

PRINCIPES

DE

COMPOSITION

DES

ÉCOLES D'ITALIE.



Aug. Fournier

PRINCIPES

DE COMPOSITION

Des Ecoles d'Italie
Adoptés par le Gouvernement Français

pour servir à l'instruction des Elèves des Maîtrises de Cathédrales.

Œuvre Classique

Formé de la réunion des modèles les plus parfaits en tout genre, enrichi d'un texte méthodique rédigé selon l'enseignement des Ecoles les plus célèbres et des Ecrivains didactiques les plus estimés.

L'éditeur
A S. M. L'EMPEREUR ET ROI

Par Alexandre Cheron

TOME PREMIER

Contenant la préface & les Trois premiers livres.

Quod ab omnibus, quod semper,
quod ubique creditum est.

Tamen Lex.

Prix 180 ^{fr}

A PARIS

au Grand Magasin, chez Auguste Le Duc & Comp^{tes} Editeurs & M^{tes} de Musique,
Rue de Richelieu, N^{os} 7-8, près celle Feytaud.

L. Aubert sculpit

(1808)

À Sa Majesté
l'Empereur et Roi

Sire

En consacrant à Votre Majesté cet Ouvrage, pour que
votre protection, et l'usage auquel vous l'avez destiné, sont le prétexte
et le gage assuré du plus brillant succès, je n'entreprendrai pas, dans
les transports dont je suis animé, de prodiguer à votre génie, à vos faits
éclatants des éloges mille fois répétés et mille fois mieux mérités encore.
J'aurais désiré seulement, et sans doute c'eût été mon devoir, de célébrer
aussi dignement qu'il est en moi, votre amour pour les Arts et la
bienveillance éclairée dont vous daignés les encourager. Mais, Sire,
ce Monument que vous leur élevez parlera plus haut et plus
loin que moi: mieux que moi, il attestera la Splendeur et la
magnificence du Règne à jamais glorieux qui le vit naître; et tous
mes vœux seront comblés, si dépositaire et fidèle interprète de mes
sentiments, il porte jusques dans les siècles les plus reculés le témoignage
constant de ma vive admiration, de ma sincère reconnaissance.

J'ai l'honneur d'être avec le plus profond respect
de Votre Majesté
Sire

Le très humble et très obéissant
Serviteur et fidèle Sujet
A. Choron

PRINCIPES DE COMPOSITION
des Ecoles d'Italie
Liste des Souscripteurs

S. M. l'Empereur en Roi.

- S. A. I. et R. Le Prince EUGÈNE-NAPOLÉON, Vice-Roi d'Italie.
S. A. I. et R. La Princesse AMÉLIE-AUGUSTE de Bavière, Vice-Reine d'Italie.
S. M. Le ROI DE.....
S. A. I. et R. Le Grand Duc de WURTZBOURG.
S. A. R. Le Grand Duc de BADE.
S. A. R. Le Grand Duc de HESSE.
S. A. Em. M^{gr}. Le Prince PRIMAT.
S. Ex. M^{gr}. Le MINISTRE DES CULTES.
S. Ex. M^{gr}. Le Comte de FONTANES, Président du Corps Législatif, Grand maître de l'Université Impériale.
S. Ex. M^{gr}. Le Prince de MASSERANO.
S. Ex. M^{gr}. Le Comte de METTERNICH, Ambassadeur de S. M. l'Empereur d'Autriche.
M^{gr}. Le Prince GIUSTINIANI, à Paris.
M^{gr}. LE BLANC DE BEAULIEU, Evêque de Soissons.
M. CREUZÉ DE LESSERT, Membre du Corps Législatif.

CONSERVATOIRE IMPÉRIAL.

- M: CHERUBINI, Inspecteur, au Conservatoire.
 M: GOSSEC, Inspecteur, Membre de la Légion d'Honneur et de l'Institut National, au Conservatoire.
 M: MARTINI, Ex-Inspecteur, Membre de la Légion d'Honneur, au Conservatoire.
 M: MEHUL, Inspecteur, Membre de la Légion d'Honneur et de l'Institut National, au Conservatoire.
 M: P. A. MONSIGNY, Ex-Inspecteur, Membre de la Légion d'Honneur, rue du faubourg S^t Martin N° 188
 MM LES MEMBRES DU CONSERVATOIRE Collectivement.
 LA BIBLIOTHEQUE DU CONSERVATOIRE.
 M: L'ABBÉ ROZE, Bibliothécaire du Conservatoire Impérial, au Conservatoire.
 M: CATEL, Professeur d'Harmonie, au Conservatoire.
 M: H. BERTON, Professeur d'Harmonie, rue S^t-Marc
 M: BAILLIOT, Professeur de Violon
 M: HABENECK Aîné, Professeur adjoint, rue Bleue N° 14.
 M: BAUDIOT, Professeur de Violoncelle, rue Grammont N° 28.
 M: L. PRADHER, Professeur de Forte Piano, rue du Mont-blanc N° 6
 M: OZY, Professeur de Basson, au Conservatoire.
 M: ELER, Professeur, rue Helvetius N° 10.
 M: PETITAIN, Professeur de Littérature, au Conservatoire.
 M: ADAM, Professeur de Forte Piano, rue Danjou S^t Honoré N° 5.

CHAPELLE IMPÉRIALE

et Musique particulière de S. M. et de la famille Impériale.

- M: PAËR, Directeur général de la Chapelle de S. M. et des Théâtres Impériaux, rue de Clichy N° 50
 M: LE SUEUR, Maître de Chapelle de S. M. Membre de la Légion d'Honneur, au Conservatoire
 M: PLANTADE, Maître de Musique de S. M. le Roi de Hollande.
 M: BLANGINI, Maître de Chapelle de S. M. le Roi de Bavière, Directeur des Concerts de S. A. I. et R.
 Madame la Princesse Borghese, Duchesse de Guastalla, rue Basse du Rempart N° 68.
 M: RIGEL, Pianiste de la Musique particulière de S. M. Membre de l'Institut d'Egypte, rue de Richelieu N° 49.
 M: A. PICCINNI, Accompagnateur de la Musique de S. M. et de l'Académie Impériale, rue du faubourg Poissonnière N° 5
 M: LAMBERT, Attaché à la Musique particulière de S. M. rue S^t Thomas du Louvre.
 M^{lle} Isabella COLBRAN, Première Cantatrice de S. M. le Roi d'Espagne, de l'Académie des Philharmoniques de Bologne.
 M: GAUBERT, Professeur de Forte Piano, et de la Chapelle de S. M. rue Notre Dame des Victoires N° 11.

ACADÉMIE IMPÉRIALE DE MUSIQUE.

- M: REY, Chef d'Orchestre de l'Académie Impériale et de la Chapelle de S. M.
 M: PERNE, de l'Académie Impériale et de la Chapelle de S. M. rue Rochecouart N° 14.
 M: CHOLJ^{ne}, de l'Académie Impériale et de la Chapelle de S. M. rue de Richelieu N° 78.
 M: SORNE, de l'Académie Impériale, et de la Musique de S. M. rue Rameau.
 M: GUÉNÉE, de l'Académie Impériale, rue Traversière S^t Honoré N° 30.
 M: WACHER, de l'Académie Impériale et de la Chapelle de S. M. rue de Lully.
 M: L. DUPORT, de l'Académie Impériale, rue Montmartre
 M: CHÉNIER, de l'Académie Impériale, rue des mauvais-garçons-S^t-Jean N° 18.
 M: CARTIER, de l'Académie Impériale et de la Musique de S. M. Place Dauphine N° 13.
 M: REY, Violoncelle de l'Académie Impériale et de la Musique de S. M. Auteur du traité d'Harmonie, rue de Ménars.
 M: LA FORÊT, de l'Académie Impériale et de la Chapelle de S. M. à Paris, rue S^t Thomas du Louvre.

COMPOSITEURS.

Professeurs , Editeurs , et Marchands de Musique .

- M: J. HAYDN , à Vienne .
- M: J. PAESIELLO , à Naples .
- M: F. FENAROLI , Professeur au Conservatoire
della piéta dei Torchini à Naples .
- Le R. P. L. A. SABBATINI , Maître de Chapelle
de la Cathédrale , à Padoue , élève du P. J. B. Martini .
- M: NICOLÒ JSOUARD , à Paris .
- M: G. SPONTINI , à Paris . 2. ex:
- M: ALBRECHTSBERGER , M^{tre} de Ch. de la Cath: à Vienne .
- M: ANDRÉ , Auteur et Editeur , à Offenbach , sur le Mein .
- M: G. ANDREOZZI , à Rome .
- M: B. ASIOLI , { Direct: et Maître de Chambre et de Chapelle
de S. M. le Roi d'Italie, Censeur du Conserv: de Milan
- M: L. BEETHOVEN , à Vienne .
- M: CIMAROSA , Fils à Naples .
- M: CLEMENTI , à Londres . 7. ex:
- M: FORCKEL , Doct: de Philosophie, direct: de musique, à Gottingue .
- M: FEDERICI , à Milan ,
- M: FARINELLI , à Venise .
- M: FIORAVANTI , à Naples .
- M: GERVASONI , Organiste , à Borgo di Taro, près Milan .
- M: GUGLIELMI , Fils à Rome .
- M: J. N. HUMEL , à Vienne , Autriche .
- M: GASSE , à Naples . 7. ex:
- M: JANACONI , à Rome , Italie .
- M: Léop. KOZELUCH , à Vienne .
- M: MAYER , à Bergame , R^c d'Italie .
- M: MARCHESI , à Milan .
- M: NICOLINI , à Naples .
- M: PACCHIEROTTI , à Padoue , R. d'Italie .
- M: PAVESI , à Milan , R^c d'Italie .
- M: ROLLA , à Milan , R. d'Italie .
- M: A. ROMBERG , à Berlin .
- M: B. ROMBERG , à Berlin .
- M: REICHARDT , M^{tre} de Ch: de S. M. le Roi de Westphalie à Cassel
- M: RIGHINI , M^{tre} de Ch: de S. M. le Roi de Prusse à Berlin .
- M: SALIERI , à Vienne , Autriche .
- M: SALA , Neveu , à Naples .
- M: TRITTA , Professeur au Conservatoire , à Naples .
- M: Th. WEIGL , M^{tre} de Chap. à Vienne .
- M: Jos. WEIGL , Idem .
- M: WINTER , M^{tre} de Chapelle de S. M. le Roi
de Baviere , à Munich :
- M: ZINGARELLI , M^{tre} de Ch. de S^t Pierre de Rome .
- D. Alessandro BOUCHER , 1^{er} Violon de S. M. C .
- D. GARCIA , 1^{er} Chanteur de S. M. C .
- M: GAVEAUX , Artiste de l'Opéra Comique Impérial .
- M: SOLIE , Artiste du même Théâtre .
- M: CARBONEL , à Paris, rue de la Croix, N^o
- M: PACINI , à Paris, rue Marceau, N^o 19 .
- M: ZIMMERMAN , à Paris, rue Xaintonge, N^o 18 .
- M: MARTINN , rue de l'Université N^o 47 .
- M: MEREAX , à Paris, rue Charlot, N^o 25 .
- M: HUS DESFORGES , à Moscow .
- M: Ch. DUVERNOY , rue du F. g. Montmartre .
- M: Ch. DUMONCHAU , à Lyon .
- M: ARTARIA , à Manheim . 2. ex:
- M: FRANCESCO , à Toulouse . 7. ex:
- M: BACHEM , à Anvers . 7. ex:
- M: ESTORIAN , Organiste de la Cath. à Bordeaux .
- M: Jos. CATRUFO , à Genève .
- M: EMY de Lillctte , à Paris, rue d'Enfer S^t Michel, N^o 13 .
- M: G. DUGAZON , à Paris, rue du Mont-blanc, N^o 18 .
- M: CORRETTE , rue des Quinze-vingts, N^o 13 .
- M: VIGNY , à Paris, rue Notre dame des Victoires .

Suite des Artistes.

MM: MOLINI, LANDI et C^{ie}, à Florence . 7.ex:
M: BLIN, Organiste, à Paris, rue des deux Boules .
M: MUSSARD, à Rennes .
M: POITEVIN, M^{tre} de Chapelle, à Angers .
M: DOLLÉ Aîné, M^{tre} de Chapelle, à Poitiers .
M: P. PIZZOTTI, à Livourne . 7.ex:
M: J. PLEYEL, à Paris, Boulevard Poissonniere . 4.ex:
M: LEVASSEUR, à Passy, près Paris .
M: ARTARIA, à Milan . 7.ex:
M: RIGNAULT, à Paris, rue Paradis, N^o 11.
M M: BREITKOPF, et HARTEL, à Leipzig, Saxe . 7.ex:
M: RENOARD, Libraire à Paris, rue S^t André des Arts. 4.ex:
M: HAUSSMANN, à Paris, rue de la Fontaine, N^o 3.
M: Ch. HAENSEL, à Geneve .
M: J. J. PASCHOUD, Imprimeur-Libraire, à Genève . 7.ex:
M: PFEFFINGER, à Paris, rue du F.g. Montmartre, N^o 27.
M: GIACOMELLI, à Paris, rue Grange batelière .
M: LEJAI, Maître de Chapelle, à Tours .
M: FAGEAU, Organiste, à Bordeaux .
M: PHELIPPEAUX Aîné, à Bordeaux .
M M: FILIATRE, et neveu, à Bordeaux . 7.ex:
M: PLANE, à Paris, rue du Mont-blanc, N^o
M: MEISSONNIER, à Paris, rue Feydeau .
M: B. VILHELM, à S^t Cyr .
M: D^{que} BERGER, Organiste, à Bergues .
M: GRANDPIERRE, à Troyes .
M: GARNIER, à Lyon .
M: PICCINI, à Paris, rue Vivienne .
M: TRAVISINI, à Dijon .
M: QUINEBAUD, à Rouen .
M: JUMENTIER, Maître de Chapelle, à S^t Quentin .
M: WEISSEMBRUCH, Editeur, à Bruxelles .
M: ALLIAUME, à Paris, rue des Martyrs, N^o 59.

M: LE ROY, M^{tre} de Chapelle à Tours .
M: DAUVILLIERS, Maître de Chapelle à Orléans .
M: JACQUET, Libraire, à Beauvais .
M: BENINCORI, à Paris, rue Neuve des Petits Champs .
M: VÉRON, Organiste de la Cathédrale, à Poitiers .
M: DROCOURT, M^{tre} de Chap. de la Cathédrale de Poitiers.
M: L. FEVROT, Fils aîné, à Lyon .
M: LOTTIN, à Orléans . 7.ex:
M: DEMAR, à Orléans .
M: THIBEAU, à Marseille .
M: LIPPI, à Marseille .
M: L. S. THIEN-PONT, Organiste, à Bruges .
M: DIETRICK, à Paris, rue Neuve S^t Martin .
M: GOVIN, à Blois .
M: MÉES, à Rouen . 7.ex:
M: VERNIER, à Paris, rue de la Convention .
M: ROMAGNESI, à Paris, rue Pinon N^o 14.
M: KRUG Aîné, à Pontlevoix .
M: ANSIAUX, à Huy, Ourthe .
M: DARONDEAU, à Paris, rue de la Michaudiere N^o 11.
M: L'ÉTENDART, à Paris, rue Cassette .
M: CROISILHES CALVES, à Toulouse . 7.ex:
M: TARLIER, Libraire, à Douay .
M: MARESE, à Saumur .
M: STORCK, à Strasbourg . 7.ex:
M. M: TERRY, à Bruxelles . 7.ex:
M: SIMAR, à Eupen . 2.ex:
M: CHANCOURTOIS, rue du Petit Bourbon N^o 22, à Paris.
M: WALTSMANN, à Lisbonne . 7.ex:
M: VELTIN, à Lisbonne . 7.ex:
M: Henry LEMOYNE, à Paris rue Traversière S^t H:
M: PERRIN, 1^{er} Violon, à Montpellier .
M: LEMOYNE, à Paris, rue du F.g. S^t Denis N^o 20.

- M: POLLINI , à Milan .
- M: MINOIA , à Milan .
- M: LAFONT , rue S^t Lazare, à Paris .
- M.M: CIANCHETTINI, SPERATI, et C^{ie} à Londres. 7. ex.
- M: SAUDEUR , à Valenciennes .
- M: DUPUIS , Instituteur, à Orléans .
- M: GOULET , à Rouen .
- M: GARAUDÉ , à Paris, rue de Cléry N^o
- M: DELESSALLE du Choquel , à Lille .
- M: COLIN , à Rouen .
- M: AUGUSTE , à Rouen .
- M: LEBOURGEOIS , à Versailles .
- M: MAZURE , Directeur de l'Ecole second^{re} à Parthenay. 3. ex.
- M: LE ROY , Organiste, à Caen . 2. ex.
- M: ROGER , à Montpellier . 8. ex.
- M: L. MARESCALCHI , à Naples .
- M: COLLET Aîné , à la Flèche
- M: MEURGER Fils , à Rouen .
- M: CARDAILHAC , à Carcassonne .
- M: FÉTIS , à Mons .
- M: COSTE , à Strasbourg .
- M: LEJEUNE , à S^t Malo . 2. ex.
- M: HUGOLIN PACQUET , à Marseille . 2. ex.
- M: MIALLE , à Paris, rue Richer N^o 22 .
- M: GUÉNEMER , à Paris, rue Montholon .
- M: BARRAZER , Libraire, à Quimper .
- M: ROGER, Fils, de Montpellier , à Paris .
- M: MORIA , à Tonnerre .
- M^{de}: BEAUDOUIN , à l'Orient . 2. ex.
- M.M: HOMANN , à Vendôme .
- M: WILCOQ , à Caen , Calvados .
- M: SALLES , Luthier, à Caen .
- M: ROUGEOT , rue Verte S^t Honoré, à Paris .
- M: POLLET Jeune, rue de Marivaux .
- M: LE JEUNE , M^d de Musique, à Genève 2. ex.
- M: SAGNIER , à Valognes, Manche .
- M: COUDERE , à Narbonne .
- M: Ch. ZULEHNER , à Mayence .
- M: L.D. OBERT , à Boulogne .
- M: J.A. MOREAU Jeune , à Paris, rue du Bac, N^o 24 .
- M: BONTEMPO , rue Coqheron à Paris .
- M: FREUDENTHALER , Facteur de Piano à Paris, rue Montmartre .
- M: RIEGER , rue du Four S^t Honoré, à Paris .
- M: JAUME , Directeur du Spectacle, à Hambourg .
- M: ROQUEFORT , rue du Bac, N^o 31. à Paris .
- M: CLEREAU , Professeur de l'Université Impériale , rue de Seine, Hôtel Mirabeau .
- M: DUPARC , à Belley, Ain .
- M: ETIENNE, Professeur de Piano, rue N^o S^t Roch .
- M: TOURTRELLE, Fils, Accompagnateur de l'Opéra-Comique Impérial, rue du Fg. Montmartre N^o 4 .
- M: PORRO, Compositeur à Paris, rue J.J. Rousseau .
- M: HUGUET , à Nantua, Ain .
- M: P. CANDEILLE , rue Bleue, N^o 19, à Paris .
- M: BARNI, Compositeur , à Paris, rue de la place Vendôme, N^o 20
- M: JOLY , Libraire , à Dôle, Jura .
- M: FEMI, Professeur , à Paris .
- M: GOUSSEL, rue de l'Hirondelle , à Paris .
- M^{lle}: De S^t BELIN, à Paris, rue des Moulins .
- M: LIBON , à Paris , rue des filles S^t Thomas .
- M: MATHIEU , M^{tre} de Chapelle, à Versailles .
- M: BALLAND, Organiste de la Cath., à Bourges .
- M: S^t AMANS , ex-membre du Conservatoire, à Ereste .
- M: SCHEYERMANN , à Nantes .
- M: AUBIN, Professeur, à S^t Malo .
- M: J.B. BÉDARD , à Paris, quai de la Mégisserie, N^o 14 .
- M: DOCHE, M^{tre} de Ch.: , à Paris, rue Batave . 3. ex.

A M A T E U R S

Selon l'Ordre d'Inscription.

- Madame Sophie GAIL , à Paris .
- M: P. M. PETIT , Agent de Change , à Paris .
- M: GUENEAU de Montbeillard , à Sémur , Côte-dor .
- M: THIROUX de Frazé , à Paris .
- M: DUPRAT , à Aiguillon , Lot et Garonne .
- M: Fréd^d de MARAISE , à Paris .
- M: Le COUTURIER de Gency , à Paris .
- M: HÉRON de Villefosse , Ingénieur en chef des Mines .
- M: LARAN , Géomètre , au Lycée Napoléon .
- M: CLOIZEAU , à Paris .
- M: MARIN PÉRÉ , à Toulouse .
- M: LENOIR , Receveur des Contributions , à Livourne .
- M: LISSIGNOL , à Geneve .
- M: BIESWAL , à Bergues .
- M: VILLERS , à Rouen .
- M: MAUCERT , à Annonay , Ardèche .
- M: FAYOLLE , à Paris .
- M: ROGER , à Paris , rue Blanche .
- M: J. L. ALBERT RAYMOND , Juge Civil , à Geneve .
- M: ROUX-BORDIER , à Genève .
- M: GUY de CHEMELLIER , à Angers .
- M: De LASSENCE , à Paris .
- M^{elles} Emilie et Ariane Le FORT , à Paris .
- M: CRUGY , à Bordeaux .
- M: COMYN , à Bordeaux .
- M: LAVILLE , Avocat , à Bordeaux .
- M: PEYROTTE , à Bordeaux .
- M: FÉTIS fils , à Paris .
- M: BEAULIEU fils , à Paris .
- M: BERNARDI-VALERNES , Membre de l'Athénée de Vaucluse et d'un grand nombre d'Académies , à Apt , Vaucluse .
- M: ARDISSON , Ecuyer de S. A. I. et R. Madame la Princesse de Lucques et de Piombino , à Lucques .
- M^{de} De VICHET , à Valence , Drome .
- M: Aug^{tin} VAN-DER-PORTE , à Bruges .
- M: Adrien MAQUAINE , à Bruges .
- M: FAVIER , Ingénieur des Ponts et Chaussées , à Montargis .
- M: Ch. BERNEDE , à Nantes , Loire Inf :
- M: ANDERSON , à Nantes .
- M: CANONGIA , à Nantes .
- M: MÉRILLON , au Mans , Sarthe .
- M^{lle} Rosalie DAUDIN , au Mans .
- M: DUCROCQ Jeune , au Mans .
- M: Louis B. de St. AULAIRE , à Paris .
- M: PARIS , Procureur Impérial , près le Tribunal Civil , à Sedan , Ardennes .
- M^{de} De la RUE , à Paris .
- M: Le ROY , à Paris .
- M: Georges ONZELOW , à Clermont , Puy de dome .
- M: RIBEROLLES , fils aîné , à Clermont .
- M^{lle} Laure D'HERBOUVILLE , à Lyon .
- M^{lle} BLANCHE D'ARGENTEUIL , à Lyon .
- M: Ph. ENGELS , à Lyon .
- M^{de} Betzi LONCLELIEVRE , à Lyon .
- M: André LEFEVRE , à Lyon .
- M: P. Le ROY , à Lyon .
- M: RENARD , à Orléans
- M: JAMES , Capitaine Aide de Camp de M: le Général Malès , à Strabourg .
- M: De LOUVOIS , à Louvois , Yonne .
- M: De CONTENSON , à Roanne .
- M: ETHIS , à Besançon , Doubs .
- M: GAËTAN DE-LA-ROCHIEFOUCAUT , à Clermont , Oise .

Suite des Amateurs.

- M: MICHAUX, Aîné à Bruxelles .
- M: De FRAMERY, à Paris .
- M: Hyppolite de MURAT, à Clermont, Puy de Dome.
- M: PAUVELS, à Bruxelles .
- M: Marc-Ant. BAZILE J.^{nc} Nég^t, à Montpellier .
- M: Jac. NOVELLIS, à Savigliano.
- M: B. RICHARD, à la Rochelle .
- M: Edouard ROGER, à Paris .
- M: De COMBRAY, à Falaise, Calvados .
- M: J. De NOAILLES, rue Taitbout, à Paris .
- M: SILVESTRE, à Paris .
- M: D'AUBERLIN, à Paris .
- M: CONRAD-CLAUX, à Aix-la-Chapelle .
- M: SELVAGGI, à Naples
- M: AZ-DE CHAMPFLOUR, à Moulins, Allier .
- M: RICHARD D'ABNOUR, à Poitiers .
- M: DAROTTE, à Orléans .
- M: JAIGLÉ, à Strasbourg .
- M: SALVINI, à Strasbourg .
- M: COLLET, à Vevay, Canton de Vaud .
- M: BOURGAT, à Avignon .
- M: Casimir D'HERICY, à Caen .
- M: Ch. RUFFINO GATTIERA, à Savigliano .
- M: RAYBAUD, à Bargemont, Var .
- M: BOUDOT, à Orléans .
- M: FAVIER, à Cassis, Bouches du Rhone .
- M: LE COMTE, à Troyes .
- M: VILLOTEAU, à Paris .
- M: MENEYROUD, à Grenoble .
- M: VALERY, à Paris .
- M: L. GORSSE, à Montauban .
- M: PÉCARD, Fils, à Tours .
- M: Maxime RYSS, à Sedan
- M: GARNIER, Sous-Préfet, à St. Pol .
- M: AUBERTIN, à Paris, rue Montmartre .
- M: WÖELFFLÉ, à Lille .
- M: LISSAUTE, à Bordeaux .
- M: SCHØERER, à Geneve .
- M: CAZOT, à Paris .
- M: JAUCH, à Strasbourg .
- M: L.A. MARJOLIN, à Lyon .
- M: J. JAUM, à Amsterdam .
- M: De MIGNIERES, à Paris .
- M: RÉVILLE, Cap^t des Mineurs, à Wesel .
- M: De la BRETONNERIE, à Vendome .
- M: De MAGNY, à Caen .
- M: Auguste MAIGRE, à Nimes
- M: GEOFFROY, rue Chauchat, à Paris .
- M: HURTRELLE, Ingénieur des Ponts et Chaussées, à Paris .
- M: GARNAULT, à Rochefort .
- M: MOISSONNIE, à Louhans .
- M: SAVÉ, rue de l'Esprit, au Havre .
- M: FOURNIER, Receveur des Domaines, à Vercéil .
- M: AUBER Fils, rue St. Lazare, à Paris .
- M: DE VILLEBLANCE, rue de Lille N^o 66, à Paris .
- M: LE COMTE, Receveur particulier, à Sarlat .
- M: P.G.J. STRÖMER, à Cologne .
- M: DESHAYES, auteur de Zilia, à Nevers .
- M: Aug^{te} MARQUE, à Paris .
- M: Armand SÉGUIN, à Paris .
- M: DE LA TOUR, à Paris .
- M: LA FARGUE, à Paris .
- M: DE VERNON, à Fontenay, Vendée .
- M: DE VALMALETE, à Paris .

PRÉFACE.

Peu de personnes ont une idée exacte de la nature et de l'étendue de la musique, parceque peu de personnes réunissent toutes les connaissances nécessaires pour en étudier à fond toutes les parties, et sont douées d'une organisation assez forte, pour saisir un aussi vaste ensemble, et sentir les rapports mutuels de tant d'objets divers, ou, pour mieux dire, des divers aspects sous lesquels ce même objet peut être envisagé. Sans entrer dans des détails qui pourraient nous mener trop loin, je dois, afin de mettre le lecteur à portée de mieux juger mes intentions et la marche de mes opérations, en tracer ici une légère esquisse: et c'est ce que je vais essayer de faire en peu de mots.

La Musique peut, si l'on veut, être envisagée sous deux points de vue qui sont très-différents, mais qui embrassent sans exception toute l'étendue de son domaine. Elle peut donc être considérée ou comme art ou comme science. Considérée comme art, c'est, ainsi que je le répète en quelques endroits de cet ouvrage, un langage qui a pour éléments cette espèce de sons que l'on ne peut mieux désigner que par le terme de *Sons Musicaux*; langage, qui, de même que tous les autres, a pour objet de plaire, de peindre ou d'émuouvoir. A l'art musical en général appartient l'ordonnance des sons quant au ton, quant à la durée et quant aux autres modifications dont ils sont susceptibles, ainsi que le choix des signes par lesquels on les représente. Cet art se divise en deux branches; l'exécution et la composition. La première enseigne à retrouver par l'interprétation des caractères les sons avec toutes leurs modifications, et à les reproduire à l'aide des organes et des instruments de toute espèce: elle a plusieurs divisions relatives à ces instruments et aux modifications du son, mais que, pour abrégé, je crois devoir m'abstenir de rappeler ici. La composition est, pour parler un langage bien vulgaire, à la vérité, mais bien exact et très-intelligible, l'art de faire de la musique. Comme elle est l'objet essentiel de cet ouvrage, et que, par cette raison, il en sera parlé plus bas en un fort grand détail, je me contenterai, pour le moment, de cette simple indication. La Musique-Art est ce que l'on appelle autrement la musique pratique, dénomination que l'on peut adopter, pourvu qu'elle ne nous porte pas à confondre un système fondé sur des observations très-justes, très-déliçates, et souvent très-profondes, avec la routine, qui n'est que la connaissance de l'usage isolée des considérations de raison, de goût et de sentiment sur lesquelles il est établi. Renfermé dans ses limites, l'art se suffit à lui-même, et celui qui parvient à exceller, même en une seule de ses moindres parties, obtient à bon droit, malgré qu'en puissent dire d'ignorants et présomptueux théoriciens, le titre de Musicien et la qualification d'Artiste.

La musique, considérée comme science, se divise aussi en deux parties: la théorie et l'érudition musicale. La première, que l'on nomme Acoustique ou théorie physico-mathématique, examine le son en lui même, recherche les loix de sa génération, de sa propagation, le principe et les loix de ses modifications, le compare avec lui même sous tous les rapports, cherche en conséquence à déterminer ceux qu'observent entre-eux les sons du système musical, et regarde comme une de ses plus importantes applications la facture et, surtout, la division des instruments de musique. On voit par-là qu'elle diffère essentiellement de la didactique, qui consiste à poser les règles de la pratique, et qui forme elle même une science particulière. Il est vrai que l'on essaye de les combiner, ce qui se fait avec plus ou moins de succès; mais ce qui, dans tous les cas, n'autorise point à les confondre, comme il arrive très-communément.

L'érudition musicale renferme l'histoire de la musique et la bibliographie de cet Art-Science, qui n'est qu'une dérivation de l'histoire. Celle-ci est générale ou particulière: générale, lorsqu'elle traite de la marche de toutes les parties de l'art ou de la science, dans tous les lieux et dans tous les temps; particulière, lorsqu'elle n'en considère qu'une seule branche, ou lorsqu'elle est restreinte dans une limite de temps ou de lieux.

En joignant à ce tableau les considérations philosophiques dont ce sujet est susceptible, on achevera l'esquisse proposée; et, si l'on détermine quelles sont les autres sciences aux quelles la musique ainsi conçue se rattache, on aura posé les premières données de la question relative à l'éducation qui convient aux personnes destinées à cultiver spécialement la musique: question, que je m'étais proposé de traiter ici; mais que, pour toutes sortes de raisons, je me réserve de résoudre en une autre occasion.

Rien sans doute ne serait plus utile qu'un ouvrage général où, toutes les parties de l'art étant disposées sur un semblable cadre, un habile écrivain, à qui elles seraient également familières, les exposerait dans toute leur profondeur avec l'ordre et la clarté requises, et, sans les confondre en aucune manière, ferait sentir leur influence mutuelle et leur utilité réciproque. Mais, bien loin que l'on ait osé jamais exécuter et même concevoir un aussi noble projet, la moindre connaissance de la littérature musicale suffit pour démontrer que plusieurs points importants, ou n'ont jamais été traités, ou ne l'ont été qu'imparfaitement, souvent même d'une manière défectueuse; et, ce qui est encore plus fâcheux, que, faute d'avoir été ramenés à un même plan et rédigés dans un même esprit, des ouvrages estimables, qui tendent au même but, semblent s'exclure mutuellement, et paraissent même se contredire, quoique d'accord sur le fond. Delà, résulte pour celui qui veut étendre et varier ses études une incertitude capable d'altérer le courage le plus intrépide, un dégoût que rien ne peut ranimer, une impossibilité presque absolue de se former un ensemble d'idées satisfaisant: delà, naissent enfin ces

préjugés, ces erreurs sans nombre, ces divisions, et cette mésintelligence entre les artistes, lesquelles ne pourraient cesser que par l'établissement d'un corps unique et complet de doctrine fondé sur des principes généralement admis.

Entraîné par un goût irrésistible vers la musique, je me livrai, en mon particulier, au sortir de mes études à la culture de cet art, qui, m'avait été jusques alors, et m'était même encore interdite. Ce que j'avais acquis de connaissances dans les lettres, la philosophie et les sciences exactes me rendit très-facile la lecture des traités écrits sur toutes les parties de l'art, dans la plupart des langues, soit anciennes, soit modernes. Dès que j'eus fait quelques progrès, je remarquai, comme on peut bien le croire, le vice dont ils étaient généralement frappés. Les leçons que je pris à une époque plus reculée me firent voir que les mêmes désordres régnaient dans l'enseignement oral, et me confirmèrent dans la résolution que j'avais prise des longtemps d'y remédier par l'exécution d'un ouvrage tel que celui dont je viens de donner une idée. Je l'eusse accomplie bien plus promptement, si les circonstances qui changèrent la position de tant d'individus n'eussent donné pendant longtemps à mes travaux une direction toute différente. Libre enfin de toute contrainte, je repris mes premiers projets, et, après avoir dessiné tous les détails de mon plan, je m'occupai de recueillir tous les matériaux nécessaires à la construction de ce vaste édifice. Lorsqu'à force de recherches et de dépenses, j'eus enfin ramassé tous ceux qu'il était possible de réunir, je me disposai à les mettre en œuvre, et à composer avec leur secours un grand ouvrage, au quel je donnais le titre de **SYSTÈME GÉNÉRAL DES CONNAISSANCES MUSICALES**, titre qui, avec ce que je viens de dire, en indique suffisamment l'objet. Mais à peine eus-je fait quelques dispositions, que de sérieuses réflexions vinrent ébranler ma résolution. Je considérai qu'une entreprise si longue pouvait être traversée et même entièrement renversée par mille circonstances, qu'en supposant même que je fusse assez heureux pour l'amener à sa fin, un ouvrage aussi considérable et qui, par conséquent, serait d'un prix excessif, présenté par un nom jusqu'alors ignoré, ne pouvait espérer qu'un succès lent et douteux. C'est pourquoi, sans renoncer à mon projet, mais, au contraire, dans la vue d'en assurer ultérieurement la réussite, je crus devoir tenir une marche différente. De toutes les parties de la musique, la plus importante est sans contredit la composition. C'est en même temps celle où le besoin d'un cours méthodique et complet d'enseignement se faisait plus particulièrement sentir. Ce n'est pas que, sur plusieurs points de cet art, il n'existât des écrits fort estimables; mais pour atteindre tout le degré d'utilité dont ils étaient susceptibles, ils avaient au moins besoin d'être présentés sous un jour plus convenable. Par une circonstance particulière, on avait à regretter la perte et l'on désirait une nouvelle édition de l'un d'entre-eux, le plus considérable, le plus estimé de tous, et, par conséquent le plus

propre à former la base d'un travail de ce genre; je veux parler du chef-d'œuvre de SALA, intitulé: *Regole del Contrapunto pratico etc*: Aucune de ces remarques ne m'échapperent, et, après les avoir bien pesées, je me décidai à me charger de cette nouvelle édition, en joignant, selon mon plan, à cet ouvrage tous ceux qui pouvaient concourir à former un cours complet de composition, sauf, s'il y avait lieu, à fournir de mon chef les suppléments nécessaires; et de fait, ces additions étaient d'autant plus indispensables que, content d'avoir formé un recueil de modèles sur les principales, mais non sur toutes les parties de la composition, Sala n'y avait joint ni exposition des principes, ni explications relatives à ses pièces. Telle est l'origine de l'ouvrage que je livre aujourd'hui au public, sous le titre de PRINCIPES DE COMPOSITION DES ÉCOLES D'ITALIE, et dont je vais faire connaître l'esprit et le plan, ainsi que les moyens que j'ai employés pour l'exécuter.

La Composition est, ainsi que je l'ai dit précédemment, l'art de faire de la musique. Cette définition, malgré qu'elle paraisse triviale, et qu'elle le soit en effet, est cependant la meilleure que l'on puisse donner de cet art. L'auteur du dictionnaire de musique la définit, l'art de créer un chant avec ses accompagnements. Cette définition est trop particulière: elle convient bien au style libre, dans lequel une seule partie chante, et où toutes les autres sont d'accompagnement, mais non au style sévère ou obligé, dans lequel toutes les parties chantent également, et où aucune n'est d'accompagnement. Par une de ces omissions qui lui sont assez ordinaires, Sulzer, dans son dictionnaire des beaux arts (*Allgemeine theorie der schönen kunste.*) néglige de la définir, et semble la confondre, ainsi que les italiens, avec le contrepoint, qui n'en est qu'une branche. Il faut donc en revenir à celle que nous avons donnée plus haut, qui est la plus simple et la plus générale. Mais en quoi consiste cet art, et quels sont ses procédés? le voici, en peu de mots. Selon la doctrine de Zarlino et de tous les maîtres, soit anciens, soit modernes, il faut savoir que, dans toute composition, *Il y a un Sujet*, sans lequel la composition ne peut avoir lieu. *In ogni buon contrappunto, ovvero in ogni altra buona composizione, si ricercano molte cose....la prima e il soggetto, senza il quale si farebbe nulla.* (Zarl. *istit. armon* 3^e p. cap 26.) Cela posé, la composition est l'art de traiter un sujet. Cette opération peut se faire selon deux modes, systèmes, ou styles différents: le style sévère et le style idéal; mais comme celui-ci n'est qu'une modification, qu'un cas particulier de l'autre, et que, s'il forme une branche séparée, c'est plutôt à raison de son importance et de ses fréquentes applications, qu'à raison de sa nature, il suit de là que toute la composition se réduit effectivement au style sévère. Ce style sévère se désigne sous le nom de contrepoint: on verra dans l'ouvrage la raison de cette dénomination.

Quoi qu'il en soit, cet art a, comme on doit le penser, plusieurs degrés, que nous allons parcourir. Le premier consiste à déterminer quels sont les autres sons qui doivent être entendus

avec chacun de ceux dont est formé le sujet. Cette détermination se fait selon certaines règles qui constituent ce que l'on appelle l'art de l'accompagnement. On appelle Accords ces réunions de sons que l'on peut faire entendre à-la-fois, et l'on nomme Harmonie la science qui traite des propriétés de ces accords; elle sert de préliminaire à l'art de l'accompagnement. L'Harmonie et l'Accompagnement sont la matière du premier livre.

Toute la science des accords peut se ramener à trois points principaux: La génération, la marche et la classification des accords. On a multiplié les systèmes sur cette matière, selon les différents points de vue sous lesquels on l'a envisagée. Sans entrer dans des détails qui appartiennent à l'histoire de la Musique, je me bornerai à dire que de ces théories, deux seulement ont mérité l'attention des artistes. La première connue sous le nom de système de la Basse fondamentale, et qui est due à Rameau, célèbre compositeur français, est fondée sur cette considération, d'ailleurs faite longtemps avant lui, que tous les accords imaginables ne sont que les diverses combinaisons d'un même choix de sons. Ainsi les accords *ut—mi—sol*, *mi—sol—ut*, *sol—ut—mi*, ne sont que des combinaisons différentes des trois sons *ut*, *mi* et *sol*. Or si l'on regarde un de ces accords, le premier, par exemple, comme accord fondamental, les autres en seront les renversements. Rameau étend cette considération aux autres accords consonants et aux accords de septième; il nomme en général ces accords, Accords fondamentaux; il appelle note fondamentale leur note la plus grave, et Basse fondamentale celle qui est formée de ces notes. Cela posé, il prescrit des règles pour la succession des sons fondamentaux; et l'harmonie sera, à ce qu'il prétend, régulière, toutes les fois qu'elle obéira à ces loix. Je ne parlerai point ici des expériences de physique et des calculs dont il entreprend d'étayer son système, parceque tout cet échafaudage scientifique n'en augmente en rien la solidité; mais je me bornerai à remarquer qu'il contient deux erreurs capitales, qui le ruinent de fond en comble. La première est dans la détermination des accords fondamentaux. Rameau ayant donné cette qualité à des accords auxquels elle ne peut appartenir. La seconde est dans les règles de succession. Car, bien loin que l'harmonie soit régulière en y obéissant, il peut au contraire arriver deux cas. 1^o Qu'une succession fondamentale, admise par Rameau comme régulière, produise de mauvaises successions dérivées. 2^o Qu'une succession fondamentale, qu'il rejette comme vicieuse, produise des successions dérivées régulières. C'est ce qui arrive en effet; aussi, est-il obligé de multiplier les exceptions, les explications de toute espee; et, malgré tous ses efforts, il se trouve à chaque pas en contradiction avec la pratique de l'Ecole, et ne produit d'autre résultat que d'avoir introduit dans l'acte de la composition la considération très-incommode et d'ailleurs entièrement inutile des renversements d'harmonie. C'est pourquoi, son système, qui n'a jamais été

reçu ni en Italie ni en Allemagne, est aujourd'hui universellement rejeté même en France, et n'est plus admis que par quelques compositeurs qui, ayant été élevés dans ces principes, trouveraient trop de difficulté à renoncer tout-à-coup à une habitude depuis longtemps contractée. C'est donc bien à tort que l'on a proclamé Rameau comme le fondateur de la science de l'harmonie, comme celui qui avait enfin trouvé dans la nature le principe et le lien de règles éparses avant lui etc.etc. Si ces éloges ont été répétés par des Academies entières et par des écrivains du premier ordre, tels que D'Alembert, Rousseau, Condillac et autres, cela ne prouve absolument rien, sinon le danger qu'il y a à parler de ce que l'on ne connaît pas. C'est avec beaucoup plus de raison qu'on lui appliquerait ce que Boileau dit de Ronsard

»Ronsard vint après eux, qui, par autre méthode,

»Réglant tout, brouilla tout, fit un art à sa mode

Tous les accords, toutes les règles d'harmonie et les principes de composition existaient plusieurs siècles avant lui; ils n'avaient besoin pour être bien sentis que d'être présentés avec ordre; au lieu de cela, il est venu augmenter la confusion et détruire ce qu'il y avait d'Ecole en France, en apportant un système vicieux, mais qui rédigé par d'habiles écrivains offrait à la paresse l'appât trompeur d'une fausse facilité. Cependant, on doit reconnaître que l'on a envers cet artiste estimable à d'autres égards une obligation assez importante: c'est celle d'avoir attiré l'attention générale sur la considération des renversements, considération qui développée par des mains plus sages et plus habiles, et notamment par Marpurg, le Père Martini, Knecht, Vallotti, Sabbatini, etc: a fourni une excellente méthode pour la classification des accords.

Une théorie plus moderne et qui pourrait être, à quelques égards, regardée comme une simplification du système de Rameau, mais qui, par le fait, est le développement d'une observation plus ancienne et plus féconde, a fixé depuis quelque temps l'attention des artistes. Je veux parler de celle que M^F. Catel, professeur au Conservatoire de Paris, a exposée dans un traité d'harmonie adopté pour servir à l'enseignement des élèves de cet établissement. Elle consiste à ne regarder comme accords proprement dits que ceux qui n'ont besoin d'aucune préparation. M^F. Catel les nomme accords naturels: leur emploi donne l'harmonie naturelle; l'harmonie artificielle se déduit de celle-ci par le retard d'une ou de plusieurs parties qui se prolongent sur les accords suivants. Cette théorie est extraordinairement simple et lumineuse: elle m'a été de la plus grande utilité. Mais, tout en rendant justice au mérite de l'idée principale, il m'a semblé qu'il étoit possible de déterminer d'une manière plus complète et plus précise les éléments harmoniques ou accords naturels, de développer plus amplement et plus méthodiquement tout ce qui concerne leurs successions, d'allier cette théorie à celle des renversements que M^F. Catel ne fait qu'effleurer, et la subordonnant en cet état aux règles reçues de l'accompagnement des sujets, d'obtenir par cet heureux enchaînement

le corps de doctrine le plus régulier et le plus complet que l'on puisse former relativement à l'harmonie. C'est ce, que j'ai essayé de réaliser de la manière suivante.

Après avoir établi dans le premier chapitre les notions préliminaires sur la nature et la marche des intervalles consonans et dissonans indispensables pour l'étude de l'harmonie, je pose au second les fondemens de la doctrine des accords. Les accords sont soumis à ces quatre subdivisions: ils peuvent être 1^o consonans, c'est-à-dire, ne renfermer que des consonances, ou dissonans, c'est-à-dire renfermer des dissonances, lesquelles sont, ou sujettes, ou non sujettes à la préparation, 2^o directs, c'est-à-dire, formés de tierces superposées, ou indirects, lorsque leurs sons observent un ordre tout autre que celui-là. 3^o Simples, naturels, lorsqu'ils sont agréables par eux-mêmes à l'oreille: ce genre comprend les accords consonans et ceux qui ne renferment que des dissonances non soumises à la préparation; ou complexes, artificiels, lorsqu'ils ne sont pas agréables par eux-mêmes, et qu'ils sont soumis à la préparation. Et j'observe en même temps que, parmi les accords simples, il en est qui jouissent d'un plus grand degré de simplicité que les autres: ce sont les accords consonans et deux des accords simples dissonans. Je nomme ces accords *Accords simples primitifs*, les autres *Accords simples secondaires*. 4^o Tout accord *primitif* et *direct* en même temps est *accord fondamental*. Ces définitions expliquées, je passe à la description des accords simples en général, et en particulier. Je les divise en deux classes: les accords simples consonans et les accords simples dissonans. Les premiers sont les accords de tierce et quinte et leurs dérivés, au nombre de quatre, savoir: les accords parfaits majeur et mineur, les accords parfaits diminué et bis-diminué. Celui-ci n'est point, rigoureusement parlant, un accord naturel; mais son dérivé, la Sixte superflue ou augmentée appartient à cette classe, puis qu'elle est agréable par elle même à l'oreille et s'emploie sans préparation. Il faut donc l'y ranger, quoique l'on puisse dire; et quoiqu'elle se gouverne à la manière des accords simples de 2^e classe, nous la rangeons dans la première, à raison de sa forme. Du reste, cette classification est arbitraire, et l'on peut, si l'on veut, en faire une classe moyenne: mais cela n'est pas nécessaire. La seconde classe renferme les accords simples dissonans: ils sont au nombre de huit, et se réduisent à un seul; l'accord de septième dominante. J'appelle ainsi tout accord qui est formé d'une septième mineure et d'une tierce majeure; j'en distingue deux espèces: celui dont la quinte est juste, que j'appelle accord de septième dominante ou simplement de dominante: celui dont la quinte est diminuée, et que je nomme accord diminué de dominante: dénomination nouvelle, dont quelques réflexions font sentir la justesse, et je fais voir comment les autres accords simples dissonans se dérivent de ceux-ci, par substitution. Je les décris, et je termine ce second chapitre par le tableau général des accords simples.

Pour cette détermination des Accords, je n'ai pas cru devoir consulter ni la division ni la résonance du corps sonore. C'est parceque cela me semble inutile et même déplacé. De quoi s'agit-il en effet? De savoir quelles sont les combinaisons de sons agréables à

l'oreille? Qui peut nous en instruire mieux que l'oreille elle-même? et qu'ont de commun avec les sensations qu'elles nous font éprouver les dimensions des cordes vibrantes? La suite fera voir qu'il n'y a aucune connexion entre ces choses, et que ce n'est qu'à force de mauvais raisonnemens que l'on vient à bout de concilier les phénomènes avec les règles établies, bien loin de pouvoir s'en servir pour les réformer. Mais en supposant même qu'il existât des rapports réels, leur examen serait plutôt du ressort de la physique, qui recherche les causes, que de celui de la composition qui se contente de profiter des résultats pour son usage. (Voyez d'Alembert: préface des *Eléments de Musique*.)

Une dernière réflexion suffit pour faire apprécier le mérite de tous les systèmes que l'on bâtit sur ces expériences. Car, ou ils sont contraires, ou ils sont conformes aux règles de l'École dont l'authenticité n'est pas douteuse. Dans le premier cas ils sont dangereux; dans le second, ils sont inutiles, et même nuisibles, n'étant propres qu'à fatiguer l'étudiant, et à embarrasser le Compositeur.

Prêt à traiter de la marche des accords, je consacre le troisième chapitre à des considérations générales sur cette matière; je fais voir le nombre de parties que produit le passage d'un accord à un autre, le choix qu'il faut faire pour écrire à un nombre déterminé, et l'arrangement qu'elles doivent observer entre-elles. Dans le chapitre quatrième, je traite avec étendue de la marche des accords; je la ramène à quatre chefs principaux: 1^o le passage d'un accord de première classe à un accord de première classe, 2^o à un accord de seconde classe, 3^o le passage d'un accord de seconde classe à un accord de première, 4^o à un accord de seconde classe; ce qui donne quatre sections subdivisées en un grand nombre d'articles où tout ce qui concerne cette matière est traité à fond, avec toute l'exactitude possible, et entièrement épuisé. Dans le chapitre cinquième, je fais voir comment les accords naturels peuvent, au moyen de trois modifications, engendrer les accords artificiels, et j'en fais l'application aux quatre espèces de marches des accords examinées dans le chapitre précédent. Au sixième, je recueille tous les accords produits par cette suite d'opération, et je les classe d'après les considérations de l'ordre direct ou indirect qu'observent les sons dont ils sont formés. Puis, après avoir examiné dans le chapitre septième les lois générales de la modulation, je reviens, dans le chapitre huitième, à l'examen des sujets: je détermine les formes qu'ils peuvent prendre; et, après avoir distingué le cas où le sujet est dans la basse et celui où il est dans le dessus, j'expose dans une première section les règles généralement reçues sur l'harmonie que doit porter chaque note de basse, selon la marche qu'elle prend, et dans la seconde, je réduis l'art de placer la basse, sous le chant à cette règle fort simple, de tout temps pratiquée et non encore exprimée, de faire pour cette partie un choix de notes tel, que chacune d'elles portant l'harmonie qui lui est due, la note du chant se trouve être la meilleure; règle, que j'applique aux formes de chant, ci-devant déterminées. Là, se termine le premier livre, qui est incontestablement le traité d'harmonie le plus complet et le plus étendu que l'on ait encore publié. Il a sur tous

les autres cet avantage immense d'offrir toutes les théories reçues étendues, simplifiées, conciliées entre-elles et subordonnées à la pratique de l'École, qui y est exposée plus clairement qu'elle ne l'ait jamais été. Il est suivi de la collection des partimenti de Sala destinés à servir d'exercices d'accompagnement. Peut-être, aurais-je mieux fait, de mettre à la place ceux de Durante qui sont plus estimés en Italie; mais comme un grand nombre des premiers se trouvent développés dans les modèles qui sont à la suite des autres livres, j'ai pensé que cette comparaison serait utile aux étudiants. Ces Partimenti étant peu gradués de difficulté, j'ai cru devoir mettre en avant les Leçons Élémentaires de M^r Fenaroli, qui au mérite d'un excellent style réunissent celui de la graduation.

Le second degré de l'art du Contrepoint consiste à savoir distribuer entre plusieurs voix ou instruments les sons qui composent l'harmonie, de manière à produire un ensemble agréable. C'est ce que l'on nomme contrepoint simple, il forme la matière du second livre. Il est de plusieurs espèces, et se traite à tout nombre de voix; mais comme il est fondé sur la connaissance de la marche des intervalles, et que, dans mon premier livre, je n'ai donné sur cette matière que ce qui était nécessaire pour l'étude de l'harmonie, qui n'est elle même que l'espèce la plus simple du contrepoint, je consacre mon premier chapitre au développement de cette matière. Dans le second, je traite de la composition à plusieurs parties, en général; j'examine de nouveau d'une manière plus étendue le nombre de parties que peut avoir la composition: j'en trace les règles générales; je décris les diverses espèces de contrepoint, et, dans le chapitre troisième, j'en fais l'application à la composition à deux parties, dont je donne de nombreux exemples dans toutes les espèces. Les deux chapitres suivants concernent la composition à trois et à quatre parties: le sixième traite de celle à cinq, six, sept, huit et neuf; et je m'arrête à cette dernière, ayant démontré dans le chapitre deuxième les loix d'après lesquelles les compositions à plus grand nombre de parties peuvent s'en déduire. Ce second livre est traduit presque littéralement du Manuel d'harmonie et de composition de Marpurg (hand buch bey dem général-Basse und der composition etc.) ouvrage excellent, dans lequel son savant auteur n'a, pour ainsi dire, fait autre chose que de mettre en ordre les préceptes répandus dans les écrits des meilleurs maîtres italiens, tels que Zarlino, Berardi, Tevo, Zacconi etc. et que l'on peut regarder comme la substance de l'École. Le premier chapitre m'a été fourni par M^r Joseph Martini, inspecteur au Conservatoire, qui a traduit cet ouvrage presque en entier. A la suite de ce livre, on trouve des modèles de contrepoint simple de Sala et des exercices sur tous les intervalles par Caresana, excellent maître de l'École Napolitaine.

Dans l'étude du contrepoint simple, à deux parties, par exemple, après avoir placé le sujet dans la basse et avoir établi un contrepoint au dessus, on place le sujet dans le dessus, et l'on fait un contrepoint dans la basse. Dans la plupart des cas, on est obligé de faire un contrepoint différent pour chaque situation du sujet, parce que le dessus ne

peut pas généralement servir de basse, et réciproquement, vu le changement des intervalles. En effet, si, dans la première situation, le contrepoint est à la quinte au dessus, dans la seconde, il se trouvera à la quarte au dessous: ce qui ne peut se faire. S'il eut été en sixte dans la première situation, il eut été en tierce à la seconde: ce qui peut se pratiquer. On voit donc qu'il est un choix d'intervalles, au moyen desquels, le sujet et le contrepoint peuvent être pris indistinctement pour dessus ou pour basse. Un contrepoint susceptible de ce genre de renversement est ce que l'on nomme contrepoint double. Il peut se faire à tout autre intervalle et à tel nombre de parties que ce soit; on peut même l'assujettir à des conditions de toute espèce, et l'on y satisfait par l'observation de certaines règles. J'ai désigné par le nom de *Contrepoints conditionels*, toutes ces espèces de contrepoints soumis à des conditions particulières, au lieu de celui de *Contrepoint double*, usité jusques à ce jour, et qui ne convient qu'à une seule de ces espèces. C'est le troisième degré de l'art du contrepoint; la doctrine en est contenue dans le troisième livre. Ce troisième livre est extrait textuellement du traité de la fugue et du contrepoint par Marpurg, ouvrage excellent, recommandé par le P. Martini lui même et qui jouit depuis longtemps de l'estime des maîtres de toutes les Ecoles: ouvrage essentiellement classique, mais que le défaut d'ordre et la mauvaise distribution des matières faisaient paraître inintelligible, quoique très clair, au fond. La nouvelle distribution que je lui ai donnée a fait disparaître ce vice apparent; et désormais, il rendra tous les services que l'on peut désirer. Il est suivi des modèles de Sala sur la même partie.

Dans ces trois premiers degrés, nous n'avons encore appris, si je puis m'exprimer ainsi, qu'à entourer et habiller un sujet, mais nous n'avons pas vu comment on peut en former une pièce entière de Musique, c'est ce que nous apprendrons dans les deux degrés suivants.

D'abord, il est clair que, si l'on répète, de degré en degré, le sujet proposé, on obtiendra une suite de phrases particulières formant une phrase totale. Mais, comme une répétition de ce genre serait trop insipide, si l'on se contente de faire la répétition sur les degrés qui, à raison de la similitude des tétracordes, reproduisent un chant absolument semblable, à la quarte ou bien à la quinte, répétition que l'on confiera à l'autre partie; si l'on a eu soin d'y pratiquer sur la première situation du sujet un contrepoint capable de renversement, que l'on transportera dans la 1.^{re} lorsque la seconde partie le répétera en quinte ou quarte; si, cette première opération faite, on place dans la première partie la répétition, à la quinte ou à la quarte, puis le sujet à l'octave dans la seconde, en renversant toujours les contrepoints et couronnant, pour éviter la monotonie, chaque opération par un badinage formé d'un démembrément du sujet et du contrepoint qui lui est opposé: que l'on termine tout cela en resserrant le dialogue imitatif des parties, on aura fait une pièce de Musique très régulière à laquelle on a donné le nom de Fugue. On appelle imitation cette manière de

faire répéter par une partie ce qui a été dit par une autre. Il y a plusieurs sortes d'imitations, et, par conséquent, plusieurs sortes de fugues, puisque cette composition n'est, comme on le voit, qu'une combinaison et une modification de l'imitation et du contrepoint conditionnel. Cette matière est épuisée dans le quatrième livre tiré, comme le précédent, de l'ouvrage de Marpurg. Il forme avec les modèles de Sala, qui sont à la suite, le plus beau traité de la fugue que l'on ait encore rédigé.

Par la même raison, je puis en dire autant du cinquième livre, qui traite des canons, sorte de pièces, dans lesquelles une ou plusieurs parties dérivent d'une autre, selon une loi d'imitation non interrompue.

Ces cinq livres contiennent toute la scholastique harmonique et les principes rigoureux de la facture des pièces musicales. Il reste maintenant à savoir comment on doit les appliquer à la formation des compositions de toute espèce: c'est le dernier degré de l'étude de la composition, et l'objet du sixième livre. Ce livre doit traiter essentiellement des styles ou genres de Musique; mais, comme je n'ai rien dit jusques alors sur la phrase et le discours mélodique, j'ai cru devoir débiter par cette matière. Après avoir fait considérer, dès le commencement du premier chapitre, la musique comme un langage, qui a pour élément le son musical, je fais voir successivement comment le ton et la durée qui en sont les premières modifications, soumises, l'une à la modalité, l'autre au rythme, engendrent, par leurs combinaisons, la syllabe, le mot, la phrase et le discours musical; comment ces mêmes modifications, ainsi que les autres, sont la source de tous les effets; comment ces effets caractérisent les styles, fortifient l'expression, opèrent l'action de la musique, et sont le germe des idées; ce qui amène quelques réflexions sur l'invention et la conduite des pièces: réflexions, qui terminent ce premier chapitre. Le second traite de quelques restrictions relatives à l'union du chant et de la parole. J'y expose sommairement les deux systèmes que l'on peut suivre dans le mécanisme de cette opération, que j'envisage à son tour sous le rapport de l'expression, soit dans la mélodie, soit dans l'union des instruments. Le troisième chapitre est consacré à faire connaître tous les styles. Je le divise en quatre sections relatives à chacun des genres, que je désigne sous les noms de genre d'Eglise, de chambre, de théâtre, selon la classification rapportée par Berardi, classification que j'ai enrichie du style instrumental, que cet auteur a négligé, parce que, de son temps, il était de peu d'importance, étant réduit à l'orgue et au clavecin, dont la musique, ainsi que l'attestent les pièces de Frescobaldi, qui florissait à cette époque, différait même peu de celle que l'on écrivait pour les voix.

Les maîtres me sauront, j'espère, bon gré d'avoir rappelé, et, pour ainsi dire, fait revivre cette distinction des styles, presque entièrement oubliée aujourd'hui, et qui est une source inépuisable de richesses et de variété, qu'il était d'autant plus utile de rouvrir, que, de nos jours, ainsi que s'en plaint le P. Martini, la musique semble, pour tout domaine, réduite, au seul style de théâtre: ce qui produit une extrême pauvreté et une excessive monotonie.

Je trace jusques aux moindres subdivisions de ces genres: j'en décris les caractères: je donne les règles et observations les plus importantes, qui sont relatives à chacune d'elles, et j'apporte, à l'appui un certain nombre de modèles, dont la série forme le recueil immense qui se trouve à la suite de ce livre. Ce recueil comprend d'abord tous ceux que le père Martini a rapportés dans ses deux traités du contrepoint sur le plain chant et du contrepoint fugué; mais comme ils ne suffisaient pas, pour bien faire connaître tous les styles, j'en ai ajouté un grand nombre d'autres, que j'ai choisis dans les chefs d'œuvres des plus grands maîtres. J'ai été dirigé dans mon choix par les avis de M.^r Chérubini, dont la complaisance égale le profond savoir, et de M.^r Nicolò, qui, aux talens aimables, dont il a donné des preuves, joint une connaissance rare des principes et des auteurs. J'aurais désiré en citer encore quelques autres, principalement dans les deux dernières sections; mais l'étendue déjà immense de cet ouvrage me forçant de les supprimer, j'ai pris le parti de renvoyer le lecteur à la collection des classiques, que je publie, pour servir de suite à cet ouvrage.

Ici, se termine l'Enseignement de la composition; et l'objet de cet ouvrage se trouve rempli; mais, afin que le compositeur n'ignore rien de ce qui est relatif à son art, j'ai cru devoir ajouter deux Appendices, l'un concernant la théorie physico-mathématique de la Musique, l'autre, renfermant une esquisse historique des progrès de la composition. L'étude du premier le mettra à portée d'entendre toutes les questions de ce genre, et d'apprécier le degré d'utilité, dont cette sorte de recherches peut être à la composition. L'autre lui présentera un tableau en même temps instructif et agréable, et qu'il serait intéressant de voir développer: ce que j'espère pouvoir faire quelque jour, sur un plan beaucoup plus étendu.

Si l'on a bien saisi tout ce qui précède, et, si l'on a bien présente à l'esprit la série d'idées que nous venons d'établir, non seulement on verra clairement en quoi consiste la composition musicale, mais même on reconnaîtra que cet art, réputé jusques à présent comme si difficile, offrant ainsi que tous les autres un enchaînement bien gradué d'études, on a droit d'espérer, en parcourant successivement tous les degrés, d'arriver sans peine et sans effort au sommet de la science. Le compte que je viens de rendre prouve, qu'après en avoir tracé le plan, je l'ai exécuté d'une manière, qui, véritablement, ne peut rien laisser à désirer. Car, si l'on excepte un petit nombre d'objets livrés à l'arbitraire, et sur lesquels je n'ai même présenté mes idées qu'avec précaution et réserve, j'ai, sur tous les points, rapporté, avec le plus grand soin, la doctrine de l'École textuellement extraite d'écrits didactiques, dont le mérite et l'autorité sont universellement reconnus, et partout, à l'appui comme à l'éclaircissement des préceptes, j'ai présenté des ouvrages des plus grands compositeurs, que tous les maîtres déclarent être ce qu'il y a de meilleur en chaque genre. Que peut on désirer de mieux? et conçoit-on rien qui soit plus capable

d'enflammer le zèle d'un jeune compositeur, que de se voir lancé sur une route facile, dont il apperçoit la direction et le terme, et sur laquelle il se sent soutenu par les principes les plus solides, et guidé par les modèles les plus parfaits.

Après avoir ainsi rempli la tâche que je m'étais imposée, il ne me reste plus qu'à témoigner ma reconnaissance envers toutes les personnes, qui ont bien voulu m'encourager et me seconder de quelque manière que ce puisse être. Je rendrai donc avant tout grâces à Notre AUGUSTE EMPEREUR, qui, vivifiant par l'universalité de son génie toutes les parties de son vaste empire et toutes les branches de l'administration dont il est le régulateur suprême, a daigné jeter sur moi un de ses regards, et qui en me permettant de publier cet ouvrage sous ses auspices, et en le destinant à l'usage des Ecoles Nationales, m'accorde un encouragement auquel j'osois à peine aspirer, A tous les Souverains, Princes, Grands et Magistrats, qui m'ont honoré de leur protection, Au Conservatoire de France, qui a bien voulu accueillir mes travaux et concevoir l'espérance qu'il seraient utiles à l'instruction Musicale, Aux Compositeurs distingués qui m'ont éclairé de leurs avis et soutenu de leurs suffrages, A MM.^{rs} les Souscripteurs, enfin, qui m'ont honoré de leur confiance, et qui ont eu la patience de supporter des retards trop longtemps prolongés, et que leur excessive complaisance rend de plus en plus difficiles à excuser.

Puisse tant de bienveillance être dignement reconnue! Puissent tant d'espérances être parfaitement remplies! L'assurance que le succès pourra lui seul m'en donner sera la récompense la plus flatteuse de mes efforts, de mes sacrifices, et l'exhortation la plus décisive à réaliser des entreprises plus grandes, et s'il se peut, plus utiles encore.

A. CHORON.

Paris ce 9 Decembre 1808.

(Le Sommaire des Matières se trouve à la fin du troisième volume.)

PRINCIPES DE COMPOSITION DES ÉCOLES D'ITALIE

LIVRE PREMIER de l'Harmonie et de l'Accompagnement

CHAPITRE PREMIER

Des Intervalles, de leurs principales Propriétés, et de leurs Signes.

Quoiqu'à proprement parler, la connaissance des intervalles appartienne aux premières définitions de la Musique, néanmoins, comme ils sont les éléments de toute composition, et qu'il est, à raison de cela, nécessaire que le lecteur ait sur cet objet des notions claires et précises, je crois devoir les rappeler ici, et même en traiter avec quelque étendue. Je parlerai donc d'abord des intervalles en général : J'examinerai ensuite chacun d'eux et leurs différentes espèces; j'en ferai connaître les propriétés relativement à la mélodie et à l'harmonie; je traiterai des signes par les quels on les représente, et de la manière dont on doit les employer.

§. I DES INTERVALLES EN GÉNÉRAL.

L'Intervalle est la distance d'un son à un autre plus grave ou plus aigu. Cette distance se mesure en degrés de l'Echelle diatonique, et c'est le nombre de ces degrés qui sert à nommer l'intervalle.

Lorsque deux notes sont sur le même degré, il y a unisson (ex.1.) Lorsqu'elles diffèrent d'un degré, l'intervalle s'appelle seconde (ex.2) Il s'appelle Tierce, quand elles diffèrent de deux (ex.3.) Quarte, quand elles diffèrent de trois (ex.4.) Quinte, quand elles diffèrent de quatre (ex.5.) et ainsi de suite, jusques à l'Octave.



En continuant de la même manière depuis l'Octave (1) on obtiendra la neuvième (2) la dixième (3) la onzième, (4) la douzième, (5) la treizième (6) la quatorzième (7) et la quizième ou double Octave (8). En continuant encore au delà de

2 la double octave, on aurait la seizième, la dixseptième, la dixhuitième, et ainsi de suite, dans toute l'étendue du système.

On appelle intervalles simples tous les intervalles compris dans la première octave: redoublés, l'octave et tous les intervalles qui sont compris entre elle et la double octave: triplés, la double octave et tous ceux qui sont compris entre elle et la troisième octave &c. Les intervalles doublés, triplés &c. sont appelés interv^{les} compos^{es}.

On compte ordinairement les intervalles du grave à l'aigu, principalement dans l'harmonie, où tout se rapporte à la basse; néanmoins, on a souvent lieu de les compter de l'aigu au grave.

Les intervalles sont deux à deux complément, l'un de l'autre à l'octave; e. a. d. qu'en les ajoutant convenablement deux à deux, leur somme donne l'octave. Les exemples suivants prouvent cette proposition.

Voyez d'abord (ex. A.) Deux notes étant à la distance d'octave l'une de l'autre, si la plus grave procède par unisson, et que la plus aigüe descende d'octave, on tombera sur le même degré; ce qui est évident (ex. 1) si la plus grave monte de seconde, et que la plus aigüe descende de septième, on tombera sur le même degré (ex. 2) et ainsi de suite.

Example A shows two staves. The top staff has notes labeled 'D. de 8', 'D. de 7', 'D. de 6', 'D. de 5', 'D. de 4', 'D. de 3', 'D. de 2', and 'un'. The bottom staff has notes labeled 'un', 'M. de 2', 'M. de 3', 'M. de 4', 'M. de 5', 'M. de 6', 'M. de 7', and 'M. de 8'. Example B shows two staves with notes labeled 'D. de 8', 'D. de 7', 'D. de 6', 'D. de 5', 'D. de 4', 'D. de 3', 'D. de 2', and 'un'.

L'exemple B fait voir la même chose, en sens inverse c. a. d. que si d'une note quelconque, on procède par unisson, et que l'on monte ou que l'on descende d'octave, les deux dernières notes se trouveront en octave (ex. 1) si l'on monte de seconde, et que l'on descende de septième, les deux dernières notes se trouveront en octave (ex. 2) et ainsi des autres. De-là vient que l'on regarde comme synonymes chacune à chacune les expressions de monter de seconde, ou descendre de septième: monter de tierce ou descendre de sixte: monter de quarte, et descendre de quinte; et réciproquement. L'unisson et l'octave descendante ou ascendante se prennent l'un pour l'autre, quant à l'harmonie.

§ 2. DES DIVERSES ESPÈCES D'UN MÊME INTERVALLE.

Un intervalle peut, en comprenant toujours le même nombre de degrés, et par conséquent, en conservant toujours le même nom, avoir des valeurs très différentes, à raison, soit de sa position dans l'échelle, soit des altérations que peuvent éprouver les notes qui le composent. Nous allons examiner ces diverses valeurs, en suivant l'ordre des intervalles.

1^o De l'Unisson

Nous rangeons l'unisson parmi les intervalles, quoiqu'un grand nombre d'auteurs lui refusent ce titre: cette dispute n'est d'aucune utilité, et nous n'insisterons pas là dessus.

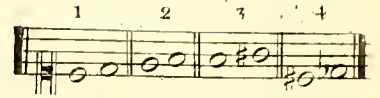
L'unisson ne paraît guères susceptible d'admettre de variétés; cependant quelques auteurs en ont distingué trois; savoir: 1^o l'unisson proprement dit; c'est celui dont les deux notes sont sur le même degré, sans aucune altération qui ne soit commune à toutes les deux (ex. 1) 2^o l'unisson superflu ou augmenté, dans lequel la dernière note est affectée du signe d'élevation (ex. 2) 3^o l'unisson diminué, dans lequel la dernière note est affectée du signe d'abaissement (ex. 3) ces deux dernières espèces se pratiquent en mélodie dans le genre Chromatique. Elles peuvent même avoir quelque fois lieu dans l'harmonie, au moyen de certaines précautions, comme on le verra dans la suite.

The diagram shows three examples of unison on a single staff. Example 1 shows two identical notes. Example 2 shows a note followed by a sharp sign and another identical note. Example 3 shows a note followed by a flat sign and another identical note.

2 De la Seconde.

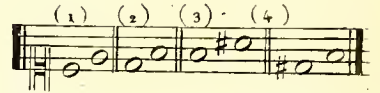
3

On distingue quatre sortes de seconde: I^o la seconde majeure, formée d'un ton entier, soit majeur, soit mineur (ex. 1.) II^o la seconde mineure, formée d'un demi ton (ex. 2.) III^o la seconde superflue ou augmentée, formée d'un ton et demi que l'on pourrait appeler seconde maxime, en rétablissant la dénomination dont les anciens faisaient un usage analogue (ex. 3) IV^o et enfin la seconde diminuée, intervalle qui appartient au genre enharmonique, et qui serait mieux désignée du nom de seconde minime (ex. 4) la pratique et la théorie se réunissent pour nous apprendre que, dans cette espèce, la note qui occupe le plus bas degré est en effet la plus élevée (voyez les appendices à la fin du troisième volume.)



3 De la Tierce.

On distingue quatre especes de Tierces I^o la Tierce majeure, appelée par les anciens Diton, parcequ'elle est formée de deux tons (ex. 1) II^o la Tierce mineure (semi-diton) formée d'un ton et d'un demi-ton (ex. 2) III^o la Tierce superflue ou augmentée, que l'on pourrait appeler Tierce maxime, formée de deux tons et demi (ex. 3) IV^o la Tierce diminuée, que l'on pourrait appeler Tierce minime, formée de deux demi-tons, et que quelques auteurs ont appelée improprement Tierce d'un ton.



4 De la Quarte.

Il y a trois sortes de Quartes: I^o la Quarte juste ou Quarte proprement dite, (Diatesaron) composée de deux tons et demi (ex. 1) II^o la Quarte majeure, autre = ment dite superflue ou augmentée, (ex. 2) la premiere de ces dénominations est évidemment la meilleure, parcequ'elle peint toujours bien l'état absolu de l'intervalle: la seconde dénomination, au contraire, ne signifie rien, et la troisième n'est vraie qu'accidentellement. Cet intervalle s'appelle aussi triton, parcequ'il est composé de trois tons III^o la Quarte mineure ou diminuée, composée d'un ton et de deux demi-tons (ex. 3.)



5 De la Quinte.

On compte trois especes de Quintes. I^o la Quinte juste ou quinte proprement dite (diapente) composée de trois tons et demi (ex. 1) cet intervalle est le renversé de la Quarte juste II^o la Quinte mineure (semi-diapente) autrement appelée fausse-Quinte ou Quinte diminuée. De ces deux dernières dénominations, la premiere est tout à fait vicieuse, la seconde n'est vraie qu'accidentellement; Cet intervalle est composé de deux tons et deux demi tons; c'est le renversé de la Quarte majeure (ex. 2) III^o la Quinte majeure, autrement appelée Quinte superflue ou augmentée (ex. 3); cet intervalle est composé de trois tons et de deux demi-tons; c'est le renversé de la Quarte mineure.



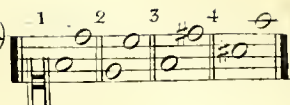
6 De la Sixte.

Il y a quatre sortes de Sixtes. I^o la Sixte majeure (hexacorde majeur) composée de quatre tons et d'un demi ton; renversement de la Tierce mineure (ex. 1) II^o la Sixte mineure (hexacorde mineur) composée de trois tons et deux demi-tons; renversement de la Tierce majeure (ex. 2) III^o la Sixte superflue ou augmentée, qui serait mieux appelée Sixte maxime, composée de quatre tons et deux demi-tons; renversement de la Tierce minime ou diminuée (ex. 3) IV^o la Sixte diminuée ou minime, composée de



deux tons et trois demi-tons, renversement de la tierce majeure ou superflue (ex. 4)

7 De la Septieme



Ily a quatre sortes de Septièmes 1^o la Septième majeure (heptacorde maj.)

composée de cinq tons et un demi-ton, renversement de la Seconde mineure (ex. 1)

II^o la Septième mineure, composée de quatre tons et de deux demi-tons, renversement



de la Seconde majeure (ex. 2) III. la Septième diminuée ou minime composée de deux

tons et trois demi-tons, renversement de la Seconde majeure ou superflue (ex. 3) IV^o et enfin la Septième superflue ou majeure, inusitée, et qui serait le renversement de la Seconde minime ou diminuée (ex. 4)

8 De l'Octave

L'Octave a trois espèces, comme l'unisson dont elle est le redoublement ;

I. l'Octave juste II. l'Octave superflue ou augmentée III. l'Octave diminuée :



voyez les exemples.

Les mêmes considérations s'appliquent aux autres intervalles redoublés, quant à leur constitution ; la différence qui existe entre eux, quant à leur emploi, appartient à l'étude de l'harmonie.

§ 3 MÉLODIE, HARMONIE, CHANT.

Un intervalle quelconque peut être employé de deux manières. On peut faire entendre, l'un après l'autre, les deux sons dont il est formé ; il devient alors l'élément de la mélodie, qui n'est autre chose qu'une suite de sons entendus l'un après l'autre. Si l'on fait, au contraire, entendre les deux sons à la fois, il produit un accord ; et dans ce cas, il devient l'élément de l'harmonie, qui n'est autre chose qu'une succession d'accords, ou la réunion de plusieurs mélodies qui s'accordent entre elles.

Quelque soit le genre d'une composition Musicale, elle doit offrir à l'esprit un sens unique et précis, d'un caractère marqué, sans lequel elle ne serait qu'une vaine suite de sons. Ce sens unique est ce que l'on appelle le CHANT. Ce chant peut être produit de plusieurs manières : ou bien il est tout entier dans une seule partie, comme il arrive dans les pièces non intriguées, telles que solos et concertos de voix ou d'instruments : ou bien il résulte de toutes les parties qui dominent successivement, comme il arrive dans les pièces intriguées, telles que fugues, grands chœurs &c. Mais, dans tous les cas, ce sens unique, ce chant doit avoir les qualités que nous avons marquées plus haut, la netteté et le caractère.

§ 4 EMPLOI DES INTERVALLES.

par rapport à la Mélodie.

Tous les intervalles ne sont pas également susceptibles d'être employés en mélodie dans tous les styles. Dans le style A CAPELLA le plus sévère de tous, on ne peut employer que les suivants : la seconde majeure et mineure, la Tierce majeure et mineure, la Quarte juste ; la Quinte juste, la Sixte mineure et l'Octave juste. Tous les autres intervalles simples y sont défendus, aussi bien que ceux qui excèdent les limites de l'Octave. Ces prohibitions fondées sur la difficulté d'intonation s'appliquent plus ou moins aux styles qui n'emploient pas les instruments, mais on n'est point obligé de s'y soumettre dans ceux qui les admettent, et dans ceux où le goût et l'expression doivent seuls régler l'emploi des moyens. Cette distinction est fort importante, et il convient d'autant mieux de la rappeler, qu'elle a été

depuis longtems négligée, et que faute d'y avoir égard, des écrivains estimables d'ailleurs ont⁵ généralement proscrit ces prohibitions comme des loix surannées

§ 5 DES INTERVALLES PAR RAPPORT À L'HARMONIE

ou des Consonances et des Dissonances

Nous avons déjà dit que si l'on fait entendre à la fois les deux sons qui forment un intervalle, il en résulte un accord. Tous les accords n'affecteront pas l'oreille de la même manière. Les uns lui causeront une sensation plus ou moins agréable, les autres un déplaisir plus ou moins vif. Les premiers sont produits par les intervalles consonants, et les autres par les intervalles dissonants; et l'on appelle proprement consonance la note qui forme avec une autre un intervalle consonant, et dissonance, celle qui forme un intervalle dissonant; mais les termes de consonance et de dissonance s'appliquent souvent aux intervalles même.

Les Auteurs de tous les temps ont été très partagés sur l'énumération des consonances et des dissonances. L'opinion la plus généralement reçue dans les Écoles range parmi les consonances, la Tierce, la Quinte, la Sixte et l'Octave, et parmi les dissonances, la Seconde, la Quarte, la Septième et la Neuvième: et comme presque toutes les règles de pratique sont établies sur cette division, nous devons la rapporter ici, et nous invitons même le lecteur à la remarquer et à la retenir; mais nous observerons en même temps qu'elle manque de précision et d'exactitude; car 1^o elle ne détermine point assez clairement la nature harmonique des divers intervalles. 2^o elle range généralement parmi les dissonances un intervalle qui s'emploie continuellement comme consonance, je veux dire la Quarte. On obtiendrait une division harmonique des intervalles beaucoup plus exacte, en regardant comme intervalles consonants tous les intervalles disjoints, leurs redoublés et leurs renversements, et comme unique dissonance l'intervalle conjoint (c. a. d.) la Seconde; son redoublé (la Neuvième) et son renversement (la Septième). Mais sans entrer ici dans aucune discussion sur cette matière, j'observerai que l'étude générale et détaillée de l'harmonie peut seule donner des notions exactes sur la nature des consonances et des dissonances; c'est pourquoi, je renvoie aux Chapitres suivants, où ces objets seront traités à fond.

Parmi les consonances, il y en a deux, la Quinte et l'Octave, que l'on regarde comme parfaites, parcequelles ne souffrent pas la moindre altération; les deux autres, au contraire, c. a. d. la Tierce et la sixte, soit majeures, soit mineures comportent des intonations moins précises, sans cesser d'être agréables; par cette raison, on les appelle consonances imparfaites.

Les dissonances se divisent en dissonances propres et en dissonances impropres. Les premières sont celles qui sont soumises à la préparation; les autres n'y sont point soumises, mais exigent seulement une résolution; c'est ce que l'on va voir, quand nous parlerons de la marche des consonances et des dissonances. Mais nous ne pouvons en traiter sans avoir auparavant expliqué les mouvements.

§ 6 DES MOUVEMENTS

On entend, en matière de contrepoint, par le terme de mouvement, la marche des parties comparées l'une à l'autre. On distingue trois mouvements: le mouvement semblable, le mouvement oblique et le mouvement contraire.

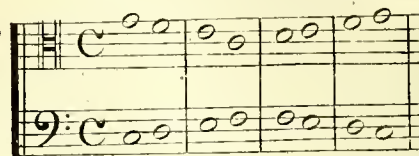
I Le mouvement semblable a lieu, lorsque les deux parties montent et descendent en même tems. C'est le plus faible des trois mouvements; il faut peu l'employer dans le style sévère, surtout à deux parties.



II Le mouvement oblique a lieu, lorsque, l'une des parties restant sur le même degré, l'autre monte ou descend: ce mouvement vaut mieux que le précédent.



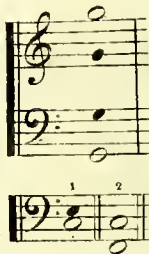
III Le mouvement contraire a lieu, lorsque l'une des parties monte, pendant que l'autre descend; ce mouvement est le meilleur de tous. Il faut beaucoup l'employer dans la Composition à deux parties, et dans toute autre sorte de composition, entre le dessus et la basse.



§ 7 DISPOSITION ET MARCHÉ DES CONSONANCES.

Pour employer les consonances de la manière la plus avantageuse, il faut savoir comment il convient de les placer, et comment elles doivent se succéder.

Il y a certaines limites qu'il faut, en général, ne point excéder, si l'on veut que l'harmonie produise un bon effet. Ainsi, l'on ne descend communément pas au dessous du Sol de la seconde Octave du Clavier, et l'on ne s'élève pas au delà de la Triple Octave de ce même Sol, du moins dans la composition vocale et dans l'accompagnement sur le Clavecin et sur l'Orgue. Mais outre cela, il faut avoir soin de ne pas placer trop bas les consonances: par exemple, la Tierce ne doit pas descendre au dessous du second Ut du Clavier, et la Quinte, au dessous du second Fa; l'Octave se place partout.



La règle fondamentale de la succession des consonances est de ne point faire deux consonances parfaites de suite par mouvement semblable; les deux Octaves sont défendues, parce qu'elles ne produisent aucun effet, (ex. 1) les deux Quintes, parcequ'elles en produisent un très mauvais (ex. 2). De cette règle on déduit les quatre suivantes.



I^{re} Règle. D'une consonance parfaite, il faut passer à une consonance parfaite par mouvement oblique ou contraire.

II^e Règle. D'une consonance parfaite à une imparfaite, on peut passer par l'un quelconque des trois mouvements.

III^e Règle. D'une consonance imparfaite, il faut passer à la consonance parfaite, par mouvement oblique ou contraire.

IV^e Règle. D'une consonance imparfaite à une imparfaite, on peut passer par l'un quelconque des trois mouvements.

Ces quatre Règles peuvent elles même se réduire à la règle suivante: toute consonance parfaite doit être attaquée par mouvement oblique ou contraire; les consonances imparfaites peuvent être prises par l'un quelconque des trois mouvements. La raison pour laquelle on doit attaquer les

consonances parfaites par mouvement contraire est que, dans le mouvement semblable, la diminution donnerait deux Octaves ou deux Quintes, (ex. 1. 2) ce qui ne peut arriver en employant le mouvement contraire (ex. 3. 4).



Cette règle, néanmoins, souffre quelques exceptions comme on le verra par la suite.

8. DISPOSITION ET MARCHE DES DISSONANCES . . .

Les dissonances s'emploient dans l'harmonie de deux manières 1° par transition ou passage, aux temps faibles de la mesure 2° comme notes essentielles, aux temps forts de la mesure .

1° Les dissonances de passage sont soumises à cette loi, que si l'on place deux notes de valeur moindre contre une note de valeur double, comme deux blanches contre une ronde, ou deux noires contre une blanche, &c : la première doit être consonante, la seconde seule peut être dissonante; si l'on place quatre notes de valeur moindre contre une note de valeur quadruple, comme quatre noires contre une ronde, ou quatre croches contre une blanche, la première et la troisième devront être consonantes, la deuxième et la quatrième pourront être dissonantes à volonté: comme on le voit dans les exemples suivants, où nous avons marqué d'un (c) les notes consonantes, et d'un (d) les notes dissonantes .

Ces dissonances ne peuvent point se pratiquer par saut, soit en montant, soit en descendant, et les notes, qui précèdent par saut, doivent être consonantes .

La règle générale souffre néanmoins deux exceptions. La première est que si une blanche est suivie de deux noires, ou une noire de deux croches, la première de celles-ci peut être dissonante, pourvu qu'elle n'aille pas par saut (ex. 1) la seconde, que dans le cas de quatre notes pour une, la consonance peut quelque fois se placer au lieu de la dissonance, et réciproquement; c'est ce que l'on appelle note changée (ex. 2).

L'exemple troisième fait voir qu'il ne faut point employer ces sortes de dissonances à découvert, soit en montant, soit en descendant. Ces notes sont marquées d'un astérisque . * comme vicieuses .

Enfin, il peut arriver que les dissonances de passage s'emploient même au frappé et sur les bons

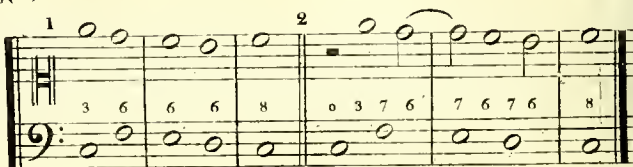
8 temps de la mesure; mais cette licence n'a lieu que dans le style libre, et les exemples en sont assez multipliés, sans qu'il soit besoin d'en parler ici.

II. On peut rapporter à l'emploi des dissonances de passage ce que l'on appelle, en harmonie, anticipation. L'anticipation a lieu, lorsque deux parties marchant diatoniquement en consonance, par mouvement semblable (ex. 1) l'une d'elles, dans la seconde moitié de la mesure, abandonne la consonance actuelle, pour passer à la consonance suivante, et forme, par-là, sur cette seconde moitié de la mesure, une dissonance de passage, qui redevient ensuite consonance dans la première moitié de la mesure suivante (ex. 2)



III. Il arrive la même chose, mais en sens contraire, lorsque deux parties marchant en consonance (1) l'une d'elles, au lieu de suivre l'autre, reste en arrière, (2)

et forme ainsi, pendant le premier temps, de la mesure, une dissonance, qui, dans le second temps, se résout sur la consonance qu'elle retardait. C'est de cette manière que se pratiquent les dissonances au temps fort de la mesure. On voit par-là que ces dissonances ne



sont véritablement que des retards de consonance. Ces retards peuvent se faire en toutes sortes de sens, mais on ne considère ordinairement que ceux qui se font en descendant diatoniquement; encore ne considère-t-on qu'un petit nombre d'entre eux. Nous nous conformons ici à cet usage: d'autant plus qu'il est facile d'étendre les considérations que nous allons présenter, et que l'on en aura même fréquemment l'occasion dans la suite de ce traité.

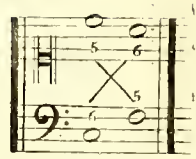
Cela posé, on distingue dans l'emploi de la dissonance au temps fort trois circonstances remarquables; la préparation, la percussion et la résolution, qui, comme on va le voir, sont des conséquences immédiates de sa nature.

La préparation consiste en ce que la note qui forme dissonance, doit avoir été entendue comme consonance dans l'accord précédent; et cela ne peut être autrement, puisqu'elle n'est autre chose que la prolongation de cette consonance elle-même; la percussion consiste dans l'emploi même de la dissonance qui doit toujours avoir lieu sur le premier temps de la mesure; enfin la résolution consiste en ce que la partie, qui était prolongée, aille prendre la note qu'elle retardait, et cette résolution se fait le plus souvent en descendant diatoniquement.

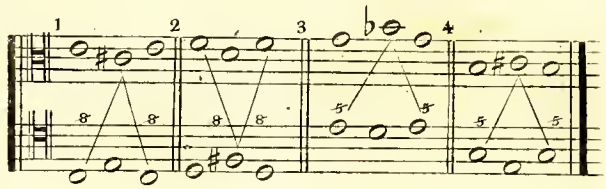
Nous avons déjà dit que l'on comptoit communément quatre dissonances, savoir; la septième, la neuvième, la quarte ou onzième, et la seconde. Ce serait ici le lieu d'en examiner la nature, de faire connaître les manières les plus usitées de les préparer, de les accompagner et de les résoudre; mais comme tout ce que nous pourrions dire à ce sujet serait incomplet et même faux, le lecteur n'ayant point encore acquis des notions suffisantes, nous le renvoyons aux chapitres suivants où cette matière sera traitée avec toute la justesse et l'étendue désirables. Cependant, ceux de nos lecteurs, qui jugeront à propos de savoir ce que l'on enseigne et ce que l'on pratique communément en cette partie, peuvent jeter un coup d'œil sur les basses chiffrées comprises dans les exemples qui sont à la suite de ce premier livre, sous les numéros 17 à 34, et au Chapitre V. § 1.

§ 9 DES RELATIONS .

Par le terme de Relation qui n'a pas encore été défini, on entend l'intervalle qui se trouve entre la note prise par une partie et la note quitée par une autre: ainsi dans l'exemple ci contre, la première note de la partie inférieure est en relation de Sixte avec la seconde note de la partie supérieure, et la première note de cette dernière partie est en relation de quinte avec la seconde note de la partie inférieure



On conçoit, d'après cela, qu'il y a autant de relations que d'intervalles, mais toutes les relations ne sont pas également admissibles; celles d'Octave superflue et diminuée (1.2) celle de quinte diminuée (3) et celle de quartè majeure (4) sont prohibées; en un mot; les relations d'Octave, de quinte et de quartè ne comportent pas d'altérations, parce qu'étant altérées, elles font paraître fausses toutes les intonations; c'est pour cela, qu'on les appelle fausses-relations ou mauvaises relations. Pour en mieux sentir le mauvais effet, il suffit de répéter plusieurs fois chacun des exemples ci dessus.



§ 10 DES SIGNES DES INTERVALLES

On a imaginé une manière abrégée d'écrire l'harmonie. Cette manière consiste à écrire seulement la basse, et à placer au dessus de chacune des notes de cette partie des signes qui indiquent les intervalles qu'elles doivent porter. Ces signes sont les chiffres et quelques autres caractères, que nous allons faire connaître.

Chaque intervalle est représenté par le chiffre dont il tire son nom: les intervalles simples s'expriment par les chiffres 1.2.3.4.5.6.7.8. les intervalles redoublés, à l'exception de la neuvième, s'expriment par les chiffres des intervalles simples qui leur correspondent; mais souvent aussi l'on emploie les chiffres dont ils tirent directement leur nom, lorsque cela est nécessaire, pour indiquer, soit la distance, où ils doivent être de la basse, soit la disposition réciproque des parties (Voyez l'ouvrage de M^r Emm. Bach. ch. 1. § 22. et suivants.)

Lorsque l'intervalle doit être employé conformément à l'état du système, il n'est besoin d'aucun signe particulier pour en désigner l'espèce. Un 5 placé sur la première du ton, dans quelcun mode que ce soit indique une quinte juste: le même chiffre placé sur la septième du ton, quelque soit encore le mode, annonce une quinte mineure ou fausse = quinte, sans qu'il soit besoin dans ces deux cas d'aucune autre désignation particulière, et ainsi des cas semblables; mais s'il survenait une altération accidentelle, qui changeât l'espèce de l'intervalle, on peut employer, pour indiquer cette variation, l'un des deux moyens suivants.

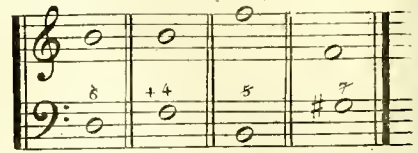
Le premier consiste à employer le signe même de l'altération (c. a. d.) le dieze, le bémol ou le bécarre. Ainsi, dans l'exemple 1^{er} qui est dans le mode d'ut le #4 indique la quartè accidentellement majeure; dans l'exemple 2^e qui est en fa, le 44 donne la même indication; et ainsi des autres.



10) L'autre consiste à employer pour la majorité le signe + ou x ou une barre transversale descendant de gauche à droite, et placée sur le chiffre (ex. 1. 2.) et pour la minorité ou diminution, une barre transversale descendant de droite à gauche et placée sur le chiffre (ex. 3).



Outre ces cas, il y a des intervalles dont on est dans l'usage d'indiquer toujours l'espece, quoiqu'elle soit déterminée par les circonstances; ce sont la sixte majeure sur la deuxième note du ton (ex. 1) la quarte majeure, sur la quatrième, (ex. 2) la quinte mineure, sur la septième, (ex. 3) enfin la septième diminuée sur la septième du ton mineur (ex. 4).



Tels sont les principes les plus constamment suivis de l'art de chiffrer les intervalles: principes dont l'application varie, non seulement selon les Écoles, mais même selon les maîtres, chacun d'eux ayant ses usages, auxquels il déroge lui-même en maintes occasions. Le seul remède à cet inconvénient est dans une grande habitude, dans une lecture très variée des différents auteurs, et surtout dans une connaissance profonde des loix de l'harmonie.

CHAPITRE SECOND

Des Accords en général et des Accords simples en particulier.

§ I. DEFINITIONS ET DIVISIONS DES ACCORDS.

Un Accord est la réunion de plusieurs sons qui peuvent être entendus à la fois.

Tous les Accords peuvent être divisés des quatre manières suivantes. 1^o en Accords consonants ou dissonants: 2^o en Accords directs ou indirects: 3^o en Accords simples ou complexes: 4^o en Accords fondamentaux ou dérivés.

Ces différentes manières d'envisager les Accords sont la base d'autant de théories isolées; je vais, en les liant entre elles, essayer de les concilier: et dans cette vue, je vais d'abord expliquer les termes que je viens d'employer.

1^o Un Accord consonant est celui qui n'est composé que de consonances; Un Accord dissonant est celui qui, outre les consonances, renferme encore une ou plusieurs dissonances. Les Accords dissonants sont de deux espèces: 1^o ceux dont les dissonances n'ont pas besoin d'être préparées 2^o ceux dont les dissonances sont soumises à la préparation.

2^o Un Accord direct est celui dont tous les sons, à compter de la basse, se trouvent dans la série continue ou discontinue des Tierces, et forment par conséquent avec elle des 3^{es}, 5^{es}, 7^{es}, 9^{es}, 11^{es} et 13^{es}; Un Accord indirect ou renversé est celui dont tous les sons, à compter de la basse, ne sont pas dans la série des Tierces, et forment par conséquent avec elle des quarts ou des Sixtes.

3^o On appelle Accords simples ou naturels les Accords qui sont agréables par eux-mêmes à l'oreille: ce sont 1^o les Accords consonants 2^o les Accords dissonants de la première espèce, c'est-à-dire, ceux dont la dissonance n'a pas besoin d'être préparée, tant directs qu'indirects, à quelques exceptions près. Les Accords composés, complexes ou artificiels sont ceux qui ne sont pas, par eux-mêmes agréables à l'oreille, mais qui le deviennent au moyen de la préparation.

ce sont, en général, les Accords dissonants de la seconde espèce et les Accords altérés. On remarque, parmi les Accords simples eux mêmes, il en est qui sont immédiatement donnés par la nature: nous les appelons Accords simples primitifs; les autres sont une modification simple de ceux-ci. Nous les nommons Accords simples secondaires.

4^o Tout accord primitif et direct en même tems s'appelle accord fondamental; les renversements de ces Accords s'appellent dérivés simples. On appelle note fondamentale celle qui sert de Basse à un Accord fondamental; la Basse fondamentale est celle qui n'est composée que de sons fondamentaux; la Basse continue, se forme indistinctement de sons fondamentaux et de ceux qui ne le sont pas; on l'appelle continue, parcequ'elle regne dans tout l'étendue de la pièce.

Il est très essentiel avant d'aller plus loin de bien se pénétrer de cette quadruple distinction des Accords; et après avoir bien conçu ce que nous entendons par Accord direct et renversé, par Accord simple et complexe, de bien remarquer que nous n'accordons la qualité de fondamentaux qu'aux seuls Accords qui sont en même temps primitifs et directs; et comme ces Accords sont, avec leurs dérivés, la base de toute l'harmonie, nous allons faire connaître les uns et les autres avec tout le détail et l'étendue convenables.

DES ACCORDS SIMPLES EN GÉNÉRAL.

Les Accords simples se divisent en deux classes 1^o ceux qui ne renferment que des consonances, 2^o ceux qui renferment des dissonances non soumises à la préparation. Nous examinerons séparément ces deux classes d'Accords.

§. 2 DES ACCORDS SIMPLES DE PREMIERE CLASSE.

Les Accords simples de première classe sont les Accords de Tierce de Quinte et leurs dérivés. Il y a quatre accords de Tierce et Quinte: l'Accord parfait majeur, l'Accord parfait mineur, l'Accord parfait diminué, avec Tierce mineure: et l'Accord parfait diminué avec Tierce diminuée.

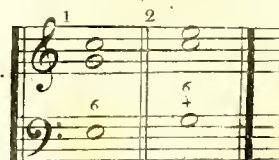
Accord parfait majeur, et ses dérivés.

Accord fondamental. Cet Accord est composé de Tierce majeure et de Quinte juste: on y ajoute l'Octave, comme quatrième partie: le plus souvent, il ne se chiffre pas (ex 1) mais, lorsque cela est nécessaire, pour indiquer la préparation ou la résolution d'une dissonance, on emploie l'un des trois chiffres qui représentent les consonances dont il est composé, (c. a. d. : 3, 5, 8,) ou bien deux d'entre eux, et quelque fois tous les trois ensemble; on emploie aussi quelque fois les chiffres redoublés.



1^o **Dérivé Accord de la sixte (ex. 1).** Cet Accord est composé de Tierce min^{re} et sixte min^{re}. Il se chiffre d'un 6, au quel on ajoute quelque fois 3 ou 8, par la même raison que ci-dessus.

2^o **Dérivé.** Accord de sixte et Quarte (ex. 2). Cet Accord est composé de Quarte juste et Sixte mineure; il se chiffre 6 4.



2^o Accord parfait mineur, et ses dérivés.

Ces Accords ne diffèrent des précédents que par la variété des intervalles; toutes les observations que nous venons de faire s'appliquent au cas actuel.

Accord fondamental. Accord parfait mineur, composé de Tierce mineure et Quinte juste, aux quelles on ajoute l'Octave comme quatrième partie. ex. 1.

1^{er} Dérivé. Accord de Sixte composé de Tierce et Sixte majeures (2)

2^e Dérivé. Accord de Sixte et de Quarte composé de Quarte juste et Sixte mineure (3)



3^o Accord parfait diminué, avec Tierce mineure, et ses dérivés.

Ainsi que l'accord parfait mineur, cet Accord ne diffère du premier que par la variété de ses intervalles.

Accord fondamental. Cet Accord composé de Tierce et Quinte mineures, il se chiffre 5 (ex. 1) On le nomme Accord-parfait-diminué.

1^{er} Dérivé. Accord de petite Sixte composé de Tierce mineure et Sixte majeure; il se chiffre 6 ou +6. (ex. 2.)

2^e Dérivé. Cet Accord est composé de Quarte et Sixte majeures: il se chiffre +4. (ex. 3.)



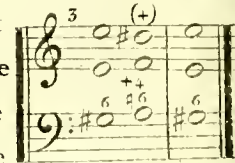
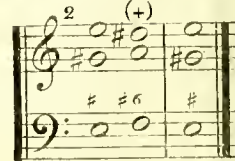
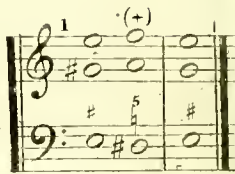
4^o Accord parfait diminué, avec Tierce diminuée, et ses dérivés.

Ces Accords diffèrent des précédents, non seulement par l'espece des intervalles; mais aussi par la manière d'employer ces intervalles.

1^{er} Accord fondamental. Cet Accord est composé de Tierce diminuée, avec Quinte mineure; il se place sur la quatrième du ton, en mineur, altérée par dièze, à laquelle il appartient exclusivement. La note qui fait Tierce diminuée doit être à la distance de dixième: il se chiffre 5^b, 5[#], selon l'état du système. (ex. 1.)

1^{er} Dérivé. Accord de Sixte superflue; composé de Tierce majeure et Sixte superflue se place sur la sixième d'un ton mineur, devenue accidentellement seconde note du ton: se chiffre #6 ou +6 (ex. 2.)

2^e Dérivé. Accord de quarte majeure et Sixte mineure. Cet Accord appartient exclusivement à la première du ton mineur descendant à la septième: il se chiffre 4^b, 4[#], 4^b, 4[#] &c. selon l'état du système; les deux notes supérieures doivent être à la distance de Sixte superflue ou de dixième, la Tierce diminuée proprement dite ne pouvant s'employer sans préparation (ex. 3.)



OBSERVATION. Ces deux derniers accords fondamentaux ne sont appelés qu'improprement Accords parfaits, mais ils sont avec raison rangés parmi les Accords naturels, parce qu'aucun de leurs intervalles n'est sujet à la préparation, et ils sont rangés dans la première classe, parce qu'ils n'offrent à l'œil que des consonances, ainsi que leurs dérivés.

§ 3. ACCORDS SIMPLES DE SECONDE CLASSE

Les accords simples de seconde classe sont les accords de dominante tonique et leurs substitués, tant directs qu'indirects.

L'Accord de dominante tonique ou septieme dominante est un accord essentiellement et exclusivement composé de Tierce majeure et septieme mineure; il est de deux especes, savoir: 1^o celui dont la quinte est juste; c'est l'accord de dominante tonique, proprement dit (ex. 1.2) 2^o celui dont la quinte est diminuée ou plutot mineure; c'est l'accord diminue de dominante tonique (ex. 3.)



Cet accord, quelque soit son espece, appartient exclusivement à une note, qui est ou devient cinquieme de ton.

Les accords de substitution sont pour le premier Accord 1^o en majeur, l'Accord substitue de septieme mineure et l'Accord de neuvieme majeure dominante 2^o en mineur, l'Accord de septieme diminuée et l'Accord de neuvieme mineure dominante: Pour le second Accord, l'accord de septieme diminuée avec tierce diminuée; on vera plus bas la représentation et la description de ces Accord, chacun à leur article.

Il est clair que la qualité d'Accord fondamental appartient aux seuls accords de dominante tonique, et non à leurs substitués.

I. ACCORD DE DOMINANTE TONIQUE : FONDAMENTAL.

Cet Accord appartient exclusivement à la cinquieme note du ton, soit majeur, soit mineur; la Tierce est essentiellement majeure.

Accord fondamental. Cet Accord appelé accord de septieme dominante est composé de Tierce majeure, Quinte juste et septieme mineure; il se chiffre 7, $\frac{7}{5}$, $\frac{7}{2}$, selon l'état du système.



1^o Dérivé: Accord de Sixte avec Quinte mineure, composé de ces intervalles et de la Tierce mineure, se chiffre $\frac{6}{5}$

2^o Dérivé: composé de Tierce mineure, Quarte juste et Sixte majeure; cet Accord se nomme aussi accord de petite sixte; il se chiffre +6 ou $\frac{+6}{3}$

Renversement: Accord de triton, composé de seconde, quarte et Sixte majeures; se chiffre ++ ou +.

Accords substitués de l'accord de septième dominante en majeur.

1. Accord substitué de septième mineure

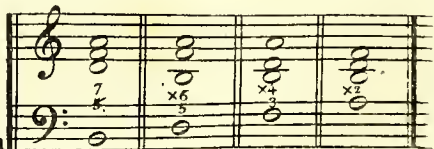
Cet Accord appartient exclusivement à la Septieme note d'un ton majeur. Lorsque cette note devient la deuxieme du ton mineur relatif, elle ne peut porter cet Accord qu'en préparant la septieme.

Accord direct: déjà décrit: se chiffre $\frac{7}{5}$. Cet accord n'est évidemment que le premier dérivé de l'accord de dominante, où la Septieme est substituée à la Sixte.

1^o Dérivé: Tierce mineure, Quinte juste et Sixte majeure; se chiffre $\frac{x6}{5}$

2^o Dérivé: Tierce majeure, Quarte majeure et Sixte majeure; se chiffre $\frac{x4}{3}$

Renversement: Seconde majeure, Quarte juste et Sixte mineure se chiffre +2. Ce dernier Accord ne saurait guères être regardé comme Accord simple, parceque sa dissonance, ainsi renversée, a besoin de préparation.



2.º Accord de neuvième majeure dominante, et ses dérivés.

Cet Accord appartient exclusivement à la cinquième note d'un ton majeur.

Accord direct: Tierce majeure, Quinte juste, Septième mineure et neuvième majeure : se chiffre $\frac{9}{7} \frac{9}{\#} \frac{9}{\flat}$. Cet accord est évidemment l'accord de dominante tonique lui même, dans lequel la neuvième est substituée à l'octave de la fondamentale.



1.º Dérivé: Tierce, Quinte, sixte et Septième mineure : se chiffre $\frac{7}{6} \frac{7}{5} \frac{7}{4}$. Les notes qui forment Septième et Sixte sur la basse, c.a.d. la fondamentale et la neuvième, doivent encore observer cette distance entre elles.

2.º Dérivé: Tierce mineure, Quarte juste, Quinte juste et Sixte majeure : se chiffre $\frac{+6}{5} \frac{+6}{4} \frac{+6}{3}$, les notes qui forment Quarte et Quinte doivent observer entre elles la distance de neuvième.

Renversement: De Septième. Cet Accord est composé de Seconde majeure, Tierce majeure, Quarte majeure et Sixte majeure; il se chiffre $\frac{+3}{2}$: la Seconde et la Tierce sont en neuvième.

Quand au renversement de la neuvième, il ne peut s'employer sans préparation.

Accords substitués de l'accord de dominante tonique, en mineur.

1.º Accord de septième diminuée, avec tierce mineure

Cet Accord appartient exclusivement à la septième note d'un ton mineur.

Accord direct: Tierce et Quinte mineures, Septième diminuée: se chiffre $\frac{7}{6} \frac{7}{5} \frac{7}{4}$

1.º Dérivé: Tierce et Quinte mineures, Sixte majeure: se chiffre $\frac{+6}{5}$ ou $\frac{6}{5}$

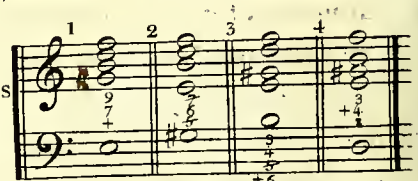
2.º Dérivé: Tierce mineure, Quarte et Sixte majeures, se chiffre $\frac{+4}{\flat} \frac{+4}{\#}$.



Renversement: Seconde augmentée, Quarte et Sixte majeures se chiffre $\frac{+2}{\flat} \frac{+4}{\#}$; l'état du système empêche de confondre le premier de ces chiffres avec celui de l'article précédent.

2.º Accord de neuvième mineure dominante, et ses dérivés:

Cet Accord ne diffère de celui de neuvième majeure que par l'espèce de la neuvième; il se chiffre $\frac{9}{7} \frac{9}{\#} \frac{9}{\flat}$ selon l'état du système. Les mêmes observations s'appliquent à ses dérivés et renversements.



Il faut cependant remarquer que la neuvième mineure, qui fait ici Septième diminuée sur la Tierce de l'Accord fondamental, est plus susceptible de renversement que la neuvième majeure. Dans cette supposition, il faut distinguer deux cas. Le premier, que j'appelle renversement simple, est celui où la neuvième serait seule renversée: ce qui donnerait un Accord de Septième majeure, Seconde maxime ou augmentée, Quarte majeure et Sixte majeure que l'on chiffrera $\frac{+6}{\flat} \frac{+4}{\#}$ (ex.1.) Le second cas, celui où les deux dissonances sont renversées, et que par cette raison, j'appelle renversement double, produit deux autres cas, celui où la Septième est au dessous de la neuvième (ex.2.) et celui où la neuvième est au dessous (ex.3.) Dans le premier, on aura, pour double renversement de Septième et neuvième, un accord composé de Tierce mineure, neuvième majeure, Quarte majeure et Sixte majeure, que l'on chiffrera $\frac{6}{\flat} \frac{+4}{\#}$, ou



mieux $\frac{3}{6}$; la note qui fait seconde sur la basse devra être à la distance de neuvième, à cause de la tierce, qui devra être au dessous: dans le second cas, on aura, pour double renversement de neuvième et septième, un Accord composé de Sixte majeure, Septième majeure seconde maxime ou augmentée et Quarte majeure, que l'on chiffrera $\frac{+4}{+7}$ ou mieux $\frac{+11}{+6}$. Du reste en ce qui concerne l'emploi de ces Accords, nous observerons qu'ils ne se pratiquent guères sans préparation, et quand aux renversements qu'ils présentent nous envoyons pour plus amples développements au chapitre VI, où cette matière sera traitée à fond.

2^o. ACCORD DIMINUÉ DE DOMINANTE TONIQUE: FONDAMENTAL

Accord fondamental: déjà décrit: se chiffre $\frac{7}{\#}$. Les notes qui forment Tierce majeure et fausse — Quinte doivent être entre-elles à la distance au moins de Sixte; il s'emploie rarement sans préparation.

1^{er} Dérivé: Tierce diminuée, Quinte mineure et Sixte mineure: se chiffre $\frac{6}{\#}$: il s'emploie difficilement sans préparation: la Tierce diminuée doit être à la distance au moins de dixième.

2^{er} Dérivé: Tierce majeure, Quarte majeure, Sixte augmentée: se chiffre $\frac{\#6}{+4}$ $\frac{\#}{+3}$ $\frac{\#}{+4}$

Renversement. Seconde majeure, Quarte majeure, Sixte mineure: se chiffre $\frac{\#6}{+4}$ $\frac{\#}{+3}$ $\frac{\#}{+4}$: les notes qui forment Quarte majeure et Sixte mineure doivent être entre elles à la distance au moins de Sixte superflue.

Accords substitués de l' Accord diminué de dominante.

Accord de septième diminuée, avec tierce diminuée.

Cet Accord appartient exclusivement à la Quatrième note d'un ton mineur, altérée par Dieze, allant faire repos à la cinquième du ton.

Accord direct: Tierce, quinte et septième diminuée: il se chiffre $\frac{7}{\#}$. la note qui forme Tierce diminuée doit être à la distance de dix degrés de la basse; cet Accord ne s'emploie guères sans préparation.

1^{er} Dérivé: Accord de sixte superflue, composé de Tierce majeure, Quinte juste et Sixte augmentée: se chiffre $\frac{\#6}{\#}$ $\frac{\#6}{\#}$.

2^{er} Dérivé: Tierce et Quarte majeures, Sixte mineure: $\frac{4}{\#}$ $\frac{6}{\#}$

Renversement: seconde augmentée, Quarte juste, Sixte majeure: se chiffre $\frac{6}{+2}$ $\frac{4}{+2}$ $\frac{+}{+}$ Les notes qui forment seconde et Quarte doivent être entre-elles au moins à la distance de sixte; elles peuvent aussi être placées en dixième.

Observation

L'accord diminué de dominante peut avoir une neuvième de substitution. Aucun auteur didactique n'a, jusques à ce jour, parlé de cette harmonie; je crois devoir néanmoins l'indiquer ici; mais, comme elle ne diffère des autres neuvièmes de substitution que par l'espece des intervalles, je me contente d'en indiquer ici l'accord direct; le lecteur pourra la développer s'il le juge à propos.

§ 4. OBSERVATIONS, RÉCAPITULATION.

On remarquera sans doute que, parmi les accords dont nous venons de donner le détail, il en est plusieurs, qui ne pouvant pas être employés sans préparation, ne peuvent pas être regardés comme accords simples. De ces accords, les uns sont directs, comme l'accord parfait avec tierce et quinte diminuée, l'accord de tierce quinte et septième diminuée; d'autres sont indirects, tels que le renversement de la neuvième. Nous les avons néanmoins tous rangés dans cette classe; les premiers, parcequ'ils engendrent des accords naturels, les autres, parcequ'ils proviennent d'accords de cette espèce. Cette légère irrégularité ne diminue en rien le mérite de cette théorie; elle devient même nulle et sans conséquence, au moyen du correctif que nous y apportons. Mais, s'il est très satisfaisant de voir toute l'harmonie réduite à un petit nombre d'accords simples, je veux dire: l'accord parfait et l'accord de dominante tonique; car il résulte de-là que toute la science de l'harmonie se réduit à bien connaître la marche de ces deux accords. C'est ce que la lecture de ce traité portera à la dernière évidence; et comme il est, d'après cela, très important que le lecteur ait bien présents à l'esprit les rapports qui les unissent entre eux, je vais lui en présenter ici un tableau formé d'après les bases que nous venons de développer.

Tableau des Accords simples.

ACCORDS DE PREMIERE CLASSE Accords de Tierce Quinte et leurs dérivés				ACCORDS DE SECONDE CLASSE Accords de dominante tonique, leurs substitués et dérivés							
Accords parfaits, proprement dits		Accords parfaits impropres		1 ^{re} Sorte Accord de dominante, et ses substitués					2 ^{de} Sorte Accord diminué de dominante, et ses substitués		
I	II	III	IV	en majeur		en mineur			X	XI	XII
Accord parfait majeur	Accord parfait mineur	Accord parf. diminué avec 3 ^e min.	Accord parf. diminué avec 3 ^e dim.	Accord de 7 ^e mineure dominante	Accord de 7 ^e mineure substituée	Accord de 9 ^e maj. Dominan. substituée	Accord de 7 ^e mineure diminuée	Accord de 9 ^e min. dominan. substituée	Accord de dominante diminuée	Accord de 7 ^e mineure diminuée avec 3 ^e dim.	Accord de 9 ^e min. de subst. de dom. diminuée
Renversements											
Seconde Dérivés											
Premiers Dérivés											
Accords directs											

CHAPITRE TROISIEME

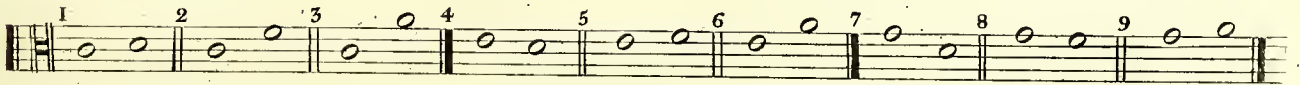
Considérations générales sur la marche des Accords.

Avant d'entrer dans aucun détail sur la marche des Accords simples, il convient d'examiner en général les circonstances du passage d'un Accord à un autre. Ces circonstances se réduisent à trois. 1^o Le nombre de parties que produit une marche quelconque d'harmonie, 2^o le choix qu'il convient de faire pour écrire à un nombre déterminé de parties, ou les principes du redoublement des consonances 3^o enfin, la disposition respective des parties supérieures, ou la Doctrine générale des positions. Ce sera la matière des subdivisions de ce chapitre.

« I NOMBRE DE PARTIES .

que produit le passage d'un Accord à un autre..

Le nombre de parties que comporte une succession quelconque d'Accords se détermine par la considération du nombre de sons dont est composé chacun de ces Accords, et du nombre de mouvements que peut prendre chacun de ces sons. Pour éclaircir ceci par un exemple, supposons que d'un Accord parfait, comme Ut-Mi-Sol, on passe à un autre Accord parfait Ré-Fa-La, on verra clairement que du son Ut, on peut passer à chacun des sons du second Accord, ce qui donnera les trois mouvements de parties Ut-Ré, Ut-Fa, Ut-La: par la même raison, le passage du son Mi à chacun des sons Ré, Fa, La, donnera les trois mouvements Mi-Ré, Mi-Fa, Mi-La; Enfin le passage du son Sol à chacun des sons Ré, Fa, La, donnera les trois mouvements Sol-Ré, Sol-Fa, Sol-La. De tout cela, il résulte que le passage d'un accord parfait à un autre Accord parfait donnera toujours neuf parties, que nous réunissons dans l'exemple suivant.



L'examen de ces exemples fait voir que la partie qui va de la Quinte du premier Accord à la Quinte du second (ex.9) fera nécessairement deux Quintes de suite avec la partie qui va de la fondamentale du premier à la fondamentale du second (ex.1); mais on peut éviter cette faute, en prenant le mouvement contraire, comme on le voit dans l'exemple ci-contre: et cette manière d'écrire est surtout admissible à un grand nombre de parties..



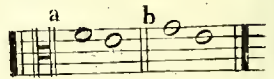
Le mouvement contraire sauve également les deux octaves, lorsque l'on écrit à un grand nombre de parties; or le passage d'un ton à un autre pouvant se faire de deux manières (c-a-d) en montant ou en descendant, il s'ensuit que chacune des parties ci-dessus peut être prise de deux manières. Mais dans ce cas, il faut observer que les parties qui vont de la Quinte à la Quinte feront toujours deux Quintes avec les parties qui vont de la fondamentale à la fondamentale: il faudra donc supprimer une de chacune d'elles: et l'on conclura de-là, que le passage d'un Accord de Tierce et Quinte à un autre Accord de Tierce et Quinte produit toujours seize parties réelles différentes

entre elles. Dans les Accords de Sixte, où les deux Quintes peuvent s'éviter sans retranchement de parties, on aurait dix-huit parties réelles. On verra dans le livre second par quels moyens on parvient à augmenter indéfiniment ce nombre; mais ici pour simplifier, nous n'aurons même point égard aux deux manières de prendre la même partie, et nous supposerons que le passage d'un son à un autre se fait toujours par le moindre intervalle, hors le cas où il faut procéder autrement, pour éviter les deux Quintes, ce qui réduira généralement à neuf le nombre des parties que produit le passage d'un Accord à un autre.

La succession fondamentale restant la même, on peut successivement prendre pour basse chacune des parties que nous venons d'obtenir, en les considérant comme autant de succession, dérivées, et toutes les autres parties s'arrangeront au dessus de chacune d'elles; on voit par là que nous aurons de même, pour chaque succession fondamentale, neuf succession, dérivées, et pour chacune de ces successions, neuf parties différentes et réelles.

On peut encore prouver la même proposition, d'une manière différente. En effet, représentons par $\frac{5}{1}, \frac{6}{1}, \frac{6}{1}$, le premier Accord de Tierce et Quinte et ses deux dérivés, que, pour abrégé, nous désignerons par les lettres a, b, c; représentons de même par $\frac{5}{1}, \frac{6}{1}, \frac{6}{1}$, les trois faces du second Accord, que nous désignerons par a', b', c'; On aura les neuf successions dérivées aa, ab, ac; ba, bb, bc; ca, cb, cc; et comme chacun des Accords a, b, &c, est composé de trois sons chaque succession nous donnera neuf mouvements de parties.

Si l'un des Accords renfermoit un son de plus, on n'aurait pas, pour cela, un plus grand nombre de parties, car ce son étant une dissonance ne pourrait d'abord pas être redoublé: en outre, sa résolution remplaceroit une des parties consonantes, comme on le voit dans l'exemple ci contre, où la partie (a) remplace la partie (b) parceque ces deux parties existant simultanément seraient considérées comme faisant deux Octaves.



§. 2. DU CHOIX DES INTERVALLES,

Pour écrire à un nombre déterminé de parties.

Après avoir donné au lecteur les moyens de tirer d'une succession quelconque d'Accords tous les mouvements de parties qu'elle est capable de produire; il faut lui enseigner à régler son choix pour écrire à un nombre déterminé; et c'est ce que nous allons faire dans les articles suivants.

1^o. A une partie.

L'Harmonie ou, pour mieux dire, l'accompagnement à une partie a lieu de deux manières. La première, lorsque l'on se contente de toucher une seule note de basse avec la main gauche cette manière s'indique par les lettres T. S. ou par les mots *Tasto*, *Tasto Solo*, placés au dessus de la basse; la seconde manière a lieu, lorsque toutes les parties sont à l'unisson ou en Octave avec la basse, ce qui s'indique par les mots: *all'unissono*, *unissoni*, ou par une suite de 8, ou enfin, par un 8 suivi d'une barre, qui couvre tout le passage de basse. Cette sorte d'harmonie s'emploie rarement, et dans les cas seulement où le compositeur veut, pour l'expression, faire ressortir tel ou tel trait de chant.

2^o. A deux parties.

Dans ce genre de composition, l'harmonie se forme de la basse et de la partie principale. Cette partie principale doit être composée des notes essentielles de l'Accord que la basse doit porter, selon

ses divers mouvements (ce qui sera déterminé par la suite) ou réciproquement. Ces notes essentielles sont indiquées par le chiffre même de l'Accord: et il faut remarquer que l'effet harmonique est d'autant plus agréable que la partie principale fait entendre un plus grand nombre des sons de l'Accord.

Dans la composition à deux parties, il y a un cas qui mérite d'être remarqué, c'est celui où les deux parties marchent en Tierce, il s'indique par une suite de 3 ou par un seul 3 suivi d'une barre qui s'étend sur tout le trait de basse. Toutes les fois que cette indication a lieu, on ne donne en effet que la Tierce.

3. A Trois parties.

Dans l'harmonie à trois parties, on emploie lorsque cela est possible, tous les sons des Accords consonants, mais, le plus souvent, on est obligé de retrancher une des consonances et d'en redoubler une autre, afin d'avoir une bonne mélodie dans toutes les parties.

A l'égard des Accords simples dissonants, parmi les notes qui entrent dans leur composition, il en est une qui leur est commune et essentielle à tous, c'est la septième du ton. Dans les uns, c. a. d. dans ceux de Septième et de neuvième dominante, elle en est la Tierce: dans les autres, c. a. d. dans ceux de Septième mineure avec Quinte mineure et de Septième diminuée, elle en est la plus grave. Dans les premiers il faut lui adjoindre comme notes essentielles la cinquième du ton et la dissonance c. a. d. la Septième ou la neuvième; dans les deux autres, la Quinte mineure et la Septième mineure ou diminuée. On voit par là que la note qui fait Tierce au dessus de cette Septième, c. a. d. la deuxième du ton, doit, à trois parties, être retranchée de tous ces Accords, que l'on ne peut employer à trois parties que ceux de ces Accords, tant directs qu'indirects, qui sont formés des seules notes essentielles, et que par conséquent les dérivés où la deuxième note du ton sert de basse ne peuvent être employés à trois parties.

4. A Quatre parties.

Il faut redoubler une des notes des Accords consonants: Quant aux Accords simples dissonants, on ajoutera la deuxième du ton dans ceux de Septième et leurs dérivés; on ajoutera la Septième dans ceux de neuvième et leurs dérivés. Ces derniers Accords ne pourront, comme on le voit, être complets qu'à cinq parties.

§. 3. DU REDOUBLEMENT DES INTERVALLES.

pour écrire à quatre ou à un plus grand nombre de Parties.

Lorsque l'on veut écrire à plus de trois parties, il faut nécessairement redoubler un ou plusieurs sons dans les Accords consonants; il faut de même en redoubler dans les Accords dissonants, lorsque l'on veut écrire à plus de quatre parties. Ce redoublement doit se faire selon certaines règles.

La première est de ne jamais redoubler les dissonances. La raison en est simple: ces dissonances étant par elles mêmes dures à l'oreille, le redoublement en rendrait l'effet trop sensible. En outre, comme elles ont une marche obligée, leur redoublement produirait des parties qui marcheraient en octave. On ne peut donc redoubler que les consonances, et comme tout accord dissonant n'est autre chose qu'un Accord consonant au quel on a ajouté une ou plusieurs dissonances, il s'en suit que toute la théorie du redoublement des Accords en général se ramène à celle des Accords consonants. Ces Accords

comme on sait se réduisent aux quatre Accords fondamentaux de Tierce et Quinte et à leur dérivés . Or il est à remarquer que ces derniers sons soumis aux mêmes loix que les Accords fondamentaux dont ils proviennent . Il ne reste plus à connaître que l'ordre dans lequel doivent se pratiquer les redoublements de ces Accords, et c'est ce que nous allons expliquer dans les Articles suivants .

1^o Redoublement des Accords parfaits majeur et mineur et de leurs dérivés .

Ces deux Accords suivant la même marche dans le redoublement de leurs intervalles nous n'en ferons qu'un seul article dans lequel nous examinerons successivement l'Accord fondamental et les deux dérivés .

Accord fondamental . Dans cet Accord, il faut redoubler la note fondamentale préférablement à toute autre, puis la Quinte préférablement à la Tierce . Cette consonance est la dernière que l'on doit redoubler ; seulement, il faut remarquer que la Tierce majeure est plus susceptible de redoublement que la Tierce mineure . Cela posé, si l'on représente par 1 3 5, les trois sons de l'Accord parfait, l'harmonie parfaite se composera comme on le voit dans le tableau ci contre .

Redoublement de l'Accord parfait

à 3 parties	1 3 5
à 4	1 3 5 1
à 5	1 3 5 1 5
à 6	1 3 5 1 5 3
à 7	1 3 5 1 5 3 1
à 8	1 3 5 1 5 3 1 5
à 9	1 3 5 1 5 3 1 3 5

Premier Dérivé . Dans cet Accord représenté par 1 3 6, le son 1 qui représente la basse de l'Accord est, comme on sait, la tierce de l'Accord fondamental ; le son 3 en est la Quinte et le son 6 est la note fondamentale elle même transportée à l'octave . Les Loix du redoublement sont les mêmes pour cet Accord que pour le précédent, à cela près que l'on redouble indifféremment la Tierce ou la Sixte ; la Tierce de l'Accord fondamental, qui sert ici de basse, se redouble aussi, par cette raison, plus facilement que dans l'Accord fondamental même .

Redoublement de l'Accord de Sixte

à 3 parties	1 3 6
à 4	1 3 6 6
	mieux 1 6 3 6
	ou 1 3 6 3
à 5	1 3 6 3 6
	ou 1 6 8 3 6
	ou 1 3 6 8 3
à 6	1 3 6 6 3 6
	1 3 6 3 6 3
	1 3 6 1 3 6
à 7	1 3 6 6 3 1 6
à 8	1 3 6 6 3 1 6 3
à 9	1 3 6 6 3 1 6 3 1

Second Dérivé . Dans cet Accord représenté par 1-4-6, le son 1 est la Quinte de l'Accord fondamental, 4 est la fondamentale elle même transportée à l'Octave, 6 en est la Tierce aussi transportée à l'Octave : néanmoins, la note 4 formant ici avec la basse une consonance peu harmonieuse n'est pas la meilleure à redoubler ; il vaut mieux redoubler la basse ou la Sixte, du moins à quatre parties, et les redoublements se feront en général dans l'ordre que l'on voit au tableau ci contre .

Redoublement de l'Accord de Sixte et de Quarte

à 3	1 4 6
à 4	1 4 6 1
à 5	1 4 6 1 4
	ou 1 6 1 4 6
à 6	1 4 6 1 4 6
	ou 1 6 1 1 4 6
à 7	1 4 6 1 4 6 1
à 8	1 4 6 1 4 6 1 4
à 9	1 4 6 1 4 6 1 4 6

Voilà en peu de mots ce qu'il y a de plus essentiel à savoir sur les redoublements des Accords parfaits majeur et mineur et de leurs dérivés .

2. Redoublements de l'Accord parfait diminué avec Tierce mineure. et de ses dérivés.

Accord fondamental. La note de cet Accord qu'il faut redoubler préférablement à toute autre est la Tierce, parce qu'elle ne dissonne ni avec la fondamentale, ni avec la Quinte; après elle, vient la note fondamentale enfin, la dernière note à redoubler est la quinte: encore faut il observer certaines conditions. D'abord, cette note ne peut être redoublée qu'une seule fois, et le redoublement doit, autant qu'il est possible, se faire en unisson, et non pas en Octave, le redoublement en Octave rendant la discordance trop sensible; outre cela, il faut que la basse et la Tierce soient suffisamment redoublées.

Redoublement de l'Accord fondamental.

à 3 parties	1 3 5
à 4	1 3 5 3
	ou 1 5 1 3
à 5	1 3 5 1 3
à 6	1 3 5 1 1 3
à 7	1 3 3 3 1 1 3
à 8	1 1 3 3 5 1 1 3
à 9	1 1 3 3 5 5 1 1 3

Premier Dérivé. La note qui se prête le mieux au redoublement dans cet Accord est celle de la basse; après elle vient la Sixte, et enfin, la Tierce; mais ici, comme la Quinte mineure a lieu non contre la basse, mais entre les parties, il en résulte que cette Tierce est beaucoup moins dissonante, et qu'elle peut, en cas de nécessité, se redoubler même à quatre parties. Il n'est pas non plus nécessaire de faire ce redoublement par unisson; il réussit également en Octave.

Redoublement de l'Accord de Sixte et Tierce

à 3 parties	1 3 6
à 4	1 1 3 6
	ou 1 6 3 1
	1 3 6 3
à 5	1 1 3 6 1
à 6	1 6 1 3 6 1
à 7	1 3 6 1 3 6 1
à 8	1 3 6 1 3 6 1 1
à 9	1 3 6 1 3 6 6 1 1

Second Dérivé. La note qu'il convient le mieux de redoubler dans cet Accord est d'abord la Sixte, puis la basse; on peut aussi redoubler la Quarte; mais il faut qu'elle soit bien couverte par le redoublement des deux autres.

Redoublement de l'Accord de Sixte et de Quarte

à 3 parties	1 4 6
à 4	1 6 4 6
	ou 1 1 4 6
à 5	1 6 1 4 6
à 6	1 6 1 4 6 6
à 7	1 6 1 1 4 6 6
à 8	1 6 1 1 4 4 6 6
à 9	1 6 6 1 1 4 4 6 6

En considérant attentivement les redoublements de ces Accords, on voit que quelque unes de leurs consonances sont employée plus de trois fois; on doit conclure de là que, pour éviter les deux Octaves, on doit recourir aux mouvements contraires dont nous avons parlé dans le § 1. de ce chapitre.

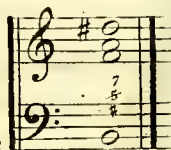
3. Redoublements de l'Accord parfait diminué, avec Tierce diminuée et de ses dérivés.

Accord fondamental. La note de cet Accord la plus susceptible de redoublement est la Quinte mineure, encore doit elle être redoublé, par unisson.

Premier et Second Dérivés. La même note est pour ainsi dire la seule que l'on puisse redoubler.

et il faut, avoir soin de faire ce redoublement par unisson, comme nous venons de le prescrire. On voit par là que ces Accords ne peuvent gueres s'employer dans une composition à un grand nombre de parties.

Quiconque a bien compris toute cette théorie du redoublement des Accords consonants en déduira facilement celle des Accords dissonants, d'après l'observation que nous avons faite plus haut. Il y a cependant un Accord de septieme auquel il serait difficile de faire l'application de ces règles; c'est celui que nous avons nommé Accord diminué de dominante. Dans cet Accord et dans ses dérivés, il n'y a de susceptibles de redoublement, que la fondamentale et sa Quinte. Ainsi, ces Accords ne sont, comme les précédents, susceptibles d'être employés qu'à un petit nombre de parties. Il en est demême de leurs substitués



§ 4 DES POSITIONS .

Quelque soit le nombre des parties de la composition, on conçoit, que la basse restant la même, les autres parties peuvent avoir entre elles divers arrangements, et le nombre de ces arrangements sera d'autant plus considérable, qu'il y aura plus de parties. Par exemple, si l'on écrit à trois parties, et que l'on représente par a-b-c les trois sons d'un Accord quelconque,

il est clair, que a étant la basse, les deux autres sons pourront prendre les arrangements b-c ou c-b; et afin de rendre la chose plus sensible par un exemple noté, supposons qu'il soit question d'un Accord de Tierce et Quinte, dont les sons soient représentés par 1-3-5, on pourra les obtenir sous les deux arrangements suivants: 1-3-5, 1-5-3. (ex A. 1 2.)

A quatre parties, l'Accord étant, par supposition, composé des sons 1-3-5-8, on obtiendrait, en plaçant le 8 à la fin, au milieu ou au commencement des deux arrangements précédents de parties supérieures, on obtiendrait, dis je, les six dispositions suivantes: 1-3-5-8, 1-3-8-5, 1-8-3-5; 1-5-3-8, 1-5-8-3, 1-8-5-3, (ex. B 1, 2, 3, 4, 5, 6).

A cinq parties, on obtiendrait, pour les quatre parties supérieures, vingt quatre dispositions différentes: à six parties, cent vingt, et ainsi de suite. On ferait d'ailleurs les mêmes raisonnements, si l'Accord était d'une autre espèce.

Il n'est pas douteux que, dans la composition, on ne se trouve, par les circonstances, amené dans ces différentes dispositions: mais il n'est pas moins vrai de dire que toutes ne sont pas également bonnes. Les meilleures sont, pour les Accords consonants, celles où les consonances sont ou le plus rapprochées, ou le plus également distantes les unes des autres, en se conformant néanmoins à ce que nous avons dit, en chap. I § 7, sur le lieu qui convient le mieux à chacune d'elles. On peut regarder comme très bonnes les dispositions où les consonances, occupant le médium, observent, entre elles des intervalles de Quinte et de Sixte, ex. B. 4, 6.

Quant à l'emploi des positions, il faut faire en sorte que les meilleures tombent au frappé de la mesure, et que les moins bonnes se trouvent au levé. Outre cela, il faut avoir soin de ne jamais finir par la position où la Quinte est au dessus; celle où la Tierce est à cette place vaut mieux dans ce cas, et peut s'employer dans l'accompagnement, lorsque la partie principale n'est pas au dessous de cette Tierce; mais la meilleure de toutes, pour les terminaisons, est celle où l'Octave occupe le dessus; Dans le cours de la composition, au

contraire, il faut préférer celle de la Tierce, comme plus harmonieuse; et souvent même, on redouble cette consonance pour éviter de tomber en Octave, comme on le verra dans le chapitre suivant.

Pour les Accords dissonants, la meilleure disposition est celle où les dissonances occupent le dessus, et où les autres sons se trouvent rangés en consonances, c. a. d. en tierces, ce qu'il faut observer surtout au frappé de la mesure; autrement, les chocs paraîtraient trop durs. Lorsque, par renversement, la dissonance se trouve à la basse, il faut mettre au dessus la note qui forme le choc, pour faire briller davantage l'harmonie.

Dans l'accompagnement sur le clavecin à trois et à quatre parties (et ce dernier est le plus usité) on ne considère en général, que les positions où la main droite peut prendre les trois sons que porte la basse, et on les désigne par les termes de première, deuxième et troisième position. Les Maîtres ont varié sur l'application de ces dénominations, qui sont en effet très-arbitraires. Il semblerait plus naturel ainsi que l'ont fait

Durante, Fenaroli &c. d'appeler première position celle où l'Octave est au dessus, deuxième, celle où la Tierce est au dessus, et troisième, celle où la Quinte occupe cette place (ex. A. 1. 2. 3.) mais l'usage le plus ordinaire est d'appeler, première celle où la Quinte est au dessus, deuxième, celle où l'Octave, et troisième, celle où la Tierce est à cette place. (ex. B. 1. 2. 3.)

Cela est assez indifférent; et, dans le cours de cet ouvrage, je suivrai habituellement le premier usage, comme le plus raisonnable; mais pour éviter toute équivoque, je me servirai d'une autre dénomination, et je dirai, position en Octave, pour désigner celle où l'Octave est au dessus, et ainsi des autres.

Enfin, on est souvent obligé d'employer des dispositions où la main droite ne peut pas prendre les trois sons de l'accompagnement, comme on le voit dans les exemples ci-contre. Dans ce cas, la main gauche prend le plus grave des trois sons, c'est ce qu'on appelle Accompagnement divisé.



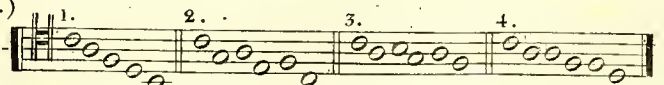
CHAPITRE QUATRIÈME

Marche des Accords Naturels.

Le passage d'un accord à un autre se fait toujours par un intervalle quelconque. Nous avons vu déjà (Chap. 1. § 2.) que tous les intervalles pouvaient, quant à l'harmonie, se réduire à ceux de Seconde, de Tierce et de Quarte, tant en montant qu'en descendant. A ces six intervalles, il faut joindre l'unisson; car il est clair que, par unisson, on peut passer d'un Accord à un autre, c. a. d. qu'une note, après avoir porté un accord, peut en porter un autre.

Parmi les différentes manières dont peuvent se succéder les intervalles, il y en a deux qui méritent d'être remarquées; je veux dire la continuation et la progression. La continuation a lieu par l'addition successive de l'intervalle à lui-même. (ex. 1.)

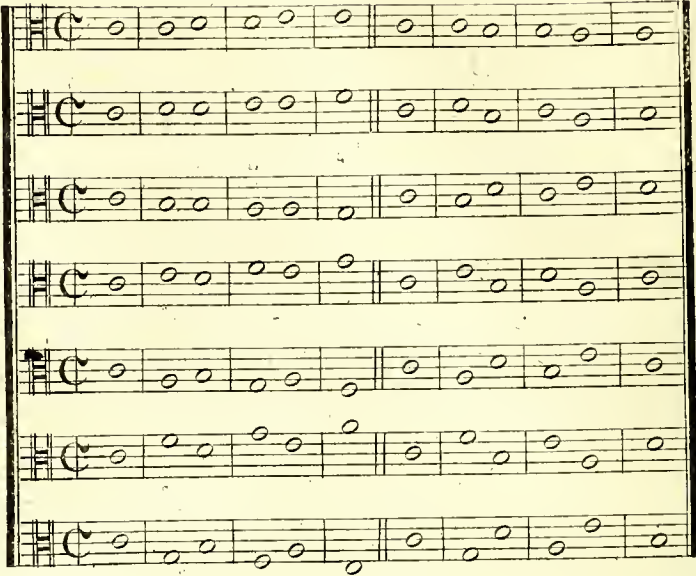
La progression a lieu par la répétition d'un intervalle sur différents degrés, également distants les



uns des autres. (ex. 2. 3.) La continuation n'est, d'après cela, qu'une sorte de progression, comme on peut le voir (ex. 4.) Il est des cas où ces deux modes de succession se confondent l'un avec l'autre, comme dans les progressions de Quarte, soit en montant, soit en descendant; mais dans les autres, ils diffèrent réellement entre eux.

L'unisson et les six intervalles élémentaires produisent chacun deux progressions, l'une ascendante, l'autre descendante, comme on le voit ici

Progressions ascendantes et descendantes formées par

}	L'unisson...	{	Ascendante	}	
	La Seconde...		Descendante		
	La Tierce...	{	Ascendante		
			Descendante		
	La Quarte...	{	Ascendante		
			Descendante		

On a donc en tout quatorze progressions; nombre que l'on diminue même quelquefois de moitié, en négligeant la différence du levé au frappé et du frappé au levé, ce qui est contraire aux principes; car les intervalles se comptent du levé au frappé.

Ceci bien entendu, nous allons examiner la marche des accords naturels, et comme nous en avons distingué deux classes, nous aurons plusieurs genres de succession; car d'un accord de première classe, on peut passer à un autre accord de première classe, ou à un accord de seconde classe et d'un accord de seconde classe, on peut passer à un accord de première, ou à un accord de seconde classe: cela donnera donc quatre genres de succession, qui vont faire la matière des quatre sections de ce Chapitre.

1^{re} SECTION: PASSAGE D'UN ACCORD NATUREL DE PREMIÈRE CLASSE

A un autre Accord Naturel de première classe.

Si la marche des Accords de Tierce et Quinte et de leurs dérivés était, comme on l'a prétendu, soumise à des loix uniformes, rien ne serait plus facile que la discussion de cette matière, car il suffirait de connaître la loi de succession des accords fondamentaux, pour en conclure celle des dérivés. Mais il n'en est point ainsi; et la lecture de ce chapitre prouvera irrévocablement, ce qui est depuis longtemps reconnu des praticiens: qu'une bonne succession d'accords fondamentaux, produit des successions vicieuses de dérivés, et qu'au contraire une bonne succession dérivée provient souvent d'une succession fondamentale vicieuse. Elle prouvera encore, que pour une même succession, soit fondamentale, soit dérivée même à nombre égal de parties, les différentes positions doivent s'écrire d'une manière différente.

Nous sommes donc obligés d'examiner séparément chacun de ces objets, et voici l'ordre que nous suivrons dans cette recherche.

Un Accord de Tierce et Quinte a, comme on l'a déjà vu, trois faces, celle de Tierce et Quinte ($\frac{5}{3}$) celle de Tierce et Sixte ($\frac{6}{3}$) et celle de Quarte et Sixte ($\frac{4}{3}$). Or 1^o d'un Accord de ($\frac{5}{3}$) on peut passer à un autre

Accord de ($\frac{5}{3}$) ou à un accord de ($\frac{6}{3}$) ou à un accord de ($\frac{4}{4}$). 2° D'un accord de ($\frac{5}{3}$) on peut passer à un accord de ($\frac{6}{3}$) de ($\frac{6}{3}$) ou de ($\frac{4}{4}$). 3° Et enfin, d'un accord de ($\frac{6}{3}$) on peut passer à un accord de ($\frac{5}{3}$) de ($\frac{6}{3}$) ou de ($\frac{4}{4}$). Ce qui donne en tout neuf genres de successions. Chacune de ces successions, peut se faire par un des sept mouvements élémentaires, et s'écrire à un nombre plus ou moins grand de parties, et dans différentes positions. L'examen de ces divers cas, va faire la matière des paragraphes suivants.

§. I. PASSAGE D'UN ACCORD DE TIERCE ET QUINTE,

A un autre Accord de Tierce et Quinte.

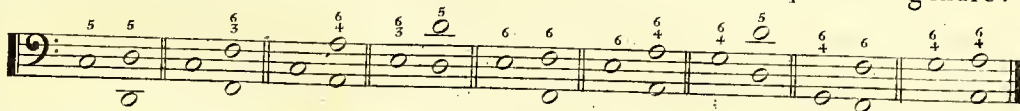
On peut passer d'un accord de Tierce et Quinte, à un autre accord du même genre, par l'un quelconque de sept mouvements élémentaires.

1° Par Unisson.

Ce mouvement ne suppose aucun changement dans l'Harmonie, mais seulement, quelquefois, dans les positions des parties supérieures, pour éviter les fautes, comme on le verra en beaucoup d'occasions.

2° Par seconde Ascendante.

Cette marche est usitée et d'un bon effet, en l'écrivant convenablement. L'exemple suivant fait voir tous les mouvements de parties et toutes les successions dérivées qu'elle engendre.



Nous allons voir maintenant comment elle doit s'écrire, selon les divers nombres de parties et les diverses positions.

A Trois Parties. Elle peut se prendre de plusieurs manières. 1° Avec toutes les consonances dans les deux accords (ex. 1.) Cette manière a l'inconvénient, dans les progressions, de donner à la partie qui commence en Tierce, un chant d'une intonation peu facile; la position en Quinte (a) est évidemment la meilleure, parcequ'elle frappe en Tierce et lève en Quinte, tandis que l'autre lève en Tierce et fait entendre la Quinte à tous les frappés: ce qui ressemble à une suite de Quintes⁽¹⁾. L'exemple (2) fait voir une autre manière d'écrire cette suite, qui vaut mieux quant au chant des parties. Quant à

l'harmonie, elle n'est pas d'un moindre effet, quoique la première note du mouvement n'ait que Tierce et Octave; parceque la note qui tombe au temps fort, a toujours son harmonie pleine. La position (a) où la Tierce est toujours au dessus est la meilleure.

Lorsque le premier accord est un accord parfait diminué, on le compose de Tierce et Quinte. La Quinte descendra en Tierce, et la Tierce en Octave (ex. 3.) Cette Tierce peut aussi descendre en Quinte (ex. 4.) surtout, dans la position où cette Tierce est au milieu; dans l'autre position, elle pourra monter en Tierce (ex. 3. a.)

⁽¹⁾ Vu, sur tout, qu'il n'y a pas eu changement d'harmonie (V: Livre II. chapitre 1)

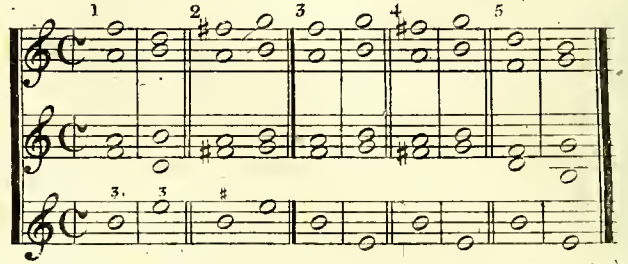
6°. Par Quarte Ascendante ou Quinte Descendante.

Ce mouvement est le plus beau de tous ceux qui se pratiquent en harmonie.



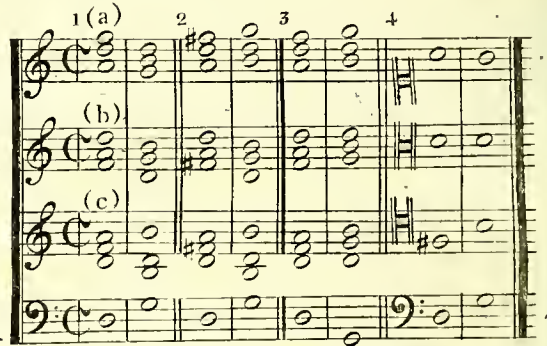
Cette succession pouvant se prendre aussi bien par Quinte en descendant, que par Quarte en montant, il résulte de là diverses manières de l'écrire, selon celle de ces routes que l'on prend.

A Trois Parties. Par Quarte ascendante; si la Tierce du premier accord est mineure, on donnera à la première note du mouvement Tierce et Quinte; la Tierce descendra à la Quinte du second accord, et la Quinte montera en Tierce (ex. 1) Mais si la Tierce du premier accord est majeure, et surtout dans les terminaisons, cette Tierce devra monter à l'Octave, sans que l'on s'inquiète si le second accord est complet, et s'il ne résulte pas de là des Octaves couvertes. (ex. 2.)



Sur le mouvement de Quinte en descendant, la Tierce, soit majeure, soit mineure, devra monter à l'Octave, et la Quinte montera à la Tierce (ex. 3. 4.) dans ces deux derniers cas, et dans celui de l'exemple 2, on peut, au lieu de la Quinte, donner à la première note, l'Octave, qui descendra ensuite à la Tierce (ex. 5.)

A Quatre Parties. Sur le mouvement de Quarte ascendante, la première aura Tierce, Quinte et Octave, et si la Tierce est mineure, cette Tierce descendra en Quinte; l'Octave en Tierce et la Quinte en Octave. Il faut cependant observer que, dans la position de la Quinte (c) si l'on n'est pas en terminaison, il vaut mieux faire monter cette Quinte à la Tierce. Si la Tierce est majeure, et surtout dans les terminaisons, elle devra monter à l'Octave, quand elle sera à la partie supérieure: dans les autres positions, elle pourra avoir la même marche que la Tierce mineure (ex. 2 c)



Sur le mouvement de Quinte en descendant, l'Octave du premier accord restera immobile; la Quinte montera en Tierce, et la Tierce en Octave; il n'y a aucune difficulté à cet égard (ex. 3) la marche sera la même, soit que la Tierce soit majeure, soit qu'elle soit mineure.

On peut aussi, surtout dans un stile libre, donner aux parties, sur le mouvement de Quarte ascendante, la même marche que sur le mouvement de Quinte descendante; mais dans ce cas, on peut supposer que la Tierce du premier accord monte à la Tierce du second, tandis que la Quinte descend en Octave (ex. 4.) Cette diversité de la marche des parties, qui n'a pour objet que d'éviter les Octaves couvertes, n'est point sensible dans l'accompagnement: et de toutes manières, il vaut mieux écrire cette succession, comme nous l'avons dit ci-dessus, en ayant égard à la marche ascendante ou descendante de la basse.

7° Par Quarte Descendante ou Quinte Ascendante.

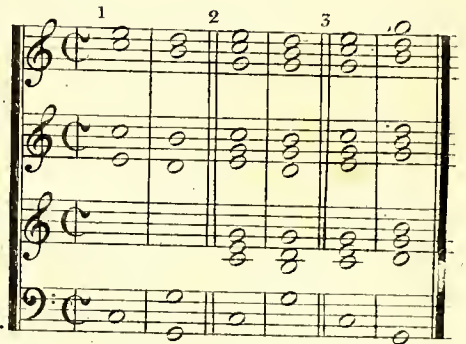
Sans être aussi avantageux que le précédent, ce mouvement n'en est pas moins regardé comme un des plus beaux de l'harmonie.



La double route que peut prendre la basse, sur ce mouvement, donne lieu à des observations analogues à celles de l'article précédent, en ce qui concerne la disposition des parties supérieures.

A Trois Parties. Quelque soit la route de la basse, on donnera à la première note du mouvement, Tierce et Octave, la Tierce descendra à la Quinte, et l'Octave à la Tierce; ensuite que la deuxième note aura harmonie complète (ex. 1.)

A Quatre Parties. On donnera à la première note du mouvement, Tierce Quinte et Octave: et sur le saut de Quinte en montant, la Tierce descendra en Quinte; la Quinte restera immobile, et l'Octave descendra en Tierce (ex 2.) Sur le saut de Quarte en descendant, les parties pourront suivre la même marche, comme il arrive le plus souvent dans le stile libre; mais il est plus élégant de les faire marcher par mouvement contraire; alors la Tierce montera à l'Octave, l'Octave à la Quinte, et la Quinte à la Tierce.

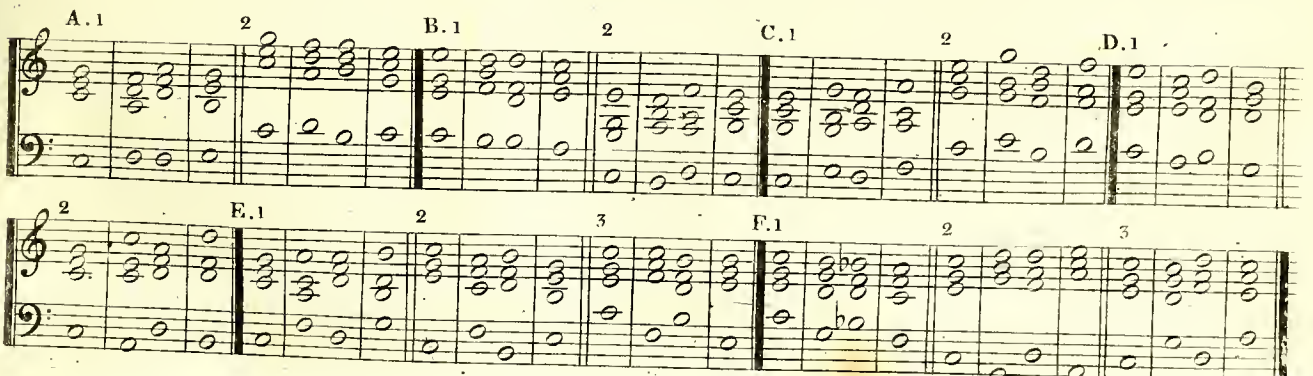


PROGRESSIONS PRODUITES PAR LE PASSAGE D'UN ACCORD DE TIERCE ET QUINTE,

A un autre Accord de Tierce et Quinte.

Le passage d'un Accord de Tierce et Quinte à un autre accord de Tierce et Quinte, produit plusieurs belles progressions, que nous allons examiner, conformément à l'ordre établi dans le préambule de ce chapitre. Voyez ci-dessus, page 24.

L'unisson ne produit rien. Le mouvement de Seconde ascendante donne deux progressions assez belles, (ex. A.1.2.) mais qui sont peu usitées, parceque sur le même mouvement de basse, on peut pratiquer une harmonie fondamentale plus riche. Cette observation s'applique avec encore plus de justesse aux progressions qui proviennent du mouvement de Seconde descendante (ex. B.1.2.) Les progressions données par la Tierce ascendante (ex. C.1.2.) sont très-médiocres: la seconde vaut cependant mieux que la première. Celles qui résultent



du mouvement de Tierce descendante (ex. D.1.2.) valent mieux que les précédentes, elles sont néanmoins peu usitées, parceque, sur le même mouvement de basse, on peut pratiquer une meilleure harmonie fondamentale. Les progressions qui proviennent de la Quarte ascendante (ex. E.1.2.3.) sont très-belles et très-usitées: la seconde se prend de deux manières; celles qui proviennent de la Quarte descendante (ex. F.1.2.3.) sont aussi fort belles et fort usitées, quoi qu'elles le soient moins que celles de la Quarte ascendante.

Nous donnons ici le tableau de ces progressions; et pour abrégé, nous nous contentons d'en écrire les deux premières mesures, à quatre parties, et dans une seule position. Le lecteur studieux recourra à ce qui précède, pour écrire dans toute l'étendue de la gamme, à tel nombre que ce soit de parties, et dans les diverses positions, tant en accompagnement qu'en partition, celles que nous avons dit être bonnes et usitées. Il fera bien de les exécuter sur le Piano et sur l'Orgue, et s'il en a même l'occasion, de les exécuter à plusieurs parties de chant, afin d'en bien connoître l'effet.

§ 2 PASSAGE D'UN ACCORD DE TIERCE ET QUINTE.

A un Accord de Tierce et Sixte.

Le passage d'un accord de Tierce et Quinte à un accord de Tierce et Sixte, se fait par tous les intervalles élémentaires

1^o Par Unisson.

Cette marche est très-bonne et s'emploie continuellement; elle a lieu, lorsqu'une note quelconque de basse, après avoir porté Quinte, porte Sixte; dans ce cas, la basse fondamentale descend de Tierce.

A Trois Parties. Rien de plus simple que la manière d'effectuer ce changement; elle consiste à donner la sixte, au lieu de la Quinte, à la partie qui tenait cette consonance (ex. A.)

A Quatre Parties. L'arrangement présente un peu plus de difficulté, à cause des deux Octaves qu'il faut éviter. On en voit ici plusieurs manières (ex. B.1.2.) que nous ne décrivons pas, parceque l'exemple est assez clair par lui même, et qu'il faut, en outre, abrégé.

Dans les deux exemple ci-joints, les positions inférieures sont évidemment les meilleures.

2^o Par Seconde Ascendante.

Cette succession est très-bonne et très-usitée. Dans cette marche, la basse fondamentale descend de Seconde.

A Trois Parties. La première note aura Tierce et Octave: la Tierce montera diatoniquement en Tierce, et l'Octave descendra diatoniquement en Sixte (ex. A)

A Quatre Parties. La première aura Tierce, Quinte et Octave. La Quinte et la Tierce passeront à la Tierce, l'Octave descendra diatoniquement en Sixte (ex. B.1.) ou bien la première aura double Tierce et Octave; l'Octave descendra en Sixte une des deux Tierce montera en Tierce, et l'autre descendra en Octave (ex. B.2.) de l'une et l'autre manière, la meilleure position est celle où la Sixte occupe le dessus, dans le second Accord.

3°. Par Seconde Descendante.

Bonne succession, très usitée; la Basse F. descend de Quarte.

A Trois Parties. La première de la succession aura Tierce et Quinte: cette Quinte restera pour faire Sixte; la Tierce descendra diatoniquement en Tierce (A)

A Quatre Parties. La première aura Tierce, Quinte et Octave: la Quinte restera pour faire Sixte; la Tierce descendra, et l'Octave montera diatoniquement en Tierce (B)

4°. Par Tierce Ascendante.

Il n'y a point ici de changement dans l'harmonie; les parties supérieures resteront immobiles, ou marcheront par mouvement contraire.

5°. Par Tierce Descendante.

Succession excellente et des plus usitées; la B. F. descend de Quinte.

A Trois Parties. La première aura Tierce et Octave; celle ci restera en Tierce, l'autre montera diatoniquement en Sixte (ex. A.1.) si la première avoit Quinte au lieu d'Octave, cette Quinte monteroit à la Tierce, par un mouvement de Quarte (ex. A.2) cette Quinte pourroit aussi descendre diatoniquement et doubler la Sixte (ex. A.3) cette manière vaut mieux que la précédente; mais de ces trois dispositions, la première est sans contredit la meilleure.

A Quatre Parties. Cette harmonie vaut encore mieux à quatre parties qu'à trois: la première du mouvement aura Tierce, Quinte et Octave; celle ci restera en Tierce les deux autres tomberont en Sixte (ex. B.)

6°. Par Quarte Ascendante.

Succession bonne et usitée; la B. F. monte de Seconde.

A Trois Parties. La première note aura Tierce et Quinte, celle ci montera en Tierce, l'autre descendra diatoniquement en Sixte.

A Quatre Parties. La première note du mouvement aura Tierce, Quinte et Octave: la Quinte et l'Octave passeront à la Tierce du second accord, la Tierce descendra en Sixte (ex. B.)

La meilleure position est évidemment celle où la Sixte occupe le dessus, les autres sont cependant fort bonnes aussi.

7° Par Quarte Descendante.

Cette succession est bonne, et usitée, sur quelques degrés de la gamme; la B.F. monte de Tierce ou descend de Sixte.

A Trois Parties. La première note aura Tierce et Quinte; la Quinte montera de Tierce; la Tierce restera immobile.

A Quatre Parties. La première aura Tierce, Quinte et Octave; la Tierce et la Quinte resteront immobiles, l'Octave descendra diatoniquement.

PROGRESSIONS PRODUITES PAR LE PASSAGE D'UN ACCORD DE TIERCE ET QUINTE,

A un Accord de Tierce et Sixte.

Les progressions produites par le passage d'un accord de Tierce et Quinte à un accord de Tierce et Sixte sont 1° la progression ascendante par Unisson; progression fort belle et fort usitée (ex. A.) 2° Les deux progressions que produit le mouvement de Tierce descendante; qui sont aussi très-belles et très-usitées (ex. B.1.2.) 3° Les progressions produites par le mouvement de Quarte ascendante, quoiqu'elles soient moins belles et moins usitées que les progressions précédentes (ex. C.1.2.) Cette Observation s'applique surtout à la dernière.

§ 3. PASSAGE D'UN ACCORD DE TIERCE ET QUINTE.

A un Accord de Sixte et Quarte.

On passe aisément d'un accord de Tierce et Quinte, à un accord de Sixte et Quarte, par tous les intervalles élémentaires; mais toutes ces successions ne sont pas également bonnes: les meilleures sont celles où la Quarte est préparée.

1° Par Unisson.

Cette succession est bonne et fort usitée. Elle s'emploie le plus souvent sur la première et la cinquième du ton: la basse F. descend de Quinte.

A Trois Parties. La première aura Tierce et Quinte: celle-ci montera à la Sixte et l'autre à la Quarte.

A Quatre Parties. On ajoutera l'Octave qui restera immobile. De l'une et l'autre manière, la meilleure position est celle où la Sixte est au dessus; la plus mauvaise est celle où la Quarte est à cette place; aussi est-elle peu usitée.

2° Par Seconde Ascendante.

Cette succession s'emploie quelquefois sur la deuxième du ton, lorsqu'elle monte à la troisième (ex A.1.B.1.) mais en pareil cas, il vaut mieux donner à cette note la Tierce au lieu de la Quarte, quoique le mouvement de B.F. soit moins beau, puisqu'elle descend alors de Seconde, au lieu de descendre de Quarte. On emploie aussi cette succession sur la deuxième du ton, dans le cas de modulation à la cinquième; cette deuxième devient alors la dominante du nouveau mode. (ex. A.2 . B. 2.)

Les exemples ci-contre font voir la manière d'écrire cette succession à trois et quatre parties.

3° Par Seconde Descendante.

Cette succession peut s'employer dans le cas de modulation à la troisième du ton en majeur, ainsi qu'en mineur, comme on le voit dans les exemples ci-contre. La B.F. descend ici de Sixte, ou monte de Tierce.

4° Par Tierce Ascendante (A)

5° Par Tierce Descendante (B)

Ces deux successions qui annoncent modulation, l'une à la sixième, l'autre à la deuxième du ton, ne s'emploient que difficilement, à cause de la Quarte qui n'est pas préparée. Dans le premier cas la B.F. descend de Tierce; dans le second, elle monte de Seconde.

6° Par Quarte Ascendante.

Cette succession peut s'employer en plusieurs cas, comme on le voit dans les exemples suivants. Lorsque la Quarte est juste, la note qui porte cet accord, est cinquième de ton; lorsqu'elle est majeure, la note qui porte l'accord est quatrième de ton. Voyez, pour ce dernier cas, les exemples (A.1.2.) les autres sont relatifs au premier. On peut en imaginer beaucoup d'autres semblables; mais nous observerons que cette succession est moins usitée que celle où on substitue à la première note du mouvement sa Tierce portant sixte. Voyez ¶ 6. Art:2. Dans cette succession la B.F. descend de Seconde.

Nous avons écrit cette succession sous une seule position, les autres n'ayant rien de particulier.

7° Par Quarte Descendante.

La basse F. reste sur le même degré .

Le passage d'un accord de Tierce et Quinte à un accord de Sixte et Quarte ne peut fournir aucunes progressions .

§ 4. PASSAGE D'UN ACCORD DE TIERCE ET SIXTE ,

A un Accord de Tierce et Quinte .

On passe d'un accord de Tierce et Sixte, à un accord de Tierce et Quinte, par tous les intervalles élémentaires .

1° Par Unisson .

Succession médiocre; la basse F. monte de Tierce.

A Trois Parties. La partie qui fait sixte descend diatoniquement à la Quinte, la Tierce reste immobile.

A Quatre Parties. La première du mouvement aura Tierce, Sixte et Octave; la sixte descendra diatoniquement en Quinte, les autres parties resteront immobiles.

2° Par Seconde Ascendante.

Succession excellente et fort usitée, la B.F. monte de Quarte.

A Trois Parties. La première aura Tierce et Sixte, la Sixte restera pour faire Quinte, la Tierce montera diatoniquement en Tierce.

A Quatre Parties. La première aura Tierce et double Sixte: une des deux sixte restera en Quinte, l'autre descendra en Tierce: la Tierce descendra diatoniquement en Octave. Autrement, la Tierce pourra être doublée; l'une montera en Tierce et l'autre descendra en Octave

3° Par Seconde Descendante .

Succession très-bonne et qui s'emploie en plusieurs cas.

A Trois Parties. Si la Tierce est mineure et la Sixte majeure, celle-ci montera en Octave tandis que la Tierce descendra diatoniquement. (ex. A.1.) Dans un autre cas, la partie qui fait Sixte, passera à la Quinte après avoir doublé la Tierce pour éviter le soupçon des deux Quintes. (ex. A.2.)

A Quatre Parties. Tout sera de même, à cela

près que dans le premier cas, on redoublera la Tierce qui montera diatoniquement en Quinte dans une partie intermédiaire. (ex. B.1.) Ou bien, on ajoutera l'Octave qui montera en Tierce (ex. B.2.) Dans le second cas, on ajoutera la Sixte qui montera en Octave. (ex. B.3.) Ou bien on redoublera la basse. (ex. B.4.)

4° Par Tierce Ascendante.

Succession bonne et usitée; la B.F. monte de Quinte.

A Trois Parties. La première note de basse aura double Sixte; l'une d'elles montera en Quinte, tandis que l'autre descendra en Tierce (ex.A.1.) On peut aussi donner à la première Tierce et Sixte; la Sixte descendra en Tierce, tandis que la Tierce descendra en Quinte. (ex.A.2.) Enfin, on peut donner l'Octave, qui descendra en Quinte. (ex.A.3.)

A Quatre Parties. La première aura Tierce et double Sixte; la Tierce restera immobile; une des Sixtes descendra, et l'autre montera diatoniquement.

5° Par Tierce Descendante.

Ce mouvement ne produit point de changement dans l'harmonie.

6° Par Quarte Ascendante.

Succession usitée, La B.F. descend de Tierce ou monte de Sixte.

A Trois Parties. La première note de la succession aura Tierce et Sixte; la Sixte restera immobile: la Tierce descendra en Quinte (ex.A.)

A Quatre Parties. La première de la succession aura Sixte et Tierce doublée, la Sixte restera immobile: une des deux Tierces montera diatoniquement en Octave, tandis que l'autre descendra, en Quinte (ex.B.) La meilleure position est évidemment celle où la sixte reste immobile au dessus.

7° Par Quarte Descendante.

Succession peu usitée, la B.F. descend de Seconde.

A Trois Parties. La première aura Tierce et Sixte, celle ci montera diatoniquement en Tierce, tandis que l'autre descendra diatoniquement en Quinte. (ex.A.)

A Quatre Parties. On peut redoubler la basse par Octave, et cette Octave descendra diatoniquement en Tierce. (ex.B.1.) Ou bien, on fera marcher toutes les parties par mouvement contraire avec la basse.

PROGRESSIONS PRODUITES PAR LE PASSAGE D'UN ACCORD DE TIERCE ET SIXTE,

A un Accord de Tierce et Quinte.

Le passage d'un accord de Tierce et sixte à un accord de Tierce et Quinte produit deux progressions très-belles et très-usitées, qui proviennent de la succession diatonique ascendante. Nous les donnerons ici à trois et à quatre

parties, dans la position la plus usitée.

§ 5. PASSAGE D'UN ACCORD DE TIERCE ET SIXTE ,

A un autre Accord de Tierce et Sixte .

On passe d'un accord de Tierce et sixte, à un autre accord du même genre, par tous les intervalles élémentaires. Cette sorte de successions s'emploie le plus communément à trois parties. La position où la Tierce est au dessus, ne sauroit s'employer, parcequ'elle donne des Quintes entre les parties supérieures, et celle où la Sixte est au dessus donne des Quartes, qui ne sont pas d'un très-bon effet. Aussi, ces successions ne s'emploient gueres que par diminution, ou bien avec des prolongations, comme on le verra dans le chapitre suivant.

Dans toutes ces successions, la Basse F. est parallèle, et marche à la Tierce au dessous de la basse réelle.

1° Par Unisson .

Il n'y a aucune variation dans l'harmonie.

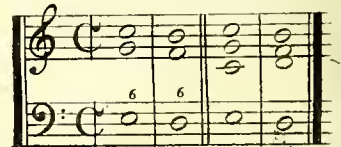
2° Par Seconde Ascendante .

Cette succession est bonne et usitée. Nous en donnons ici des exemples à trois et à quatre parties, dans la position la plus usitée, celle où la Sixte est au dessus.



3° Par Seconde Descendante .

Cette succession est encore plus usitée que la précédente; néanmoins, la suite de Quartes qui s'y rencontre, fait que l'on n'emploie gueres cette marche sans prolongations, comme nous venons de l'observer.



4° Par Tierce Ascendante .

5° Par Tierce Descendante .

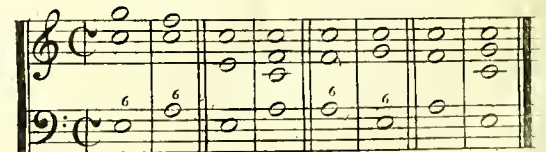
Ces deux successions sont encore très-bonnes et très-usitées.



6° Par quarte Ascendante .

7° Par quarte Descendante .

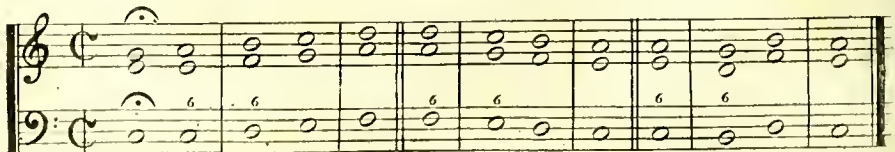
Ces deux successions sont les moins usitées: elles peuvent néanmoins s'employer sur certains degrés, et produire un bon effet, étant écrites convenablement.



PROGRESSIONS PRODUITES PAR LE PASSAGE D'UN ACCORD DE TIERCE ET SIXTE ,

A un autre Accord de Tierce et Sixte .

Les progressions de ce genre les plus usitées sont celles qui proviennent des mouvements de seconde ascendante et descendante. Elles s'emploient le plus communément à trois parties, et en harmonie composée.



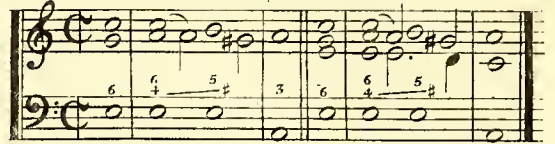
§ 6. PASSAGE D'UN ACCORD DE TIERCE ET SIXTE.

A un Accord de Sixte et Quarte.

Ce genre de succession est soumis à peu près aux mêmes loix que le passage d'un accord de Tierce et Quinte à un accord de Sixte et Quarte, dont nous avons traité dans le § 3, ce qui nous dispensera de traiter celui-ci avec autant d'étendue.

1.° Par Unisson.

Cette succession est assez bonne, parcequ'une des notes qui forment Quarte, a été entendue dans l'accord précédent: la B.F. descend de Tierce.



La note qui fait Tierce sur la basse monte à la Quarte; les deux autres restent immobiles: on en voit ici les exemples à trois et à quatre parties, écrits dans une seule position; le lecteur cherchera les autres.

2.° Par Seconde Ascendante.

Cette succession s'emploie dans les terminaisons, comme on le voit dans les exemples ci-contre; la B.F. monte de Quarte.



3.° Par Seconde Descendante.

Cette succession est très-bonne, et s'emploie dans beaucoup de cas.

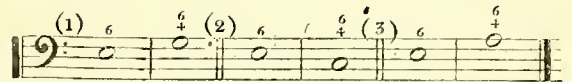


4.° Par Tierce Ascendante.

La Basse F. reste immobile. (1)

5.° Par Tierce Descendante.

Succession médiocre: la B.F. monte de Quarte. (2)

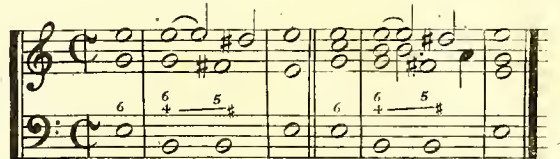


6.° Par Quarte Ascendante.

Succession mauvaise; la B.F. monte de Seconde. (3)

7.° Par Quarte Descendante.

Succession très-bonne: la B.F. monte de Tierce.

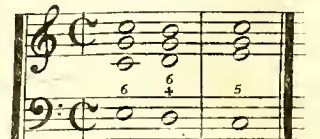


Le passage d'un accord de Tierce et Sixte à un accord de Sixte et Quarte, ne produit aucunes progressions.

§ 7. PASSAGE D'UN ACCORD DE SIXTE ET QUARTE,

A un Accord de Tierce et Quinte.

Ce genre de succession ne peut gueres avoir lieu que sur le même degré, ou par Seconde en descendant; le premier cas se pratique sur la première et la cinquième du ton. (Voyez § 3. Art. 1.2.) Le second cas a lieu sur la deuxième, lorsqu'elle va de la troisième à la première.



W8. PASSAGE D'UN ACCORD DE SIXTE ET QUARTE .

A un Accord de Tierce et Sixte .

Cette succession ne peut avoir lieu que diatoniquement et dans certains cas. 1^o Lorsque la deuxième du ton va de la première à la troisième (A.1.2.) Cette manière vaut mieux à quatre parties, qu'à trois. 2^o Lorsque la quatrième descend de la cinquième à la troisième : à quatre parties, on ajoute la seconde. (B.1.2.)

W9 PASSAGE D'UN ACCORD DE SIXTE ET QUARTE .

A un Autre Accord de Sixte et Quarte .

Cette succession est généralement fort mauvaise; cependant lorsque la Quarte est alternativement majeure et juste, on peut faire succéder ainsi par seconde en descendant deux et jusques à trois de ces accords..

On ne peut former aucune progression de ces trois dernières successions .

II^{eme}. SECTION. PASSAGE D'UN ACCORD NATUREL DE PREMIERE CLASSE ,

A un Accord Naturel de Seconde classe :

Puisque dans les accords dissonnants naturels, la dissonnance n'a pas besoin de préparation, il s'ensuit que d'un accord naturel quelconque de première classe, on peut passer à un accord quelconque de seconde classe par tous les intervalles élémentaires. On aura donc, pour chacun de ces accords, sept successions fondamentales, et chacune de ces successions produira un nombre de successions dérivées d'autant plus considérable que le second accord renfermera plus de sons. Pour examiner toutes ces successions, nous allons reprendre ces accords dans l'ordre où nous les avons présentés au deuxième chapitre; nous ferons voir les diverses marches fondamentales dans les quelles ils sont précédés d'un accord naturel de première classe, avec toutes les marches dérivées qui en proviennent. Mais, comme le lecteur est suffisamment préparé par les détails où nous sommes entrés dans la section précédente, nous présenterons ici tous ces objets d'une manière succincte, en des tableaux, où chaque succession sera écrite en une seule position à trois et à quatre parties, et nous nous contenterons de placer à la suite du tableau les observations que nous aurons à faire sur les diverses marches, soit fondamentales, soit dérivées, qui nous paraîtront dignes de remarque..

§ I. PASSAGE D'UN ACCORD NATUREL DE PREMIÈRE CLASSE,

A un Accord de Dominante tonique.

On peut arriver à l'accord de septième mineure sur la cinquième du ton autrement, appelé Accord de dominante tonique, ou de septième dominante, par l'un quelconque des sept intervalles élémentaires.

Art. I. Par UNISSON.

Cette succession a lieu fondamentalement toutes les fois qu'une note quelconque, après avoir porté l'accord de Tierce et Quinte, porte l'accord de septième mineure avec Tierce majeure. Or il peut arriver deux cas, savoir: que le premier Accord ait Tierce majeure ou qu'il ait Tierce mineure. Nous examinerons séparément ces deux cas. 1^o Lorsque le premier Accord a Tierce majeure. Voici le tableau des successions fondamentale et dérivées qui appartiennent à ce premier cas.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

A 4. Parties.

A 3. Parties.

5 7 5 6 5 x6 5 x4 6 7 6 4 6 5 6 4 x6 6 4 x4

OBSERVATIONS.

Ces successions sont en général bonnes et usitées: cependant, la troisième et la septième, où la Quinte du second accord est à la basse, ne va pas bien à trois parties, parceque cette note qui se trouve ici obligée est celle qui devrait être supprimée; il faut donc, pour caractériser l'harmonie faire entendre successivement la Tierce et la note fondamentale de cet Accord; mais cette fondamentale forme sur la basse une Quarte qui n'est pas bonne dans un style sévère. La seconde sans préparation des N^{os} 4 et 8 se considère comme note changée, c'est-à-dire, qu'une partie prend la place de l'autre, ce qui se permet toujours, surtout, quand il faut satisfaire à quelque condition, comme dans les Fugues, les Canons, et les Contrepoints conditionnels. Dans l'exemple (5) à trois parties, le mouvement semblable des trois parties est d'un médiocre effet. Dans l'exemple (6) on peut supprimer la Tierce du premier Accord et redoubler la Sixte, parceque cette dernière note caractérise suffisamment l'harmonie. Les quatre dernières successions sont des surprises d'harmonie; car la Quinte du premier Accord portant 6 annonce un repos à la cinquième du ton, comme on le voit dans l'exemple ci-contre; mais l'accord de septième succédant à cette note ramène la modulation dans le ton principal; il faut remarquer que de ces quatre successions, la succession N^o 9. est la plus mauvaise; les trois autres sont d'un bon effet.

2°. Lorsque le premier Accord porte Tierce mineure, plusieurs cas méritent une attention particulière.

OBSERVATIONS .

Les Observations que nous avons faites sur l'article précédent s'appliquent à celui-ci, mais outre cela il faut éviter que la Tierce de l'accord fondamental, après avoir été mineure dans une partie, devienne majeure dans une autre, parce que cela produit entre les deux parties une fausse relation d'Octave, Comme on le voit dans les exemples. 2. 3. 7. 8. et 10.

Art: 2 .. Par Seconde Ascendante .

Cette succession a lieu, toutes les fois que la quatrième du ton, portant Accord parfait, monte à la cinquième note portant Accord de Septième. Le tableau suivant contient cette succession fondamentale, avec toutes les successions dérivées que l'on peut en déduire.

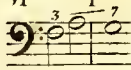
OBSERVATIONS .

Première Succession . (N°1.) Cette succession, quoique bonne en elle-même, n'est pas fort usitée, parce qu'en général, lorsque la quatrième note monte à la cinquième, on aime mieux lui donner la sixte que la quinte, comme on le verra dans le chapitre VIII qui traite de l'accompagnement des sujets. Dans l'harmonie à trois parties, on remarquera que nous avons fait entendre successivement la Tierce et la Quinte du premier Accord dans la partie du milieu. Nous avons eu en cela deux motifs, le premier de caractériser l'harmonie que la Tierce ne caractérise pas suffisamment, le second d'éviter la relation de Triton qui se trouveroit entre la basse et la partie intermédiaire si l'on passoit directement de la Tierce du premier Accord à la Tierce du second en formant ainsi deux Tierces majeures de suite. Voyez ci-contre (ex: 1) Cette précaution est encore plus nécessaire en mode mineur pour éviter le saut de seconde maxime (superflue) qui se trouveroit dans cette même partie dans les cas où la Tierce seroit mineure. (ex: 2.)

Deuxième Succession. (N^o. 2 .) Cette succession est beaucoup meilleure que la précédente, et s'emploie fort bien. L'exemple (2) fait voir comment elle s'écrit .

Troisième Succession. (N^o. 3 .) Cette succession est très bonne; mais on ne peut guères l'écrire à trois parties, parceque la note qui fait la basse du second Accord est celle qui se retranche à trois parties. (Voyez P. 19 .)

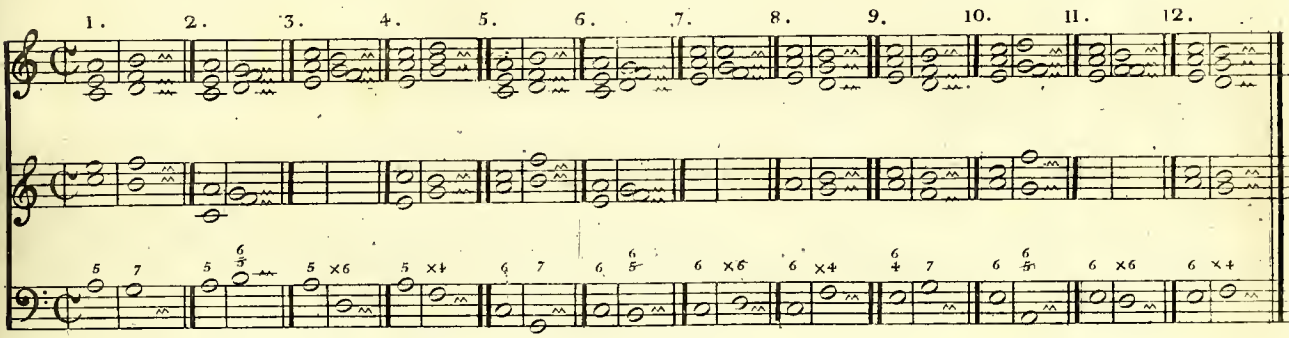
Quatrième Succession. (N^o. 4 .) Cette succession est excellente et très-usitée; l'harmonie y est bien caractérisée, même à trois parties.

Cinquième Succession. (N^o. 5 .) Cette succession est bonne; mais moins usitée que la précédente, parceque la sixième note descendant à la cinquième porte ordinairement sixte majeure comme on le verra  ci-après chap. VII. elle a néanmoins lieu très-facilement, par changement de note, ou par diminution.

Art. 3. Par Seconde Descendante .

Cette succession a lieu fondamentalement toutes les fois que la sixième du ton portant Accord parfait descend à la cinquième portant Accord de Septième. Elle n'est pas fort usitée parceque dans le cas où la Sixième descend à la cinquième, on aime mieux lui donner une autre harmonie, comme on le verra lorsque nous traiterons de l'accompagnement des sujets. Du reste il faut avoir égard en cette occasion à l'espèce du mode, parceque la différence des intervalles influe sur l'emploi des succession dérivées. Nous examinerons donc séparément les deux modes.

1^o. En Mode Majeur .



OBSERVATIONS .

La plupart de ces successions sont bonnes et usitées à trois aussi bien qu'à quatre parties. La succession (N^o. 1.) a très-souvent lieu, lorsque, du mode mineur, on passe au mode majeur de la troisième du ton. La succession (N^o. 2.) s'emploie dans le même cas. La succession (N^o. 3.) est bonne: le (N^o. 4.) est brusque et peu usité à moins que l'on n'intercale la 5^e du ton. (Page 39. N^o. 4.) Le (N^o. 5.) phrase mal: le (N^o. 6.) vaut mieux: le (N^o. 7.) va bien. le (N^o. 8.) est dur. Les quatre derniers exemples sont des surprises, attendu que le Mi portant 6^e annonce en général le repos en La, comme on peut le voir dans l'exemple ci-contre: néanmoins ils peuvent s'employer avantageusement; surtout les (N^o. 9. 11. et 12.)



2°. En Mode Mineur.

OBSERVATIONS .

Si l'on retranche les N^{os} 4. 5. 8. 9. 10 qui sont peu praticables à cause du saut qui les rend dures et à cause de la mauvaise modulation, les autres successions contenues dans ce tableau peuvent s'employer quoique dans des sens, c'est-à-dire, par rapport à des modulations différentes. Le (N^o 1.) présente généralement la Tonique d'un mode Majeur descendant à la septième, devenue cinquième note du ton. Le (N^o 2.) présente une sixième de ton qui descend de Septième diminuée, au (N^o 3.) elle descend de Quinte mineure. Le (N^o 6.) et le (N^o 7.) peuvent avoir lieu dans une suite de Sixtes, qu'ils interrompent. Les (N^{os} 11. et 12) présentent une première de ton majeur portant 6 et modulant en suite à la sixième du ton.

Art. 4. Par Tierce Ascendante .

Cette succession n'a guères lieu fondamentalement que lorsque la première d'un ton majeur monte à la troisième portant Accord de septième, pour passer au mode mineur relatif. Voici le tableau des diverses successions fondamentales et dérivées que produit cette harmonie .

OBSERVATIONS .

Nous répéterons ici l'observation que nous avons déjà faite plus haut, c'est-à-dire, que la note qui fait la Quinte du premier Accord se trouvant altérée dans le second Accord, il faut éviter qu'elle soit entendue naturelle dans une partie au premier Accord et altérée dans une autre partie, au second, parce qu'il résulte de-là des relations d'octave altérée. Ainsi, les successions où cette rencontre a lieu, comme sont les exemples (2. 6. 9. 11. et 12) sont, par cela seul, à rejeter. Indépendamment de cela, le (N^o 1.) n'est pas bien bon, il a quelque chose de rude qui déplaît; on peut en dire autant du (N^o 7.) mais les (N^{os} 3. 4. 5. 8. 10) sont très-bons et fort usités. On remarquera que ceux-ci procèdent diatoniquement, tandis que les précédents vont par saut. Le mouvement diatonique, hors le cas des cadences, convient toujours mieux pour la basse.

Art: 5. Par Tierce Descendante.

Cette succession fondamentale a principalement lieu dans le cas de modulation, lorsque de la première du ton majeur, portant Accord de Tierce et Quinte, on descend à la sixième du ton, devenue cinquième de ton, par rapport à la deuxième du ton principal et portant en conséquence septième mineure avec Tierce majeure.

The musical score for Art 5 consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. It shows 12 numbered chord successions. Below the bass staff, figured bass notation is provided for each chord, including figures like 3 7 #, 5 6 5, 3 x6, 3 x4, 6 7 8, 6 6 5, 6 x6, 6 x4, 6 4 7, 6 4 5, 6 4 x6, and 6 4 x4.

OBSERVATIONS.

L'observation de l'article précédent relative aux fausses relations s'applique ici, à raison de la note fondamentale du premier Accord, qui est altérée dans le second dont elle forme la Tierce majeure. Ainsi les successions 1.2.3.4.6.10. qui contiennent ces relations, ne doivent pas employer du moins dans les styles sévères: la succession (2.) est très-bonne, ainsi que les successions (N^o 7. et 12.) qui marchent diatoniquement: les successions (N^o 5. et 8.) qui vont par saut, sont d'un effet moins agréable, les successions (9. et 11.) sont à peine susceptibles d'être employées.

Art: 6. Par Quarte Ascendante.

Cette succession fondamentale est excellente; elle a lieu, lorsque de la deuxième du ton, on passe à la cinquième. Elle est fort usitée, ainsi que la plupart des successions dérivées qu'elle produit on en voit ici le tableau.

The musical score for Art 6 consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. It shows 12 numbered chord successions. Below the bass staff, figured bass notation is provided for each chord, including figures like 3 7 #, 3 6 5, 3 x6, 3 x4, 6 7 8, 6 6 5, 6 x6, 6 x4, 6 4 7, 6 4 5, 6 4 x6, and 6 4 x4.

OBSERVATIONS.

Toutes ces successions comme nous l'avons déjà dit, sont bonnes, en général: les meilleures et les plus usitées sont celles (N^o 1. 3. 5. 8.) Dans les successions (9. 10. 11. 12.) le premier Accord doit être amené: ce sont les moins usitées.

Art: 7. Par Quarte Descendante.

Cette succession a lieu fondamentalement toutes les fois que la première du ton va à la cinquième. Elle est excellente et très-usitée, ainsi que la presque totalité des successions dérivées qui en proviennent; en voici le tableau général.

OBSERVATIONS.

Toutes ces successions, à l'exception des (N^o. 10. et 11.) sont excellentes: la succession (N^o. 4.) est une licence, comme on le verra par la suite; la succession (N^o. 9.) forme les cadences finales.

§ 2. OBSERVATIONS ET REMARQUES,

Sur le Passage d'un Accord naturel de Première classe, A un Accord de Substitution.

Les Accords naturels de seconde classe qu'il s'agit d'examiner, sont l'Accord de septième mineure sur la septième note du ton en majeur, l'Accord de septième diminuée; et les accords de neuvième majeure et mineure sur la cinquième du ton. Les dissonances de ces Accords n'étant pas soumises à la préparation, il s'ensuit que l'on peut y arriver par tous les intervalles élémentaires, il y auroit donc pour chacun deux sept successions fondamentales et un grand nombre de successions dérivées qu'il s'agiroit d'examiner séparément, ce qui nous entraineroit dans un détail immense. Une considération fort simple va singulièrement abrégér ces recherches. On se rappelle que nous avons désigné sous le nom général d'Accords de substitution, tous les Accords naturels de seconde classe, autres que l'Accord de septième dominante. (page. 12) Nous avons remarqué que dans ces Accords la sixième du ton étoit substituée à l'Octave de la cinquième et produisoit ainsi un Accord de septième sur la septième note du ton (autrement appelée note sensible) ou bien un Accord de neuvième sur la dominante elle même. Il suit de cette observation que tout ce que nous venons de dire sur les successions de l'article précédent, s'appliquera à celles qui doivent faire la matière de celui-ci, en ayant égard aux modifications que doit produire l'introduction de la note substituée. Il faut donc d'abord exclure toutes les successions où l'on rencontreroit à la partie grave une dissonance non sujette au renversement, telle que la septième de sensible et la neuvième de dominante en majeur. Il faut encore éviter les successions où cette dissonance occasionne des fautes de contre-point. Enfin, dans l'emploi des successions permises, il faut choisir, à tel nombre que ce soit de parties, les positions où les notes observent entre-elles un ordre régulier, c'est-à-dire, celles où la note substituée forme toujours

un intervalle de neuvième avec la dominante, ou de septième avec la Tierce de cette dominante. D'après ces considérations, on déduira facilement des observations faites précédemment tout ce qui concerne les successions, tant fondamentales que dérivées, qui proviennent du passage d'un Accord naturel de première classe à un Accord de substitution. Mais comme l'examen de ces divers cas nous conduiroit à des détails infinis, nous nous contenterons d'examiner les successions qui proviennent du passage de l'accord parfait de la première note du ton à chacun de ces Accords. Ce sera l'objet des quatre articles suivants.

Art: 1. PASSAGE DE L'ACCORD PARFAIT DE LA PREMIERE DU TON MAJEUR ,

A l'Accord de Septième mineure substituée.

Il est clair que cette succession fondamentale et les dérivées qui en proviennent, sont les mêmes que celles de l'Accord parfait de la première du ton à l'Accord de septième sur la cinquième note, dans les quelles on substituerait la sixième note à la cinquième.

OBSERVATIONS .

La succession (N^o.1.) est bonne et usitée; la succession (N^o.2.) ne vaut rien, à cause des deux Quintes formées entre la basse et la partie aigue. On peut la rendre praticable à l'aide d'un retard, comme on le voit ici: la succession (N^o.3.) est bonne, quoique ce soit une sorte de licence; la succession (N^o.4.) ne vaut rien, parceque la dissonance n'est pas préparée. La succession (N^o.5.) ressemble à celle (N^o.1.) et ne la vaut pas, à cause du saut de Quarte dans la basse. Les successions (N^o.6. et 7.) sont bonnes: les successions (N^o.9. et 11.) peuvent employer: la succession (N^o.10.) n'est pas bonne; celles (N^o.12.) est détestable. Il faut remarquer que ces successions vont généralement mieux à trois parties qu'à quatre; la suppression de la Tierce de l'Accord fondamental produit un bon effet, en donnant plus de clarté à l'harmonie. On remarquera aussi que dans ces successions, celles où les parties procèdent diatoniquement sont encore celles qui produisent le meilleur effet.

Art: 2. PASSAGE DE L'ACCORD PARFAIT DE LA PREMIERE DU TON MINEUR ,

A l'Accord de Septième diminuée.

Ce genre de successions est plus usité que les précédentes, et parmi les dérivées, il s'en trouve un plus grand nombre qui sont susceptibles d'être employées, tant parceque la dissonance est susceptible de renversement, que parceque sa marche naturelle ne donne pas de fautes dans la succession des intervalles.

Voici le tableau de cette succession fondamentale et des successions dérivées qu'elle produit .

OBSERVATIONS .

Si l'on excepte les successions (N^o 9 et 10.) toutes ces successions sont bonnes en général et plus ou moins usitées. La succession (N^o 2.) va bien, parceque les deux quintes de suite, qui ont lieu entre la basse et le dessus, ne sont pas de même nature.

Art. 3. PASSAGE DE L'ACCORD PARFAIT DE LA PREMIERE NOTE DU TON MAJEUR

A L'Accord de neuvième Majeure dominante .

Avant de dresser le tableau des successions fondamentales et dérivée que produit le passage de l'Accord parfait de la première note du ton majeur, à l'Accord de Neuvième majeure dominante, Nous remarquerons qu'il est inutile d'y insérer celles où la Neuvième se trouveroit à la basse, parceque cette Neuvième ne se renverse pas sans préparation : comme nous l'avons déjà vu précédemment. (Chap. 2. page 15.) Nous remarquerons aussi que, dans les autres renversements, la nécessité où nous sommes de tenir la Neuvième à la distance de Neuvième réelle de la fondamentale ou de son octave, nous oblige à recourir à l'accompagnement divisé, c'est-à-dire, de placer cette fondamentale ou son Octave, lorsqu'elle est au-dessus de la note de basse, dans la main gauche, et de mettre le reste de l'accompagnement à la main droite ; afin que l'harmonie puisse s'exécuter sur le Clavier .

OBSERVATIONS .

Ces successions ne diffèrent de celles de l'article précédent que par l'addition de la Cinquième du ton ; ce qui amène une partie de plus ; car sur les cinq notes dont est composé cet accord, il y en a quatre qui sont obligées ; savoir la fondamentale, la Tierce, la Septième et la Neuvième ; la Quinte seule peut se supprimer et dans les cas où elle est obligée, comme lorsqu'elle est à la partie grave, on a nécessairement cinq parties ; dans les autres cas, on peut en avoir cinq ou quatre à volonté. On remarquera cependant que, dans les (N^o 1. 5. 9.) où nous avons redoublé la fondamentale pour rendre l'harmonie homogène

et symétrique, on paraît avoir également cinq parties obligées; mais elles peuvent, si l'on veut, se réduire à quatre en supprimant l'Octave de la fondamentale qui n'est point obligée.

Art. 4. PASSAGE DE L'ACCORD PARFAIT DE LA PREMIÈRE NOTE DU TON MINEUR

A L'Accord de neuvième Mineure dominante ..

Quoique nous ayons remarqué plus haut (chap 2. §. 3. art 7. page 15.) que la Neuvième mineure étoit plus susceptible de renversement que la Neuvième majeure, néanmoins, comme les successions qui en résultent sont à raison de leur excessive dureté très-peu susceptibles d'être employées, nous ne les placerons pas dans le tableau que nous allons en dresser. Il sera donc absolument semblable au précédent et le lecteur qui aura retenu les observations que nous venons de faire sur les deux derniers articles les appliquera sans peine à celui-ci:

OBSERVATIONS.

Dans ces deux derniers articles, les successions (N^o 9.) valent mieux que les successions (N^o 9.) des (art. 1. et 2.) du même paragraphe; à cause de la continuité de son de la basse. Elles rentrent dans le cas de la succession (N^o 9. de l'article 7.) du précédent paragraphe, dont elles ne diffèrent que par la substitution qui n'en change pas plus l'emploi que la nature.

(N^o) Pour compléter cette section il nous resteroit à parler de l'Accord diminué de dominante de ses Accords de substitution ou de l'Accord parfait avec Tierce et Quinte diminuées, qui se emploie à la manière des Accords naturels de seconde classe; mais comme la manière d'attaquer ces Accords n'a rien de particulier, Nous renvoyons cette matière à la fin de la section prochaine, où nous parlerons en même temps, de l'emploi et de la résolution de ces Accords.

III^e SECTION. PASSAGE D'UN ACCORD NATUREL DE SECONDE CLASSE,

A un Accord naturel de Première Classe.

De tout ce que nous venons de dire, il est résulté que d'un Accord naturel de première classe, on peut passer à un autre Accord naturel quelconque par tous les intervalles possibles. Il n'en est pas de même des Accords naturels de seconde classe, Parmi les notes qui les constituent, il en est plusieurs qui ayant une marche contrainte déterminent la marche de ces Accords; ces notes sont la Septième du ton qui tend à se reposer sur la première, mais sur tout, la Quatrième qui tend à se reposer sur la troisième, et la sixième qui appelle la cinquième. Ces notes semblent en effet appeler les notes sur les quelles elles tendent à se reposer; c'est pourquoi on les nomme notes *Appellatives*. Et les Accords de seconde classe qu'elles constituent et qu'elles caractérisent, sont

toujours nommés Accords appellatifs, tandis que les Accords de première classe, sont nommés Accords libres, parceque rien ne détermine leur marche. On appelle résolution de la dissonance le mouvement par lequel cette note passe à celle qu'elle appelle. Et puisque toute dissonance doit avoir sa résolution, il s'ensuit qu'un Accord naturel de seconde classe ne peut avoir d'autres marches que celles qui lui procurent la résolution de ses dissonances ou notes appellatives. Nous venons de voir qu'elles sont les résolutions les plus naturelles; mais outre celles-là; il en est encore quelques unes que l'on peut regarder comme des exceptions, et que nous n'indiquons point ici; mais dont nous parlerons à leur article.

§. I. RÉOLUTIONS DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DE DOMINANTE.

Rien n'est plus facile que de déterminer les marches naturelles de cet Accord; il renferme une note qui demande essentiellement une résolution, c'est sa dissonance de septième, qui est la Quatrième note de l'Échelle, et qui tend à descendre sur la troisième. Donc tous les Accords fondamentaux, qui renfermeront cette troisième note, sont propres à la résolution de l'Accord de Septième de dominante. Parmi les Accords fondamentaux, il en est trois qui renferment cette note, savoir: 1°. l'Accord parfait de la première du ton, où cette note entre comme Tierce; (ex. 1.) 2°. celui de la sixième du ton, où elle fait la Quinte (ex. 2.) 3°. Enfin celui de la troisième note elle-même, où elle entre comme fondamentale ou comme Octave de la fondamentale (ex. 3.) Nous avons donc, pour l'Accord de Septième dominante, trois résolutions naturelles, savoir celle de Quarte ascendante, celle de Seconde ascen-



dante, et celle de Tierce descendante. Ces trois résolutions sont bonnes, mais les deux premières sont plus parfaites que la troisième, parceque; outre la dissonance, la Tierce du premier Accord s'y trouve aussi résolue, tandis qu'elle ne l'est pas dans la troisième d'une manière aussi immédiate, comme on le verra plus bas.

Art. I. Marche de quarte Ascendante.

Cette marche est la plus belle de toutes, parcequ'elle fait entendre toutes les notes appelées, et que toutes les notes du premier Accord yont leur résolution la plus naturelle, savoir: la cinquième, sa Tierce et sa Quinte, sur la première du ton, et la dissonance sur la troisième; on l'appelle (*CADENCE PAR FAITE*) et nous remarquerons dès à présent que dans l'harmonie, le terme de (*Cadence*) a une acception un peu différente de celle qu'il a dans la composition proprement dite. Dans l'harmonie, il signifie simplement une marche de basse; dans la composition, et par rapport aux styles, il indique une certaine tournure propre à terminer ou à suspendre le sens de la phrase musicale, et revient par conséquent à ce lui de (*Terminaison*) ou de (*Suspension*) cette distinction est nécessaire pour prévenir les équivoques, ou les disputes de mots.

Nous allons dresser, comme dans la section précédente le tableau général des successions, tant fondamentales que dérivées, que produit cette marche d'harmonie, et nous placerons à la suite les observations relatives à chacune d'elles.

A musical score consisting of three staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is in common time (C). Above the first staff, 12 numbered examples of chord progressions are shown. The bass staff contains figured bass notation corresponding to the chords in the treble staves. The figures include numbers 1-7, 6/5, 6/4, x6, 3, x6, 6, x6, 6/4, x4, 3, x4, 6, x4, 6.

OBSERVATIONS.

La plupart de ces marches sont bonnes et peuvent s'employer, soit régulièrement, soit par exception, en prenant dans ce cas les précautions convenables.

La succession (1.) est excellente; c'est proprement celle que nous avons nommée cadence parfaite. la succession (2.) est rejetée d'une facture sévère, parceque la septième tombant sur l'Octave est considérée comme formant deux Octaves de suite (Voyez le livre 11.).... la succession (3.) s'emploie en Tasto solo et dans certaines terminaisons. La succession (4.) est excellente; celle (N^o 5.) est bonne aussi (au moyen des notes de passage, qui conduisent la quatrième jusques à la première) pour éviter l'Octave. Cette succession a lieu lorsque la basse, ou le dessus, ont nécessairement une des marches que l'on voit dans cet exemple, comme il arrive dans un sujet donné. La succession (6.) ne vaut rien (7.) est bon et vaut mieux que (8.) il faut aussi dans ce dernier éviter la chute en Octave. Dans cet exemple la dissonance peut quelque-fois monter au lieu de descendre; c'est lors que, dans une composition à quatre parties, le dessus et la basse procèdent en tierce par mouvement semblable. (9.) ne vaut rien (10.) S'emploie par les mêmes raisons et de la même manière que le (N^o 5.) (11.) est excellent et fort usitée il faut éviter l'Octave et tomber en sixte ou en Tierce, à moins que l'Octave ne serve de passage par mouvement contraire, comme dans l'exemple ci contre. La succession (N^o 12.) quoique tout à fait irrégulière s'emploie par la nécessité de répondre à quelque sujet, comme on le verra dans les livres IV et V; mais si la dissonance monte dans la basse, elle doit descendre dans une autre partie.

A small musical example with two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. It shows a progression of chords where a dissonance in the bass is resolved by moving to a different part of the texture.

Art. 2^e. Marche de Seconde Ascendante.

La succession fondamentale s'appelle *Cadence rompue* ou *Cadence Suspendue*.

A musical score with three staves (two treble, one bass) in common time. It shows 12 numbered examples of chord progressions. The bass staff contains figured bass notation. A 'mal.' (malicious) mark is placed above the second measure of the first treble staff. The figures in the bass staff include numbers 1-7, 6/5, 6/4, x6, 3, x6, 6, 6/4, x4, 3, x4, 6, 4, 6.

OBSERVATIONS.

La succession fondamentale est bonne; c'est la plus usités de toutes. Les successions (2.) (5.) (8.)

50 quoique très peu usitées, parcequ'elles ne phrasent pas bien, sont plus susceptibles de l'être que les autres successions dérivées. Elles semblent indiquer modulation à la Cinquième (A) ou à la sixième du ton. (B) la succession (N^o 5.) qui procède diatoniquement est en tout cas la meilleure des trois.

On prendra garde à la manière dont on pose la succession, désignée par (2). si la Tierce et la Septième formoient Quinte entre-elles, on auroit nécessairement entre le dessus et la partie moyenne deux quintes qui seroient d'un très-mauvais-effet (Voyez à la page précédente).

Toutes les autres successions sont si évidemment mauvaises, que je crois inutile de m'arrêter à en relever les défauts.

Le mode mineur produit dans cette marche d'harmonie quelques variétés qu'il convient de mettre sous les yeux du lecteur.

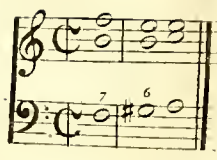
OBSERVATIONS.

La succession fondamentale est la seule bonne et usitée. Les successions (2)(5)(8)(9)(12) font moduler à la sixième du ton; celles qui procèdent diatoniquement sont préférables. Le reste des successions dérivées est absolument impraticable.

Art. 3^e. Marche de Tierce en descendant.

Cette succession, en termes de Basse fondamentale, s'appelle *Cudence interrompue*.

La succession fondamentale ne vaut rien, à cause de la Septième qui tombe en Octave: la succession (N^o 2.) s'emploie à trois parties; mais, dans ce cas, on altère la note de basse, pour moduler à la Sixième du ton, comme on le voit dans l'exemple ci-contre. On verra dans la section suivante comment on l'emploie à quatre parties.



Les successions (6) (7) (10) peuvent quelque-fois servir à moduler à la troisième du ton; les autres sont impraticables.

Cette marche est propre au seul mode majeur.

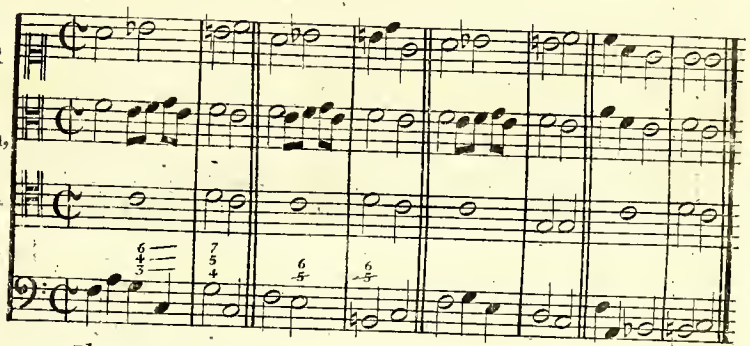
Art: 4^e. Marches irrégulieres de l'Accord de septieme de dominante.

Outre les marches que nous venons d'examiner, et qui sont les plus ordinaires de l'Accord de Septième de dominante, il y en a deux autres, qui n'ont pas été très-bien examinées, et que nous allons faire connoître.

I. La première est celle de Seconde en descendant, qui ne s'emploie pas fondamentalement, mais qui donne une succession dérivée d'un très bon effet. C'est le cas, où la cinquième du ton, portant Septième mineure, monte à la sixième portant Sixte, et passe de-là à la Septième du ton, qui porte Quinte mineure, se resout sur la première du ton. La Tierce de celle-ci sert à la résolution définitive de la Septième de dominante, qui a fait tenue durant toute cette succession d'accords, où elle a été entendue alternativement comme dissonance non sujette à la préparation et comme consonance.



II. La seconde marche irréguliere est une marche fondamentale de Quarte en descendant où la dissonance, au lieu de se résoudre en descendant diatoniquement, monte par demi-ton, et va former repos à la cinquième du ton. Cette marche est exposée par le P. SABBATINI dans son traité *Della vera idea delle musicali numeriche signature*... Je rapporte ici les exemples



qu'il en donne, tels qu'ils sont dans son ouvrage. Ils sont d'un bon effet.

§ 2. MARCHE DES ACCORDS DE SUBSTITUTION .

L'observation que nous avons faite, dans la section précédente, (§ 2) sur ces accords, trouve ici son application: car, puisqu'ils ne sont autre chose que l'accord de Septième dominante, ou son premier dérivé dans lesquelles on substitue la sixième du ton à la note fondamentale; ou à son Octave, il est clair qu'ils doivent avoir les mêmes résolutions que celui qu'ils représentent, en ayant égard, ainsi que nous l'avons déjà dit, aux modifications qu'amène l'introduction de la note substituée. (Voyez page 44.)

Nous ne considérerons ici comme dans la section précédente que la résolution la plus ordinaire de ces accords, cest à dire, celle de la cadence parfaite; les autres étant fort peu usitées.

Art. 2. Resolution de l'Accord de septième mineure substituée.

Voici le tableau des successions tant fondamentales que dérivées, que produit cette succession.

OBSERVATIONS.

Les successions (1)(5)(8) sont très-bonnes et très-usitées; les parties marchent bien: la succession (N^o2) se tolère pour éviter l'Octave: les successions (10)(11)(12) où la dissonance est à la Basse ne sont admissibles en aucune manière.

La marche de Seconde en descendant donne un dérivé, qui est bon et peut servir à moduler à la sixième du ton. (Ex.1).

Rien n'est encore plus commun que le passage de cet accord à celui de dominante: il suffit de remettre cette note à la place de celle qui lui est substituée dans cet accord et ses dérivés (Ex 2,3).

Art. 3. Resolution de l'Accord de septième diminuée.

La résolution de cet accord offre un beaucoup plus grand nombre de successions susceptibles d'emploi.

OBSERVATIONS.

La succession fondamentale est fort bonne et fort usitée: les deux Quintes de suite n'empêchent pas la succession (N^o4) d'être bonne, parcequ'elles sont de nature différente: néanmoins, la succession (N^o5) vaut mieux. Celle (N^o8) est très-bonne. Celle (N^o12) est bonne aussi; mais elle s'emploie peu pour des raisons que l'on verra, lorsque nous traiterons de l'accompagnement des Sujets.

Art. 2. Emploi de l'Accord diminué de dominante.

Cet accord qui, comme nous l'avons déjà dit, appartient à la deuxième note d'un ton mineur devenue dominante par rapport à la cinquième, a tous les caractères et les propriétés d'un accord de dominante tonique. Il peut comme lui s'employer sans préparation en ayant égard néanmoins aux loix de la modulation. Il a comme lui les trois résolutions de Quarte et de Seconde ascendante et de Tierce en descendant; il peut aussi marcher par Seconde en descendant. Nous allons examiner ces diverses résolutions, en nous bornant aux cas les plus ordinaires.

1^o Marche de Quarte Ascendante, ou Cadence parfaite:

Accord Direct. Cette harmonie doit, pour être caractérisée, s'employer à quatre parties, et être complète; car si l'on supprime la Quinte, on ne peut connoître au juste la nature de l'accord; cette Quinte pouvant être juste ou mineure. On se rappellera que la Tierce majeure et la Quinte mineure qui forme Tierce diminuée entre-elles, doivent être à la distance de Sixte superflue. (ex. 1.)

Premier Dérivé. Cet accord ne peut guères s'employer sans préparation, à cause de la Tierce diminuée très-dure sans cette précaution (ex. 2.)

Deuxième Dérivé. Cet accord s'emploie sans aucune espèce de préparation. Il est fort usité. On remarquera néanmoins que la Sixte superflue vaut mieux, en supprimant la note fondamentale, qui fait ici la Quarte au dessus de la Basse. (ex. 3.)

Renversement. Cet accord s'emploie sans préparation, quoi qu'il se trouve préparé dans l'exemple ci-contre. La Quarte majeure et la Sixte mineure qui forment Tierce diminuée entre-elles, doivent être à la distance de Sixte maximé ou superflue. (ex. 4.)

(1)

(2)

(3)

(4)

2^o Marche de Seconde Ascendante, ou Cadence rompue.

Cette marche, qui n'a jamais été examinée dans aucun ouvrage didactique, est cependant d'un très-bel effet. Nous n'examinerons ici que la marche fondamentale, les autres étant peu susceptibles d'être employées.

3^o Marche de Tierce Descendante, ou Cadence interrompue.

Cette marche, qui, de même que la précédente, n'a jamais été examinée, est également d'un très-bel effet, du moins dans une de ses dérivées, c'est-à-dire dans le passage du premier accord fondamental au premier dérivé du second.

facile à concevoir, que nous ne croyons pas devoir entrer dans aucuns détails à ce sujet, on en a d'ailleurs déjà vu plusieurs exemples, et notamment à la page précédente (art. 3, exemples 2 et 3.)

L'autre manière a lieu, lors que, dans la résolution d'un accord de Seconde classe, l'accord de résolution, au lieu de porter l'Accord parfait ou l'un de ses dérivés, porte un accord de Seconde classe. C'est ce que l'on appelle *Évitacion de Cadence*. On verra par la suite que les cadences s'évitent en introduisant dans le second accord une dissonance quelconque; mais il n'est question en ce moment que de celles qui s'évitent en accords naturels l'examen de cette sorte de résolution fera la matière des deux paragraphes suivants.

§ I. ÉVITACION DES CADENCES DE L'ACCORD DE DOMINANTE TONIQUE,
En Harmonie naturelle.

Cet accord a comme nous l'avons vu précédemment trois cadences ou résolutions, proprement dites savoir, la cadence parfaite, la cadence rompue et la cadence interrompue; nous allons voir comment s'évitent ces cadences.

Art. I. Evitacion de la cadence parfaite, en harmonie naturelle.

La cadence parfaite évitée ou l'évitacion de Cadence parfaite, a lieu lorsque la première note du ton, soit majeur, soit mineur, sur laquelle se fait la résolution de l'accord de Septième dominante porte une Septième mineure. Il faut remarquer que, dans le second cas, la Tierce du second accord devra être accidentellement majeure. Voici le tableau des successions fondamentales et dérivées que produit cette marche d'harmonie.

1° en Majeur.

Musical notation for 1° en Majeur, showing 16 numbered chords in two staves (treble and bass clef). The chords are: 1. C major, 2. F major, 3. C major, 4. F major, 5. C major, 6. F major, 7. C major, 8. F major, 9. C major, 10. F major, 11. C major, 12. F major, 13. C major, 14. F major, 15. C major, 16. F major. The bass staff includes figured bass notation: 7, b7, 7, 6/5, 7, x6, 7, x4, 6/5, b7, 6/5, 6/5, 6/5, x6, 6/5, x4, x6, b7, x6, 6/5, x6, x6, x6, x4, x4, b7, x4, 6/5, x4, x6, x4, x4.

2° en Mineur.

Musical notation for 2° en Mineur, showing 16 numbered chords in two staves (treble and bass clef). The chords are: 1. C minor, 2. F minor, 3. C minor, 4. F minor, 5. C minor, 6. F minor, 7. C minor, 8. F minor, 9. C minor, 10. F minor, 11. C minor, 12. F minor, 13. C minor, 14. F minor, 15. C minor, 16. F minor. The bass staff includes figured bass notation: 7, 7, 7, 6/5, x6, 7, x4, 6/5, 7, 6/5, 6/5, 6/5, x6, 6/5, x4, x6, 7, x6, 6/5, x6, x6, x6, x4, x4, 7, x4, 6/5, x4, x6, x4, x4.

OBSERVATIONS.

L'Inspection de ce tableau suffit pour faire voir qu'un grand nombre de ces successions ne peut pas s'employer en général, et que parmi celles qui s'emploient, il en est qui ne peuvent s'employer qu'à quatre parties le lecteur bien pénétré de ce qui précède reconnoitra facilement la cause de ces limitations, la succession (N° 1.) est très bonne et fort usitée, la succession (N° 2.) ne vaut rien à cause des octaves sourdes

le (N^o 3.) est excellent. Le (N^o 4.) donne de fausses relations, de même que les (N^o 5, 6, et 7.) le (N^o 8.) est bon, mais il va mieux à quatre parties qu'à trois : le (N^o 9.) est bon ; le (N^o 10.) renferme un changement de parties, ainsi que les (N^{os} 11, 13 et 15.) le (N^o 14.) est très-bon les (N^o 12, et 16.) sont impraticables.

Art: 2. Evitation de la cadence rompue, en harmonie naturelle.

Comme la plus grande partie des successions dérivées, que produit cette marche d'harmonie, ne sont pas susceptibles d'être employées, je me contenterai d'indiquer ici les principales: le lecteur pourra, s'il le juge à propos, discuter les autres.

Cette harmonie ne peut avoir lieu que dans le mode majeur, du moins Accords naturels.

Musical notation for Art 2 showing four examples of harmonic progressions in major mode. The notation is in treble and bass clefs with a common time signature. Above the staff, four examples are numbered 1., 2., 3., and 4. Below the staff, various chord symbols and accidentals are present, such as 7, 3, 7, x4, 6, 6/5, 6/5, 3, x4, x6, x3, 6/5.

Art: 3. Evitation de la cadence interrompue, en harmonie naturelle.

L'évitation de la Cadence interrompue en harmonie naturelle, se pratique très-bien dans le mode majeur; les meilleurs successions sont celles où la basse marche par degrés conjoints, comme on le voit dans les exemples ci-contre.

Cette marche d'harmonie fait moduler à la sixième du ton par un genre de modulation que l'on nomme modulation *per inganno* (par surprises.).

Musical notation for Art 3 showing four examples of harmonic progressions in major mode. The notation is in treble and bass clefs with a common time signature. Above the staff, four examples are numbered 1., 2., 3., and 4. Below the staff, various chord symbols and accidentals are present, such as 7, 6/5, 6/5 x6, x6, x6, 6, x4, 7/5.

Voilà ce que nous avons de plus essentiel à dire sur l'évitation des cadences proprement dites de l'accord de Septième de dominante; celles des Accords de substitution offrent des considérations analogues.

§ 2. ÉVITATION DES CADENCES DES ACCORDS DE SUBSTITUTION,

En Harmonie simple.

Si dans les trois cadences évitées de l'accord de Septième de dominante, soit en majeur, soit en mineur, on place l'accord de substitution qui le représente ayant égard aux modifications que doit occasionner l'introduction de la note substituée on connoitra facilement tout ce qui concerne l'évitation des cadences de cette dernière sorte d'Accords; ainsi, sans entrer dans des détails inutiles sur ces diverses marches d'harmonie, je parcourrai sommairement ce qui concerne les résolutions des accords de Septième substituées, tant en majeur, qu'en mineur.

1^o Evitation de la cadence parfaite de substitution. Les deux exemples ci-après, l'un en mode majeur (ex. A) l'autre en mode mineur (ex. B) font voir les principales successions, soit fondamentales, soit dérivées, que produit cette harmonie.

Musical notation for Ex. A and Ex. B showing harmonic progressions for substitution. The notation is in treble and bass clefs with a common time signature. Above the staff, four examples are numbered A. 1., 2., 3., B. 1., 2., 3., and 4. Below the staff, various chord symbols and accidentals are present, such as 7, x4, x6, 6/5, 6/5, x4, 6/5, 7, x4, x6, 6/5, x4, 6/5, x4, x6, 3.

II.^o Evitation de la cadence rompue de substitution.
 Cette harmonie peu usitée, peut se pratiquer de la manière suivante; voyez les exemples

III.^o Evitation de la cadence interrompue de substitution.
 Voici les manières les plus naturelles de pratiquer cette harmonie.

L'évitation des cadences des Accords de Neuvième de dominante, soit majeure, soit mineure n'offre pas plus de difficulté; c'est pourquoi nous ne nous y arrêtons pas.

§ 3. ÉVITATION DES CADENCES DES ACCORDS NATURELS,

Propres au seul mode Mineur.

L'évitation en harmonie naturelle des Accords simples propres au seul mode mineur se fait d'une manière analogue à celles que nous venons de décrire. Il faut cependant remarquer que la cadence parfaite de ces accords est la seule qui soit susceptible de cette modification, les autres marches produisant par ce moyen des modulations trop brusques; c'est la seule que nous nous arrêterons donc à considérer..

I.^o Evitation de la cadence parfaite de l'accord diminué de Dominante.

On voit dans les exemples ci-contre les successions les plus usitées de celles que produit cette marche d'harmonie.

II.^o Evitation de la cadence parfaite de l'accord de Septième diminuée avec Tierce et Quinte diminuées.

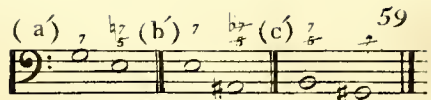
On remarquera que, dans le second et le troisième exemple, on est obligé, pour éviter les deux Quintes, de remettre au second temps du premier accord de la cadence, la note substituée au lieu de celle qui la représente, ce qui fait rentrer ces cas dans ceux de l'article précédent.

§ 4. DE L'ÉVITATION PAR SUBSTITUTION,

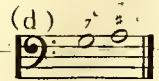
Des Cadences proprement dites et des Cadences de substitution.

Dans tout ce que nous venons de dire sur l'évitation des cadences proprement dites et des cadences de substitution, nous avons supposé que la note qui servoit à la résolution des accords appellatifs devoit dominante tonique, et portoit une Septième mineure avec Tierce majeure et Quinte juste; mais au lieu de ce dernier accord, il est clair que l'on peut employer son accord de substitution; de cette manière les trois cadences parfaite évitées (a).(b).(c).

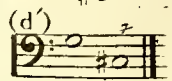
se changeront dans les cadences évitées par substitution (a')(b')(c)



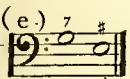
la cadence rompue évitée (d)



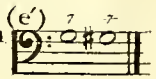
se changera en la cadence rompue évitée par substitution (d')



et la cadence interrompue évitée (e)



se changera en la cadence interrompue évitée par substitution (e')



Si l'on développe ces formules fondamentales se lon la marche que nous avons suivie dans les arti-
cles précédents, on trouvera pour chacune des cadences ci-dessus les marches d'harmonie ci-après

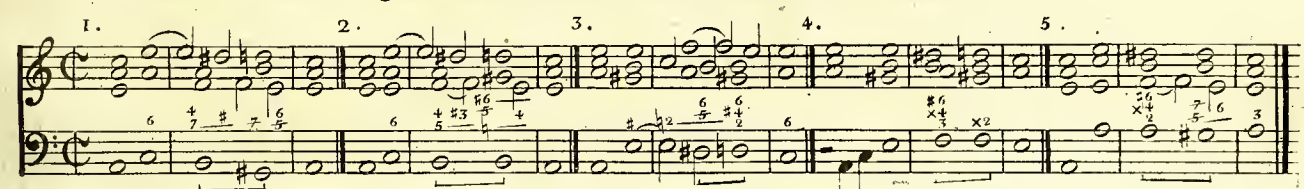
I.^o La cadence parfaite en mode majeur évitée par substitution, (a) donnera les cinq suivantes, dans les quelles on remarquera la première qui contient une échange de partie, et la quatrième ou le renversement de la Septième majeure de sensible s'opère à l'aide de la préparation.



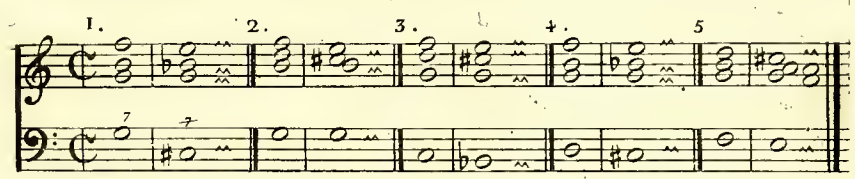
II.^o La cadence parfaite en mode mineur évitée par substitution (b) donnera les cinq successions ci-contre analogues aux précédentes.



III.^o La cadence parfaite propre au seul mode mineur, évitée par substitution (c) donnera aussi les cinq successions suivantes analogues aux précédentes, que nous développons davantage, parceque quelques unes ont besoin d'être amenées.



IV.^o La cadence rompue évitée en mode majeur par substitution, (d) donnera les successions suivantes.




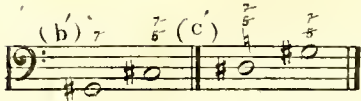
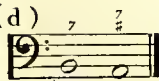
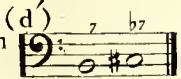

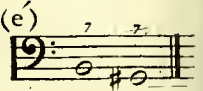
V.^o Enfin la cadence interrompue en mode majeur évitée par substitution, (e) donnera les successions ci-contre.



De même dans l'évitement des cadences de substitution, où le premier accord est de substitution, le second accord au lieu d'être de dominante tonique, peut être remplacé par son accord de substitution ; on aura alors des cadences de substitution évitées par substitution.

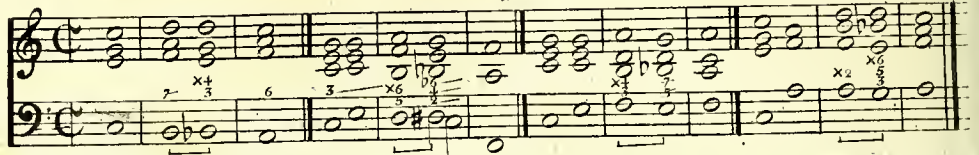
D'après ces considérations, les cadences parfaites de substitution évitées (a)(b)(c).



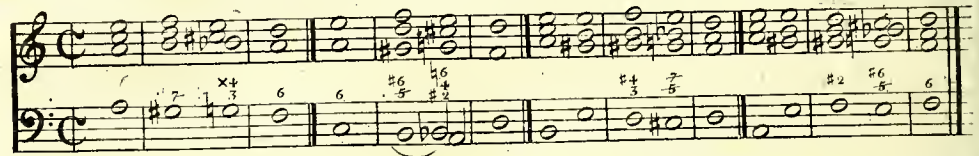
se changeront dans les cadences parfaites de substitution, évitées par substitution (a)(c')  (b)  la cadence rompue de substitution, évitée en majeur (d)  se changera en la cadence rompue de substitution, évitée par substitution (d')  enfin la cadence interrompue de substitution évitée (e)  se changera en la cadence interrompue de substitution évitée par substitution (e') 

— Développant ces formules, comme on la fait précédemment, on trouvera pour chacune des cadences en question les marches d'harmonie suivantes.

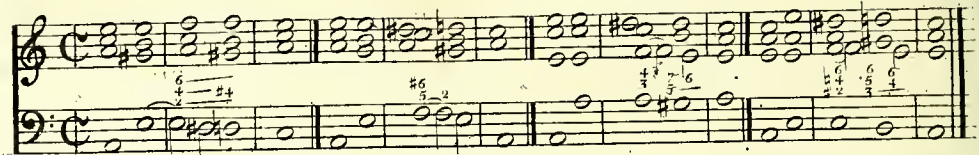
I.^o Pour la cadence parfaite de substitution, en mode majeur, évitée par substitution. (a')



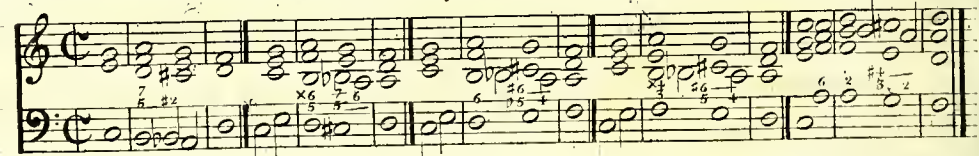
II.^o Pour la cadence parfaite de substitution, en mode mineur, évitée par substitution. (b')



III.^o Pour la cadence de substitution propre au seul mode mineur évitée par substitution. (c')



IV.^o Pour la cadence rompue de substitution en mode majeur évitée par substitution. (d')



V.^o Pour la cadence interrompue de substitution, en mode majeur, évitée par substitution. (e')



Les Accords de neuvième de dominantes, soit Majeure, soit Mineure, présentent des considérations analogues que nous ne développerons point, parcequ'elles n'ont rien de particulier.

Je terminerai ce long et utile chapitre par deux observations importantes: la première concerne le choix des successions. Il est bon de remarquer que, parmi celles que nous avons rejetées comme vicieuses, il en est un grand nombre qui, dans beaucoup de cas, sont susceptibles d'être employées, ce qui a principalement lieu au moyen des notes de passage et des diminutions. La seconde concerne la disposition que nous avons donnée aux parties d'accompagnement. Ces dispositions sont celles qui conviennent le plus généralement, et en considérant les successions comme isolées; mais elles ne sont pas les seules qui puissent se pratiquer, et souvent même les circonstances obligent de recourir à d'autres toutes différentes. Sur tous ces objets, l'expérience et l'usage peuvent seuls fournir le supplément à nos préceptes et à nos observations.

CHAPITRE CINQUIÈME

Des Accords artificiels et de l'Harmonie complexe.

Les accords artificiels ne sont autre chose que des accords naturels, dans les quels on a introduit des sons qui leur sont étrangers: l'harmonie complexe ou composée est celle qui résulte de l'emploi de ces accords.

Les notes étrangères introduites dans l'harmonie artificielle sont de deux espèces, les dissonances et les consonances altérées. Les dissonances s'introduisent au temps foible, comme notes de passage, ou au temps fort, comme prolongation de consonance. Nous avons déjà traité de ces matières (chap. I. § 8) et nous avons dit particulièrement, en traitant des notes de passage, qu'elles devoient être regardées comme nulles par rapport à l'harmonie. Il est cependant un cas où elles

y obtiennent une valeur réelle, c'est celui où elles servent à préparer une dissonance proprement dite, comme on le voit dans les exemples ci contre. Dans ce cas, il est nécessaire d'y avoir égard, et d'en indiquer la présence. Comme ce moyen est très borné, et qu'il ne fournit d'ailleurs aucuns produits différents de ceux

que l'on obtient par la prolongation, nous ne croyons pas devoir entrer dans plus de détails à ce sujet. Par une raison semblable, nous rejetterons à la fin de ce chapitre, et nous examinerons en un seul paragraphe les accords produits par l'altération; l'étude des prolongations fera la principale matière de ce chapitre.



§ I. DE LA PROLONGATION EN GÉNÉRAL.

et des principales dissonances qu'elle amène dans l'harmonie.

La prolongation, en général, consiste à continuer une ou plusieurs notes d'un accord sur un ou plusieurs des accords suivants.

Lorsque la note prolongée fait partie du 2^d accord, (ex. A) elle ne fait que suivre sa marche la plus naturelle, et il ne résulte de là rien de particulier, mais

lorsque la note prolongée est étrangère à l'accord subséquent, elle retarde nécessairement quelques unes de ses notes; comme on le voit dans les exemples B.C: dans l'exemple B.2, la Septième retarde la Sixte; dans l'exemple C.2, la Sixte retarde la Quinte; de sorte

qu'en supprimant les retards, on rentreroit dans l'harmonie naturelle; c'est ce que prouve l'inspection des exemples B.I.C.1.



On conçoit, en général, que les prolongations peuvent se faire en toutes sortes de sens; néanmoins, on ne considère ordinairement dans l'harmonie, surtout par rapport au style sévère, que celles dont la résolution peut se faire en descendant diatoniquement, et qui, par leur retard, introduisent dans l'harmonie des dissonances. Ces dissonances sont, pour les parties supérieures, la Septième, la Neuvième, l'Onzième et la Treizième, et pour la basse, la Seconde. Chacune d'elles peut se pratiquer en bien des manières différentes; nous allons indiquer dans les articles suivants la manière la plus

ordinaire de les amener ou de les préparer, de les accompagner et de les résoudre, et nous exposerons à cette occasion l'enseignement commun de l'École.

En ce qui concerne les considérations générales, nous renverrons le lecteur au §. 8. du chap. 1^{er} de ce livre.

Art. 1. de la Septième.

La Septième se prépare avec toutes les consonances, c'est-à-dire, avec l'Octave, la Tierce, la Quinte, et la Sixte.

La Septième sera préparée par l'Octave, lorsque la basse montera d'un degré, comme de la première à la deuxième (ex. A.) la Septième sera préparée par la Tierce, lorsque la basse montera de Quarte, comme de la première à la Quatrième (ex. B. 1.) ou de la sixième à la deuxième (ex. B. 2.) elle sera préparée de la Quinte, par le saut de Tierce en descendant, comme lorsque la première va à la Sixième (ex. C. 1.) ou la Quatrième à la deuxième (ex. C. 2.) Enfin elle sera préparée de la Sixte, lorsque la basse descendra diatoniquement, comme de la troisième à la deuxième. (ex. D.)

La Septième a trois parties s'accompagne de la Tierce, comme on le voit dans les exemples ci-joints, à quatre parties, on peut y ajouter la Tierce redoublée (1) l'Octave (2) ou bien la Quinte (3) selon les circonstances.

La Septième se résout sur la Sixte ou sur la Tierce; les exemples précédents offrent le modèle de la première résolution; pour qu'elle puisse se pratiquer, il faut que la basse reste sur le même degré; pour opérer la résolution sur la Tierce, il faut que la basse monte de Quarte (voyez l'exemple ci-contre)

Les Septièmes que nous venons d'examiner, quoique semblables en apparence, ont une nature et une origine très-différentes les unes des autres; c'est ce que l'on verra dans la suite de ce chapitre et dans le suivant.

Art. 2. de la Neuvième.

La Neuvième se prépare de la Tierce ou de la Quinte. Elle sera préparée de la Tierce, lorsque la basse montera diatoniquement, comme de la première à la deuxième, ou de la troisième à la quatrième, ou enfin de la Septième à la première. (ex. A. 1. 2. 3.) Elle sera préparée de la Quinte, lorsque la basse montera de Quarte, comme de la première à la quatrième, ou de la cinquième à la première (ex. B. 1. 2.)

La neuvième, à trois parties s'accompagne de Tierce ou de dixième, comme on l'a vu dans les exemples précédents; à quatre parties, on ajoute la Quinte (ex. 1.) ou l'on redouble la Tierce (ex. 2.)

La neuvième peut se résoudre sur l'Octave, sur la Tierce ou sur la Sixte.

Elle se résoudra sur l'Octave, lorsque la basse restera sur le même degré, comme on l'a vu précédemment.

Elle se résoudra sur la Tierce, lorsque la basse descendra de Tierce ou montera de Sixte (ex. 1.)

Elle se résoudra sur la Sixte lorsque la basse montera de Tierce ou descendra de Sixte (ex. 2.)

Art. 3. de l'Onzième ou Quarte.

La Quarte se prépare avec toutes les consonances, c'est-à-dire, l'Octave, la Tierce, la Quinte et la Sixte.

La Quarte sera préparée par l'Octave, lorsque la basse descendra de Quarte ou montera de Quinte, comme de la première à la cinquième du ton (ex. 1.)

elle sera préparée par la Tierce quand la basse

descendra d'un degré, comme de la sixième à la

cinquième (ex. 2.) elle sera préparée par la Quinte,

quand la basse montera d'un degré comme de la

quatrième à la cinquième (ex. 3.) Enfin, elle sera

préparée par la Sixte, quand la basse montera de Tierce comme de la troisième à la cinquième (ex. 4.)

La Quarte peut encore être préparée par la Septième mineure et par la Quinte mineure; la première préparation a lieu, lorsque la cinquième du ton monte à la première, (ex. 1.) la seconde a lieu, lorsque la Septième monte à la première (ex. 2.)

La Quarte pour être dissonante doit être accompagnée de la Quinte. C'est le choc de ces deux notes qui occasionne réellement la dissonance: car la Quarte seule ou accompagnée de la Sixte n'est point dissonante.

La résolution naturelle de la Quarte se fait sur la Tierce, comme on l'a vu dans les exemples précédents; néanmoins, elle peut aussi se résoudre sur la Quarte majeure (ex. 1.) et sur la Septième mineure (ex. 2.)

On conçoit, d'après ces exemples, qu'il peut y avoir un grand nombre de manières de varier ces résolutions.

La dissonance de Quarte peut en général se placer à la distance de Quarte; mais quand elle est accompagnée de la note de résolution, c'est-à-dire, de la Tierce amenée par mouvement contraire, elle doit être à la distance réelle d'Onzième, afin de former Neuvième sur la Tierce. Voyez l'exemple ci-contre.

Art. 4. de la Treizième.

Cette dissonance est généralement peu connue parcequ'elle est peu usitée, ne convenant ni au style sévère, ni au style libre: c'est pourquoi sa théorie est à peine ébauchée: les anciens n'en ont point parlé, et les modernes semblent ne l'avoir traitée que superficiellement.

Cette dissonance se pratique ordinairement sur la cinquième du ton; elle se prépare de l'Octave, de la Tierce et de la Quinte.

Pour que la Treizième soit préparée de l'Octave, il faut que la basse monte de Tierce, comme de la Troisième à la Cinquième du ton (ex. 1.)

Pour qu'elle soit préparée de la Tierce, la basse montera de Quinte, comme de la première à la cinquième (ex. 2.)

En fin, pour qu'elle soit préparée de la Quinte, la basse descendra de seconde, comme de la sixième à la cinquième du ton. On voit que, dans cette circonstance, le retard sauve les deux Quintes. Cette préparation est la moins usitée (ex. 3.) Elle se préparoit de la Sixte par $\frac{6}{4}$ sur la 5^e du ton.

Cette dissonance doit être accompagnée de la Quinte amenée par mouvement contraire; ce qui oblige de recourir à l'accompagnement divisé, il faut aussi y ajouter la Tierce, autrement l'harmonie seroit trop maigre; aussi cette dissonance ne peut s'employer qu'à quatre parties. Ces deux considérations concourent à rendre plus rare encore l'emploi de cette dissonance.

La résolution la plus ordinaire se fait sur la Quinte; néanmoins, elle peut se faire sur la Tierce il faut pour cela que la basse monte de Tierce, à la manière des articles précédents.

Art. 5. de la Seconde.

La Seconde est une dissonance qui appartient exclusivement à la basse: elle diffère de la neuvième 1^o en ce qu'elle est préparée par la basse. 2^o en ce qu'elle peut se pratiquer à la distance réelle de Seconde, tandis que la Neuvième doit être à la distance de Neuvième. La Seconde, à trois parties, se place à la même distance, afin que les deux notes qui forment le choc soient aux extrêmes; la troisième partie sert d'intermédiaire.

La Seconde se prépare de toutes les consonances; mais la meilleure préparation est celle qui se fait de l'Octave ou de la Tierce parce que le dessus marche diatoniquement (ex. 1. 2.)

La résolution la plus ordinaire de la Seconde se fait en Tierce (ex. 1. 2.) mais elle peut aussi se faire sur la Sixte (ex. 3.) ou sur toute autre consonance.

La Seconde à trois parties s'accompagne de la Quarte juste ou augmentée, selon les circonstances.

Lorsque la basse qui syncope remonte après être descendue, la note syncopée aura Seconde majeure et Quarte mineure: la Seconde restera pour former Tierce sur la note descendue; la Quarte pourra rester en Quinte mineure (ex. 1.) ou monter en Sixte (ex. 2.)

Mais si la basse ne remonte pas, la Quarte sera majeure, et montera d'un demi-ton, pour faire Sixte sur la note descendue.

A quatre parties, on ajoute ordinairement la Sixte, et cette Sixte descend diatoniquement en même temps que la basse. (ex. 1. 2.)

Telle est la manière la plus ordinaire d'employer les dissonances; on en connoitra encore mieux la nature et l'usage, en examinant comment on peut les introduire sur les diverses marches d'harmonie.

§ 2. PASSAGE D'UN ACCORD NATUREL DE PREMIERE CLASSE à un autre Accord de même genre.

Avec les prolongations, retards, et dissonances que l'on peut pratiquer sur ces successions.

Nous avons fait voir dans le chapitre précédent §. I. que d'un accord de Tierce et Quinte, on peut passer à un autre accord de Tierce et Quinte, par l'un quelconque des six mouvements élémentaires. Nous allons examiner ces six successions fondamentales et les principales successions dérivant de chacune d'elles.

Art. I. Marche de seconde Ascendante.

Nous remettons sous les yeux du lecteur le tableau des successions dérivées, qui représente en même temps les mouvements de parties que produit cette succession fondamentale.

Succession fondamentale (I.)

(Nº 1) Pour déterminer les prolongations que comporte cette succession harmonique, il faut observer 1º quel intervalle les consonances du premier accord forment avec celles du second, principalement avec la basse 2º qu'elle est la marche que prennent celles d'entre elles qui deviennent dissonantes. L'inspection de l'exemple fait voir que la Tierce ou dixième du premier accord devient neuvième dans le second, la Quinte ou douzième devient Quarte; enfin, l'Octave devient Septième. On peut donc introduire trois dissonances

Quant à leur résolution, il est clair que la neuvième et l'onzième descendant diatoniquement (ex. 4 et 8..) elles auront leur résolution la plus naturelle dans l'accord même. Les exemples ci-contre font voir comment on peut les employer ensemble, ou séparément, dans toutes l'étendue de la progression.

Quant à la Septième, comme elle n'a point ici de marche diatonique descendante, on ne voit pas d'abord comment elle pourra avoir sa résolution; mais si, à la suite du second accord, on en place un autre dont une des consonances soit un degré

au dessous de cette Septième, comme on le voit ici (ex. 1.2.) cette dissonance, ayant sa résolution, pourra s'employer comme les précédentes. Dans l'exemple (1.) elle se résout en Quinte, et dans l'exemple (2.) elle se résout en Tierce, au premier temps du troisième accord. Mais au lieu de la résoudre dans le premier temps on peut la prolonger encore. De cette manière elle formera, au premier cas, une dissonance de Treizième ou de Sixte résolue sur la Quinte (3) et au second, une Quarte résolue sur la Tierce (4)

On voit donc que la progression diatonique, en accords parfaits, comporte toutes les dissonances, savoir: la Septième, la Neuvième, l'Onzième et la Treizième: On peut en former toutes sortes de combinaisons, c'est-à-dire, les employer une à une, deux à deux, trois à trois ou toutes les quatre ensemble.

On peut même en faisant usage du mouvement contraire, accompagner chacune de ces dissonances de la note de leur résolution. A ce moyen on produira l'harmonie la plus complète que l'on puisse imaginer, car chaque note de l'échelle sera chargée de toutes les autres. Il est bon de remarquer ici que l'harmonie générale se compose 1^o des consonances qui suivent leur marche naturelle 2^o des dissonances ajoutées ou introduites par les prolongations: ce qui justifie et explique notre définition des accords dissonants (V. chap. 2. §1) On remarquera, encor que nous faisons résoudre en même temps les dissonances qui sont à la Tierce l'une de l'autre, savoir: la Neuvième et l'Onzième (il en seroit de même de la Septième et de la Neuvième ou de l'Onzième et de la Treizième) mais il faut éviter de résoudre ensemble celles qui forment Quinte ensemble, comme la Septième et l'Onzième ou la Treizième et la Neuvième; parceque ce la donneroit deux Quintes. C'est pour quoi, nous anticipons ici la résolution de la Treizième. La résolution simultanée peut cependant avoir lieu, lorsque l'une des dissonances se sauve en montant et l'autre en descendant, comme on le voit pour la Septième et l'Onzième dans la dernière mesure.

The musical score consists of nine staves labeled a through i. Staves a, b, c, d, e, f, and g are in C major and show a sequence of chords with various dissonances (sevenths, ninths, elevenths, thirteenth) and their resolutions. Staves h and i are labeled 'Orgue' and show a more complex texture with multiple voices and dissonances. Fingerings and articulations are indicated throughout.

Nous avons terminé cet exemple à la Cinquième note de l'échelle; on pourroit le continuer jusques à la dernière note; mais il est beaucoup plus à propos, de remarquer que ce genre d'harmonie, quoique conforme aux principes est à-peu-près impraticable, d'abord à cause de son excessive dureté, puis à raison de la difficulté d'exécution qu'occasionne cette dureté même; on doit donc le regarder plutôt comme une singularité que comme un modèle.

Première succession dérivée (2.)

Cette succession dérivée comporte absolument les mêmes prolongations que la précédente; seulement, ces prolongations produisent sur la basse des intervalles différents, à raison du rapprochement. Pour bien déterminer les circonstances qui résultent de là, il faut remarquer d'abord, qu'ici l'harmonie parfaite sera composée de Tierce et Sixte; quant aux dissonances, la Septième se changera en Quinte, la Neuvième deviendra Septième, l'Onzième deviendra Neuvième, en fin la Treizième deviendra Onzième.

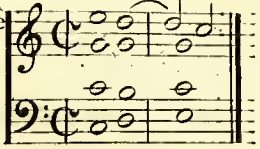
The musical score consists of three staves labeled k, l, and m. Staff k is in C major and shows a sequence of chords with dissonances. Staves l and m are in C major and show a more complex texture with multiple voices and dissonances. Fingerings and articulations are indicated throughout.

A trois parties, la Quinte dérivée de la Septième doit s'accompagner de la Sixte qui est la fondamentale et caractérise l'accord (ex. 1.) on supprime la Tierce qui est la Quinte de l'accord fondamental.

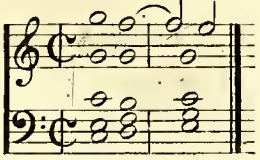
The musical score consists of two staves labeled 1, 2, 3, and 4. Both staves are in C major and show a sequence of chords with dissonances. Fingerings and articulations are indicated throughout.

à quatre parties, on peut ajouter cette Quinte (ex. 2.) mais il vaut mieux redoubler la basse en Octave par mouvement contraire (ex. 3.) à Cinq parties, on peut sans difficulté ajouter cette Tierce, même en redoublant la basse (ex. 4.)

La Septième dérivée de la Neuvième pourra être accompagnée de la Sixte 1^o lorsque cette Sixte sera appelée 2^o lorsqu'elle sera amenée par mouvement contraire 3^o lorsqu'elle en sera à la distance de Neuvième 4^o enfin lorsqu'il y aura au moins quatre parties.

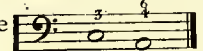
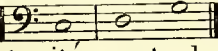


La Neuvième dérivée de l'Onzième s'accompagnera de Tierce à trois parties. Elle sera constamment et par sa nature accompagnée de la note de sa résolution; elle pourra être accompagnée de la Sixte dans des circonstances analogues à celles que nous venons de désigner.

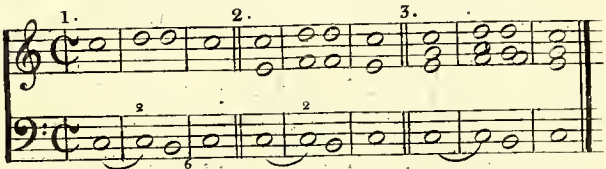


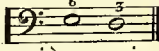
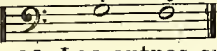
Les mêmes observations s'appliquent à l'Onzième provenue de la Treizième ces dissonances étant d'ailleurs peu usitées, nous n'insisterons pas là-dessus.


Deuxième succession dérivée. (3.)

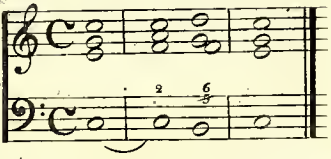
La Deuxième succession dérivée  change encore toutes les distances. L'harmonie consonante est celle de 4; la Septième devient Tierce; la Neuvième, Quinte; la Onzième, Septième; et la Treizième, Neuvième; mais elle ne peut s'employer que dans le cas où la succession fondamentale comporte l'emploi d'une Septième, et surtout dans celui où la basse fondamentale après être montée de Seconde monte de Quarte comme on le voit ici.  Dans ce cas

on pratique dans la basse un retard fort usité; ce retard, qui est évidemment un retard de la Septième produit une Seconde qui, à trois parties, s'accompagne de Quarte et à quatre, s'accompagne de Sixte comme nous l'avons déjà vu.

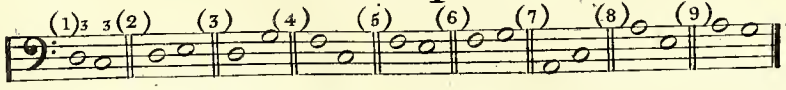


La Quatrième succession dérivée  et la Septième  donnent un renversement l'une de Neuvième; l'autre de Onzième qui ne se pratiquent pas. Les autres successions ou sont inusitées ou ne donnent pas de résultats différents des trois premières.

Mais si dans la succession d'harmonie  on prolonge la note fondamentale du premier accord sous le second, on aura une Seconde accompagnée de Quarte et Sixte et qui aura sa résolution dans le Troisième accord.

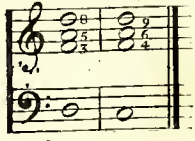


Art. 2. Succession Diatonique descendante

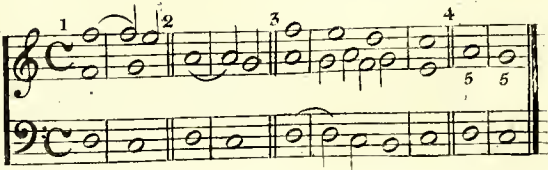


Succession fondamentale (1)

Il est clair que dans cette succession, la Tierce ou Dixième du premier accord devient Quarte, ou Onzième, la Quinte ou Douzième, devient Sixte ou Treizième, et l'Octave devient Neuvième.



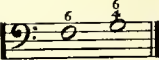
Les deux premières pourront se pratiquer facilement (ex. 1.2.) il n'en est pas de même de la Neuvième, parcequ'elle ne peut être préparée par l'Octave. Mais ici, la basse, qui descend diatoniquement, peut être retardée (ex. 3.) et ce retard au jugement des plus sévères didactiques, sauve les deux Quintes, qui auroient lieu sans cela (ex. 4.)

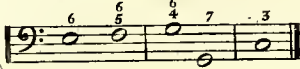


Première succession dérivée (2.)

Cette succession change toutes les distances, par rapport à la basse : la Neuvième devient Septième, et se pratique très-facilement. Il est clair, qu'à quelque nombre de parties que ce soit, cette Septième ne peut être accompagnée de la Quinte : son accompagnement légitime est la Sixte, et si on la retranche, c'est pour éviter la dureté. On peut ce pendant l'employer, en la placant à la distance de Neuvième au dessous de cette Septième. Quant aux autres dissonances, il n'y a rien de particulier : elles se pratiquent comme dans la succession fondamentale.



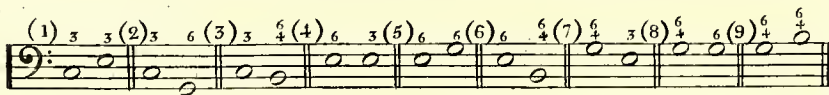
Parmi les autres successions la Sixième  mérite une attention particulière.

Dans les terminaisons telles que celle ci  on donne $\frac{6}{5}$ à la seconde note, $\frac{6}{4}$ à la 3^{me}

Ici, la Quinte est dissonante et les deux premières notes forment le quatrième dérivé de l'harmonie examinée dans l'article précédent. Mais, au lieu de se résoudre dans l'accord suivant, cette dissonance y demeure en Quarte consonante, et ne se résout en Tierce que sur l'avant dernière note du trait de basse. Rien n'est plus usité ni plus légitime que cette harmonie, si l'on se rappelle les principes exposés précédemment; et nous ne l'aurions pas même remarquée, si elle n'avoit donné lieu à des discussions assez vives. Car quelques auteurs, ayant regardé comme défectueuse l'harmonie directe dont elle dérive, ont cru devoir recourir à d'autres explications; cependant, si l'on examine cette harmonie directe, que nous avons désignée par des points noirs avec des chiffres, qui indiquent l'harmonie naturelle dont elle provient, on reconnoîtra que cette harmonie, qui n'a rien de répréhensible (je ne dis pas quant au style et au contrepoint, mais en elle même) devient tout à fait admissible par la disposition et le travail des parties.



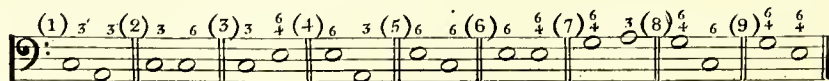
Art. 3. Marche de Tierce Ascendante.



Succession fondamentale.

Dans cette succession, la Tierce ou Dixième devient unisson ou Octave, la Quinte devient Tierce, l'Octave devient Sixte : on voit donc que l'on ne peut gueres pratiquer qu'une Treizième accompagnée de la Quinte : ce qui ne produit rien d'intéressant, les autres successions n'offrent rien de plus remarquable.

Art. 4. Marche de Tierce Descendante.



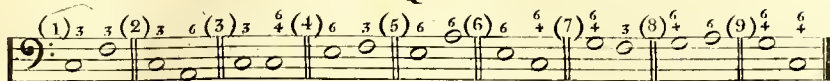
Succession fondamentale (1)

Dans cette succession la Tierce ou Dixième du premier accord, devient Quinte ou Douzième ; la Quinte devient Septième, l'Octave devient Tierce ; et comme la Quinte n'a point ici de marche diatonique descendante (N^{os} 7. 8. 9.) on ne peut pratiquer la prolongation, qu'autant que l'on place à la suite du second accord une autre harmonie où la Septième trouve sa résolution, comme dans l'exemple ci-joint.



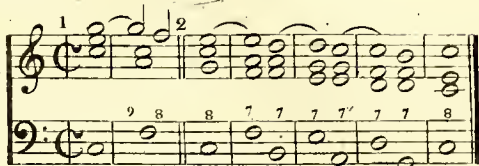
Les autres successions n'offrent rien de remarquable.

Art. 5. Marche de quarte Ascendante.



Succession fondamentale. (1)

Dans cette succession, la Tierce du premier accord produit une Septième sur le second, la Quinte une Neuvième; l'Octave, une Quinte. La neuvième trouve sa résolution dans l'accord même (N^o 7.) aussi s'emploie-t-elle facilement (ex. 1.) mais la Septième ne l'y trouve pas (N^{os} 4. 5. 6.) on peut donc l'employer qu'autant que le second accord est suivi d'un autre qui procure cette résolution (ex. 2.)



Première succession dérivée (2)

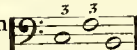
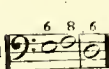
Dans la première succession dérivée, la Neuvième devient une Septième accompagnée de la Sixte par mouvement contraire et à la distance de neuf degrés (ex. 1.) la Septième se change en Quinte accompagnée de la Sixte (ex. 2.)



Deuxième succession dérivée (3)

Dans cette succession, l'harmonie consonante du second accord est 4: la Neuvième se change en Quinte (ex. 1.) et la Septième en Tierce accompagnée de la Quarte (ex. 2.)



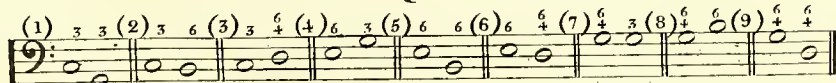
La succession (N^o 7.) donne un renversement de Neuvième, qui ne se pratique pas; mais, si dans la succession  d'où l'on dérive celle-ci  on prolonge sous le second accord la Tierce du premier prise pour basse, on aura une Seconde accompagnée de Quarte et Sixte et résolue dans le troisième accord.



On voit, d'après cela et d'après ce qui précède, que les dissonances de seconde les plus usitées sont celles qui proviennent du renversement de la Septième.

Les autres successions appartenantes à cette marche d'harmonie ne donnent rien de remarquable.

Art. 6. Marche de quarte Descendante.



Succession fondamentale (1)

Dans cette succession la Tierce ou Dixième du premier accord devient Treizième, la Quinte devient Octave, l'Octave devient Quarte ou Onzième, dans le second, on peut donc pratiquer ces deux dissonances ensemble ou séparément.

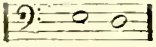


Les exemples (1) et (3) sont les plus usités.

Première succession dérivée (2)

Cette succession produit un retard assez usité; c'est une Seconde, renversement de l'Onzième accompagnée de la Quinte (ex. 1.) la Treizième donne ici une Onzième peu usitée (ex. 2.)



La succession (N^o 6.)  donneroit un renversement de Treizième peu usité. Les autres successions n'ont rien de remarquable.

W. 3. PASSAGE D'UN ACCORD NATUREL DE PREMIERE CLASSE.

à un Accord naturel de Seconde classe,
Avec prolongations, retards et dissonances.

Tous les accords de seconde classe se réduisant à celui de dominante tonique, nous nous attacherons principalement à celui-ci: et comme le lecteur doit, au moyen de ce qui précède, être suffisamment exercé à ce genre de discussion, nous nous bornerons, sur chaque marche, aux remarques les plus importantes.

Art. 1. Accord de Dominante tonique.

Dans la marche de Seconde ascendante, la succession fondamentale donnera évidemment une Neuvième préparée par la Tierce et une Quarte préparée par la Quinte. (V.^{ez} page 40. N^o 1.) ainsi l'on aura un accord de Neuvième, Onzième et Septième; dans la succession (N^o 6.) la Neuvième se changera en Septième et l'on aura par prolongation un accord de Septième semblable à celui de substituton. (ex. 1.)

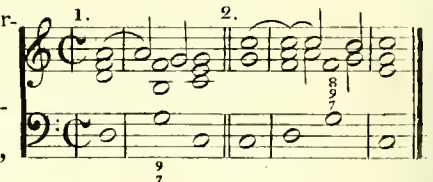
La marche de Seconde descendante offre un cas bien digne de remarque.

C'est ce lui où la Sixième note du ton qui est la première de cette succession, porte une Septième préparée. En vertu de la propriété dont jouit la Septième de dominante d'être employée sans préparation, elle fait ici la fonction de consonance, et sert à la résolution de la dissonance précédente. La première succes-

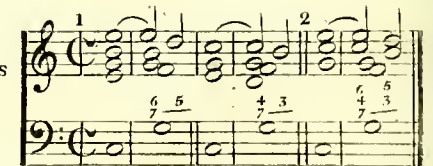


sion dérivée est surtout favorable à la pratique de cette harmonie: mais il faudra remarquer que, dans ce cas, il vaut mieux retrancher la Quinte de l'accord de Septième par prolongation: (ex. 2.) alors cette Septième peut être regardée comme un retard de la Sixte; par conséquent comme un dérivé de la Neuvième, et l'harmonie comme appartenant à la marche de Seconde ascendante: mais la propriété que nous venons de remarquer dans la Septième de dominante subsiste toujours.

Les marches de Tierce soit ascendante, soit descendante, n'offrent rien de remarquable. Dans la marche de Quarte ascendante, la succession fondamentale donnera une Neuvième; ainsi on aura sur la dominante un accord de Septième et Neuvième semblable à celui de substitution (ex. 1) si le premier accord renferme une Septième préparée, cette Septième, étant prolongée, donnera en outre, une Quarte, et la dominante aura $\frac{4}{7}$ (ex. 2)



Dans la marche de Quarte descendante, la Tierce du premier accord donnera une Treizième, et l'Octave une Quarte, dans le second. On pourra donc avoir les trois harmonies de Septième et Sixte (1) de Septième et Quarte, (2) ou de Sixte, Septième et Quarte. (3).



Le lecteur trouvera facilement ce que produisent les autres dérivés.

Art. 2. Accords de substitution.

Nous examinerons seulement ce que produit le passage de l'accord parfait de la tonique à ces accords. Dans le passage de l'accord parfait de la tonique à l'accord de Septième mineure substituée; en mode majeur la Tierce du premier accord produira une Quarte, la Quinte une Sixte et l'Octave une Neuvième dans le second. Cette Neuvième ne peut point être employée, parcequ'elle est préparée par l'Octave: la Quarte et la Treizième ne sont gueres plus susceptibles d'être employée à cause de leur excessive dureté. Cette

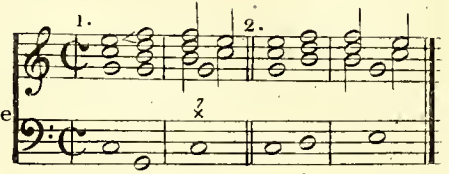
dureté résulte ici de la nature des intervalles, la plupart mineurs ou diminués dont sont composés ces accords. Cette même observation s'applique aux autres accords de substitution, de quelque genre qu'ils soient. Il en est de même des prolongations sur l'accord diminué de dominante tonique.

§. 4. PASSAGE D'UN ACCORD NATUREL DE SECONDE CLASSE.

à un Accord naturel de Première classe,

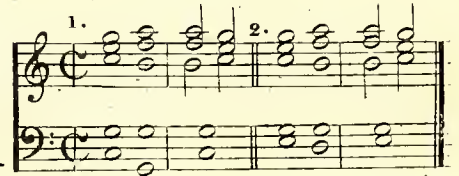
Avec prolongations, retards et dissonances .

Dans le passage d'un accord de dominante tonique à sa tonique, on peut prolonger sur le second accord la Tierce, la Quinte et la Septième du premier; la Tierce devient Septième; la Quinte, Neuvième; la Septième Quarte ou Onzième. L'accord qui résulte de là, s'appelle accord de Septième superflue (ex. 1.)



Dans le premier dérivé la Septième se change en Quinte, la Neuvième en Septième et la Onzième en Neuvième.

Dans le passage de l'accord de Neuvième de dominante à l'accord parfait de la tonique, on peut prolonger les harmoniques du premier accord sur le second; la Tierce se change en Septième, la Quinte en Neuvième, la Septième en Onzième et la Neuvième en Treizième; mais ici, il faudra supprimer la Quinte du premier accord, parce que la Neuvième qu'elle produit, se résolvant en même temps que la Treizième, feroit deux Octaves avec elle.



Dans le premier dérivé la Septième se change en Quinte, la Neuvième supprimée en Septième, la Onzième en Neuvième, et la Treizième en Onzième.

Les accords du mode mineur donnent les mêmes résultats, à la différence près des intervalles.

Le passage d'un accord de Seconde classe à un autre accord du même genre fournira de même une multitude de prolongations et de dissonances; mais comme il ne résulte de-là rien de bien remarquable, nous ne croyons pas devoir nous arrêter sur cet objet.

§. 5. DES ALTÉRATIONS .

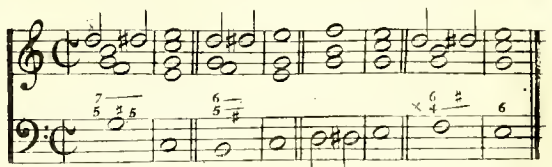
Lorsque, dans une partie quelconque, une note monte ou descend d'un ton entier, cette note peut éprouver une altération, savoir: par dièse, si elle monte; par bémol, si elle descend; et cette altération produit quelquefois des accords d'une espèce particulière.

Ainsi dans l'exemple qui suit, l'altération de la Quinte produit un accord parfait composé de deux Tierces majeures, que l'on a appelé accord parfait superflu. (ex. 1.) cet accord a aussi ses renversements (ex. 2.3.)



L'accord de dominante tonique est susceptible d'éprouver une modification du même genre.

Ces observations terminent ce que nous avons à dire sur l'harmonie artificielle.



CHAPITRE SIXIÈME

Dénombrement et Classification des Accords.

Au moyen de tout ce qui vient d'être exposé dans les chapitres précédents, le lecteur doit connoître tout ce qui concerne l'origine et la formation des accords; il ne nous reste plus maintenant qu'à recueillir ces produits divers, et à les classer d'après une méthode simple et générale, afin d'en rendre la connoissance plus exacte, plus profonde et plus facile en même temps.

Une observation qui se présente d'abord, et qui sans doute a été le germe de tout système de classification, c'est que, quelque variés qu'ils paroissent, un grand nombre d'accords ne sont autre chose que des dispositions différentes des mêmes sons. Ainsi, ut-mi-sol, mi-sol-ut, sol-ut-mi ne sont évidemment que des dispositions différentes des trois sons ut, mi, sol: de même sol-si-ré-fa, si-ré-fa-sol, ré-fa-sol-si, fa-sol-si-ré ne sont que des dispositions différentes des sons sol, si, ré, fa. D'après cela rien n'étoit plus naturel que de considérer un de ces accords formés des mêmes sons comme principal, et les autres comme de simples déductions du premier; et cette qualité convenoit de droit à ceux qui sont formés de Tierces placées les unes sur les autres. 1^o parceque leur structure est plus simple, plus uniforme et par-là plus remarquable. 2^o parcequ'ils sont plus immédiatement indiqués par la nature, comme étant les plus harmonieux.

Ces considérations s'appliquent également aux autres accords directs, c'est-à-dire, ceux qui renferment des dissonances de Neuvième, Onzième et Treizième prises soit ensemble, soit séparément; et comme ce système renferme tous les intervalles de l'échelle, c'est-à-dire, tous les éléments dont peuvent être composés les accords, quelque soit leur structure, il s'ensuit que les accords directs et leurs renversements doivent comprendre tous ceux qu'il est possible d'imaginer. Il nous reste donc deux opérations à faire: la première: étant donné un accord direct quelconque, trouver les accords indirects qui en dérivent; la seconde: étant donné un accord indirect, retrouver l'ordre direct auquel il appartient.

Rien n'est plus facile que de résoudre la première question. Il suffit pour cela de prendre successivement pour basse chacun des sons de l'accord direct, à partir du plus grave, en transportant chaque fois à l'Octave supérieure les sons qui se trouvent au dessous de la basse, et d'examiner les intervalles qui résultent de cette transposition. Nous en avons déjà vu des exemples dans les chapitres précédents, mais ici il s'agit de généraliser cette opération et de l'étendre à tous les accords directs. Nous rappellerons donc qu'ils sont tous composés 1^o de l'accord consistant de Tierce et Quinte, 2^o des dissonances de Septième, Neuvième, Onzième et Treizième, qui peuvent s'y ajouter une à une, deux à deux, trois à trois, ou toutes les quatre ensemble. Nous parcourrons successivement ces diverses espèces, nous réservant de faire voir à leur article de quelles manières elles se forment par les différentes combinaisons des intervalles.

La résolution de la Seconde question présente un peu plus de difficultés que celle de la première. D'abord, elle exige une opération rétrograde et par cela même plus difficile: en second lieu, les questions de ce genre se présentent souvent d'une manière très compliquée, tandis que dans l'autre, on va toujours du plus simple au plus composé. Néanmoins si nous observons comment on procède dans le premier cas, nous en tirerons des lumières pour nous conduire dans le second.

§ 1. ACCORDS CONSONANTS.

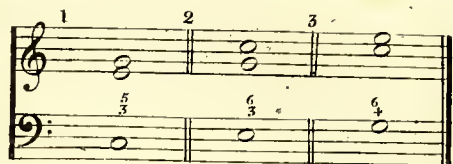
Cette espèce ne renferme qu'une seule sorte, celle des accords de Tierce et Quinte, la quelle contient plusieurs variétés, que nous croyons devoir décrire, à cause de l'importance de l'espèce. Nous donnerons d'abord les formes générales, et nous ferons voir en suite les modifications qui sont propres à chaque variété.

1^o Accord direct: Accord de Tierce et Quinte déjà décrit (ex. 1.)

2^o Premier dérivé: Accord de Tierce et Sixte (ex. 2.)

3^o Deuxième dérivé: Accord de Sixte et Quarte (ex. 3.)

Telles sont les formes générales. Les variétés ne diffèrent que par la grandeur des intervalles.



1^{re} Variété. Accord parfait majeur. (naturel) et primitif.

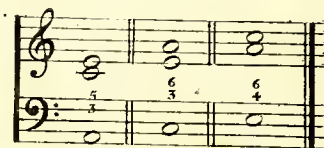
La première qui se présente est celle que nous avons prise pour exemple. Ici, dans l'accord direct la Tierce est majeure et la Quinte juste; dans le premier dérivé, la Tierce et la Sixte sont mineure; dans le second, la Quarte est juste et la Sixte majeure.

2^{me} Variété. Accord parfait mineur. (naturel) et primitif.

1^o Accord direct: Tierce mineure, Quinte juste.

2^o Premier dérivé: Tierce et Sixte majeures.

3^o Deuxième dérivé: Quarte juste, Sixte mineure.

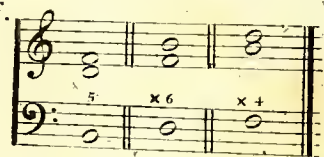


3^{me} Variété. Accord parfait diminué. (naturel) et primitif.

1^o Accord direct: Tierce mineure, Quinte mineure ou diminuée.

2^o Premier dérivé: Tierce mineure, Sixte majeure, formant ensemble Quarte maj.

3^o Deuxième dérivé: Quarte et Sixte majeures.

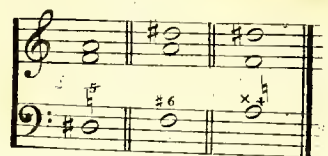


4^{me} Variété. Accord parfait bis-diminué. (mixte)

1^o Accord direct: Tierce diminuée, Quinte mineure.

2^o Premier dérivé: Tierce majeure, Sixte augmentée. naturel primitif.

3^o Deuxième dérivé: Quarte majeure, Sixte mineure.



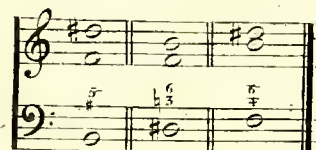
Nous disons, que cet accord est mixte, parce que toutes les faces de cet accord ne peuvent pas s'employer sans préparation.

5^{me} Variété. Accord parfait diminué majeur (inusité)

1^o Accord direct: Tierce majeure, Quinte mineure.

2^o Premier dérivé: Tierce diminuée, Sixte mineure.

3^o Deuxième dérivé: Quarte majeure, Sixte augmentée.



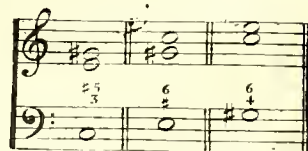
Cet accord est presque entièrement inusité; nous le plaçons néanmoins ici, parce qu'il fait partie d'un accord de Septième fort usité, dont nous parlerons plus bas.

6^{me} Variété. Accord parfait majeur augmenté. (artificiel)

1^o Accord direct. Tierce majeure, Quinte augmentée.

2^o Premier dérivé. Tierce majeure, Sixte mineure.

3^o Deuxième dérivé. Quarte diminuée, Sixte mineure.



- 1^o Accord direct: Tierce mineure, Quinte augmentée
- 2^o Premier dérivé: Tierce et Sixte mineures
- 3^o Deuxième dérivé: Quarte et Sixte diminuées



W. 2. ACCORDS D'UNE SIMPLE DISSONANCE.

Cette espèce renferme quatre sortes d'accords: l'accord de Septième, l'accord de Neuvième, l'accord d'Onzième et l'accord de Treizième.

Article 1^{er} Accords de Septième.

Cette sorte renferme plusieurs variétés; nous donnerons d'abord les formes générales, et nous ferons voir ensuite les modifications propres à chaque variété.

Les accords dissonants ne différant des accords consonants que par la dissonance qui y est ajoutée, il est clair que ces accords, leurs dérivés et renversements doivent présenter les mêmes intervalles que les autres, sauf ceux qu'y forme la dissonance. Ainsi, l'accord direct sera composé de Tierce, Quinte et Septième; il se chiffrera $\frac{7}{3}$ ou simplement 7. Le premier dérivé sera composé de Sixte et Tierce, plus de la Quinte formée par la dissonance; il devrait naturellement se chiffrer $\frac{5}{3}$, mais dans l'usage, il se chiffre simplement $\frac{6}{3}$, chiffres qui représentent la dissonance et la basse d'harmonie directe. Le second dérivé sera composé de Sixte et Quarte, plus de la Tierce fournie par la dissonance; il devrait se chiffrer $\frac{3}{4}$; mais ordinairement il se chiffre $\frac{6}{4}$, par les mêmes raisons que le précédent. En fin, le renversement sera composé de Seconde, Quarte et Sixte; il se chiffre $\frac{4}{2}$ ou $\frac{4}{2}$ ou 2.

1^{ère} Variété. Accord de dominante tonique (naturel) et primitif.

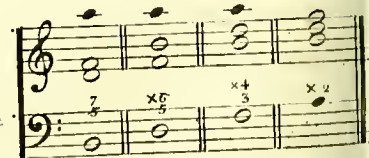
- 1^o Accord direct: Tierce majeure, Quinte juste, Septième mineure
- 2^o Premier dérivé: Tierce, Sixte, Quinte mineures
- 3^o Deuxième dérivé: Tierce mineure, Quarte juste, Sixte majeure.
- 4^o Renversement: Seconde, Quarte et Sixte majeures.



On remarquera, dans le chiffrage de ces accords, quelques exceptions à la marche générale, le second dérivé au lieu d'être chiffré $\frac{4}{3}$ est chiffré 6 et le renversement est chiffre 4, au lieu de $\frac{6}{2}$; c'est parceque, dans tous les accords qui se déduisent de la dominante, en une manière quelconque; on indique toujours la présence de la Septième du ton par le signe de l'intervalle qu'elle fait sur la basse; et que dans le premier cas, elle fait une Sixte majeure, et dans l'autre, un triton.

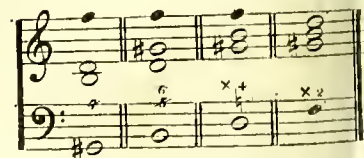
2^{ème} Variété: Accord de Septième mineure substituée (mixte)

- 1^o Accord direct: Tierce, Quinte et Septième mineures
- 2^o Premier dérivé: Tierce mineure, Quinte juste, Sixte majeure.
- 3^o Deuxième dérivé: Tierce, Quarte et Sixte majeures.
- 4^o Renversement: Seconde majeure, Quarte juste, Sixte mineure.



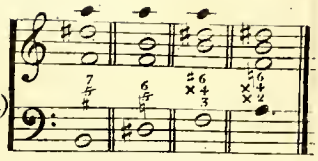
3^{ème} Variété: Accord de Septième diminuée (naturel)

- 1^o Accord direct: Tierce et Quinte mineures, Septième diminuée.
- 2^o Premier dérivé: Tierce mineure, Sixte majeure, Quinte mineure.
- 3^o Deuxième dérivé: Quarte et Sixte majeures, Tierce mineure.
- 4^o Renversement: Seconde augmentée, Quarte et Sixte majeures.



4^{me} Variété: Accord diminué de dominante (mixte)

- 1^o Accord direct: Tierce majeure, Quinte mineure, ou diminuée, Septième min.
- 2^o Premier dérivé: Tierce diminuée, Quinte diminuée, Sixte mineure.
- 3^o Deuxième dérivé: Tierce et Quarte majeures, Sixte augmentée (nat: primit)
- 4^o Renversement: Seconde majeure, Quarte majeure, Sixte mineure.



5^{me} Variété: Accord diminué de Septième diminuée (mixte).

- 1^o Accord direct: Tierce, Quinte et Septième diminuées.
- 2^o Premier dérivé: Tierce majeure, Sixte augmentée, Quinte juste.
- 3^o Deuxième dérivé: Quarte majeure, Sixte et Tierce mineures.
- 4^o Renversement: Seconde augmentée, Quarte juste, Sixte majeure.



6^{me} Variété: Accord de Septième mineure

avec Tierce mineure et Quinte juste (par prolongation).

- 1^o Accord direct: Tierce mineure, Quinte juste, Septième mineure.
- 2^o Premier dérivé: Tierce et Sixte majeures, Quinte juste.
- 3^o Deuxième dérivé: Quarte juste, Sixte mineure, Tierce mineure.
- 4^o Renversement: Seconde majeure, Quarte juste, Sixte majeure.



7^{me} Variété: Accord de Septième majeure

avec Tierce majeure et Quinte juste (par prolongation).

- 1^o Accord direct: Tierce majeure, Quinte juste, Septième majeure.
- 2^o Premier dérivé: Tierce et Sixte mineures, Quinte juste.
- 3^o Deuxième dérivé: Quarte juste, Sixte et Tierce majeures.
- 4^o Renversement: Seconde mineure, Quarte juste, Sixte mineure.



Ces deux dernières Septièmes sont ce que l'on appelle Septièmes ordinaires et fort improprement dominantes simples;

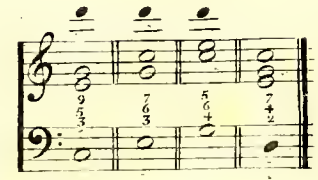
8^{me} Variété: Accord de dominante tonique avec Quinte augmentée (par altération).

9^{me} Variété: Accord de Septième mineure avec Tierce mineure et Quinte augmentée (par altération).

On peut voir plus haut (page 71.) la description de ces accords. On peut sur ce modèle en imaginer encore d'autres variétés, mais nous croyons inutile d'entrer dans ce détail.

Article. 2. Accords de Neuvième.

- 1^o Accord direct: Tierce, Quinte, Neuvième.
- 2^o Premier dérivé: Tierce Sixte et Septième.
- 3^o Deuxième dérivé: Quarte Sixte et Quinte.
- 4^o Renversement: Seconde, Quarte et Septième.



On voit que dans le premier dérivé la Neuvième produit une Septième; dans le second, une Quinte, et dans le renversement une Seconde sous la Tierce de l'accord fondamental, seconde accompagnée de Quarte et de Septième. Ce renversement se pratique fort bien sur la deuxième du ton. (Voyez Sabbatini Page 80.)

Dans cette espèce d'accords et dans les suivantes nous nous contentons de décrire les formes générales.

Les seules variétés importantes que renferme cette sorte, sont les Neuvièmes de dominante majeure

et mineure:elles ont déjà été décrites dans le chapitre second §3 et d'ailleurs sont très familières au Lecteur.

Article 3. Accords d'Onzième.

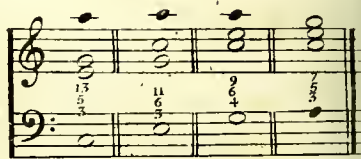
- 1^o Accord direct: Tierce, Quinte, Onzième.
- 2^o Premier dérivé: Tierce, Sixte, Neuvième.
- 3^o Deuxième dérivé: Quarte, Sixte, Quinte.
- 4^o Renversement: Seconde, Quinte, Septième.



On voit ici que l'Onzième fournit au premier dérivé une Neuvième; au deuxième, une Septième, et dans le renversement, une Seconde sous la Quinte de l'harmonie directe; Seconde accompagnée de la Quinte et de la Septième, parce qu'elle porte au dessus d'elle l'harmonie de Sixte et Quarte transportée à l'Octave: ce renversement peut se pratiquer sur la Quatrième du ton.

Article 4. Accords de Treizième.

- 1^o Accord direct: Tierce, Quinte, Treizième.
- 2^o Premier dérivé: Tierce, Sixte, Onzième.
- 3^o Deuxième dérivé: Quarte, Sixte, Neuvième.
- 4^o Renversement: Tierce, Quinte, Septième.



Ici la Treizième donne au premier dérivé, une Onzième: au second, une Neuvième: au renversement, une Tierce sous l'Octave de la basse de l'harmonie directe. Cette Tierce est accompagnée de Quinte et Septième, parce qu'elle a au dessus d'elle toute l'harmonie directe transportée à l'Octave. Ce renversement présente l'aspect d'un accord de Septième, mais il en diffère en ce qu'ici la liaison est dans la basse; tandis que, dans les accords de Septième, la liaison est dans les parties supérieures. Du reste, il se pratique sur la Sixième du ton, dans les compositions au moins de quatre parties.

RÉFLEXIONS SUR LES DISSONANCES.

Ce que nous venons de voir, confirme, ou explique ce qui a été dit dans le chapitre précédent sur la nature des dissonances. Nous voyons clairement que les dissonances de même nom ont souvent une origine et un emploi différents. Ainsi il y a évidemment quatre sortes de Septième. 1^o la Septième directe qui s'accompagne de Tierce et Quinte 2^o la Septième 1^{er} dérivé de la Neuvième, qui s'accompagne de Tierce et Sixte, 3^o la Septième 2^e dérivé de l'Onzième, qui s'accompagne de Quarte Sixte, 4^o enfin la Septième produite par le renversement de la Treizième qui s'accompagne aussi de Tierce et Quinte, mais où sa liaison est dans la basse. Il y a de même trois Neuvièmes, savoir: 1^o la Neuvième directe accompagnée de Tierce et Quinte 2^o la Neuvième, premier dérivé de l'Onzième, accompagnée de Tierce et Sixte 3^o la Neuvième, second dérivé de la Treizième, accompagnée de Sixte et Quarte. Il y a deux Onzièmes 1^o l'Onzième directe accompagnée de Tierce et Quinte 2^o l'Onzième premier dérivé de la Treizième accompagnée de Tierce et Sixte. Enfin, il n'y a qu'une seule Treizième, la Treizième directe, accompagnée de Tierce et Quinte.

§ 3. ACCORDS DE DOUBLE DISSONANCE.

Il y a six accords de double dissonance. 1^o l'accord de Septième et Neuvième 2^o ce lui de Neuvième et Onzième, 3^o ce lui d'Onzième et Treizième 4^o ce lui de Septième et Onzième 5^o ce lui de Septième et Treizième 6^o ce lui de Neuvième et Treizième.

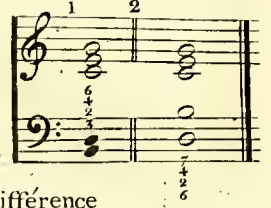


Article 1^{er} Accords de Septième et Neuvième.

- 1^o Accord direct : Tierce, Quinte, Septième, Neuvième . .
- 2^o Premier dérivé : Tierce, Sixte, Quinte, Septième .
- 3^o Deuxième dérivé : Quarte, Sixte, Tierce, Quinte .
- 4^o Renversement de Septième : Seconde, Quarte, Sixte, Tierce .
- 5^o Renversement de Neuvième : Seconde, Quarte, Septième, Sixte .



Dans le renversement des dissonances, il peut se rencontrer deux cas, c'est à dire, qu'une seule dissonance ou que toutes les deux soient renversées, ainsi dans le renversement de la Septième, la Septième peut être seule renversée, comme dans l'exemple précédent, ou bien la Neuvième peut être renversée en même temps comme dans l'exemple ci-contre N^o 1. dans tous les cas



cette Neuvième formeroit sur la basse le même intervalle de Tierce et le seul moyen d'indiquer la différence de position seroit de placer le chiffre 3 au dessous de chiffres qui indiquent le transport de l'harmonie consonante (ex. 1.) on opéreroit de même pour le double renversement de Neuvième et Septième (ex. 2.)

Article 2^{me} Accords de Neuvième et Onzième.

- 1^o Accord direct : Tierce, Quinte, Neuvième, Onzième .
- 2^o Premier dérivé : Tierce, Sixte, Septième, Neuvième .
- 3^o Deuxième dérivé : Quarte, Sixte, Quinte, Septième .
- 4^o Renversement de Neuvième : Seconde, Quarte, Septième, Tierce .
- 5^o Renversement d'Onzième : Seconde, Quinte, Septième, Sixte .



Nous faisons les mêmes observations que dans l'article précédent pour les doubles renversements.

Article 3^{me} Accords d'Onzième et Treizième.

- 1^o Accord direct : Tierce, Quinte, Onzième, Treizième .
- 2^o Premier dérivé : Tierce, Sixte, Neuvième, Onzième .
- 3^o Deuxième dérivé : Quarte, Sixte, Septième, Neuvième .
- 4^o Renversement d'Onzième : Seconde, Quinte, Septième, Tierce .
- 5^o Renversement de Treizième : Tierce, Quinte, Septième, Sixte .



Article 4^{me} Accords de Septième et Onzième.

- 1^o Accord direct : Tierce, Quinte, Septième, Onzième .
- 2^o Premier dérivé : Tierce, Sixte, Quinte, Neuvième .
- 3^o Deuxième dérivé : Quarte, Sixte, Tierce, Septième .
- 4^o Renversement de Septième : Seconde, Quarte, Sixte, Quinte .
- 5^o Renversement d'Onzième : Seconde, Quinte, Septième, Quarte .



Article 5^{me} Accords de Septième et Treizième.

- 1^o Accord direct : Tierce, Quinte, Septième, Treizième .
- 2^o Premier dérivé : Tierce, Sixte, Quinte, Onzième .
- 3^o Deuxième dérivé : Quarte, Sixte, Tierce, Neuvième .
- 4^o Renversement de Septième : Seconde, Quarte, Sixte, Septième .
- 5^o Renversement de Treizième : Tierce, Quinte, Septième, Neuvième .



Cet accord et tous ceux où la Septième est unie à la Treizième ne peuvent se pratiquer que sur la cinquième du ton à cause de l'impossibilité de préparer deux dissonances conjointes .

Article 6^{me} Accords de Neuvième et Treizième.

- 1^o Accord direct: Tierce, Quinte, Neuvième, Treizième.
- 2^o Premier dérivé: Tierce, Sixte, Septième, Onzième.
- 3^o Deuxième dérivé: Quarte, Sixte, Quinte, Neuvième.
- 4^o Renversement de Neuvième: Seconde, Quarte, Septième, Quinte.
- 5^o Renversement de Treizième: Tierce, Quinte, Septième, Quarte.

§ 4. ACCORDS DE TRIPLE DISSONANCE.

Ces accords sont au nombre de quatre savoir 1^o l'accord de Septième, Neuvième et Onzième 2^o Celui de Septième, Neuvième, et Treizième, 3^o Celui de Septième, Onzième et Treizième 4^o Enfin celui de Neuvième, Onzième et Treizième. Pour abrégé, nous nous contenterons de donner ici l'indication figurée de ces accords, elle parlera aussi clairement qu'une description plus détaillée.

§ 5. ACCORD DE QUADRUPLE DISSONANCE.

Cette sorte ne comprend qu'un seul accord; celui qui réunit les quatre dissonances à la fois, en voici le tableau.

N^{ta} Si dans tout le cours de ces exemples, j'ai placé les dissonances à une très-grande hauteur, c'est afin de mieux faire voir le jeu des consonances, qui d'ailleurs doivent toujours, autant qu'il est possible, occuper le bas ou le milieu de l'harmonie; et si outre cela, j'ai placé ces consonances elles mêmes à une assez grande distance de la basse, c'est pour avoir la commodité d'écrire immédiatement au dessus de celle-ci les chiffres indicateurs; ce qui eut été difficile dans une disposition différente.

§ 6. OBSERVATIONS.

Tel est le tableau de la forme et de la composition des accords; en ce qui concerne leur emploi, le lecteur suffisamment éclairé par les chapitres précédents recherchera, s'il le juge convenable les diverses manières de les pratiquer, d'en former des suites, et. c^a. Cette étude pourra lui être utile; ce sera pour lui une nouvelle manière d'envisager l'harmonie. Quant à moi, je crois inutile de placer ici ces détails qui formeroient des redites et alongeroient considérablement notre travail. Pour lui faciliter le sien, je l'invite à consulter l'ouvrage du Père Sabbatini (della vera idea delle musicali numeriche segnatura). déjà cité: il y trouvera des remarques utiles et des exemples bien écrits, sur l'usage de ces accords.

Du reste, il ne faut pas croire qu'il soient tous également susceptibles d'être employés dans toutes les circonstances. La meilleure harmonie et la plus usitée est celle qui résulte des accords naturels; on peut de temps en temps, par goût et pour la variété, introduire une dissonance simple; il est rare que l'on puisse en pratiquer deux, et plus encor trois en même temps; il est presque impossible de les introduire toutes les quatre ensembles. Tous ces cas peuvent néanmoins se présenter dans la composition à un grand nombre de parties.

Pour éviter la dureté, on retranche ordinairement les consonances qui servent à la résolution des dissonances. Ces consonances sont ce pendant notes essentielles, de l'accord et forment chacune à chacune, une Neuvième avec la dissonance dont elles sont la résolution, savoir la basse avec la Neuvième, la Tierce avec l'Onzième, la Quinte avec la Treizième; et de même dans les dérivés. On peut donc employer à la fois tous ces harmoniques, en les tenant à des distances convenables, mais comme nous l'avons déjà dit à grand nombre de parties. Il y a plus; comme on ne peut pas toujours mettre les consonances à leur place naturelle, c'est-à-dire, dans la première Octave au grave, il se fait souvent un échange de parties; les consonances se placent dans le haut, et les dissonances frappées dans les parties intermédiaires se trouvent au dessous des consonances de leur résolution. En fin, ce qui est encore plus extraordinaire, c'est que, dans les compositions à deux chœurs, ces consonances et ces dissonances se placent d'un chœur à l'autre dans la même Octave; les ouvrages des anciens et de plusieurs savans modernes sont remplis de ces sortes d'effets et il en résulte un ensemble très-agréable et très-harmonieux.

On recommande, surtout dans l'harmonie dissonante, d'éviter l'emploi du second dérivé, comme étant, en général, d'un très-mauvais effet.

§ 7. DES MOYENS DE DÉTERMINER L'HARMONIE DIRECTE

à la quelle appartient une harmonie dérivée quelconque.

Si l'on étoit dans l'usage de chiffrer les accords de la manière que nous avons établie dans ce chapitre, rien ne seroit plus aisé que de reconnoître l'harmonie directe à la quelle appartient un harmonie dérivée. Les chiffres $\frac{5}{3}$ placés au dessous annoncroient l'harmonie directe elle même, hors le cas de la Treizième, qui ne produiroit pas d'équivoque à cause de la liaison de la basse dans ce dernier cas. Les chiffres $\frac{6}{3}$. $\frac{6}{4}$. annoncroient le premier et le deuxième dérivé; on placeroit $\frac{5}{3}$ au lieu de ces chiffres et l'on ajouteroit dans le premier cas 2, et dans le second 4, aux chiffres dissonans. Les renversements de chaque dissonance auroient de même leur caractéristique fournie par les intervalles que forment l'harmonie parfaite ou ses dérivés, en passant au dessus de la dissonance, savoir: $\frac{7}{2}$ formé par l'accord de Tierce et Quinte au dessus de la Septième; $\frac{7}{2}$, par l'accord de Tierce et Sixte au dessus de la Neuvième; $\frac{7}{2}$, par l'accord de Sixte et Quarte au dessus de l'Onzième; enfin $\frac{7}{3}$, par l'accord de Tierce et Quinte au dessus de la Treizième. Quant aux autres chiffres, ils représenteroient les intervalles que formeroient les autres dissonances avec la dissonance renversée, et ayant une fois retrouvé l'harmonie directe par la caractéristique de cette dissonance, il seroit facile de voir le rang qu'y occupent les autres. Supposons par exemple, que l'on demande l'harmonie directe, d'où provient cette harmonie dérivée $\frac{3}{2}$ (exemple 1.) placée sur la première du ton. Les chiffres $\frac{6}{2}$ annoncent que cette première du ton est le renversement de la Septième sur la deuxième note de l'échelle; le 3 est la Tierce de cette Septième, donc il représente une Neuvième. Ainsi l'harmonie directe est un accord de Neuvième sur la deuxième du ton. (ex. 2.)



Mais si le défaut d'analogie qui règne dans le chiffrage usuel des accords, et les modifications que la pratique y a apportées paroissent un obstacle à ce l'on puisse facilement juger l'harmonie directe d'après la basse continue, plusieurs considérations compensent, et même au delà, cet inconvénient. D'abord, comme toute l'harmonie ne porte, ainsi que nous l'avons déjà dit, que sur les accords les plus simples, que l'on n'emploie même jamais au complet, on se familiariseroit bientôt avec ces notations mutilées, de manière à savoir par le seul usage, et sans qu'il soit besoin

d'aucun raisonnement, quels sont les accords directs aux quels ils appartiennent : ensorte qu'il est facile de retrouver l'harmonie directe, et par suite l'harmonie fondamentale, qui n'est autre chose que la première réduite au simple, c'est-à-dire dégagée des retards, altérations et modifications de toute espece, qui constituent l'harmonie complexe, comme aussi des substitutions. Ensuite, ce chiffrage a un avantage précieux, c'est celui d'indiquer les notes essentielles de l'Harmonie, c'est-à-dire, celles qu'il faut préférer pour écrire à deux, ou à trois parties et celles même sur les quelles on peut bâtir toute la composition, quelque soit le nombre des parties. Aussi quoique nous ayons déjà fait connoître ces chiffres à l'article des accords relatifs, nous croyons devoir les rappeler ici en peu de mots et c'est ce que nous allons faire en suivant l'ordre des accords.

TABLE DES CHIFFRES LES PLUS USITÉS
Pour la désignation des Accords.

| | |
|---|----------|
| <i>Accord parfait Majeur.</i> | |
| Accord Direct | 3 # 4 |
| 1 ^{er} Dérivé Accord de Sixte | 6 6 |
| 2 ^e Dérivé Accord de Sixte et Quarte | 4 |
| <i>Accord parfait Mineur.</i> | |
| Accord Direct | 3 b 4 |
| Les Dérivés comme au précédent | |
| <i>Accord parfait diminué.</i> | |
| Accord Direct | 5 b5 45 |
| 1 ^{er} Dérivé | 8 x6 |
| 2 ^e Dérivé | x4 4+ 4+ |
| <i>Accord parfait bis-diminué.</i> | |
| Accord Direct | 7 7 |
| 1 ^{er} Dérivé Sixte superflue | 26 26 |
| 2 ^e Dérivé | 36 4 |
| <i>Accord de Septième dominante.</i> | |
| Accord Direct | 7 7 7 |
| 1 ^{er} Dérivé | 6 |
| 2 ^e Dérivé | 8 x8 |
| Renversement | 7 2+ |
| <i>Accord de Septième substituée en Majeur.</i> | |
| Accord Direct | 7 7 |
| 1 ^{er} Dérivé | 6 |
| 2 ^e Dérivé | x4 |
| Renversement | x2 |

| | |
|--|-----------|
| <i>Accord de Septième diminuée.</i> | |
| Accord Direct | 7 7 |
| 1 ^{er} Dérivé | 6 |
| 2 ^e Dérivé | 4+ 4+ 4+ |
| Renversement | x2+ 4+ 4+ |
| <i>Accord de Septième ordinaire.</i> | |
| Accord Direct | 7 |
| 1 ^{er} Dérivé | 6 |
| 2 ^e Dérivé | 4 |
| Renversement | 2 4 6 |
| <i>Accords de Neuvième.</i> | |
| Accord Direct | 9 |
| 1 ^{er} Dérivé | 6 |
| <i>Accords d'Onzième.</i> | |
| Accord Direct | 5 |
| Renversement | 5 |
| <i>Accords, dits de Septième superflue provenant de la prolongation de la Septième dominante sur l'Accord parfait.</i> | |
| Accord Direct | x7 |
| 1 ^{er} Dérivé | x5 |

Tels sont les accords les plus usités avec leurs chiffres. Il ya deux études à faire sur cette table; la première est, en examinant les accords, de se figurer les chiffres qui les representent; la seconde est, en lisant les chiffres, de se rappeler les accords aux quels ils répondent.

CHAPITRE SEPTIÈME

De la Modulation et des Transitions

Par le terme de modulation, on entend généralement la conduite d'une pièce de musique relativement au mode.

Pour bien comprendre cette définition, il faut rappeler ici plusieurs notions élémentaires, sur lesquelles peu de personnes ont des idées bien claires. On sait que dans toute pièce de musique, le repos parfait, le repos final tend à se faire sur un certain son, auquel il seroit impossible d'en substituer un autre. Cette tendance provient d'une certaine disposition, que tous les autres sons du système, ont relativement à ce son principal. Cette disposition ou arrangement de sons est ce que l'on appelle le mode; on appelle échelle du mode la série des sons du mode rangés entre eux dans l'ordre le plus immédiat, en partant du son principal, que l'on nomme tonique. On distingue deux modes; le mode majeur, dans lequel la Troisième note de l'échelle fait une Tierce majeure avec le son principal; le mode mineur est celui dans lequel la troisième note de l'échelle fait une Tierce mineure avec ce même son.

L'échelle du mode majeur forme le chant si connu ut ré mi fa sol la si ut. Ici la Tierce à compter de la tonique est majeure, ainsi que la Sixte et la Septième; dans le mode mineur, au contraire, la Sixte et la Septième peuvent être majeures ou mineures, ce qui donne pour échelle générale de ce mode le chant la si ut ré mi fa fa[#] sol sol[#] la; mais à cause de la difficulté d'intonation, on a jugé à propos de diviser cette échelle en deux autres, l'une ascendante, dans laquelle la Sixte et la Septième sont majeures: la si ut ré mi fa[#] sol[#] la; l'autre descendante, dans laquelle ces intervalles sont mineurs; la sol^b fa^b mi ré ut si la. Les autres intervalles sont les mêmes pour les deux modes, c'est-à-dire, qu'à compter de la tonique, la seconde est majeure, la Quarte et la Quinte justes pour tous les deux.

Il est difficile de méconnoître l'existence d'un troisième mode dans lequel la Seconde, la Tierce, la Sixte et la Septième peuvent être majeures, ou mineures selon les cas: c'est ce lui de la cinquième note d'un ton mineur; mais comme il ne peut jamais être principal, et que les auteurs classiques n'en ont jamais parlé, je me contente de l'indiquer ici, sans en traiter à part d'une manière théorique. L'usage en apprendra l'emploi qui est très-fréquent.

Si l'ordre des sons constitue le mode par rapport à la mélodie, le choix des accords l'établit quant à l'harmonie. Tous les accords, comme nous l'avons déjà vu, se réduisent à deux, l'accord parfait et celui de dominante tonique. Les accords parfaits majeur et mineur ne suffisent point pour caractériser le mode, parcequ'ils peuvent se placer chacun sur trois degrés de l'échelle: l'accord de Quinte mineure donne une indication plus précise, parceque cette harmonie ne peut appartenir qu'à la Septième d'un ton majeur ou à la seconde note d'un ton mineur; mais l'accord de dominante le caractérise parfaitement, parcequ'il ne peut appartenir qu'à la cinquième note du ton. Et comme il importe que dans toute pièce de Musique, le ton soit toujours bien déterminé, c'est principalement sur ces deux accords que devra rouler toute l'harmonie du mode: on verra par la suite que la pratique est absolument conforme à ces principes.

§ 2. DES TRANSITIONS.

On appelle transition le passage d'un ton à un autre. C'est ce que plusieurs auteurs nomment encor modulations, restreignant même à ce sens unique la signification de ce terme. Cet usage assez général aujourd'hui doit être regardé comme une erreur, et même comme une erreur dangereuse, beaucoup de personnes se persuadant qu'il n'y a pas de modulation, là où il n'y a pas de transition; ce qui est absolument faux. La transition n'est qu'une sorte de modulation, et n'est estimable qu'autant qu'elle est à sa place. Chaque sorte de Musique à une modulation qui lui est propre et le premier mérite du compositeur est de savoir bien en observer les loix.

On peut distinguer, quant à l'emploi des moyens, deux sortes de transitions, les transitions diatonique et les transitions enharmoniques. Nous en traiterons séparément.

§ 3. DES TRANSITIONS DIATONIQUES.

J'appelle transitions diatoniques toutes celles qui ne supposent dans le chant des parties que des tons, ou des demi-tons. Ces transitions sont de deux sortes: les modulations ordinaires, et les modulations extraordinaires.

Les transitions ordinaires sont différentes, selon que le mode est majeures ou mineur.

Il faut savoir d'abord que tout mode majeur à un mode mineur qui lui est relatif, et réciproquement; c'est-à-dire, que tous les modes majeurs et mineurs ont deux à deux la même échelle. Chaque mode majeur a pour relatif mineur celui de sa sixième note, et chaque mode mineur a pour relatif majeur, celui de sa troisième note. Ainsi le mode mineur de La, est le relatif du majeur d'ut, et réciproquement. Outre cela, chaque mode a pour mode prochain les modes pareils de sa Quinte inférieure et de sa Quinte supérieure, c'est-à-dire, majeurs, s'il est majeur, et mineurs s'il est mineur.

Cela posé, les transitions ordinaires, quand le mode est majeur, se font à son relatif mineur, aux modes majeurs de ses deux Quintes et à leurs relatifs mineurs; les transitions ordinaires, quand le mode est mineur, se font au relatif majeur, aux modes mineurs de ses deux Quintes et à leurs relatifs majeurs. Voici des exemples de ces modulations.

Modulations et transitions ordinaires dans le mode majeur.

Majeurs

Mineurs relatifs

Detailed description: This block contains two musical staves. The top staff, labeled 'Majeurs', shows three measures of music in C major. The first measure is labeled 'Ut', the second 'Sol', and the third 'Fa'. The bottom staff, labeled 'Mineurs relatifs', shows three measures of music in relative minor modes: 'La' (E minor), 'Mi' (B minor), and 'Ré' (D minor). The notation uses treble and bass clefs with a common time signature (C). The music consists of chords and single notes, illustrating the transitions between these modes.

Modulations et transitions ordinaires dans le mode mineur.

Mineurs

Detailed description: This block contains one musical staff labeled 'Mineurs'. It shows three measures of music in relative major modes: 'La' (E major), 'Mi' (B major), and 'Ré' (D major). The notation uses treble and bass clefs with a common time signature (C). The music consists of chords and single notes, illustrating the transitions between these modes.

Majeurs relatifs.

The musical score consists of two staves. The top staff, labeled 'Majeurs', shows three sections of chords. The first section is labeled 'Ut.' and contains chords for C major (C-E-G), F major (F-A-C), and G major (G-B-D). The second section is labeled 'Sol.' and contains chords for D major (D-F-A), G major (G-B-D), and C major (C-E-G). The third section is labeled 'Fa.' and contains chords for F major (F-A-C), C major (C-E-G), and D major (D-F-A). The bottom staff, labeled 'relatifs', shows the relative minor chords for each section: C minor (C-Eb-G), F minor (F-Ab-C), and G minor (G-Bb-D) for the 'Ut.' section; D minor (D-Fb-A), G minor (G-Bb-D), and C minor (C-Eb-G) for the 'Sol.' section; and F minor (F-Ab-C), C minor (C-Eb-G), and D minor (D-Fb-A) for the 'Fa.' section.

On remarquera que les deux modes relatifs modulent dans les mêmes modes. Maintenant si après avoir passé du mode majeur d'ut dans celui de sol, on veut parcourir les modes prochains de celui-ci, on trouvera pour le second degré de proximité les modes majeur de ré, et mineur de si, le mode de fa, donnera au second degré de proximité les modes majeur de si, et mineur de sol. De même pour le mode mineur de la, le mode mineur de mi, donnera au second degré de proximité les modes mineur de si, et majeur de ré, et le mode mineur de ré, donnera le mineur de sol, et le majeur de si. En continuant de la même manière, on parcourroit tous les modes du système musical, et l'on s'éloigneroit de plus en plus du mode primitif ou principal. On appelle transitions extraordinaires toutes celles qui s'éloignent de ce mode de plus d'un degré.

Outre le genre d'affinité que nous venons de remarquer entre les modes il en est encore un autre qui naît de la propriété qu'à chaque son du système d'être la base ou son principal d'un mode majeur, et d'un mode mineur. On doit regarder comme une transition ordinaire et très-naturelle le passage du mode majeur d'une note au mode mineur de cette même note, et réciproquement. Au moyen de ces transitions un mode s'enrichit de toute la modulation de l'autre, et il peut résulter de là une variété infinie dans la modulation, sans que l'on soit obligé de recourir à des moyens extraordinaires.

Pour donner une idée des ressources qu'offre cette sorte de modulation, supposons que le mode majeur d'ut soit le mode principal; d'abord, si l'on y substitue le mode mineur de ce même ut, on pourra passer aux modes mineurs de sol et de fa, et aux modes majeurs de mi^b de si^b et de la. Le mode majeur de la substitué au mineur de cette même note donnera de même au second degré de proximité les modes majeurs de mi et de ré, les modes mineurs d'ut[#] et de si. En continuant le même raisonnement, on verra quelles transitions procureront les modes mineurs de sol et de fa, et les modes majeurs de mi et de ré.

On pourra faire la même opération sur le mode mineur de la; et comme cette espèce de modulation rentre dans la précédente, je ne crois pas devoir la développer, de crainte de tomber dans des longueurs fatigantes; mais en même temps, je recommande cette recherche au lecteur comme un exercice utile, capable de lui bien faire connoître la pratique de la modulation naturelle; je vais à présent lui faire connoître les autres ressources de l'art.

§ 4. DES TRANSITIONS ENHARMONIQUES.

On appelle transitions enharmoniques celles dans lesquelles une ou plusieurs des parties font un intervalle en harmonique. Un intervalle en harmonique est la différence qui devroit exister entre deux sons rendus par la même touche: par exemple, entre ut[#] et ré^b; cet intervalle a lieu dans l'harmonie, toutes les fois qu'une de ces notes est prise pour l'autre: c'est ce qui arrive dans plusieurs cas, comme on va le voir.

19 L'accord de Septième diminuée en fournit un exemple remarquable. Si l'on écrit cet accord sous sa forme directe (ex. 1.) on verra qu'il est composé de trois Tierces mineures égales entre elles; en le considérant sous la seconde face, (ex. 2.) il présentera d'abord deux Tierces mineures, puis une Seconde superflue: cette Seconde superflue

offre l'aspect d'une Tierce mineure, étant comme elle composée d'un ton et demi; elle pourra donc être considérée comme telle, et la Seconde face de l'accord se changera en une nouvelle Septième diminuée (ex. 3.) qui aura sa résolution une Tierce plus haut. Voyez ci-contre. (ex. 2.)

Cette nouvelle Septième diminuée pourra à son tour avoir son premier dérivé (ex. 1.) converti en une nouvelle Septième diminuée (ex. 2.) qui aura sa résolution à une nouvelle Tierce mineure plus haut, l'accord primitif aura subi deux révolutions enharmoniques et l'on aura passé au mode de la Quinte mineure.

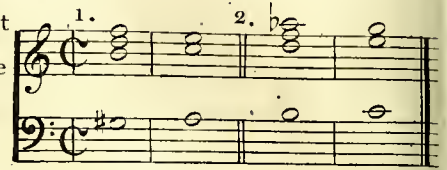
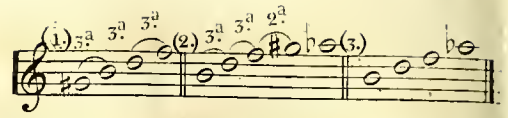
Enfin cette dernière Septième diminuée aura elle même son premier dérivé (ex. 1.) converti en une nouvelle Septième diminuée (ex. 2.) qui aura sa résolution, une Septième diminuée au dessus de celle de l'accord primitif: et cet Accord aura subi trois enharmonies.

En récapitulant, on verra donc qu'un accord de Septième diminuée quelconque peut avoir quatre résolutions, la première dans le ton au quel il appartient, soit mineur, soit, par licence, majeur; la seconde une Tierce mineure plus haut, en donnant à son premier dérivé une transformation enharmonique; la troisième une Quinte diminuée plus haut, en faisant subir à son deuxième dérivé une double transformation enharmonique; la quatrième enfin une Septième diminuée plus haut, en faisant subir à son renversement une triple transformation enharmonique.

Chacun de ces résolutions sera d'autant plus naturelle et d'autant plus facile à employer qu'elle renfermera moins d'enharmónies.

Au moyen de ces transformations on peut pratiquer toutes les transitions imaginables, avec trois accords de Septième diminuée, savoir: ce lui du mode et celui des deux modes prochains à la Quinte; car, ces accords pouvant indistinctement s'employer dans un mode majeur ou mineur, et ayant quatre résolutions, il est clair que l'on pourra former cadence sur Celle que l'on voudra des douze touches de l'Octave, considérées comme note principale d'un mode, soit majeur, soit mineur. On voit dans l'exemple qui suit comment on peut, en partant d'un ton majeur quelconque, passer dans un autre ton majeur quelconque à l'aide des transformations enharmoniques; on pourra varier cet exemple de trois autres manières; la première, en rendant mineur le ton principal; la seconde, en rendant mineur le ton de résolution; la troisième enfin, en rendant mineur l'un et l'autre. Comme il n'y a là dedans aucune difficulté, je ne crois pas devoir m'y appesantir d'avantage.

On remarquera dans tous ces exemples que pour caractériser la modulation nous avons sur le second temps de l'accord de Septième diminuée, placé l'accord de dominante tonique dont il est la substitution, ou l'un de ses dérivés, selon la note de basse.



Musical score showing guitar chords and fingerings for two systems. The first system includes chords for d'Ut, en Ut, Mi b, Sol b, La, Sol, and Si b. The second system includes Re b, Mi, Fa, La b, Si, and Re. Fingerings and fret numbers are indicated below the notes.

II^o L'accord de dominante tonique peut également fournir une transition enharmonique, en le considérant comme un accord de Sixte augmentée avec Quinte.

Musical notation for a dominant chord with a raised sixth, showing enharmonic relationships between notes.

On peut pratiquer cette même harmonie sur les accords de dominante tonique de tous les modes, quelque soit leur relation avec le mode principal, et l'on s'ouvrira par là de nouvelles routes de modulation.

Il faut, au reste, remarquer que ce genre de modulation ne s'emploie ni dans les fugues, ni dans les airs, mais dans les caprices, fantaisies, préludes, et exercices pour le clavecin ou l'orgue, et en musique vocale dans les récitatifs.

§ 5. DE LA CONDUITE DE LA MODULATION EN GÉNÉRAL.

et des tours de Clavier.

Après avoir fait connoître les différens moyens dont on use dans la modulation, il est naturel d'en indiquer l'usage.

Lors qu'une pièce de musique reste dans le même ton, elle doit former des repos sur les différentes cordes du mode; dans le commencement de la pièce, on fait entendre l'harmonie de la dominante; celle des relatifs convient au milieu: et vers la fin, on fait repos aux cordes qui dépendent de l'harmonie de la quatrième du ton, puis on termine par le ton principal.

Cette marche convient dans les pièces de peu d'étendue; mais du moment où une pièce est d'une certaine longueur il est impossible, qu'il n'y ait pas de transition absolues et parfaites. Dans ce cas on suit, par rapport à ces transitions, le même ordre que nous venons d'indiquer pour les suspensions de sens ou repos, c'est-à-dire, que les premières transitions se font à la Quinte du ton principal, celles du milieu de la pièce se font sur les relatifs; enfin pour préparer la terminaison, on introduit celle de la Quinte inférieure, et l'on revient finir dans le mode principal. Telle est la marche indiquée par la nature elle-même, et dont on verra des exemples continuels dans tout le cours de ce traité.

Dans les pièces d'un certain genre telles que caprices, préludes et.c^a on peut s'égarer de mode en mode; et suivre telles routes que l'on juge à propos. Parmi les divers enchainements, il en est un genre qui mérite d'être remarqué à cause de sa simplicité, ce sont les transitions continuées; voici en quoi elles consistent. Si après avoir passé du ton principal dans un autre, on regarde à son tour ce dernier comme ton principal, on pourra répéter la même transition et passer dans un troisième mode, qui aura avec le second la même relation que celui-ci avoit avec le premier. En

répétant cette opération un certain nombre de fois, on retombera dans le ton principal.

Cette sorte d'harmonie appliquée à la suite des Quintes ascendantes et descendantes, a la propriété de faire parcourir les modes de toutes les touches du clavier. C'est aussi ce que l'on appelle faire le tour du clavier; il y en a quatre deux en majeur et deux en mineur, l'un par Quintes ascendantes, l'autre par Quintes descendantes. Afin que le lecteur n'ignore rien d'essentiel, nous allons lui tracer ces exercices qui lui serviront de modèles pour tous ceux du même genre.

N^o 1 Tour du Clavier
des tons Majeurs par bémols,
et revenant par les dieses au
ton d'ut, d'où l'on est parti.

N^o 2 Tour du Clavier
des tons Majeurs par les dieses,
revenant par les bémols au
ton d'ut, d'où l'on est parti.

N^o 3 Tour du Clavier
des tons Mineurs par les bémols
et revenant par les dieses au
ton de La, d'où l'on est parti.

N^o 4 Tour du Clavier
des tons Mineurs par les dieses,
revenant par les bémols au
ton de La, d'où l'on est parti.

CHAPITRE HUITIÈME

de l'Accompagnement des Sujets.

Dans tout ce qui précède, nous avons cherché à faire connoître les éléments harmoniques considérés en eux mêmes et d'une manière générale, Il nous reste à présent à faire voir comment on peut les employer, selon les diverses circonstances.

Pour sentir l'importance et l'objet de cette étude, il faut savoir que, selon la maxime de l'Ecole, dans toutes les compositions musicales, il y a un sujet sans lequel la composition n'auroit pas lieu. Le premier degré de l'art du compositeur est de savoir revêtir ce sujet de l'harmonie qui lui est propre. La marche à suivre pour arriver à ce but est différente, selon que le sujet est dans la basse ou dans une partie supérieure. L'examen de ces deux cas fera la matière des deux sections de ce chapitre.

I^{re} SECTION: DU SUJET DANS LA BASSE,

ou règles pour mettre l'harmonie et le chant sur la Basse.

Le sujet, soit qu'il se trouve dans la basse, soit qu'il se trouve dans une partie supérieure, peut n'avoir aucune forme particulière et déterminée, ou bien il peut marcher régulièrement et par progression. Nous allons examiner successivement ces divers cas.

§ I. SUJETS LIBRES ET IRRÉGULIERS.

Lorsque le sujet n'a point de forme régulière, chaque note de l'échelle a une harmonie qui lui convient dans le plus grand nombre de cas.

Règle générale

La Première, la Quatrième et la Cinquième doivent porter Tierce et Quinte; la Deuxième, la Troisième, la Sixième et la Septième doivent avoir Tierce et Sixte.

Majeur. Mineur.

Exception.

Pour la Deuxième. Lorsque la Deuxième va diatoniquement, soit en montant, soit en descendant, de la Première à la Troisième, on peut ajouter la Quarte: parce que cette Quarte est préparée, ce qui vaut mieux, en général.

Lorsque cette note descend de Tierce ou de Quinte, elle peut avoir Tierce et Quinte, ainsi que la Sixième: les anciens plaçoient toujours la Quinte sur ces deux degrés; ils ne donnoient la Sixte qu'aux notes qui montent par demi-ton: et même, à une époque plus reculée, ils ne donnoient la Sixte qu'aux notes qui

portent naturellement Quinte mineure, c'est-à-dire, à la Septième, en sorte que la Troisième du ton même, en majeur, portoit Tierce et Quinte. Cette observation est d'autant plus essentielle que tout le contrepoint ecclésiastique, dont on verra des exemples multipliés dans le Sixième livre de ces principes, est composé sur cette harmonie.

Pour la Quatrième. Lorsque la Quatrième monte diatoniquement à la Cinquième, elle doit porter Sixte; à cette Sixte, on ajoutera la Quinte, qui devra être préparée (ex. 1. 2.)

Quand cette même note descend diatoniquement de la Cinquième à la Troisième, on lui donne Seconde et Quarte majeure. (ex. 1. 2.) Dans le mode mineur, on peut à la Seconde substituer la Tierce. (ex. 3.)

Pour la Cinquième. Toutes les fois que la Cinquième du ton descend à la Première, on peut ajouter la Septième, sans qu'elle soit même indiquée. (ex. 1. 2.) mais il ne faut pas la donner, lorsque cette note descend de Tierce, parceque cela fait l'effet de deux Octaves. On peut l'ajouter, quand elle monte de Seconde et forme repos. (3.)

Pour la Sixième. Lorsque cette note descend à la Cinquième elle portera Sixte majeure, en majeur, et Sixte augmentée, en mineur; on y ajoutera la Quarte, quand elle sera préparée. Il est clair que, dans ce cas, cette note est considérée comme deuxième du ton. On a vu plus haut dans quels cas cette Sixième doit porter Quinte.

Pour la Septième. Lorsque cette note monte à la Première du ton, outre la Sixte, on lui donne la Quinte mineure, qui n'a pas besoin de préparation. Il faut éviter de la lui donner, lors qu'elle descend diatoniquement.

Cette règle, avec les exceptions que nous y avons apportées, forme ce que l'on appelle proprement la règle de l'Octave. On en déduit une formule d'accompagnement pour l'échelle diatonique, que nous allons tracer ici. Comme cette formule est très-importante, nous allons l'écrire à trois et à quatre parties, dans les diverses positions, en invitant le lecteur à la transposer dans tous les tons majeurs et mineurs, et à l'exécuter ainsi transposée sur le clavecin ou forte-piano.

A Trois.

A Quatre

La Quarte peut être majeure (ex. I.) et dans ce cas, la basse peut descendre chromatiquement, c'est à dire, par demi-ton (ex. 2.) Pour abrégé, nous donnons de chacun de ces deux cas un seul exemple à trois parties.

A quatre parties, la Quarte, au lieu de remonter en Sixte, peut rester et former contre cette Sixte une Quinte dissonante, qui se résoudra, dans l'accord suivant, en Quarte; cette Quarte peut être naturelle (ex. I.) ou majeure: quand elle est majeure, la basse peut procéder diatoniquement ou par demi-tons. Nous ne faisons pour ces deux cas qu'un seul exemple, afin d'abrégé.

On voit ici que deux parties procèdent par demi-tons; on pourroit les y faire marcher toutes les quatre, en employant les accords de substitution, mais je ne crois pas en devoir donner l'exemple.

La note syncopée peut, à quatre parties, porter Tierce, Quarte et Sixte; la Sixte peut être naturelle (ex. A.1.) ou majeure (ex. B.1.) dans chacun de ces deux cas, elle peut se résoudre en Octave (ex. A.1.B.1.) ou rester en Septième (ex. A.2.B.2.).

§.3. PROGRESSIONS PRODUITES PAR LA SECONDE ASCENDANTE.

Dans ces deux progressions, la première note porte Tierce et Sixte; la deuxième, Tierce et Quinte.

1^o Progression ascendante.

En consonances, cette progression s'emploie plus communément à trois parties qu'à quatre: on peut cependant ajouter une quatrième partie, mais elle est d'un mince effet: dans le mode majeur, cette progression peut s'employer sur toute l'échelle; dans le mode mineur, il faut s'arrêter à la Cinquième note, à cause des mauvaises relations. Voyez les exemples.

On peut introduire une prolongation de Septième (ex.1.) ou de Neuvième (ex.2.)

Musical notation for examples 1 and 2. Example 1 shows a progression with a 7th prolongation. Example 2 shows a progression with a 9th prolongation. The notation includes treble and bass staves with notes and rests.

Lorsque la première du mouvement monte par demi-ton, elle peut outre la Sixte, avoir Quinte mineure (ex.1.) cette Quinte et la Tierce produiront par prolongation, une Neuvième et une Onzième (ex.2.) que l'on peut employer ensemble ou séparément.

Musical notation for examples 1 and 2. Example 1 shows a progression with a 9th and 11th prolongation. Example 2 shows a progression with a 9th and 11th prolongation. The notation includes treble and bass staves with notes and rests.

2° Progression descendante

La première du mouvement a Sixte, la deuxième, Quinte.

Musical notation for a descending progression. The first movement has a 6th, and the second movement has a 5th. The notation includes treble and bass staves with notes and rests.

La première note du mouvement peut, surtout quand elle monte par demi-ton, avoir outre la Sixte et la Tierce (ex.1.2.) une Quinte dissonante préparée par la Tierce; cette Quinte et la Tierce qui l'accompagne donneront par leur prolongation une Neuvième et une Onzième, que l'on pourra employer ensemble ou séparément (ex.3.) lorsque la note monte par demi-ton, le dessus peut aussi procéder par demi-ton (ex.4.)

Musical notation for examples 1, 2, 3, and 4. The notation includes treble and bass staves with notes and rests.

§ 4. PROGRESSIONS PRODUITES PAR LA SECONDE DESCENDANTE.

Dans ces deux progressions on donne ordinairement la Sixte aux deux notes du mouvement.

1° Progression descendante

On peut donner la Sixte à toutes les notes de la progression (ex.1.) et la prolongation de cette Sixte donnera au premier temps de chaque note une Septième résolue au second temps sur la Sixte.

Musical notation for example 1. The notation includes treble and bass staves with notes and rests.

Cette progression s'écrit alors d'une manière plus serrée. Elle n'est susceptible qu'une position, à cause de suite de Quinte qui naîtroit entre les parties supérieures, de leur renversement.

La progression étant écrite de la même manière, on peut donner alternativement Tierce et Quinte à la première et, Tierce et Sixte à la deuxième.

Musical notation for an alternative progression. The notation includes treble and bass staves with notes and rests.

2^o Progression descendante.

Outre l'harmonie ci-dessus prescrite (ex.1.)
on pourra introduire
une prolongation de
Septième résolue
en Sixte.(ex.2.)

La Sixte peut être majeure cependant
il nait de là de fausses relations voyez
(mesure 1.) comment on les évite

§ 5. PROGRESSIONS PRODUITES PAR LA TIERCE ASCENDANTE.

1^o Progrèsson ascendante.

Cette progression ne donne pas une bonne harmonie ; celle de l'exemple(1.) peut s'admettre en fa-
veur de l'imitation : celle de l'exemple (2.) que l'on emploie ordinairement dénature cette progres-
sion, ce n'est plus qu'une gamme qui prononce sa Tierce .

2^o Progression descendante.

Cette progression quoique peut usitée, donne une
harmonie meilleure que la précédente.

§ 6. PROGRESSIONS PRODUITES PAR LA TIERCE -DESCENDANTE.

La première du mouvement s'accompagne de Tierce et Quinte, la deuxième de Tierce et Sixte.

1^o Progression descendante.

Cette progression a absolument la
même harmonie .

2^o Progression ascendante.

Dans cette progression on peut introduire
une dissonance de Septième qui à quatre
parties s'accompagnera de la Sixte amenée
par mouvement contraire (ex.2.)

Dans l'exemple (1^{er}) le dessus peut
marcher par demi-ton.

§ 7. PROGRESSIONS PRODUITES PAR LA QUARTE ASCENDANTE.

Dans les deux progressions qui proviennent de ce mouvement, les deux notes doivent avoir Tierce et Quinte.

1^o Progression ascendante.

On peut sur la deuxième note du mouvement, introduire une prolongation de Neuvième.

2^o Progression descendante.

Les six exemples suivants font voir les diverses harmonies que comporte la progression descendante.

§ 8. PROGRESSIONS PRODUITES PAR LA QUARTE DESCENDANTE.

Dans ces deux progressions, chaque note du mouvement aura Tierce et Quinte (ex.1.) sur la deuxième, on pourra introduire une dissonance de Quarte. (ex.2.)

1^o Progression descendante.

2^o Progression ascendante

§ 9. MANIÈRE DE PLACER UN CHANT SUR UNE BASSE DONNÉE.

Le lecteur bien pénétré des règles que nous venons de tracer pour l'accompagnement des basses, doit, en s'occupant de placer l'harmonie sur les basses à trois et à quatre parties, chercher à en tirer un chant principal; cet exercice très-utile par lui-même lui deviendra facile, s'il se rappelle ce que nous avons déjà prescrit à cet égard: c'est que ce chant doit être composé des notes essentielles de l'accord, et que ces notes essentielles sont indiquées par le chiffre. Pour rendre ceci plus intelligible, je vais prendre la première leçon du recueil des modèles, et je vais essayer de placer au dessus de la basse un chant principal avec un accompagnement à trois et un autre à quatre parties.

Le lecteur s'exercera de la même manière sur les exemples qui suivent celui-ci; et lorsqu'il saura bien placer le chant sur la basse, il comprendra avec beaucoup plus de facilité les règles que nous allons lui prescrire pour placer la basse sous le chant.

II^e SECTION: DES SUJETS DANS LA PARTIE SUPÉRIEURE,
ou règles pour mettre la Basse et l'Harmonie sous le chant.

L'art de mettre la basse sous le chant consiste à faire pour cette partie un choix de notes tel, que chacune d'elles portant l'harmonie qui lui est due selon la loi du mode et les divers mouvements, le sujet se trouve formé des notes essentielles, c'est-à-dire, de celles qui caractérisent l'harmonie et qui sont en général indiquées par le chiffre. On voit d'après cela que cette opération est une sorte de tâtonnement, qui exige de l'adresse et de l'habitude. Pour en présenter quelques exemples, nous suivrons ici la même marche que dans la section précédente : nous distinguerons les sujets libres et les sujets progressifs, et nous ferons voir les marches d'harmonie que l'on pratique le plus communément sous chacun d'eux.

Nous devons avertir le lecteur que dans ce qui va suivre les intervalles se compteront de l'aiguë au grave et que quand nous dirons (par exemple) telle note aura Sixte ou Quinte, cela s'entendra de la Sixte au dessous. Nous prévenons aussi que pour abrégé, nous nous contenterons d'écrire sous le sujet la basse avec les chiffres, le lecteur devra remplir l'harmonie à trois ou quatre parties: ce qui lui sera très-facile, s'il a bien compris ce qui précède: il aura soin de chanter le dessus en s'accompagnant sur le clavecin.

§ I. CHANTS LIBRES ET IRRÉGULIERS.

Lorsque le chant n'a aucune forme régulière, on ne peut donner d'autres règles pour placer la basse que celles que nous venons de prescrire à l'instant. Nous prendrons pour exemple l'échelle diatonique, non considérée comme progression. l'exemple (1)

appartient au mode majeur les (ex. 2. et 3.) au mode mineur. L'exemple (2.) convient quand la Sixième du ton est mineure, et l'exemple (3.) quand elle est majeure.

(1) chant

Musical notation for the first exercise, showing a vocal line and a bass line with figured bass notation.

Dans l'harmonie suivante, la basse descend chromatiquement

Musical notation for the second exercise, showing a vocal line and a bass line with figured bass notation.

Dans les trois exemples suivants, nous plaçons deux accords différents sous chaque note du chant.

Musical notation for the third exercise, showing a vocal line and a bass line with figured bass notation.

Musical notation for the fourth exercise, showing a vocal line and a bass line with figured bass notation.

Musical notation for the fifth exercise, showing a vocal line and a bass line with figured bass notation.

Nous allons donner des exercices du même genre sur la gamme descendante.

Harmonie de notes contre notes.

Musical notation for the sixth exercise, showing a vocal line and a bass line with figured bass notation.

Deux accords pour chaque note

Musical notation for the seventh exercise, showing a vocal line and a bass line with figured bass notation.

On verra d'autres accompagnements de la gamme à l'article des progressions.

SUJETS PROGRESSIFS.

2. PROGRESSIONS PROVENANTES DE L'UNISSON.

Ces deux progressions sont, comme on le sait, les progressions diatoniques ascendante et descendante par syncope

1^o Progression ascendante

La première du mouvement aura Sixte la Seconde aura Quinte, dans le mode mineur, la basse pourra prendre les demi-tons, en adoptant

Musical notation for the first progression, showing a vocal line and a bass line with figured bass notation.

la disposition de l'exemple 2^e, a fin déviter les mauvaises relations. Du reste, cette harmonie est l'analogue de celle que l'on voit ci-dessus (page. 89. §. 2. art. 2.)

2^o Progression descendante

1^o La première aura Tierce, la deuxième aura Septième.

2^o La Septième peut se résoudre en Quinte. On peut aussi introduire quelques altérations dans la basse.

3^o La Septième peut encore être Résolue sur la Sixte.

4^o On peut par ce même chant, former une suite de Neuvièmes résolues en Tierce.

5^o On peut introduire une suite alter native de Quarte et de Neuvième.

§ 3. PROGRESSIONS PRODUITES PAR LA SECONDE ASCENDANTE.

1^o Progression ascendante.

La première note du mouvement aura Quinte et la Seconde aura Sixte.

2° La première de la progression aura Tierce et la deuxième Sixte: en mode majeur, le dessus pourra procéder par demi-tons.

2° Progression descendante

La première note aura Tierce la deuxième aura Sixte: (ex.1.2.) si la première note monte par demi-ton, cette Sixte restera pour faire Quarte (ex.3.) la basse, en ce cas, pourra procéder par demi-ton (ex.4.)

§ 4. PROGRESSIONS PRODUITES PAR LA SECONDE DESCENDANTE.

Ce mouvement comporte plusieurs accompagnements différents, selon les circonstances.

1° Progression descendante.

La première aura Tierce, et la deuxième une Seconde résolue en Tierce.

La première du mouvement aura une Septième résolue sur la Tierce.

On peut dans cette dernière harmonie mettre à la basse la Quinte au lieu de la Septième Celle ci sera dans les parties intermédiaires.

Dans les deux cas, le chant pourra marcher chromatiquement: sur tout, si la Quinte est mineure.

2^o Progression ascendante.

La première de la progression aura Tierce, la deuxième une Seconde résolue en Tierce (ex. 1.) ou en Quinte mineure (ex. 2.)



§ 5. PROGRESSIONS PRODUITES PAR LA TIERCE ASCENDANTE.

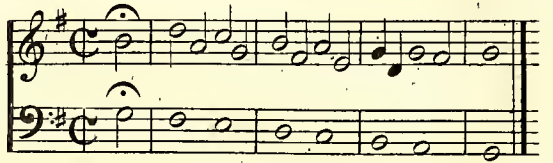
1^o Progression ascendante.

Cette progression ne vaut pas mieux dans le chant que dans la basse. On peut y mettre une basse, qui sera reçue à la faveur de l'imitation.



2^o Progression descendante.

Cette progression donne une harmonie d'un bon effet la basse peut procéder par demi-ton.



§ 6. PROGRESSIONS PRODUITES PAR LA TIERCE DESCENDANTE.

Dans ces deux progressions, la première aura Sixte la deuxième aura Tierce.

1^o Progression descendante.

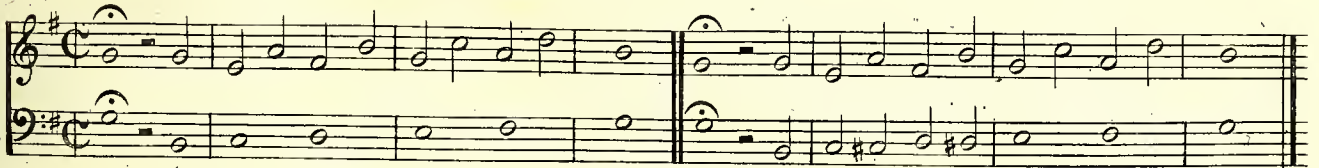


La note qui a fait Sixte peut rester, pour former Quarte sous la note remontée.



2^o Progression ascendante.

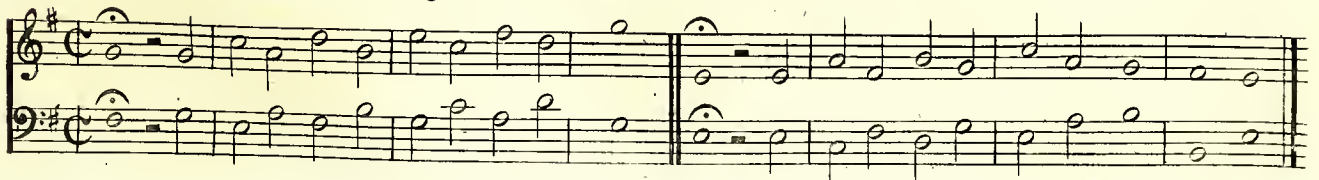
Dans cette progression la basse peut procéder chromatiquement.



§ 7. PROGRESSIONS PRODUITES PAR LA QUARTE ASCENDANTE.

Dans ces progressions la première du mouvement doit avoir l'Octave, la deuxième la Sixte.

1^o Progression ascendante.



2^o Progression descendante.

(ex.2)

Dans cette progression la Sixte peut rester pour former Seconde, (ex.1.) et la basse marcher chromatiquement

§ 8. PROGRESSIONS PRODUITES PAR LA QUARTE DESCENDANTE.

Ces progressions peuvent s'accompagner de deux manières 1^o la première du mouvement aura une Sixte qui restera en Tierce sous la deuxième. 2^o la première aura une Tierce qui montera en Sixte sous la deuxième.

1^o Progression descendante

Dans la première harmonie la basse peut procéder chromatiquement.

2^o Progression ascendante.

Telle est l'harmonie la plus ordinaire que l'on pratique sur les diverses formes que peut prendre le sujet, soit dans la basse, soit dans la partie supérieure. Le lecteur doit étudier avec la plus grande attention, ces formules et se les rendre familières, elles lui serviront de modèles pour l'emploi de l'harmonie, et quand il les possèdera parfaitement, il lui suffira de rechercher à quelle forme appartient un sujet, pour savoir l'harmonie qu'il y doit appliquer. Pour terminer cette matière, il nous reste à parler de l'accompagnement des cadences et de l'harmonie des pédales.

§ 9. DES CADENCES.

Par cadence on entend une disposition ou tournure de chant et d'harmonie qui sert à suspendre ou à terminer la phrase Musicale. Il ya par conséquent deux sortes de cadences les cadences finales et les cadences de suspension.

La cadence finale est de deux espèces l'authentique et la plagale

La cadence authentique que l'on appelle autrement cadence parfaite a pour base le passage de la dominante à la tonique; cette harmonie modifiée de plusieurs manières, produit trois variétés principales, que l'on désigne par les noms de cadence simple, cadence composée et cadence double; en voici les exemples.

La Cadence simple se fait en donnant à la basse les consonnances simples qu'exigent la première et la cinquième du ton, c'est à dire, la Tierce et la Quinte à la première, la Tierce majeure et la Quinte à la cinquième.



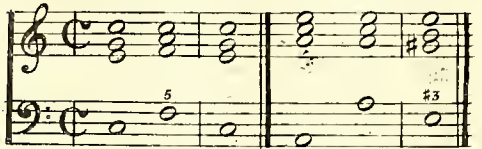
La Cadence composée se fait en pratiquant sur la cinquième du ton une Quarte préparée par l'Octave, et résolue sur la Tierce majeure.



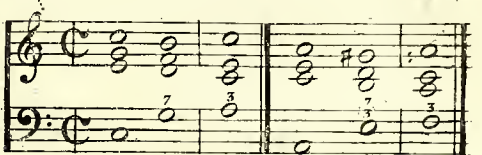
La Cadence double, autrement appelée Cadence longue, se fait en donnant à la cinquième d'abord Tierce et Quinte, puis Sixte et Quarte; ensuite Quarte et Quinte, enfin Tierce, Quinte et Septième.



On appelle Cadence Plagale un mouvement par lequel la basse va de la première à la cinquième, ou de la quatrième à la première du ton: elle est surtout usitée dans le stile d'église.



Parmi les Cadences de suspension qui sont très-nombreuses et très-multipliées, on distingue la Cadence Rompue: la Cadence Rompue est un mouvement par lequel la cinquième du ton, au lieu de retourner à la première, monte à la sixième du ton portant Tierce et Quinte: on l'appelle aussi Cadence suspendue.



— 10. DES PÉDALES.

La Pédale est une note qui fait tenue, et sur laquelle on peut faire entendre des accords dont elle ne fait pas partie. On peut pratiquer la pédale au grave ou à l'aigu, ou dans l'intérieur; ce qui donne lieu de distinguer trois espèces de pédales.

Pédale à l'aigu.



à l'Intérieur.



au Grave.



Lorsque la pédale est dans la basse, il faut donner aux autres parties les accords qu'exige la plus grave d'entre-elles considérée comme basse.

§ II. OBSERVATIONS SUR LA PRATIQUE DE L'ACCOMPAGNEMENT .

Celui qui, ayant l'habitude de l'instrument, aura bien saisi les principes que nous avons exposés dans ce traité, n'éprouvera aucune espèce de difficulté pour se livrer à la pratique de l'accompagnement.

Il se présente dans l'accompagnement deux circonstances, l'on peut accompagner, 1^o sur une basse chiffrée ou non chiffrée, 2^o sur la partition.

1^o Si l'on accompagne sur une basse chiffrée, il n'y a autre chose à faire que de toucher la basse avec la main gauche, en la redoublant en Octave avec le petit doigt, et à remplir l'harmonie au dessus avec la main droite, ce qui peut se faire à trois ou quatre parties, selon l'intention du compositeur, d'après les règles prescrites précédemment. Dans les ritournelles ou silences de la voix, on pourra, au lieu du remplissage d'harmonie, placer à la main droite quelques traits tirés du sujet principal satisfaisant à l'harmonie de la basse.

Si la basse n'est pas chiffrée, on donnera à chacune des notes les accords qu'elle doit porter selon ses divers mouvements, d'après les règles tracées dans le présent chapitre.

2^o Lorsque l'on accompagne sur la partition, on peut, et cette méthode est sans contredit la meilleure, opérer comme dans le cas précédent, à moins que l'on ne préfère de donner à la main droite le travail de l'orchestre. Cette méthode fort usitée de nos jours est un tourment puéril, d'un effet médiocre, et entièrement opposé à l'esprit de l'accompagnement, qui doit tendre simplement et uniquement à soutenir et seconder le chanteur, au lieu de le contrarier, comme il arrive le plus souvent par ce procédé. C'est seulement dans les ritournelles et les silences qu'il convient de prendre dans la partition les traits les plus saillants, pour éviter la monotonie, encor ne doit-on en user ainsi que lorsque l'instrument à touches est seul pour accompagner la voix.

Les plus habiles maîtres, ont toujours recommandé cet instrument pour cet usage. Dans la chambre et au théâtre, on peut se contenter du clavecin ou du forte piano, auquel on peut ajouter les violoncelles et l'alto, lorsqu'il n'est pas joint à l'orchestre; mais à l'Eglise, dans quelque Musique que ce soit, c'est l'orgue que l'on doit employer, cet instrument est nécessaire pour établir la liaison et la plénitude d'effet. Toute musique d'Eglise exécutée sans l'orgue paroitra toujours maigre et pauvre; et quelque soit le nombre des exécutants, on le désirera toujours, sinon pour l'effet, du moins pour l'ensemble et la liaison que lui seul peut établir.

Je terminerai par ces observations ce que j'ai à dire sur l'harmonie et l'accompagnement celui qui aura bien compris tout ce que renferme ce livre sera en état de profiter des modèles que je place à la suite, et les entendra, en ce qui concerne l'harmonie et l'accompagnement, sans qu'il soit nécessaire d'y joindre des observations qui seroient plus embarrassantes qu'utiles.

Fin du premier livre .