9^e de D^{te} de La mineur (avec le 6^e degré maj.) 9^e de sous-D^{te} de La mineur (avec le 6^e degré majeur). accord de 9^e de sensible, de La hypodorian.

B (9^{es} mineures) dites de Dominante.

9^e de D^{te} d'Ut majeur (avec le 6^e degré mineur). 9^e de D^{te} de La mineur.

C 9^{es} majeures.

2^d degré d'Ut maj. 4^e degré de La mineur D^{te} de La, locrien (2) 1^{er} degré de La, hypodorian. 6^e degré d'Ut maj.

D

4^e degré d'Ut maj.

D, suite

6^e degré de La, hypodorian. Sensible de La, locrien 1^{er} degré d'Ut maj.

1^{er} degré de La mineur. 4^e degré d'Ut maj. (avec le 6^e degré min.)

E 9^{es} mineures.

7^e degré d'Ut maj. 2^d degré de La min. 7^e degré de La min. (avec le 6^e degré maj.). 6^e degré de La, locrien.

H

7^e degré d'Ut maj. (avec le 6^e degré min.). 7^e degré de La mineur.

I

Dominante de La, hypodorian. 2^d degré de La (avec le 6^e degré maj.). 3^e degré du mode maj. de Do.

J autre 9^e majeure.

2^d degré d'Ut maj. (avec le 6^e degré min.). 6^e degré de La min. (avec le 6^e degré maj.)

K 9^{es} augmentées.

6^e degré d'Ut maj. (avec le 6^e degré min.)

L

6^e degré de La min.

(1) Les accords parfaits sont au nombre de deux; le total des accords de 3 sons (diatoniques) est de quatre; soit: 3 majeur; 3 mineur; quinte diminuée; quinte augmentée.

Les accords de 7^e sont plus nombreux; nous avons vu qu'il y en a sept.

7^e dim.

avec d'ailleurs certains d'entre eux pouvant avoir, chacun, des significations diverses.

(2) Pour la définition du mode locrien, voir la note (1) de la page suivante.

A et B sont les 9^{es} de Dominante, déjà étudiées, et auxquelles viennent s'adjoindre la 9^e de sous-Dominante (avec tierce majeure) du mode mineur, fort utile en certaines cadences, ainsi que je l'ai déjà noté.

L'accord  peut également conclure en La mineur dans le cas de la tonalité hypodorienne.

Cette signification est moins usitée que celles de 9^e de Dominante ou de sous-Dominante, mais il ne faudrait point l'oublier.

Les accords *C* et *D* sont d'un emploi courant.

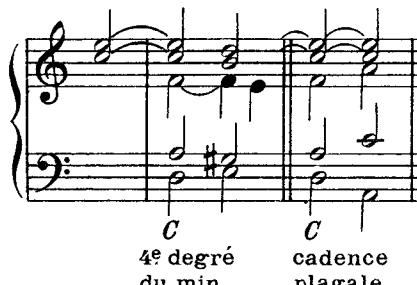
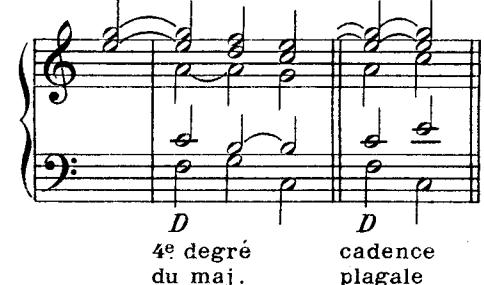
C, comme 2^d degré du majeur; comme 4^e degré du mineur; comme 1^{er} degré du mineur (hypodorien). — Accessoirement, et plutôt en marche, comme 6^e degré du mineur. — Possible à l'occasion comme Dominante de La, locrien. (1)

D, comme 1^{er} degré du majeur; comme 4^e degré du majeur.

Plus rare (parce que moins tonal) comme 6^e degré du mineur hypodorien, mais possible.

Peu usité comme 9^e de sensible du mode locrien; à cause de l'indécision de son sens tonal (qui oscille vers le ton de Sol, ou de Ré).

En voici des exemples:

On placera la Fondamentale *au-dessous* de la 9^e, et à distance de 9^e (ou d'8^{ve} de la 9^e). En effet, la 9^e devant être préparée, il serait contraire aux usages des *Retards* (ainsi qu'on le verra plus loin) de placer au-dessous de la *note réelle*, la note retardée:



Il va de soi que la 7^e doit également être préparée.

Le Mi (*a*), *retard* du Ré, ne doit pas être entendu en même temps que ce Ré placé au-dessus (ni à distance de 2^{de}, au-dessous). — Cette règle, naturellement, n'intervient que dans les cas des Renversements, dont voici des exemples:

Renversements de *C* et de *D*

1^{er} Renversement de *C*:



Résolution par mouvement conjoint descendant.

1^{er} Renversement de *D*:



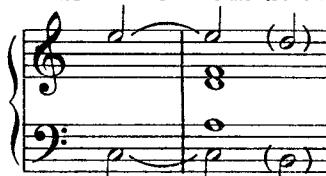
2^d Renversement de *C*:



2^d Renversement de *D*:



3^e Renversement de *C*:



3^e Renversement de *D*:



(Bien entendu, les *résolutions* placées ici entre parenthèses ne sont pas les seules possibles !)

4^{es} Renversements. — Si l'on se reporte aux usages des traités, ils sont impraticables puisque le *retard* se trouve au-dessous de la *note réelle*, c'est-à-dire que la 9^e n'est pas au-dessus de la Fondamentale.

Ces renversements affecteront les formes suivantes:

4^e Renversement de *C*:



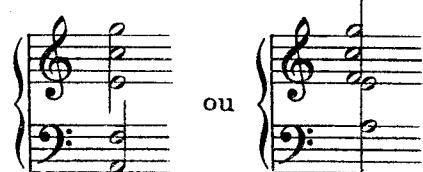
4^e Renversement de *D*:



A l'oreille, cela sonnera comme des accords de 7^e placés sur des Dominantes (Mi, et Sol) et cela rentre dans la catégorie des accords *sur pédale* (voir plus loin).

Il existe toutes sortes d'autres dispositions de ces Renversements, par exemple:

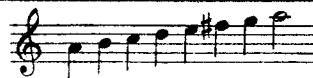
1^{er} Renversement de *D*:



ou



(1) Le mode locrien est le suivant, fort usité dans la musique moderne:



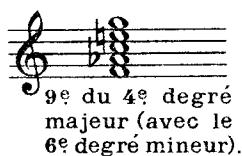
Et l'on arrive ainsi à d'excellentes sonorités, qu'il serait vraiment dommage de ne point pratiquer.

J'ai dit que la liberté de réalisation des modernes, à cet égard, était précieuse.

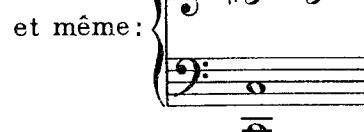
Peut-être cependant ne faut-il rien exagérer; et peut-être qu'en cherchant bien, on arriverait à réaliser plus d'une leçon intéressante, voire tout à fait musicale, avec des préparations et des résolutions *correctes* de ces 9^{es}. Mais il faut l'habitude d'écrire à 5 parties, ou du moins une grande souplesse acquise déjà pour le style à 4 parties.

Or ce traité est surtout destiné à des élèves qui veulent acquérir cette technique, — avant de faire de la fugue, et d'ailleurs aussi comme préparation à ce qu'ils écriront de tout à fait libre et d'audacieusement dissonant. Il est déjà très complet quant aux leçons sur les retards, les notes de passage, etc. — ainsi que pour les Basses et les Chants de concours. En outre, tous les exemples (qui seront nécessaires) relatifs à l'histoire de l'évolution harmonique, en viennent encore accroître les dimensions. C'est pourquoi nous n'insisterons pas longuement sur les Basses et les Chants contenant des 9^{es}; non plus que sur ceux relatifs à l'altération de la quinte dans les Accords de 9^e, — altération pourtant fort usitée chez les frankistes et dans les œuvres de Scriabine.

Accords *E* et *F*. — Ces neuvièmes majeures contenant des quintes augmentées, sont assez caractéristiques du mode mineur, sauf pour le cas de:



E sonne plutôt comme un double retard.



F évoque l'impression d'une 7 placée sur un 3^e degré, *pédale à la Basse*, telle qu'on la trouve chez Bach.



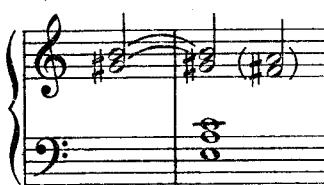
1^{er} Renversement de *E*:



1^{er} Renversement de *F*:



2^d Renversement de *E*:



2^d Renversement de *F*:



3^e Renversement de *E*:



3^e Renversement de *F*:



Le 4^e Renversement, dont l'écriture ne pourra être conforme aux usages des traités, serait:



4^e Renversement de *E*:



4^e Renversement de *F*:



(a) Musicalement, *La*, *Do* sont plutôt des appogiatures de *Sol* *Si*.

(b) " " *Do*, *Mi* " " " " " *Si Ré*.

Accords *G*, *H*, *I*. (Neuvièmes mineures avec tierces mineures).



a deux significations: (1) sur sensible (mode majeur).
(2) sur 2^d degré (mode mineur).

Même différence que pour les deux acceptations de 5, ou de 7 (Si Ré Fa La).

Il y a encore l'acceptation suivante, qui se rattache à (1)



Sensible de *La* mineur (avec 6^e degré maj).

Enfin, comme 6^e il n'est guère tonal et degré de *La*, locrien: il semble peu utilisable.

H

(ton de Do maj.) (ton de La min.)
avec 6^e degré
mineur.

H est enharmonique de

+6
5

est également un accord de 9^e sur sensible.

Il est analogue à *G*, dans sa signification d'accord de 9^e de sensible.

renversement de *G* avec Do formant *retard*.
C'est une interprétation très possible de cet accord.

Les accords *G* et *H* me semblent tirer le principal de leur caractère dans ce fait que *la sensible est à la Basse*. Il est probable qu'ils auront moins de force à l'état de renversements. Mais on peut former ces renversements, ainsi que nous l'avons fait pour les précédents.

L'accord *I*

pourrait très bien être utilisé dans le style qui a recours au mode hypodorien. — Il sera alors un accord de Dominante. — Comme 3^e degré d'Ut majeur, il est évidemment d'un emploi moins nettement tonal; cependant on peut le rencontrer en des marches, ou comme double retard (Ré, Fa)

Cet accord *I*, comme 9^e du 2^d degré du mode mineur (avec 6^e degré majeur)

est possible également.

L'accord *J*

est d'une tonalité très nette, en *Ut majeur* (avec 6^e degré min.)

Il est enharmonique de

renversement de *G* avec double retard (*Mi Do*)

A cause de sa netteté tonale (avec *Lab*) il peut être plus susceptible de renversements, que *I*, dont la signification de 9^e de Dominante hypodorienne a, je crois, *besoin de la Fondamentale à la Basse*.⁽¹⁾

Enfin, il existe deux accords fort curieux, d'un usage assez rare, mais que rien ne doit proscrire; ce sont les deux 9^{es} augmentées *K* et *L*.

K

9^e placée sur le 6^e degré d'Ut majeur (ce 6^e degré étant la sixte mineure *Lab*).

L

9^e placée sur le 6^e degré de La mineur.

Ils peuvent se présenter dans des marches d'harmonie. On peut aussi les écrire ex abrupto, ou préparer la 9^e et la 7^e, ou les employer enfin comme des 7^{es} majeures placées sur une pédale. — Evidemment, on est tenté de continuer la série des tierces, et d'achever l'impression de *bitonalité* résultant: dans *K*, de la réunion du ton de *Fa mineur* et de celui de *Mi mineur*; dans *L*, de la réunion du ton de *Fa majeur* et de celui de *Mi majeur*.

On aurait ainsi:

K'

L'

d'une sonorité assez agressivement bitonale, écrite ainsi; mais qui peut être fort adoucie par d'autres dispositions:

Peu importe d'ailleurs quant à présent. On reparlera plus loin de la Bitonalité. Mais il est assez curieux qu'elle apparaisse déjà, rien qu'avec les éléments des gammes diatoniques. Si *K* utilise le *Lab* en *Ut majeur*, cela n'est peut-être pas dans les habitudes de cette tonalité;⁽²⁾ mais *L* n'a recours qu'aux éléments mêmes de la gamme *classique de La mineur*.

Voici maintenant quelques exemples de *marches d'harmonie avec accords de neuvième*. Je ne reviens pas sur les marches modulantes de 9^{es} de Dominante. Mais, avec celles des autres degrés, on forme d'excellentes marches non modulantes, qui correspondent aux *marches de septième*.

accords: O A D D C I C C etc.

(1) *J*, dans le mode mi-neur avec 6^e degré majeur: sera d'un usage assez rare, mais non impossible. Tout dépend du contexte.

(2) Car en général, on écrira plutôt

mais on admettra bien, cependant:

Et avec une autre disposition, on aura:



Si l'on écrit à 4 parties, on ne peut avoir des 9es à chacun des accords:



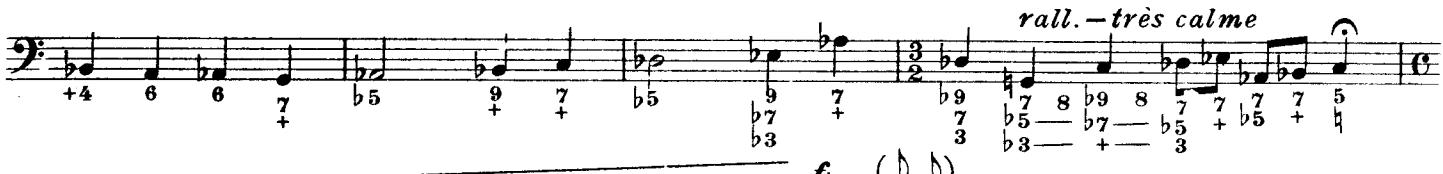
En mineur on aura des sonorités beaucoup plus dissonantes; il faudra *savoir en tirer parti...* On conçoit assez bien l'exemple suivant pour quatuor d'orchestre avec sourdines, *ppp*, mystérieux et lointain,— cu pour des cuivres agressifs, *ff*. Cela n'est d'ailleurs qu'un schéma très simplifié; des notes de passage, des appogiatures peuvent y ajouter beaucoup, et même faire mieux comprendre ces accords.



Si d'ailleurs en Do majeur nous utilisons le Lab, on aura également, dans une marche, l'accord *K*.

Voici des leçons sur les différentes sortes de neuvièmes. Elles sont assez difficiles; la Basse est donnée chiffrée, et le Chant portera quelques indications destinées à aider l'élève.

B.D. Lent



CHANT DONNÉ

Lent et soutenu



RETARDS

DÉFINITION DU RETARD

Dans un enchaînement tel que:  au lieu de cette succession de 2 accords, où toutes les notes de chacun des accords sont jouées simultanément, — si nous faisons attendre l'attaque du *Si*, par exemple, en gardant le *Do* lié pendant un certain temps, il se produit ce qu'on appelle un retard. C'est le *retard du Si par le Do*. Le *Si* est la "note retardée"; le *Do* tenu (au-dessus des notes du 2^d accord) est le "retard". On dit aussi que le *Si* est la "note réelle" de l'accord. Et l'on a l'enchaînement suivant:



Ce genre de syncope va nous fournir toute une catégorie d'accords nouveaux. Extrêmement usités, surtout autrefois, et particulièrement dans l'écriture de la fugue (où les retards sont fort utiles). Il n'existe d'ailleurs aucune raison *a priori* pour que ces retards ne soient pas bons également dans la musique moderne.

RÈGLES ET USAGES GÉNÉRAUX CONCERNANT L'EMPLOI DES RETARDS

1^o La durée de la *préparation* du retard doit être au moins égale à la durée du retard.



Bon
(préparation, blanche,
plus longue que le
retard, noire).



Bon
(préparation dont la
durée égale celle
du retard).



Mauvais
(préparation, noire,
plus courte que le
retard, blanche).

Toutefois, dans un $\frac{3}{4}$, on tolère une noire liée à une blanche. Il vaut mieux l'éviter, d'ailleurs, si l'on n'y est pas absolument contraint:

2^o On ne permet pas d'écrire le retard en même temps que la "note retardée" (ou "note réelle").

défendu:



(Cette interdiction subsisterait même si, en (a) et (b), les notes réelles Mi et Do se portaient ailleurs).

Toutefois, on tolère la simultanéité du retard et de la note réelle, à distance de neuvième (ou à l'8^e de la 9^e) et sur la basse.

Exemple:



Il serait assez juste de tolérer aussi cette simultanéité à distance de 9^e, sur une partie intermédiaire, lorsque la 9^e est majeure (ce qui se produit sur les 2^d, 4^e, 5^e et 6^e degrés):



Do, Tonique ou Dominante.



Fa, sous-Dominante.



etc.

Mi, 6^e degré.

Et même, on pourrait bien l'admettre, à distance de 9^e mineure sur une dominante: ce ne serait pas plus *dur*, (ce le serait même moins) qu'un renversement de l'accord de 9^e mineure de dominante abordé sans préparation.

Mais on l'interdira sans exception, pour l'instant, à distance de 9^e mineure, sur le 3^e degré ou sur la sensible.



Mi, 3^e degré.



Si, sensible

Dans le cas du 3^e degré du mode mineur, il y a lieu de l'interdire en principe, quoique la 9^e soit majeure.⁽¹⁾ — D'ailleurs, pour la plupart des leçons proposées plus loin sur les Retards, il sera utile de s'exercer à n'user des tolérances que le plus rarement possible, — sauf pour le retard de 9^e sur la Basse, qui est indiscutablement permis et considéré comme absolument correct par tous les professeurs.

⁽¹⁾ On verra plus loin des cas isolés où je l'emploie. J'en avertirai l'élève.

3º Les Retards ne "sauvent" pas les octaves ni les quintes retardées, — parce qu'on considère (à juste titre) que l'accord ne change point, par le fait du retard.

Ainsi  équivaut à 

Et de même  équivaut à 

4º On doit éviter toute octave directe sur la note de résolution d'un retard.

5º Un retard peut se résoudre sur un autre accord, s'il n'en résulte pas de faute.

Exception faite pour le cas où il y a saut d'octave à la Basse; encore n'est-ce pas toujours excellent, notamment lorsque la basse n'est pas le 1^{er}, le 4^e ou le 5^e degré.

Exemple: 
(a)

En certains cas, cela éviterait même des octaves ou des quintes retardées. C'est ce qui se produirait (pour les octaves retardées) si, dans l'exemple précédent, l'on avait *Ré* à la Basse en (a).

Cependant, — au moins pour des leçons d'harmonie — ce n'est pas d'un excellent style et il semble que l'oreille *entende* les octaves, même évitées ainsi. — Il faudra donc ne point user de ce *truec*.

6º Il existe des résolutions irrégulières: par mouvement disjoint, ou chromatique (ascendant ou descendant); ou bien, le retard reste en place. Nous ne nous en occuperons pas ici. Pour les retards régulièrement ascendants, on en parlera quand on traitera des retards multiples.

(1) REMARQUES SUR LA DISTINCTION ENTRE LE RETARD ET LA PRÉPARATION DES ACCORDS DE 7^e

Les Syncopes sont d'un usage plus général que pour former seulement des retards. On les a vues préparer des dissonances de 7^{es} ou de 9^{es} telles que:


(A)

le Fa, dissonance préparée, formant $\frac{6}{5}$ sur Si; se résolvant en Mi sur un autre accord. Cette sorte de succession est typique des accords de 7^e.

Une résolution habituelle de Fa, *retard*, serait: 
(B)

Elle équivaudrait en réalité à: 

Dans l'exemple A il y a trois accords différents. — Dans l'exemple B il n'y en a que deux.

Cependant les deux cas, parfois, peuvent se confondre. Car:

1º Il est permis de supposer que, par *résolution exceptionnelle*, un accord de 7^e se résolve en gardant la même basse

Ex: 
5 6

ce qui a tout le caractère d'un double retard (Sol, retard descendant; Mi, retard ascendant).

Ecrit à 3 parties, l'accord de 7^e ainsi résolu:



ne sera, en réalité, que le retard de la sixte par la 7^e.

Et de même un accord de 9^e du 2^d degré qui se résout sans changer de basse


9 7 3

n'est autre qu'un double retard de l'octave et de la sixte, par la 9^e et la 7^e.

Donc, des accords de 7^e peuvent présenter tous les caractères des retards.

2º Comme il est admis que l'on peut résoudre le retard sur un autre accord, si l'on écrit *Mi* et *Do* retards de *Ré* et de *Si*, de la façon suivante:


(a)

En (a) on a en réalité un accord de 9^e.

Cela semble donc assez embarrassant, et la distinction ne paraît pas toujours aisée. — *Musicalement*, cela n'a pas d'importance; qu'un accord tel que



s'appelle retard, ou accord de 9^e, ou même appoggiature (s'il n'y a pas syncope), cela ne fait pas grand' chose; l'essentiel est qu'il soit à sa place.

(1) Tout ce qui suit n'est pas absolument nécessaire à la pratique des retards. On pourra passer, si l'on veut, à la liste des retards, à ♦ page 125.

Toutefois, si l'on veut analyser, nous conseillerons la règle suivante:

1^e Syncope se résolvant sans que le reste ne bouge, analysez: *retard*, si le résultat (après résolution de la syncope) est un ac. cord parfait, ou $\frac{6}{3}$, ou $\frac{6}{4}$, ou $\frac{7}{4}$, ou l'un de ses renversements.



Accord de sixte, (retardé par Mi et Do).



Accord de $\frac{7}{4}$, dont la quinte est retardée par la sixte Mi, *retard*.

2^e Syncope se résolvant sur un accord avec une autre basse, et telle qu'au moment de la syncope cela ait la physionomie d'un accord de 7^e ou de 9^e. -- Alors, rien ne s'oppose à analyser:



Accord de 7^e, ou de 9^e

Tels sont les cas les plus nets à l'analyse.

3^e D'autres se présenteront, où la distinction sera facile:



Retard, évidemment; l'accord est $\frac{6}{4}$ sur Fa et l'on ne pensera pas à un *renversement d'accord de 7^e* au 1^{er} temps.



Accords: *renversements d'accords de 7^e* $\frac{6}{5}$ et $\frac{6}{3}$

La 3^e forme possible de ce genre d'enchaînements est



Double retard de la quarte (Si \flat), l'accord est $\frac{6}{4}$ sur Fa.

Et de même:



C'est plutôt un *Retard*, avec le *La* ajouté. (Mais on peut analyser aussi: 1^{er} Renversement d'accord de 7^e, avec résolution exceptionnelle sur $\frac{6}{4}$).

4^e Enfin, dans le cas où la syncope ne forme pas un accord déjà catalogué, ce sera évidemment un retard, même s'il se résout sur une autre basse:



Cette étude théorique paraîtra peut-être inutile, et même fastidieuse. Nous ne l'avons entreprise que pour aider à la clarté et à la justesse des *analyses harmoniques*, dont certains professeurs conseillent l'usage.

Passons maintenant, ce qui est plus important, à l'examen de tous les Retards dans les divers accords déjà pratiqués jusqu'ici.

I. RETARDS DANS LES ACCORDS PARFAITS, OU DE 5

1. RETARD DE LA FONDAMENTALE

Variantes:

(a) avec des Mi \flat .

(b) avec des Ré \flat .

(c) avec Ré \flat et Mi \flat à la fois.

(d) avec Mi \flat et Sol \flat à la fois, mais Ré \sharp .

(e) avec Mi \flat , Sol \flat et Ré \flat à la fois.

(mais, à l'état fondamental, (d) est d'un effet médiocre, et (e) l'est encore davantage).

(f) Il faut remarquer:

1^e Que je n'écris pas de Do au-dessus du Ré, en raison de la règle qui interdit le retard en même temps que la note réelle.

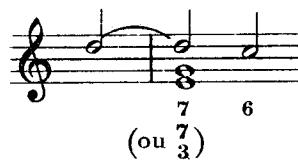
2^e Que le chiffrage le plus simple est celui avec la barre: il est très clair et fait image, la barre signifiant que l'accord est placé dès le début du retard, avant sa résolution.

D'ailleurs l'accord peut *changer de position* au moment de la résolution du retard. On a même noté, plus haut, que le retard peut se résoudre sur un autre accord.

Etat fondamental



1^{er} Renversement



2^d Renversement



Nota. Le retard peut se trouver ailleurs qu'au Soprano. -- Nous n'indiquons pas les dispositions de ce retard au C. ou au T., qu'il sera facile à l'élève de réaliser; mais celles du retard à la Basse doivent être spécifiées ici, ne fût-ce qu'à cause du chiffrage.



(pour le 1^{er} et le 2^d Renversement ce retard de la fondamentale ne peut, bien entendu, se trouver à la Basse puisque sa résolution donnerait, non un renversement, mais l'accord --sur Do-- à l'état fondamental).

⁽¹⁾ Cela n'a point le caractère d'un accord de 9^e, parce qu'il y manque la septième.

2. RETARD DE LA TIERCE

Variantes:

- (a) avec des Mi**b**.
- (b) avec des Fa**#** et Mi**#** à la fois.
- (c) avec des Mi**b** et Sol**b** à la fois.

3. RETARD DE LA QUINTE

Variantes:

- (a) avec des La**b**.
- (b) avec des Mi**b** et La**#**.
- (c) avec des Mi**b** et La**b**.
- (d) avec des La**b**, des Sol**b** et des Mi**b** à la fois.

Toutes ces variantes sont logiques, elles sont la conséquence de ce qu'il peut y avoir des accords majeurs, ou mineurs, ou de 5, et des retards à distance de ton ou de $\frac{1}{2}$ ton.

Etat fondamental

$\begin{matrix} 5 \\ 4 \end{matrix} \quad 3$

1^{er} Renversement

et à la Basse
 $\begin{matrix} 9 \\ 6 \end{matrix} \quad 8$
(ou $\frac{5}{2}$)

2^d Renversement

$\begin{matrix} 7 \\ 4 \end{matrix} \quad 6$

$\begin{matrix} 6 \\ 3 \end{matrix} \quad 5$

$\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix} \quad 3$

$\begin{matrix} 9 \\ 6 \end{matrix} \quad 8$

et, à la Basse

(ou $\frac{5}{3}$)

Ce retard est moins caractérisé que les précédents, parce qu'il ne forme pas d'agrégation nouvelle, avec note à distance de 2^{de} ou de 7^e, mais tout simplement un accord de sixte, ou de 6₄, ou 5₃ (retard de la Basse). Dans le cas du retard de la basse, il est rare que cela ait le caractère de retard. Cela dépendra des enchaînements, et de la mélodie.

II. RETARDS DANS 7 ET SES RENVERSEMENTS

Etat fondamental

1^{er} Renversement2^d Renversement3^e Renversement

1. RETARD DE LA FONDAMENTALE

$\begin{matrix} 9 \\ 7 \end{matrix} \quad 8$

$\begin{matrix} 7 \\ 5 \end{matrix} \quad 6$

$\begin{matrix} +6 \\ 5 \end{matrix} \quad 4$

$\begin{matrix} +4 \\ 3 \end{matrix} \quad 2$

Variante:
La**b** au lieu de La**#**.

et, à la Basse
 $\begin{matrix} 9 \\ 7 \end{matrix} \quad 8$

$\begin{matrix} 7 \\ + \end{matrix}$

$\begin{matrix} (ou \frac{2}{4}) \\ 6 \end{matrix} \quad 7$

(Dans ce cas l'accord réalisé est tout simplement l'accord de seconde sur La).

2. RETARD DE LA TIERCE

Variante:
Do**#** au lieu de Do**#**.

$\begin{matrix} 8 \\ 7 \end{matrix} \quad +$

$\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix} \quad 4$

$\begin{matrix} (ou \frac{2}{4}) \\ 5 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 7 \\ 4 \end{matrix} \quad +6$

$\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix} \quad +4$

(a) (Accord écrit ainsi rien qu'avec des quartes).

Ici le retard ne peut être qu'à la Basse car on ne peut placer de *retard de 9^e* au-dessus de la sensible, qui se trouverait doublée à la résolution.

On écrirait aussi cet accord avec des quintes:

$\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix} \quad 4$

3. RETARD DE LA QUINTE

Variante:
Mi**b** au lieu de Mi**#**.

$\begin{matrix} 7 \\ 6 \end{matrix} \quad 5$

$\begin{matrix} 4 \\ 6 \end{matrix} \quad 3$

$\begin{matrix} 5 \\ 4 \end{matrix} \quad +6$

$\begin{matrix} 7 \\ 6 \end{matrix} \quad +4$

ou $\begin{matrix} 3 \\ 2 \end{matrix} \quad +6$

Le retard de la 7^e n'a pas à être considéré; puisque cela donnerait tout simplement un accord parfait:



Ce serait seulement si l'on retardait la 7^e de Dominante, par une 7^e majeure, que l'on pourrait dire qu'il y a vérité.

blement retard. — Le cas d'ailleurs peut se présenter. On l'a vu, à la fin d'une de mes leçons sur les 7^e, avec la résolution suivante:



Mais on peut dire que le Fa♯ a assez bien le caractère d'un retard de la 7^e Fa♯.

III. RETARDS DANS LES AUTRES ACCORDS DE SEPTIÈME

Quoique très musicaux, ils sont moins usités, à cause de la difficulté de la double préparation (celle de la 7^e et celle du retard). Et on écrira plutôt ces agrégations sous la forme d'appogiatures ou de notes de passage.

Cependant on peut rencontrer:

1. RETARD DE LA FONDAMENTALE

(Il n'a pas le caractère de retard, en réalité, même à distance de 9^e: c'est alors un accord de 9^e du 2^d degré).



Etat fondamental



1^{er} Renversement



2^d Renversement



3^e Renversement



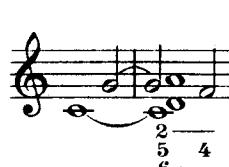
Sur les Renversements ce retard donne tout simplement un autre accord de 7^e, et cela n'a point le caractère de retard.



2. RETARD DE LA TIERCE

Variantes:

- (a) Lab au lieu de La.
- (b) Réb et Lab à la fois.



(Ce retard pourrait être beaucoup plus employé, car il est fort musical) s'il n'y avait la condition, dans les leçons d'harmonie, de préparer la 7^e. Mais si l'on admet de prendre la 7^e sans préparation, on en trouvera maint usage heureux).

3. RETARD DE LA QUINTE

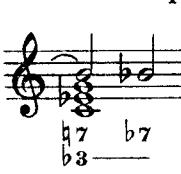
Variantes:

- (a) Réb (avec Sib et Lab).
- (b) Réb, avec Sib et Lab.



Ce retard de la quinte est, comme celui de la tierce, excellent. Mais il faut prendre le parti, en ce cas, d'écrire la 7^e sans préparation, car on ne peut préparer à la fois Do et Si dans les exemples précédents (comme il le faudrait pour être complètement "rigoureux").

4. RETARD DE LA 7^e — Il ne peut avoir le caractère de retard que s'il provient d'une 7^e majeure ou d'une octave diminuée.



Le cas se produira assez rarement dans les leçons données à l'élève; toutefois il n'est pas impossible.

(1) Pris ainsi *ex abrupto*, cet exemple est *entendu* par l'oreille avec Lab à la Basse, mais il peut se trouver dans un passage nettement en Fa♯ mineur, par exemple. Voyez, par exemple, la descente chromatique à la 2^d page du *Nénuphar* (Ch. Kœchlin, 2^d recueil de mélodies).

IV. RETARDS DANS LES ACCORDS DE SEPTIÈME DIMINUÉE

Ces retards (sauf le retard de la Basse et celui de la fondamentale à distance de 9^e) sont tous en harmoniques des deux suivants :

C'est ainsi que *B'* donnera enharmoniquement le Si**b** contre le Si**#**:

dont la signification musicale est d'ailleurs fort différente de celle de *B*.

Comme précédemment, nous classerons ces retards en :

Etat fondamental

1^{er} Renversement

2^d Renversement

3^e Renversement

1. RETARD DE LA FONDAMENTALE

(Accord considéré

(assez peu usité mais possible).

Et sur la Basse:

(Accord de 2^e tout simplement).

$\begin{smallmatrix} 7 \\ 5 \end{smallmatrix}$
 $\begin{smallmatrix} +6 \\ 3 \end{smallmatrix}$

$\begin{smallmatrix} 6 \\ 5 \end{smallmatrix}$
 $\begin{smallmatrix} +4 \\ 3 \end{smallmatrix}$

$\begin{smallmatrix} 3 \\ 4 \end{smallmatrix}$
 $\begin{smallmatrix} +2 \\ 6 \end{smallmatrix}$

Avec Do**#** on n'a dans tous ces retards de la fondamentale, que des variétés d'accords de 7^{es}.

On peut avoir Do**#** en variante de Do**b**, ce qui donne un retard beaucoup plus incisif, et réellement à caractère de retard.

2. RETARD DE LA TIERCE

avec Mi**b** ou avec Mi**#**.

3. RETARD DE LA QUINTE

4. RETARD DE LA 7^e

Ces retards sont utiles à étudier, — d'abord parce qu'ils sont en général excellents, — ensuite parce qu'ils habitueront l'élève à la sonorité des mêmes agrégations, prises sans préparation, et avec le caractère d'appogiatures, — sonorité et pensée harmonique que l'on rencontre assez souvent en des leçons de concours.

V. RETARDS DANS LES ACCORDS DE NEUVIÈME DE DOMINANTE

Il faudra cinq parties, en général.—On n'en rencontrera pas beaucoup dans les leçons habituelles.

FONDAMENTALE. Le retard de la 9^e par la 10^e n'a pas le caractère de retard :

et n'est pas pratiqué comme tel.

TIERCE. Le retard de la tierce donne un accord de 7^e placé sur la Dominante.

Il est très possible, ainsi que par renversements, (avec La**b** ou La**#**).

QUINTE. Le retard de la quinte est le plus caractéristique, et c'est celui avec lequel se conserve le mieux le caractère de la $\frac{9}{+}$.



On l'emploierait aussi sur les Renversements — et avec La \sharp ou La \flat , Mi \sharp ou Mi \flat .

VI. RETARDS ASCENDANTS

Ils ne se produisent guère que dans le cas de sensible montant à la tonique, ou concurremment avec un retard descendant. Voici des exemples de ces sortes de retards:

(on peut avoir aussi, parfois, le retard ascendant de la tierce).



ou encore:



VII. RETARDS "SIMULTANÉS" (ou "multiples")

Ce sont ceux qui se produisent sur 2 ou plusieurs parties à la fois. Par exemple, à l'exemple précédent.



Parfois, en pareil cas, il est avantageux de chiffrer au moyen de la barre de prolongation, ce qu'on aurait déjà pu faire aux exemples qui précédent. Pour le suivant, il sera tout naturel de chiffrer:



BASSES ET CHANTS SUR LES RETARDS DANS LES ACCORDS PARFAITS ET LEURS RENVERSEMENTS

(On y trouvera occasionnellement l'accord $\frac{7}{4}+$, c'est-à-dire le retard de la tierce dans la 7^e de Dominante à l'état fondamental. L'emploi en est très simple et nous l'avons écrit tout de suite avec les Retards des accords parfaits, parce qu'en certains cas il nous donne une sonorité plus pleine).

L'usage des retards ne modifie pas les règles existantes; cependant il est parfois assez difficile d'écrire les accords avec plénitude et sans fautes. En certains cas il pourra se produire des unisons et surtout des croisements. Nous en préviendrons l'élève.

BASSES DONNÉES, CHIFFRÉES

(En marche)

1

B. D.

2

(a) Double retard. — Il est entendu que partout où je chiffe 9 8 ou 7 6, cela signifie $\frac{9}{5}$ $\frac{8}{5}$ et $\frac{7}{3}$ $\frac{6}{3}$
(De même que 5 signifie $\frac{5}{3}$; 3 signifie $\frac{5}{3}$, etc.)

B.D. (Spécialement sur les retards de la Basse)

poco allarg., *a Tempo*

3

B.D. À CHIFFRER ET À RÉALISER

4

(a) Ce retard se résoudra sur un autre accord du Ré.
 (b) Dominante.

CHANT DONNÉ (Retards des Accords parfaits et de leurs Renversements) (réalisez sans noires)

5

(a) Cadence en Mi mineur. (b) Cadence en Sol majeur. (c) Cadence en Ut majeur.

CHANT DONNÉ (Mêmes accords, et utilisation de l'accord $\frac{2}{4}$)

6

(a) Ré à la Basse, Dominante.
 (b) J'indique ici la partie de Contralto, qui croise avec le Soprano.
 (c) Un retard au 3^e temps, bien entendu; et de même aux 2 mesures suivantes.

CHANT DONNÉ (Mêmes accords)

Tranquillo

7

(a) (b) (c) Utiliser l'accord de 2^{de}

(d) En Mi b mineur.

(e) En Mi majeur.

RETARDS DANS $\frac{7}{4}$ ET SES RENVERSEMENTS

B.D. Qu'on pourra transposer, plutôt, en *Réb.*

Moderato

8

On pourra employer des noires, de temps à autre.

B.D. (Mêmes accords)

Très modéré

9

(a) Exceptionnellement, retard avec note retardée, autrement que sur la fondamentale.

(b) (c) (d) Résolutions du retard sur un autre accord.

(x) Unisson du C. et du S., si l'on veut, sur le Ré grave.

BASSE À CHIFFRER ET À RÉALISER. (Retards dans $\frac{7}{4}$ et ses Renversements, et aussi $\frac{5}{3}$ et ses Renvts.)

Dte en La mineur moduler

10

(x) Indique la présence de retards à placer, si l'on peut.

CHANT DONNÉ. (Sur les mêmes accords)

Sans lenteur

11

RETARDS DANS L'ACCORD DE 7^e DIMINUÉE (Etat fondamental et quelques Renversements)

B. D. CHIFFRÉE.

Tranquillo

* 12

(a) Quand je chiffre $\frac{7}{6}$ cela signifie, bien entendu: $\frac{7}{6} \frac{5}{3}$ (b) (c) Lorsqu'il y a ainsi 3 chiffrages sous une même note, cela correspond toujours au rythme $\frac{7}{6}$ (d) L'accord sans le retard serait $\frac{7}{6}$. Le La $\frac{1}{2}$ retard se résout sur l'accord suivant.(e) 2 signifie toujours $\frac{2}{4}$; $\frac{2}{4}$ au contraire marque le retard de la Basse dans l'accord parfait.

(f) Même sorte de retard (avec un autre renversement) qu'à (d) et à (h).

(g) Le second chiffrage $\frac{5}{3}$ correspond à 2 temps de la mesure. On pourra écrire des noires.RETARDS DANS $\frac{7}{6}$ ET SES RENVERSEMENTS (suite)

B. D. CHIFFRÉE.

Lent

* 13

(a) Exceptionnellement, retard avec note retardée (à distance de 9^e, bien entendu)

Chiffrer la Basse et réaliser les parties intermédiaires.

(Retards de $\frac{7}{6}$ pour ces 5 premières mesures).

Assez lent

* 14

C.D. Suite (Réaliser les 3 autres parties).

(en Do \sharp min.) (en La maj.) (en Mi maj.) (en Do \sharp min.)
 (Retards de $\frac{4}{3}$) cresc. poco a poco mf mf (Retards de $\frac{6}{5}$ pour ces
 (Suite de 14) 4 mesures).

— $\frac{4}{3}$ 7

Chiffrer et réaliser

Chiffrer et réaliser (en Mi mineur) (en Mi majeur)

$\frac{+6}{5}$ $\frac{7}{5}$ $\frac{x}{3}$ x x x $\frac{7}{5}$ $\frac{+6}{5}$ $\frac{7}{5}$ $\frac{+4}{3}$

(x) Divers retards de l'accord +2

Chiffrer et réaliser

mf p poco a poco rall. e dim. très ralenti

RETARDS DANS LES ACCORDS DE 7^{es}

B. D. CHIFFRÉE.

Doux et soutenu

15 $\frac{3}{2}$ 5 7 7 6 4 3 $+4$ — $\frac{6}{5}$ 5 $\frac{7}{4} + 6$ 7 7 $\frac{+6}{5}$ 7 $\frac{6}{5}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{7}{4} + 6$ 7 6 6 5 4 3 2 1

(a)

$\frac{7}{6}$ 6 9 $\frac{+6}{5}$ 4 5 7 6 7 5 6 6 7 6 5 4 $\frac{+3}{2}$ 3 (ou $\frac{+3}{2}$) 3

(b)

$\frac{6}{5}$ 6 $\frac{7}{4} + 6$ $\frac{8}{7} + 6$ $\frac{b_2}{4} + 6$ $\frac{b_3}{4} + 6$ $\frac{7}{4} + 6$ 6 9 8 $\frac{b_6}{4}$ 6 7 6 5 4 $\frac{+3}{2}$ 3 5 4 $\frac{+3}{2}$ 3

(c)

$\frac{6}{5}$ 6 $\frac{7}{4} + 6$ $\frac{8}{7} + 6$ $\frac{b_2}{4} + 6$ $\frac{b_3}{4} + 6$ $\frac{7}{4} + 6$ 6 9 8 $\frac{b_6}{4}$ 6 7 6 5 4 $\frac{+3}{2}$ 3 5 4 $\frac{+3}{2}$ 3

(d)

$\frac{6}{5}$ 6 $\frac{7}{4} + 6$ $\frac{8}{7} + 6$ $\frac{b_2}{4} + 6$ $\frac{b_3}{4} + 6$ $\frac{7}{4} + 6$ 6 9 8 $\frac{b_6}{4}$ 6 7 6 5 4 $\frac{+3}{2}$ 3 5 4 $\frac{+3}{2}$ 3

(a) Ici on prendra le Fa sans le préparer, mais par mouvement contraire avec la Basse.

(b) (c) (d) Des croches.

DIVERS RETARDS

B. D. CHIFFRÉE.

Pas vite

16 $\frac{3}{2}$ 5 7 9 8 7 6 6 9 8 9 8 $\frac{\#6}{4} + \frac{\#7}{2}$ 8 9 8 7 6 6 5 $\frac{\#9}{4} + \frac{\#8}{3}$ 9 8 $\frac{\#7}{6}$ 5 4 3 2

$\frac{9}{8} + 4$ 6 6 $\frac{5}{3}$ $\frac{\#5}{3} + \frac{\#6}{2}$ $\frac{\#9}{3} + \frac{\#8}{2}$ $\frac{\#5}{3} + \frac{\#7}{2}$ 1 $\frac{9}{7} + \frac{\#8}{6}$ 7 1 $\frac{9}{7} + \frac{\#7}{6}$ 3

$\frac{6}{5}$ 7 $\frac{+6}{4}$ 7 $\frac{6}{5}$ $\frac{b_6}{4}$ 6 9 8 7 7 6 $\frac{+4}{5}$ 6 7 6 6 9 8 7 $\frac{b_6}{5}$

$\frac{7}{4} + 3$ 6 5 4 7 8 5 6 5 7 6 5 4 3 2

DOUBLES RETARDS

CHANT DONNÉ.
Calme

(x) Désigne les endroits où l'on pourra placer des doubles retards.

LEÇON SUR LA QUINTE AUGMENTÉE (3^e degré du mode mineur) AVEC QUELQUES RETARDS

BASSE DONNÉE

(a) Je rappelle que le chiffrage n'indique pas forcément *l'ordre* dans lequel les parties sont disposées.
(b) Retard ascendant.

QUINTE AUGMENTÉE EMPLOYÉE AVEC LA 7^e, EN RETARD

B. D. CHIFFRÉE

Le chiffrage des retards semblera parfois assez compliqué, pour des harmonies relativement simples. Il est difficile de procéder autrement. Le système par barres se prolongeant est peut-être plus net à l'œil, mais il est bien des cas où on ne peut l'appliquer. De toute façon, ces dernières leçons seraient beaucoup trop difficiles à chiffrer, pour l'élève. Mais avec le chiffrage donné, la réalisation n'en sera peut-être pas trop malaisée et il se rendra compte ainsi de la richesse de ces ressources.

REVISION DES RETARDS

CHANT DONNÉ. (Retards dans les accords parfaits).

Sans lenteur, quoique un peu maestoso

RETARDS DANS LE CAS DE RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES,
MODULATIONS ÉLOIGNÉES, RETARDS ASCENDANTS, etc.

135

B.D. **Soutenu. Pas vite (à la blanche)**

21 

(a) Retard ascendant. (b) On pourra prendre la 7^e par mouvement direct, (à une partie intermédiaire) le Fa se trouvant à l'accord précédent. Mais le chiffrage 5 7 vaudra mieux.

RETARDS - RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES. MODULATIONS LOINTAINES ET RAPIDES

(En raison de la difficulté de cette leçon, on donne ici le Chant et la Basse)

Lent et mystérieux

22 

(a) La préparation est insuffisante. — On a écrit cependant en croche le La précédent, à cause du rythme; mais cela est exceptionnel.

(b) Le Fa \sharp est préparé, ici, par échange, se trouvant à l'accord précédent à une autre partie. D'ailleurs cet accord peut être analysé 7^e de sensible, modulant ensuite comme 7^e du 2^d degré, sur Do \sharp Dominante.

ALTÉRATIONS

D'une façon générale, on appelleraient *altération* toute modification chromatique d'une note quelconque d'un accord.

Dans la pratique, nos prédecesseurs (depuis Jelensperger, dont s'inspirèrent H. Reber, puis Th. Dubois) ont remarqué que les seules altérations donnant lieu à de nouveaux accords (c'est-à-dire différent réellement de ceux étudiés jusqu'ici: 5, 5, 7, 7, 7, 9, 9) sont l'*altération descendante* et l'*altération ascendante* de la quinte.⁽¹⁾

Il est aisément de voir que, dans les accords étudiés jusqu'ici, toute altération d'un intervalle autre que la quinte de la fondamentale, nous ramène soit directement soit par enharmonie à un autre de ces accords. Et dans ce cas, l'oreille interprète généralement l'altération en pratiquant l'enharmonie qui la ramène à une des formes connues.

Exemples. — 1^e Altération de la tierce majeure :

Ascendante, Do — Mi ♯ sonne comme une quarte. — *Descendante*, c'est alors l'accord parfait mineur, ou un des accords de 7^e à tierce mineure.



2^e Altération de la tierce mineure :

Ascendante, c'est la tierce majeure. — *Descendante*, c'est l'enharmonique de la seconde (Mi ♭ = Ré ♯).



(altération ascendante)

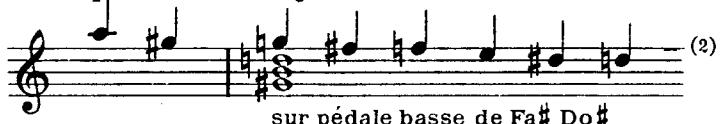
3^e Altération de la 7^e mineure :

Ascendante = 7^e majeure. L'accord donne : { avec La ♭, 7 sur Ré.
 Descendante = 7^e diminuée. { avec La ♮, l'enharmonique de 6

4^e Altération de la 7^e majeure : *Ascendante* = enharmonique de l'octave.
 Descendante = 7^e mineure

5^e Altération de l'octave : *Ascendante* = enharmonique de 9^e mineure.
 Descendante = enharmonique de 7^e majeure.

En certains cas, elle peut garder son caractère d'altération, comme dans ce passage :



Mais alors cela sonne comme appogiature ou note de passage chromatique sur temps fort. — Cela fait partie des altérations *mélodiques*, de style contrapunctique, — très diverses, mais qu'on n'a point ici à analyser comme accords fixes, non plus que toutes les agrégations que par des mouvements de parties, l'on peut rencontrer dans la fugue, ou dans le choral.

Au contraire l'altération ascendante et l'altération descendante de la quinte nous donnent des accords (d'ailleurs fort employés par les compositeurs) nettement différents de ceux que nous avons déjà vus, par exemple :



7 avec quinte alterée. (Sol♭ au lieu de Sol♯)

Nous étudierons successivement l'altération ascendante et l'altération descendante de la quinte.

1. ALTÉRATION ASCENDANTE DE LA QUINTE

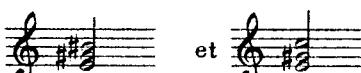
(A) Dans l'*accord parfait majeur*, elle donne la quinte augmentée — déjà rencontrée, il est vrai; mais avec une signification différente.

Cet accord se trouvera principalement sur la dominante,⁽³⁾ et il peut être placé aussi sur la tonique ou sur la sous-dominante du mode majeur.

(1) On y pourrait ajouter l'altération ascendante de la neuvième, donnant les accord de 9^e augmentée que j'ai indiqués précédemment. Mais comme ces accords (nous l'avons vu) s'analysent diatoniquement, il n'est pas besoin, pour les former, de recourir à l'analyse par altérations.

(2) Ch. Kœchlin, le *Nénuphar* (2^d recueil de Mélodies.)

(3) Principalement sur celle du majeur, car en mineur il y a équivoque entre

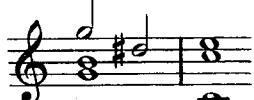


REMARQUES. — 1^o Un des enchaînements les plus *naturels* de



mais ce n'est pas *obligé*.

2^o On peut attaquer la quinte augmentée sans faire d'abord entendre la quinte juste:



RÉSOLUTIONS. — La quinte altérée monte normalement par demi-ton diatonique. Mais elle peut rester en place, ou changer chromatiquement en descendant par demi-ton. (c'est assez rare, d'ailleurs).

(B) Dans l'accord de 7^e de dominante, la quinte ascendante peut être employée également, ainsi que dans 9^e. — Elle donne souvent lieu à l'enharmonie:



En mineur il y a tendance encore plus marquée à cette enharmonie: ⁽¹⁾



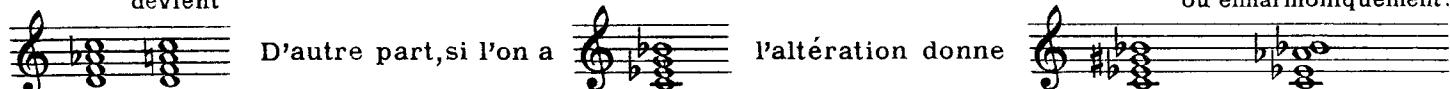
On recommande d'écrire la quinte augmentée à distance de *sixte augmentée* de la septième, dans 7^e — ainsi qu'elle se trouve dans l'exemple ci-dessus (Ré—Si♯); — et d'éviter la *tierce diminuée*:



(C) Dans les autres accords de 7^e, il n'y a proprement de *quinte altérée ascendante* que pour les 7^{es} à quinte juste. Car avec les 7^{es} à quinte diminuée on aboutit simplement à un autre accord de 7^e

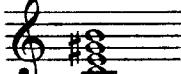
devient

ou enharmoniquement:



Il ne semble pas que cette altération soit bien courante.

Dans la 7^e majeure on a: homonyme de la 7^e du 3^e degré du mode mineur.

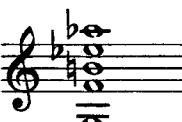


L'impression de quinte altérée ascendante peut néanmoins exister dans cet accord, mais il ne sera pas non plus (avec cette acceptation) d'un emploi bien fréquent.

(D) Avec les 9^{es} de Dominante, on aura:



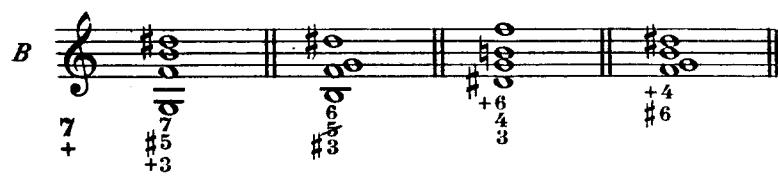
Le sentiment d'altération ascendante est plus net avec la 9^e majeure; dans le cas de la 9^e mineure on pense à l'enharmonie.



RENVERSEMENTS. — Les renversements des 5 et des 7 avec quinte altérée ascendante, se forment normalement.



Accords parfaits.



Neuvième majeure de Dominante.



Neuvième majeure de Dominante sans fondamentale.



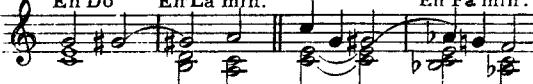
Neuvième mineure de Dominante.



Septième diminuée.

(1) De toute façon, l'enharmonie peut y servir à des modulations: l'oreille passe alors de la conception quinte altérée ascendante, à celle de: quinte augmentée du 3^e degré mineur (ou l'un de ses renversements).

Ex. En Do En La min. En Do En Fa min.



BASSES ET CHANTS SUR L'ALTÉRATION ASCENDANTE DE LA QUINTE

C.D. Sans trainer

1

moduler en Do.

(sur Si) (sur Do)

B.D. À CHIFFRER ET À RÉALISER.

2

(Dte) #9 10 #8 +4 #6 - #3 x 3

clair, pp sans nuances

f (a)

Accords parfaits avec altération de la quinte, après des quintes justes.

(a) On pourra faire monter le Soprano au La[#]. - (Redescendre au Si^b du médium à la mesure suivante.)

BASSE DONNÉE CHIFFRÉE. Altération ascendante de la quinte dans 5, 7 etc. avec ou sans préparation. *poco cresc. non troppo*

3

mf ma dolce

Lent

pp soutenez bien

Altération ascendante de la quinte dans les accords de 9 (leçon à 5 parties).

4

Lent

bien tranquille sur ces accords.

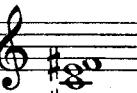
molto rall.

très lent

Il y a beaucoup moins d'altérations, dans cette leçon, que dans les précédentes. On ne se forcera point à en mettre à chaque instant.

ALTÉRATION DESCENDANTE DE LA QUINTE

1.- DANS LES ACCORDS PARFAITS

Elle est peu usitée; en effet, si l'on attaque  sans faire entendre d'abord le *Sol* \sharp , l'oreille entend plutôt  avec tendance à descendre sur *Si*, Dominante de *Mi mineur*.
 $\begin{smallmatrix} \sharp \\ 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$

Et si l'on fait entendre d'abord le *Sol* \sharp , l'altération n'a plus guère qu'un caractère mélodique. — D'ailleurs, dans l'accord mineur, elle donne simplement $\sharp 5$, déjà étudié. Mais cette altération est fort usitée dans les accords de $\frac{7}{4}$, de $\frac{7}{3}$ et de $\frac{9}{4}$ — et particulièrement dans $\frac{7}{4}$ avec la fondamentale supprimée. (1)

2.- ACCORDS DE SIXTE AUGMENTÉE

Pour étudier ces accords altérés issus de $\frac{7}{4}$ et de $\frac{7}{3}$, nous partirons du 2^d Renversement, qui, avec l'altération, produit la forme la plus courante, celle que l'on appelle *accord de sixte augmentée*. Il est de trois sortes, d'après les trois aspects de l'accord d'origine, à quinte non altérée: $+6, \frac{6}{3}, +\frac{6}{5}$.

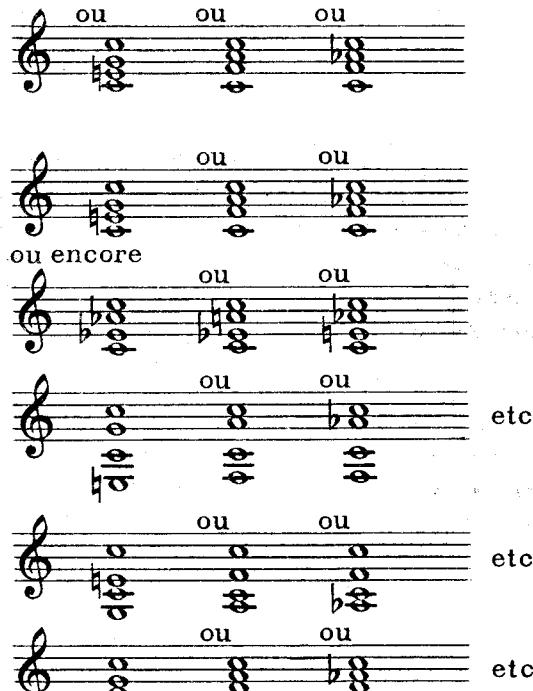
Accords originels.
(la quinte de la fondamentale étant Ré).

Sixte augmentée.
(altération de Ré \sharp en Ré \flat).

Renversements de la sixte augmentée.

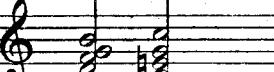
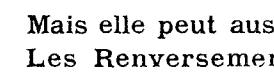
	(A)	(B)	(C)
1 ^{er}			
(A')			
2 ^d			
3 ^e			

Résolutions normales.
ou ou ou



etc.

(A').— Cette série d'accords est d'un usage tout-à-fait courant. Naturellement, on y retrouve (2^d Renversement de la sixte augmentée) l'accord de $\frac{7}{4}$ avec la quinte altérée. — Chacun de ces accords n'étant autre que $+6, +4, \frac{7}{4}$ et $\frac{6}{5}$ avec la quinte altérée. — Les résolutions normales indiquées ici (à droite de la page) sont toutes praticables; on étudiera la tonalité où elles conduisent, suivant les cas.

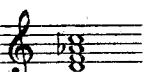
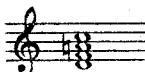
En général la sixte augmentée  conclud sur une Dominante. 

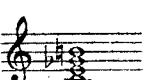
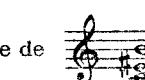
Mais elle peut aussi conclure sur la tonique.
Les Renversements sont tous possibles.

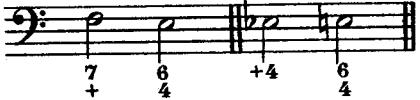
D^{te} du ton de Fa

(B').— Seconde forme de sixte augmentée, dérivée de $\frac{6}{3}$. Il faut *doubler la tierce*, car on ne peut doubler aucune des notes de l'intervalle de sixte augmentée. La résolution est facile à écrire en général. Le 2^d Renversement manque, puisqu'il correspond à l'accord sur *fondamentale*, et que précisément la fondamentale de $\frac{7}{4}$ est supprimée dans la forme $\frac{6}{3}$. Les autres renversements existent, mais sont assez creux et l'on n'aura guère d'occasion de les écrire.

(1) Les autres septièmes donneraient:

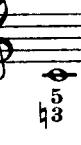
 au lieu de  ce n'est qu'un changement d'espèce d'accord de 7^e.

 enharmonique de  où le *Si* sonne comme appoggiature ou retard et se résoudrait au *La* \sharp ce qui nous ramènera à l'un des accords que nous allons étudier.

(C').— Ces accords sont enharmoniques de $\frac{7}{4}$ et de ses renversements. Ils expliquent les résolutions exceptionnelles vues au chapitre des $\frac{7}{4}$:  En réalité ce sont des sixtes augmentées, ou tierces diminuées; et il faudrait au lieu de $\frac{7}{4}$ et $+4$, chiffrer $\frac{\#6}{3}$ et $\frac{7}{3}$.

Ce dernier accord n'est autre, on le voit, que la 7^e diminuée avec altération de la tierce (1) c'est-à-dire, pour l'exemple ci-dessus : 

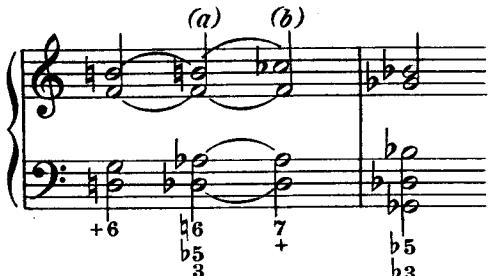
Les plus usités de cette série sont la sixte augmentée et $\frac{7}{3}$. Mais les autres renversements sont fort possibles.

Pour la résolution de  à  elle donne forcément des quintes avec la Basse.— Je n'y vois personnellement aucun inconvénient.

Ces quintes sont consacrées d'ailleurs par l'emploi que tous les maîtres en ont fait. — Peut-être certains professeurs tiendront-ils à les interdire à l'élève? Dans ce cas il faudrait se servir des accords A' ou B', qui n'offrent pas le même inconvénient et avec lesquels la résolution est facile:



Les résolutions exceptionnelles des accords de sixte augmentée ou de leurs Renversements, sont diverses. Les plus logiques semblent celles qui se feront par enharmonie entre les accords de la série C' et $\frac{7}{4}$ ou ses Renversements. Cela équivaut alors à passer de la tonalité de *Do majeur* dans celle de *Sol b*, ce qui permet de rapides et lointaines modulations.



D'ailleurs, de cette $\frac{7}{4}$ qu'est l'accord (b) ou qu'est même déjà, si l'on veut, l'accord (a), on peut passer à toutes les résolutions exceptionnelles de $\frac{7}{4}$. — Ce sera parfois un peu inattendu. Il faudra garder certaine mesure dans les perpétuelles surprises harmoniques qu'offrent ces enharmonies de la sixte augmentée prise pour $\frac{7}{4}$ et résolue "exceptionnellement".

On peut aussi, au lieu de résoudre:  avoir à la Basse une des autres notes de l'accord parfait, que le Sol. Ainsi: 

3. — ALTÉRATION DESCENDANTE DE LA QUINTE DANS LES ACCORDS DE 9^e DE DOMINANTE

La résolution normale est difficile à pratiquer: elle donne forcément des quintes car le *La* doit aller au *Sol* et le *Ré b* au *Do*.



A 4 parties il faut que la 9^e, la sensible et l'altération de la quinte soient entendues, pour que l'accord garde son caractère. On supprimerait donc la fondamentale, ou la 7^e.

Si l'on écrit l'accord (a) en intervertissant les parties 

on a une sonorité, assez en évidence, de *quinte augmentée*, qui fut souvent employée aux environs de 1890-1905. Nous en reparlerons plus loin.

(1) On ne manquera pas d'objecter: "alors, ce n'est plus la quinte, mais la tierce que vous altérez?" — C'est bien la quinte au contraire, — la *quinte de la fondamentale*; et l'accord $\frac{7}{4}$ a été analysé par nous comme 9^e de Dominante sans fondamentale. — La tierce de la $\frac{7}{4}$ est donc aussi la quinte de la fondamentale, comme l'indiquent les Ré des accords suivants: 

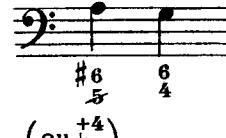
Et c'est en quoi la théorie des trois sortes de sixtes augmentées ainsi unifiées, est à la fois ingénieuse et juste.

RÔLE DE LA SIXTE AUGMENTÉE

Elle servit surtout, autrefois, à des cadences et à des modulations lointaines (par équivoque entre $\frac{7}{4}$ et sixte augmentée). Le type des basses chromatiques qui l'amenaient est celui-ci:



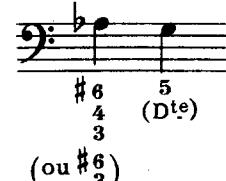
Elle amène aussi à la $\frac{6}{4}$. Et ce sont alors des arrivées sur la Dominante, du même caractère que sans l'altération:



Lorsque ces accords, non altérés, se résolvent par



ils donnent l'impression, en général, de conclure *sur Tonique*. Il faut rappeler (ce que j'ai déjà signalé) que l'accord de *sixte augmentée* tend à conclure *sur une Dominante*.



Il est donc particulièrement dans le caractère de la sixte augmentée, de conduire à un accord de Dominante,⁽¹⁾ soit 5, soit $\frac{6}{4}$. La $\frac{6}{4}$ peut être majeure ou mineure: on choisira d'après le contexte.

Les résolutions des *Renversements de sixte augmentée* sont dans le même esprit (se rapporter au tableau plus haut — à cela près que la résolution:



conclut plus facilement à un Renversement d'accord de Tonique, que de Dominante).

Il y aurait à parler enfin du caractère assez particulier que donne cette altération descendante de la quinte, dans $\frac{7}{4}$ et dans $\frac{9}{4}$ à l'état fondamental, — ces accords gardant alors leur caractère de dominante, mais avec une sorte d'éloignement, un certain vague qui n'est point du tout dans la nature des habituelles septièmes ou neuvièmes de dominante. Ce fut quelque chose de tout nouveau dans la musique que le sentiment de ces accords, que Franck emploie si volontiers. (Voyez, notamment, la belle mélodie de Franck intitulée *Nocturne*).

Et c'est tout autre chose que la sixte augmentée des classiques, bien que les accords soient toujours à base de $\frac{7}{4}$ avec altération descendante de la quinte.

Mais le caractère d'un accord dépend beaucoup de l'usage que l'on en fait, du sentiment que l'on y met, des phrases que cet accord accompagne. D'où ces différentes acceptations:

1^o Celle de la sixte augmentée telle qu'on la trouve chez Mozart ou chez Beethoven.



2^o Celle des accords de l'école franckiste



3^o Et celle des 9^{es} de dominante où l'altération de la quinte met en valeur l'existence du groupement de quinte augmentée:



ou même, avec un Mi b (appogiature contre note réelle Ré b).



(que l'on trouve chez les franckistes, et particulièrement aussi dans la musique de Scriabine).

⁽¹⁾ Mais ce n'est pas absolu. Selon le caractère de la phrase, elle peut conclure aussi sur la tonique.

LEÇONS SUR LES SIXTES AUGMENTÉES ET LEURS RENVERSEMENTS

B. D. CHIFFRÉE.

5

(a) Renversement de sixte augmentée.
(b) ♯4 pour éviter les quintes consécutives que donnerait 5.
(c) Autre renversement.
(d) Usage de la sixte augmentée avec des retards, indiqués ici par les barres après les chiffres ♯8 et ♯6.
(e) Résolution de la sixte augmentée, par l'enharmonie (avec triolets de noires).

CHANT DONNÉ.

6

(a) Accord ♭ sur Sol.
(b) La Basse ici est

BASSE DONNÉE À CHIFFRER ET À RÉALISER.

7

(Exemple de conclusion sur la tonique)

(Dte) (Tonique) croches

(Dte) (Dte) (Dte)

8

Pas trop lent

sur Sib, (En Mi maj.)
dominante

poco a poco rall.

(Dte)

a Tempo dolcissimo

(a) *sempre rall.*
Basse

(1) (Basse procédant par chromatisme montant ou descendant).

cadence en Do majeur, naturellement.

(a) Exceptionnellement, retard insuffisamment préparé.

ALTÉRATION DESCENDANTE DE LA QUINTE
DANS $\frac{7}{4}$ ET DANS $\frac{9}{4}$ (ET AUSSI DANS $\frac{5}{3}$)

B. D. CHIFFRÉE

9

(a)

(A)

(a) Tout cela désigne des croches, naturellement.

(A) Cette modulation est peut-être un peu brusque. On pourrait avoir

CHANT DONNÉ (Mêmes accords) (avec parfois des résolutions exceptionnelles)

10

(a)
(x)
(x)

(b)

(c)

(d)

rall. e dim. sempre

mf

ppp

(a) Le signe (x) indique qu'il y a une sixte augmentée. Mais il y en a aussi ailleurs.

(b) Cadence en Fa♯ mineur

(c) Moduler en Si.

(d) La Basse est ici: Sol♯ blanche pointée; Sol♭ blanche, Fa♯ noire.

(e) L'accord est

au 2^d temps et au 3^e: { b9 } sur Sol.
 { b5 }

(1) *Do♯* retard ascendant, avec la note réelle à une autre partie.

(2) $\frac{4}{3}$ et 2 désignent les *accords complets* que comportent ces renversements réguliers d'accords de 7^e.

Enharmonie de $\frac{7}{4}$ pris ensuite comme sixte augmentée (et de même pour ses Renversements).
C. D. (Ce chant étant difficile, j'en indique la Basse).

Très tranquille

11

sixte augm.

ou

Enharmonie de sixte augmentée devenant $\frac{7}{4}$ (et des Renversements).

B. D. À RÉALISER

Tranquille, mais sans traîner

12

(Chercher le chiffrage, pour les endroits relativement faciles, où je ne l'ai pas indiqué).

animez un peu

poco allarg.

sost.

cédez un peu, *Tranquillo*

Revenez au Mouv't

(a) Retard de la quinte, (Ré) dans l'accord $\frac{6}{4}$, et se résolvant sur l'enharmonie ($\frac{7}{4}$).

(b) Retard de la sixte augmentée (Si \sharp , sixte augmentée de Ré \sharp).

(c) Même sorte de retard.

Sixte augmentée, avec Retards.

BASSE DONNÉE

13

(a)

cédez un peu a Tempo

$\begin{matrix} \text{7} & \text{6} \\ \natural & + \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{6} \\ \sharp \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{4} \\ \natural \end{matrix}$

$\begin{matrix} \text{3} \end{matrix}$

(D^{te})

$\begin{matrix} \text{7} & \text{6} \\ \natural & + \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{7} \\ \sharp \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{4} \\ \natural \end{matrix}$

(a) Il faudra ici une sixte augmentée (qu'on pourra présenter avec un retard).

Plusieurs de ces leçons paraîtront peut-être un peu difficiles à réaliser, malgré que j'en aie indiqué le chiffrage en la plupart des endroits. Et ce chiffrage même semblera compliqué, sans doute. Mais il n'y a qu'à se reporter chaque fois à l'accord non altéré pour comprendre le sens du chiffrage.

Il ne serait point nécessaire, d'ailleurs, de réaliser dès maintenant *toutes* les leçons de ce chapitre. — On pourrait passer au suivant, et laisser les plus difficiles pour une Revision qui se ferait, soit après l'étude des Notes de passage — (donc, à la fin de ce 1^{er} volume) — soit au chapitre des Chants et des Basses de concours, comme entraînement pour s'habituer aux difficultés de certains passages chromatiques des Basses ou des Chants. (2nd volume).

On complèterait cette étude des Altérations en revoyant des œuvres de César Franck (*Prélude, choral et fugue*, notamment), comme on complètera celle des Retards par la connaissance des fugues et des préludes de Bach, et celle des seconds Renversements par une lecture approfondie des mélodies et des pièces pour le piano, de Gabriel Fauré.

Je termine ce chapitre par un dernier Chant donné, en Revision des sixtes augmentées.

CHANT DONNÉ, sur les sixtes augmentées, avec Retards et avec Résolutions exceptionnelles.

Lent et très expressif

14

(x)

en animant un peu

(x)

(x)

mod. en Sib

mod. en Réb

sans lenteur, diminuendo

(x)

rall. très tranquille

$\begin{matrix} \text{7} & \text{6} \\ \natural & + \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{6} \\ \sharp \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{5} & \text{4} \\ \sharp & \sharp \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{2} \\ \flat \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{b3} \\ \flat \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{5} \\ \flat \end{matrix}$ $\begin{matrix} \text{6} \\ \flat \end{matrix}$

a Tempo

rall.

Le signe (x) indique que l'on peut placer à cet endroit un des accords de sixte augmentée. — Il peut d'ailleurs y en avoir autre part.

PÉDALES

On appelle *Pédale* une partie qui reste sur la même note, tandis qu'aux autres parties se font entendre des accords soit étrangers à cette note, soit pouvant la contenir.

L'origine de cette appellation est dans l'usage des tenues du Pédalier de l'orgue, d'où le nom de *Pédales*.

Les Pédales sont presque toujours des Dominantes ou des Toniques. Une pédale qui se prolonge est interprétée ainsi, d'ailleurs, par l'oreille: excepté dans le cas d'accords qui spécifient nettement un rôle tonal pour la Pédale,— par exemple dans ce passage si curieux de la musique que Gounod écrivit pour la tragédie de Ponsard, *Ulysse*:

Chœur

Le so - leil monte

Double Pédale, de 3^e degré et de Dominante (avec broderies *Sib* et *Sol*).

On rencontre aussi chez Bach des pédales qui, au début, sont établies sur le 3^e degré, et telles que:

Mais cela tourne assez vite, en général, à la Pédale de tonique ou de dominante.

Les accords sur pédale sont très libres dans la musique moderne. Très éloignés, souvent, du ton de la Pédale.— Cela se présentait déjà, à l'occasion, dans les œuvres de Bach.

Pour les leçons d'harmonie, en général on évitera de rester un long temps avec des tonalités si lointaines. Et puis, aux voix, la partie de Pédale devient alors d'une intonation fort difficile. Elle l'est même, d'ailleurs, avec un accord persistant de 9^e mineure de Dominante.

Certaines prescriptions doivent être observées.

1^o Au début et à la fin de la Pédale, il faut un accord dont fasse partie la note Pédale, — par exemple 5, ou 7, etc.

2^o Dans le cas d'une pédale *intérieure* ou *supérieure* (car la Pédale peut se trouver au S., au C., au T., aussi bien qu'à la Basse) on évitera certaines rencontres à distance de demi-ton, contre la pédale. Il reste surtout interdit d'arriver à un unisson sur la pédale, par demi-ton, ou même (cette interdiction, à titre de *règle d'entraînement*) par ton entier.

Ainsi, l'on n'écrira point:

ni même

La sensible contre la tonique peut se trouver en descendant:

ou même par broderie:

Mais dans ce cas, cela dépend un peu de l'accord employé. L'exemple précédent est d'une intonation facile, le *Si* d'ailleurs n'étant que broderie.

Au contraire, la tonique est plus difficile à tenir, au Contralto, avec:

3^e Si c'est la Basse qui forme la pédale, la partie immédiatement au-dessus (le Ténor) doit constituer une *bonne basse*; cette règle visait surtout les quartes et sixtes, autrefois. Elle semble aujourd'hui un peu trop stricte: car le fait même de cette tenue de la pédale arrange bien

des choses, et l'on ne peut trouver creuse la succession suivante, qui cependant, en principe, reste défendue⁽¹⁾ dans les leçons d'harmonie:



D'ailleurs, disons tout de suite que dans la pratique *moderne* des pédales, à l'orchestre, à l'orgue et même aux voix, ces prescriptions sont loin d'être observées, et que nos musiciens en agissent fort à leur aise.— Peut-être cependant y a-t-il lieu de prendre garde dans le cas d'une exécution *purement vocale*. Si l'on écrit pour chœur *a capella*, on doit faire bien attention de ne point placer d'intonations trop difficiles sur la pédale, sous peine de faire dérailler tout le monde—même de bons choristes.— L'expérience seule pourra guider en pareil cas.

ACCORDS SUR PÉDALE DE TONIQUE.

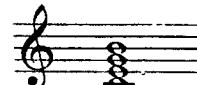
Si, sur la tonique, on place une 7^e ou une 9^e de Dominante:

on a des accords que certains traités dénomment 11^e ou 13^e de tonique. Je n'userai pas de cette appellation, d'où pourrait résulter quelque confusion. Car la véritable 11^e est formée de tierces superposées, et dans ce cas elle comporterait un *Mi*, ce qui n'est aucunement dans la signification de l'accord *A*. De même pour *B*.

Il est plus exact et plus simple de dire: 7^e ou 9^e de Dominante, *sur Tonique*.

L'accord *A* se chiffre parfois +7 (ou $\frac{+7}{6}$ s'il y a un Lab); *B* se chiffrerait $\frac{+7}{5}$. C'est, *bien entendu*, une *notation abrégée* et conventionnelle.

Mais elle est assez commode, et l'on peut s'en servir, à condition de bien spécifier que +7 ne signifiera jamais $\frac{+7}{3}$ accord de 7^e de la tonique:



Toutefois, il y a un inconvénient: c'est de confondre parfois, (si l'on n'écrit pas très nettement) 7 et +7. (D'une façon générale d'ailleurs, on ne saurait, aux élèves, recommander trop de soin calligraphique dans l'écriture de leurs réalisations musicales).

Les accords *A* et *B* sont parfois écrits sur pédale, *sans préparation*. (En général, ils proviennent de retards plutôt, en conclusion de la phrase).— Sans préparation ils ont le caractère d'appoggiatures et se résolvent, soit sur $\frac{5}{3}$, soit sur $\frac{7}{5}$, soit encore d'une façon inattendue et "exceptionnelle", à condition qu'elle reste correcte.

L'étude complète des Pédales exigerait *surtout* de les retrouver dans la musique moderne. On verrait alors tout le parti qu'en ont tiré les compositeurs d'aujourd'hui, et déjà ceux d'hier.

Nous en donnerons des exemples au chapitre de l'Histoire de l'évolution de l'harmonie.

LEÇONS SUR LES PÉDALES.

BASSE DONNÉE.

(1) En effet, puisque le Ténor doit former une "bonne basse" sans qu'on ait le droit d'escampter l'effet de la pédale, nous nous trouvons ici avoir une suite de $\frac{6}{4}$, qui n'est pas dans l'usage des leçons d'harmonie. Cette suite de $\frac{6}{4}$ n'a d'ailleurs, même sans la basse, rien d'antimusical.

(2) +6, sans le *Re'*.

BASSE À CHIFFRER ET À RÉALISER.

Assez calme

Ténor *p*

à peine cresc.

diminuendo

encore mp

On pourra avoir une suite de 2^{ds}s renversements à cette partie de Ténor

un peu retenu au début

crescendo poco a poco f sost. dimin.

(Dte)

p dolce retenez peu à peu ppp

CHANT DONNÉ.

Calmé Sopr.

Cto Do# Tén.

Ténor (pédale d'une mesure) *tranquille et expressif*

Rall. très ralenti

NOTES ÉTRANGÈRES À L'HARMONIE

(NOTES DE PASSAGE, BRODERIES, APPOGIATURES etc.)

On a déjà vu que les Pédales sont, en somme, des notes étrangères à l'harmonie, lorsqu'elles se trouvent placées sous des accords qui ne contiennent pas la note de la pédale. — Mais il existe, en composition libre et même dans les leçons d'harmonie, beaucoup d'autres *notes étrangères*. Elles feront l'objet du présent chapitre. Ce sont: les notes de passage, les broderies, les échappées, les appogiatures et les anticipations.

Nous croyons qu'il est utile d'avoir étudié *sérieusement* les chapitres qui précèdent, avant de pratiquer les mouvements de parties dont nous allons parler, et qui appartiennent déjà au style contrapunctique. — Evidemment, ce style est celui de presque tous les morceaux de musique, surtout aujourd'hui. D'autre part, ce sera surtout le rôle des exercices de contrepoint rigoureux et de fugue d'école, des chorals, des fugues libres, que d'habituer l'élève à l'indépendance des mouvements de parties. Indépendance qui se permet certaines libertés à l'égard des règles strictes de l'harmonie (octaves et quintes directes, fausses relations, rencontres de notes, etc.). Ces licences et ce style nouveau, l'élève doit apprendre quelque jour à s'en servir avec une technique accomplie. Mais il l'apprendra mieux, 1^o s'il a fait de bonne harmonie proprement dite 2^o si, pendant le temps de ses études d'harmonie, il a pu acquérir quelque pratique élémentaire de cette sorte d'écriture. D'ailleurs, dans les leçons de concours surtout, le rôle des notes de passage est primordial. Et il est bon de savoir les réaliser *purement*. Il faut surtout qu'on ne sacrifie point la qualité de l'harmonie, la clarté de la conception tonale, au vain plaisir de faire des mouvements de parties qui ne seraient agréables que pour l'œil: c'est pourquoi l'apprentissage de ce style est à sa place en une classe d'harmonie.

Nous estimons qu'on doit habituer l'élève *progressivement* aux notes de passage et aux broderies. Sinon il se trouvera comme perdu dans un champ trop vaste, avec une liberté subite qui l'embarrassera; il en fera mauvais usage. C'est pourquoi nous prenons le parti d'étudier ces réalisations en détail et *avec méthode*, — bien plus longuement que ne l'ont fait les traités antérieurs, et sans craindre de proposer un assez grand nombre de leçons.

DÉFINITIONS

On appelle NOTES DE PASSAGE des notes qui se produisent par mouvement conjoint ascendant, ou par mouvement conjoint descendant: comme un trait d'union entre deux autres notes qui font, elles, partie d'un même accord (ou de deux accords consécutifs).

Ainsi, au lieu de ceci:  on peut écrire  ou 

(a) Ré est *note de passage* et il ne sera pas question de chiffrer $\frac{2}{5}$ au 2^d temps, sous le Ré. — L'accord reste $\frac{5}{3}$ pour toute la mesure.

(b) Ré, également, est note de passage et l'accord reste $\frac{5}{3}$ pour toute la mesure.

Si les notes entre quoi s'intercale la note de passage, font partie de 2 accords différents, c'est la même chose, en somme:



Les notes de passage, en certains cas, peuvent être attaquées en même temps qu'une ou plusieurs notes de l'accord:

En conséquence, on chiffrera: 5 _____ +4

Il est bien entendu que le Ré ^(c) ne constitue nullement un accord de 7^e sur le Mi de la Basse.

Les notes de passage ne se chiffrent pas.⁽¹⁾

On chiffrera donc comme ci-dessus les passages suivants:



J'écris ici la syncope du Do, parce qu'elle donne un meilleur rythme après celui des notes de passage du S.

Il peut d'ailleurs y avoir deux notes de passage de suite:



⁽¹⁾ Exceptionnellement, et pour plus de clarté, il pourra se faire que nous les chiffrions, *entre parenthèses*, quand elles se produiront sur le 1^{er} temps d'une mesure, ou au moment d'un changement d'accord. On en reparlera en temps voulu.

Il existe aussi des notes de passage chromatiques :



Dans les leçons d'harmonie, *en principe*, on ne pratiquera point les notes de passage sur le 1^{er} temps d'une mesure. Nous reparlerons des exceptions qui peuvent se produire à ce sujet.⁽¹⁾

BRODERIES.

Lorsqu'on écrit un groupe tel que



où la note revient sur elle-même (soit en montant d'abord, soit en descendant avant de remonter) cela s'appelle une broderie. Le *Mi* est ici *la broderie du Ré*.

Une broderie peut être à distance d'un ton, ou d'un demi-ton diatonique (plus rarement, chromatique).

Il existe d'ailleurs la broderie de la broderie :

La, broderie du Sol.
Si, broderie du La.

On rencontre aussi des formules mélodiques telles que :



Le *Ré* (b) est une broderie du *Do*; le *Mi* (a) peut être considéré comme broderie disjointe, variante de



On analyse aussi parfois ce *Mi* comme "échappée" (voir plus loin la définition de l'échappée).

APPOGIATURES.— Au lieu d'une note de passage au 1^{er} temps, ou se produisant sur un changement d'accord tel que :

(*Fa*, note de passage)

Si nous avons, par mouvement disjoint :



Le *Fa* est dit *appogiature*, de l'italien *appoggiare*, appuyer. — Il y a, instinctivement, une sorte d'accent expressif du *Fa*.

L'appogiature peut d'ailleurs arriver par mouvement conjoint; si la durée de cette note est plus longue que celle de la précédente, elle n'est plus analysable comme note de passage ni comme broderie, et elle rentre évidemment dans la catégorie des appogiatures.

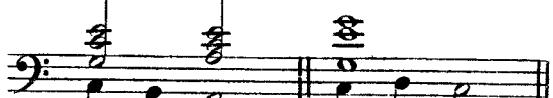


I. ÉTUDE DES NOTES DE PASSAGE ET DES BRODÉRIES

Quatre cas peuvent se présenter :

1^o *L'accord et sa disposition ne changent pas au moment où se produit une note de passage, ou une broderie :*

A la Basse: (a) *Si*, note de passage. (b) *Ré*, broderie.



(c) Au Soprano : (c) *Ré*, note de passage. (d) *La*, broderie.
(e) *La*, broderie, et l'accord change après la broderie.

(Il en serait de même au T. ou au C.)



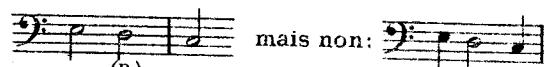
2^o Sans qu'il y ait changement d'accord, il peut y avoir *changement de position de l'accord*, juste au moment de la note de passage ou de la broderie.



(a) *Si*, note de passage contre le *Do* provenant du changement de position du Soprano.
(b) *Sol*, broderie contre le *Do* du Soprano.

(On aurait des cas analogues pour des notes de passage ou des broderies du S., ou du C., ou du T.)

(1) On doit également considérer le rythme. Une note de passage ne saurait être plus longue que les notes sur quoi elle s'appuie. Ainsi, on admettra:



Elle peut être, bien entendu, plus courte:



On voit qu'une note de passage peut être croche, ou noire, ou même blanche: tout dépend du rythme des notes sur quoi elle s'appuie. Enfin, on peut avoir une blanche de passage, à l'une des parties, contre une noire ou une croche de passage à une autre partie.

3^e L'accord peut changer au moment où la note de passage se produit.

(a) Fa (b) Do, notes de passage sur le changement d'accord.

Il peut être plus clair de chiffrer la note de passage entre parenthèses, comme je l'ai fait pour celle du Soprano. — Pour le cas de la Basse, il est préférable d'adopter le chiffrage avec une barre préalable, — analogue à celui des Retards de la basse.

De même pour les broderies:

Le cas de la broderie à la basse sur changement d'accord est sans doute moins fréquent, et il présente souvent quelque difficulté de réalisation. Mais on ne doit pas l'oublier.

(a) La (b) Ré, broderies sur le changement d'accord.

4^e Enfin, il peut y avoir plus d'une note de passage à la fois; une note de passage peut se produire en même temps qu'une broderie, et toutes ces notes peuvent se rencontrer avec des notes de l'accord. Il en résulte une extrême diversité de cas, dont l'examen n'est pas facile et demeurera forcément incomplet. On s'efforcera seulement d'y mettre autant d'ordre et de clarté que possible.

Il existe un certain nombre de prescriptions à observer dans l'écriture des notes de passage et des broderies.

A. — OCTAVES OU QUINTES CONSÉCUTIVES

1^e Les notes de passage, et les broderies, ne doivent pas donner lieu à des octaves ou à des quintes immédiatement consécutives.

Par notes de passage:

quintes: Mi Si, Ré La (entre S. et B. le Mi étant note de passage).

par broderie:

(quintes: Mi Si, Ré La). Mi, broderie.

(Inutile de donner un exemple pour les octaves: lorsqu'il y a 2 octaves consécutives, chacune des 4 notes de ces 8^{ves} est une note de l'accord, et l'on n'a donc point de notes de passage en ce cas — on n'en aurait que si les deux notes de la 1^{re} octave ou celles de la 2^{de} octave, sont notes de passage. Mais l'évidence même indique qu'on ne devra jamais écrire de la sorte).

En composition, en fugue, et même dans certaines leçons plus libres à la fin de ce traité, on rencontrera des quintes consécutives par notes de passage. Parfois l'on n'entend pas ces quintes; parfois aussi la sonorité en est assez à découvert, mais fort agréable.

A titre d'entraînement, nous les interdirions provisoirement dans les leçons d'harmonie.

2^e Des octaves ou des quintes séparées par des notes de passage ou des broderies donnent lieu, comme celles des changements de position, à une "juridiction" spéciale.

(a) Les quintes ou les octaves qui se produisent sur l'attaque de l'accord, et séparées par des notes de passage, comptent comme si ces notes de passage n'existaient pas:

(même pour les quintes par mouvement contraire).

(b) Si elles se produisent sur des temps faibles et par mouvement contraire, des quintes pourront être tolérées, même si ce sont des notes de l'accord et non des notes de passage.

(c) A fortiori avec des notes de passage. Certaines, alors, n'existent même pas. Ex:

Toutefois, il sera prudent de suivre la règle en usage dans le contrepoint rigoureux, et d'éviter en principe que la seconde quinte ne se produise sur'un temps fort. A moins, naturellement, qu'elle ne soit séparée de la première par une durée de plus d'une mesure, ou bien par un accord intermédiaire.

(d) Il arrive assez souvent que par des notes de passage ou des broderies, on évite des fautes.

(a) Sans le Ré, avec le Do tenu à la Basse on aurait eu des quintes Do Sol, La Mi (B. S.).

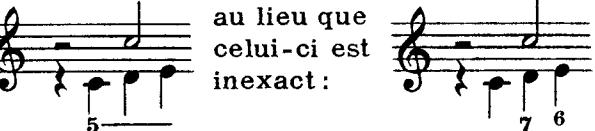
(b) Sans le Si, on aurait, avec Do blanche à la Basse, des octaves avec le Soprano (Do La).

B.- QUINTES ET OCTAVES PAR MOUVEMENT DIRECT

Se conformer aux règles habituelles, en appliquant aux notes de passage les prescriptions relatives aux "notes réelles". — Toutefois, certaines octaves directes résultant de broderies doivent être surveillées; elles peuvent sonner assez creux et il faut s'en méfier, surtout lorsqu'elles se produisent sur le 3^e degré. (on les évitera complètement sur la sensible, qui d'ailleurs ne doit pas être doublée).

C. - RENCONTRE DE NOTES

Ce paragraphe est de beaucoup le plus important, et d'ailleurs le plus difficile, de l'étude des notes de passage. En l'à-propos de ces rencontres réside toute la saveur de ces notes de passage. Il en est d'inutiles, et de trop dures (au moins, pour de tranquilles leçons d'harmonie, — car dans la composition on fait à peu près tout, aujourd'hui; il s'agit seulement de le faire musicalement et avec de bonnes raisons). — Mais, à côté de ces duretés qu'on proscrira temporairement pour les exercices de cet ouvrage, il y a toutes sortes de rencontres aux- quelles il faut que l'oreille du musicien s'exerce, — comme par exemple de comprendre la logique du chiffrage suivant:



au lieu que
celui-ci est
inexact:



Car il est manifeste que le 1^{er} *Do* détermine l'impression de l'accord parfait, et que sur le *Ré*, note de passage, le *Do* de la partie supérieure *est tout simplement une note de l'accord*. — C'est donc, harmoniquement, comme s'il y avait



D'où le
chiffrage.

Il est nécessaire que les notes de passage se produisent avec une bonne harmonie. Ne croyez pas que l'"euphonie des lignes" arrange les choses, ni que la souplesse de l'écriture fasse passer des enchaînements vagues et mauvais. Tout au plus pourrait-on, à la faveur de ces bons mouvements des parties, avoir des sonorités moins pleines, et se permettre certaines doublures prohibées en temps ordinaire (on a déjà vu que la doublure de la Basse de l'accord de sixte du 3^e degré, *passee* mieux si c'est par degrés conjoints et par mouvement contraire). — Mais j'insiste particulièrement sur cette question, parce que beaucoup d'élèves s'imaginent excusable de présenter des "imitations" et des canons donnant des harmonies baroques. — Souvent même, la multiplicité des lignes qui s'enchevêtrent, ne rend que plus fâcheux la vague et la mauvaise qualité des enchaînements harmoniques.

Des notes de passage elles-mêmes, résultent de nouvelles harmonies. Parfois ces harmonies se ramèneront à des accords déjà connus (alors, quelques précautions sont à prendre, j'y reviendrai). Parfois aussi elles forment des agrégations inédites, dont la *qualité* se mesurera, en général, à la plénitude du résultat "vertical" obtenu, ainsi qu'à l'aisance des lignes "horizontales". — Car toujours ces deux éléments interviennent.

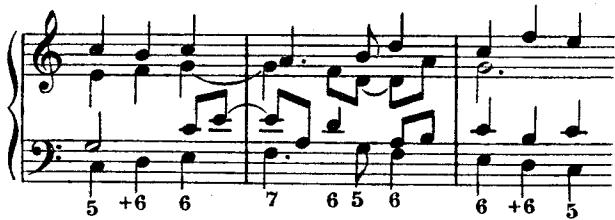
Si la musique moderne se permet tout, en matière de rencontres de notes, on doit néanmoins en interdire quelques unes aux élèves qui étudient les traités d'harmonie; et c'est toujours pour les mêmes raisons, que nous ne redirons pas une fois de plus. — Mais ces interdictions laissent encore une belle marge, et les usages permis à ce sujet dans les leçons d'harmonie élargiront considérablement le domaine des accords étudiés avant ce chapitre.

Quelques exemples feront immédiatement saisir quel peut être l'avantage d'une telle écriture. A la fois, elle autorise de meilleurs mouvements de parties, et préserve de cette monotonie compacte que donne parfois l'harmonisation de chaque note d'une basse.

B.D. Soit à harmoniser:



Au lieu de:



qui est gauche (avec cette rapide harmonie sur le Sol), la réalisation par notes de passage et broderies permettra:



(a) *Ré, Fa* notes de passage.

(b) *Si* (au S.), note de passage.

(c) *Si* (au T.), broderie; *Sol* (à la B.), broderie.

(d) *Ré* (B.), *Fa* (C.), *Ré* (S.) notes de passage. — Le *Sol* du Ténor est ici la seule note de l'accord, si l'on analyse ainsi. — Il est vrai qu'à l'oreille c'est plutôt +6, sans la sensible.

(Bien entendu, je ne compte pas les octaves entre B. et C. *Do, Fa*, de la 1^{re} à la 2^{de} mesure, le *Fa* du C. étant sur temps faible, et j'admetts les quintes sur temps faibles entre B. et C.).

Il y a, dans les rencontres possibles, deux notes de l'accord que l'on doit considérer, plus particulièrement: celle que la note de passage vient de quitter, et celle où tend la note de passage.(que cela soit d'ailleurs en montant ou en descendant) On est beaucoup plus libre vis-à-vis de la note quittée, qu'à l'égard de celle où l'on se dirige.

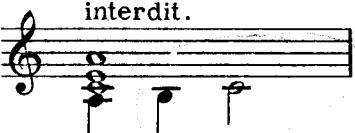
Ainsi:  ne soulèvera aucune contestation, tandis que pour:  la chose est beaucoup plus litigieuse.

Je reviendrai plus loin, avec quelques détails, sur cette question.

Les cas de rencontres entre notes de passage et "notes réelles" (c'est-à-dire, notes de l'accord), ou entre broderies et notes réelles, notes de passage et broderies, notes de passage simultanées, peuvent se classer de la façon suivante:

1^e NOTES DE PASSAGE QUI SE PRODUISENT DANS UNE SEULE PARTIE ET SANS QU'IL Y AIT ATTACHE D'UNE NOTE RÉELLE DE L'ACCORD, AU MOMENT DE LA NOTE DE PASSAGE: c'est-à-dire que l'accord ne change pas de position (mais l'accord peut changer aussitôt après la note de passage).

(a) On évitera que la note de passage n'aboutisse à un unisson, même par ton entier.

Ex: 

interdit.

unisson abordé par $\frac{1}{2}$ ton (*Si* note de passage contre le *Do* du Ténor).

Exemple:  Si, note de passage.

interdit.

unisson abordé par ton entier (*Sib* note de passage du *C^o* contre *Do* du Soprano).

C'est la une *règle absolue* dans les leçons d'harmonie, et à laquelle nous considérons qu'il faut se conformer rigoureusement.— On éprouve à ce sujet quelques difficultés avec les élèves. Ils ne s'y soumettent pas volontiers; car cette règle leur semble trop factice, et s'ils l'enfreignent, les réalisations leur deviennent beaucoup plus faciles.— Mais c'est toujours la même chose: c'est justement cet obstacle qu'il ne faut point supprimer, au début. (1)

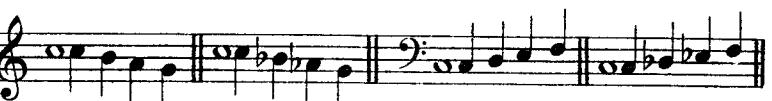
Sans doute, je *sais qu'il est conventionnel*. Je n'ignore pas que les maîtres ont pratiqué ces rencontres. (J'en citerai même des exemples, dans la seconde partie de ce traité). Mais je prie l'élève de ne point en faire 1^e parce que neuf fois sur dix il le fera maladroitement 2^e parce que l'obstacle (non à *boire* mais à *vaincre*) est un stimulant, et qu'il entretient la soupesse.

Il reste donc entendu que, même si la note où l'on aboutit est la tonique ou la dominante, nous interdisons, entre quelques parties que ce soit, des rencontres telles que:

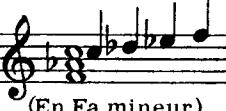


Il va de soi que, *musicalement*, ces rencontres sont meilleures 1^e à distance d'un ton, ou 2^e quand on aboutit à la tonique, à la dominante ou à la sous-dominante.— Sur le 3^e degré et surtout sur la sensible, cela est beaucoup plus contestable. Cependant, à l'orchestre, on en trouve de familles: dans l'*Andante* de la *Symphonie Pastorale*, par exemple. Nous y reviendrons au chapitre des *Licences*.

(b) Au contraire il n'existe en général aucun inconvenient à s'écartier de l'unisson. Donc, bon:



Toutefois, en montant d'un demi-ton, cela peut être contestable.

Si je l'admets volontiers sur la Dominante: 

c'est plus discutable sur le 3^e degré et sur la sensible, surtout dans un mouvement lent:



En Do

D'ailleurs ces cas seraient extrêmement rares, car on ne doublera pour ainsi dire *jamais* la sensible, par unisson,— et bien rarement le 3^e degré (seulement si le *Soprano* est dans le médium, la *Basse* haute; et qu'une résolution de *7* oblige à l'unisson (C.T.) pour éviter des quintes). (2)

(1) On m'objectera: "mais pourquoi offrir cet obstacle à l'élève qui n'est pas encore habile? c'est lorsqu'il sera habile, qu'il saura le vaincre."— Mais non: il deviendra habile, par les victoires remportées. Et c'est alors que, une fois maître de lui et d'ailleurs alors plus exigeant de toute façon sur la qualité de ses réalisations, il pourra convenir de supprimer l'obstacle,— parce que d'autres obstacles surgiront, à cause de ses nouvelles exigences de musicalité.

(2) *Ex:* 

(c) Rencontres à distance de 7^e ou de 9^e. — La note qu'on vient de quitter ne cause ici aucune difficulté.

Ainsi, à l'égard du Do de la basse, on aura très bien dans l'exemple suivant la 9^e Ré Do:



Et de même, à distance de 9^e min:



Cependant avec un mouvement lent et sur le 3^e degré du mode majeur, il y a lieu d'être méfiant — ainsi que nous l'avons signalé tout-à-l'heure en partant de l'unisson; et le mouvement que voici n'est guère élégant, *pratiqué dans une leçon d'harmonie*:

Quant aux rencontres en 7^{es} ou en 9^{es}, avec l'octave de la note où l'on tend, c'est autre chose. — On n'aurait jamais d'ennui si l'on ne doublait pas cette note (c'est comme dans les Retards) et il est certain que :



vaut mieux que : (possible cependant)



De même: (B)



meilleur que



(que l'on peut toutefois écrire, à la rigueur)

En somme, dans les passages (A) et (B), le Ré compte comme s'il avait déjà presque atteint le Mi, et l'intervalle Ré Do — (marqué (a) sur l'exemple) — est l'équivalent, au point de vue musical, de la sixte Mi Do parce que Ré, note de passage, *fait pressentir le Mi*. — Ainsi l'on peut aborder des intervalles qui, à l'œil, sembleront creux; mais ne le sont point à l'oreille, pour cette raison d'interprétation du rôle de la note de passage, — et parce que l'oreille perçoit déjà, dans la note de passage, la "note réelle" suivante. Cela est important à bien comprendre.

Et je ne crois pas inutile d'avoir analysé ce fait, tout au long, parce que l'analyse de cette perception, de cette *interprétation de l'oreille*, pourra éclaircir sous son vrai jour cette question des notes de passage.

Avant d'en venir aux rencontres entre notes de passage et notes réelles (telles qu'on en voit sur les exemples que je viens de citer) terminons avec celles à distance de 9^e ou de 7^e *sur ou sous la note réelle*. — Si l'on ne peut déplacer la dite note réelle (comme nous l'avions fait tout-à-l'heure), on aura donc des rencontres telles que :

(à défaut de :



qui serait meilleur



Or, il n'y a pas de règle générale pour tous les cas qui se présenteront. Cela dépendra des degrés, et des accords, et aussi de la bonne qualité de l'harmonie ainsi que des lignes mélodiques.

On peut cependant poser quelques principes, et dire que sur la tonique, sur la dominante, sur la sous-dominante, ces sortes de rencontre (même si c'est la Basse qui porte les notes de passage) sont en général admissibles. — Lorsque c'est la partie supérieure qui fait entendre les notes de passage, ce qui est permis comme *retard* l'est *a fortiori* comme note de passage (voir l'exemple précédent). Mais quoique le retard à la Basse avec la note réelle:



ne soit pas permis (dans les leçons d'harmonie), on permettra fort bien,



sur la tonique, la D^{te} ou la sous-D^{te}:

Avec le 6^e degré et le 2^d degré, on n'aura pas non plus d'ennuis, si je ne me trompe.⁽²⁾ Mais avec le 3^e degré du mode majeur et surtout avec la sensible, c'est une autre affaire.

Il ne sera pas très élégant d'écrire, surtout dans un mouvement lent:



et l'on ne s'y risquera que dans certains cas réellement difficiles.

(1) J'appelle ainsi la note où se dirige une note de passage.

(2) Excepté dans le cas où l'on a l'impression d'une $\frac{7}{4}$; car ceci: n'est pas fameux, dans une leçon d'harmonie (en contrepoint on est moins sévère à ce sujet).

Encore moins faudra-t-il risquer ceci, plus rapproché: (1)



Et sur la sensible ce sera absolument interdit:



Avec le 3^e degré à la partie supérieure, cela sera également (et plus nettement) repréhensible:



et davantage encore si c'est sous la sensible:



Aussi mauvaise sera la descente par note de passage sur la 7^e (de l'accord 7) après la fondamentale



De toute façon, ces rencontres sont à surveiller

de près. Chose curieuse, parfois on admettrait mieux le choc avec la note réelle, frappée en même temps que la note de passage, — que ces 7^{es} sous note réelle, aboutissant à l'octave. Il y a sans doute, dans le mouvement simultané et contraire des deux parties, une force plus grande dont l'expression légitime la "dureté" de la rencontre :



Autrefois (lorsque j'étais élève au conservatoire) les professeurs étaient fort stricts, et cette rigueur pouvait écarter un peu trop peut-être du style de la fugue. Aujourd'hui, je suppose qu'on admet partout, la réalisation suivante :



et d'ailleurs, même celle-ci:



Je crois bien que, "de mon temps", elles n'eussent pas été admises à la classe d'harmonie.

2^e RENCONTRES DE NOTES DE PASSAGE ET DE NOTES RÉELLES,⁽²⁾ LORSQU'IL Y A CHANGEMENT DE POSITION DE L'ACCORD.

Deux cas sont à considérer, comme précédemment : (a) la note réelle attaquée est précisément celle où se dirige la note de passage; ou bien, (b) c'est une autre note: soit celle que la note de passage vient de quitter, soit une troisième note.

Examinons d'abord des exemples de la catégorie (b), qui nous donnent plus de liberté.



valent évidemment mieux que

(J'ai expliqué pourquoi l'accord, en (c) et en (d), ne sonne pas creux, — car c'est comme si l'on entendait déjà le *Mi*, vers lequel tend le *Ré* de passage).

Lorsque ces rencontres se produisent par mouvement contraire et à distance de 7^e ou de quarte, ou de 9^e: elles sont, je crois, toujours admises. Ce sont les exemples de notes de passage (c), (d) et (e).



Si la rencontre a lieu par mouvement direct ou par attaque de la note après un silence, les quartes et les 7^{es} sont admissibles (ce sont ces intervalles, généralement, qui se trouvent ainsi réalisés):



Et même avec des 7^{es} majeures, c'est-à-dire si l'on a *Réb* et *Mib* dans les deux 1^{rs} exemples ci-dessus. Dans le cas de la quarte augmentée (*Réb* et *Mib* pour les 3^e et 4^e exemples) il ne faudrait point qu'il en résultât l'impression que le *Réb* fût la basse d'un accord de triton, ou sonnât comme une 7^e de dominante qui monterait. (Règle générale: si l'oreille entend, par suite des notes de passage, une 7^e ou un de ses renversements, il faut que la résolution en soit régulière et correcte, comme si c'était un accord effectif).

(1) Plus une dissonance est lointaine, et plus elle est douce: Comparez



(2) C'est-à-dire, de notes de l'accord.

Pour les *secondes directes*, je crains que les traités antérieurs ne soient un peu sévères, et certains professeurs blâmeront l'emploi de:  et de:  a fortiori de: 

Je suis tout enclin, au contraire, à considérer ces réalisations comme d'un excellent style contrapunctique, directement issu de l'écriture de Bach. — Elles sont, aux instruments *et aux voix*, d'un excellent effet. — Pour la seconde mineure, elle sonne avec plus de fermeté sur une dominante, que sur un 3^e degré (c'est-à-dire si, dans l'exemple précédent, le *Si* est dans le ton de *Mi mineur*).

Mais, d'une façon générale, il est urgent de spécifier, dès à présent, que la *jurisprudence* à observer dans tous les cas qui se produiront, devra tenir compte: 1^o du mouvement des *autres parties* 2^o de la sonorité de l'accord ainsi formé 3^o de la bonne réalisation mélodique 4^o de la qualité des harmonies 5^o du sens général de la phrase, 6^o et même, des rythmes.

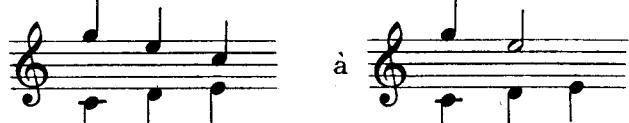
Toutes ces causes interviennent, et c'est pourquoi il est si difficile d'établir des règles en face de tant de cas particuliers. Cependant, en principe, tenez comme bonnes ces rencontres par mouvements contraires, et comme admissibles celles par mouvements directs, lorsque tout cela se produit sur une autre note que celle où se dirige la note de passage.

Les cas donnés par les rencontres (a) (note de passage avec la note réelle) sont de la nature suivante:



(on écrirait des exemples analogues avec des notes de passage au S., ou au C., ou au T.)

En général, nous admettrons ces rencontres *par mouvement contraire* sur 7^e ou sur 9^e (la 2^{de}, naturellement, reste interdite puisqu'elle conduit à l'unisson, règle déjà formulée). De préférence sur les 1^{er}, 4^e ou 5^e degrés; mais aussi sur le 2^d, le 6^e,⁽¹⁾ ou même le 3^e (ainsi que le montrent les exemples ci-dessus). D'ailleurs je préfère de beaucoup:



(qui pourtant n'est pas impossible, surtout si d'autres parties viennent enrichir la sonorité). De toute façon il faudra éviter les doublures de la Basse dans l'accord de sixte du 3^e degré, surtout en majeur.

Par *mouvement direct*, les rencontres sont plus contestables, même à distance de 7^e ou de 9^e. Il faudra que d'autres parties les viennent améliorer; encore devra-t-on s'en défier et je les tiendrais plutôt pour *interdites en principe*, quitte à en admettre quelques exceptions dans le cas d'excellentes réalisations⁽²⁾ (ce qui est rare). Evitez donc, dans ces leçons d'harmonie:



D'ailleurs, même dans le cas des rencontres par mouvement contraire, entre note de passage et "note réelle", restez un peu sur le qui vive. (Mêmes remarques s'il y a attaque de la note réelle après un silence:)

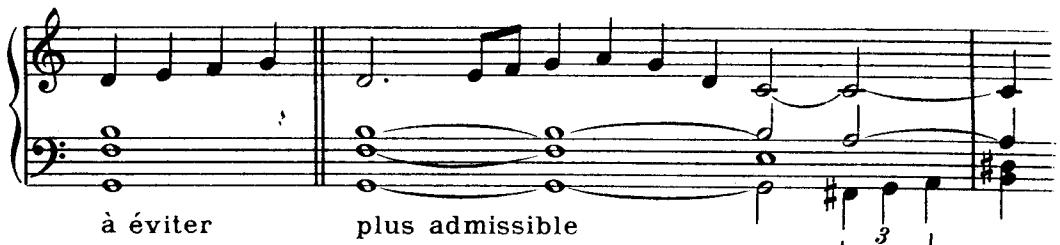


CAS DES ACCORDS DE 7^e OU DE 9^e — J'ai déjà signalé qu'il faut bien prendre garde, lorsque les agrégations formées par des notes de passage produisent, à l'oreille, l'impression de $\frac{7}{4}$ ou de ses Renversements. Cette restriction ne s'applique pas aussi rigoureusement aux autres accords de 7^e.

Mais elle concerne, naturellement, les 9^{es} de Dominantes et leurs renversements.

Bien entendu, si l'on a un accord de $\frac{7}{4}$ dès le début de la mesure, la doublure de la dissonance

ne serait possible qu'avec un mouvement rapide des notes de passage:



(1) Jamais sur la sensible, bien entendu.

(2) Mais les élèves d'harmonie sont encore trop inexpérimentés, au début, pour tenter ces sortes de réalisations.

Il vaudra toujours mieux pratiquer l'échange de la dissonance:



Inutile de rappeler que ceci est très mauvais:



J'ai dit que les 7es d'autres espèces ne présentent pas cet inconvénient:



(le Do est nettement *note de passage*).

tandis qu'avec



c'est plutôt (a) une 7e de Dominante qui monte — surtout dans un mouvement lent. (à éviter s'il y a déjà le Fa dans une autre partie).

Mais on n'écrira point, cependant:



(b) Cette doublure de la dissonance est maladroite. Et il vaut mieux l'échange de la dissonance:



BRODERIES. — Le cas des broderies est analogue à celui des notes de passage. Toutefois, alors même qu'on admettra certaines notes de passage *avec notes réelles* — d'ailleurs, d'un emploi souvent délicat —, la broderie avec note réelle est à surveiller davantage encore. En principe, il vaut mieux ne pas doubler la note brodée.⁽¹⁾ Si cette note brodée est le 3^e degré du mode majeur, ou la sensible, *nul doute*. — Pour la tonique, la dominante, la sous-dominante, cela serait plus admissible: surtout lorsque la broderie est au-dessus de la note réelle. Ainsi, je crois excellent d'écrire



(cela rentre dans la catégorie des retards 9 8). — Et de même sur le 2^d ou le 6^e degré.

On acceptera également:



Si la broderie est à distance de 9^e, sur une autre note que la note de Basse, il me semble que la tolérance doit rester la même:



et dans tous les cas si c'est le 1^{er}, le 4^e ou le 5^e degré qui est brodé.

CAS DES BRODERIES AVEC CHANGEMENT DE POSITION DE L'ACCORD.

Quand il n'y a pas rencontre avec la note réelle, c'est excellent:

S'il y a attaque de la note réelle avec la broderie, cela est à surveiller, et la sonorité générale interviendra. De toute façon il sera meilleur de ne pas rester sur la note réelle :



préférable à



(plus discutable encore dans le cas d'une 7e majeure).

Parfois aussi certaines 9^{es} pri-
ses directement, pourraient être
contestées; mais cela dépendra des
cas. Un mouvement contraire à l'u-
ne des autres parties peut arran-
ger bien des choses :



un peu creux, (pos-
sible cependant
parce qu'aux voix
le Sol et le Mi te-
nus adoucissent
la rencontre).



Beaucoup meilleur.

Voici maintenant une première série de leçons sur les notes de passage ou les broderies. On graduera les difficultés de la façon suivante: d'abord, des Basses données où les notes de passage et broderies ne sont qu'à la Basse, et sans changement de position des accords. — Puis, d'autres leçons, avec de ces notes de passage au Soprano seul, ou au Contralto, ou au Ténor. — Elles n'y seront jamais, en ces premiers exercices, qu'à une seule partie à la fois. — Il y aura aussi des Basses et des Chants avec le cas des changements de position des accords, au moment des notes de passage ou des broderies.

Après cette série de Basses et de Chants, on reprendra le texte sur les Notes de passage ou broderies au moment d'un changement d'accord.

(1) Naturellement, on ne le doublera jamais à l'unisson



et l'on évitera:



NOTES DE PASSAGE ET BRODERIES À LA BASSE SEULEMENT.

B. D.

1

(a) On pourra n'avoir que la tierce au 1^{er} temps.

Cette basse est de tonalité et d'écriture très facile; la réalisation en est d'autant plus aisée que les notes de passage vont en s'éloignant des notes écrites aux accords.

B. D.

2

(a) Ici il y a rencontre avec des notes réelles, par changement de position.

De plus, exceptionnellement, on a placé une broderie au Soprano. J'indique la réalisation de cette mesure, pour le cas où l'élève y aurait quelque difficulté — à la fin de ce 1^{er} volume.

(b) On pourra placer à l'une des autres parties une note de passage, Fa \sharp , en croche; cela équivaudrait à chiffrer $\frac{7}{4}$, c'est pourquoi nous le chiffrons puisqu'en principe cette leçon ne comporte de notes de passage qu'à la Basse.

B. D. À CHIFFRER ET À RÉALISER.

3

broderie

B. D. (dans toutes ces leçons il peut y avoir des rencontres entre notes de passage et notes réelles, par suite de changements de position).

4

triolet

(a) On pourrait chiffrer, sur le La \flat , en triolet de croches: $6 \frac{6}{5} 4$

(b) Ce chiffrage signifie que l'on a, à l'une des parties  en triolet de croches. Et pour le reste de la mesure (jusqu'au 3^e temps exclus) le chiffrage est donc $\frac{5}{3}$ sur La \flat , le Sol étant note de passage. — De même plus loin.

(c) On peut réaliser sans unisson au 1^{er} temps.

B. D. AVEC NOTES DE PASSAGE OU BRODERIES, À DIVERSES PARTIES SUCCÉSIVEMENT, MAIS PAS DANS 2 PARTIES À LA FOIS.

à chiffrer et à réaliser.

5

a *Tempo poco più tranquillo*

Soprano (measures 3-5)

Tenor (measures 6-8)

(a) Avec échange entre le Mi b et le Sol, du C^{to} au S. (b) Triplet de croches à l'une des parties.

NOTES DE PASSAGE ET BRODERIES AU SOPRANO SEULEMENT

CHANT DONNÉ

6 (a) allant

7 revenir en Sol

(a) Il faudra en général des harmonies fort simples, et on pourra, à l'occasion, garder le même accord toute la mesure.

C. D. (Id.)

Tranquillo

7

C. D. (Id.)

Sans lenteur

8

(a)

après +4 6 5 #4 3 2 3-+4 5-6

(a) On peut avoir comme Basse à ces deux derniers temps :



le 2^d renversement étant très possible. De toute façon, La b à la Basse, est praticable, si l'on sait éviter les quintes avec le C. D.

C. D. (Id.)

(a) Cadence rompue.

(b) Ici il faudra modular et changer la forme de la Basse de cette marche.

(c) Mi, dominante, naturellement.

(d) J'indique la Basse; ce passage étant très simple, avec un chant finissant d'une façon un peu naïve, pourrait embarrasser l'élève, qui y chercherait midi à quatorze heures.

C. D. (toujours au Soprano seul, les notes de passage ou les broderies).

Pas trop lentement, assez allant

(x) Variante plutôt meilleure :

(a) Ce n'est pas une marche.

(b) Arriver ici à la dominante à la Basse.

Les leçons suivantes comportent, à certains endroits, des notes de passage simultanées, en tierces ou en sixtes. L'écriture n'en est pas plus difficile que celle des notes de passage simples, et elles ne donnent pas lieu à des rencontres de notes plus complexes; c'est pourquoi l'on n'en fait point un paragraphe spécial. Il nous suffira d'indiquer quelques exemples de ces sortes de notes de passage simultanées.

Notes de passage simultanées, en tierces.

Notes de passage simultanées, en sixtes.
(et sixtes également, en "notes réelles").

NOTES DE PASSAGE OU BRODERIES SIMULTANÉES (en tierces ou en sixtes)

B.D. À CHIFFRER ET À RÉALISER. (a)

11

Var.

(a) On pourra placer des notes de passage ou des broderies à n'importe quelle partie, — et soit à une seule partie, soit à deux ou trois.

B. D. CHIFFRÉE. Moderato

12

(x)

On pourra employer aussi des notes de passage en $\frac{6}{3}$ c'est-à-dire à la fois trois notes de passage; mais sans en abuser.

(x) Plus exactement, sur le Do blanche pointée, pédale de Dominante, on aura au Ténor:

CHANT DONNÉ. (Notes de passage ou broderies simultanées).

Dolce moderato quasi Andante

13

B.D. (Mêmes sortes de notes de passage ou broderies).

Moderato

14

B. D. À CHIFFRER ET À RÉALISER. (Id.)
Tranquillo



(a) Passage difficile à cause de la rapidité de la modulation en Sol mineur. Il faut penser au cas des accords d'emprunt, tels qu'on en a vus au chapitre des Modulations. On devra arriver, en (a), sur la dominante Ré \sharp du ton de Sol mineur.

NOTES DE PASSAGE ET BRODERIES AU MOMENT D'UN CHANGEMENT D'ACCORD.
 (En général, elles ne seront pas sur le premier temps de la mesure; mais le cas pourra se présenter).

On évitera, naturellement, de doubler (surtout par mouvement direct) la note vers laquelle tend la note de passage, — ou la note brodée. Exception faite pour les cas où cela se produit sur la basse, à distance de 9^e (ou d'octave de la 9^e). Ainsi, l'on interdira complètement :

Mais on pourra écrire:

La doublure, même par mouvement contraire, reste à surveiller. Cependant, la force d'un dessin de basse autorise bien des choses, et l'on trouve couramment chez Bach :

Le mieux sera de procéder d'abord avec prudence, et de n'écrire ces rencontres qu'avec des harmonies très nettes, par mouvements contraires et conjoints. Voir, à ce sujet, les réalisations de l'auteur de ce traité, (après chaque réalisation que l'élève aura écrite) des leçons données à ce sujet.

NOTES DE PASSAGE SIMULTANÉES, – ET EN RENCONTRES AVEC NOTES RÉELLES, OU AVEC BRODERIES.

Il est certain que si l'on doit réaliser un passage tel que celui-ci, on peut supposer la basse suivante:

CHANT DONNÉ

BASSE POSSIBLE

5 6 5

d'où cette
réalisation:

Mais l'harmonie sera plus riche et plus vivante avec d'autres notes de passage (à moins qu'on ne préfère une interprétation plus calme, ce qui peut arriver en certains cas. Et jamais les notes de passage ne doivent être bavardes, ni encombrantes).

(a) Il y a ici un croisement; le fait se produira parfois, et il ne saurait en être autrement. Evitez toutefois d'écrire beaucoup de croisements, et faites-les courts. — Ceux entre Basse et Ténor seront presque toujours mauvais, et ce n'est guère que dans le style fugué, qu'on y sera, exceptionnellement, contraint.

Le nombre des cas possibles est, pour ainsi dire, infini. On n'énoncera ici que des principes généraux. Le reste est affaire de goût et de discernement. Efforcez-vous de réaliser avec plénitude, avec pureté, — en étudiant principalement chez J. S. Bach la pratique de ces moyens, qu'il a portée à un si haut degré de perfection.

1º Les rencontres entre notes de passage et notes réelles, entre notes de passage simultanées, entre notes de passage et broderies, etc., restent soumises aux principes énoncés plus haut. — Même prohibition à l'égard de l'unisson auquel on parviendrait par mouvement conjoint. — Mêmes interdictions concernant les quintes et les octaves consécutives, etc.

Certaines rencontres, de 7^{es} ou de 9^{es} (ou même de 2^{des}) par mouvement direct, seront bien plus admissibles dans le cas des notes de passage simultanées, parce qu'on réalise ainsi des harmonies plus riches et que, par des mouvements contraires s'ajoutant à la rencontre directe, on peut corriger l'impression fâcheuse qui résulterait de la dissonance prise par mouvement direct. Deux 9^{es} de suite, par exemple, qui seraient dures *à vide* (il en est d'ailleurs de fort admissibles), passeront très bien grâce à une 3^e partie, faisant entendre la sixte ou la tierce d'une des notes de la seconde neuvième.

C'est ce que l'on voit souvent dans le contrepoint en mélange à 4 parties. Exemple:

(a) Le *Fa* donne ici un accord de seconde sur le *Do* (de passage) de la Basse, et cela est fort admissible quoique la syncope *Mi Ré* se résolve par 9^e directe avec la Basse *Ré Do*.

En principe, les notes de passage et les broderies sont libres de se mouvoir avec indépendance dans l'intervalle qui sépare un accord d'un autre.

C'est le principe même du *contrepoint*. Mais ce principe ne saurait autoriser toutes sortes de rencontres. Si, bien souvent, deux 7^{es} ou deux 9^{es} de suite se trouvent fort admissibles (ainsi qu'on le voit pour des 9^{es} dans l'exemple ci-dessus), il ne faut pas qu'il en résulte de dureté véritable, de creux, d'impression agressive — fort à sa place en telle œuvre de M^r Strawinsky, mais qui ne serait point dans le style des leçons d'harmonie.

Nous tenterons de procéder ici sans étroitesse; mais on ne pourra, dès l'abord, permettre toutes sortes de mouvements que l'élève écrirait avec une anarchique maladresse.

D'abord: les agrégations ainsi produites doivent, ou bien avoir le caractère très net d'accords de passage — c'est-à-dire qu'on les sente issues des notes de passage et des broderies — ou bien, (si elles sonnent à l'oreille comme des accords déjà classés) présenter les résolutions correctes de ces accords. (voir le cas, déjà signalé, des 7 résultant des notes de passage).

MOUVEMENTS DIRECTS. — On peut aborder ainsi des 7^{es}, des 9^{es}, des 2^{des} même, — rencontres entre notes réelles et notes de passage, déjà étudiées plus haut, — à condition que cela reste plein et musical.

INTERVALLES SUCCESSIFS.— Entre notes de passage simultanées, les tierces et les sixtes sont d'un usage courant; elles donnent une grande force relativement à d'autres intervalles, dissonants ceux-là, qui résulteraient de la rencontre avec d'autres parties.

On évite les quartes successives *à vide*; des quartes successives seront en général accompagnées de sixtes, ou bien une sixte se produira en même temps que la seconde quarte. Les quintes de suite ne sont pas permises; mais *exceptionnellement*, nous en pourrons rencontrer.

(Cette proscription des quintes est d'ailleurs purement conventionnelle, — mais assez logique, étant donnée la règle émise au sujet des quintes par notes réelles).— On peut très bien, le cas échéant, écrire deux 7^{es} ou deux 9^{es} consécutives. Elles se produiront notamment dans le cas de broderies:



Il existe nombre d'autres cas où elles seront excellentes. — Lorsque je dis qu'il faut éviter que ces enchaînements ne soient *durs*, quelque vague que soit ce terme il a un sens, si l'on se reporte au style des autres leçons d'harmonie, à l'usage de ne point écrire les 7^{es} sans préparation; — et l'on évitera (sauf de rares exceptions, où d'autres parties les viendraient réellement adoucir) trois 7^{es} ou trois 9^{es} de suite.

Le cas des secondes consécutives est peut-être un peu plus rare; cependant il peut se produire et nous signalerons parfois les endroits où l'élève aurait l'occasion d'en écrire.

RENCONTRES PAR MOUVEMENTS CONTRAIRES.— (1^o) par intervalles disjoints dans l'*une des parties*: c'est donc, nécessairement, entre notes de passage et notes réelles (puisque les notes de passage ne procèdent que par mouvements conjoints) et l'on est ramené aux cas étudiés plus haut (2^o) par mouvements conjoints: entre broderies, ou notes de passage. — Nous considérerons particu-

lièrement les *échanges* de notes tels que

On a vu que, dans l'écriture des 7, les traités prescrivent:

Il est certain que, cependant, cet enchaînement n'est pas mauvais *en soi*. On le trouve chez Bach, et, comme je l'ai dit, dans la *Pénélope* de G. Fauré.

Mais nous n'avons pas voulu adoucir la règle des traités, toujours pour les mêmes raisons que l'on sait.

En revanche, dans le style des notes de passage, il est absolument courant de rencontrer des échanges tels que A et B.— Nous en signalerons, le moment venu, dans nos réalisations.

Voici un certain nombre de leçons sur ces notes de passage simultanées, broderies, etc. (*diatoniques*).

RENCONTRES DIVERSES ENTRE NOTES DE PASSAGE (OU BRODERIES) ET NOTES RÉELLES (avec à l'occasion, notes de passage simultanées).

Exercice de réalisation des parties intermédiaires et de chiffrage de la Basse.

Tranquillo

18

ou

B. D.

19 (a)

(b)

(c)

(d)

(a) C'est-à-dire que la résolution du Mi sur le Ré se produit au moment du La de passage et le chiffrage est indiqué comme s'il y avait



à la Basse.

(b) Variante:

(c) Variante: réaliser sans avoir le *Mi* sur le *Fa*[#], au 2^d temps.

(d) Variante:
(après 6 sur *Sol*[#]) accords sur 6 3
pédale, le T. est chiffré.

Il faudra réaliser différemment la 1^{re} et la 2^{de} mesure; la 5^e et la 6^e, etc. Et il n'y a point de reproduction symétrique entre les deux 1^{es} périodes de 4 mesures.

C. D. (Id.)

20 (a)

(b)

(c)

ou

On pourra transposer cette leçon en *Si majeur*, si l'on préfère.

(a) (b) (c) Un seul accord par mesure, mais avec des mouvements de parties marquant chaque noire, au moins à l'une des parties.

B. D. (Id.)

21 (a)

(sur *Fa*)

(sur *La*)

(a) avec, au S.:

C. D. Tranquillo espressivo

variante

22

Tranquillo

23

(a) Passage difficile, dont j'indique la Basse à la fin de ce 1^{er} volume, pour le cas où l'élève serait obligé de la consulter, n'en pouvant trouver par lui-même de satisfaisante.

Exercice de réalisation (de chiffrage et de parties intermédiaires). On peut le transposer en Si
Andante

24

(Style scholastique) (toujours notes de passage avec notes réelles).

B.D. À CHIFFRER ET À RÉALISER.

Moderato

(En marche) et sans unissons

25

(a) et (b),
en marche,
(mais non absolument symétrique).

Exercice de réalisation (chiffrage, et parties intermédiaires).

RENCONTRES DE NOTES DE PASSAGE ET NOTES RÉELLES.

Calmé

26

Exercice du même genre (Rencontres diverses de notes de passage et notes réelles).

Très calme

27

(a) Unisson T. B.
(b) Le T. pourra reprendre ici, sur *Fa*, (unisson de la B.), en même temps que le *Lab* du S.

RENCONTRES DIVERSES.

CHANT DONNÉ.

Andante presque adagio

28

(x) jusqu'ici en marche
(En marche) poco cresc. p sempre pp dolcissimo
moduler en Mi b min. rall.

NOTES DE PASSAGE ET BRODERIES, SUR CHANGEMENTS D'ACCORDS

Exercice de réalisation

29

(calme)

ou etc.

ou Sol#
Do au-dessus de La
si l'on a eu le Sol# à
la mesure précédente

triquillo

CHANT DONNÉ.

30

BASSE DONNÉE. (toujours avec notes de passage sur changements d'accords).

Moderato

(a)

(Les notes de passage sur changements d'accords sont chiffrées *entre parenthèses*)

(Il peut y avoir d'autres notes de passage et broderies, dans cette leçon, que celles ainsi chiffrées entre parenthèses).

(a) A C mais avec des noires.

RENCONTRES DIVERSES DE NOTES DE PASSAGE, etc.

B.D. *Très uni, bien allant*

32

(a) Do, note de passage à la Basse; l'accord de seconde est celui que porte en effet ce Do.

(b) Si b, " " " " " " " " " " " " " " " " " " ce Si b.

(c) Ré, " " " " " " " " L'accord est 5 sur Mi b.

NOTES DE PASSAGE CHROMATIQUES. — Elles sont fort usitées dans la musique, il n'existe aucune raison pour qu'on ne les étudie point dans un traité. On écrira très bien :

Il se présentera des rencontres de notes de passage chromatiques avec des "notes réelles", ou des notes de passage diatoniques, ou des broderies. — D'où une grande diversité d'agrégations possibles, — des altérations passagères, etc. — On observera le même genre de prescriptions que celles déjà recommandées pour les autres notes de passage. Eviter, naturellement, les rencontres aboutissant à l'unisson.

Ce langage chromatique offre des inconvénients à l'élève inexpérimenté : il faut que les harmonies restent claires et tonales. Et souvent, le chromatisme confine à l'atonalité. Que celle-ci soit pratiquée par certains musiciens d'aujourd'hui, et non sans talent, on ne le conteste; mais dans les études d'harmonie que nous proposons à l'élève, il n'est pas encore temps pour lui de ce langage nouveau, d'ailleurs fort difficile à bien pratiquer!

Dans les leçons qui suivent, il s'agira que l'élève module clairement et logiquement, — avec les meilleures réalisations possibles. Il pourra user parfois des notes de passage sur les temps forts.

Lorsqu'à l'oreille un chant donné paraîtra d'intonation difficile à entendre (et souvent c'est le cas dans le style chromatique), nous recommanderons un procédé qui n'est pas mauvais; on l'utilise aussi pour les appogiatures: débarrassez le chant donné des notes étrangères à l'harmonie, c'est-à-dire, ici, du chromatisme de passage, et ne gardez que ce qui vous semblera *notes réelles*. Ensuite vous rétablirez le chant donné avec son chromatisme; mais l'harmonisation vous en aura été plus facile et plus claire.

NOTES DE PASSAGE CHROMATIQUES

B. D. Sans lenteur

33

(ici des notes de passage chromatiques au Soprano, non indiquées au chiffrage)

(a)

(n. de p. au Contralto) (n. de p. au Soprano)

(x)

(pédale)

(a) Il est entendu que je ne chiffre pas toutes les notes de passage chromatiques qui pourront être écrites. (x) Notes de passage à la Basse.

Exercice de chiffrage et de réalisation, avec la Basse et le Chant donnés.

Lent

34

(Dte)

(Dte)

rall.

rall. sempre

CHANT DONNÉ. *Tranquillo*

(a) Retard ascendant.

(b) Appoggiature.

(c) Chromatisme à la Basse.

(Des notes de passage-chromatiques sont indiquées ici par les signes (x). Mais il y en a d'autres).

ÉCHAPPÉES

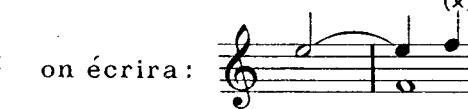
L'échappée est une note — de l'accord, ou étrangère à l'accord — qu'on ne s'oblige pas à relier par mouvement conjoint à chacune des notes qui l'encadrent. Elle peut d'ailleurs être en mouvement conjoint avec la note qui précède, ou avec celle qui suit. — Elle se produit surtout à la résolution d'un accord dissonant (retard); mais on la rencontre aussi comme variante d'un mouvement conjoint ascendant ou descendant. En voici des exemples.

ÉCHAPPÉES APRÈS UN RETARD

Au lieu de



on écrira:

Les *Fa, Do, La*, sont des échappées, marquées ici du signe (x)

En général l'échappée est ainsi une note de l'accord. Mais ce n'est pas obligé.

Avec un retard ascendant, on aura



Exemple:



Echappées:

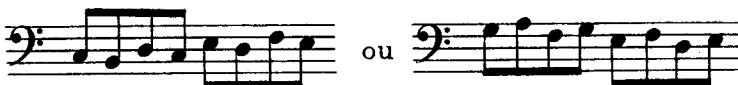


ÉCHAPPÉES CONSTITUANT DES VARIANTES D'UN MOUVEMENT CONJOINT



L'échappée est un moyen extrêmement usité. On la trouve aussi bien dans les Basses de style scholastique, qu'en des Chants donnés d'allure plus mélodique et plus libre. — Il n'est pas toujours facile de la réaliser purement.

En principe,
pour les échappées telles que



ou

on observera les prescriptions établies pour les broderies, dont ces sortes d'é-

chappées sont des variantes:



c'est-à-dire que la note brodée (je veux dire: la note qui précède l'échappée) peut être doublée *en certains cas*, mais que cette doublure est à surveiller. Ainsi, il sera en général assez mauvais de doubler le 3^e degré, et davantage encore la sensible. — Mais la Dominante et la Tonique peuvent être doublées sans inconvenient, et même au-dessus de l'échappée.

Il reste entendu que la doublure de l'échappée ne sera jamais à l'unisson, même en écrivant



à doubler ensuite un 3^e degré ou même une sensible. — Cela serait assez fâcheux.

Il faudra donc, si possible, adopter dès le début de la marche une disposition qui n'amène point de ces doublures.

Il résulte de tout cela que les leçons de style scholastique écrites avec des échappées de ce genre, ne sont pas très faciles à réaliser purement.

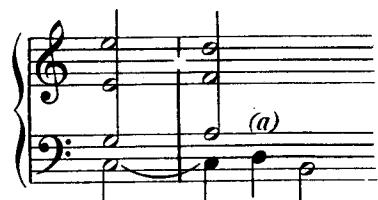
L'échappée après retard est d'un usage plus aisé. Par l'écriture même du retard, on évite toute doublure dangereuse avec une "note réelle".

Mais on écrira très bien, à la basse, malgré la rencontre du Do montant (a) au Ré doublé:

On évitera, quoique très classique et courante chez Bach ainsi qu'au XVI^e Siècle, la rencontre à distance de seconde:



et l'on écrira plutôt:



Mais, pour cette dernière interdiction, il est entendu que c'est là pure convention, — règle du jeu qui n'a d'autre intérêt que de vous faire chercher des variantes.

NOTA. Les quintes par échappée, produites dans un des exemples précédents (Do Sol, Ré La, entre B. et T.) ne comptent pas..



Il existe même des traités de contrepoint qui admettent l'octave par échappée, et elle s'écrit couramment en fugue, même d'école:



Il sera préférable, dans les exercices d'harmonie, de s'exercer à l'éviter, quand cela sera possible.

LEÇONS SUR LES ÉCHAPPÉES APRÈS RETARD (a)

B. D. (Les échappées sont chiffrées entre parenthèses).

1

(a) On pourra utiliser aussi, le cas échéant, des notes de passage et des broderies. Il est entendu que dans une leçon du traité on est censé connaître et pouvoir employer tous les moyens étudiés précédemment.

(b) Ici il y aura des échappées à écrire; je ne les chiffre pas.

(x) Toujours des triolets de noires.

CHANT DONNÉ. (Echappées se produisant principalement, mais non exclusivement après des Retards).

2

(on peut en ajouter encore aux parties intermédiaires, ou à la Basse)

Dominante
La, à la Basse

Bien voir où moduler en Sol

ÉCHAPPÉES DE LA FORME

BASSE DONNÉE À CHIFFRER ET À RÉALISER.

3

(a)

(a) Pour chercher le chiffrage, il n'est pas mauvais de provisoirement simplifier le trait de la basse, en supprimant les échappées.

CHANT DONNÉ. (Mêmes formes d'échappées).

4

éch.

Commencer en Ré

En La maj.

ici des échappées à la Basse pendant ces 2 mesures

(a) (b) on peut avoir des Sol si l'on préfère

(inutile de traiter en marche)

Do# allarg. poco

PRINCIPALEMENT POUR LES ÉCHAPPÉES DE LA FORME

BASSE DONNÉE À CHIFFRER ET À RÉALISER.

5

7 (8) #

5 (6)

7 +4—
3 2

(Dte) 5 — 7 (Dte) (remplir avec des notes de passage ou des échappées)

x

CHANT DONNÉ.

6

(Dte)

mp

mf

x mouvt contraire à la Basse jusqu'ici (x)

(Dte Mi)

(x) Pédale de Tonique à la B. *dolciss.*

rall.

ÉCHAPPÉES EN MONTANT, DE LA FORME

(et aussi d'autres échappées, en descendant; mais non simultanées avec celles qui montent).

CHANT DONNÉ.

7

(Echappées à d'autres parties)

rall.

On remarquera que pour réaliser les parties qui accompagnent l'échappée, il est très possible de faire des mouvements de notes de passage, et qu'il n'est pas du tout nécessaire de laisser l'é-

chappée être le seul mouvement. On écrira très bien:



ceci à condition qu'il n'en résulte pas de rencontres répréhensibles avec les autres parties.

ÉCHAPPÉES EN MONTANT, (et AUSSI ÉCHAPPÉES DESCENDANTES)
BASSE DONNÉE.

8

(a)

(b)

5 6 7 6 5 5 3 6 + 7 4 3

Sop.

Ténor

Dte

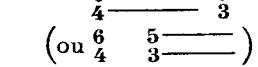
rall.

Pédale de Dte au Soprano jusqu'ici (x)

(a) Accord de 7^e pris comme 7^e du 2^d degré.

(b) Sol, note de passage; l'accord est celui marqué sur Fa♯, mais il peut aussi y avoir une autre note de passage en même temps que le Sol.

REMARQUE. L'analyse des échappées peut être faite de diverses façons. En général dans les accords ordinaires il n'existe qu'une façon d'analyser;  peut se chiffrer aussi bien 

toutefois, avec les notes de passage, on a vu que et que  se chiffrera plutôt  que: 
(ou )

Avec les échappées, parfois, on peut à volonté considérer telle note comme note réelle ou comme échappée. Et, suivant la façon de chiffrer alors la Basse, il en résultera telle ou telle réalisation. Celles qui correspondront à l'analyse par échappées ou par broderies et notes de passage, offriront en général plus d'aisance et se pourront permettre des libertés que la conception par notes réelles ne tolèreraient point.

Si par exemple l'on veut écrire 

Si le *Fa* et le *Ré* sont comme des broderies tournant autour du *Mi*, — le chiffrage restant 6 sur *Mi*, — alors on peut tolérer les quintes *Fa Do*, *Sol Ré*, — quoique cette dernière se

trouve sur un temps accentué. Au contraire si *Fa* apparaît comme *note réelle* de l'accord, le *Mi* suivant n'étant qu'échappée, alors les quintes sont évidemment fautives. Cela se produirait par exemple avec l'harmonisation:



APPOGIATURES

L'étude des notes de passage sur temps fort, ou sur changement d'accord, même tout naturellement à celle des appogiatures.

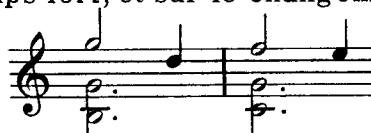
J'ai défini, plus haut, l'appogiature. Elle peut arriver par mouvement conjoint: son rythme, alors, la distingue de la note de passage — celle-ci ne pouvant être plus longue que la note précédente. On conviendra donc d'analyser:



(a) Note de passage sur le temps fort, et sur le changement d'accord.

(b) Appogiature.

Elle peut aussi être prise par mouvement disjoint:



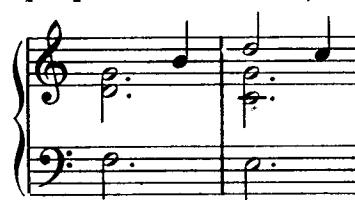
Mais sa *résolution régulière* est toujours par mouvement conjoint.

Il existe d'ailleurs également des appogiatures ascendantes:



RÈGLES. — Observer, pour les appogiatures, les règles relatives aux retards; c'est-à-dire éviter d'écrire l'appogiature en même temps que la note réelle, sauf à distance de 9^e, sur la Basse.

Dans certains cas, on l'admet à distance de 9^e, sur une partie intermédiaire, si c'est le 1^{er}, le 4^e ou le 5^e degré; encore n'y aurons-nous guère recours:



Evitez ⁽¹⁾ l'appogiature du 3^e degré avec la note réelle, — et surtout celle de la sensible avec la note réelle.

Somme toute, la pratique des appogiatures est assez simple. La seule difficulté réside dans l'appréciation, pour l'élève, de ce qui doit être tenu pour appogiature, et de ce qu'il doit considérer comme note réelle. — L'analyse d'un Chant donné peut être assez utile, à cet égard; et mieux vaudra, d'ailleurs, savoir traiter en appogiatures certaines notes, que de les harmoniser toutes.

Ainsi dans bien des cas: 

pourra se réduire à



les notes marquées x étant traitées en appogiatures.

(1) Cette appogiature est parfois très expressive. On la rencontre chez César Franck, et chez Gounod (dernière scène de l'acte du Jardin de *Faust*). Mais, encore une fois, les règles des traités sont plus strictes que celles des compositeurs ...

On débarrasse le chant (*A*) de ses appogiatures; on étudie alors l'harmonisation de (*B*) et l'on rétablit ensuite les appogiatures:

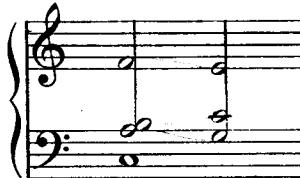


d'où

(a) Ré Do au C^{to}, (Re appogiature de Do) pour éviter de doubler le Mi b.

Les appogiatures peuvent être doubles, ou triples. — A la dernière mesure de l'exemple précédent,

on a une double appoggiature (Ré Fa). On écrit aussi, en triple appoggiature:



Parfois, une triple appoggiature forme un accord connu:



CHIFFRAGE. — En général on ne chiffre point les appogiatures. Mais, pour plus de clarté, on pourrait les chiffrer entre parenthèses, comme j'ai fait pour les notes de passage sur changement d'accord.

L'essentiel est de savoir bien décider ce qui doit être considéré comme appogiature.

Les plus usitées des appogiatures diatoniques, on en trouvera la liste dans le tableau des Retards. Car ce sont, en réalité, des retards non préparés.

Celles des accords parfaits et des septièmes (7 ou 7) sont assez simples, et faciles à bien entendre.

Peut-être serez-vous moins familiarisés avec celles des septièmes diminuées. Elles présentent une saveur toute particulière et l'on en rencontre souvent dans les Chants donnés de concours. — Il suffira de se reporter aux Retards (de 7 et de ses renversements), pour comprendre immédiatement ce que donne l'appogiature en pareil cas. — On en trouvera beaucoup (avec, aussi, des accords de sixte augmentée, ou de 7 dont la quinte est abaissée) dans les œuvres de César Franck. D'autres appogiatures de la septième diminuée se rencontrent déjà couramment, chez Mendelsson (*Romances sans paroles*), et d'ailleurs, bien auparavant, chez Mozart et chez Beethoven.

On y voit aussi de ces appogiatures ascendantes, par demi-ton, du troisième degré, comme dans cet enchaînement:



Chez les musiciens modernes, nous citerons particulièrement celles de Wagner (Prélude de *Tristan et Yseult*, etc.); de Franck, de Chabrier, de Gabriel Fauré (notamment, dans *Soir*, si expressives; à la fin du 1^{er} *Nocturne*, dont l'écriture est déjà si raffinée et si pure; etc. etc.).

APPOGIATURES D'AUTRES PARTIES QUE LE SOPRANO

Dans les Chants donnés, les appogiatures sont surtout au Soprano, mais on peut très bien en écrire au Ténor ou au Contralto. Et même à la Basse. Celles-ci paraîtront plus difficiles à bien amener; mais ce sont peut-être les plus expressives et les plus fortes. Nous indiquons des Basses données qui en font usage, car il est nécessaire que l'élève s'habitue à cette façon de penser.

BRODERIES DISJOINTES

J'appelle ainsi les dessins tels que



Le Mi (a) peut être analysé: échappée après la syncope; ou bien: appogiature du Ré, qui lui-

même serait appogiature du Do suivant; ou bien enfin: broderie d'un Ré sous-entendu:



On écrira de même:



Ces dessins sont très usuels, surtout dans la fugue, et il ne faut pas oublier leur existence.

Ils servent parfois à des réalisations par échange, telles que :



Outre cette "appogiature de la broderie" (*Mi*, appogiature de *Ré*; *Ré*;

broderie de *Do*) on peut avoir la *broderie de l'appogiature*



Il suffit de signaler le cas; la pratique n'en est pas difficile.

ANTICIPATIONS

Une ou plusieurs notes d'un accord peuvent se faire entendre avant cet accord. C'est ce qu'on nomme l'*anticipation*.

Exemples



Il est à noter que la signification de (a) n'est aucunement $\frac{6}{4}$. Cela tient au rythme relativement rapide de l'anticipation.

On en rencontre fréquemment chez J. S. Bach, en conclusion de certains chorals, et il n'hésite pas à risquer la seconde entre *Si* et *Do*:



Si l'on n'admet point cette rencontre, pourtant logique, du *Si* et du *Do*, certaines anticipations deviennent fort difficiles à réaliser "purement".

Celle de la tierce est plus facile à écrire:



Elle ne serait pas meilleure si le ténor faisait entendre le *Mi*:



On se contentera, pour la résolution sur la tonique, d'éviter la rencontre de seconde; on se la permettra à distance de 9^e.

— Avant de donner des leçons à traiter sur les Appogiatures et sur les Anticipations, il est nécessaire de rappeler que, dans ces cas, c'est la *note réelle* qui compte pour l'oreille (lorsque l'accord sonne avec le caractère d'appogiature ou d'anticipation; car il existe maintenant des agrégations dont l'origine est l'appogiature non résolue, et qui sonnent comme accords définitifs).⁽¹⁾

En raison de cette importance de la note réelle, les quintes directes formées par l'appogiature et ce qui précède, ne comptent pas.

Et l'on peut aborder ainsi des 7^{es} directes ou même des 9^{es} directes.



D'ailleurs, pour évaluer si l'on a des fautes par suite d'octaves ou de quintes *consécutives*, il faut débarrasser la réalisation des appogiatures; c'est le même procédé de "simplification" que l'on a vu déjà avec les syncopes et avec les Retards. Cependant il risque parfois d'y avoir

équivoque, je veux dire double interprétation possible; ainsi le passage suivant serait correct si l'on analyse avec le chiffrage $\frac{7}{6} \frac{6}{5}$ (le *Fa* 7^e de D^{te} doit forcément descendre au *Do*, ne pouvant aller au *Mi* ni au *Sol*, avec cette partie de Soprano).



Mais il peut aussi être analysé en traitant *Fa* (b) comme appogiature; (a) l'est évidemment, d'où il résulterait des quintes par notes réelles (*Sol-Ré*, *La-Mi*, B. S.)

La réalisation d'ailleurs interviendra pour beaucoup, et il est certain qu'avec celle-ci le *Mi* est plutôt de passage.



(1) On en reparlera plus loin, dans le second volume de cet ouvrage.

D'une façon générale, pour "y voir clair", simplifiez en supprimant provisoirement l'appogiature.

Voici, à titre de memento, un tableau des appogiatures diatoniques descendantes, dans les accords 3 (et leurs Renversements), 7, 7, et 7. Il est analogue à celui des Retards.

(1) ACCORDS PARFAITS.

(a) Appogiature de la fondamentale

5 6 6 6
3 6 6 4

En majeur: sur tous les degrés de la gamme, à l'exception du 7^e et du 3^e.

En mineur: peu usitée sur le 2^d degré; inusitée sur le 7^e; possible sur le 3^e (avec ♯5) usitée sur les autres degrés.

plutôt que

possible sur tous les degrés mais peu usitée sur le 5^e (7 6).

surtout sur le 5^e degré.

Id.

Id.

(b) Appogiature de la tierce

5 6 6 6
3 6 6 4

En majeur: sur tous les degrés.

En mineur: sur tous les degrés.

Id. mais plutôt à la Basse si cette Basse (note réelle) est le 3^e degré, et inusitée à l'état de 9^e si cette Basse est la sensible.

surtout sur la Dominante.

Id. sauf à l'état de 9^e si la Basse —note réelle— est le 2^d degré ou la sensible.

(c) Appogiature de la quinte.

Elle a moins nettement le caractère d'appogiature, et bien souvent elle sonne comme accord réel

6 5
3

on l'utilise en composition, sur la tonique, mais alors en ne résolvant pas l'appogiature, et comme un accord stable:

(2) APPOGIATURES DANS LES ACCORDS DE 7.

(a) de la fondamentale: c'est 9 suivie de 7

(b) de la tierce: très usitée, ainsi que dans tous les Renversements de 7

(c) de la quinte: très usitée, ainsi que dans tous les Renversements de 7

(d) de la 7^e — ce n'est pas une vraie appogiature, mais un accord parfait suivi de 7^e:

L'appogiature de la fondamentale est très possible à la Basse:

(3) APPOGIATURES DANS LES AUTRES ACCORDS DE 7^e.

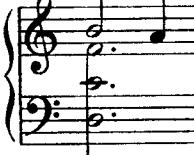
Elles peuvent être fort musicales, et il n'y a aucune raison de ne point s'en servir. On aura, de la sorte, les appogiatures:

(a) de la fondamentale

pas très claire ainsi, à cause de la suppression de la tierce; mieux vaudrait:

Disposée sur la Basse, ce sera :  très possible

(b) de la tierce, excellente :  et de même pour les Renversements

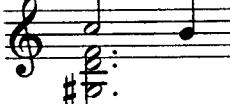
(c) de la quinte, excellente :  et de même pour les Renversements

(d) l'appogiature de la 7^e n'est pas une vraie appogiature puisque c'est



(4) APPOGIATURES DANS LES 7^{es} DIMINUÉES ET LEURS RENVERSEMENTS

On peut avoir l'appogiature :

(a) de la tierce 

et de même avec les Renversements;

(b) de la quinte  et de même avec les Renversements;

(c) de la 7^e :  et de même avec les Renversements.

Bien entendu, avec ces ♭, les résolutions exceptionnelles sont fort nombreuses. Citons notamment



D'ailleurs c'est par la *pratique* que l'élève arrivera à bien *entendre* ces appogiatures; chose nécessaire pour les concours, les Chants qui y sont proposés contenant *presque toujours* des appogiatures qui parfois embarrassent beaucoup les concurrents.

Il faut donc étudier sérieusement ce dernier point, avant de passer au second volume de ce Traité. — Réalisez toutes les leçons suivantes; ou, s'il en est de trop difficiles, consultez la version de l'auteur et notez-y que, le plus souvent, les harmonies en sont assez simples, une fois débarrassées des appogiatures et des notes de passage. On considérera d'abord des cas d'appoggiatures dans les accords parfaits et ceux de 7^e de Dominante (Etat fondamental ou Renversements).

APPOGIATURES D'ACCORDS PARFAITS ET DE SEPTIÈMES DE DOMINANTE CHANT DONNÉ.

1 

Les appogiatures du chant sont marquées x; mais il peut s'en présenter à des parties intermédiaires, — soit avec celles du chant (en tierce, par exemple, avec ce chant) soit autrement.

(a) Ce n'est pas ici une 7 sur Sib. (b) Cadence rompue, naturellement.

CHANT DONNÉ.

2 

L'élève cherchera de lui-même où sont les appogiatures, qui d'ailleurs ne sont pas difficiles à trouver. Il pourra bien entendu, se servir de notes de passage. — Une appogiature peut être suivie d'une échappée, avant sa résolution. Les accords sont très simples, mais il faut bien étudier les tonalités.

(a) Par cadence rompue

(b) Accord de 7^e du 2^d degré.

BASSE DONNÉE. Réaliser en plaçant de temps à autre des appogiatures, (que je ne chiffrerai, en général, point), principalement au Soprano.

Sans lenteur

3

(a)

(b)

(c)

Ténor

Le chiffrage n'indique aucune appogiature, bien entendu, sauf en certains cas où les chiffres sont entre parenthèses.

Il y a aussi des notes de passage ou des broderies sur changement d'accord, dont la plupart n'ont pas été chiffrées.

(a) Avec appogiature (ou n. de p.) de la 5.

(b) Ce La constitue un changement de position de l'accord. En même temps il y a un mouvement des parties, que j'indique par les chiffres entre parenthèses.

(c) $\frac{3}{5}$ sur le Ré du Ténor.

CHANT DONNÉ.—Appogiatures, pour habituer aux libertés des Chants donnés de concours.

Calme

4

(a)

(b)

(c)

(d)

moduler

rall.

(a) Ici l'on peut avoir (et dès le 1^{er} temps) un *Sib* à une autre partie, qui se trouvera à la 9^e de ce *Do*.

(b) Ici c'est une appogiature avec un renversement de 7.

(c) On peut rester en *Do* mineur, ou aller en *Sib*.

(d) C'est un retard. Il y a un *Mib* à l'une des autres parties; ce retard se résout tardivement, au moyen de l'échappée mélodique que constituent: *Sib*, *Sol*, *Mib*, *Ré*. C'est un moyen fort usité dans la fugue, lorsque la préparation, sans le secours de ce moyen, serait insuffisante.

CHANT DONNÉ. (Toujours sur les appogiatures d'accords parfaits et de 7, et de leurs Renversements).

Calme

5

mp sost. dolce

p

mf

rall.

(cad. plagale)

CHANT DONNÉ. *Sans lenteur.*

(a) On pourra avoir un mouvement de 5 ou quarte augmentée à la Basse, pour déterminer la modulation en Do.

(b) Passage difficile jusqu'à (x), à cause de la simplicité de la ligne.

(c) Pédale de Sib à la Basse jusqu'à l'avant dernière mesure inclus.

APPOGIATURES, DANS DIVERS ACCORDS, ET NOTAMMENT 7 AINSI QUE SES RENVERSEMENTS

C. D. (plus difficile)

(a) Accord de 7^e du 2^d degré. — Le Si est appogiature (ou n. de p. au temps fort).

(b) Sur Fa, dominante, en blanche. — Le Fa, retard (au 3^e temps) se résout irrégulièrement.

(c) Do, dominante. (d) Moduler en La majeur.

D^{te} etc.

(e) La Basse de ce passage assez difficile est

Pédale jusqu'à l'avant dernière mesure inclus.

(Id.)
CHANT DONNÉ. (difficile)

Ce chant, sans aucune indication, serait évidemment fort difficile, car ces répétitions de mesures sous lesquelles il faut manifestement des harmonies différentes, embarrassent beaucoup les élèves. Nous donnerons donc quelques notes sur les tonalités de ces mesures semblables. Cela suffira peut-être.

- (a) En La**b**. (b) Moduler en Fa mineur. (c) En Ré**b** puis en Fa mineur. (d) En Ré**b**.
 (e) En Ré**b** puis par résolution exceptionnelle d'un renversement de $\frac{7}{4}$, en Mi**b** majeur.
 (f) Revenir en La**b** (avec $+6$ sur Sol au 4^e temps). (g) En La**b**. (h) En Fa mineur puis
 en Si**b** mineur (d'ailleurs 4^e degré de Fa mineur). (i) En Fa mineur puis en Ré**b**.
 (j) Revenir en La**b**. (k) En La**b** puis moduler en La**b** mineur: au début de (l) on est en
 La**b** mineur. (m) Moduler en Si**b** majeur.

(n) La basse est

(q) En Mi**b**.
 (Résolution exceptionnelle sous)

(s) Cela tourne toujours autour
 de la tonalité de Mi**b** majeur.

(u) Moduler pour arriver à

à (v)

(y) Pédale de La**b** jusqu'à la fin.

(o) En Mi**b** mineur — puis cadence ame-
 nant (P) $\frac{3}{5}$ sur Si**b**.

(r) $\frac{6}{4}$ Sur Si**b**.
 (Résolution exceptionnelle sous)

(t) Moduler en Fa Mineur sous

(x)
 puis Mi**b** D^{te} de La**b**.
 7^e du 2^d degré
 (avec appog.)

APPOGIATURES PAR DEMI-TONS (ET D'AUTRES AUSSI)

Ce chant étant *très difficile*, si l'on n'est pas habitué à ce genre de musique, nous en donnons la Basse qui, on le voit, forme des harmonies relativement simples.

9

p dolce

n. de p.

p

diminuendo

mf

mf molto espress.

Tén. b

rall.

pp mais clair

x

ici diviser la partie de Ténor jusqu'à la fin.

APPOGIATURES PAR DEMI-TONS, ET AVEC BRODERIES.

CHANT DONNÉ. (difficile)

Lent *pp*

10

(Il peut y avoir des appogiatures à des parties intermédiaires)

(a)

(b)

tranquillo

dimin. e rall.

rall. sempre

Pédale de Sol (Dte)

ppp

(a) L'appogiature en même temps que la note réelle *Do*. — (Choisir l'accord!)

(b) La Basse est

D_{te} 7^e du 2^d degré (D_{te}) (D_{te}) (D_{te}) (D_{te}) (D_{te}) (b9+)

APPOGIATURES (STYLE CHROMATIQUE). — Exercice de réalisation; on donne ici le Chant avec la Basse chiffrée, à cause de la difficulté des intonations.

Adagio très expressif et très lié

11

p non troppo sempre legato

mf

ou Fa b

p cresc.

presque f

mp

pp

cresc. molto

ff

pp

smorzando

On donnera dans le 2^e volume, au chapitre des leçons de concours, quelques Basses et Chants supplémentaires, *difficiles*, sur les notes de passage, les broderies, et les appogiatures. Nous estimons qu'un élève, à ce point du traité, n'est pas encore en état de les réaliser convenablement. - Après avoir travaillé, au contraire, sur divers textes de leçons de concours⁽¹⁾ (et bien que le style en soit un peu différent de celui des leçons que nous indiquerons aussi à ce sujet), l'élève acquerra davantage d'expérience. Les Basses et Chants de concours proposés au second volume de ce traité ne sont guère à la portée que des élèves de seconde année, c'est-à-dire ceux qui ont achevé toutes les leçons d'un traité et qui, dans une classe d'harmonie d'un bon conservatoire, ou en leçons particulières avec un professeur expérimenté, auront déjà une *technique sérieuse*. Rien ne servirait de s'attaquer à des textes trop difficiles, si c'est pour écrire des harmonies qui "ne tiendraient pas debout". Pour cette raison, nous avons plus d'une fois aidé l'élève dans les leçons précédentes, en indiquant la Basse d'un chant, ou tout au moins les tonalités — ce qui est déjà d'un grand secours.

Il n'est d'ailleurs pas nécessaire que l'élève réalise *toutes* les leçons de ce traité, si certaines lui semblent au-dessus de ses forces. — Celles qui lui sont un peu trop difficiles actuellement, il les retrouvera avec fruit lors de sa 2^e année d'études. — D'ailleurs nos leçons ont été en général rangées par ordre (approximatif) de difficulté, en chaque matière, et ce seront les premières qu'il ne faudra point manquer de réaliser.

Voici enfin quelques exercices supplémentaires, car il ne faut pas oublier l'existence et l'utilité des appogiatures de la basse, à quoi l'on ne songe point assez souvent.

APPOGIATURES DE LA BASSE (ET AUSSI À D'AUTRES PARTIES)

B. D. *Calme et serein — sans traîner, cependant*

(a) Appogiature de la Basse; elle peut être accompagnée d'une autre.

(b) Je chiffre ici les appogiatures. Je ne les chiffre pas plus loin.

(c) Appogiature de la Basse; ce chiffrage l'indique, je crois, avec clarté.

(d) On peut faire des mouvements avec broderies.

(e) Appogiature de la Basse.

(f) Ici il y a des notes de passage, et au Soprano:

(g) " " " " " " "



(h) Appogiature de la Basse.

(i) L'accord est ici celui sur Ré♯ mais on peut avoir une autre note de passage que le Mi de la Basse.

(j) Cet accord se trouve être réalisé par broderie des 4 parties (partant de l'accord de Sol, et y revenant).

(k) Appogiature de la Basse, en blanche. Ecrire un mouvement de noires au Soprano.

La fin de cette leçon est d'une réalisation un peu libre.

Le Sol, 7^e sur le La ne se résoudra pas régulièrement.

Le Do, 7^e sur le Ré, ne se résout pas non plus régulièrement.

En somme, les appogiatures de la Basse peuvent être employées assez souvent dans la musique même "purement écrite". Il faut seulement que n'en résulte pas une impression de vague *non voulu*. La Basse étant le fondement de l'harmonie, ses appogiatures sont évidemment un peu plus difficiles à manier que celles des autres parties.

Aux instruments, et aux voix, ces appogiatures seront toujours plus douces qu'au piano, et mieux compréhensibles. (Observation générale et qui s'applique à tous les mouvements de parties. — En revanche les remplissages quelconques et maladroits sont moins gênants au piano, mais je n'ai pas besoin de dire que l'on doit se garder d'en profiter, et surtout dans des leçons d'harmonie — et de même dans la fugue).

(1) Que l'on trouvera en consultant les réalisations des premiers prix d'harmonie à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris.

APPOGIATURES, ET NOTAMMENT À LA BASSE.

BASSE DONNÉE À CHIFFRER ET À RÉALISER. (Le signe \times désigne une appogiature de la Basse).

13

(a)

b_6 b_7 $+7$ $3-$ (en Solb) moduler en Ré b (Dte)

(b)

(c)

moduler en Do (Dte)

(Dte)

(a) Accord de passage; la sixte (Ré) du suivant est formée d'une broderie; le Sib ($\flat 4$) se résout par $+7$ de Sib à l'accord suivant.

(b) Accord \sharp sur Do, — tonique de Do, ou dominante de Fa.

(c) Broderie de La, avec notes de passage au Soprano.

Cette Basse est dans le même caractère de sérénité que la précédente, — avec peut-être un peu plus d'indépendance pour les rencontres de notes. On y a quelquefois résolu *par échange*, rarement d'ailleurs. Les appogiatures à la Basse peuvent donner des 2^{des} directes; mais il n'importe puisque c'est la note réelle (tierce en ce cas) qui compte; l'écriture par appogiature autorise très bien ces rencontres si l'harmonie est bonne et suffisamment pleine. Il est à remarquer que cette plénitude de l'harmonie s'obtient parfois en joignant l'appogiature d'une autre partie (ou une note de passage, ou une broderie) à l'appogiature de la Basse.

On trouvera dans la leçon précédente l'occasion d'écrire des appogiatures de la Basse avec d'autres accords de 7^{es} que les $\frac{7}{4}$. Cela peut se produire sur le 1^{er} ou le 2^d. Renversement, ou même sur l'accord à l'état fondamental. (On en avait déjà vu un exemple à la fin de la Basse N° 12).

Comme *memento*, voici un tableau des appogiatures de la Basse dans les accords de 7^e: (en supposant préparée la 7^e).

Accord du 2^d degré. (Ton de Do)

avec La ♭ ou Lab 7 6 5

pas d'appogiature de la Basse avec l'accord de seconde, naturellement.

Accord du 3^e degré.

7 6 5

inusité en tant qu'appogiature à cause du caractère du 1^{er} accord qui est nettement +4.

Accord du 4^e degré.

7 6 5

avec Sib Lab ou Si ♭ Lab avec La ♭ ou Lab

Accord du 6^e degré.

6 5 4

Accord du 7^e degré.

7 6 5

avec La ♭ ou La ♮

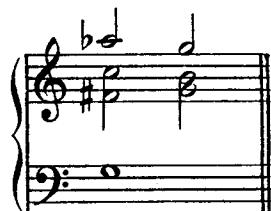
peu usité sous cette forme d'appogiature; c'est plutôt $\frac{9}{4}$ sans la 7^e.

APPOGIATURES DOUBLES, TRIPLES. — Une leçon sur ce genre d'appogiatures, se trouvera dans notre second volume (au chapitre *leçons de concours*). — On avait eu d'abord l'intention de la placer ici, mais elle est un peu difficile et d'autre part, si l'on indique le Chant, la Basse et le chiffrage, il ne restera peut-être plus assez à chercher, pour l'élève.

D'ailleurs ces sortes d'appogiatures, dans les *leçons élémentaires*, se réduisent à peu près à des accords sur tonique ou sur dominante, tels que :



on peut avoir aussi, lorsque le mouvement des parties s'y prête :



Mais quant aux triples appogiatures chromatiques, nous préférerons en réservier l'usage pour l'élève expérimenté, capable de réaliser des leçons à peu près aussi difficiles que celles proposées aux concours d'harmonie.

DEUX LEÇONS SUR LES ANTICIPATIONS

BASSE DONNÉE À CHIFFRER ET À RÉALISER.⁽¹⁾

Sans lenteur et vigoureusement rythmé

(pas nécessairement en marche)

(a) Retard ascendant du Si sur le Do.

(b) Tout ce passage de 3 mesures à partir d'ici, peut s'harmoniser en La mineur; mais on peut écrire aussi une autre harmonie.

(c) Modulation, par la 7^e du 2^d degré, en Mi mineur.

CHANT DONNÉ.

(a) L'anticipation ne constitue pas nécessairement une dissonance et elle peut se produire, l'accord restant le même.

(1) Bien entendu, on ne chiffre pas les anticipations. — Quant à la réalisation, notez qu'une autre partie peut effectuer une anticipation en même temps que celle de la Basse. Il peut aussi y avoir des anticipations, à l'une quelconque des 3 parties supérieures, sans qu'à cet endroit la Basse en porte nécessairement.

CHORAL

Pour compléter l'étude des notes de passage, broderies et échappées, il peut être extrêmement utile de travailler sur des textes d'anciens chorals : thèmes que Bach utilisa pour ses admirables réalisations. (1)

A cela, plusieurs avantages. D'abord, ces thèmes sont en général fort beaux, — ce qui n'est pas à dédaigner en matière de chants donnés. Ensuite, leur harmonisation constitue un excellent exercice de modulations à des tons voisins, modulations parfois subtiles, malgré leur apparente simplicité. Et la simplicité des rythmes, d'autre part, oblige l'élève à certaine sobriété dans l'emploi des croches ; il lui faut également savoir garder l'équilibre rythmique entre les diverses parties. Enfin, sa réalisation achevée, et revue par le professeur, celui-ci a la ressource de montrer à son disciple la version de Bach, d'analyser ses moyens, d'en faire saisir la beauté... (2)

RÈGLES GÉNÉRALES. — Comme *règles* du choral, je n'en vois d'autre que de s'inspirer à la fois des réalisations de Bach, et des règles usuelles des Traités. — C'est-à-dire que l'on conservera toutes les prescriptions données ici sur l'emploi des notes de passage⁽²⁾ (J. S. Bach est souvent plus libre), et que l'on utilisera les accords dont Bach se sert en ses Chorals : accords parfaits, 7^e de Dominante et ses Renversements ; en certains cas, 7^e diminuée ; les autres 7^{es}, préparées, et de nombreux retards. Pas d'appogiatures, ou du moins fort exceptionnellement ; point d'altérations. Les mouvements chromatiques sont permis, ainsi que les échappées (surtout si celles-ci se trouvent dans le thème). Un bon exercice sera de préparer les 7^{es} de Dominante ainsi qu'on le fera pour les autres 7^{es}. On y gagnera une plus grande sérénité de l'harmonie. Cette nuance se perçoit très bien, surtout lorsqu'on écrit un choral en se servant principalement d'accords parfaitement à l'état fondamental et dans un sentiment qui rappelle un peu celui du plain-chant. Alors une 7^e non préparée y détonne absolument : elle détonne même beaucoup plus qu'une autre 7^e. — Quant aux 7^{es} diminuées, cela dépendra. Avec telles harmonisations chromatiques (mouvement montant ou descendant de la basse, par demi-tons) et certains thèmes en mineur, cet accord de 7^e est tout indiqué. On en trouve de nombreux exemples chez Bach. — Pour la *sixte et quarte*, il est tout-à-fait inexact de prétendre qu'elle ne soit pas du style du choral. *La sixte et quarte est de tous les styles* : on l'écrivait depuis le XVI^e Siècle, en n'importe quelles œuvres, religieuses ou profanes. Peut-être, dans le choral, l'impression sera-t-elle plus tranquille si la quarte de cet accord de $\frac{6}{4}$, est préparée. Mais cela n'est pas absolument nécessaire. Il faut seulement que l'harmonie soit à sa place et qu'elle arrive musicalement.

On conviendra, en principe, que les 7^{es} soient régulièrement préparées et résolues. On n'emploiera donc point — au moins avant d'être bien sûr de sa technique — les préparations ou résolutions dites "par échange", non plus que certaines appogiatures donnant le caractère de retard 9 8. (J'en citerai pourtant des exemples en telles de mes réalisations, et il n'est pas mauvais qu'on sache utiliser ces appogiatures, à l'occasion : mais seulement après avoir écrit d'abord des chorals d'un style plus rigoureux).

Cette rigueur de l'écriture du choral, néanmoins, laisse place à plus de musique et de liberté qu'on ne le penserait. Ainsi, l'on reste libre d'analyser telle note du thème comme note réelle, ou note de passage, ou broderie. On peut espacer ou resserrer les harmonies. On peut moduler (de préférence, aux tons voisins).⁽³⁾ Les notes de passage simultanées, les rencontres avec notes réelles, les broderies ou notes de passage sur changement d'accord, tout cela est courant. (mais praticable seulement par exception, sur les 1^{rs} temps des mesures). — Il faut cependant éviter à la fois le bavardage produit par trop de notes, et les rythmes mal distribués,⁽⁴⁾ et les duretés intempestives ou qui rendent l'harmonie malaisément compréhensible. En somme, des lignes bien chantantes, et de la musique.

On ne *répétera point les notes*, sauf en les liant. Et dans ce cas on ne liera pas une noire à une blanche ni une blanche à une ronde, etc. (Exceptionnellement, dans un $\frac{3}{4}$, on peut à la rigueur tolérer :  mais je préfère qu'on l'évite).

Cette question des *notes répétées* demande à être précisée. En effet, dans les chorals de Bach vous trouverez constamment de ces notes répétées. Mais cela vient en général de la distribution des paroles. — Dans les chorals que réalise l'élève, il n'y a point de paroles et l'on suppose cette musique, ou jouée à l'orgue, ou chantée à bouche entr'ouverte en vocalises liées. Dans ces conditions, nous n'admettrons pas qu'une note répétée serve à marquer un temps.

(1) On sait qu'en général Bach a choisi des chants de la liturgie protestante (dont certains même ne sont que des variantes d'anciens thèmes grégoriens), et que par conséquent il serait erroné d'écrire, par exemple, à propos de celui-ci



(2) Notamment on évitera d'arriver à l'unisson, par seconde mineure ou majeure.

(3) Les modulations lointaines ne sont pas absolument proscrites, mais il faut en user très modérément, et très à propos.

(4) Ainsi, 3 parties à la fois faisant des croches ; puis, plus aucune croche. Cela ne serait possible qu'exceptionnellement, si un tel contraste rythmique est commandé par le sentiment du thème, à cet endroit.

Toute autre chose est la répétition de notes dans un sujet de fugue où cette répétition ferait partie intégrante du caractère de ce sujet:

Mais un thème de choral est généralement composé de blanches ou de rondes, d'une allure tranquille et qui ne comporte point de répétitions accentuées comme celle du sujet de fugue ci-dessus. — Si même, parfois, l'on trouve des lignes telles que dans ce thème traité par J. S. Bach:

Ce ne sera point une raison pour se servir des répétitions de notes, aux autres parties, comme moyen de marquer les temps.⁽¹⁾

TONALITÉS. — Affirmer le plus nettement les tonalités; d'ailleurs on peut faire mainte modulation passagère; — il est permis de réaliser toute une phrase dans un même ton, ou de moduler, si l'on préfère. Mais des harmonies comme ces accords de sixte sur la tonique écrits (au lieu d'accords parfaits) pour éviter des quintes, et n'ayant aucune raison véritablement musicale, sont à éviter.

Pour les arrêts aux , qui se font généralement sur un accord parfait à l'état fondamental, la note du chant peut être supposée la fondamentale, la tierce ou la quinte de l'accord. En l'harmonisant comme tierce, l'impression est un peu plus faible; mais on ne doit point *a priori* s'en priver, cela peut être d'une douceur charmante.

On a le droit d'affirmer une cadence avec la $\frac{6}{4}$, mais très souvent on se passe de cet accord. Évidemment, les  placés à la fin de chaque période n'exigent pas tous des cadences bien caractérisées; c'est surtout à la conclusion que le sentiment de cadence est nécessaire.

Avant d'indiquer des textes de chorals à réaliser, je commenterai et compareraï plusieurs réalisations d'un même passage.

Soit à traiter:



Prenons une harmonie simple, qui sera l'une des meilleures:



La réalisation suivante, correcte, peut cependant prêter à des critiques:

(a) Peut-être un peu trop de notes, tout-à-coup, après les mouvements très calmes de la 1^{re} mesure. Cependant ce n'est pas impossible, parce que la phrase peut être considérée comme ayant besoin de mouvement à cet endroit-là, et la ligne du Contralto est expressive ainsi.

(b) La $\frac{7}{4}$ n'est pas préparée — c'est d'ailleurs toléré. — Mais l'unisson direct (T. B.) sur le Do, est tenu pour une incorrection (notez qu'aux voix, c'est excellent; et Bach l'écrit couramment). On pourrait, alors, avoir le Do de la Basse à l'octave grave. Mais on verra que par la suite de ce choral, la position élevée est préférable — ou bien, l'on écrira *Lab*, avec cadence rompue, *si la suite s'y prête*.

Une autre réalisation, avec la même Basse (jusqu'au Sol) et la même harmonie, nous donnera:

(a) J'aimerais autant ne pas avoir le Do croche, au C^to et garder le Lab en noire; mais cela ferait des quintes, entre C. et S.

(b) Bien entendu, je ne compte pas les quintes sur temps faibles et par mouvements contraires, *Do Sol, Fa Do*, entre B. et T.

(1) On pourrait, si l'on veut, admettre cependant des notes répétées après syncope:



c'est affaire de convention entre le maître et l'élève. Mais si l'on se prive à dessein de cette tolérance, la rigueur qui résulte vous oblige à chercher des "échappées", ou des mouvements de parties souvent préférables à la note répétée.

On pourrait aussi, avec la 7^e de dominante, pratiquer le retard de la sensible par la quarte. Ce retard adoucit beaucoup et élargit l'effet de la septième de Dominante :

(a) La ligne du Contralto est meilleure qu'à l'exemple précédent.

On ne compte pas les octaves *Do Mi b* (C. B.) résultant de l'échappée du C^{to}.

(b) La sensible descendant donne certainement un meilleur résultat ici; et la ligne du C. n'a nul besoin d'un *Do* final, au contraire.

La qualité des réalisations précédentes est, notamment, dans la simplicité de l'harmonie; il n'y a pas d'accords inutiles et la 1^{re} mesure conçue avec un seul accord est évidemment mieux dans le caractère du thème.

Or c'est là un point très important à signaler, car les élèves qui commencent à réaliser des choraux ne pensent pas toujours à cette simplicité de l'harmonie. Ils traitent chaque note comme note réelle; et si l'on écrit ceci:

c'est évidemment correct, mais il y a vraiment quelque lourdeur à tous ces accords. De plus, la 2^{de} mesure est bien chargée de croches.

Et l'on peut évidemment moduler en un choral, mais il faut que chaque modulation soit à sa place. Or, dans cette phrase du début, il vaut mieux sans doute ne pas trop modular. Aussi la réalisation suivante me semble-t-elle offrir des changements de tons, trop accumulés en trop peu d'espace:

D'ailleurs, on voit toute la différence entre ces deux dernières réalisations, et celles (avec des notes de passage) écrites sur la basse plus simple.

Les premières, où l'harmonie est plus large et le rôle des notes de passage plus important, sont évidemment meilleures.

Enfin, si l'on considère les parties de T. et de C^{to}, il est bon qu'elles ne soient pas monotones. La réalisation du choral doit être prise, dans les classes d'harmonie, comme un moyen de s'acheminer vers le style souple, *polymélodique*, de la fugue.

La version suivante, bonne harmoniquement:

laisse à désirer quant aux lignes du Contralto et surtout du Ténor.

(a) Le *Do*, qui est abordé comme note de passage (après le *Sib*, et en tierce avec le *Lat* de la Basse) devrait monter au *Ré*; il est assez libre, mais très usuel, de le faire redescendre au *Sol* (la résolu-

tion de la note de passage est alors opérée par échange, au Soprano). — Si j'écris l'unisson sur le *Ré* au 3^e temps, le passage est tout-à-fait correct et la sonorité est à peu près aussi bonne, le *Sol* du Ténor étant sonore; cela donne:

Voici un certain nombre de thèmes pouvant être réalisés par l'élève dans ce style du choral:

Andante



Maestoso sans lenteur



Allegro mod^{to}, et bien accentué



Assez tranquille



(Thème parent du précédent)



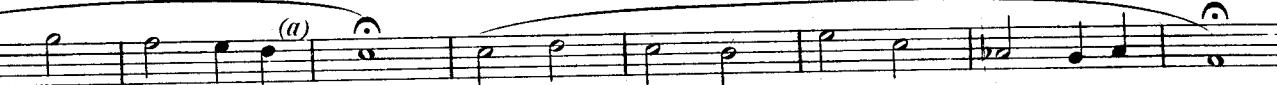
Calmé, à la blanche



en Sol mineur,
si l'on veut.

(A réaliser avec peu de notes. Inutile de marquer des noires *à tous les temps*, mais choisir bien les endroits où les blanches suffisent).

Assez lent - doux et uni



On voit 1^o que le nombre de mesures de chaque période n'est pas nécessairement de quatre.
2^o que ce nombre peut varier, dans un même choral.

La réalisation que nous donnons de ce thème comporte, à certaines cadences, des *quintes retardées*; par exemple en (a):



Ces sortes de quintes, que Bach écrit *couramment*, sont en général proscrites dans les classes d'harmonie. Peut-être y a-t-il lieu, l'élève étant parvenu à ce point de ses études d'harmonies, d'adopter la règle et de tolérer de telles quintes retardées, surtout si l'effet s'en atténue par l'échappée qui précède la 2^{de} quinte.

(Assez difficile)

Assez lent

(a)

(sans a)

rall.

Cette leçon est difficile à réaliser avec des modulations nettes, car, à la lecture du chant seul, les tonalités semblent assez imprévues; et cependant on doit les présenter de façon logique et claire. De plus, si l'on veut placer des noires, il faudra les écrire sans bavardage, et le choix de ces mouvements de noires sera assez délicat.

(a) Ce point d'orgue, placé *après la note*, ne signifie nullement un arrêt, un silence,—mais un sur la 3^e blanche. On peut d'ailleurs le supprimer.

Texte traité par J. S. Bach.

(changer d'harmonie)

(a)

(a) De tels passages (que Bach réalise avec tant d'aisance) embarrassent souvent l'élève, par le manque d'intérêt de la ligne. — La réalisation que l'on trouvera dans le volume séparé, et due à l'auteur de ce traité, est un peu libre.

Autre texte traité par J. S. Bach.

Bien marqué

(commencer en Do) (moduler) (a)

f et sans lenteur

plutôt allarg. *sempre ff*

(a) On peut repartir sur le même accord que celui du

Choral (thème de Ch. Kœchlin)⁽¹⁾ (avec des notes de passage, parfois, sur les changements d'accords; et avec des résolutions par échange telles que

**Allegro**

f

sempre f

(D'un style un peu plus instrumental, et qui serait plutôt pensé pour *des cuivres*, à cause de l'étendue exceptionnelle du Soprano).

⁽¹⁾ Ainsi que le N° 12, et les N°s 1 à 8.

(Qu'on pourra réaliser avec des notes de passage, des broderies, etc., aussi largement comprises que dans le style des chorals de Bach. Employer des noires, si l'on veut).

Terminons ce chapitre par quelques exemples tirés des chorals de J. S. Bach. Ils montreront la puissance de l'imagination harmonique et contrapunctique du grand maître de la Fugue. Bien entendu, on ne prétend pas que l'élève puisse parvenir à telle maîtrise. Ces réalisations qui semblent si aisées, il faut des années de travail avant d'en pouvoir écrire, non pas l'équivalent, mais des variantes qui ne soient pas trop inférieures au modèle.

On complètera cette étude en prenant des textes traités par Bach, qu'on réalisera de son mieux, — puis on comparera avec ce que Bach a trouvé.

Il y a chez lui des passages que seul, véritablement, il était capable d'inventer. Ainsi, parfois, certaines terminaisons des chorals. — Mais à d'autres moments, il s'en faut que la réalisation soit entièrement indiscutable. D'ailleurs, en sa préface de l'*Edition annotée des Chorals de Bach* (Choudens, éditeur), Gounod fait observer que toutes ces réalisations ne sont peut-être pas du maître. Certaines versions seraient apocryphes: cela nous expliquerait telles inégalités. — Enfin, si grand que soit un musicien, il ne témoigne pas constamment d'un génie sublime. On ne devra point considérer chaque note des chorals de Bach comme intangible et parfaite. Mais le plus souvent — presque toujours — il nous offre des modèles admirables.

Voici quelques citations caractéristiques (extraites des *chorals* de J. S. Bach, publiés dans l'*Edition Peters*): — on y trouvera des licences à l'égard des règles habituelles aux traités de l'harmonie, — ainsi que cela se produit constamment chez Bach. Mais peu importe; l'essentiel réside dans cette imagination harmonique à la fois si sûre et si diverse, au secours de laquelle, sans cesse, vient s'ajointre une incomparable technique d'écriture.

MODULATIONS.

(Choral
N° 23⁽¹⁾)

(a) Cadence en *Sol majeur*, afin de pouvoir prendre cet accord comme Dominante du ton de *Do*, d'où la modulation si naturelle, par cadence rompue. — La \sharp sur *Fa* \sharp est courante et n'altère pas le sentiment de la tonalité.

RÉALISATION D'UN PASSAGE DIFFICILE
(exigeant une certaine imagination à cause de la monotonie de la ligne).

(Choral
N° 74)

RETARDS:

(Choral N° 118)

⁽¹⁾ Les numéros indiqués ici se rapportent à l'*Edition Peters*.

HARMONISATION À NOTER, SUR
UNE BASSE CHROMATIQUE :

(Choral
N° 142)

(a) Résolution irrégulière de la quinte diminuée dans ♭; on la trouve assez souvent chez Bach.

et celle-ci, également sur une basse à mouvement chromatique :

(Choral
N° 146)

DISTRIBUTION DES RYTHMES :

(Choral
N° 151)

MODULATIONS SUCCESSIVES :

(Choral
N° 151)

(a) Tonique mineure, puis 2^d degré.

(b) Dominante de Mi.

(c) La meilleure réalisation, certes, de ce passage toujours assez difficile à écrire. Il est vrai que Bach s'est permis les quintes successives (C. S.)

VARIANTES D'HARMONISATIONS (et très simples) D'UN MÊME PASSAGE .

(Choral
N° 152)

(a) Notez l'élegance de cet accord de seconde, et la netteté tonale du Ré♯ de la Basse (avec l'accord de sixte dès le 4^e temps) pour aller ensuite en Ré. La fausse relation se fait à la faveur du point d'orgue.

Autre exemple d'harmonisation intéressante, quoique la mélodie ne le soit guère :

(Choral
N° 154)

(a) Ici c'est $\frac{4}{3}$ avec le Fa non préparé et se résolvant par mouvement chromatique ascendant.

(b) Cadence de forme plagale, enchaînant $\frac{4}{3}$ sur sous-dominante, à $\frac{5}{3}$ sur tonique.

(c) Noter l'importance modulante de ce Fa♯.

(d) Sib, échappée.

Noter encore cet emploi des Retards:



(Choral
N° 171)

(a) Résolution, sur l'accord mineur (avec *Doh*), de la septième de sensible *Sol*#, *Si*, *Ré*, *Fa*#.

Les exercices sur les Chorals terminent la première partie de cet ouvrage. Peut-être serait-il préférable que l'élève s'y adonnât *avant certaines des leçons les plus difficiles sur les notes de passage*, en réservant celles-ci pour la fin de ce volume, (notamment, au sujet des notes de passage chromatiques) ainsi qu'avant les Basses et les Chants donnés où se trouvent des Appoggiatures et des Anticipations. Le professeur jugera, d'ailleurs, de l'ordre à donner aux leçons de ce chapitre.— Et si l'on a réservé provisoirement certains exercices difficiles relatifs à d'autres accords (par exemple de 7), on pourra les réaliser à présent, avant de passer au second volume du Traité.

Il n'est pas nécessaire, pour aborder ce second volume, que l'élève soit déjà de force à tenir le concours d'harmonie au Conservatoire de Paris: les études y étant très sérieuses et très poussées, le niveau moyen des classes étant très élevé relativement à celui de beaucoup d'autres établissements, ce concours est fort difficile. Mais il faut que l'élève ait une bonne "audition intérieure" et le sens des tonalités nettes, avant de commencer, dans notre second volume, le chapitre sur les *Modes grégoriens*.

Si le nombre de leçons proposées dans cette première partie a pu sembler considérable (surtout en ce qui concerne les retards et les notes de passage), j'ai dit qu'on peut réservier certaines de ces leçons et restreindre un peu ce nombre. Cependant, mieux vaut s'exercer *avec zèle et sans hâte*, que de trop simplifier pour parvenir à la fin du traité le plus tôt possible. Ce n'est pas du temps gagné; et l'on a aucun intérêt à étudier l'harmonie en amateur — à moins de dons exceptionnels, dont ne témoignent guère, peut-être, plus d'un compositeur par an (et encore!). Je suppose donc qu'avant de passer au second volume, l'élève est en possession de tous les moyens nécessaires.



Voici les renseignements annoncés pages 158 et 166 :

Pour la B. D. N° 2 :



Pour le C. D. N° 23 :

