

971

# NOUVELLE THÉORIE

DES

# ACCORDS

(Seroant de base à l'Etude de l'Harmonie.)

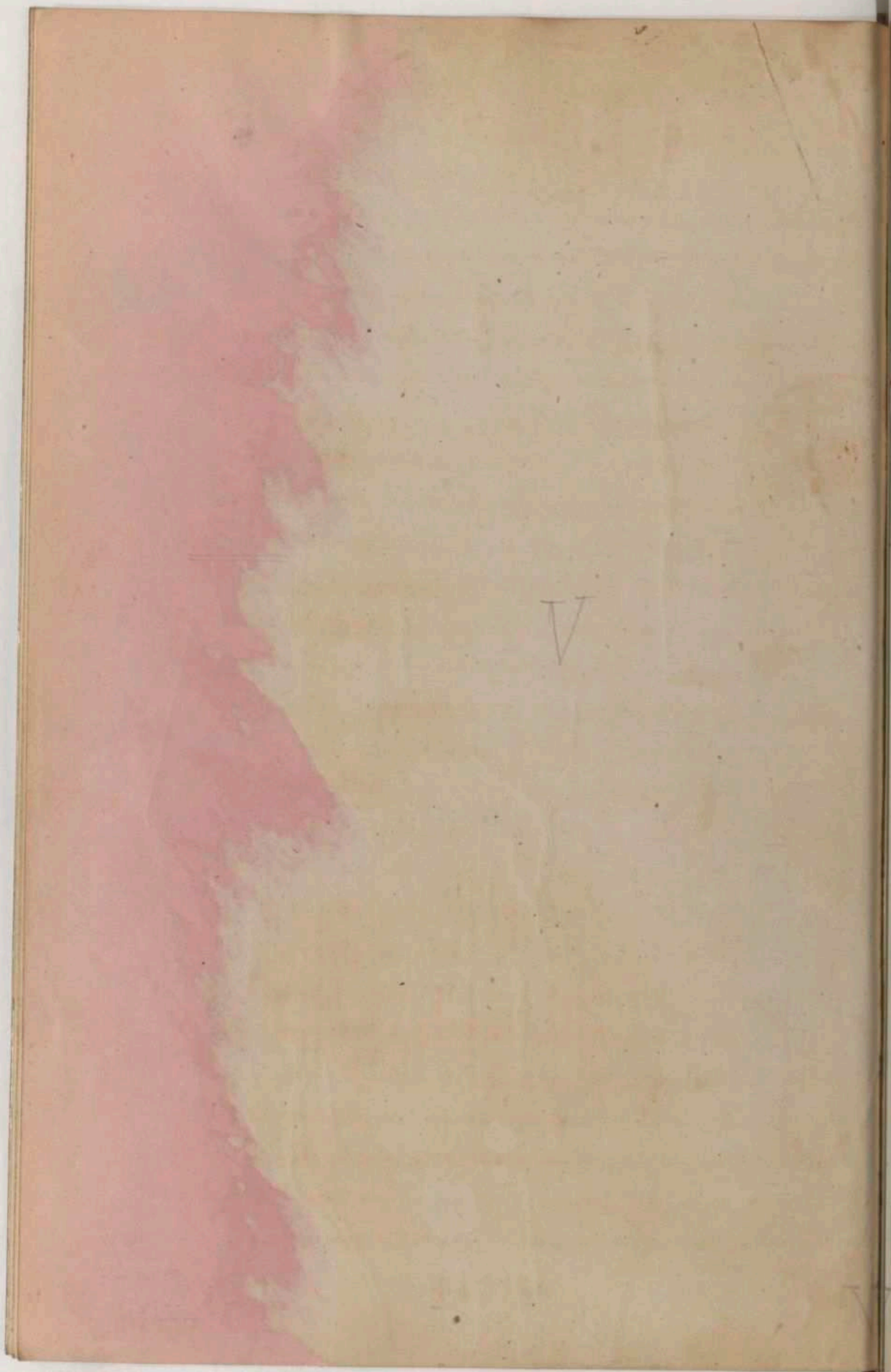
PAR

M.<sup>me</sup> EMILE CHEVÉ.

Paris.

1844.







# Introduction à l'étude de l'harmonie.

## Théorie des accords

Ce que c'est } Si plusieurs personnes font entendre simultanément le même son ou  
qu'un accord } plusieurs sons différents, et que l'effet produit soit agréable à l'oreille,  
elles produisent ce que l'on nomme un Accord.

Sa définition. Un Accord est donc la production simultanée du même son  
ou de plusieurs sons différents, par plusieurs personnes, pour produire  
un effet agréable à l'oreille.

Les accords non modifiés se forment exclusivement par la  
superposition de tierces, à partir d'une note quelconque  
de la gamme majeure, ou de la gamme mineure.

Formation } Lors donc que l'on voudra former des Accords sur une  
des Accords } note quelconque, on écrira au dessus de cette note : une  
plusieurs, ou toutes les autres notes, en les superposant à  
intervalle de tierce en montant.

### Exemples :

#### Echelle majeure

#### Echelle mineure

6	7	1	2	3	4	5	4	5	6	7	1	2	3
4	5	6	7	1	2	3	2	3	4	5	6	7	1
2	3	4	5	6	7	1	7	1	2	3	4	5	6
7	1	2	3	4	5	6	5	6	7	1	2	3	4
5	6	7	1	2	3	4	3	4	5	6	7	1	2
3	4	5	6	7	1	2	1	2	3	4	5	6	7
1	2	3	4	5	6	7	6	7	1	2	3	4	5

On voit par ce tableau tous les accords se former par la simple  
superposition de tierces en montant; de plus, la 8<sup>e</sup> note étant la ré-  
pétition de la 1<sup>re</sup>, il ne peut y avoir que des accords de 7 notes  
au plus; ce qui viendrait ensuite ne pouvant être que la répétition du  
commencement de l'accord.



## Division et classification des accords.

Les accords peuvent se diviser en sept classes, que voici :

1 <sup>re</sup> Classe	2 <sup>e</sup> Classe	3 <sup>e</sup> Classe	4 <sup>e</sup> Classe	5 <sup>e</sup> Classe	6 <sup>e</sup> Classe	7 <sup>e</sup> Classe
Si plusieurs personnes chantent simultanément le même son elles produisent un accord de <u>unisson</u> .	Si deux personnes chantent simultanément dans un intervalle de tierce elles produisent un accord de <u>tierce</u> .	Si trois personnes chantent simultanément trois sons formant deux tierces l'une sur l'autre on a un accord de <u>quinte</u> .	Si quatre personnes chantent simultanément 4 sons formant 3 tierces l'une sur l'autre elles forment un accord de <u>septième</u> .	Si cinq personnes chantent simultanément 5 sons formant 4 tierces l'une sur l'autre elles produisent un accord de <u>neuvième</u> .	Si six personnes chantent simultanément 6 sons formant 5 tierces l'une sur l'autre elles produisent un accord de <u>onzième</u> .	Si sept personnes chantent simultanément 7 sons formant 6 tierces l'une sur l'autre elles produisent un accord de <u>treizième</u> .
de	de	de	de	de	de	de
<u>unisson</u> :	<u>tierce</u> :	<u>quinte</u> :	<u>septième</u> :	<u>neuvième</u> :	<u>onzième</u> :	<u>treizième</u> :
<u>Exemple</u> :	<u>Exemple</u> :	<u>Exemple</u> :	<u>Exemple</u> :	<u>Exemple</u> :	<u>Exemple</u> :	<u>Exemple</u> :
1	3 <sup>e</sup> 1	3 <sup>e</sup> 5 3 1	3 <sup>e</sup> 7 5 3 1	3 <sup>e</sup> 2 7 5 3 1	3 <sup>e</sup> 4 7 5 3 1	3 <sup>e</sup> 6 4 7 5 3 1
<u>unisson</u> :	<u>tierce</u> :	<u>quinte</u> :	<u>septième</u> :	<u>neuvième</u> :	<u>onzième</u> :	<u>treizième</u> :



## Ainsi donc :

- Des noms que l'on donne aux classes d'accords
- 1<sup>o</sup> La production simultanée d'un seul son par plusieurs personnes s'appelle . . . . . accord d'unisson ;  
parceque les voix se réunissent pour chanter le même son .
  - 2<sup>o</sup> La production simultanée de 2 sons à intervalle de tierce l'un sur l'autre s'appelle . . . . . accord de tierce,  
à cause de l'intervalle de tierce qui sépare les deux sons.
  - 3<sup>o</sup> La production simultanée de deux tierces l'une sur l'autre, s'appelle . . . . . accord de quinte,  
à cause de l'intervalle de quinte qui forment la voix grave et la voix aigüe.
  - 4<sup>o</sup> La production simultanée de trois tierces l'une sur l'autre s'appelle . . . . . accord de septième ;  
à cause de l'intervalle de septième que forment la voix grave et la voix aigüe.
  - 5<sup>o</sup> La production simultanée de quatre tierces l'une sur l'autre s'appelle . . . . . accord de neuvième,  
à cause de l'intervalle de neuvième qui forment la voix grave et la voix aigüe.
  - 6<sup>o</sup> La production simultanée de cinq tierces l'une sur l'autre s'appelle . . . . . accord de onzième ;  
à cause de l'intervalle de onzième que forment la voix grave et la voix aigüe.
  - 7<sup>o</sup> La production simultanée de six tierces l'une sur l'autre s'appelle . . . . . accord de treizième ;  
à cause de l'intervalle de treizième que forment la voix grave et la voix aigüe.

On voit par les exemples ci-dessus que les accords tirent leurs noms du plus grand des intervalles qu'ils contiennent.



On peut remarquer aussi que

Chacun des accords de la	1 <sup>re</sup> Classe contient 1 note	} C'est à dire, que le nombre de notes contenues dans un accord indique le numéro de la classe à laquelle il appartient.
	2 <sup>e</sup> Classe " 2 notes	
	3 <sup>e</sup> Classe " 3 notes	
	4 <sup>e</sup> Classe " 4 notes	
	5 <sup>e</sup> Classe " 5 notes	
	6 <sup>e</sup> Classe " 6 notes	
	7 <sup>e</sup> Classe " 7 notes	

Du nombre d'accords de chaque classe contenus dans la gamme

Chaque des notes de la gamme peut, comme luit, devenir la base de sept accords différents. Donc, puisque la gamme contient sept notes, elle contient sept accords de chaque classe.

Exemples:

<sup>1<sup>re</sup></sup> <u>Classe.</u>	<sup>2<sup>e</sup></sup> <u>Classe.</u>	<sup>3<sup>e</sup></sup> <u>Classe.</u>
<u>Sept accords d'unisson.</u>	<u>Sept accords de tierce</u>	<u>Sept accords de quinte</u>
1 2 3 4 5 6 7	{ 3 4 5 6 7 1 2 } { 1 2 3 4 5 6 7 }	{ 5 6 7 1 2 3 4 } { 3 4 5 6 7 1 2 } { 1 2 3 4 5 6 7 }

<sup>4<sup>e</sup></sup> <u>Classe</u>	<sup>5<sup>e</sup></sup> <u>Classe</u>
<u>Sept accords de septième?</u>	<u>Sept accord de neuvième.</u>
{ 7 1 2 3 4 5 6 } { 5 6 7 1 2 3 4 } { 3 4 5 6 7 1 2 } { 1 2 3 4 5 6 7 }	{ 2 3 4 5 6 7 1 } { 7 1 2 3 4 5 6 } { 5 6 7 1 2 3 4 } { 3 4 5 6 7 1 2 } { 1 2 3 4 5 6 7 }



6<sup>me</sup> Classe

7<sup>me</sup> Classe

Sept accords de onzième

Sept accords de treizième

{	4	5	6	7	1	2	3	}
	2	3	4	5	6	7	1	
	7	1	2	3	4	5	6	
	5	6	7	1	2	3	4	
	3	4	5	6	7	1	2	
	1	2	3	4	5	6	7	
	6	7	1	2	3	4	5	

Noms des notes considérées comme faisant partie d'un accord.

La première note, la note la plus grave d'un accord quelconque se nomme une note fondamentale parcequ'elle est la base de l'accord;

La 2<sup>me</sup> note se nomme tierce à cause de l'intervalle de tierce qu'elle forme avec la note fondamentale.

La 3<sup>me</sup> note se nomme quinte à cause de l'intervalle de 5<sup>te</sup> qu'elle forme etc.

La 4<sup>me</sup> note " septième 7<sup>me</sup>

La 5<sup>me</sup> note " neuvième 9<sup>me</sup>

La 6<sup>me</sup> note " onzième 11<sup>me</sup>

La 7<sup>me</sup> note " treizième 13<sup>me</sup>

Exemples: (1)

						treizième 6
					onzième 4	onzième 4
				neuvième 2	neuvième 2	neuvième 2
			septième 7	septième 7	septième 7	septième 7
		quinte 5	quinte 5	quinte 5	quinte 5	quinte 5
	tierce 3	tierce 3	tierce 3	tierce 3	tierce 3	tierce 3
note fond <sup>le</sup> 1	note fond <sup>le</sup> 1	note fond <sup>le</sup> 1	note fond <sup>le</sup> 1	note fond <sup>le</sup> 1	note fond <sup>le</sup> 1	note fond <sup>le</sup> 1

(1) Note. Pour plus de clarté, nous prendrons toujours ut pour base de nos accords parce qu'il  
t. s. v. p.



## Noms de chacun des accords de chaque classe

Chacun des accords joint à son nom de classe le nom de propriété de sa note fondamentale.

Ainsi: les sept accords qui ont pour note fondamentale la tonique

S'appellent accords	{	d'unisson	}	de <u>tonique</u> .
	de 3 <sup>ie</sup>			
	de 5 <sup>ie</sup>			
	de 7 <sup>ie</sup>			
	de 9 <sup>ie</sup>			
	de 11 <sup>me</sup>			
	de 13 <sup>me</sup>			

Les sept accords qui ont pour note fondamentale la sous médiane, joindront à leur nom de classe le nom de sous médiane, et de même pour toutes les autres propriétés.

Ainsi on dit, comme pour les accords qui ont pour base la tonique,

Accord . . .	{	d'unisson	}	de {
	de 3 <sup>ie</sup>	sous médiane.		
	de 5 <sup>ie</sup>	médiane.		
	de 7 <sup>me</sup>	de sous dominante.		
	de 9 <sup>me</sup>	de dominante.		
	de 11 <sup>me</sup>	de sous sensible.		
	de 13 <sup>me</sup>	de sensible.		

mesure plus facilement et plus vite la distance de ut aux autres notes de la gamme, qu'il ne le ferait s'il en prenait 2, 4, etc; mais il est bien entendu que tout ce qui se dit des accords ayant ut pour base doit s'entendre des accords ayant chacune des 6 autres notes pour base.



# Division des accords, de chacune des classes, en espèces différentes.

La connaissance des tierces majeures et des tierces mineures va nous servir à voir s'il existe des différences entre les accords de la même classe.

1<sup>re</sup> Classe: Accords d'unisson. Ils sont tous semblables puisqu'ils ne contiennent qu'un seul son. Exemple: 1 2 3 4 5 6 7.

2<sup>me</sup> Classe: Accords de 3<sup>es</sup> ils ne sont pas tous semblables puisqu'il existe des tierces majeures et des tierces mineures. On peut les diviser en 2 espèces.

1 <sup>re</sup> Espèce	Exemple:	2 <sup>me</sup> Espèce
3 <sup>es</sup> majeures { 6 3 7 } { 4 1 5 }		3 <sup>es</sup> mineures { 4 1 5 2 } { 2 6 3 7 }

3<sup>me</sup> Classe: Accords de 5<sup>es</sup>. Ils ne sont pas tous semblables parce que la nature des tierces et leur distribution ne sont pas les mêmes dans les 7 accords de 5<sup>es</sup> on peut les diviser en 3 espèces.

Exemple: (1)

1 <sup>re</sup> Espèce	2 <sup>me</sup> Espèce	3 <sup>me</sup> Espèce
3 <sup>es</sup> mineures { 1 5 2 } { 2 3 7 }		3 <sup>es</sup> mineures { 4 } { 2 } { 7 }
3 <sup>es</sup> majeures { 4 1 5 }		3 <sup>es</sup> mineures { 4 } { 2 } { 7 }

Nota. (1) Voici les noms que les harmonistes donnent aux accords de quinte...

1<sup>o</sup> Accords de la première espèce: accords majeurs, parce que la 1<sup>re</sup> 3<sup>es</sup> est maj.

2<sup>o</sup> Accords de la 2<sup>e</sup> espèce: accords mineurs, parce que la 1<sup>re</sup> 3<sup>es</sup> est mineure.

3<sup>o</sup> Accord de la 3<sup>e</sup> espèce accord de quinte diminuée; il est évident que ce dernier nom est complètement faux puis que la quinte 7 2 4 n'est nullement diminuée. Il vaut mieux, a dit Gabriel, appeler cet accord 7 2 4 accord neutre, puisqu'il n'est ni majeur ni mineur.

On pourrait encore l'appeler accord de quinte mineur.



4<sup>me</sup> Classe, accords de septième. Ils ne sont pas tous semblables parceque la nature des 3<sup>ies</sup> et leur distribution ne sont pas les mêmes dans les 7 accords de 7<sup>me</sup>. On peut les diviser en 4 espèces.

Exemple:

1 <sup>re</sup> Espèce	2 <sup>me</sup> Espèce	3 <sup>me</sup> Espèce	4 <sup>me</sup> Espèce
3 <sup>ies</sup> majeures { 3 7	3 <sup>ie</sup> mineure { 4	3 <sup>ie</sup> mineures { 1 5 2	3 <sup>ie</sup> majeure { 6
3 <sup>ies</sup> mineures { 1 5	3 <sup>ie</sup> mineure { 2	3 <sup>ie</sup> majeures { 6 3 7	3 <sup>ie</sup> mineure { 4
3 <sup>ies</sup> majeures { 6 3	3 <sup>ie</sup> majeure { 7	3 <sup>ie</sup> mineures { 4 1 5	3 <sup>ie</sup> majeure { 2
3 <sup>ies</sup> mineures { 4 1	3 <sup>ie</sup> majeure { 5	3 <sup>ie</sup> majeures { 2 6 3	3 <sup>ie</sup> mineure { 7

5<sup>me</sup> Classe, accords de neuvième. Ils ne sont pas tous semblables - parce que la nature des 3<sup>ies</sup> et leur distribution ne sont pas les mêmes dans les 7 accords de neuvième. on peut les diviser en 5 espèces.

Exemple:

1 <sup>re</sup> Espèce	2 <sup>me</sup> Espèce	3 <sup>me</sup> Espèce	4 <sup>me</sup> Espèce	5 <sup>me</sup> Espèce
3 <sup>ies</sup> min <sup>es</sup> { 5 2	3 <sup>ie</sup> maj <sup>es</sup> { 6	3 <sup>ie</sup> min <sup>es</sup> { 3 7	3 <sup>ie</sup> min <sup>es</sup> { 4	3 <sup>ie</sup> min <sup>es</sup> { 1
3 <sup>ies</sup> maj <sup>es</sup> { 3 7	3 <sup>ie</sup> min <sup>es</sup> { 4	3 <sup>ie</sup> maj <sup>es</sup> { 1 5	3 <sup>ie</sup> min <sup>es</sup> { 2	3 <sup>ie</sup> min <sup>es</sup> { 6
3 <sup>ies</sup> min <sup>es</sup> { 1 5	3 <sup>ie</sup> min <sup>es</sup> { 2	3 <sup>ie</sup> min <sup>es</sup> { 6 3	3 <sup>ie</sup> min <sup>es</sup> { 7	3 <sup>ie</sup> majeure { 4
3 <sup>ies</sup> min <sup>es</sup> { 6 3	3 <sup>ie</sup> min <sup>es</sup> { 7	3 <sup>ie</sup> maj <sup>es</sup> { 4 1	3 <sup>ie</sup> majeure { 5	3 <sup>ie</sup> min <sup>es</sup> { 2
3 <sup>ies</sup> maj <sup>es</sup> { 4 1	3 <sup>ie</sup> maj <sup>es</sup> { 5	3 <sup>ie</sup> min <sup>es</sup> { 2 6	mineure { 3	3 <sup>ie</sup> min <sup>es</sup> { 7

6<sup>me</sup> Classe, accords de onzième. Ils ne sont pas tous semblables parce que la nature et la distribution des tierces ne sont pas les mêmes dans les 7 accords de 11<sup>me</sup>. on peut les diviser en 6 espèces.



Exemple:

1 <sup>re</sup>	2 <sup>me</sup>	3 <sup>me</sup>	4 <sup>me</sup>	5 <sup>me</sup>	6 <sup>me</sup>
<u>Espèce</u>	<u>Espèce</u>	<u>Espèce</u>	<u>Espèce</u>	<u>Espèce</u>	<u>Espèce</u>
3 <sup>me</sup> majeure } 7	3 <sup>me</sup> mineure } 4	3 <sup>me</sup> mineure } 1	3 <sup>me</sup> mineure } 5 2	3 <sup>me</sup> majeure } 6	3 <sup>me</sup> majeure } 3
3 <sup>me</sup> mineure } 5	3 <sup>me</sup> mineure } 2	3 <sup>me</sup> mineure } 6	3 <sup>me</sup> majeure } 3 7	3 <sup>me</sup> majeure } 4	3 <sup>me</sup> majeure } 1
3 <sup>me</sup> majeure } 3	3 <sup>me</sup> majeure } 7	3 <sup>me</sup> majeure } 4	3 <sup>me</sup> mineure } 1 5	3 <sup>me</sup> mineure } 2	3 <sup>me</sup> mineure } 6
3 <sup>me</sup> mineure } 1	3 <sup>me</sup> mineure } 5	3 <sup>me</sup> mineure } 2	3 <sup>me</sup> majeure } 6 3	3 <sup>me</sup> majeure } 4	3 <sup>me</sup> majeure } 1
3 <sup>me</sup> majeure } 6	3 <sup>me</sup> majeure } 3	3 <sup>me</sup> majeure } 7	3 <sup>me</sup> mineure } 4 1	3 <sup>me</sup> mineure } 5	3 <sup>me</sup> mineure } 4
3 <sup>me</sup> majeure } 4	3 <sup>me</sup> majeure } 1	3 <sup>me</sup> majeure } 5	3 <sup>me</sup> mineure } 2 6	3 <sup>me</sup> mineure } 3	3 <sup>me</sup> mineure } 2

7<sup>me</sup> Classe, accords de treizieme. Ils ne sont pas tous semblables parceque la nature et la distribution des tierces ne sont pas les memes dans les 7 accords de 13<sup>me</sup> on peut les diviser en 7 espèces

Exemple:

1 <sup>re</sup>	2 <sup>me</sup>	3 <sup>me</sup>	4 <sup>me</sup>	5 <sup>me</sup>	6 <sup>me</sup>	7 <sup>me</sup>
<u>Espèce</u>	<u>Espèce</u>	<u>Espèce</u>	<u>Espèce</u>	<u>Espèce</u>	<u>Espèce</u>	<u>Espèce</u>
3 <sup>me</sup> mineure } 2	3 <sup>me</sup> majeure } 6	3 <sup>me</sup> majeure } 3	3 <sup>me</sup> majeure } 7	3 <sup>me</sup> mineure } 4	3 <sup>me</sup> mineure } 1	3 <sup>me</sup> mineure } 5
3 <sup>me</sup> majeure } 7	3 <sup>me</sup> mineure } 4	3 <sup>me</sup> mineure } 1	3 <sup>me</sup> mineure } 5	3 <sup>me</sup> mineure } 2	3 <sup>me</sup> mineure } 6	3 <sup>me</sup> mineure } 3
3 <sup>me</sup> majeure } 5	3 <sup>me</sup> mineure } 2	3 <sup>me</sup> majeure } 6	3 <sup>me</sup> mineure } 3	3 <sup>me</sup> majeure } 7	3 <sup>me</sup> majeure } 4	3 <sup>me</sup> majeure } 1
3 <sup>me</sup> mineure } 3	3 <sup>me</sup> majeure } 7	3 <sup>me</sup> mineure } 4	3 <sup>me</sup> mineure } 1	3 <sup>me</sup> mineure } 5	3 <sup>me</sup> mineure } 2	3 <sup>me</sup> mineure } 6
3 <sup>me</sup> majeure } 1	3 <sup>me</sup> mineure } 5	3 <sup>me</sup> mineure } 2	3 <sup>me</sup> mineure } 6	3 <sup>me</sup> majeure } 3	3 <sup>me</sup> majeure } 7	3 <sup>me</sup> majeure } 1
3 <sup>me</sup> majeure } 6	3 <sup>me</sup> majeure } 3	3 <sup>me</sup> majeure } 7	3 <sup>me</sup> majeure } 4	3 <sup>me</sup> majeure } 1	3 <sup>me</sup> majeure } 5	3 <sup>me</sup> majeure } 4
3 <sup>me</sup> majeure } 4	3 <sup>me</sup> majeure } 1	3 <sup>me</sup> majeure } 5	3 <sup>me</sup> mineure } 2	3 <sup>me</sup> mineure } 6	3 <sup>me</sup> mineure } 3	3 <sup>me</sup> mineure } 2



1<sup>re</sup> Observation très importante comme moyen de se rappeler  
combien il y a d'espèces d'accords dans chacune des sept classes.

On peut remarquer que le N<sup>o</sup> d'une classe quelconque donne  
le nombre d'espèces qu'elle contient.

Exemple:

Ainsi, on peut remarquer qu'il y a	Dans la <u>1<sup>re</sup></u> classe <u>une seule espèce</u>
	Dans la <u>2<sup>me</sup></u> classe <u>2 espèces,</u>
	Dans la <u>3<sup>me</sup></u> classe <u>3 espèces,</u>
	Dans la <u>4<sup>me</sup></u> classe <u>4 espèces,</u>
	Dans la <u>5<sup>me</sup></u> classe <u>5 espèces</u>
	Dans la <u>6<sup>me</sup></u> classe <u>6 espèces</u>
	Dans la <u>7<sup>me</sup></u> classe <u>7 espèces</u>

Verifiez au moyen des exemples ci-avant.

2<sup>me</sup> Observation très importante comme moyen de retrouver au besoin,  
dans l'ordre ou nous les avons placés; les différentes espèces de chaque  
classe. On peut remarquer que les notes fondamentales des 7 accords  
de chacune des 7 classes se succèdent, à partir de la sous dominante,  
dans l'ordre suivant: 4 1 5 2 6 3 7, c'est-à-dire, de 5<sup>te</sup> en 5<sup>te</sup>  
en montant, ou de 4<sup>te</sup> en 4<sup>te</sup> en descendant.

Verifiez au moyen des exemples ci-dessus.

C'est uniquement pour rendre plus facile la comparaison des  
accords entr'eux que nous les avons placés dans l'ordre où ils se trou-  
=vent; car, il serait, selon nous; tout à fait indifférent de chan-  
=ger le N<sup>o</sup> d'ordre de chacune des espèces; nous avons rapproché  
celles qui offrent le plus d'analogie.



# Des accords contenus dans la gamme mineure

La gamme mineure comme la gamme majeure contient 7 classes d'accords.

## Exemple :

1<sup>re</sup> Classe 2<sup>me</sup> Classe 3<sup>me</sup> Classe 4<sup>me</sup> Classe 5<sup>me</sup> Classe 6<sup>me</sup> Classe 7<sup>me</sup> Classe

$\begin{matrix} 3^{\text{me}} \\ 3^{\text{me}} \end{matrix} \begin{pmatrix} 1 \\ \emptyset \end{pmatrix}$	$\begin{matrix} 3^{\text{me}} \\ 3^{\text{me}} \end{matrix} \begin{pmatrix} 3 \\ 1 \\ \emptyset \end{pmatrix}$	$\begin{matrix} 3^{\text{me}} \\ 3^{\text{me}} \\ 5^{\text{me}} \end{matrix} \begin{pmatrix} 5 \\ 3 \\ 1 \\ \emptyset \end{pmatrix}$	$\begin{matrix} 3^{\text{me}} \\ 3^{\text{me}} \\ 7^{\text{me}} \end{matrix} \begin{pmatrix} 7 \\ 5 \\ 3 \\ 1 \\ \emptyset \end{pmatrix}$	$\begin{matrix} 3^{\text{me}} \\ 3^{\text{me}} \\ 9^{\text{me}} \end{matrix} \begin{pmatrix} 9 \\ 7 \\ 5 \\ 3 \\ 1 \\ \emptyset \end{pmatrix}$	$\begin{matrix} 3^{\text{me}} \\ 3^{\text{me}} \\ 11^{\text{me}} \end{matrix} \begin{pmatrix} 11 \\ 9 \\ 7 \\ 5 \\ 3 \\ 1 \\ \emptyset \end{pmatrix}$
---	--	--	---	--	---

Chaque note de la gamme mineure peut, comme le la, devenir la base de sept accords différents.

## Exemple :

1<sup>re</sup> Classe 2<sup>me</sup> Classe 3<sup>me</sup> Classe 4<sup>me</sup> Classe

7 accord d'union 7 accord de 3<sup>me</sup> 7 accord de 5<sup>me</sup> 7 accord de 7<sup>me</sup>

			5 6 7 1 2 3 4
		3 4 5 6 7 1 2	3 4 5 6 7 1 2
	1 2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7
6 7 1 2 3 4 5	6 7 1 2 3 4 5	6 7 1 2 3 4 5	6 7 1 2 3 4 5

5<sup>me</sup> Classe

6<sup>me</sup> Classe

7<sup>me</sup> Classe

7 accord de 9<sup>me</sup>

7 accord de 11<sup>me</sup>

7 accord de 13<sup>me</sup>

		4 5 6 7 1 2 3
	2 3 4 5 6 7 1	2 3 4 5 6 7 1
7 1 2 3 4 5 6	7 1 2 3 4 5 6	7 1 2 3 4 5 6
5 6 7 1 2 3 4	5 6 7 1 2 3 4	5 6 7 1 2 3 4
3 4 5 6 7 1 2	3 4 5 6 7 1 2	3 4 5 6 7 1 2
1 2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7	1 2 3 4 5 6 7
6 7 1 2 3 4 5	6 7 1 2 3 4 5	6 7 1 2 3 4 5



Noms des accords de chacune des classes contenues dans gamme min<sup>re</sup>

Les accords de la gamme mineure, comme ceux de la gamme majeure, joignent à leur nom de classe le nom de propriété de leur note fondamentale. (Voir pour éviter une répétition inutile, ce qui regarde le nom des accords de chacune des 7 classes (gamme majeure) page 6.

Division des accords de chacune des 7 classes de la gamme min<sup>re</sup>  
en espèces différentes

La connaissance des 3<sup>es</sup> majeures et des 3<sup>es</sup> mineures va nous servir encore à voir s'il existe des différences entre les accords de la même classe.

1<sup>re</sup> Classe, accords d'unisson: Ils sont tous semblables puisqu'ils ne contiennent qu'un seul son.

Exemple:

|| 6 7 1 2 3 4 5 ||

2<sup>me</sup> Classe, accords de 3<sup>es</sup>: Ils ne sont pas tous semblables puisque la gamme mineure contient, comme la gamme majeure, des 3<sup>es</sup> majeures et des terces mineures; on peut donc les diviser en 2 espèces.

Exemple:

1 <sup>re</sup> Espèce		2 <sup>me</sup> Espèce
$\begin{matrix} 3^{\text{es}} \text{ majeures} & \left( \begin{array}{ccc} 6 & 3 & 5 \\ 4 & 1 & 3 \end{array} \right) \end{matrix}$		$\begin{matrix} 3^{\text{es}} \text{ mineures} & \left( \begin{array}{cccc} 4 & 1 & 2 & 7 \\ 2 & 6 & 7 & 5 \end{array} \right) \end{matrix}$

3<sup>me</sup> Classe, accords de 5<sup>tes</sup>: Ils ne sont pas tous semblables parce que la nature des 3<sup>es</sup> et leur distribution ne sont pas les mêmes dans les 7 accords de 5<sup>tes</sup> de la gamme mineure; on peut les diviser en 4 espèces.



Exemple:

1 <sup>re</sup> Espèce (1)	2 <sup>me</sup> Espèce	3 <sup>me</sup> Espèce	4 <sup>me</sup> Espèce
$\left. \begin{array}{l} 3^{\text{es}} \text{ maj.} \\ 3^{\text{es}} \text{ maj.} \\ 1 \end{array} \right\} \begin{array}{l} 5 \\ 3 \\ 1 \end{array}$	$\left. \begin{array}{l} 3^{\text{es}} \text{ min.} \\ 3^{\text{es}} \text{ maj.} \\ 4 \end{array} \right\} \begin{array}{l} 1 \ 7 \\ 6 \ 5 \\ 4 \ 3 \end{array}$	$\left. \begin{array}{l} 3^{\text{es}} \text{ maj.} \\ 3^{\text{es}} \text{ min.} \\ 2 \end{array} \right\} \begin{array}{l} 6 \ 3 \\ 4 \ 1 \\ 2 \ 6 \end{array}$	$\left. \begin{array}{l} 3^{\text{es}} \text{ min.} \\ 3^{\text{es}} \text{ min.} \\ 7 \end{array} \right\} \begin{array}{l} 4 \ 2 \\ 2 \ 7 \\ 7 \ 5 \end{array}$

4<sup>me</sup> Classe, accords de septième. Ils ne sont pas tous semblables, parceque la nature des 3<sup>es</sup> et leur distribution ne sont pas les mêmes dans les 7 accords de 7<sup>me</sup> de la gamme mineure, on peut les diviser en 7 espèces.

Exemple:

1 <sup>re</sup> Espèce	2 <sup>me</sup> Espèce	3 <sup>me</sup> Espèce	4 <sup>me</sup> Espèce	5 <sup>me</sup> Espèce	6 <sup>me</sup> Espèce	7 <sup>me</sup> Espèce
$\left. \begin{array}{l} 3^{\text{es}} \text{ min.} \\ 3^{\text{es}} \text{ maj.} \\ 3^{\text{es}} \text{ maj.} \\ 1 \end{array} \right\} \begin{array}{l} 7 \\ 5 \\ 3 \\ 1 \end{array}$	$\left. \begin{array}{l} 3^{\text{es}} \text{ maj.} \\ 3^{\text{es}} \text{ min.} \\ 3^{\text{es}} \text{ maj.} \\ 4 \end{array} \right\} \begin{array}{l} 3 \\ 1 \\ 6 \\ 4 \end{array}$	$\left. \begin{array}{l} 3^{\text{es}} \text{ min.} \\ 3^{\text{es}} \text{ min.} \\ 3^{\text{es}} \text{ maj.} \\ 3 \end{array} \right\} \begin{array}{l} 2 \\ 7 \\ 5 \\ 3 \end{array}$	$\left. \begin{array}{l} 3^{\text{es}} \text{ min.} \\ 3^{\text{es}} \text{ maj.} \\ 3^{\text{es}} \text{ min.} \\ 2 \end{array} \right\} \begin{array}{l} 1 \\ 6 \\ 4 \\ 2 \end{array}$	$\left. \begin{array}{l} 3^{\text{es}} \text{ maj.} \\ 3^{\text{es}} \text{ maj.} \\ 3^{\text{es}} \text{ min.} \\ 6 \end{array} \right\} \begin{array}{l} 5 \\ 3 \\ 1 \\ 6 \end{array}$	$\left. \begin{array}{l} 3^{\text{es}} \text{ maj.} \\ 3^{\text{es}} \text{ min.} \\ 3^{\text{es}} \text{ min.} \\ 7 \end{array} \right\} \begin{array}{l} 6 \\ 4 \\ 2 \\ 7 \end{array}$	$\left. \begin{array}{l} 3^{\text{es}} \text{ min.} \\ 3^{\text{es}} \text{ min.} \\ 3^{\text{es}} \text{ min.} \\ 5 \end{array} \right\} \begin{array}{l} 4 \\ 2 \\ 7 \\ 5 \end{array}$

5<sup>me</sup> Classe, accords de neuvième: Ils ne sont pas tous semblables parceque la nature des tierces et leur distribution ne sont pas les mêmes dans les sept accords de neuvième; on peut les diviser en 7 espèces.

(1) Note: Les musiciens appellent cet accord, accord de quinte majeure



Exemple:

1 <sup>re</sup>	2 <sup>me</sup>	3 <sup>me</sup>	4 <sup>me</sup>	5 <sup>me</sup>	6 <sup>me</sup>	7 <sup>me</sup>
Espèce	Espèce	Espèce	Espèce	Espèce	Espèce	Espèce
3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 2 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 7 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 5 3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 3 3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 1	3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 5 3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 3 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 1 3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 6	3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 4 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 2 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 7 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 5 3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 3	3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 3 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 1 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 6 3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 3 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 4 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 2	3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 7 3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 5 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 3 3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 1 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 6	3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 1 3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 6 3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 4 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 2 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 7	3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 6 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 4 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 2 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 7 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 5

6<sup>me</sup> Classe, accords de 11<sup>me</sup>: Ils ne sont pas tous semblables parce que la nature des 3<sup>es</sup> et leur distribution ne sont pas les mêmes dans les 7 accords de 11<sup>me</sup>, on peut les diviser en 7 espèces.

Exemple:

1 <sup>re</sup> Espèce	2 <sup>me</sup> Espèce	3 <sup>me</sup> Espèce	4 <sup>me</sup> Espèce	5 <sup>me</sup> Espèce	6 <sup>me</sup> Espèce	7 <sup>me</sup> Espèce
3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 4 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 2 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 7 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 5 3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 3 3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 1	3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 7 3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 5 3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 3 3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 1 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 6 3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 4	3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 6 3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 4 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 2 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 7 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 5 3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 3	3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 3 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 7 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 5 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 3 3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 4 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 2	3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 2 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 7 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 5 3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 3 3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 4 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 1	3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 3 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 1 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 6 3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 4 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 2 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 7	3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 1 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 6 3 <sup>me</sup> maj <sup>2</sup> { 4 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 2 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 7 3 <sup>me</sup> min <sup>2</sup> { 5

7<sup>me</sup> Classe, accords de 13<sup>me</sup>: Ils ne sont pas tous semblables parce que la nature des tierces et leur disposition ne sont pas les mêmes dans les 7 accords de 13<sup>me</sup>, on peut les diviser en sept espèces.



## Exemple :

1<sup>re</sup> espèce   2<sup>me</sup> espèce   3<sup>me</sup> espèce   4<sup>me</sup> espèce   5<sup>me</sup> espèce   6<sup>me</sup> espèce   7<sup>me</sup> espèce

3 <sup>me</sup> maj. { 6 3 <sup>me</sup> min. { 4 3 <sup>me</sup> min. { 2 3 <sup>me</sup> min. { 7 3 <sup>me</sup> min. { 5 3 <sup>me</sup> maj. { 3 3 <sup>me</sup> maj. { 3 3 <sup>me</sup> maj. { 1	3 <sup>me</sup> min. { 2 3 <sup>me</sup> min. { 7 3 <sup>me</sup> maj. { 5 3 <sup>me</sup> maj. { 3 3 <sup>me</sup> maj. { 3 3 <sup>me</sup> min. { 1 3 <sup>me</sup> min. { 6 3 <sup>me</sup> maj. { 4	3 <sup>me</sup> min. { 1 3 <sup>me</sup> maj. { 6 3 <sup>me</sup> maj. { 4 3 <sup>me</sup> min. { 2 3 <sup>me</sup> min. { 7 3 <sup>me</sup> min. { 5 3 <sup>me</sup> maj. { 3 3 <sup>me</sup> maj. { 4	3 <sup>me</sup> min. { 7 3 <sup>me</sup> min. { 5 3 <sup>me</sup> maj. { 3 3 <sup>me</sup> maj. { 1 3 <sup>me</sup> min. { 6 3 <sup>me</sup> maj. { 4 3 <sup>me</sup> min. { 2	3 <sup>me</sup> min. { 4 3 <sup>me</sup> min. { 2 3 <sup>me</sup> min. { 7 3 <sup>me</sup> min. { 1 3 <sup>me</sup> maj. { 3 3 <sup>me</sup> min. { 4 3 <sup>me</sup> min. { 1	3 <sup>me</sup> maj. { 3 3 <sup>me</sup> maj. { 3 3 <sup>me</sup> min. { 1 3 <sup>me</sup> min. { 6 3 <sup>me</sup> maj. { 4 3 <sup>me</sup> min. { 2 3 <sup>me</sup> min. { 7	3 <sup>me</sup> min. { 5 3 <sup>me</sup> maj. { 3 3 <sup>me</sup> maj. { 1 3 <sup>me</sup> min. { 4 3 <sup>me</sup> min. { 2 3 <sup>me</sup> min. { 7 3 <sup>me</sup> min. { 5
1	4	3	2	6	7	5

Nous regrettons encore que c'est uniquement pour rendre plus facile la compa-  
 =raison des accords entrecous que nous les avons placés dans l'ordre où ils se  
 trouvent; nous n'y tenons pas autrement; car il serait, selon nous,  
 tout-à-fait indifférent de changer le numéro d'ordre de chacune des espèces.

Remarque pour faire retenir plus facilement le nombre d'espèces conte-  
 =nues dans chaque classe.

{	1 espèce d'accords d'unisson
	2 " " de 3 <sup>me</sup>
	4 " " de 5 <sup>te</sup>
	7 " " de 7 <sup>me</sup>
	7 " " de 9 <sup>me</sup>
	7 " " de 11 <sup>me</sup>
	7 " " de 13 <sup>me</sup>

C'est-à-dire, qu'il y a 7 espèces d'accords dans chaque classe, excepté dans la  
1<sup>re</sup> qui n'en a qu'une, dans la 2<sup>me</sup> qui n'en a que 2 et dans la 3<sup>me</sup>  
 qui n'en a que 4.



Tableau général de toutes les espèces d'accords contenues dans  
 les gammes de  $\left\{ \begin{array}{l} \text{ut mode majeur.} \\ \text{la mode mineur.} \end{array} \right.$

Accords propres au mode <u>majeur seul</u>	Accords communs aux <u>2 modes</u>	Accords propres au mode <u>mineur seul.</u>
	<u>1<sup>re</sup> classe accords d'unisson</u> 1 seule espèce 1 2 3 4 5 6 7	
	<u>2<sup>me</sup> classe, accords de 3<sup>es</sup></u> 2 espèces $\left( \begin{array}{c} 6375 \\ 4153 \end{array} \right)$ $\left( \begin{array}{c} 41527 \\ 26375 \end{array} \right)$	
	<u>3<sup>me</sup> classe, accord de 5<sup>es</sup></u> 3 espèces. $\left( \begin{array}{c} 1527 \\ 6375 \\ 4153 \end{array} \right)$ $\left( \begin{array}{c} 637 \\ 415 \\ 263 \end{array} \right)$ $\left( \begin{array}{c} 42 \\ 27 \\ 75 \end{array} \right)$	1 espèce $\left( \begin{array}{c} 5 \\ 3 \\ 1 \end{array} \right)$
	<u>4<sup>me</sup> classe, accord de 7<sup>es</sup></u> 4 espèces $\left( \begin{array}{c} 37 \\ 15 \\ 63 \\ 41 \end{array} \right)$ $\left( \begin{array}{c} 42 \\ 27 \\ 75 \\ 53 \end{array} \right)$ $\left( \begin{array}{c} 152 \\ 637 \\ 415 \\ 263 \end{array} \right)$ $\left( \begin{array}{c} 6 \\ 4 \\ 2 \\ 7 \end{array} \right)$	3 espèces $\left( \begin{array}{c} 5 \\ 3 \\ 1 \\ 6 \end{array} \right)$ $\left( \begin{array}{c} 7 \\ 5 \\ 3 \\ 1 \end{array} \right)$ $\left( \begin{array}{c} 4 \\ 2 \\ 7 \\ 5 \end{array} \right)$



5<sup>me</sup> Classe, accords de 9<sup>me</sup>

3 espèces

5	2	6	
3	7		4
		4	2
1	5	2	7
6	3	7	
			5
4	1	5	3

2 espèces

3	7	
		1
1	5	6
6	3	
		4
4	1	2
2	6	7

5 espèces.

5				
	2	7	5	6
3	7	4		
	5	2		
1		7	3	4
6	3	5		2
			1	7
4	1	3	6	5

6<sup>me</sup> Classe accords de 11<sup>me</sup>

5 espèces

7				
	4	1	5 2	6
5	2	6	3 7	
3	7			4
		4	1 5	2
1	5	2	6 3	7
6	3	7		
			4 1	5
4	1	5	2 6	3

1 espèce

3
1
6
4
2
7

6 espèces.

	7	5			
4	5	6		2	
2			3	7	1
7	3	4		5	6
5		2	1		
	1	7	6	3	4
3	6	5			2
			4	1	7
1	4	3	2	6	5

7 espèces

2	6	3	7			
7				4	1	5
	4	1	5	2	6	3
5	2	6	3	7		
3	7			4	1	
		4	1	5	2	6
1	5	2	6	3	7	
6	3	7				4
			4	1	5	2
4	1	5	2	6	3	7

7<sup>me</sup> Classe accords de 13<sup>me</sup>

7 espèces.

6	2		7	5		
	7	1	5	4		3
4	5	6		2	3	
2			3	7		1
7	3	4		5	1	6
5		2	1		6	
	1	7	6	3		4
3	6	5			4	2
			4	1	2	7
1	4	3	2	6	7	5





Nous voyons par le tableau ci-contre que les deux gammes  
 ensemble contiennent 50 espèces d'accords; de ces 50 espèces d'accords  
 { 15 espèces appartiennent } { 13 espèces sont communes } { 22 espèces appartiennent }  
 { au mode majeur seul } { aux 2 modes } { au mode mineur seul }  
 Vérifiés Vérifiés Vérifiés.

Il est facile de reconnaître entre les accords de la même espèce  
 Ceux qui appartiennent { exclusivement à la gamme majeure.  
 { aux deux gammes  
 { exclusivement à la gamme mineure.

En voici le moyen :

Les accords appartiennent { à la gamme majeure lorsqu'ils contiennent la dom<sup>te</sup> non altérée  
 { aux deux gammes lorsqu'ils ne contiennent pas la dom<sup>te</sup>  
 { à la gamme mineure lorsqu'ils contiennent la dom<sup>te</sup> altérée

### Des différentes modifications que l'on peut faire subir aux accords.

Si on employait toujours les accords tels que nous venons de les  
 montrer, l'on serait maintenant capable de faire l'analyse des différents accords  
 employés dans un morceau d'harmonie quelconque; mais il n'en est pas ainsi  
 on fait presque toujours subir aux accords des altérations qui les  
 rendent méconnaissables aux yeux de ceux qui ne connaissent  
 pas les différentes modifications auxquelles ils sont sujets.

Les modifications, que l'on fait subir aux accords, sont au  
 nombre de trois ce sont:

1<sup>o</sup> La suppression de l'une, de plusieurs, ou de toutes les notes  
intermédiaires d'un accord quelconque.

2<sup>o</sup> La répétition dans le même accord, d'une ou de plusieurs  
notes à l'unisson ou à l'octave;

3<sup>o</sup> Le changement dans l'ordre des notes d'un accord quelconque.



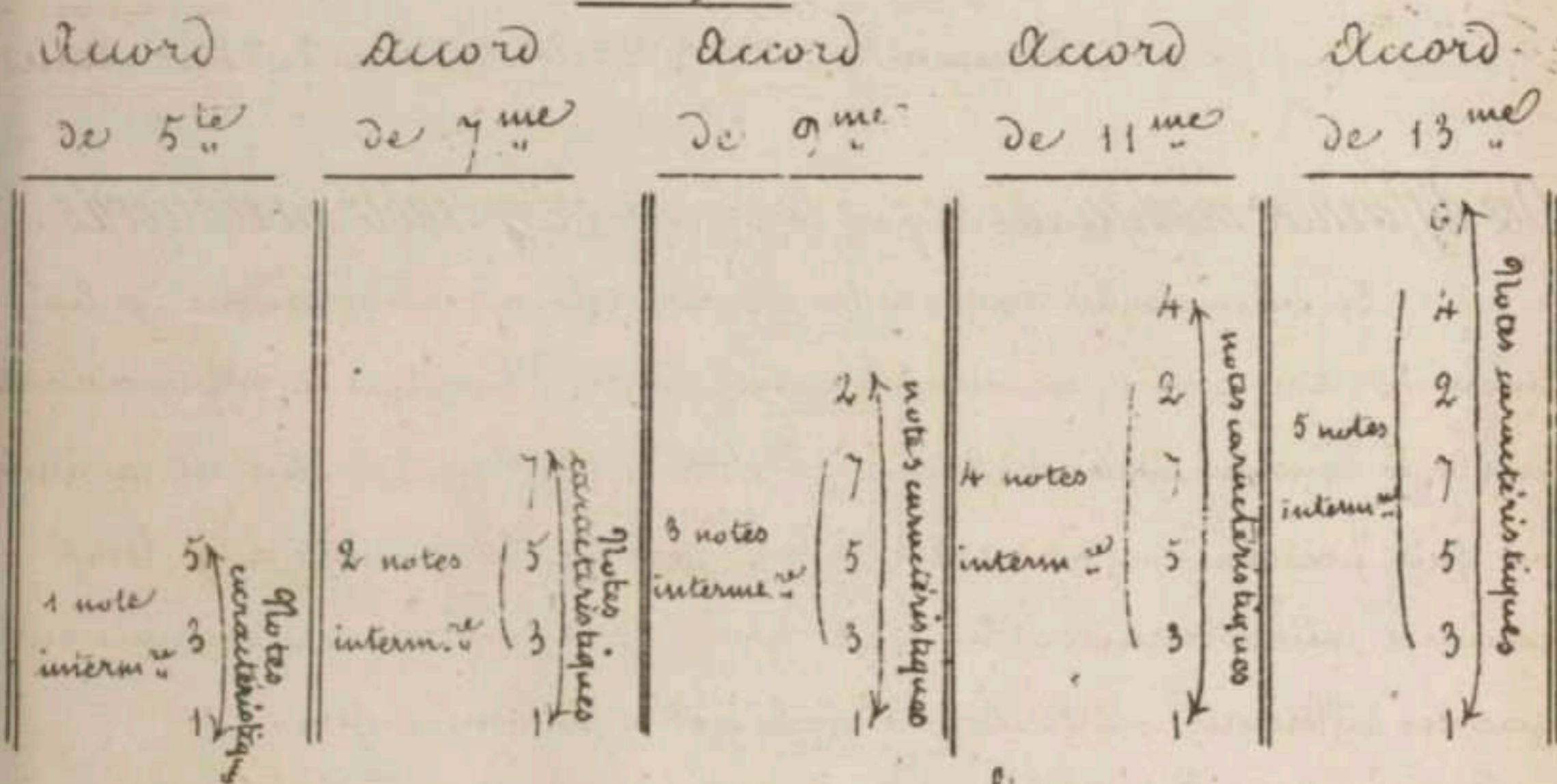
1<sup>re</sup> modification.

Suppression { de l'un des sons  
de plusieurs des sons  
de tous les sons } intermédiaires d'un accord quelconque.

Les deux notes principales d'un accord, celles qui le caractérisent, sont: la note fondamentale et la note aigüe.

Dans tous les accords, à partir de la quinte inclusivement, les deux notes caractéristiques sont séparées par une, deux, trois, quatre, ou cinq notes intermédiaires.

Exemple:



Dans la pratique de l'harmonie on peut retrancher { l'une des  
plusieurs des  
toutes les } notes interméd<sup>es</sup>

De plus, lorsqu'on retranche toutes les notes intermédiaires d'un accord dont l'intervalle caractéristique est un intervalle redoublé, ou rapproché, presque toujours, la voix aigüe de la voix grave en abaissant le son aigü de l'intervalle caractéristique, à la série inférieure; c'est-à



dire en l'abaissant d'une 8<sup>ve</sup> pour rapprocher les deux voix, afin qu'elles se marient mieux.

Donc, lorsqu'on supprime  
tous les sons intermédiaires  
d'un accord

{	de 13 <sup>me</sup> il devient = - ordinairement	} accord de 6 <sup>te</sup> exemple: 13 <sup>me</sup> devient 16 <sup>te</sup> treize sixte	
	de 11 <sup>me</sup> il devient ordinairement		} accord de 4 <sup>te</sup> exemple: 11 <sup>me</sup> devient 14 <sup>te</sup> onzième quatorzième
	de 9 <sup>me</sup> il devient ordinairement		

### 2<sup>me</sup> modification.

Repetition, dans le même accord, d'une ou plusieurs notes

{	à l'unisson
	ou
	à l'octave.

Dans un accord, quelconque, l'on peut doubler, c'est-à-dire répéter, à l'unisson ou à l'8<sup>ve</sup> un ou plusieurs des sons qui le composent.

(1) Un accord quelconque peut subir

{	<u>l'une</u> des trois <u>modifications</u> seulement.
	<u>deux</u> des trois <u>modifications</u> à la fois.
	<u>les trois</u> <u>modifications</u> à la fois.

### 3<sup>me</sup> modification.

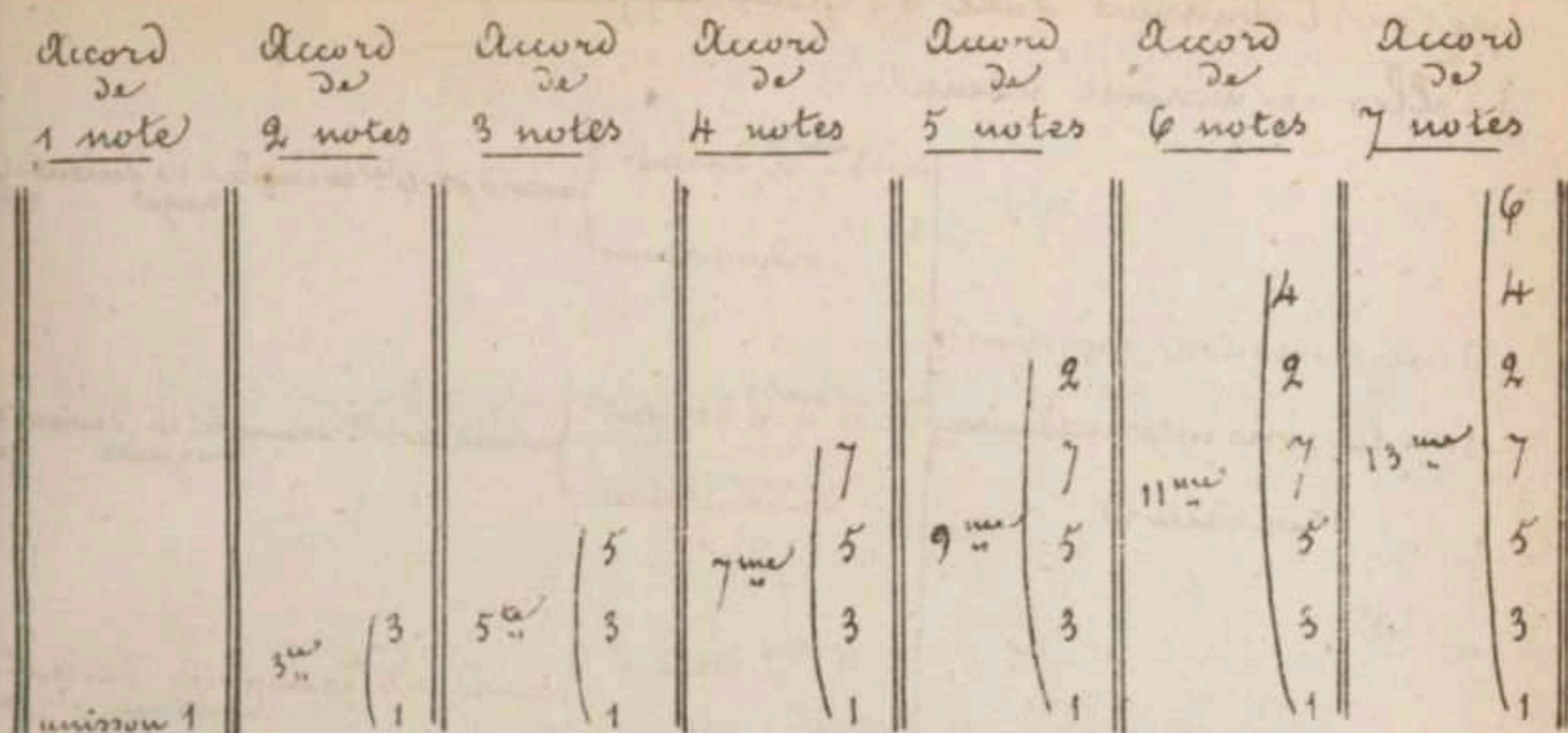
Changement dans l'ordre des sons d'un accord quelconque.

Les accords que nous connaissons, les seuls qui puissent exister, ne peuvent contenir que des intervalles impairs, puisqu'ils résultent de la superposition de tierces, l'unisson excepté:

(1) Ce petit paragraphe doit être lu après la 9<sup>me</sup> ligne de la page 9



Exemple:



Comment se fait-il donc que l'on trouve souvent dans les différents accords qui composent un morceau d'harmonie, des intervalles pairs?

Cela vient de ce qu'on peut sans changer la nature d'un accord :

- ↳ Élever à la série ou 8<sup>ve</sup> supérieure le son aigu des intervalles simples qu'il contient.
- ↳ Abaisser à la série ou 8<sup>ve</sup> inférieure le son aigu des intervalles redoublés qu'il contient.

ou, nous savons que	l'unisson élevé à la série supérieure devient	8 <sup>ve</sup> ca.	11 unisson	11 8 <sup>ve</sup>
	la 3 <sup>ce</sup>	10 <sup>me</sup>	13 5 <sup>te</sup>	13 10 <sup>me</sup>
	la 5 <sup>te</sup>	12 <sup>me</sup>	15 5 <sup>te</sup>	15 12 <sup>me</sup>
	la 7 <sup>me</sup>	14 <sup>me</sup>	17 7 <sup>me</sup>	17 14 <sup>me</sup>
	la 9 <sup>me</sup> abaissé à la série inférieure devient	2 <sup>de</sup>	12 9 <sup>me</sup>	12 2 <sup>de</sup>
	la 11 <sup>me</sup>	4 <sup>te</sup>	14 11 <sup>me</sup>	14 4 <sup>te</sup>
la 13 <sup>me</sup>	6 <sup>te</sup>	16 13 <sup>me</sup>	16 6 <sup>te</sup>	

Voilà comment sans changer la nature des accords on y introduit des intervalles pairs. Donc dans l'analyse d'un morceau d'harmonie,

Tout intervalle pair } simple doit être considéré comme derivant } dont le son aigu est abai-  
                                   } d'un intervalle impair redoublé } ssé à la série inférieure

Tout intervalle pair } redoublé doit être considéré comme derivant } dont le son aigu est éle-  
                                   } d'un intervalle impair simple } vé à la série supéri<sup>re</sup>



Ainsi dans un accord quelconque

}	La 2 <sup>de</sup> doit être considérée = 9 <sup>me</sup> c'est-à-dire, comme un <u>intervalle</u> dont le son aigu est <u>abaissé</u> .	}	
	= comme une		= <u>impair redoublé</u> : c'est à la <u>série inférieure</u>
	La 4 <sup>te</sup> ..... 11 <sup>me</sup> .....		
La 6 <sup>te</sup> ..... 13 <sup>me</sup> .....			
}	La 8 <sup>me</sup> ..... unisson c'est-à-dire, comme un <u>intervalle</u> dont le son aigu est <u>élevé</u> .	}	
	= <u>impair simple</u> . c'est à la <u>série supérieure</u>		
	La 10 <sup>me</sup> ..... 3 <sup>de</sup> .....		
	La 12 <sup>me</sup> ..... 5 <sup>te</sup> .....		
La 14 <sup>me</sup> ..... 7 <sup>me</sup> .....			

Cette troisième modification permet, comme on le voit, de changer l'ordre des sons dans les accords.

Si l'on a bien compris ce qui précède, on est maintenant en état de dire à quelle classe appartient chacun des accords d'un morceau d'har-

monie, quel que soit le nombre des parties qu'il contient. Il ne faut pour cela que reconnaître quel est le plus grand des intervalles impairs que contient chacun des accords; car un accord est caractérisé par le plus grand des intervalles impairs qu'il contient, ou par l'intervalle pair qui lui correspond.

Voici, je crois, comment on doit s'y prendre pour faire l'analyse d'un accord quelconque :

- 1° Il faut voir quelle est la propriété de la note fond<sup>le</sup>
- 2° Il faut voir aussi quel est l'intervalle caractéristique

}

de l'accord que l'on veut analyser.

parce que ce n'est qu'à l'aide de ces deux particularités que l'on peut donner à un accord le nom qui lui convient.

- 3° Il faut, lorsque l'on sait quel nom doit porter l'accord que l'on analyse,

voir s'il a subi l'une des deux des les 3 modifications suivantes :

- 1<sup>re</sup> mod<sup>n</sup> Suppression de l'une des de plusieurs des de toutes les notes intermédiaires de l'accord.



2<sup>me</sup> modif. répétition { de l'une  
ou  
de plusieurs } des notes de l'accord.

3<sup>me</sup> modif. changement d'ordre { de l'une  
ou  
de plusieurs } des notes de l'accord.

Questions à s'adresser pour faire l'analyse.

1<sup>re</sup> Question; quel est le nom de propriété de cet accord ?

2<sup>me</sup> " de quelle classe est-il ? c'est-à-dire, quel est l'intervalle qui le caractérise ?

3<sup>me</sup> " a-t-il subi la 1<sup>re</sup> modification ? (Suppression)

4<sup>me</sup> " a-t-il subi la 2<sup>me</sup> modification ? (Répétition)

5<sup>me</sup> " a-t-il subi la 3<sup>me</sup> modification ? (Change<sup>nt</sup> d'ordre)

Application des principes précédents

Analyse d'un Chœur de Bixindel, (ton de ré, 84 unités par minute.)

x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
3	4 3	3	0 3	4	5 3	2	0 5	5	4 3	1					
1	2 1	1	0 1	2	2 1	7	0 4	3	2 1	3					
5	5 5	5	0 5	6	5 5	5	0 5	5	5 5	1					
1	1	1	0 1	1	1	5	0 5	1	1	6					
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x					
5 <sup>te</sup> de	11 <sup>me</sup> de	13 <sup>me</sup> de	15 <sup>me</sup> de	5 <sup>te</sup> de	7 <sup>me</sup> de	5 <sup>te</sup> de	11 <sup>me</sup> de	5 <sup>te</sup> de	11 <sup>me</sup> de	6 <sup>te</sup> de	9 <sup>me</sup> de	5 <sup>te</sup> de	11 <sup>me</sup> de	6 <sup>te</sup> de	9 <sup>me</sup> de
la	la	la	la	do	do	do	la	do	la	do	do	do	do	do	do
2 <sup>me</sup> modif.	1 <sup>re</sup> modif.	3 <sup>me</sup> modif.	2 <sup>me</sup> modif.	5 <sup>te</sup> modif.	7 <sup>me</sup> modif.	5 <sup>te</sup> modif.	11 <sup>me</sup> modif.	5 <sup>te</sup> modif.	11 <sup>me</sup> modif.	6 <sup>te</sup> modif.	9 <sup>me</sup> modif.	5 <sup>te</sup> modif.	11 <sup>me</sup> modif.	6 <sup>te</sup> modif.	9 <sup>me</sup> modif.



1	3	6	6	4	2	4	3	6	5	4	3	3	6	5	4	3
.7	.2	.5	.5	.3	.1	.3	.7	.1	.1	.7	.1	.1	.1	.1	.1	.1
6	6	6	6	4	2	4	7	5	5	5	5	5	5	5	5	5
6	6	4	4	2	2	4	5	4	3	5	5	5	4	3	2	1
x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
5 <sup>th</sup> de sous dominante 2 <sup>nd</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	5 <sup>th</sup> de sous dominante 1 <sup>st</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	5 <sup>th</sup> de sous dominante 2 <sup>nd</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	5 <sup>th</sup> de sous dominante 1 <sup>st</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	5 <sup>th</sup> de sous dominante 2 <sup>nd</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	7 <sup>th</sup> de sous dominante 1 <sup>st</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	7 <sup>th</sup> de sous dominante 2 <sup>nd</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	7 <sup>th</sup> de sous dominante 1 <sup>st</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	5 <sup>th</sup> de sous dominante 2 <sup>nd</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	5 <sup>th</sup> de sous dominante 1 <sup>st</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	13 <sup>th</sup> de sous dominante 1 <sup>st</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	13 <sup>th</sup> de sous dominante 2 <sup>nd</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	13 <sup>th</sup> de sous dominante 1 <sup>st</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	13 <sup>th</sup> de sous dominante 2 <sup>nd</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	13 <sup>th</sup> de sous dominante 1 <sup>st</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	13 <sup>th</sup> de sous dominante 2 <sup>nd</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	13 <sup>th</sup> de sous dominante 1 <sup>st</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.
3	3	1	1	1	3	1	7	1	1	1	1	1	1	1	1	1
1	1	1	1	1	5	3	4	3	3	2	2	2	2	2	2	2
5	5	1	1	1	1	1	2	5	5	5	5	5	5	5	5	5
1	1	6 <sup>th</sup>	3 <sup>rd</sup>	6 <sup>th</sup>	3 <sup>rd</sup>	6 <sup>th</sup>	2 <sup>nd</sup>	1 <sup>st</sup>	1 <sup>st</sup>	5 <sup>th</sup>	14 <sup>th</sup>	5 <sup>th</sup>	5 <sup>th</sup>	5 <sup>th</sup>	1	0
		de sous dominante 2 <sup>nd</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	de sous dominante 1 <sup>st</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	de sous dominante 2 <sup>nd</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	13 <sup>th</sup> de sous dominante 1 <sup>st</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	13 <sup>th</sup> de sous dominante 2 <sup>nd</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	13 <sup>th</sup> de sous dominante 1 <sup>st</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	5 <sup>th</sup> de sous dominante 2 <sup>nd</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	5 <sup>th</sup> de sous dominante 1 <sup>st</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	14 <sup>th</sup> de sous dominante 1 <sup>st</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	5 <sup>th</sup> de sous dominante 2 <sup>nd</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	5 <sup>th</sup> de sous dominante 1 <sup>st</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	5 <sup>th</sup> de sous dominante 2 <sup>nd</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	5 <sup>th</sup> de sous dominante 1 <sup>st</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	5 <sup>th</sup> de sous dominante 2 <sup>nd</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.	5 <sup>th</sup> de sous dominante 1 <sup>st</sup> et 3 <sup>rd</sup> modif.



On donne le nom d'harmonie à la réunion de plusieurs mélodies qui, exécutées simultanément, produisent un effet agréable.

Faire de l'harmonie, c'est donc: une mélodie principale étant donnée, composer d'autres mélodies qui puissent être chantées en même temps que la première, sans qu'elles déplaisent à l'oreille.

Nous appellerons { La mélodie déterminée d'avance: mélodie principale.  
Les mélodies que l'on y joint pour lui servir d'accompagnement: mélodies accessoires.

### Exemple:

Mélodie déterminée d'avance ou mélodie principale. (Gluck.) Echo et Narcisse.

01	3 34	3 0	5 6	5 35	i .7	6 .5	4 3	2	
----	------	-----	-----	------	------	------	-----	---	--

Si l'on joint à cette mélodie principale une mélodie accessoire, pour lui servir d'accompagnement, ces deux mélodies chantées simultanément formeront ce que l'on appelle un duo.

### Exemple:

<u>Mélodie principale</u> Soprano:	01	3 34	3 0	5 6	5 35	i .7	6 .5	4 3	2	
unie à une										
<u>Mélodie accessoire</u> Contralto:	01	1 12	1 0	3 4	5 13	1 .1	1 .3	2 1	7	

Si l'on joint à la mélodie principale deux mélodies accessoires, ces trois mélodies chantées simultanément forment ce que l'on appelle un trio.



## Exemple :

<u>Mélodie principale</u> Soprano.	01	3 3H	3 0	5 6	5 35	i .7	6 .5	4 3	2	
unie à										
<u>deux Mélodies accessoires</u>	Contralto	01	1 12	1 0	3 4	3 13	1 .7	1 .3	2 1	7
	Basse	01	1 17	1 0	1 1	1 11	1 .7	1 .3	7 1	5

Si l'on joint à la mélodie principale trois mélodies accessoires, ces quatre mélodies chantées simultanément forment ce que l'on appelle un quatuor.

## Exemple :

<u>Mélodie principale</u> Soprano.	01	3 3H	3 0	5 6	5 35	i .7	6 .5	4 3	2	
unie à										
<u>trois mélodies accessoires</u>	Contralto	01	1 12	1 0	3 4	3 13	1 .7	1 .3	2 1	7
	Tenor	03	5 55	5 0	i i	i 11	6 .5	4 .5	5 5	5
	Basse	01	1 17	1 0	1 1	1 11	1 .7	1 .3	7 1	5

L'harmonie consiste donc, comme on le voit, dans la simultanéité de plusieurs chants réunis pour plaire à l'oreille : C'est ce que l'on pourrait appeler un chant Multiple. Ce que je désigne ici par le mot harmonie est encore appelé contrepoint.

(Note) On nomme indifféremment voix ou parties chacune des mélodies qui forment l'harmonie ;

Ainsi : l'on appelle

- le Duo, harmonie à deux voix ou à deux parties
- le Trio, harmonie à trois voix ou à trois parties
- le Quatuor, harmonie à quatre voix ou à quatre parties.

La science de l'harmonie consiste à savoir à quelles conditions deux trois ou quatre mélodies peuvent être chantées simultanément. (1)

Puisque l'harmonie peut être à deux, trois ou quatre parties, un traité d'harmonie doit être divisé de la manière suivante :

- 1° harmonie à deux parties ;
- 2° harmonie à trois parties ;
- 3° harmonie à quatre parties ;

C'est ainsi que je diviserai celui-ci.

(1) La voix employant rarement l'harmonie à plus de quatre parties, et les règles relatives à



Observations préliminaires très importantes sur les diverses manières dont peuvent se mouvoir simultanément deux voix qui chantent ensemble deux mélodies différentes.

Lorsque deux voix chantent simultanément deux airs différents, on peut remarquer l'une des trois circonstances suivantes :

1°. Les deux voix { montent / descendent } en même temps; elles font un mouvement semblable.

Exemple: { 3 / 4 \ 3 / 1 / 2 \ 1 }

2°. Des deux voix { l'une monte pendant que l'autre descend; } elles font un mouvement contraire.

Exemple: { 3 / 4 \ 3 / 1 \ 7 / 1 }

3°. Des deux voix { l'une reste à la même place pendant que l'autre monte ou descend. } elles font un mouvement oblique.

Exemple: { 3 / 4 \ 3 | 3 - 3 - 3 / 1 - 1 - 1 | 1 \ 7 / 1 }

Présumé: { Le mouvement semblable a lieu lorsque les 2 voix { montent / descendent } en même temps / Le mouvement contraire a lieu lorsque des 2 voix, { l'une monte pendant que l'autre descend. / Le mouvement oblique a lieu lorsque des 2 voix, { l'une reste à la même place pendant que l'autre monte ou descend.

L'harmonie à 5, 6, et 7 parties étant les mêmes que celles de l'harmonie à 4 parties, nous ne dépasserons pas l'harmonie à quatre parties.



Section 1<sup>re</sup>

## Harmonie à deux parties.

Chapitre 1<sup>er</sup>

Classification harmonique des intervalles ou accords de 2 notes contenues

dans la gamme majeure

dans la gamme mineure

et Règles de leur succession.

Les deux mélodies qui constituent l'harmonie à deux parties forment entre elles une succession d'accords de deux notes.

Exemple:

Fragment de la création (Haydn.)

Mélodie principale . . . . .	0 5   1 . 5   6 . 7 1   2 3 4 7   1
Mélodie accessoire ou accompagnement	0 5   1 . 3   4 . 3   4 3 2 4   3
Ces 2 mélodies forment ensemble les intervalles suivants:	↑ unisson 3 <sup>va</sup> 3 <sup>ua</sup> 3 <sup>sa</sup> 5 <sup>ta</sup> 6 <sup>ta</sup> 6 <sup>ta</sup> 8 <sup>va</sup> 11 <sup>ta</sup> 4 <sup>ta</sup> 6 <sup>ta</sup>

de la succession des intervalles ou accords de 2 notes.

Division des accords de deux notes en 7 familles.

Jusqu'à présent la théorie des accords ne nous a servi qu'à faire l'analyse d'une pièce d'harmonie.

Elle va maintenant nous servir à faire nous même de l'harmonie.

nous nous rappelons:

1<sup>o</sup> Que nous avons divisé les accords en 7 classes,

ainsi qu'il suit	1 <sup>re</sup> classe, accords d'unisson composés d'une note
	2 <sup>me</sup> " de 3 <sup>me</sup> " de deux notes
	3 <sup>me</sup> " de 5 <sup>tes</sup> " de trois notes
	4 <sup>me</sup> " de 7 <sup>me</sup> " de quatre notes
	5 <sup>me</sup> " de 9 <sup>me</sup> " de cinq notes
	6 <sup>me</sup> " de 11 <sup>me</sup> " de six notes
	7 <sup>me</sup> " de 13 <sup>me</sup> " de sept notes.



2.° Que chacune des notes peut devenir la base de 7 accords différents.

Exemples: {

6	7
4 4	5 5
2 2 2	3 3 3
7 7 7 7	1 1 1 1
5 5 5 5 5	6 6 6 6 6
3 3 3 3 3 3	4 4 4 4 4 4
1 1 1 1 1 1 1	2 2 2 2 2 2 2

} et de même des cinq autres notes.

3.° Que chacun de ces différents accords peut subir l'une ou plusieurs

Des trois modifications suivantes {

1.° modification	suppression
2.° " "	répétition
3.° " "	interversion

} de l'une ou de plusieurs notes.

Donc {

1.° Si nous doublons la note de l'accord d'unisson,

2.° Si nous supprimons tous les sons intermédiaires des autres accords,

en portant à l'8.° inférieure le son aigu des intervalles redoublés.

Nous n'aurons plus que des accords de 2 notes.

cest-à-dire, des accords {

d'unisson ou d'8.°	{ 1	
de 2.°	{ 2	dérivé de l'accord de 9.°
de 3.°	{ 3	
de 4.°	{ 4	dérivé de l'accord de 11.°
de 5.°	{ 5	
de 6.°	{ 6	dérivé de l'accord de 13.°
de 7.°	{ 7	

Partant de ce point nous, disons, que chacune des notes de la gamme  
est la base d'une série d'accords de 2 notes ou intervalles, que nous nommerons famille.



La gamme contient 7 notes, nous aurons donc 7 familles d'accords.

C'est-à-dire

1°	Famille de <u>tonique</u> ayant pour base 1 exemple:	$\begin{cases} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 \\ 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 & 1 \end{cases}$
2°	de <u>sous médiane</u> 2 exemple:	$\begin{cases} 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 1 \\ 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 & 2 \end{cases}$
3°	de <u>médiane</u> 3 exemple:	$\begin{cases} 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 1 & 2 \\ 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 & 3 \end{cases}$
4°	de <u>sous dominante</u> 4 exemple:	$\begin{cases} 4 & 5 & 6 & 7 & 1 & 2 & 3 \\ 4 & 4 & 4 & 4 & 4 & 4 & 4 \end{cases}$
5°	de <u>dominante</u> 5 exemple:	$\begin{cases} 5 & 6 & 7 & 1 & 2 & 3 & 4 \\ 5 & 5 & 5 & 5 & 5 & 5 & 5 \end{cases}$
6°	de <u>sous sensible</u> 6 exemple:	$\begin{cases} 6 & 7 & 1 & 2 & 3 & 4 & 5 \\ 6 & 6 & 6 & 6 & 6 & 6 & 6 \end{cases}$
7°	de <u>sensible</u> 7 exemple:	$\begin{cases} 7 & 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 \\ 7 & 7 & 7 & 7 & 7 & 7 & 7 \end{cases}$

Chaque famille contient comme on le voit, un accord de chaque classe

C'est-à-dire un accord

$\left\{ \begin{array}{l} \text{D'unisson,} \\ \text{de 2de ou 9me modifié.} \\ \text{de 3de} \\ \text{de 4te ou 11me modifié.} \\ \text{de 5te modifié.} \\ \text{de 6te ou 13me modifié.} \\ \text{de 7me modifié.} \end{array} \right.$	$\left. \begin{array}{l} \text{modifié.} \\ \text{modifié.} \\ \text{modifié.} \\ \text{modifié.} \\ \text{modifié.} \\ \text{modifié.} \\ \text{modifié.} \end{array} \right\}$	<p>On voit que, dans l'harmonie à deux parties, tous les accords sont modifiés</p> <p><u>Excepté celui de 3<sup>de</sup></u></p>
--	--	--

Règle sans exception, pour la succession des accords de deux notes.

On peut faire succéder un accord quelconque à un accord quelconque par le mouvement

$\left. \begin{array}{l} \text{oblique.} \\ \text{contraire.} \end{array} \right\}$	<p>oblique.</p>
	<p>contraire.</p>



donc:

1<sup>o</sup> Il est évident que les accords de la même famille peuvent se succéder, puisque la note de la basse étant la même pour tous, produit constamment un mouvement oblique entre la basse et la partie supérieure (vérifiez au moyen des exemples ci-contre.)

2<sup>o</sup> Il est évident aussi que tout accord d'une famille quelconque peut succéder à ceux des accords d'une autre famille qui ont avec lui une note commune, puisque la note commune produira encore dans ce cas un mouvement oblique entre la basse et la partie supérieure.

Exemple:

Tableau de tous les accords qui peuvent, par le mouvement oblique, succéder aux différents accords de la famille de tonique. (1)

Chacun des accords qui suit l'accord de 1<sup>re</sup> de tonique peut lui succéder.

1-1 1 1 1 1 1 1

1 7 6 5 4 3 2 1

Chacun des accords qui suit l'accord de 2<sup>de</sup> de tonique peut lui succéder.

2-2 2 2 2 2 2 | 2-2

1 7 6 5 4 3 2 | 1 2

Chacun des accords qui suit l'accord de 3<sup>de</sup> de tonique peut lui succéder.

3-3 3 3 3 3 | 3-3 3

1 7 6 5 4 3 | 1 2 3

Chacun des accords qui suit l'accord de 4<sup>de</sup> de tonique peut lui succéder.

4-4 4 4 4 | 4 4 4 4

1 7 6 5 4 | 1 2 3 4

Chacun des accords qui suit l'accord de 5<sup>de</sup> de tonique peut lui succéder.

5-5 5 5 | 5-5 5 5 5

1 7 6 5 | 1 2 3 4 5

Chacun des accords qui suit l'accord de 6<sup>de</sup> de tonique peut lui succéder.

6-6 6 | 6 6 6 6 6 6

1 7 6 | 1 2 3 4 5 6

Chacun des accords qui suit l'accord de 7<sup>de</sup> de tonique peut lui succéder.

7 | 7 7 7 7 7 7 7

1 7 | 1 2 3 4 5 6 7

Chacun des accords qui suit l'accord de 8<sup>de</sup> de tonique peut lui succéder.

i i i i i i i i

1 2 3 4 5 6 7 i

(1) Nous prenons ici la famille de tonique pour exemple, mais il est évident que 6 tableaux pareils pourraient être faits pour les 6 autres familles.



3°. Lorsque deux accords n'ont pas de note commune ils peuvent encore se succéder si les deux parties font un mouvement contraire.

### Exemple:

Tableau de tous les accords qui peuvent, dans l'harmonie à 2 parties succéder aux différents accords de la famille de tonique, par le mouvement contraire.

Chacun des accords qui suit l'accord <u>demi-ton</u> de tonique peut lui succéder.	Chacun des accords qui suit l'accord de <u>2<sup>de</sup></u> de tonique peut lui succéder.
$\begin{array}{l} 1 \backslash 2 \ 3 \ 4 \ 5 \ 6 \ 7 \quad 2 \ 3 \ 4 \ 5 \ 6 \quad 2 \ 3 \ 4 \ 5 \quad 2 \ 3 \ 4 \quad 2 \ 3 \quad 2 \\ \hline 1 \backslash 7 \ 7 \ 7 \ 7 \ 7 \quad 6 \ 6 \ 6 \ 6 \ 6 \quad 5 \ 5 \ 5 \ 5 \quad 4 \ 4 \ 4 \quad 3 \ 3 \quad 2 \end{array}$	$\begin{array}{l} 2 \backslash 3 \ 4 \ 5 \ 6 \ 7 \quad 3 \ 4 \ 5 \ 6 \quad 3 \ 4 \ 5 \quad 3 \ 4 \quad 3 \\ \hline 1 \backslash 7 \ 7 \ 7 \ 7 \ 7 \quad 6 \ 6 \ 6 \ 6 \quad 5 \ 5 \ 5 \quad 4 \ 4 \quad 3 \end{array}$

Chacun des accords qui suit l'accord de <u>3<sup>de</sup></u> de tonique peut lui succéder.	Chacun des accords qui suit l'accord de <u>4<sup>de</sup></u> de tonique peut lui succéder.
$\begin{array}{l} 3 \backslash 4 \ 5 \ 6 \ 7 \quad 4 \ 5 \ 6 \quad 4 \ 5 \quad 4 \quad 3 \backslash 2 \\ \hline 1 \backslash 7 \ 7 \ 7 \ 7 \quad 6 \ 6 \ 6 \quad 5 \ 5 \quad 4 \quad 1 \backslash 2 \end{array}$	$\begin{array}{l} 4 \backslash 5 \ 6 \ 7 \quad 5 \ 6 \quad 5 \quad 4 \ 3 \ 2 \quad 3 \\ \hline 1 \backslash 7 \ 7 \ 7 \quad 6 \ 6 \quad 5 \quad 1 \ 2 \ 2 \quad 3 \end{array}$

Chacun des accords qui suit l'accord de <u>5<sup>de</sup></u> de tonique peut lui succéder.	Chacun des accords qui suit l'accord de <u>6<sup>de</sup></u> de tonique peut lui succéder.
$\begin{array}{l} 5 \backslash 6 \ 7 \quad 6 \quad 5 \backslash 4 \ 3 \ 2 \quad 4 \ 3 \quad 4 \\ \hline 1 \backslash 7 \ 7 \quad 6 \quad 1 \backslash 2 \ 2 \ 2 \quad 3 \ 3 \quad 4 \end{array}$	$\begin{array}{l} 6 \backslash 7 \quad 6 \backslash 5 \ 4 \ 3 \ 2 \quad 5 \ 4 \ 3 \quad 5 \ 4 \quad 5 \\ \hline 1 \backslash 7 \quad 1 \backslash 2 \ 2 \ 2 \ 2 \quad 3 \ 3 \ 3 \quad 4 \ 4 \quad 5 \end{array}$

Chacun des accords qui suit l'accord de <u>7<sup>de</sup></u> de tonique peut lui succéder.	Chacun des accords qui suit l'accord d' <u>8<sup>de</sup></u> de tonique peut lui succéder.
$\begin{array}{l} 7 \backslash 6 \ 5 \ 4 \ 3 \ 2 \quad 6 \ 5 \ 4 \ 3 \quad 6 \ 5 \ 4 \quad 6 \ 5 \quad 6 \\ \hline 1 \backslash 2 \ 2 \ 2 \ 2 \ 2 \quad 3 \ 3 \ 3 \ 3 \quad 4 \ 4 \ 4 \quad 5 \ 5 \quad 6 \end{array}$	$\begin{array}{l} 1 \backslash 7 \ 6 \ 5 \ 4 \ 3 \ 2 \quad 7 \ 6 \ 5 \ 4 \ 3 \quad 7 \ 6 \ 5 \ 4 \quad 7 \ 6 \ 5 \quad 7 \ 6 \quad 7 \\ \hline 1 \backslash 2 \ 2 \ 2 \ 2 \ 2 \ 2 \quad 3 \ 3 \ 3 \ 3 \ 3 \quad 4 \ 4 \ 4 \ 4 \quad 5 \ 5 \ 5 \quad 6 \ 6 \quad 7 \end{array}$

Dans les exemples ci dessus chacun des accords de la famille de tonique est suivi de tous les accords qui peuvent lui succéder.



Les successions les plus usitées sont celles pour lesquelles les voix ont le moins d'espace à franchir en passant d'un accord à l'autre.

Dans ces exemples, je n'ai pas dépassé l'8<sup>ve</sup>, parce que dans l'harmonie à deux parties les voix ne s'écartent presque jamais l'une de l'autre de plus d'une 8<sup>ve</sup>.

### Des successions d'intervalles (1) par le mouvement semblable.

Si deux chants simultanés pouvaient faire toujours un mouvement contraire ou un mouvement oblique, on n'aurait nul besoin de distinguer les intervalles les uns des autres, c'est-à-dire de les classer; mais il n'en est pas ainsi; on est souvent forcé de faire faire aux deux parties un mouvement semblable, et dans ce mouvement

Certains intervalles { peuvent dans tous les cas se succéder entr'eux.  
ne peuvent que dans certains cas se succéder entr'eux.  
ne peuvent dans aucun cas se succéder entr'eux.

Il est donc nécessaire de diviser les intervalles en trois classes, comme il suit.

### Classification harmonique des intervalles.

Les intervalles n'étant pas tous également agréables à entendre, nous les diviserons en trois classes; ou en d'autres termes nous dirons qu'il y en a de trois qualités.

1 <sup>re</sup> Classe. ou intervalles de 1 <sup>re</sup> qualité	2 <sup>de</sup> Classe ou intervalles de 2 <sup>de</sup> qualité	3 <sup>me</sup> Classe ou intervalles de 3 <sup>me</sup> qualité
Elle comprend:	Elle comprend:	Elle comprend:
la 3 <sup>ve</sup> et son complément la 6 <sup>te</sup>	l'unisson et son équivalent l'8 <sup>ve</sup> la 4 <sup>te</sup> et son complément la 5 <sup>te</sup>	la 2 <sup>de</sup> et son complément la 7 <sup>me</sup>
Nous nommons ces deux interv. <sup>ls</sup> <u>intervalles de 1<sup>re</sup> qualité</u> parcequ'ils sont très agréables à entendre ce qui fait qu'ils peuvent dans tous les cas se succéder entr'eux par le mouvement semblable.	Nous nommons ces 4 intervalles. <u>intervalles de 2<sup>de</sup> qualité</u> parcequ'ils sont moins agréables à entendre que ceux de 1 <sup>re</sup> qualité; ce qui fait qu'ils ne peuvent que dans certains cas se succéder entr'eux par le mouvement semblable.	Nous nommons ces 2 intervalles <u>intervalles de 3<sup>me</sup> qualité</u> parcequ'ils sont peu agréables à entendre. ce qui fait qu'ils ne peuvent dans aucun cas se succéder entr'eux par le mouvement semblable.

(1) Les accords de deux notes n'étant que des intervalles nous nous servirons dorénavant de ce dernier mot pour les désigner.



Les intervalles redoublés sont de la même nature que les intervalles simples dont ils dérivent, donc:

1 <sup>o</sup>	2 <sup>o</sup>	3 <sup>o</sup>
La 10 <sup>e</sup> redoublement de la 3 <sup>e</sup>	La 11 <sup>e</sup> redoublement de la 4 <sup>e</sup>	La 9 <sup>e</sup> redoublement de la 2 <sup>e</sup>
La 13 <sup>e</sup> " de la 6 <sup>e</sup>	La 12 <sup>e</sup> " de la 5 <sup>e</sup>	La 14 <sup>e</sup> " de la 7 <sup>e</sup>
sont des intervalles,	La 15 <sup>e</sup> " de la 8 <sup>e</sup>	sont des intervalles de 3 <sup>e</sup>
de 1 <sup>re</sup> qualité qui peuvent aussi	sont des intervalles de 2 <sup>e</sup> qualité	qualité qui ne peuvent non
dans tous les cas se succéder	qui ne peuvent non plus que dans	plus dans aucun cas se
entre eux par le mouvement semblable	certain cas se succéder entre eux	succéder entre eux par le
	par le mouvement semblable	mouvement semblable.

Cette classification établie, revenons aux successions d'intervalles par le mouvement semblable.

1<sup>o</sup>

Successions praticables sans aucune condition par le mouvement semblable

1 Dans les mesures lentes et dans les mesures vives.

On peut, par le mouvement semblable, et sans aucune condition,

faire succéder { à un intervalle de 1<sup>re</sup> qualité } un intervalle de 1<sup>re</sup> qualité  
 { à un intervalle de 2<sup>e</sup> qualité }

Exemple:

Succession des intervalles de 1<sup>re</sup> qualité entr'eux.

(n <sup>o</sup> 1)	(usité) moins usité (a)	3/4	3/5	3/6	3/7	3/8	3/9	3/10	3/11	3/12	3/13	3/14	3/15	3/16	3/17	3/18	3/19	3/20
3 <sup>e</sup> et 5 <sup>e</sup>		1/2	1/3	1/4	1/5	1/6	1/7	1/8	1/9	1/10	1/11	1/12	1/13	1/14	1/15	1/16	1/17	1/18
(n <sup>o</sup> 2)	usité (i) moins usité (a)	3/7	3/8	3/9	3/10	3/11	3/12	3/13	3/14	3/15	3/16	3/17	3/18	3/19	3/20	3/21	3/22	3/23
5 <sup>e</sup> et 6 <sup>e</sup>		1/2	1/3	1/4	1/5	1/6	1/7	1/8	1/9	1/10	1/11	1/12	1/13	1/14	1/15	1/16	1/17	1/18
(n <sup>o</sup> 3)	usité (i) moins usité (a)	6/7	6/8	6/9	6/10	6/11	6/12	6/13	6/14	6/15	6/16	6/17	6/18	6/19	6/20	6/21	6/22	6/23
6 <sup>e</sup> et 6 <sup>me</sup>		1/2	1/3	1/4	1/5	1/6	1/7	1/8	1/9	1/10	1/11	1/12	1/13	1/14	1/15	1/16	1/17	1/18
(n <sup>o</sup> 4)	usité (i) moins usité (a)	6/7	6/8	6/9	6/10	6/11	6/12	6/13	6/14	6/15	6/16	6/17	6/18	6/19	6/20	6/21	6/22	6/23
6 <sup>e</sup> et 5 <sup>e</sup>		1/5	1/6	1/7	1/8	1/9	1/10	1/11	1/12	1/13	1/14	1/15	1/16	1/17	1/18	1/19	1/20	1/21

(1) Parce que l'une des parties monte et descend que d'une seconde  
 (2) Les exemples sont moins usités à mesure que les deux voix montent ou descendent d'un intervalle plus grand.



Succession des intervalles de la 1<sup>re</sup> qualité à ceux de 2<sup>me</sup> qualité.

	usité (1) moins usité (2)							usité (1) moins usité (2)						
91 <sup>o</sup> 1 <sup>re</sup> mission et 3 <sup>me</sup>	1\4	1\5	1\6	1\7	1\8	1\9	1\3	1\7	1\6	1\5	1\4	1\3	1\2	1\1
91 <sup>o</sup> 1 <sup>re</sup> bis mission et 6 <sup>me</sup>	1\2	1\3	1\4	1\5	1\6	1\7	1\8	1\5	1\4	1\3	1\2	1\1	1\7	1\6

	usité (1) moins usité (2)							usité (1) moins usité (2)						
91 <sup>o</sup> 2 <sup>de</sup> 3 <sup>me</sup> et 6 <sup>me</sup>	i\2	i\3	i\4	i\5	i\6	i\7	i\8	i\5	i\4	i\3	i\2	i\1	i\7	i\6
91 <sup>o</sup> 2 <sup>de</sup> bis 8 <sup>me</sup> et 3 <sup>me</sup>	i\4	i\5	i\6	i\7	i\8	i\9	i\3	i\7	i\6	i\5	i\4	i\3	i\2	i\1

	usité (1) moins usité (2)							usité (1) moins usité (2)						
91 <sup>o</sup> 3 <sup>de</sup> 4 <sup>te</sup> et 5 <sup>me</sup>	4\5	4\6	4\7	4\8	4\9	4\3	4\4	4\2	4\1	4\7	4\6	4\5	4\4	4\3
91 <sup>o</sup> 3 <sup>de</sup> bis 4 <sup>te</sup> et 6 <sup>me</sup>	1\3	1\4	1\5	1\6	1\7	1\8	1\2	1\7	1\6	1\5	1\4	1\3	1\2	1\1

	usité (1) moins usité (2)							usité (1) moins usité (2)						
91 <sup>o</sup> 4 <sup>te</sup> 5 <sup>te</sup> et 6 <sup>me</sup>	5\7	5\8	5\9	5\4	5\5	5\6	5\3	5\4	5\3	5\2	5\1	5\7	5\6	5\5
91 <sup>o</sup> 4 <sup>te</sup> bis 5 <sup>te</sup> et 5 <sup>me</sup>	1\2	1\3	1\4	1\5	1\6	1\7	1\8	1\6	1\5	1\4	1\3	1\2	1\1	1\7

2<sup>o</sup>

Des successions d'intervalles praticables à une condition par le mouvement semblable dans les mesures lentes, et dans les mesures vives.

On peut par le mouvement semblable (mais seulement par exception, c'est-à-dire le plus rarement possible) faire succéder à un intervalle de 1<sup>re</sup> qualité, un intervalle de 2<sup>me</sup> qualité, à l'une des deux conditions suivantes :

(1) Baroque l'une des parties remonte ou ne redescend que d'une seconde.  
 (2) Les exemples sont moins usités à mesure que les deux voix montent ou descendent d'un intervalle plus grand.



1<sup>re</sup> Condition = Si l'une des deux voix  $\left\{ \begin{array}{l} \text{ne monte} \\ \text{ou} \\ \text{ne descende} \end{array} \right\}$  que d'une seconde pour passer de l'intervalle de 1<sup>re</sup> qualité à celui de 2<sup>e</sup> qualité.

Exemples:

3<sup>es</sup> suivies de 4<sup>te</sup> 5<sup>te</sup> unisson ou 8<sup>va</sup>

(No. 1)

voitès	-----								très peu voitès
(No. 1)	3-5	3-2	3-6	3-2	3-7	3-4	3-2	3-2	
	1-2	1-6	1-2	1-5	1-7	1-4	1-2	1-2	

6<sup>te</sup> suivies de 5<sup>tes</sup> 4<sup>tes</sup> 8<sup>va</sup> et unisson.

(No. 2)

voitès	-----								très peu voitès
(No. 2)	6-7	6-4	6-7	6-3	6-5	6-2	6-7	6-7	
	1-3	1-7	1-4	1-7	1-5	1-2	1-7	1-7	

2<sup>e</sup> Condition = Si les notes de l'intervalle de 1<sup>re</sup> qualité et celles de l'intervalle de 2<sup>e</sup> qualité peuvent

Appartenir au même accord  $\left\{ \begin{array}{l} \text{de 5<sup>te</sup> de tonique} \\ \text{de 5<sup>te</sup> de sensible} \\ \text{de 7<sup>me</sup> de dominante privée} \end{array} \right\}$  de la 3<sup>e</sup> ou de la 5<sup>te</sup>.

Exemples:

Les notes de l'intervalle de 1<sup>re</sup> qualité et celles de l'intervalle de 2<sup>e</sup> qualité appartiennent dans les exemples, suivant l'accord de 5<sup>te</sup> de tonique.

(No. 1)

voitès	-----								moins voitès	
(No. 1)	3-1	1-5	5-1	3-5	3-1	1-5	5-1	3-5		
	1-5	3-1	3-5	5-1	1-5	3-1	3-5	5-1		
	peu voitès	-----								très peu voitès
	3-5	1-5	5-1	3-1	3-5	1-5	5-1	3-1		
	1-5	3-5	3-1	5-1	1-5	3-5	3-1	5-1		



Les notes de l'intervalle de 1<sup>re</sup> qualité et celles de celui de 2<sup>me</sup> qualité appartiennent dans les exemples suivants au même accord de 5<sup>te</sup> de sensible.

	voités				moins voités			
(n <sup>o</sup> 2.)	2 \ 7	7 \ 4	4 \ 7	2 \ 4	2 \ 7	7 \ 4	4 \ 7	2 \ 4
	7 \ 4	2 \ 7	2 \ 4	4 \ 7	7 \ 4	2 \ 7	2 \ 4	4 \ 7
	très peu voités				encore moins voités			
	2 \ 4	7 \ 4	4 \ 7	2 \ 7	2 \ 4	7 \ 4	4 \ 7	2 \ 7
	7 \ 4	2 \ 4	2 \ 7	4 \ 7	7 \ 4	2 \ 4	2 \ 7	4 \ 7

Les notes de l'intervalle de 1<sup>re</sup> qualité et celles de l'intervalle de 2<sup>me</sup> qualité appartiennent, dans les exemples ci dessous à l'accord de 7<sup>o</sup> de dominante privée de sa 3<sup>o</sup>

	voités		moins voités		peu voités		très peu voités	
(n <sup>o</sup> 3.)	4 \ 2	2 \ 5	4 \ 2	2 \ 5	4 \ 5	2 \ 5	4 \ 5	2 \ 5
	2 \ 5	4 \ 2	2 \ 5	4 \ 2	2 \ 5	4 \ 5	2 \ 5	4 \ 5

Les notes de l'intervalle de 1<sup>re</sup> qualité et celles de celui de 2<sup>me</sup> qualité appartiennent dans les exemples ci dessous à l'accord de 7<sup>o</sup> de dominante privée de sa 3<sup>o</sup>

	voités		moins voités		peu voités		très peu voités	
(n <sup>o</sup> 4.)	7 \ 4	5 \ 7	7 \ 4	5 \ 7	7 \ 4	5 \ 4	7 \ 4	5 \ 4
	5 \ 7	7 \ 4	5 \ 7	7 \ 4	5 \ 4	7 \ 4	5 \ 4	7 \ 4

### 2<sup>o</sup> bis.

Des successions d'intervalles praticables à une condition par le mouvement semblable, dans les mesures très vives seulement.

On peut, par le mouvement semblable (mais seulement par exception c'est-à-dire le plus =

Faire succéder

- à un intervalle de 2<sup>me</sup> qualité un intervalle de 2<sup>me</sup> qualité,
- à un intervalle de 1<sup>re</sup> qualité un intervalle de 3<sup>me</sup> qualité,
- à un intervalle de 3<sup>me</sup> qualité un intervalle de 1<sup>re</sup> qualité,
- à un intervalle de 2<sup>me</sup> qualité un intervalle de 3<sup>me</sup> qualité,
- à un intervalle de 3<sup>me</sup> qualité un intervalle de 2<sup>me</sup> qualité.



à la condition suivante: (1) si l'une des deux voix  $\left\{ \begin{array}{l} \text{ne monte} \\ \text{ou} \\ \text{ne descend} \end{array} \right\}$  que d'une 2<sup>de</sup> pour passer du 1<sup>er</sup> au 2<sup>e</sup> intervalle.

(Exemples:)

Dans les exemples suivants l'une des parties  $\left\{ \begin{array}{l} \text{monte} \\ \text{ou} \\ \text{descend} \end{array} \right\}$  toujours d'une seconde pour passer du 1<sup>er</sup> intervalle au 2<sup>e</sup>

peu usités ----- très peu usités ----- peu usités ----- très peu usités -----

(91° 1)  $\left\{ \begin{array}{l} 1^{\text{re}} \text{ classe} \\ \text{et} \\ 2^{\text{e}} \text{ classe} \end{array} \right. \left\{ \begin{array}{l} \text{usités} \\ \text{peu usités} \\ \text{très peu usités} \\ \text{usités} \\ \text{peu usités} \\ \text{très peu usités} \end{array} \right.$

1<sup>re</sup> classe: 1-2 | 1-7 | 1-5 | 1-7 | 1-6 | 1-7 | 1-2 | 1-7 | 4-5 | 4-3 | 4-6 | 4-3 | 4-5 | 4-7 | 4-2 | 4-3 ||

2<sup>e</sup> classe: 1-2 | 1-7 | 1-2 | 1-4 | 1-2 | 1-3 | 1-2 | 1-7 | 1-2 | 1-7 | 1-2 | 1-6 | 1-5 | 1-7 | 1-2 | 1-3 ||

et: 5-4 | 5-6 | 5-6 | 5-3 | 5-7 | 5-6 | 5-2 | 5-4 | i-2 | i-4 | i-2 | i-3 | i-2 | i-7 | i-7 | i-2 ||

2<sup>e</sup> classe: 1-7 | 1-2 | 1-3 | 1-7 | 1-7 | 1-6 | 1-2 | 1-4 | 1-5 | 1-7 | 1-6 | 1-7 | 1-2 | 1-7 | 1-7 | 1-2 ||

très peu usités -----

(91° 2)  $\left\{ \begin{array}{l} 1^{\text{re}} \text{ classe} \\ \text{et} \\ 2^{\text{e}} \text{ classe} \end{array} \right. \left\{ \begin{array}{l} \text{très peu usités} \\ \text{usités} \\ \text{peu usités} \\ \text{très peu usités} \end{array} \right.$

1<sup>re</sup> classe: 3-1 | 3-4 | 3-i | 3-2 | 6-5 | 6-i | 6-7 | 6-1 ||

2<sup>e</sup> classe: 1-7 | 1-3 | 1-2 | 1-3 | 1-6 | 1-2 | 1-6 | 1-7 ||

très peu usités -----

(91° 3)  $\left\{ \begin{array}{l} 3^{\text{e}} \text{ classe} \\ \text{et} \\ 1^{\text{re}} \text{ classe} \end{array} \right. \left\{ \begin{array}{l} \text{très peu usités} \\ \text{usités} \\ \text{peu usités} \\ \text{très peu usités} \end{array} \right.$

3<sup>e</sup> classe: 2-4 | 2-1 | 2-7 | 2-1 | 7-5 | 7-i | 7-2 | 7-i ||

1<sup>re</sup> classe: 1-2 | 1-6 | 1-2 | 1-3 | 1-7 | 1-3 | 1-7 | 1-6 ||

presque inusités.

(91° 4)  $\left\{ \begin{array}{l} 2^{\text{e}} \text{ classe} \\ \text{et} \\ 3^{\text{e}} \text{ classe} \end{array} \right. \left\{ \begin{array}{l} \text{presque inusités} \\ \text{usités} \\ \text{peu usités} \\ \text{très peu usités} \end{array} \right.$

2<sup>e</sup> classe: 1-7 | 1-i | 1-7 | 4-5 | 4-1 | 4-i | 4-3 | 5-4 | 5-3 | 5-6 | 5-1 | i-2 | i-6 | i-2 | i-3 ||

3<sup>e</sup> classe: 1-6 | 1-2 | 1-1 | 1-4 | 1-7 | 1-2 | 1-4 | 1-5 | 1-2 | 1-5 | 1-7 | 1-3 | 1-7 | 1-i | 1-7 ||

presque inusités -----

(91° 5)  $\left\{ \begin{array}{l} 2^{\text{e}} \text{ classe} \\ \text{et} \\ 3^{\text{e}} \text{ classe} \end{array} \right. \left\{ \begin{array}{l} \text{presque inusités} \\ \text{usités} \\ \text{peu usités} \\ \text{très peu usités} \end{array} \right.$

2<sup>e</sup> classe: 2-3 | 2-7 | 2-2 | 2-1 | 2-5 | 2-1 | 2-6 | 2-1 | 7-2 | 7-6 | 7-i | 7-7 | 7-i | 7-4 | 7-i | 7-3 ||

3<sup>e</sup> classe: 1-3 | 1-7 | 1-2 | 1-1 | 1-2 | 1-5 | 1-2 | 1-4 | 1-2 | 1-6 | 1-i | 1-7 | 1-4 | 1-7 | 1-5 | 1-7 ||

### 3<sup>o</sup>

des Successions d'intervalles tout à fait impraticables, par le mouvement semblable.

On ne peut à aucune condition faire succéder l'un à l'autre, par le mouvement semblable, deux intervalles de 3<sup>me</sup> qualité.

(1) Cette condition est la même que la 1<sup>re</sup> des deux indiquées ci dessus; mais nous la répetons ici pour plus de clarté.



(Exemples:)

5<sup>me</sup> classe <sup>tout à fait inusités</sup> { 2-3 | 2-1 || 2-i | 2-1 || 7-i | 7-6 || 7-i | 7-1 ||  
 3<sup>me</sup> classe { 1-2 | 1-7 || 1-2 | 1-2 || 1-2 | 1-7 || 1-7 | 1-7 ||

(Résumé des règles de succession des intervalles.)  
 par le mouvement oblique et le contraire.

Restriction à la règle.

Dans les mesures lentes pourvu  
 que l'on ne mette pas l'un à côté de  
 l'autre 2 intervalles de 3<sup>me</sup> qual<sup>ité</sup>.

Un intervalle quelconque peut succéder à un intervalle quelconque.

Dans les mesures vives pourvu  
 que l'on ne mette pas à côté l'un  
 de l'autre plus de 2 intervalles  
 de 3<sup>me</sup> qualité.

Par le mouvement semblable.

1<sup>o</sup> Sans aucune condition, les intervalles de 1<sup>re</sup> qualité peuvent succéder à tous les intervalles, excepté à ceux de 3<sup>me</sup> qualité, dans toutes les mesures, lentes ou vives.

2<sup>o</sup>  moyennant une condition (1) { Les intervalles de 2<sup>me</sup> qualité peuvent succéder à ceux de 1<sup>re</sup> qualité, (mais seulement comme exception) même dans les mesures lentes.  
 un intervalle quelconque peut succéder à un intervalle quelconque, (mais seulement comme exception) dans les mesures vives sauf l'exception suivante.

3<sup>o</sup> A aucune condition, l'on ne peut faire succéder l'un à l'autre deux intervalles de 3<sup>me</sup> qualité.

Note (1) Voici cette condition, elle est générale: si l'une des 2 voix { remonte } que d'une seconde pour passer d'un intervalle à l'autre. { ne descend }  
 Il existe une condition particulière relative aux intervalles de 2<sup>me</sup> qualité lorsqu'ils sont précédés d'un intervalle de 1<sup>re</sup> qualité, la voici:  
 si les notes de l'intervalle de 1<sup>re</sup> qualité et celles de celui de 2<sup>me</sup> qualité peuvent appartenir au même accord { de 5<sup>te</sup> de tonique } de la 3<sup>me</sup> { de 5<sup>te</sup> de sensible } ou { de 7<sup>me</sup> de dominante privo } de la 5<sup>te</sup>



## De la proportion dans laquelle on emploie les intervalles des différentes classes dans l'harmonie à 2 parties.

1<sup>o</sup> Les intervalles de 1<sup>re</sup> qualité (3<sup>ve</sup> et 4<sup>te</sup>) sont très usités par tous les mouvements (oblique, contraire, semblable) et employés dans toutes les mesures  $\left\{ \begin{array}{l} \text{lentes} \\ \text{ou} \\ \text{vives.} \end{array} \right.$

2<sup>o</sup> Les intervalles de 2<sup>me</sup> qualité (unisson, 8<sup>ve</sup>, 4<sup>te</sup>, 5<sup>te</sup>)

sont en général  $\left\{ \begin{array}{l} \text{assez usités par les mouvements oblique et contraire} \\ \text{peu usités par le mouvement semblable} \end{array} \right. \left\{ \begin{array}{l} \text{et employés dans toutes les} \\ \text{mesures lentes ou vives.} \\ \text{et employés seulement dans} \\ \text{les mesures vives.} \end{array} \right.$

3<sup>o</sup> Les intervalles de 3<sup>e</sup> qualité (2<sup>de</sup> et 7<sup>me</sup>) sont  $\left\{ \begin{array}{l} \text{très peu usités par le mouvement oblique et contraire} \\ \text{presque inusités par le mouvement semblable,} \end{array} \right.$

et employés seulement dans les mesures vives; de plus, les intervalles de 3<sup>e</sup> qualité étant peu agréables à entendre on n'en emploie jamais plus de deux suite, même par le mouvement oblique ou contraire, et dans les mesures vives.

Des intervalles les plus harmonieux de chaque qualité.

### Intervalles de 1<sup>re</sup> qualité

De deux intervalles de 1<sup>re</sup> qualité complément l'un de l'autre, le plus harmonieux est le plus petit:

Ainsi: la 3<sup>ve</sup> est plus harmonieuse que la 4<sup>te</sup>

### Intervalles de 2<sup>me</sup> qualité

De deux intervalles de 2<sup>me</sup> qualité complément l'un de l'autre, le plus harmonieux est le plus grand:

Ainsi:  $\left\{ \begin{array}{l} \text{l'Octave est plus harmonieuse que l'unisson} \\ \text{la 5<sup>te</sup> est plus harmonieuse que la 4<sup>te</sup>.} \end{array} \right.$

### Intervalles de 3<sup>e</sup> qualité

De deux intervalles de 3<sup>e</sup> qualité complément l'un de l'autre, le moins désagréable est le plus grand.

Ainsi: la 7<sup>me</sup> est moins désagréable que la 2<sup>de</sup>



## De l'emploi des intervalles redoublés dans l'harmonie à 2 parties.

On n'emploie que très-rarement, dans l'harmonie à deux parties, les intervalles qui surpassent l'octave; ils n'y font pas un bon effet parceque les 2 voix se trouvent trop éloignées l'une de l'autre.

Dans l'harmonie à plus de deux parties, ils ne produisent pas ce mauvais effet, parceque l'on comble, au moyen d'une ou de plusieurs notes intermédiaires, le grand vide qui existe entre leurs extrémités.

## Des repos de la mélodie appelés Cadences.

Division ordinaire d'un morceau de musique.

Un morceau de musique se compose ordinairement, comme le discours, de plusieurs phrases complètes;

Chacune des phrases complètes peut contenir, comme dans le discours, plusieurs phrases incomplètes;

Chacune des phrases incomplètes peut contenir, comme dans le discours, plusieurs parties de phrase;

Donc: La mélodie a, comme le discours, trois espèces de parties de repos qui portent le nom général de cadences.

1<sup>o</sup> Une cadence finale, qui termine une phrase complète, c'est-à-dire, après laquelle l'oreille est satisfaite et n'attend plus rien, parcequ'elle sent que le chant est fini:

On appelle cette cadence finale, cadence parfaite, cadence proprement dite, c'est-à-dire, repos parfait. Cette cadence parfaite de la musique correspond au point du discours.

2<sup>o</sup> Une cadence qui termine chacune des phrases incomplètes dont se compose une phrase complète:

On appelle cette cadence, demi-cadence, c'est-à-dire, demi-repos. Cette demi-cadence de la musique correspond au point et virgule du discours.



3.<sup>o</sup> Une cadence qui termine chacune des parties de phrase dont se compose une phrase incomplète :

On appelle cette cadence, quart de cadence, c'est-à-dire, quart de repos. Le quart de cadence de la musique correspond à la virgule du discours.

Exemple: { de cadence parfaite } dans une mélodie d'Haydn.  
 { de demi-cadence }  
 { de quart de cadence }

**Phrase complète.**

The diagram shows a musical staff with notes and rests. Above the staff, a large arch labeled 'Phrase complète.' spans the entire line. Below the staff, smaller arches label individual parts: 'partie incomplète' (twice), 'partie complète', and 'partie incomplète'. Underneath the staff, specific cadence types are marked: '1/4 de cadence', '1/2 cadence', '1/4 cadence', '1/2 cadence', '1/4 de cadence', '1/2 cadence', '1/4 cadence', and 'Cadence parfaite'.

On voit que { Cadence parfaite, ou simplement cadence est synonyme de fin de phrase complète.  
 { Demi-cadence est synonyme de fin de phrase incomplète.  
 { Quart de cadence est synonyme de fin de partie de phrase.

Règles relatives { des cadences } dans la partie d'accompagnement d'une harmonie  
 à l'observation { des 1/2 cadences } à la partie  
 { des 1/4 de cadences }

La partie d'accompagnement doit être regardée comme une mélodie particulière

Doit { Les cadences } doivent se faire de concert avec celles, ou ceux, de la  
 { Les 1/2 de cadences } mélodie principale qu'elle accompagne, c'est-à-dire en même temps  
 { Les 1/4 de cadences }



Des notes sur lesquelles peuvent se faire, dans la méthode principale, la cadence, la 1/2 cadence, la 1/4 de cadence.

dans une mélodie principale. Non accompagnée, la cadence se fait toujours sur la tonique. (médiane) (dominante) accompagnée la cadence peut se faire de plus sur la médiane ou sur la dominante. pourvu que la cadence se fasse sur la partie d'accompagnement sur la tonique; car une cadence soit sur la tonique soit au grave soit à l'aigu.

des intervalles sur lesquels peuvent se faire, dans l'harmonie à 2 parties, les cadences, les 1/2 cadences, les 1/4 de cadences.

1. Les cadences peuvent se faire sur les 2 intervalles de 1. qualité 13 et 31. sur les intervalles de 2. qualité 11. 14. 15.

2. Les 1/2 cadences et 1/4 de cadences peuvent se faire sur un intervalle quelconque, pourvu qu'il ne dépasse pas l'octave.

1. Nous appellerons cadences parfaites, demi cadences, quart de cadences de 1. qualité celles qui se font sur un intervalle de 1. qualité.

2. Nous appellerons cadences parfaites, demi-cadences, quart de cadences de 2. qualité celles qui se font sur un intervalle de 2. qualité.

3. Nous appellerons demi-cadences, quart-de-cadences de 3. qualité celles qui se font sur un intervalle de 3. qualité.

L'abbau complet des intervalles particuliers sur lesquels peuvent se faire les cadences parfaites.

1. qualité en 3. et en 6.

Mode majeur	3	1
Mode mineur	1	3
Mode majeur	1	6
Mode mineur	6	1

2. qualité en unisson, en 8. et en 5.

Mode majeur	1	1	5
Mode mineur	1	1	1
Mode majeur	6	6	3
Mode mineur	6	6	6



On voit par le tableau précédent, que la cadence parfaite ne peut se faire que sur des intervalles contenant les notes suivantes

- 1<sup>o</sup> la tonique et la mediante
- 2<sup>o</sup> la tonique répétée.
- 3<sup>o</sup> la tonique et la dominante

Autrement dit: sur la tonique et l'une des notes de l'accord de 5<sup>te</sup> de tonique.

Tableau complet des intervalles sur les quels peuvent se faire  
Les demi-cadences et les quarts de cadences dans l'harmonie à 2 parties  
1<sup>re</sup> qualité en 3<sup>es</sup> et en 6<sup>es</sup>

Mode	Demi cadences et quart de cadences sur la 3 <sup>es</sup> tierce						Demi cadences et quart de cadences sur la 6 <sup>es</sup> tierce					
	sur la tonique	sur la 2 <sup>e</sup> médiane	sur la médiane	sur la 3 <sup>e</sup> dominante	sur la dominante	sur la sensible	sur la tonique	sur la 2 <sup>e</sup> médiane	sur la médiane	sur la 3 <sup>e</sup> dominante	sur la dominante	sur la sensible
Majeur	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
Mineur	6	7	1	2	3	4	6	7	1	2	3	4

On voit par le tableau précédent que les demi cadences et les quarts de cadences peuvent se faire sur une 3<sup>es</sup> ou sur une 6<sup>es</sup> quelconque.

2<sup>me</sup> qualité en unissons en 8<sup>ves</sup> en 4<sup>tes</sup> et en 5<sup>tes</sup>

Mode	Demi cadences et quarts de cadences sur l'unisson				Demi cadences et quarts de cadences sur l'8 <sup>va</sup>			
	1	2	3	4	1	2	3	4
Majeur	1	2	3	4	1	2	3	4
Mineur	6	7	1	2	6	7	1	2

Mode	Demi cadences et quarts de cadences sur la 4 <sup>te</sup>				Demi cadences et quarts de cadences sur l'8 <sup>va</sup>			
	1	2	3	4	1	2	3	4
Majeur	5	6	7	1	4	5	6	7
Mineur	6	7	1	2	6	7	1	2

(1) Pour employer cette demi cadence, dans le mode majeur, il faut avoir la précaution de faire entendre immédiatement avant la dominante du mode majeur, afin que la tonalité ne se porte pas sur la sous sensible de mode majeur tonique du mineur etc.

(2) Pour employer cette demi cadence, dans le mode mineur, il faut avoir la précaution de faire entendre, immédiatement avant la sensible du mode mineur, afin que la tonalité ne se porte pas sur la médiane de mode mineur tonique du majeur etc.



(3<sup>me</sup> Classe en 2<sup>des</sup> et en 7<sup>mes</sup>)

Demi-cadences et quarts de cadences en 2<sup>des</sup>

Demi-cadences et quarts de cadences en 7<sup>mes</sup>

	très peu usitée		très peu usitée
Mode	5	}	4
Majeur	4		5
	très peu usitée		très peu usitée
Mode	3	}	2
Mineur	2		3

Ces deux demi-cadences de 3<sup>me</sup> classe sont les seules usitées pour les deux modes.

On peut remarquer qu'elles sont complément l'une de l'autre, et que l'une a pour base la sous-dominante et l'autre la dominante.

(du 1<sup>er</sup> intervalle d'une phrase d'harmonie à 2 parties.)

La 1<sup>re</sup> phrase d'un morceau d'harmonie à deux parties, peut commencer par l'un des intervalles qui servent à faire les cadences parfaites (1) (voyez le tableau des cadences parfaites ci-dessus), et de plus par l'unisson ou l'octave de la dominante ou par la médiant et la dominante exemple.

$$\left\{ \begin{array}{l} 5 \ 5 \parallel 5 \ 3 \parallel \\ 5 \ 5 \parallel 5 \ 5 \parallel \end{array} \right.$$

Une phrase quelconque dans le courant d'un morceau, peut commencer par l'un

des intervalles qui peuvent servir à faire (les cadences parfaites, les demi-cadences, les quarts de cadences) (voyez les deux tableaux ci-dessus)

Ces divers intervalles sont employés dans la même proportion, pour commencer les différentes phrases d'un morceau, que pour les cadences parfaites, demi-cadences et quarts de cadences.

(Résumé des tableaux des cadences parfaites, demi-cadences et quarts de cadences.)

1<sup>o</sup> } les cadences parfaites } sur la 3<sup>me</sup> et sur la 6<sup>te</sup> sont très usitées.  
 } les demi-cadences }  
 } les quarts de cadences }

(1) Il n'est presque pas de morceau de musique qui ne commence par la tonique, la médiant ou la dominante; ceux qui en très-petits nombres commencent par une des autres propriétés de la quinte ne correspondent à leur début, dans le ton marqué à la clef. Il se peut cependant que dans le cas il faut s'en rapporter au ton réel et non au ton apparent, pour l'application des règles.



- Les cadences parfaites sur l'unisson et l'3<sup>me</sup> de la tonique sont très usitées.
- 2<sup>o</sup> { Les demi-cadences  
et  
Les quarts de cadences } sur l'unisson et l'3<sup>me</sup> { de la tonique sont usitées.  
de la dominante sont peu usitées.  
D'autres propriétés sont presque inusitées.
- 3<sup>o</sup> { Les cadences parfaites  
Les demi-cadences  
Les quarts de cadences } sur la 5<sup>te</sup> sont en général peu usitées, excepté { 2<sup>o</sup> || pour les  
3<sup>o</sup> || 1/2 cadences
- 4<sup>o</sup> { Les cadences parfaites sur la quarte sont tout à fait prosrites  
Les demi-cadences  
Les quarts de cadences } sur la 4<sup>te</sup> sont très peu usitées.
- 5<sup>o</sup> { Les cadences parfaites sur un intervalle de 3<sup>me</sup> classe sont tout-à-fait prosrites.  
Les demi-cadences  
et  
Les quarts de cadences } sur un intervalle de 3<sup>me</sup> classe sont très peu usitées, et ne sont permises que sur la 2<sup>de</sup> qui a pour base la sous dominante et sur la 7<sup>me</sup> complément = de cette 2<sup>de</sup>.

(De l'intervalle qui précède celui sur lequel se fait la cadence parfaite.)

Dans la mélodie principale, la note qui précède celle sur laquelle se fait la cadence parfaite appartient, presque toujours, à l'accord de 7<sup>me</sup> de dominante.

Dans l'harmonie à 2 parties, l'intervalle qui précède celui sur lequel se fait la cadence parfaite doit être composé, autant qu'il se peut, de notes appartenant à l'accord de 7<sup>me</sup> de dominante.

Tableau de toutes les combinaisons de notes de l'accord, de 7<sup>me</sup> de dominante qui peuvent précéder l'accord sur lequel se fait la cadence parfaite,

	usités - - - - -	moins usités.
{ 5 7 2 4	2 4 5	2 4 5 7
{ 5 5 5 5	7 7 7	2 2 2 2
		5 7 2
		4 4 4

On voit par ce tableau que { les intervalles les plus usités sont ceux qui ont pour base la dominante  
les intervalles les moins usités sont ceux qui ont pour base la 2. dominante



Je n'ai jamais rencontré, dans l'accord qui précède celui sur lequel se fait la cadence parfaite, ni la sensible ni la sous dominante doublées (1) voici, probablement d'où cela vient:

Pour arriver à la cadence parfaite,  $\left\{ \begin{array}{l} \text{La sensible ne peut que monter à la tonique exemple: } 7/1 \\ \text{La sous dominante ne peut que descendre à la médiane ex: } 4/3 \end{array} \right.$

La sensible doublée obligerait donc à produire l'unisson ou l'8<sup>ve</sup> par le mouvement semblable ce qui produirait un effet peu agréable.

Exemple:  $\left\{ \begin{array}{l} 7/1 \quad | \quad 7/1 \\ 7/1 \quad | \quad 7/1 \end{array} \right. \parallel$

La sous dominante doublée empêcherait la cadence puisqu'elle ne peut pas descendre à la tonique; si on le faisait l'ut paraîtrait être la dominante du ton de fa, et non la tonique du ton d'ut.

Exemple:  $\left\{ \begin{array}{l} 4/3 \quad | \quad 4/3 \\ 4/3 \quad | \quad 4/3 \end{array} \right. \parallel$

Les deux autres notes de l'accord de 7<sup>me</sup> de dominante peuvent se doubler parce qu'elles peuvent, à volonté, faire un mouvement ascendant ou descendant pour arriver à la cadence parfaite.

La dominante peut  $\left\{ \begin{array}{l} \text{monter} \\ \text{descendre} \end{array} \right\}$  à la tonique, exemple:  $\left\{ \begin{array}{l} 5/1 \\ 5/1 \end{array} \right. \parallel$

(descendre à la médiane, exemple:  $\left\{ \begin{array}{l} 5/3 \end{array} \right. \parallel$

La sous médiane peut  $\left\{ \begin{array}{l} \text{descendre à la tonique exemple } (2/1) \\ \text{monter à la médiane exemple } (2/3) \end{array} \right. \parallel$

### Sur la manière d'employer les différents intervalles.

(Emploi des intervalles de 1<sup>re</sup> qualité, 3<sup>re</sup> et 6<sup>te</sup>.)

La 3<sup>re</sup> étant de tous les intervalles le plus agréable à entendre, est la base de l'harmonie à deux parties, on ne doit en général l'abandonner que par nécessité, et presque exclusivement dans les cas suivants;

(1) excepté lorsque la dernière phrase se chante à l'unisson; dans ce dernier cas seulement la sensible peut se doubler.



- 1<sup>o</sup> Lorsque son emploi fait porter la tonalité sur une autre note que dans la mélodie principale que l'on accompagne;
- 2<sup>o</sup> Lorsque son emploi rend le chant de la partie d'accompagnement difficile ou désagréable;
- 3<sup>o</sup> Lorsque plusieurs notes consécutives de la mélodie principale, peuvent appartenir au même accord de 5<sup>te</sup> quel qu'il soit, ou à l'accord de 7<sup>me</sup> de dominante, parceque si l'on conservait toutes les 3<sup>es</sup> au dessous de ces passages, on formerait d'autres accords de 5<sup>te</sup> ou de 7<sup>me</sup> ayant une autre base que ceux de la mélodie et qui, chantés en même temps que ceux de la mélodie, feraient un effet choquant;
- 4<sup>o</sup> Lorsque la même note est répétée plusieurs fois de suite dans la mélodie principale que l'on accompagne, si l'on veut varier l'harmonie; mais dans ce dernier cas, ce n'est pas une nécessité, cela dépend du goût du compositeur.

La 6<sup>te</sup> est, après la 3<sup>ce</sup>, l'intervalle le plus agréable à entendre; elle doit donc servir à remplacer la 3<sup>ce</sup> lorsque l'on est obligé de l'abandonner.

(Emploi des intervalles de 2<sup>e</sup> qualité unisson 8<sup>ve</sup> et 7<sup>me</sup>.)

L'unisson et l'8<sup>ve</sup> ne s'emploient guère que pour la tonique et la dominante pour chaque mode, et encore ne les emploie-t-on, à peu près, que pour commencer ou finir une phrase, et presque jamais dans le courant des phrases, à moins que l'on ne fasse chanter les 2 parties à l'unisson ou à l'8<sup>ve</sup> pendant une phrase entière ou une partie de phrase.

La 5<sup>te</sup> s'emploie quelque fois dans le courant des phrases, mais ne s'emploie que rarement pour les commencer ou les finir.

La 4<sup>te</sup> s'emploie rarement dans le courant des phrases et ne s'emploie presque jamais pour les commencer ou les finir.

(Emploi des intervalles de 3<sup>e</sup> qualité 2<sup>e</sup> et 7<sup>me</sup>.)

La 2<sup>e</sup> et la 7<sup>me</sup> ne s'emploient que très rarement dans l'harmonie à 2 parties parcequ'elle n'y produisent pas un effet agréable à l'oreille.



Il faut surtout avoir soin de les éviter dans les mesures lentes, (à moins que ce ne soit pour produire un effet particulier de vitesse,) et de les placer de préférence à la partie faible de la mesure ou à la partie faible du temps.

Les 2<sup>es</sup> et les 7<sup>mes</sup> ne s'emploient que dans le courant des phrases et jamais pour les commencer ou les finir, sauf l'exception qui se trouve au tableau des demi-cadences ci-dessus.

### De l'ordre invariable dans lequel on doit placer les voix dans un morceau d'harmonie.

Dans un morceau d'harmonie les voix doivent se placer invariablement dans l'ordre suivant

1 <sup>re</sup> Sop. <sup>o</sup>	} voix de femmes
2 <sup>me</sup> Sop. <sup>o</sup>	
2 <sup>me</sup> Contr. <sup>o</sup>	
1 <sup>er</sup> C. <sup>o</sup>	
1 <sup>er</sup> Tenor.	} voix d'hommes
2 <sup>me</sup> Four.	
2 <sup>me</sup> Bass.	
1 <sup>er</sup> Bass.	

Dans un morceau d'harmonie chacune des 8 voix peut être employée avec l'une quelconque des 7 autres.

Puisque l'ordre des voix est invariable, on voit par le tableau ci-dessus, 1<sup>o</sup> que le 1<sup>er</sup> Sop.<sup>o</sup>, lorsqu'il est employé, doit toujours se trouver à la partie supérieure de l'harmonie.

2<sup>o</sup> que chacune des autres voix peut se trouver

à la partie sup.<sup>o</sup> si elle est employée avec une voix placée au dessous d'elle dans le tableau ci-dessus.  
à la partie inf.<sup>o</sup> si elle est employée avec une voix placée au dessus d'elle dans le tableau ci-dessus.

Dans quels cas peut-on faire passer la partie inférieure de l'harmonie au dessus de la partie supérieure?



1.<sup>o</sup> L'on fait passer presque continuellement la partie inf.<sup>re</sup> au dessus de la partie supérieure,

Lorsque l'on écrit { pour une voix grave de femme } Contralto.  
 { pour <sup>et</sup> une voix aigüe d'homme } Ténor.

2.<sup>o</sup> L'on fait passer assez souvent la partie inférieure au dessus de la partie supérieure,

Lorsque l'on écrit pour { des voix de même nom } C'est-à-dire: { 2 Soprano.  
 2 Contraltos.  
 2 Ténors.  
 2 Basses.  
 }  
 { deux voix aigües } { 1 de femme (Soprano).  
 et et  
 1 d'homme (Ténor). }  
 { deux voix graves } { 1 de femme (Contralto)  
 et et  
 1 d'homme (Basse). }

3.<sup>o</sup> L'on fait passer rarement la partie inférieure au dessus de la partie supérieure,

Lorsque l'on écrit { Pour 2 voix de femmes de noms différents } { Soprano  
 et  
 Contralto. }  
 { Pour 2 voix d'hommes de noms différents } { Ténor  
 et  
 Basse. }

4.<sup>o</sup> L'on ne fait presque jamais passer la partie inf.<sup>re</sup> au dessus de la partie sup.<sup>re</sup>

Lorsque l'on écrit { pour une voix aigüe de femme, } { Soprano. }  
 et et  
 { pour une voix grave d'homme } { Basse. }



Dans quels moments est-il à propos de faire passer la partie inférieure au dessus de la partie supérieure?

Le bon sens répond: c'est lorsque la partie supérieure chante des sons du médium et surtout des sons graves.

Observations générales sur le chant simultané des 2 parties.

(Ces observations sont très importantes pour la liaison des accords; elles nous aideront puissamment à faire de bonne harmonie.)

En prenant un morceau quelconque d'harmonie à deux parties, on peut remarquer que les trois faits suivants se présentent continuellement:

1<sup>o</sup> Les deux parties chantent simultanément par degrés conjoints, c'est à dire, ne franchissent que des intervalles de 2<sup>es</sup>.

Exemple: 
$$\left\{ \begin{array}{c} 0 \quad 0 \quad 3 \quad | \quad 4 \quad 3 \quad | \quad 4 \quad 5 \quad | \quad 4 \quad 3 \quad || \\ 0 \quad 0 \quad 1 \quad | \quad 2 \quad 1 \quad | \quad 2 \quad 3 \quad | \quad 2 \quad 1 \quad || \end{array} \right.$$

2<sup>o</sup> L'une des parties franchit des intervalles plus grands que la 2<sup>de</sup>, pendant que l'autre partie ne change pas de note, ou chante par degrés conjoints;

Exemple: 
$$\left\{ \begin{array}{c} 3 \quad 5 \quad | \quad 1 \quad | \quad 3 \quad 5 \quad | \quad 1 \quad | \\ 1 \quad 1 \quad | \quad 1 \quad | \quad 1 \quad 2 \quad | \quad 3 \quad | \\ \text{même note} \end{array} \right. \quad \text{ou} \quad \left\{ \begin{array}{c} 3 \quad 5 \quad | \quad 1 \quad | \\ 1 \quad 2 \quad | \quad 3 \quad | \end{array} \right.$$

3<sup>o</sup> Les deux parties franchissent, en même temps, un intervalle plus grand que la 2<sup>de</sup>; mais dans ce 3<sup>o</sup> cas, l'un des deux faits suivants a lieu presque toujours:

A. On quitte un intervalle de 1<sup>re</sup> qualité pour reprendre un intervalle de 1<sup>re</sup> qualité;

Exemple: 
$$\left\{ \begin{array}{c} 1 \quad | \quad 6 \quad 4 \quad | \quad 3 \quad || \\ 6 \quad | \quad 4 \quad 2 \quad | \quad 1 \quad || \\ \text{3<sup>es</sup> 3<sup>es</sup> 3<sup>es</sup>} \end{array} \right.$$

B. Les notes de l'intervalle que l'on quitte et celles de l'intervalle que l'on prend.



Appartiennent au même accord {  
 de 9<sup>te</sup> de tonique  
 de 5<sup>te</sup> de sensible  
 de 7<sup>me</sup> de dominante privée { de la 3<sup>o</sup>  
 de la 5<sup>te</sup>

Exemple : {  
 3 i | 5 . ||  
 i 5 | 3 . ||

Voici, comme exemple des faits que nous venons d'énumérer, un morceau de Mozart, cité par Reicha (traité de mélodie page 61) comme un excellent modèle d'harmonie à deux parties.

Duo de la clémence de Titus. (Mozart.)

(Notes. Les deux premières phrases étaient en sol; nous les avons traduites en ut pour plus de clarté. Les n<sup>os</sup> et les lettres qui surmontent chaque phrase, se rapportent aux n<sup>os</sup> et aux lettres des obs.<sup>ions</sup> ci dessus

1<sup>re</sup> phrase {  
 3<sup>o</sup> 6      1<sup>o</sup>      3<sup>o</sup> 6      1<sup>o</sup>  
 3 i | 1 5 | 5 . 3 4 3 4 5 | 4 3 3 i 1 5 | 5 . 3 4 3 4 5 | 1 : 1 ||  
 i 5 | 5 3 | 3 . 1 2 1 2 3 | 4 1 i 5 5 3 | 3 . 1 2 1 2 3 | 1 ||  
 accord de 5<sup>te</sup> de tonique      degrés conjoints      accord de 5<sup>te</sup> de tonique      1<sup>re</sup> qualité

2<sup>de</sup> phrase {  
 1<sup>o</sup>      3<sup>o</sup> 6      1<sup>o</sup>      3<sup>o</sup> 6      1<sup>o</sup>      3<sup>o</sup> 6      1<sup>o</sup>      3<sup>o</sup> 6  
 0 7 7 | 1 5 5 0 7 7 7 | 1 5 5 0 7 7 7 | 1 5 5 0 7 7 7 | 1 5 5 0 7 7 7 | 1 5 5 0 7 7 7 | 1 5 5 0 7 7 7 | 1 5 5 0 7 7 7 ||  
 0 4 4 | 3 5 3 0 4 4 4 | 3 5 3 0 4 4 4 | 3 5 3 0 4 4 4 | 3 5 3 0 4 4 4 | 3 5 3 0 4 4 4 | 3 5 3 0 4 4 4 | 3 5 3 0 4 4 4 ||  
 5<sup>te</sup> de tonique      degrés conjoints      5<sup>te</sup> de tonique      degrés conjoints      5<sup>te</sup> de tonique      degrés conjoints      5<sup>te</sup> de tonique      degrés conjoints

3<sup>de</sup> phrase {  
 2<sup>o</sup>      1<sup>o</sup>      3<sup>o</sup>      2<sup>o</sup>  
 3 5 | 1 . 2 3 5 4 3 2 | 1 7 1 3 | 6 . 7 1 9 3 4 | 3 9 ||  
 1 7 | 6 3 2 4 | 5 4 3 1 | 4 2 3 1 | 5 5 ||  
 l'une des degrés conjoints      l'autre des degrés conjoints      degrés conjoints      1<sup>re</sup> qualité      degrés conjoints

4<sup>de</sup> phrase {  
 2<sup>o</sup>      1<sup>o</sup>      2<sup>o</sup>      3<sup>o</sup> 6      1<sup>o</sup>  
 3 5 | i . 7 7 6 5 4 | 3 2 5 5 | 5 3 i i 6 4 3 2 . 3 | 4 0 ||  
 1 2 | 3 . 5 5 4 3 2 | 1 7 1 4 | 3 . 3 6 4 9 1 7 | 1 0 ||  
 l'une des degrés conjoints      l'autre des degrés conjoints      degrés conjoints      1<sup>re</sup> qualité      degrés conjoints



1<sup>re</sup> phrase { 4 . 4 . | 4 2 4 5 5 . 5 | 5 4 3 2 0 0 | 0 0 3 4 | 2 . 0 0 | 0 0 4 5 }

2<sup>de</sup> phrase { 3 . 0 0 | 0 0 0 6 3 2 | 3 . 0 0 | 0 0 0 6 3 2 | 1 . . . ||

3<sup>de</sup> phrase { 6 . 0 0 | 0 0 0 1 1 7 | 1 . 0 0 | 0 0 0 4 1 7 | 1 . . . ||

Les mêmes faits se reproduisent continuellement, comme on pourra l'observer dans tous les morceaux que l'on voudra analyser dans ce sens.  
(en résumé:)

Pour que l'harmonie soit bonne, il faut, en général, que jamais les deux parties ne franchissent simultanément des intervalles plus grands que la 2<sup>de</sup>, excepté dans les deux cas suivants:

- 1<sup>o</sup> Si l'on quitte un intervalle de 1<sup>re</sup> qualité pour reprendre un intervalle de 1<sup>re</sup> qualité;
- 2<sup>o</sup> Si les notes de l'intervalle que l'on quitte et celles de l'intervalle que l'on prend peuvent appartenir au même accord { de 5<sup>te</sup> de tonique, de 5<sup>te</sup> de sensible, de 7<sup>me</sup> de dominante privée } (de ca 3<sup>e</sup>, de ca 5<sup>e</sup>)

Pratique

Comment on doit accompagner les passages de la mélodie dont les notes consécutives appartiennent au même accord de 5<sup>te</sup> ou de 7<sup>me</sup>.

Exemple:

Duo de l'opéra le belle viaggiatrice (Haibel)

	accord de 5 <sup>te</sup> de tonique	accord de 7 <sup>me</sup> de dominante		
{	0 0 0 5 6 7   1 1 0 5 3 1   6 6 0 4 2 7   5 5 0 5 6 7	0 3 5 3   4 4 0 6 4 2   4 4 0 4 4 2   3 . 0 5 1 3		
{	0 0 0 5 # 4   3 3 0 3 5 3   4 4 0 6 4 2   4 4 0 4 4 2			
	accord de 5 <sup>te</sup> de tonique	accord de 7 <sup>me</sup> de dominante	accord de 5 <sup>te</sup> de tonique	
{	1 . 0 5 3 1   6 6 0 4 2 7   5 5 0 5 6 7   1 . 0 5 1 3	0 3 5 3   4 4 0 6 4 2   4 4 0 4 4 2   3 . 0 3 5 1		
{				



Accord de 7 <sup>me</sup> de dominante				accord de 5 <sup>te</sup> de tonique			
5 <sup>b</sup> 4	2	0 5 <sup>b</sup> 7 <sup>b</sup> 2	4 3 1	0 5 <sup>b</sup> 1 3	5 4 2	4 3 1	2 0 0 5 <sup>b</sup> 6 <sup>b</sup> 7 <sup>b</sup>
3 2	7	0 4 <sup>b</sup> 5 <sup>b</sup> 7 <sup>b</sup>	2 1 3	0 3 5 1	3 2 7	2 1 3	7 0 0 5 <sup>b</sup> 4 <sup>b</sup> 4 <sup>b</sup>
accord de 5 <sup>te</sup> de tonique				accord de 7 <sup>me</sup> de dominante			
1 1	0 5 <sup>b</sup> 3 1	6 6	0 4 <sup>b</sup> 2 7	5 5	0 5 <sup>b</sup> 6 <sup>b</sup> 7 <sup>b</sup>	1 5	4 6 4
3 3	0 3 5 3	4 4	0 2 4 2	4 4	0 4 <sup>b</sup> 4 <sup>b</sup> 2	3 3	2 4 2
				2 <sup>de</sup>	2 <sup>de</sup>		
4 3	3 0 3 4 2	3 5	4 5 7 6 5 4	4 3	3 0 3 4 2	1	0 0
2 1	1 0 1 2 7	1 3	4 3 5 4 3 2	2 1	1 0 1 2 7	1	0 0

### Observations sur le morceau ci dessus.

1<sup>o</sup> Toutes les fois que les notes consécutives de la mélodie principale appartiennent à l'accord de 5<sup>te</sup> de tonique (1 3 5) Faibol les accompagne par des notes appartenant aussi à l'accord de 5<sup>te</sup> de tonique. (Vérifiez ci dessus) C'est l'usage presque invariable des auteurs. Il a sa source dans le fait suivant: l'accord de 5<sup>te</sup> de tonique est, de tous les accords, celui qui détermine le mieux la tonalité.

2<sup>o</sup> Toutes les fois que les notes consécutives de la mélodie principale appartiennent à l'accord de 7<sup>me</sup> de dominante (5 7 2 4) Faibol les accompagne par des notes appartenant aussi à l'accord de 7<sup>me</sup> de dominante. (Vérifiez ci dessus)

C'est l'usage presque invariable des auteurs; il a source dans le fait suivant: l'accord de 7<sup>me</sup> de dominante est, après l'accord de 5<sup>te</sup> de tonique, celui qui détermine le mieux la tonalité.

Quant aux autres accords de 5<sup>te</sup> ou de 7<sup>me</sup> que peuvent former les notes consécutives de la mélodie principale, les auteurs n'ont pas de règle fixe. Ils les accompagnent tantôt par des notes appartenant à l'accord formé par les notes de la mélodie principale; tantôt à la 3<sup>e</sup> ou à la 6<sup>te</sup>.



3<sup>e</sup> quelques mesures contiennent une demi-cadence et un commen-  
cement de phrase sur la 2<sup>de</sup> }  $\frac{5}{4}$  (vérifier)

On peut remarquer que, dans les passages qui précèdent et qui  
suivent les demi-cadences et les commencements de phrases sur la 2<sup>de</sup>  
{  $\frac{5}{4}$  toutes les notes, tant de l'accompagnement que de la mélodie principale  
appartiennent exclusivement à l'accord de 7<sup>me</sup> de dominante (5 7 2 4)  
ou à l'accord de 9<sup>me</sup> de dominante (5 7 2 4 6) (vérifier)

L'observation précédente nous indique dans quel cas on peut  
employer convenablement la 2<sup>de</sup> }  $\frac{5}{4}$  pour demi cadence ou pour  
commencer une phrase.

C'est surtout dans les passages où les notes de la mélodie  
et celles de l'accompagnement appartiennent exclusivement à  
l'accord de 7<sup>me</sup> de dominante (5 7 2 4) ou à l'accord de 9<sup>me</sup>  
de dominante (5 7 2 4 6.)

On n'est pas toujours obligé de suivre la mélodie note pour note.

Exemples tirés de Reicha (Traité d'harmonie pages 198 et 199)

1<sup>o</sup> 1.  $\left\{ \begin{array}{l} i . . . \quad | \quad \dot{2} . . . \quad | \quad \dot{3} . . . \quad | \quad \dot{4} . . . \quad | \quad \dot{5} . . . \quad || \\ o o i . \quad | \quad \bar{7} \bar{6} \bar{5} \bar{4} \bar{3} \bar{2} \quad | \quad 1 \quad o \quad \dot{3} . \quad | \quad \dot{2} \dot{1} \quad \bar{7} \bar{6} \bar{5} \bar{4} \quad | \quad 3 . . . \quad || \end{array} \right.$

1<sup>o</sup> 2.  $\left\{ \begin{array}{l} i . . . \quad | \quad \dot{2} . 7 . \quad | \quad i . \dot{2} . \quad | \quad \dot{3} . . . \quad || \\ o 3 5 1 \quad | \quad 7 . 2 5 4 \quad | \quad 3 5 7 5 \quad | \quad 1 . . . \quad || \end{array} \right.$

Observations sur les deux exemples ci-dessus.

Dans les deux exemples ci-dessus chacune des notes de la mélodie prin-  
cipale est accompagnée par plusieurs notes différentes.

(vérifiez ci-dessus)

Mais on peut remarquer que  $\left\{ \begin{array}{l} \text{dans le } \underline{\underline{1<sup>o</sup> 1}} \text{ les notes de l'accompagnement} \\ \text{marchent par } \underline{\underline{\text{degrés conjoints}}} \text{ (vérifier)} \\ \text{dans le } \underline{\underline{1<sup>o</sup> 2}} \text{ les notes de l'accompagnement} \\ \text{marchent par } \underline{\underline{\text{degrés disjoints}}} \text{ (vérifier)} \end{array} \right.$



Il faut donc, lorsque l'on place dans l'accompagnement plusieurs notes pour une seule de celles de la mélodie, les faire marcher à volonté par degrés conjoints ou par degrés disjoints.

Mais si elles marchent par degrés disjoints, comme dans le n° 2, il faut que la note de la mélodie principale, et les notes qui lui servent d'accompagnement appartiennent au même accord de 5<sup>te</sup> ou de 7<sup>me</sup>. Cette condition est remplie dans l'exemple n° 2. (vérifiez ci-dessus)

Voici quels sont les accords que les auteurs emploient généralement pour chacune des notes dans ce genre d'accompagnement.

si la note de la mélodie = principale fait partie

de l'accord de 5<sup>te</sup> de tonique (135) on l'accompagne par des notes faisant aussi partie de l'accord de 5<sup>te</sup> de tonique (135)

de l'accord de 5<sup>te</sup> de sensible (7.44) on l'accompagne par des notes choisies à volonté dans l'accord de 7<sup>me</sup> de dominante (5.7.24)

de l'accord de 5<sup>te</sup> de sous médiane (246) on l'accompagne par des notes choisies, à volonté dans l'accord de 7<sup>me</sup> de sous médiane (246i)

La tonique la médiane et la dominante sont ordinairement accompagnées par des notes choisies dans l'accord de 5<sup>te</sup> de tonique. (135)

La sensible est ordinairement accompagnée par des notes choisies dans l'accord de 7<sup>me</sup> de dominante (5.7.24)

La sous-sensible est ordinairement accompagnée par des notes choisies dans l'accord de 7<sup>me</sup> de sous médiane (246i)

La sous médiane et la sous dominante peuvent être accompagnées par des notes choisies soit dans l'accord de 7<sup>me</sup> de dominante. (5.7.24) soit dans l'accord de 7<sup>me</sup> de sous médiane. (246i);

Mais elles le sont bien plus souvent par des notes choisies dans le premier de ces deux accords.

Donc:  
dans ce genre  
d'accompagnement,



(L'accompagnement doit suivre la mélodie de gamme en gamme)  
 Donc: lorsqu'un air contient des modulations, c'est à dire, lorsque la tonalité se déplace pour se porter sur un autre son, il faut pour que l'on soit en état de l'accompagner:

- 1<sup>o</sup> que l'on puisse déterminer sur quelle note s'est portée la tonalité;
- 2<sup>o</sup> que l'on sache quels sont les dièses et les bémols qui caractérisent les diverses tonalités, afin de pouvoir employer, s'il y a lieu, dans l'accompagnement, ceux qui conviennent à la tonalité nouvelle.

Exemple:

Hymne d'Iphigénie en Tauride (Gluck.)

1<sup>re</sup> phrase tonique 1 maj

2<sup>me</sup> phrase tonique 5 maj

3<sup>me</sup> phrase

3. 5.	1. 1.	2. 2 4	4 3 3 0	6. 5 6	#. # #	5. . .	5. 3.	4. 5.	3. 4.
1. 7.	6. 5.	6. 7.	2 1 1 0	3 # 2 3	6. 2 1	7. . .	8. 1.	6. 2.	5. 2.

tonique 1 majeur.

4<sup>me</sup> phrase tonique 1 maj.

3. 2 2	1. 2 3	4. 3 2	3. 2 1	1. 0 0	fin.	5. 4.	6. 5.	1. 7 6	6. 5 0
1. 7. 7.	1. 7. 1	6. 7. 1 1	1. 7. 1	1. 0 0	fin.	1. 1.	1. 3 2	1. 1.	1. 1 0

5<sup>me</sup> phrase tonique 5 maj

6<sup>me</sup> phrase tonique 1 maj

7<sup>me</sup> phrase tonique

#. 5 6	7. 6 5	5. 0 0	4. 3.	2. 1.	4. 3 4	3 2 2 0	5. 1 7	6. 5 4	3. 2 1
1. 2 #	5. # 5	5. 0 0	1 2 5.	6. 7. 1.	2. 1 2	1 7. 7. 0	3. 5.	4. 3 2	1. 7. 1

1 Maj.

8<sup>me</sup> phrase tonique 4 majeur

9<sup>me</sup> phrase tonique 4 maj.

1. 0 0	3. 5.	4. 6.	7. 7.	6. 5 0	1. 7.	6. 5.	4. 3.	4. 0 0
1. 0 0	1. 1.	1. 1.	4. 5.	4. 3 0	4. 5.	1. 2.	1. 7.	6. 0 0

10<sup>me</sup> phrase tonique 6 mineur

11<sup>me</sup> phrase tonique 6 mineur.

6. 6.	6. 6.	5. 6.	3. 3 0	1. 7.	6. 7.	8. . 8	6. 0 0
1. 1.	4. 3.	2. 1.	7. 7. 0	3. 2.	1. 4.	3. . 2.	1. 0 0



(Observations sur le morceau ci-dessus.)

1<sup>o</sup>. Le morceau de Gluck se compose d'une suite de phrases en divers = tons.

La 1 <sup>re</sup> phrase a pour tonique	<u>ut</u>	en mode majeur	(vérifiez en chantant)
La 2 <sup>me</sup>	<u>sol</u>		( )
La 3 <sup>me</sup>	<u>ut</u>		( )
La 4 <sup>me</sup>	<u>ut</u>		( )
5 <sup>me</sup>	<u>sol</u>		( )
La 6 <sup>me</sup>	<u>ut</u>		( )
La 7 <sup>me</sup>	<u>ut</u>		( )
La 8 <sup>me</sup>	<u>fa</u>		( )
La 9 <sup>me</sup>	<u>fa</u>		( )
La 10 <sup>me</sup>	<u>la</u>	en mode mineur	( )
La 11 <sup>me</sup>	<u>la</u>		( )

2<sup>o</sup>. Dans l'accompagnement de la 2<sup>me</sup> phrase et de la 5<sup>me</sup> dont la tonique est sol mode majeur; Gluck n'emploie pas le fa qui n'appartient pas à la gamme de sol mode majeur; il le remplace par le fa dièse qui caractérise la gamme de sol mode majeur. (vérifiez ci-dessus.)

3<sup>o</sup>. Dans l'accompagnement de la 8<sup>me</sup>, dont la tonique est fa mode = majeur; Gluck n'emploie que des notes communes aux tons d'ut majeur et de fa majeur. (Vérifiez.)

4<sup>o</sup>. Dans l'accompagnement de la 9<sup>me</sup> phrase dont la tonique est fa mode majeur; Gluck n'emploie pas le si qui n'appartient pas à la gamme de fa mode majeur; il le remplace par le si bémol qui caractérise la gamme de fa mode majeur. (Vérifiez.)

5<sup>o</sup>. Dans l'accompagnement de la 10<sup>me</sup> phrase et de la 11<sup>me</sup> dont la tonique est la mode mineur; Gluck n'a pas employé le 5 qui n'appartient pas à la gamme de la mode mineur; il n'a pas non plus employé le 8 qui caractérise la gamme de la mode mineur. (Vérifiez.)



Il n'a employé que des notes communes, aux deux gammes — relatives d'ut mode majeur et de la mode mineur. (vérifiez.)  
La tonalité est si bien déterminée, dans la mélodie principale, que l'on peut sans inconvénient se passer du 5 dans la partie d'accompagnement.

L'accompagnement doit toujours suivre ainsi la mélodie principale de gamme en gamme.

Des difficultés qui peuvent se rencontrer dans la recherche de la tonalité.

1<sup>o</sup> La tonalité peut être douteuse dans la mélodie principale,

2<sup>o</sup> La tonalité peut avoir changé dans la mélodie principale sans qu'il ait paru de dièses ni de bémols.

3<sup>o</sup> La tonalité peut n'être pas changée par les dièses ou les bémols que contiennent la mélodie principale ou l'accompagnement.

(Exemple) Duo par Bighini.

Mélodie principale. Sop.	1 <sup>re</sup> phrase tonique <u>ut</u>				2 <sup>de</sup> phrase tonique <u>ut</u> ou <u>sol</u> selon l'accompagnement																																																																			
	5	6	7	2	3	4	3	2	1	0	5	6	7	2	3	4	3	2	7	0	0	5																																																		
Accompagnement. Sop.	3				4				3				5				3				0				3				4				2				3				7				5				6				4				5				2				7				5			

3 <sup>me</sup> phrase tonique <u>sol</u>				4 <sup>me</sup> phrase tonique <u>ut</u>				5 <sup>me</sup> phrase																																							
3	1	6	2	7	0	0	5	3	1	3	2	5	0	5	7	1	2	3	4	3	3	2	1	2	3	1	0	5	7	1	2	3	4	3	3	2	1	2	3								
3	0	6	4	2	3	0	0	5	4	3	7	1	2	1	5	4	3	4	5	3	0	5	4	3	7	1	2	1	4	4	3	4	5	3	0	5	4	3	7	1	2	1	4	4	3	4	5

tonique <u>ut</u>				6 <sup>me</sup> phrase tonique <u>ut</u>				7 <sup>me</sup> phrase tonique <u>ut</u>																																												
1	5	3	1	6	4	2	7	1	5	3	1	6	4	2	7	1	0	5	6	5	7	1	2	3	6	5	6	5	7	1	0	4	3	2	1	7	2	1	0	4	3	2	1	7	2	1	0	4	3	2	1	7
3	0	0	0	0	6	4	2	3	0	0	0	0	6	4	2	2	0	4	3	4	3	2	3	5	1	4	3	4	3	4	3	0	6	5	4	3	2	4	3	0	6	5	4	3	2	5	4	3	2			

8 <sup>me</sup> phrase tonique <u>ut</u>				9 <sup>me</sup> phrase tonique <u>ut</u>																														
1	0	0	7	6	1	7	2	1	4	3	6	5	0	0	0	3	4	4	5	0	4	3	1	1	1	3	1	7	2	1	0	0	0	
3	0	0	5	4	6	5	7	6	2	1	1	1	0	0	0	1	1	1	3	1	7	2	1	3	4	4	5	3	2	4	3	0	0	0



## Observations sur le morceau précédent.

La mélodie principale du morceau précédent peut se diviser en plusieurs phrases:

1<sup>o</sup>. Dans la 1<sup>re</sup> phrase la tonique est ut (vérifiez en chantant.)

Donc: Il faut que la tonique de son accompagnement soit ut aussi.

2<sup>o</sup>. Dans la 2<sup>me</sup> phrase la tonalité est douteuse. La tonique peut être ut ou sol selon l'accompagnement (vérifiez en chantant l'exemple ci-dessous.)

	2 <sup>me</sup> phrase tonique ut.	même phrase tonique sol
Exemple {	$\begin{array}{l} 5 \mid 67i\dot{2} \mid \dot{3}\ddot{4} . \dot{3} \mid \dot{2}7i\dot{2} \mid 7000 \parallel \\ 3 \mid 4235 \mid 56 . 5 \mid 4234 \mid 2000 \parallel \end{array}$	$\begin{array}{l} 5 \mid 67i\dot{2} \mid \dot{3}\ddot{4} . \dot{3} \mid \dot{2}7i\dot{2} \mid 700 \parallel \\ 3 \mid 4235 \mid i\dot{2} . i \mid 7564 \mid 500 \parallel \end{array}$

Donc: pour l'accompagnement des phrases où la tonalité est douteuse le compositeur peut choisir entre les deux tonalités celle qui lui plaît le plus.

3<sup>o</sup>. Dans la 3<sup>me</sup> phrase la tonique est sol, quoique cette phrase ne contienne pas le fa dièse (vérifiez en chantant.)

Donc: l'accompagnement de cette phrase serait mauvais si la tonalité ne s'y portait pas sur le sol.

4<sup>o</sup>. Dans la 4<sup>me</sup> phrase et dans la 5<sup>me</sup> la 6<sup>me</sup> et la 7<sup>me</sup> la tonique est ut (vérifiez en chantant.)

Donc: Il faut que l'ut soit aussi la tonique de l'accompagnement de ces quatre phrases.

5<sup>o</sup>. Dans la 8<sup>me</sup> phrase la tonique est ut, quoique cette 8<sup>me</sup> phrase contienne le si bémol (vérifiez en chantant.)

Donc: Il faut que l'ut soit aussi la tonique dans l'accompagnement de la 8<sup>me</sup> phrase.

Le si bémol que contient la 8<sup>me</sup> phrase ne fait pas changer la tonalité parcequ'il est précédé et suivi presque immédiatement du si naturel.

6<sup>o</sup>. Dans la 9<sup>me</sup> et dernière phrase, la tonique est ut, quoique cette phrase contienne le fa dièse. (vérifiez en chantant.)

Donc: Il faut que l'ut soit aussi la tonique de l'accompagnement de la 9<sup>me</sup> phrase.



Le fa dièse que contient la 9<sup>ème</sup> phrase, ne fait pas changer la tonalité parcequ'il est précédé et suivi immédiatement ou presque immédiatement du fa naturel.

Remarque importante sur la manière dont on doit placer les dièses et les bémols lorsque l'on ne veut pas qu'ils déplacent la tonalité.

Une note altérée, soit par le dièse, soit par le bémol, ne déplace pas la tonalité lorsqu'elle est de courte durée et précédée et suivie immédiatement ou presque immédiatement de la même note non altérée.

Les dièses et les bémols accidentels s'emploient presque toujours de l'une des deux manières suivantes : (par dièses et bémols accidentels nous entendons seulement ceux qui ne font pas changer la tonalité.)

1<sup>o</sup> En intervalles chromatiques, soit en montant, soit en descendant.

Exemples { dièses 1 2 ♯ 3 - 4 ♯ 5 - 6 ♯ 7 = 7 8 6 - 6 5 4 - 5 ♯ 4 - 3 2 1 - 2 + 1 =  
bémols 1 2 ♭ 3 - 4 ♭ 5 - 6 ♭ 7 = 7 7 6 - 6 5 4 - 5 4 3 - 2 1 =

2<sup>o</sup> En plaçant de chaque côté du dièse la note supérieure qui lui sert de mesure;

En plaçant de chaque côté du bémol la note inférieure qui lui sert de mesure.

Exemples { dièses 2 1 2 - 3 2 3 - 5 4 5 - 6 5 6 - 7 6 7 =  
bémols 1 2 1 - 2 2 2 - 4 5 4 - 5 4 5 - 6 5 6 =

Les dièses accidentels s'emploient bien plus souvent que les bémols.

Le morceau suivant est très remarquable, dans sa 1<sup>ère</sup> partie par le nombre de dièses accidentels qu'il contient; dans sa 2<sup>ème</sup> partie, par la manière dont Meyerbeer nous donne tout-à-coup, et pour un instant, l'impression d'une tonalité nouvelle.



Duo de la Semiramide reconosciuta (Meyerbeer.)

1<sup>er</sup> passage  
1<sup>ere</sup> partie tonique ut mode majeur

Suprano {  $\overline{05} \overline{12} \overline{34} \mid 5 . . . \mid 3 \overline{05} \overline{12} \overline{34} \mid 5 . . . \mid 3 \overline{03} \overline{43} \overline{23} \mid$   
 Tenor. {  $\overline{05} \overline{35} \overline{12} \mid 3 . . . \mid 1 \overline{05} \overline{35} \overline{12} \mid 3 . . . \mid 1 \overline{01} \overline{21} \overline{71} \mid$

{  $4 . . . \mid 2 \overline{04} \overline{54} \overline{34} \mid 5 . . . \mid 3 \overline{01} \overline{23} \overline{45} \mid 6 \overline{0} 5 . 1 \mid 6 \overline{0} 5 . 1 \mid$   
 {  $2 . . . \mid 7 \overline{02} \overline{32} \overline{12} \mid 3 . . . \mid 1 \overline{01} \overline{71} \overline{23} \mid 4 \overline{0} 3 . 1 \mid 4 \overline{0} 3 . 1 \mid$

2<sup>me</sup> passage.  
tonique sol mode majeur

{  $6 . 5 . \mid 4 . 3 . \mid 2 . 0 \overline{2.3} \overline{43} \overline{21} \mid 2 \overline{100} \overline{1.2} \overline{321} \mid 7 \overline{7} 0 2 . \mid 7 . 0 0 0 \mid$   
 {  $4 . 3 . \mid 2 . 1 . \mid 7 . 0 \overline{7.1} \overline{217} \mid 7 \overline{600} \overline{6.7} \overline{176} \mid 5 \overline{5} 0 6 . \mid 5 . 0 0 0 \mid$

3<sup>eme</sup> passage.  
tonique ut mode majeur.

{  $0 0 0 5 \mid 3 . 2 3 \mid 5 . . 4 3 \mid 2 \overline{+2} 3 \overline{23} \mid 4 0 0 5 \mid 4 . 5 6 \mid$   
 {  $0 0 0 3 \mid 1 . 7 1 \mid 3 . . 2 1 \mid 7 \overline{67} 1 \overline{71} \mid 2 0 0 5 \mid 2 . 3 4 \mid$

{  $6 . 5 \overline{039} \mid 5 . 4 \overline{0} \overline{23} \mid 1 0 0 3 \mid 5 . . 4 3 \mid 2 \overline{+2} 3 \overline{23} \mid 4 0 0 5 \mid$   
 {  $4 . 3 \overline{0} \overline{13} \mid 3 . 2 \overline{0} 5 \mid 3 0 0 1 \mid 3 . . 2 1 \mid 7 \overline{67} 1 \overline{71} \mid 2 0 0 5 \mid$

{  $4 . 5 6 \mid 6 . 5 \overline{0} \overline{39} \mid 5 . 4 \overline{0} \overline{23} \mid 1 0 0 5 \mid 7 . 2 . 2 \mid 0 \overline{20} \overline{30} \overline{40} \mid$   
 {  $2 . 3 4 \mid 4 . 3 \overline{0} \overline{13} \mid 3 . 2 \overline{0} 5 \mid 3 0 0 0 \mid 0 0 0 0 \mid 0 0 0 0 \mid$

{  $6 . . . \mid 5 \overline{43} \overline{21} \overline{76} \mid 5 0 0 0 \mid 0 0 0 0 \mid 0 0 0 0 \mid 0 0 0 5 \mid$   
 {  $0 0 0 0 \mid 0 0 0 5 \mid 7 . 2 . 2 \mid 0 \overline{20} \overline{30} \overline{40} \mid 6 . . . \mid 5 \overline{43} \overline{21} \overline{76} \mid$

4<sup>eme</sup> passage.  
tonique ut mode

{  $7 \overline{2} 5 0 5 \mid 1 3 5 0 5 \mid 7 \overline{2} 5 0 5 \mid 1 3 5 0 5 \mid 7 \overline{2} 4 \overline{3} \overline{21} \mid$   
 {  $5 5 7 \overline{2} \overline{50} \mid 0 5 1 3 \overline{50} \mid 0 5 7 \overline{2} \overline{50} \mid 0 5 1 3 \overline{50} \mid 0 0 0 1 \mid$

mineur.  
ut mode majeur.

{  $2 \overline{7} 5 0 1 \mid 7 \overline{2} 4 \overline{3} \overline{21} \mid 2 \overline{7} 5 0 5 \mid 7 . 1 . \mid 4 . 2 2 \mid 3 . 2 3 \mid$   
 {  $7 \overline{2} 4 \overline{3} \overline{21} \mid 7 \overline{2} 5 0 1 \mid 7 \overline{2} 4 \overline{3} \overline{21} \mid 5 . . 6 . \mid 6 . 7 . \mid 1 . 7 1 \mid$

{  $5 . . 4 3 \mid 2 \overline{+2} 3 \overline{23} \mid 4 0 0 5 \mid 4 . 5 6 \mid 6 . 5 \overline{0} \overline{39} \mid 5 . 4 \overline{0} \overline{23} \mid$   
 {  $3 . . 2 1 \mid 7 \overline{67} 1 \overline{71} \mid 2 0 0 5 \mid 2 . 3 4 \mid 4 . 3 \overline{0} \overline{13} \mid 3 . 2 \overline{0} 7 \mid$



2<sup>e</sup> partie tonalité indéfinie

{	1	0	0	3		5	6	5	4	3	2	3		2	0	2	4	3	0	1	3		2	0	0	5		4	.	5	6		6	.	5	0	3	9	
{	1	0	0	1		3	4	3	2	1	7	4		7	0	7	2	1	0	5	1		7	0	0	5		2	.	3	4		4	.	3	0	1	3	

{	5	.	4	0	2	3		1	0	0	3		3	.	3	.	3		3	.	3	.	3		3	.	3	.	3		3	.	3	.	3		3	.	3	.	3	
{	3	.	2	0	5		3	0	0	1		1	.	1	.	1		1	.	1	.	1		1	.	1	.	1		1	.	1	.	1		1	.	1	.	1		

{	3	.	3	.	3		3	0	3	4	3	2	3		4	3	2	3	4	2	3		4	3	2	3		4	3	2	3		4	3	2	3		4	3	2	3		
{	1	.	1	.	1		1	0	1	2	1	7	1		2	1	7	1	2	1	7	1		2	1	7	1		2	1	7	1		2	1	7	1		2	1	7	1	

1<sup>er</sup> passage tonique 2<sup>e</sup> passage tonique 3<sup>e</sup> passage tonique 4<sup>e</sup> passage tonique ut mode majeur

{	5	.	.	.		.	.	.	.	.	.	.		6	0	0	2		6	.	2	5		4	0	6	6	5	6	7		1	7	1	2	3	4	
{	2	.	.	.		.	.	.	.	.	.	.		4	2	0	3		4	2	3	4		2	0	4	4	3	4	5		6	5	6	7	1	2	

{	5	.	5	.		6	.	7	.		1	.	.	0		#	.	.	.		5	.	.	0		5	.	.	0		5	.	.	0		5	.	.	0	
{	3	.	2	.		1	.	7	.		1	.	.	0		3	.	.	.		3	.	.	0		7	.	.	0		7	.	.	0		7	.	.	0	

majeur

{	1	0	0	0		1	.	.	.		3	.	.	0		7	.	.	0		1	0	0	0		1	.	.	.		1	.	.	.		1	.	.	.	
{	1	0	0	0		6	.	.	.		5	.	.	0		5	.	.	0		1	0	0	0		6	.	.	.		6	.	.	.		6	.	.	.	

{	3	.	.	0		7	.	.	0		1	0	1	2	3	1		4	6	2	4	7	2	5	7		1	2	3	4	5	6	7	1		1	2	3	4	5	6	7	1				
{	5	.	.	0		5	.	.	0		1	0	0	0		0	0	4	4	3	4	5		3	1	.	5	3		3	1	.	5	3		3	1	.	5	3		3	1	.	5	3	

{	6	.	5	.		1	0	1	1	2	3	1		4	6	2	4	7	2	5	7		1	2	3	4	5	6	7	1		6	.	5	.		6	.	5	.								
{	2	3	4	2	7	1	2	7		1	0	0	0		0	0	4	4	3	4	5		3	1	.	5	3		2	3	4	5	6	7	1	2	7		2	3	4	5	6	7	1	2	7	

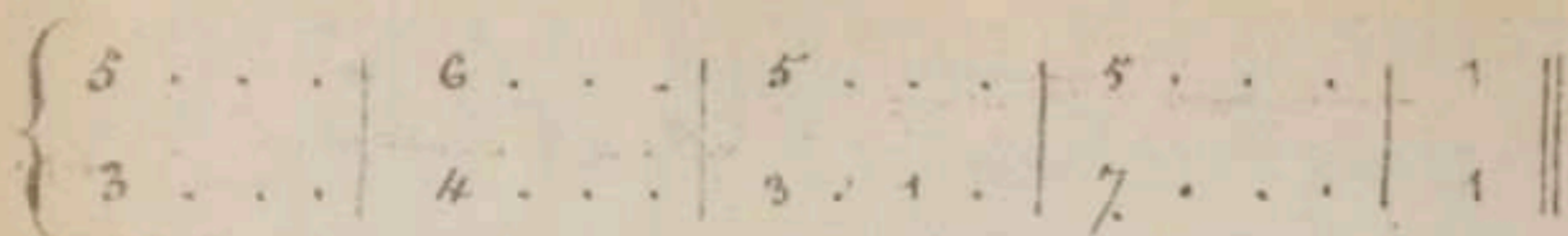
7<sup>me</sup> passage tonique 8<sup>me</sup> passage tonique ut 9<sup>me</sup> passage tonique ut 10<sup>me</sup> passage tonique ut mode majeur

{	#	.	.	#		6	5	4	3	3	2	1	7		#	.	#		6	5	4	3	3	2	1	7		5	0	4	2	0		5	0	4	2	0		5	0	4	2	0	
{	5	.	.	3		3	2	1	5	4	3	2		5	.	3		3	2	1	5	4	3	2		3	0	2	4	0		3	0	2	4	0		3	0	2	4	0			

{	3	1	0	2	7	0		5	3	0	4	2	0		3	1	0	2	7	0		5	.	6	9	4	5	4		5	4	3	2	1	7	1	7		5	4	3	2	1	7										
{	1	3	0	7	2	0		3	5	0	2	4	0		1	3	0	7	2	0		3	.	4	3	2	9		1	2	1	7	1	7	6	7	6	5	6	5		1	2	1	7	1	7	6	7	6	5	6	5	

{	4	7	1	2	3	4	9		6	7	1	6		5	.	.	3	1		4	.	.	2	7		5	4	3	2		5	4	3	2		5	4	3	2				
{	4	5	6	7	1	2	3		4	5	6	4		3	.	.	1		2	.	.	7		3	2	1	7		3	2	1	7		3	2	1	7		3	2	1	7	





Observation sur l'air précédent.

### Analyse du morceau précédent.

La première partie du morceau précédent contient plusieurs — changements de tonalité; nous la diviserons, pour en faire l'analyse en autant de passages qu'il y a de changements de tonalité.

Le premier passage, qui comprend 13 mesures, a pour tonique ut mode majeur, et contient le + accidentel (vérifier.)

Le 2<sup>me</sup> passage, qui comprend 3 mesures, a pour tonique sol mode majeur. (vérifier.)

Le 3<sup>me</sup> passage, qui comprend 28 mesures, a pour tonique ut mode majeur, et contient le ♯ le + et le ♭ accidentels (vérifier.)

Le 4<sup>me</sup> passage qui comprend 4 mesures, a pour tonique ut mode majeur (vérifier.)

Le 5<sup>me</sup> passage, qui comprend 16 mesures, a pour tonique ut mode majeur, et contient le ♯ le + et le ♭ accidentels. (vérifier.)

### Résumé de l'analyse ci-dessus.

voici l'ordre dans lequel se succèdent les modulations dans la 1<sup>re</sup> partie.

voici l'ordre dans lequel se succèdent les modulations dans la 1 <sup>re</sup> partie.	}	1 <sup>o</sup> ut majeur 13 mesures, <u>+</u> accidentel;
		2 <sup>o</sup> sol majeur 3 mesures;
		3 <sup>o</sup> ut majeur 28 mesures, <u>♯</u> <u>+</u> <u>♭</u> accidentels;
		4 <sup>o</sup> ut mode mineur 4 mesures;
		5 <sup>o</sup> ut majeur 16 mesures, <u>♯</u> <u>+</u> <u>♭</u> accidentels;

On voit, par l'analyse ci-dessus, que la 1<sup>re</sup> partie du morceau Meyerbeer ne contient que des modulations ordinaires. Elle est remarquable — seulement, par un assez grand nombre de dièses accidentels.



La 2<sup>me</sup> partie contient aussi plusieurs changements de tonalité;  
Nous la diviserons aussi, pour en faire l'analyse, en autant de passages  
qu'il y a de changements de tonalité.

Dans le 1<sup>er</sup> passage, qui comprend 9 mesures, la tonalité est indéterminée.  
Elle peut être sur le la en mode mineur ou sur le lut en mode majeur,  
selon la suite de ce passage. (Vérifier sur l'exemple ci-dessous.)

Comme phrase du 1<sup>er</sup> passage de la 2<sup>me</sup> partie; même phrase

tonique <u>ut</u> mode majeur	tonique <u>la</u> mode mineur.
Exemple: $\left( \begin{array}{cccc ccc} \bar{1}3 & \bar{2}3 & \bar{4}3 & \bar{2}3 & 1 & . & . & . \\ \bar{2}1 & \bar{7}1 & \bar{2}1 & \bar{7}1 & 1 & . & . & . \end{array} \right\ $	$\left( \begin{array}{cccc ccc} \bar{4}3 & \bar{2}3 & \bar{4}3 & \bar{2}3 & 6 & . & . & . \\ \bar{2}1 & \bar{7}1 & \bar{2}1 & \bar{7}1 & 6 & . & . & . \end{array} \right\ $

Le 2<sup>me</sup> passage, qui comprend 2 mesures a pour tonique la mode mineur.  
Cela devient évident si l'on termine ce 2<sup>me</sup> passage par 1 au lieu  
de le terminer par x.

Exemple  $\left( \begin{array}{cccc|ccc} \bar{4}3 & \bar{2}3 & \bar{2}3 & \bar{2}3 & 5 & . & . & . \\ \bar{2}1 & \bar{7}1 & \bar{2}1 & \bar{7}1 & 2 & . & . & . \end{array} \right\|$  C'est donc le x qui employé  
au lieu de 1, fait passer la tonalité sur le 4.

Le 3<sup>me</sup> passage, qui comprend 2 mesures, a pour tonique re mode mineur  
et contient le 2 et le 8 accidentels (Vérifier.)

Le 4<sup>me</sup> passage, qui comprend 5 mesures, a pour tonique ut mode majeur  
et contient le 8 accidentel (Vérifier.)

Le 5<sup>me</sup> passage, qui comprend 1 mesure, a pour tonique sol mode mineur  
(Vérifier.)

Cela devient évident si l'on termine ce 5<sup>me</sup> passage par 2 au lieu de le  
terminer par 3.

Exemple  $\left( \begin{array}{ccc|ccc} 1 & . & . & \# & . & . & 5 & . & . \\ 1 & . & . & 2 & . & . & 2 & . & . \end{array} \right\|$  C'est donc le 3 qui, employé au lieu du 2,  
fait passer la tonalité sur le ut.

Le 6<sup>me</sup> passage, qui comprend 18 mesures, a pour tonique ut mode  
majeur, (Vérifier.)



Le 7<sup>ème</sup> passage, qui comprend 1 mesure, a pour tonique sol  
mode mineur (vérifier.)

Le 8<sup>ème</sup> passage, qui comprend 1 mesure, a pour tonique ut  
mode majeur. (vérifier.)

Le 9<sup>ème</sup> passage qui comprend 1 mesure, a pour tonique sol  
mode mineur. (vérifier.)

Le 10<sup>ème</sup> et dernier passage, qui comprend 18 mesures, a pour tonique  
ut mode majeur. (vérifier.)

(Résumé de l'analyse ci-dessus.)

Voici l'ordre dans lequel se succèdent  
les modulations dans la 2<sup>ème</sup> partie.

1 <sup>o</sup>	{ tonalité indéterminée ut majeur ou la mineur }	9 mesures
2 <sup>o</sup>	la mineur	2 mesures
3 <sup>o</sup>	ré mineur	{ 2 mesures 2 et 5 accidentels }
4 <sup>o</sup>	ut majeur	{ 5 mesures 4 accidentels }
5 <sup>o</sup>	sol mineur	1 mesure.
6 <sup>o</sup>	ut majeur	18 mesures.
7 <sup>o</sup>	sol mineur	1 mesure.
8 <sup>o</sup>	ut majeur	1 mesure.
9 <sup>o</sup>	sol mineur	1 mesure.
10 <sup>o</sup>	ut majeur	18 mesures.

On voit, par l'analyse ci-dessus, que la 2<sup>ème</sup> partie du morceau  
de Meyerbeer est remarquable :

1<sup>o</sup> Par les modulations peu ordinaires qu'elle contient ;

2<sup>o</sup> Par le peu de durée de quelques unes d'entre elles. 1 ou 2  
mesures (vérifier.)

On peut voir encore, en la chantant, qu'elle est fort remarquable  
aussi par la manière brusque dont on y passe d'un ton à un autre  
ton, sans choquer l'oreille.

Les œuvres de Meyerbeer se distinguent en général par les  
trois qualités que nous venons de reconnaître dans le morceau  
précédent ; mais l'imitation en est dangereuse pour ceux  
qui ne possèdent pas son immense talent.



Quelles sont les conditions indispensables d'un bon accompagnement.  
 1<sup>o</sup> Il faut que la tonalité se porte dans l'accompagnement sur la même note que dans la mélodie principale.

Breicha dit à ce sujet: « Si l'harmonie prend ses accords dans une autre  
 « gamme que celle que la mélodie fait sentir (ce qui est fort possible  
 « et arrive même fréquemment à beaucoup de compositeurs.) elle contrarie  
 « la mélodie d'une manière fort désagréable et en détruit le charme:  
 « on entend moduler l'harmonie, tandis que la mélodie reste dans le même  
 « ton, ce qui contrarie l'une et l'autre. L'harmonie nuit encore par  
 « là aux cadences mélodiques qui ne peuvent plus être senties. »

(Breicha traité de mélodie page 103.)

(idem page 119) « La mélodie, soit qu'elle module soit qu'elle ne module  
 « pas, fait toujours sentir ses phrases dans une gamme suffisamment  
 « déterminée, et qui est facile à reconnaître. Si elle marche d'un  
 « ton à l'autre, l'harmonie doit nécessairement le faire de même  
 « et de la manière la plus évidente et la plus satisfaisante, arrivant  
 « dans la gamme nouvelle, le compositeur y trouve la même quantité  
 « d'accords qu'il y trouve dans la gamme primitive; il les garde aussi long-temps  
 « que la mélodie reste dans ce ton; de la sorte il suivra strictement  
 « la mélodie de gamme en gamme. »

2<sup>o</sup> Il faut que les cadences et les  $\frac{1}{2}$  cadences se fassent dans  
 l'accompagnement aux mêmes endroits que dans la mélodie principale.

Breicha dit à ce sujet: « Les cadences harmoniques doivent se faire  
 « de concert avec les cadences mélodiques, c'est-à-dire que, lorsque  
 « la mélodie fait une demi-cadence l'harmonie doit la faire en  
 « même temps; et que lorsque la mélodie fait une cadence parfaite  
 « l'harmonie doit la faire de même. »

« Les cadences harmoniques mal placées détruisent les cadences —  
 « mélodiques et par conséquent le rythme de la mélodie: C'est au  
 « point qu'une mélodie, quoique parfaitement bien phrasée,  
 « considérée sans l'harmonie, produit alors sur nous l'effet d'une  
 « mélodie mal phrasée. »



« C'est un des points les plus importants que de bien connaître et  
 « de bien observer les rapports des cadences harmoniques avec celles  
 « des mélodies, sans quoi, les repos mélodiques et les ahytèmes sont  
 « infailliblement détruits, ainsi que l'intérêt de la mélodie. »  
 (Reicha traité de mélodie page 103.)

3<sup>e</sup>. Il faut que le chant de l'accompagnement produise à peu près  
 la même impression que celui de la mélodie principale.

Reicha dit à ce sujet. « L'harmonie doit avoir le caractère  
 « de la mélodie qu'elle accompagne, c'est-à-dire, produire à peu  
 « près les mêmes impressions que la mélodie nous inspire, et ne la  
 « point contrarier par un caractère particulier, sans quoi l'une  
 « détruit l'autre et l'intérêt cesse parce que notre attention ne peut  
 « se fixer à la fois sur deux choses différentes, ou au moins ne peut  
 « les saisir qu'avec beaucoup de difficulté, ce qui finit par la laisser  
 « souvent au point de la détruire. »

(Reicha traité de mélodie page 103.)

(idem page 108.) « Lorsque la mélodie est douce et naturelle,  
 « l'harmonie ne doit point être vive et recherchée; il faut qu'elle  
 « soit comme la mélodie simple et naturelle. Les compositeurs  
 « manquent de jugement, de tact, de goût et d'expérience  
 « lorsqu'ils veulent briller par tout comme des harmonistes  
 « savants. Il faut atteindre au but avec les moyens les plus  
 « simples. C'est à été de tout temps le principe des grands talents.  
 « Lorsque la mélodie produit un effet quelconque, il faut peu de  
 « chose de la part de l'harmonie pour la seconder; et cependant  
 « ce peu de chose paraît souvent difficile à trouver: on croit n'y  
 « mettre pas assez de savoir et par cela même on en met trop;  
 « c'est là le grand écueil. On oublie que tout perd de son  
 « mérite à être déplacé, et que ce qui est franc simple et naturel,  
 « fait autant de plaisir aux vrais connaisseurs qu'à ceux qui ne  
 « le sont pas.



(idem page 116) « On peut accompagner une même mélodie par différents  
 « mouvements provenant des différentes durées des notes. Il faut que cette  
 « variété de mouvement soit faite de manière à ne point altérer le  
 « caractère primitif de la mélodie.

5<sup>o</sup> Il faut n'employer les accords de 3<sup>ème</sup> qualité qu'avec beaucoup  
 de modération.

Reicha dit à ce sujet: « Pour une mélodie simple et légère il faut  
 « beaucoup d'accords consonnans (accords ne contenant que des intervalles de 1<sup>re</sup>  
 « et de 2<sup>ème</sup> qualité,) et fort peu d'accords dissonnans (accords contenant des  
 « intervalles de 3<sup>ème</sup> qualité.)

« Pour une mélodie triste et qui exprime la douleur, les accords  
 « dissonans (3<sup>ème</sup> qualité) peuvent être employés; mais, même là, il  
 « n'en faut pas faire abus, parcequ'un trop long usage de ces accords,  
 « dans le même morceau, donne à l'harmonie une empreinte forcée, qui,  
 « par conséquent, ne paraît ni franche ni naturelle (Reicha traité  
 de mélodie page 109.)

4<sup>o</sup> Il faut employer autant qu'il se peut les intervalles de 1<sup>re</sup>  
 qualité surtout la 3<sup>re</sup>

Reicha dit à ce sujet: « Le duo est le morceau d'ensemble qui  
 « qui exige le plus de mélodie. Les phrases mélodiques, quand les  
 « deux parties marchent ensemble; se chantent à la 3<sup>re</sup> ou à la  
 « 6<sup>te</sup> comme étant les deux intervalles les plus propres au duo.  
 « (Reicha traité de mélodie page 60.)

### Application des principes précédents.

Le résultat de tout ce que nous venons de dire, est que, pour  
 faire facilement une 2<sup>de</sup> partie au dessus d'une mélodie donnée;  
 on doit s'y prendre de la manière suivante:

1<sup>o</sup> Il faut chanter deux fois avec attention la mélodie donnée;  
 La 1<sup>re</sup> fois, pour reconnaître et marquer avec soin les endroits  
 où se font les cadences et les demi-cadences;

La 2<sup>ème</sup> fois pour reconnaître et marquer avec soin sur quelle  
 note se porte la tonalité dans chacune des phrases qui composent la mélodie principale.



2<sup>o</sup> Il faut faire une ébauche d'accompagnement en écrivant des notes à intervalle de 3<sup>es</sup> au dessous de la mélodie principale.

3<sup>o</sup> Il faut chanter alternativement la 1<sup>re</sup> phrase de la mélodie donnée et la 1<sup>re</sup> phrase de l'ébauche d'accompagnement, et continuer de chanter ainsi alternativement chacune des phrases de la mélodie donnée, et la phrase de l'ébauche d'accompagnement qui se trouve au dessous d'elle,

- Pour voir
- A Si la partie d'accompagnement ne contient pas de fautes contre les tonalités, c'est-à-dire, si la tonalité s'y porte sur la même note que dans la mélodie principale
  - B Si les cadences et les demi-cadences se font dans la partie d'accompagnement aux mêmes endroits que dans les mélodies principales.
  - C Si le chant de la partie d'accompagnement est agréable, et s'il produit à peu près les mêmes impressions que celui de la mélodie principale.

4<sup>o</sup> Si l'ébauche contient des fautes, il les faut corriger, à l'aide des 6<sup>tes</sup>, s'il se peut. Si l'on ne peut pas passer directement des 3<sup>es</sup> aux 6<sup>tes</sup> il faut employer pour arriver aux 6<sup>tes</sup> ou pour revenir aux 3<sup>es</sup> les intervalles de 2<sup>ème</sup> qualité, et n'employer les intervalles de 3<sup>ème</sup> qualité qu'à la dernière extrémité; à moins que ce ne soit à dessein, et pour produire un effet particulier.

5<sup>o</sup> Après avoir chanté et corrigé successivement toutes les phrases de l'ébauche, il faut examiner avec soin s'il n'y a pas une trop grande étendue entre la limite aiguë de la voix supérieure et la limite grave de la voix inférieure. L'étendue d'une limite à l'autre doit être, tout au plus d'une 12<sup>ème</sup> ou d'une 13<sup>ème</sup>; à moins que l'on n'écrive pour des voix d'élite: dans ce dernier cas, même, il est bon que l'étendue d'une limite à l'autre ne dépasse pas une 15<sup>ème</sup> ou une 16<sup>ème</sup> au plus.

1<sup>er</sup> Essai d'accompagnement.

La gamme étant de tous les chants le plus simple que l'on puisse imaginer, et ayant de plus l'avantage de contenir toutes les notes dans



un petit espace, c'est sur elle que nous ferons notre 1<sup>er</sup> essai d'accompagne<sup>nt</sup>

Nous placerons la gamme, comme mélodie principale, tantôt à la basse tantôt à l'aigu. et nous l'accompagnerons d'abord à la 3<sup>ce</sup> et ensuite à la 6<sup>te</sup> afin que l'on puisse remarquer quel est, de ces deux intervalles, celui qui produit l'effet le plus agréable.

(N<sup>o</sup> 1.)

1 9 3 4

gamme, Mélodie principale à l'aigu	1 2	3 4 5 6	7 1 7 6	5 4 3 2	1 .	
Ébauche d'accompagnement à la 3 <sup>ce</sup>	6 7	1 2 3 4	5 6 5 4	3 2 1 7	6 .	
	3 <sup>ce</sup> 3 <sup>ce</sup>	3 <sup>ce</sup> 3 <sup>ce</sup> 3 <sup>ce</sup> 3 <sup>ce</sup>	3 <sup>ce</sup> 3 <sup>ce</sup> 3 <sup>ce</sup> 3 <sup>ce</sup>	3 <sup>ce</sup> 3 <sup>ce</sup> 3 <sup>ce</sup> 3 <sup>ce</sup>	3 <sup>ce</sup> 3 <sup>ce</sup> 3 <sup>ce</sup> 3 <sup>ce</sup>	

Observations.

1<sup>o</sup> Dans la mélodie principale la tonalité se porte sur l'ut (vérifier en chantant.)

2<sup>o</sup> Dans l'ébauche d'accompagnement la tonalité se porte sur le la (vérifier en chantant.)

Donc: L'ébauche exige des corrections puisque la tonalité ne s'y porte pas sur les mêmes notes que dans la mélodie principale.

3<sup>o</sup> L'ébauche deviendra un bon accompagnement si l'on substitue à la sous-sensible (la) la tonique (ut), à l'unisson de la mélodie principale, dans la 1<sup>re</sup> mesure et dans la dernière; car alors la tonalité se portera, dans l'accompagnement, sur la même note que dans la mélodie principale, c'est-à-dire sur l'ut. (vérifier en chantant l'accompagnement corrigé ci-dessous.)

(N<sup>o</sup> 1 bis.)

gamme, Mélodie principale	1 2	3 4 5 6	7 1 7 6	5 4 3 2	1 .	
accompagnement corrigé	1 7	1 2 3 4	5 6 5 4	3 2 1 7	1 .	
	<u>unisson</u> 3 <sup>ce</sup>	3 <sup>ce</sup> 3 <sup>ce</sup> 3 <sup>ce</sup> 3 <sup>ce</sup>	3 <sup>ce</sup> 3 <sup>ce</sup> 3 <sup>ce</sup> 3 <sup>ce</sup>	3 <sup>ce</sup> 3 <sup>ce</sup> 3 <sup>ce</sup> 3 <sup>ce</sup>	3 <sup>ce</sup> 3 <sup>ce</sup> 3 <sup>ce</sup> 3 <sup>ce</sup>	<u>unisson</u>

Remarques importantes sur les faits que nous venons d'observer.

1<sup>o</sup> Lorsque, dans la 1<sup>re</sup> mesure et dans la dernière, nous accompagnons la tonique (ut) par la sous-sensible (la), tonique du mineur relatif, l'accompagnement fait un effet détestable, parce que



la tonalité se porte, dans les deux parties, sur des notes différentes.  
(Vérifiez en chantant le n<sup>o</sup> 1 ci-dessus.)

2<sup>o</sup> L'emploi de la sous-sensible au dessous de la tonique, n'a pas le même inconvénient dans la 3<sup>ème</sup> mesure de l'accompagnement corrigé; parceque, lorsqu'on l'emploie, la tonalité nécessaire, c'est-à-dire celle de la mélodie que l'on accompagne, est déjà bien déterminée dans l'accompagnement (Vérifiez en chantant l'accompagnement corrigé ci-dessus.)

Des remarques que nous venons de faire naît la régle suivante,  
Sur l'emploi de la sous-sensible, au dessous de la tonique, dans l'harmonie à deux parties.

Règle: L'on ne doit, dans l'harmonie à deux parties, accompagner la tonique par la sous-sensible (et réciproquement) que lorsque la tonalité nécessaire, c'est-à-dire, celle de la mélodie que l'on accompagne est déjà bien déterminée dans l'accompagnement.

Cette règle s'applique à toute note qui, dans le cours du chant, prend la propriété de tonique, et au mode mineur comme au mode majeur.

3<sup>o</sup> Dans les deux 1<sup>ères</sup> et dans les deux dernières mesures du n<sup>o</sup> 1 bis, dont l'accompagnement produit un fort bon effet (Vérifiez en chantant.)  
La tonique, la médiane, et la dominante, qui appartiennent à l'accord de 5<sup>te</sup> de tonique sont accompagnées par des notes de l'accord de 5<sup>te</sup> de tonique. (Vérifiez.)

De l'observation qui précède naît la règle suivante qui est d'une grande importance:

Règle: Pour déterminer dans l'accompagnement la même tonalité que dans la mélodie principale, il faut accompagner les notes de la mélodie principale qui appartiennent à l'accord de 5<sup>te</sup> de tonique, par des notes appartenant aussi à l'accord de 5<sup>te</sup> de tonique. Cette règle est de rigueur pour la 1<sup>ère</sup> note et pour la dernière d'un morceau d'harmonie.

4<sup>o</sup> D'après la règle précédente, nous avions à choisir, pour corriger notre ébauche, entre l'unisson (ut) (sol) nous avons choisi l'unisson.





