TRAITÉ
D'HARMONIE

Contenant

un Cours complet tel qu'il est

enseigné au Conservatoire de Paris,

dédié à Monsieur

CHERUBINI,

Directeur du Conservatoire,

Membre de l'Institut, Officier de la Légion d'Honneur, &c.

PAR

V. DOURLEN,

Membre du Conservatoire.

A V.

Cet Ouvrage est approuvé par l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut Royal de France, et adopté au Conservatoire pour l'Enseignem.t dans les Classes d'Harmonie.

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

Prix : 24.f

PARIS, chez PRILIPP & C.ie Editeurs de Musique, Boulevart Montmartre, N.o 13.

Vm.8 255

A Monsieur Cherubini.

Monsieur le Directeur,

Vous avez bien voulu me donner des conseils au commencement de ma carrière, maintenant vous daignez accepter la dédicace de cet ouvrage; il était juste que je vous fisse hommage des principes que j'ai reçus de vous.

J'ai cherché à consacrer dans ce traité les doctrines que j'ai reçues de vous Monsieur, de M.r Berton, de Catel et de Méhul. Ces doctrines basées sur les anciennes écoles d'Italie sont, je crois, les plus pures et les seules qui survivront à ce fatras de prétendues innovations dont on a cherché à abuser le public depuis quelques années. Les chefs-d'œuvre des grands maîtres, les vôtres, Monsieur, sont autant de fanaux qui rameneront toujours dans la bonne route, les voyageurs égarés.

Permettez-moi, Monsieur le Directeur, de vous offrir, avec l'hommage de ma reconnaissance, l'assurance de mon respectueux dévouement et de mon admiration la plus sincère.

V. Dourlen

A

RAPPORT SUR LE TRAITÉ D'HARMONIE DE Mr. DOURLEN.

Institut de France.

Académie Royale
des beaux Arts.

Le secrétaire perpétuel de l'académie certifie que ce qui suit est extrait du procès-verbal de la séance du samedi 3 mars 1838.

Messieurs

Monsieur le ministre de l'Intérieur vous a invité à prendre connaissance d'un nouvel ouvrage dont Mr. Dourlen est l'auteur, et à lui faire connaître votre opinion sur son mérite. Vous avez chargé votre section de musique de prendre ce soin, et je viens aujourd'hui en son nom, vous donner lecture du rapport dans lequel elle a cru devoir exprimer franchement et loyalement sa pensée.

Mr. Dourlen eut, après Mr. Androt, l'insigne honneur, en 1805, d'obtenir de vos mains la couronne du grand prix musical; à son retour de Rome il fit représenter plusieurs opéras comiques; bientôt après il fut nommé professeur d'harmonie à notre conservatoire de musique, fonctions qu'il a su remplir depuis plus de vingt cinq ans avec honneur et distinction. Elève de Méhul il fut, pendant plusieurs années, prévôt dans ma classe au conservatoire; élevé par nous, il a constamment et religieusement suivi, dans l'enseignement de cette partie de l'art musical les doctrines de ses maîtres et le livre qu'il vient soumettre aujourd'hui à votre jugement n'est qu'un résumé de ses travaux, en un mot, un itinéraire, si l'on peut s'exprimer ainsi, des routes qu'il a suivies dans l'exercice de son long et honorable professorat. Nous avons examiné avec soin cette méthode, et, sous tous les points, elle nous a paru être le fruit d'une longue expérience et ne contenir que de saines doctrines.

En conséquence nous avons l'honneur de proposer à l'académie d'accorder son approbation à notre rapport.

Signé à la minute: Cherubini, Paer, Aubert, Halevy, Carafa et Berton rapporteur.

L'académie adopte ce rapport.

Certifié conforme
le Secrétaire perpétuel
Quatremere de Quincy

AVANT-PROPOS.

Ce traité d'harmonie résume les anciens systèmes et marque le point où la science est arrivée.

Nous voyons tous les jours éclore de nouvelles grammaires pour enseigner la langue française, les principes changent-ils? non, ils sont toujours les mêmes, mais chaque auteur a une manière différente de présenter ces principes, une méthode qu'il croit être plus à la portée de ceux qui apprennent; il en est de même pour l'harmonie. Le système le plus simple, celui qui rend le mieux raison de tout et d'une manière plus logique, est celui qui doit mériter la préférence.

Rameau le premier en France a mis un peu d'ordre à ce chaos qu'on nommait alors harmonie; il ne reconnaissait que deux accords primitifs, l'accord parfait et celui de septième; comme dans tous les accords dissonnans il se trouve un intervalle de seconde, il le renversait, en fesait une septième et lui *ordonnait* la marche que doivent suivre les septièmes; ainsi dans l'accord de $\frac{7}{4}$, sol, ut, ré: ut et ré forment une seconde, laquelle renversée donne la septième: ré, ut. Il considérait donc *ré* comme basse fondamentale de l'accord sol, ut, ré, et fesait suivre à ce ré, comme nous l'avons dit, la marche ordinaire des septièmes, montant de quarte et descendant de quinte. Cette régularité dans la marche de la basse fondamentale était fort ingénieuse et semblait mettre de l'ordre là, où jusqu'alors il n'y avait eu que confusion; mais malheureusement pour le système et heureusement pour nous, dans le moment où ce même système était adopté par toute l'Europe musicale, des hommes de génie sont venus, ont composé des œuvres sublimes, en s'écartant totalement de la marche que devait suivre la basse fondamentale selon Rameau: Haydn, Mozart et après eux Beethoven, ont prouvé par leurs chefs-d'œuvre que ces règles n'étaient que de pure convention, qu'une entrave, ingénieusement imaginée il est vrai, non seulement inutile, mais même souvent nuisible à l'essor de l'imagination.

Il n'en est pas de même des règles du contrepoint, celles là sont immuables comme les règles fondamentales de la grammaire française; on peut varier la manière de les enseigner, mais elles sont toujours les mêmes. C'est parceque Catel s'est appuyé sur ces seules règles que son système est généralement adopté maintenant, il a donné aux accords leur véritable origine et la marche naturelle qu'ils doivent suivre; seulement on regrettait qu'un si bon maître (je dis bon sous tous les rapports) n'eut pas donné plus de développements à sa méthode, ne l'eut pas appuyée de plus d'exemples. Il y a quelques années, lorsque j'eus conçu le plan de mon ouvrage, fruit de ma longue expérience dans l'enseignement, je fus le confier à Catel; il me dit: "mais c'est précisément ce que je veux faire dans une seconde édition de ma méthode" alors je lui promis que mon ouvrage ne paraitrait pas. La mort a enlevé Catel trop tôt pour l'art, pour ses amis, pour ses nombreux élèves, pour ses admirateurs; depuis que nous l'avons perdu, il parait que cet ouvrage n'a pas été trouvé dans ses papiers, ou n'est peut-être resté qu'un projet. Aucune publication n'ayant eu lieu, je me crois suffisamment dégagé de la parole que je lui avais donnée et qu'il n'avait pas voulu accepter, car j'ai une lettre de lui par laquelle il m'engage de la manière la plus pressante à continuer sans avoir égard à son travail. Je crois pouvoir le faire actuellement que nous devons perdre l'espoir de voir paraître le sien.

Tous nos bons compositeurs modernes ont suivi les anciennes règles du contrepoint, si quelques uns ont fait des fautes, ou elles leur sont échappées, ou ils les ont jugées nécessaires aux effets qu'ils voulaient produire; c'est avec connaissance de cause que M.r Berton a fait des quintes dans le délire. Quand Racine a dit: le flot qui l'apporta recule épouvanté" Racine a fait une faute; s'il avait écrit en prose il aurait dit: le flot qui l'apporta recula épouvanté" mais le vers avec sa faute n'est-il pas mille fois préférable à la prose? Eh bien si quelques bons compositeurs ont fait des quintes, elles n'en sont pas moins des fautes, mais ces fautes se font pardonner par des beautés du premier ordre.

Jeunes gens, ne faites pas de fautes pour prouver que vous avez du génie, mais ayez du génie et l'on absoudra vos fautes.

Je conviens que l'étude des règles n'est pas toujours amusante, mais elles ne sont pas difficiles et il n'est vraiment pas permis à un compositeur de les ignorer.

Je ne terminerai pas cet avant-propos sans dire que je dois beaucoup des leçons qui forment ce cours à l'amitié dont Catel m'honorait, j'ai ajouté toutes celles qui m'ont semblé devoir être utiles au développement de cette méthode.

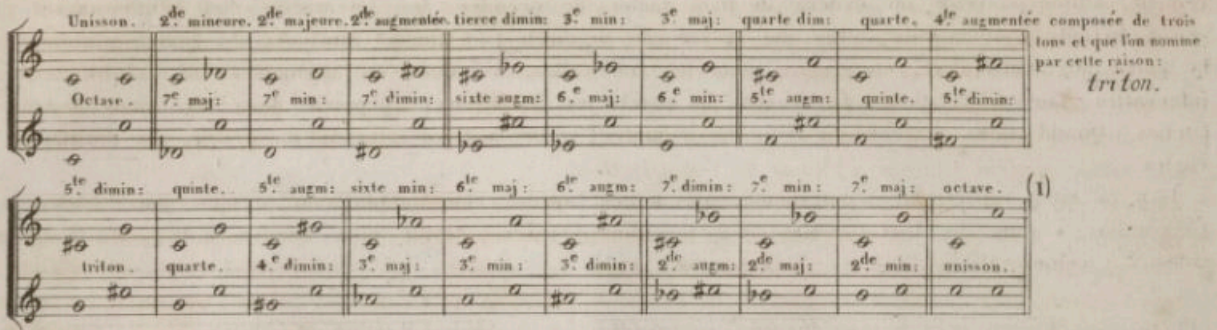
TRAITÉ D'HARMONIE PAR V. DOURLEN .

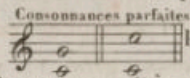
La connaissance des accords et la manière de les employer constituent l'étude de l'harmonie.

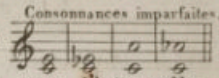
L'harmonie s'écrit à deux, trois, quatre parties et plus. Une seule partie se nomme: Chant ou mélodie. Deux ou plusieurs sons entendus ensemble forment harmonie. Il est naturel d'apprendre d'abord à écrire à deux parties, puis à trois, à quatre &&ª. Les règles établies pour écrire à deux parties s'appliquent à la manière d'écrire à plusieurs, seulement avec moins de rigueur; c'est-à-dire que pour écrire à huit parties les règles sont moins sévères que lorsqu'on écrit à deux ou à trois. Pour bien comprendre la composition des accords il est essentiel de bien connaitre les intervalles dont ils se forment.

DES INTERVALLES ET DE LEURS RENVERSEMENTS .

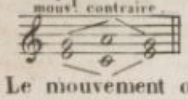
Pour renverser un intervalle il faut transporter à l'aigu ce qui est au grave et au grave ce qui était à l'aigu.



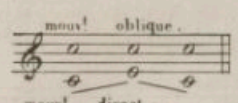
Les intervalles sont de deux sortes, ou consonnants ou dissonnans. Les intervalles consonnants, ou plus brièvement les *consonnances* sont de deux espèces: les parfaites et les imparfaites, les consonnances parfaites sont la quinte et l'octave 

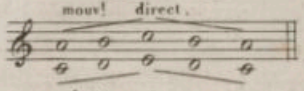
les imparfaites sont la tierce et la sixte 

Les autres intervalles sont dissonnans: il y a cependant une distinction à faire pour l'intervalle de quarte; les uns la regardent comme une consonnance parfaite, parcequ'elle est le renversement de la quinte qui est une consonnance parfaite, les autres en font décidément une dissonnance; je pense qu'à cet égard on peut s'en rapporter aux grands maitres des écoles Allemande, Italienne et Française, qui ont toujours considéré la quarte comme dissonnance à deux parties et quelquefois comme consonnance entre les parties. A mesure que j'aurai l'occasion d'employer la quarte, je donnerai des explications qui résoudront je l'espère toutes les difficultés qui se sont élevées jusqu'ici relativement à cet intervalle.

Les mouvements que les différentes parties peuvent faire entr'elles se réduisent à trois. 1.° le mouvement contraire, qui a lieu lorsque les parties marchent en sens contraire, que l'une monte tandis que l'autre descend. 

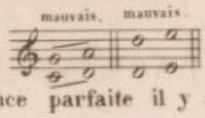
le sol monte au la pendant que le mi descend à l'ut; ainsi de suite.

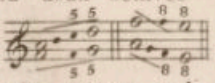
2.° Le mouvement oblique: quand une partie est stationnaire tandis que les autres montent ou descendent - - - - - - - 

3.° Enfin le mouvement direct ou semblable, lorsque les parties marchent dans le même sens, montent ou descendent ensemble. 

Les lois du contrepoint, qui sont aussi celles qui doivent nous guider pour écrire correctement l'harmonie, défendent de faire deux consonnances parfaites de suite par le mouvement direct; ainsi deux

(1) Quelques auteurs ont indiqué quatre espèces de chaque intervalle; mais je les crois inutiles à la formation d'un accord. cela rentre naturellement dans le chapitre des altérations; dans quel accord par exemple pourrait-on faire entrer une octave diminuée comme ut ♯ et ut ♭ ? ainsi des autres.

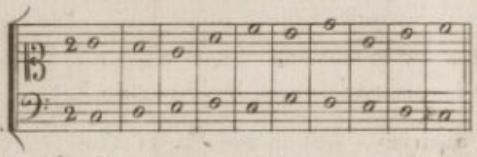
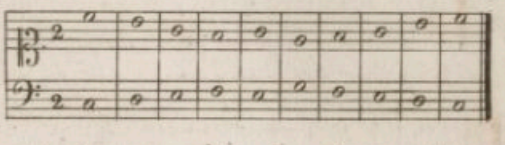
quintes de suite ou deux octaves sont défendues. 

Quand une consonnance imparfaite arrive par mouvement direct à une consonnance parfaite il y a deux quintes ou deux octaves cachées. Cela se prouve en remplissant l'intervalle qui sépare les notes entr'elles 

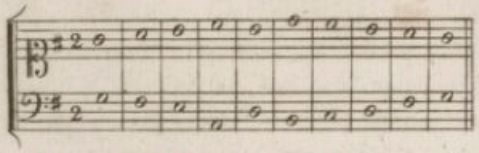
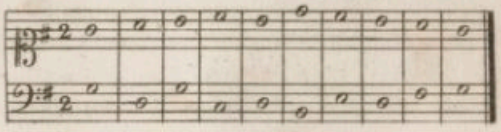
Avant de donner des exemples d'harmonie à deux parties, je dois prévenir que les leçons suivantes sont ce qu'on nomme du contrepoint; la basse donnée est un plain-chant et le chant fait sur cette basse, est un contrepoint, mais comme ceci est un traité d'harmonie et non un ouvrage sur le contrepoint je n'en prendrai que ce qui sera nécessaire pour enseigner à écrire à deux parties; les règles étant les mêmes lorsque les différens accords nous donneront plus de deux notes.

Il faut s'exercer d'abord sur les intervalles consonnans; ainsi on n'employera dans les leçons suivantes que des tierces, des quintes, des sixtes et des octaves. On aura soin de commencer et de terminer toujours par une consonnance parfaite; on évitera de faire deux tierces majeures de suite par le mouvement direct, comme dureté, on évitera trois tierces ou trois sixtes par ce mouvement, comme pauvreté, on évitera de trop sauter, de prendre des intervalles dont l'intonnation serait difficile pour la voix, telles que la seconde augmentée, la tierce diminuée, la quarte diminuée, la quarte augmentée &c. en général tous les intervalles diminués ou augmentés, on nomme ces intervalles fausses relations: l'intervalle de quarte est entièrement proscrit dans les leçons à deux parties. Quand nous écrirons à trois ou à quatre, nous nous écarterons un peu de ces dernières règles.

Il y a cinq espèces de contrepoint, qui toutes auront leur application lorsque nous écrirons l'harmonie à plus de deux parties. La première espèce s'écrit note contre note, c'est-à-dire notes de même valeur dans les deux parties.

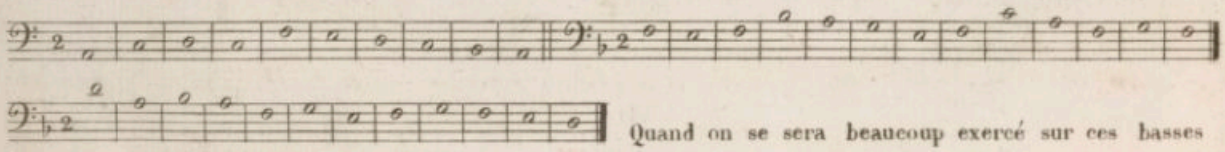
Contrepoint.
Basse donnée ou plaint-chant. 
Autre. 

Il faut s'exercer à faire beaucoup de chants différents sur cette basse, après quoi on transportera cette basse à la première partie comme dans les exemples suivants et l'on s'exercera de même à faire beaucoup de basses.

Plaint-chant.
Contrepoint. 
Autre. 

On remarquera que la basse doit toujours commencer par la tonique; si l'on commençait par la quinte audessous du chant, on ferait entendre une autre tonalité que celle de la leçon. Les mouvements contraires sont les plus favorables à ce genre de composition.

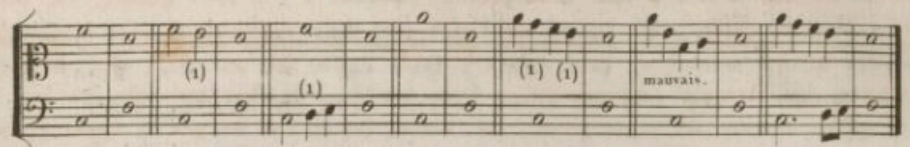
Autres basses sur lesquelles on doit s'exercer longtems comme sur la première.



Quand on se sera beaucoup exercé sur ces basses on passera à la seconde espèce de contrepoint qui se compose en fesant deux notes contre une. La note qui se fait sur le second tems de la mesure peut être une note de passage. Les notes de

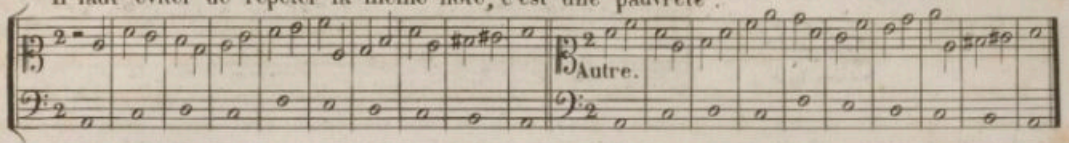
passage servent à remplir l'intervalle qui sépare deux notes ; il faut donc quèlles marchent toujours diatoniquement .

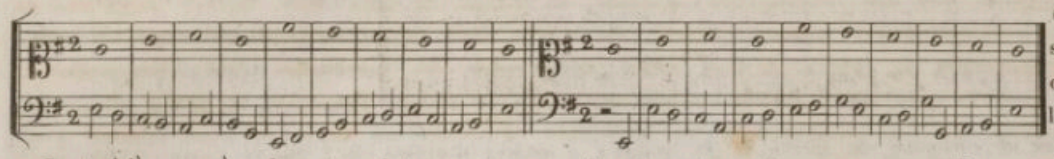
(1) Note de passage.



Il faut éviter de répéter la même note, c'est une pauvreté .

Contrepoint.
Plain - chant.

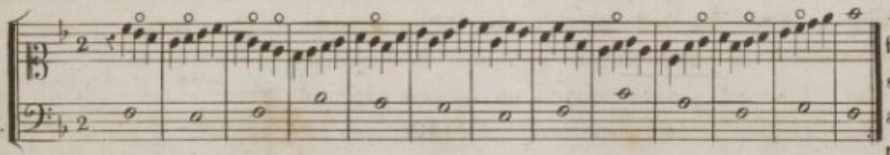


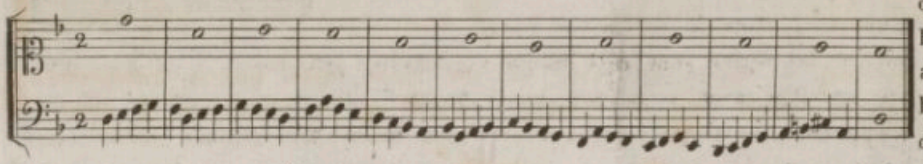


On s'exercera aussi beaucoup sur cette espèce avec les 4 basses données

La troisième espèce de contrepoint se compose en fesant quatre notes pour une . Dans cette espèce la seconde et la quatrième note peuvent être des notes de passage ; la première des quatre doit toujours être une consonnance . Toutes les notes marquées o sont des notes de passage .

C.
P.C.

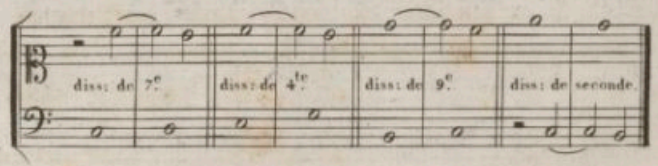


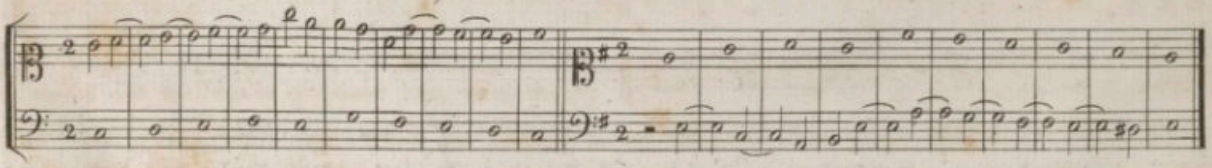


Remarquez que toutes les fois qu'il se trouve en passant un intervalle de quarte augmentée, il faut que le chant monte et que la basse descende, le contraire arrive quand le chant fait quinte diminuée avec la basse, alors c'est la basse qui doit monter et le chant qui doit descendre.

Dans la quatrième espèce de contrepoint on employe des syncopes, ce qui permet de se servir des dissonnances, mais il faut qu'elles soient préparées et sauvées ; c'est-à-dire qu'avant d'être dissonnance une note doit avoir été entendue comme consonnance ; la consonnance ne peut pas être de moindre valeur que la dissonnance ; celle-ci se sauve ou se résout toujours en descendant d'un degré ; la dissonnance peut être de moindre valeur que la note qui la prépare .

Exemple des dissonnances qu'on peut employer dans l'harmonie à deux parties.

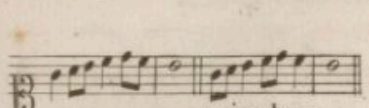


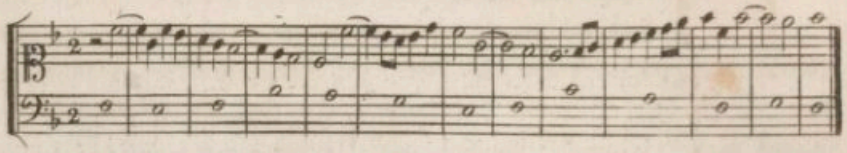


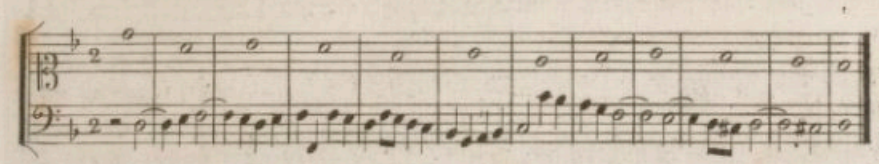
Je ne donne qu'un exemple de chaque espèce de contrepoint, mais je recommande toujours de s'exercer

beaucoup sur les quatre basses données, de faire beaucoup de chants sur ces basses, et beaucoup de basses quand celles-ci seront transportées à la première partie.

La cinquième espèce de contrepoint figuré ou fleuri (ces deux expressions sont synonimes en contrepoint) renferme les quatre autres, on peut même y faire entrer des croches. Quand on met deux croches dans une mesure il vaut toujours mieux qu'elles soient sur le temps faible.



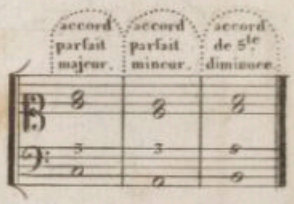




Quand on se sera beaucoup exercé sur ces cinq espèces de contrepoint, on pourra passer à l'harmonie à 3 et à 4 parties.

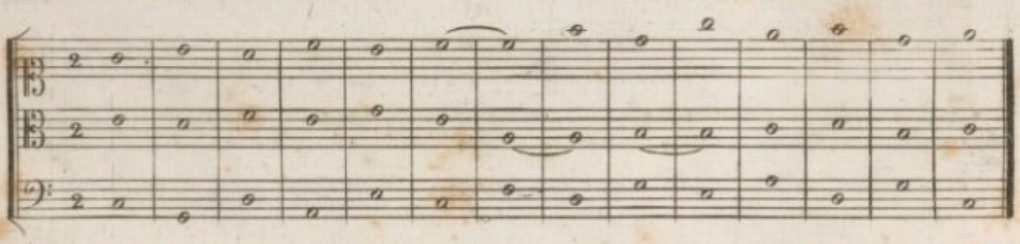
L'accord parfait se compose de tierce et de quinte; à quatre parties on y ajoute l'octave; les intervalles comme on l'a vu se comptent toujours à partir du grave à l'aigu; ainsi: ce sera la tierce de la basse et la quinte de la basse qui formeront un accord parfait.

On représente les accords par un chiffre qui indique l'un des intervalles dont cet accord est composé: ainsi l'accord parfait se chiffre par un 3, un 5, ou un 8; quelques auteurs ne chiffrent pas les notes de basse qui doivent porter accord parfait. L'accord parfait majeur ou mineur peut se placer sur tous les degrés de la gamme il faut seulement observer que la quinte est diminuée dans celui qui se place sur la note sensible et sur la seconde note dans le mode mineur, alors il se chiffre par 5.



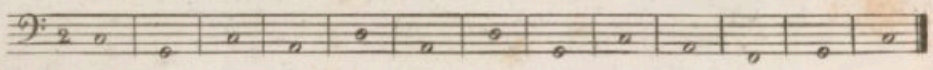
Quand on écrit à trois parties, les règles sont déjà moins rigoureuses qu'à deux. Si la dominante monte à la tonique, la note sensible peut y monter aussi malgré les octaves cachées. Si la basse monte ou descend de quarte, la partie intermédiaire peut faire des quintes cachées avec la basse, pourvu que la première partie marche en mouvement contraire avec la basse et que la partie intermédiaire marche diatoniquement, comme on le verra dans l'exemple suivant. Pour faire les leçons suivantes on copiera seulement la basse et les chiffres et on fera les autres parties; ensuite on comparera avec la leçon donnée pour corriger les fautes qu'on pourrait avoir faites.

N.° 1.



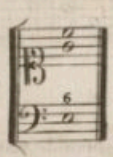
N.° 2.

autre basse qu'il faut écrire à 3 parties.



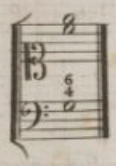
Pour obtenir le premier renversement d'un accord, il faut mettre à la basse la note qui est immédiatement audessus d'elle, et transporter à l'aigu la note qui est à la basse; ainsi pour avoir le premier renversement de l'accord parfait ut, mi, sol; il faut mettre mi à la basse, et sol, ut, aux parties

supérieures. Ce premier renversement se nomme accord de sixte, il se compose de tierce et de sixte; on le chiffre par un 6.

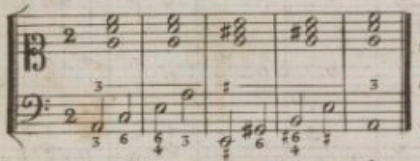
Ex: 

On voit qu'ici entre les parties intermédiaires il existe une quarte; cette quarte n'est pas une dissonnance, mais elle n'est pas non plus une consonnance parfaite, car on ne peut écrire une suite de sixtes diatoniques que par le mouvement direct; alors on sent que la règle qui défend deux consonnances parfaites de suite n'existerait plus. On eut établi une règle aussi sévère pour les quartes que pour les quintes, si la quarte avait été considérée comme consonnance parfaite. Nous verrons dans le second renversement de l'accord parfait la quarte employée contre la basse sans que pour cela elle soit dissonnance. Nous verrons plus tard les cas où la quarte, comme dissonnance aura besoin de préparation et de résolution.

Le second renversement de l'accord parfait se fera en mettant à la basse la troisième note de l accord et les deux autres audessus: il se compose de quarte et de sixte, se nomme quarte et sixte et se chiffre par $\frac{6}{4}$.

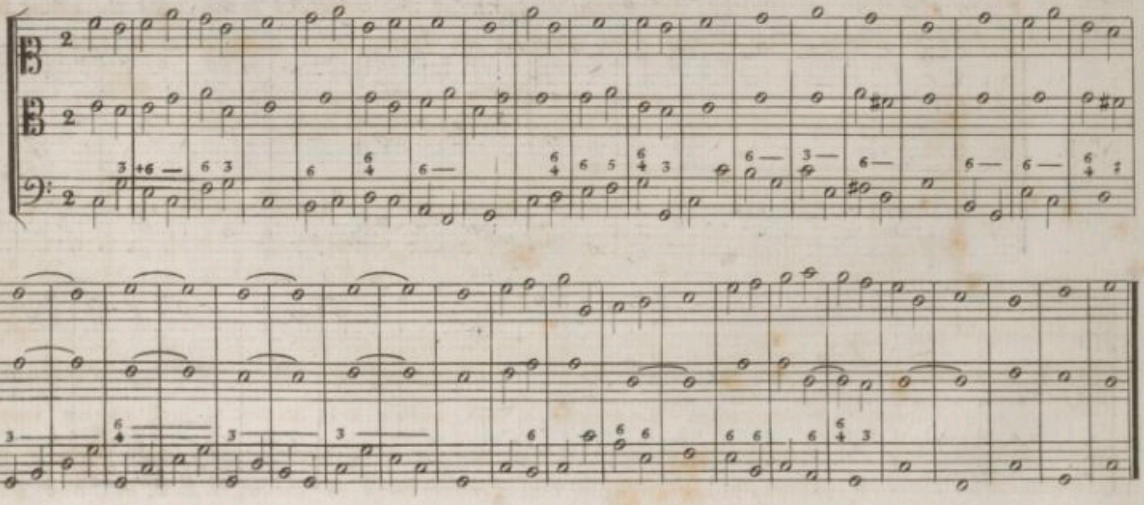
Ex: 

Pour éviter de multiplier les signes, quand un accord est prolongé sur une ou plusieurs notes on tire un trait ——— alors l'accord placé sur la première note où se trouve le chiffre dure sur toutes les notes sur lesquelles le trait est prolongé.



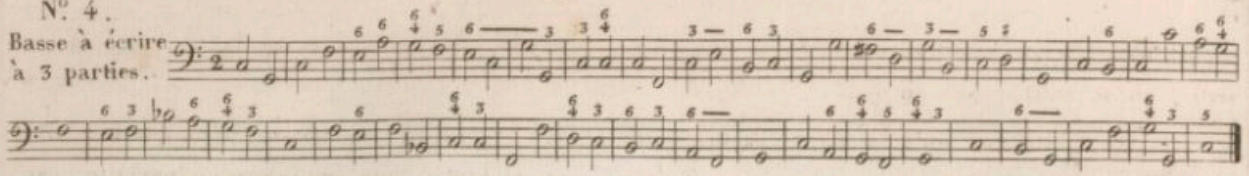
Quand la tierce d'un accord est altérée, on l'indique par le signe de l'altération: ainsi dans l'exemple qui précède la tierce de mi étant dièzée, on indique l'accord par un ♯. Si c'est un autre intervalle que la tierce qui est altéré, on met l'accident devant le chiffre qui représente l'intervalle altéré; ainsi dans la quatrième mesure du même exemple, la sixte est dièzée alors on met un ♯ devant le six.

Pour l'emploi de l'accord parfait, l'accord de sixte et celui de quarte et sixte a trois parties.

N°. 3. 

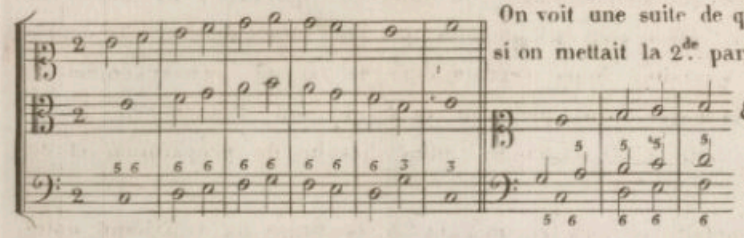
N.° 4.

Basse à écrire à 3 parties.

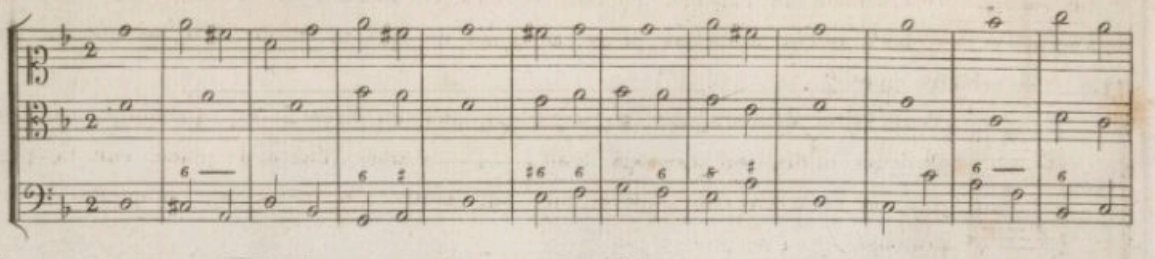


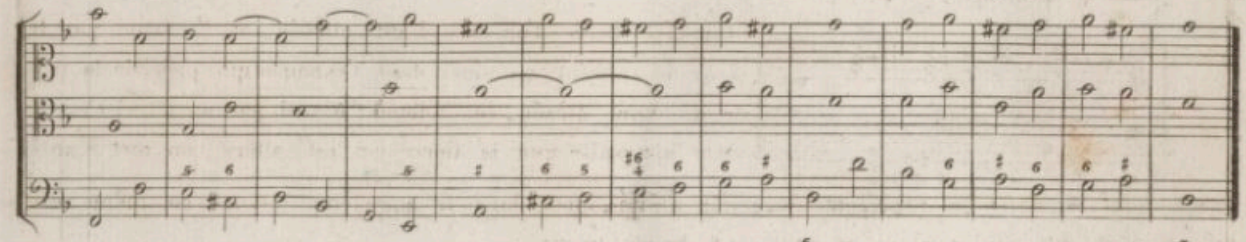
Voici la seule manière d'écrire une suite de sixtes diatoniques.

On voit une suite de quartes entre la première et la seconde partie; si on mettait la 2.de partie au lieu de la 1.re cela ferait une suite de quintes

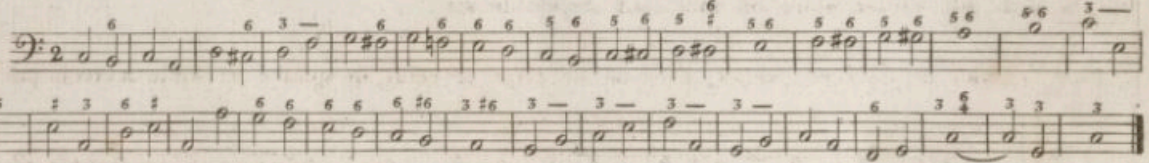


N.° 5.

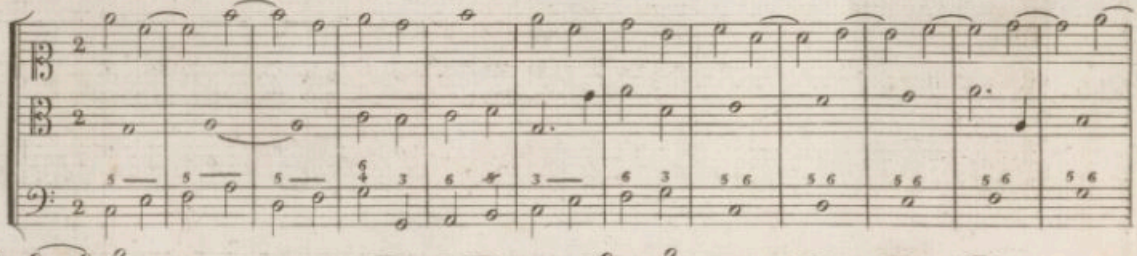


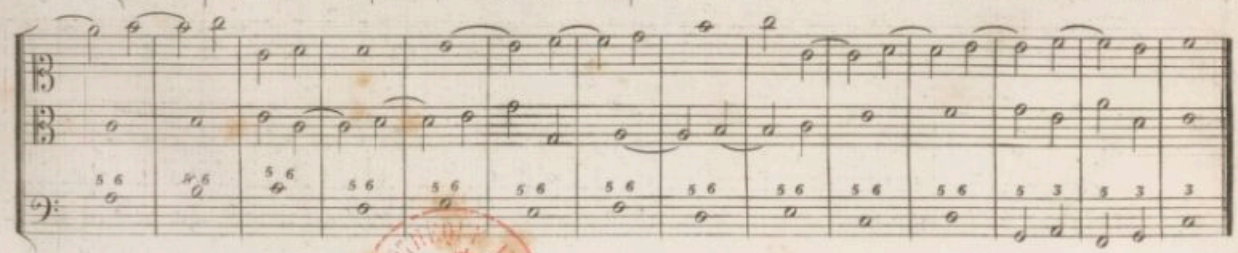


N.° 6.



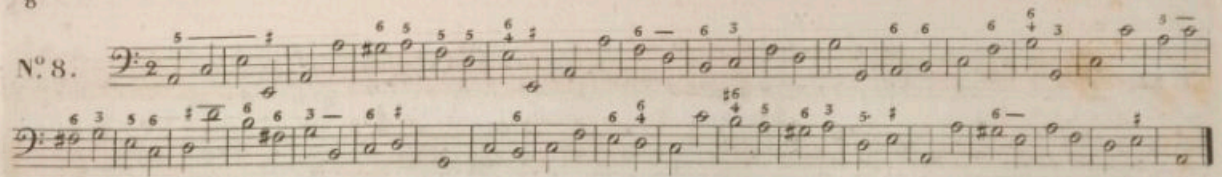
N.° 7.





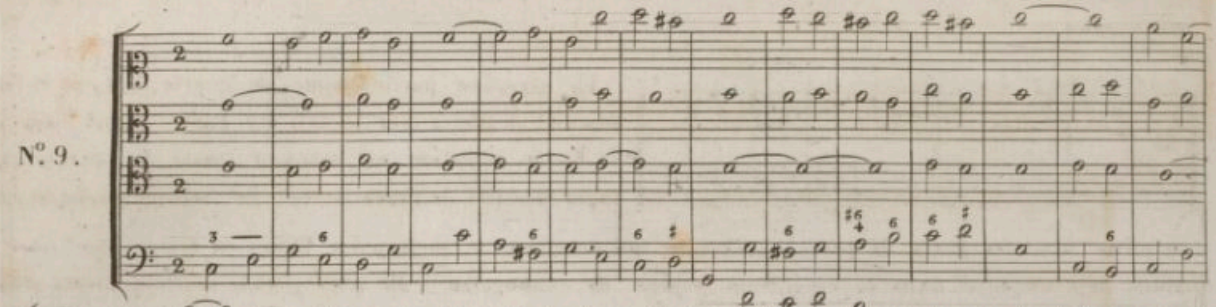
BIBLIOTECA NACIONAL

N.° 8.

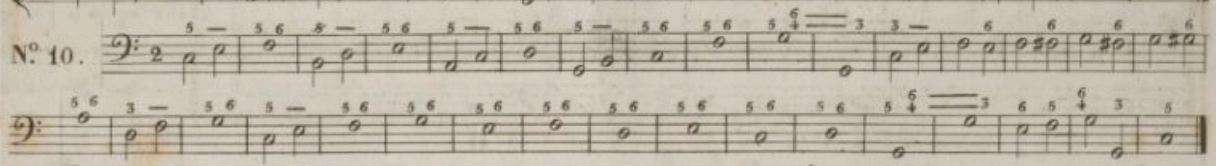


Maintenant nous allons passer aux leçons à quatre parties; les règles sont toujours les mêmes seulement un peu plus de tolérance encore pour les octaves et les quintes cachées entre les parties intérieures. Pour écrire les accords parfaits à quatre parties, il suffit comme nous l'avons déjà dit de les completter en y ajoutant l'octave. On peut aussi doubler une des autres notes de l'accord.

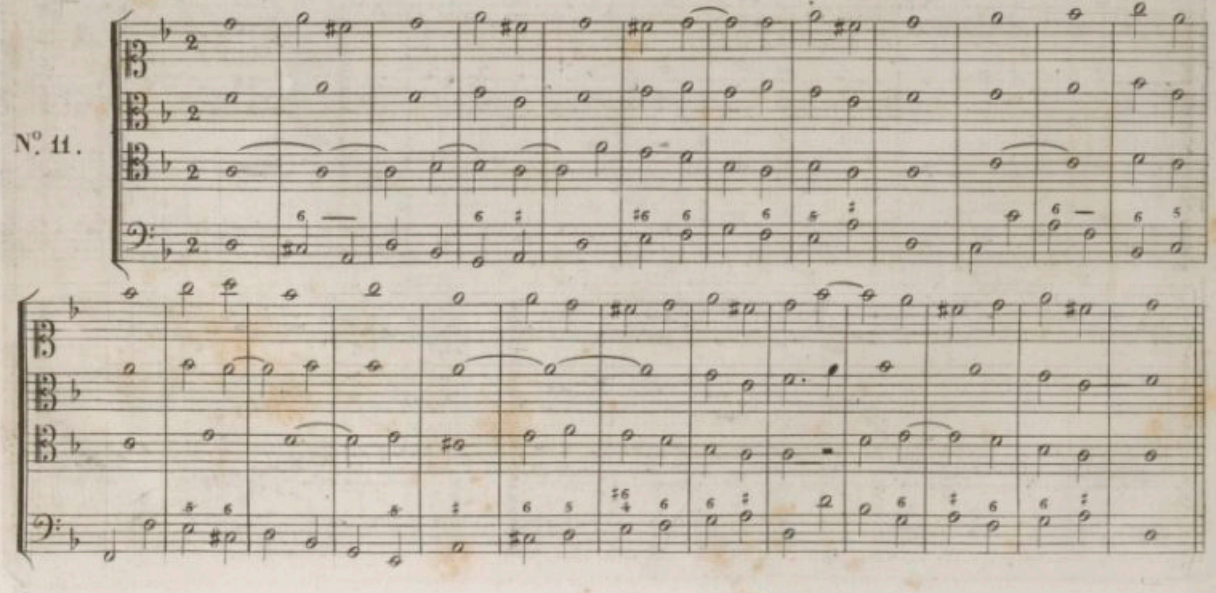
N.° 9.



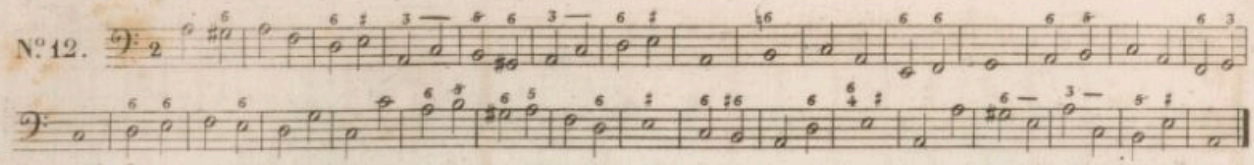
N.° 10.



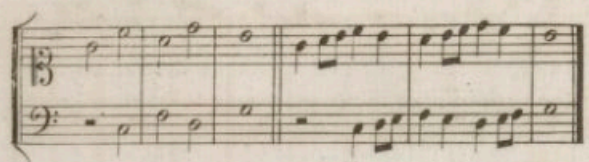
N.° 11.



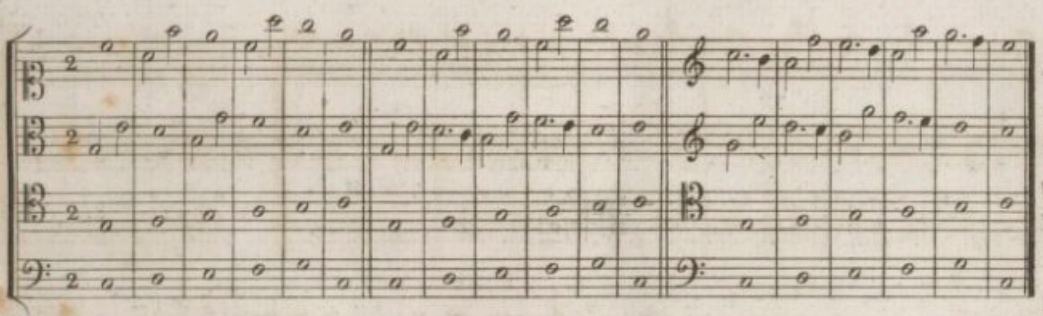
N.° 12.



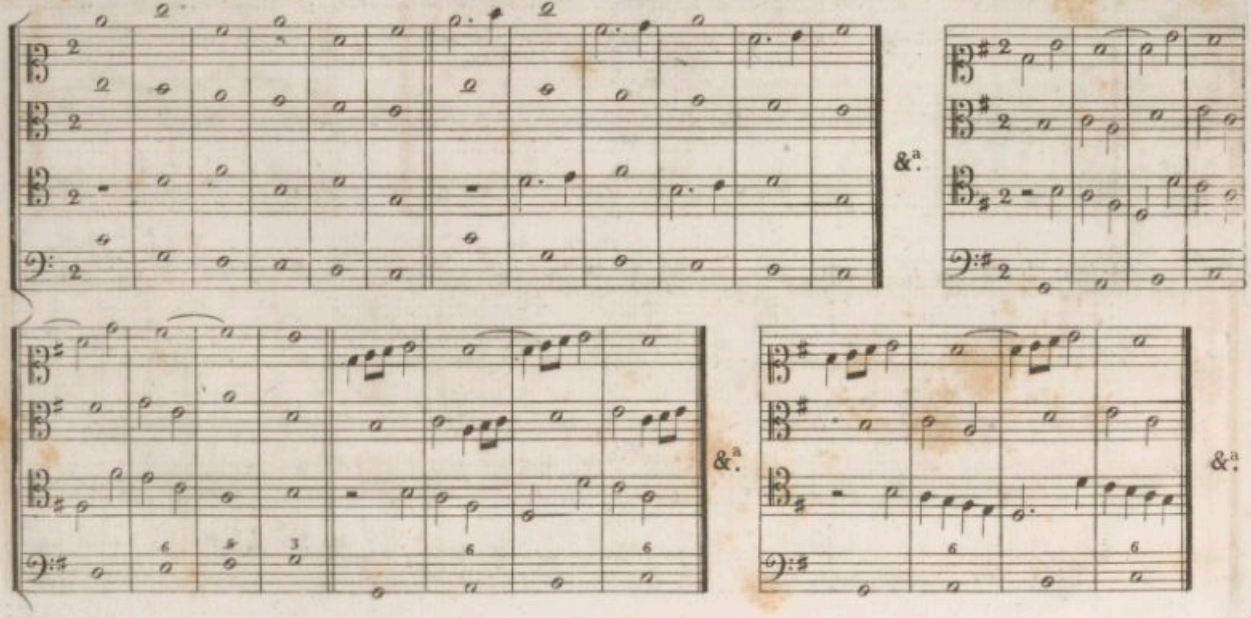
On a vu à la seconde et à la troisième espèce de contrepoint ce que c'était que des notes de passage; maintenant nous allons en faire l'application aux leçons à trois et à quatre parties. Quand deux ou plusieurs parties se répondent, font le même dessin ou à peu près, à quelqu'intervalle que ce soit, cela se nomme: imitation. Ainsi dans l'exemple suivant les deux parties font imitation entre elles.

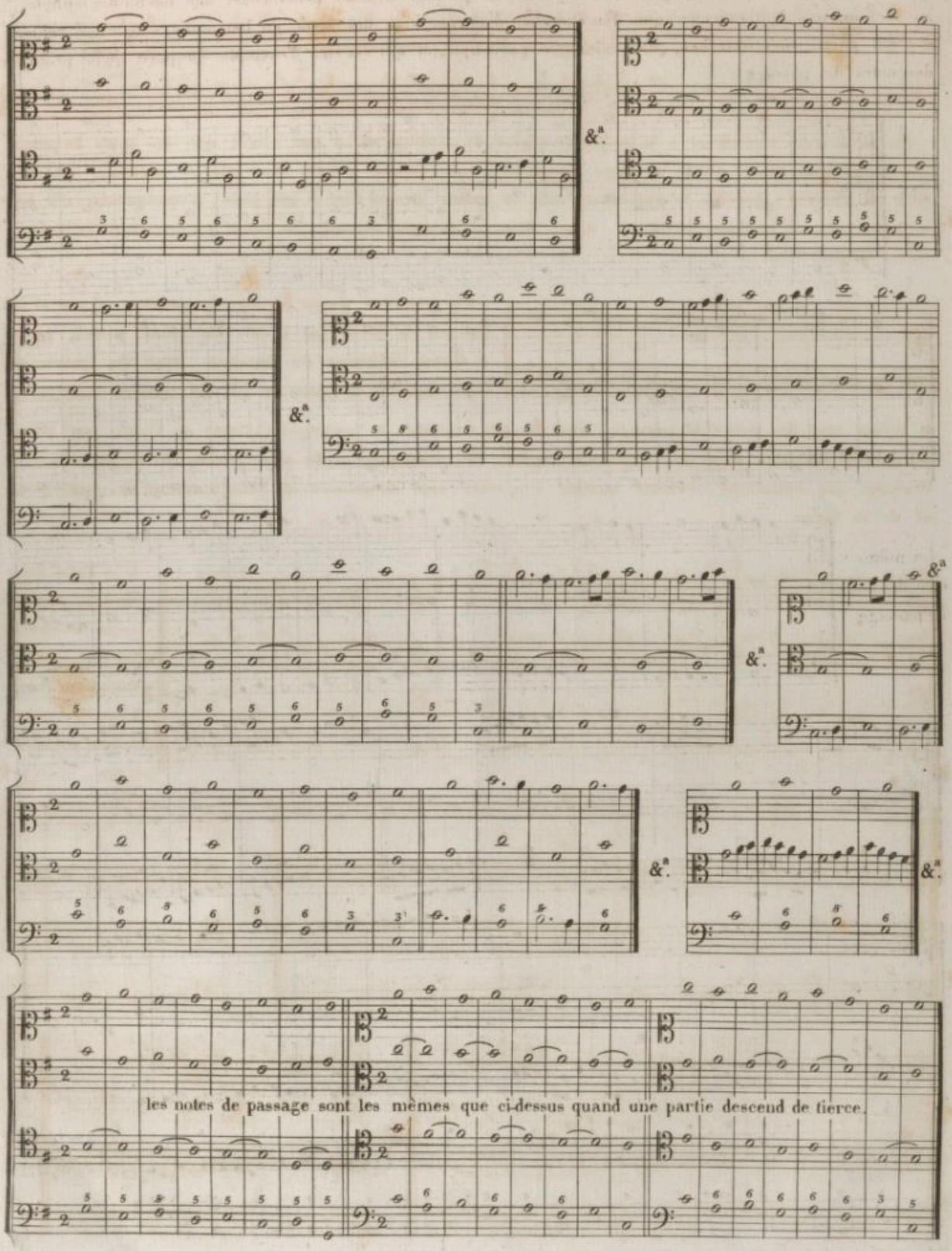


La première partie monte de quarte, sol, ut et l'ut descend de tierce sur le la. La basse prend après et forme imitation en montant aussi de quarte ut, fa, et descend de tierce au ré. Le second exemple est le même avec des notes de passage; c'est ce qui constitue le contrepoint fleuri ou figuré que nous avons déjà employé dans la cinquième espèce de contrepoint. De plus grands développements relativement aux imitations seraient inutiles ici; elles sont du ressort de l'enseignement du contrepoint et de la fugue.



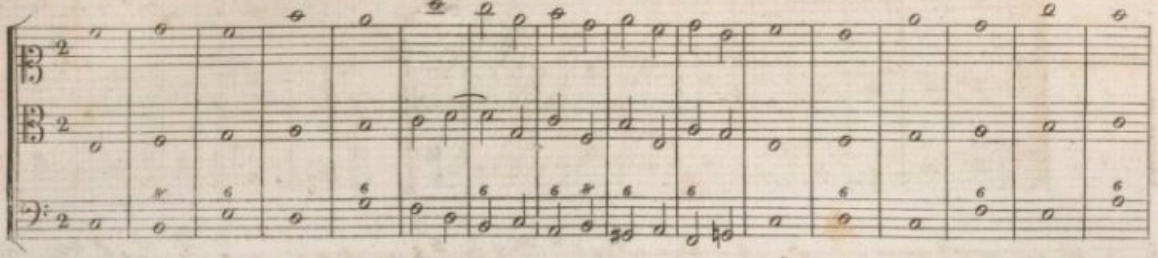
Il a fallu dans ce dernier exemple changer les clefs et faire croiser les parties pour éviter les quintes entre les deux premières parties.

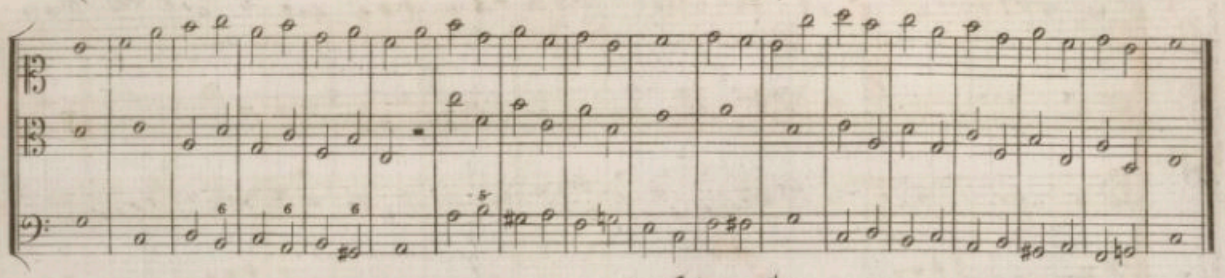



les notes de passage sont les mêmes que ci-dessus quand une partie descend de tierce.

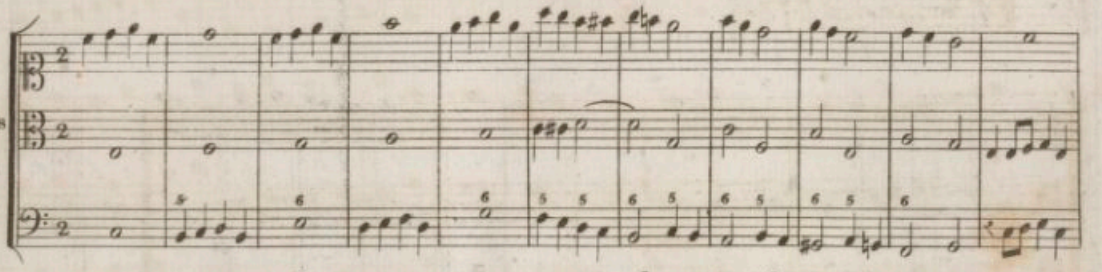
Je n'ai fait qu'indiquer quelques unes des notes de passage dont on peut broder une harmonie simple, ce sera un très bon exercice que d'en chercher d'autres. Voici une leçon en harmonie simple qui renferme une partie des marches, qu'on vient de parcourir, et qui servira d'exemple du parti qu'on peut tirer des notes de passage.

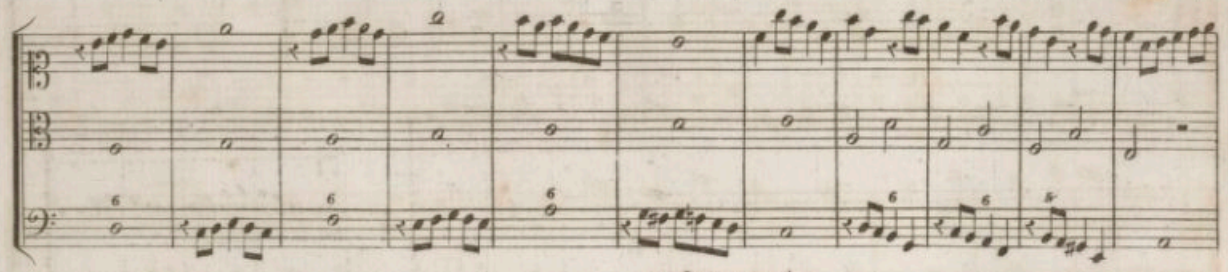
N.° 13.



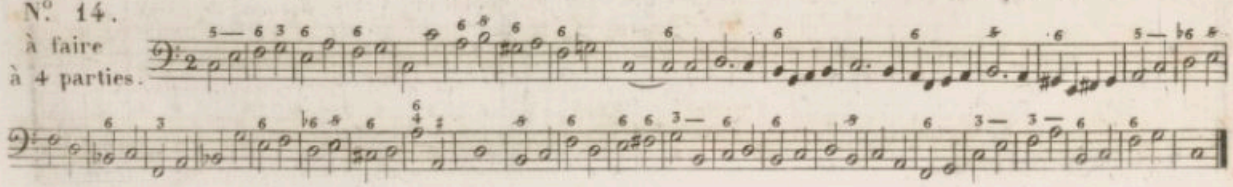


La même avec des notes de passage.

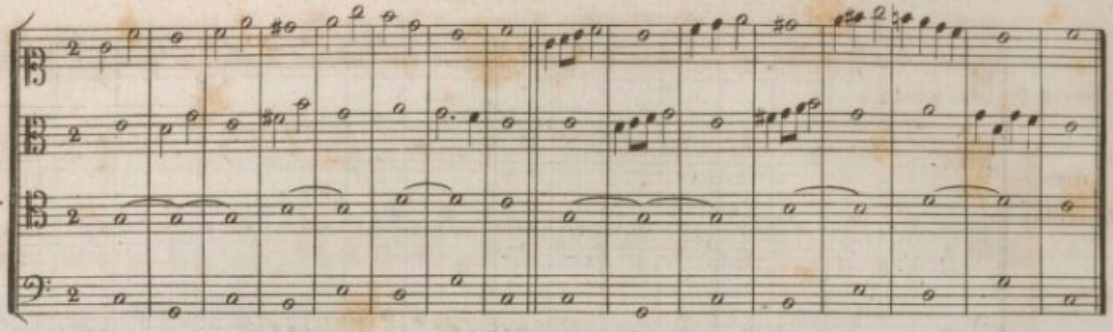




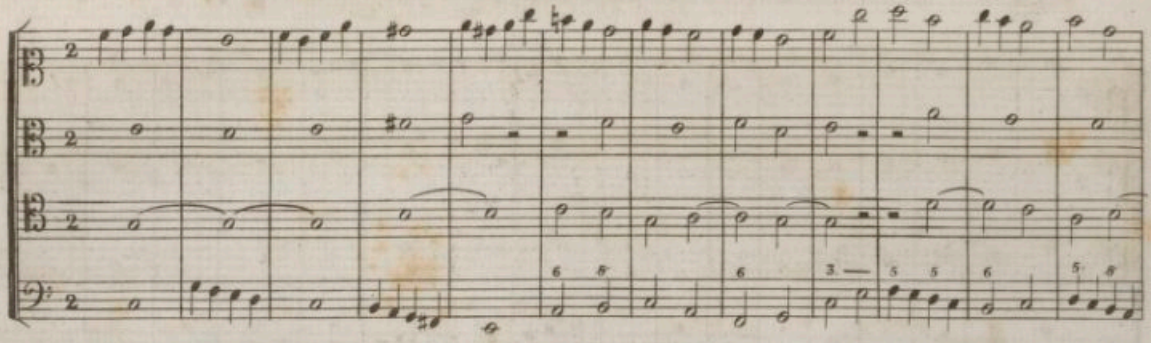
N.° 14. à faire à 4 parties.

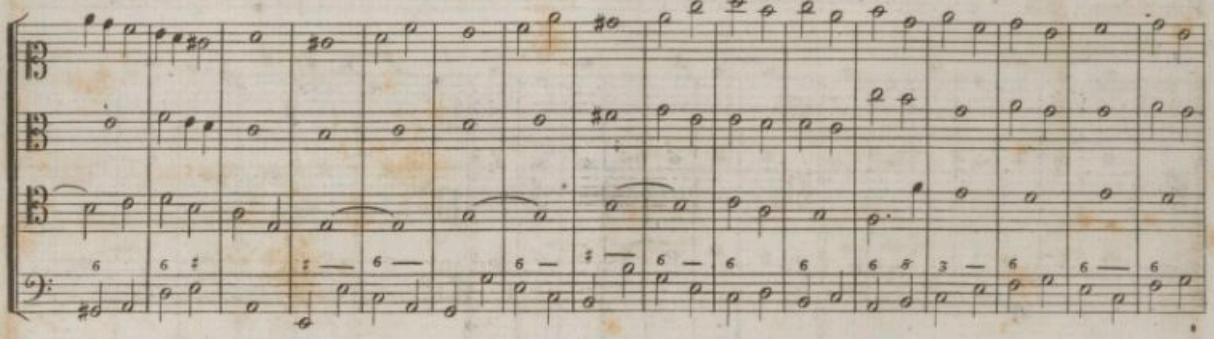


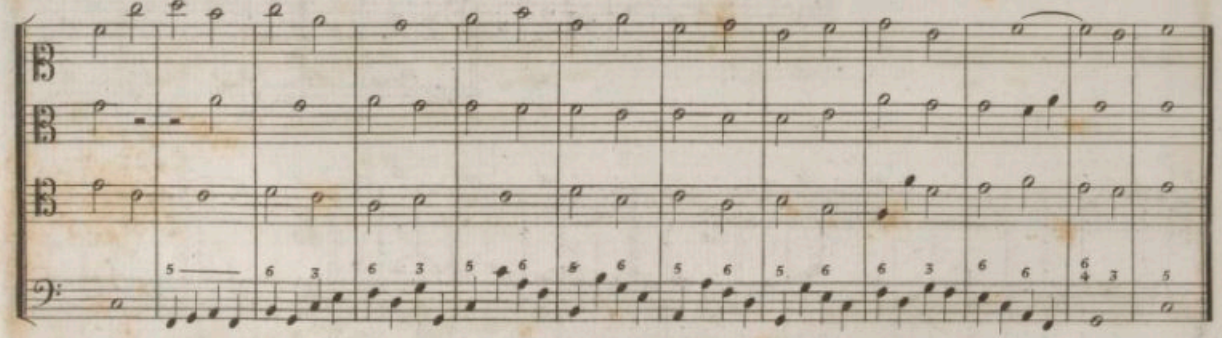
autres
Marches.



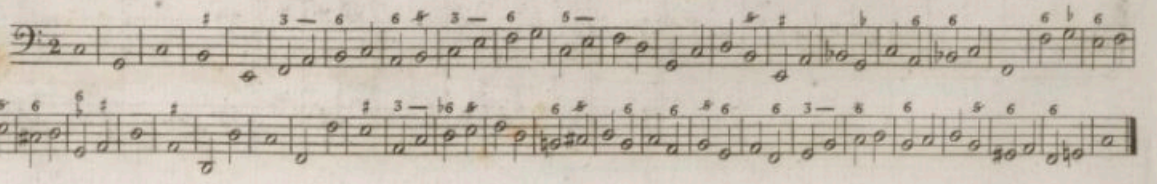
N.° 15.



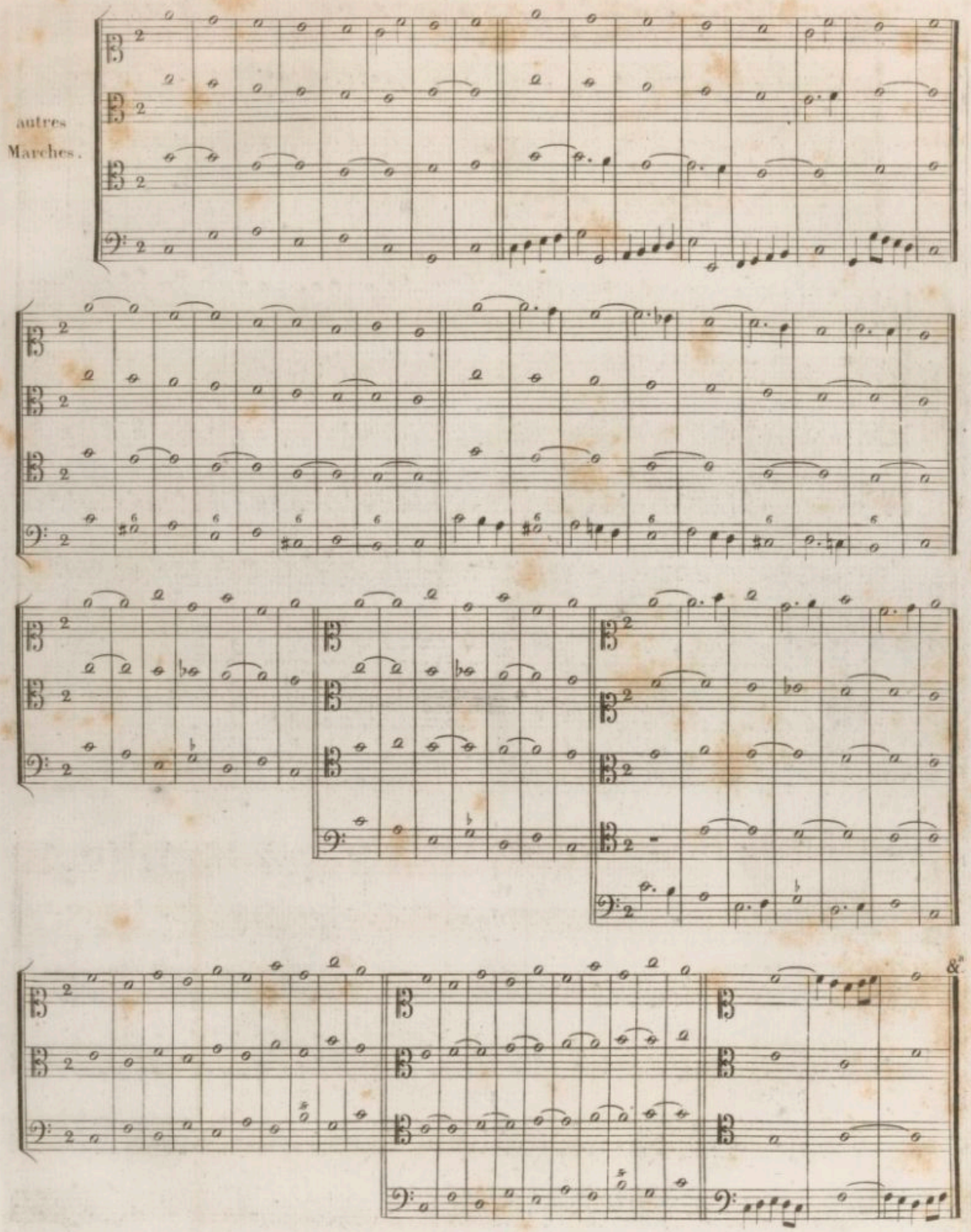


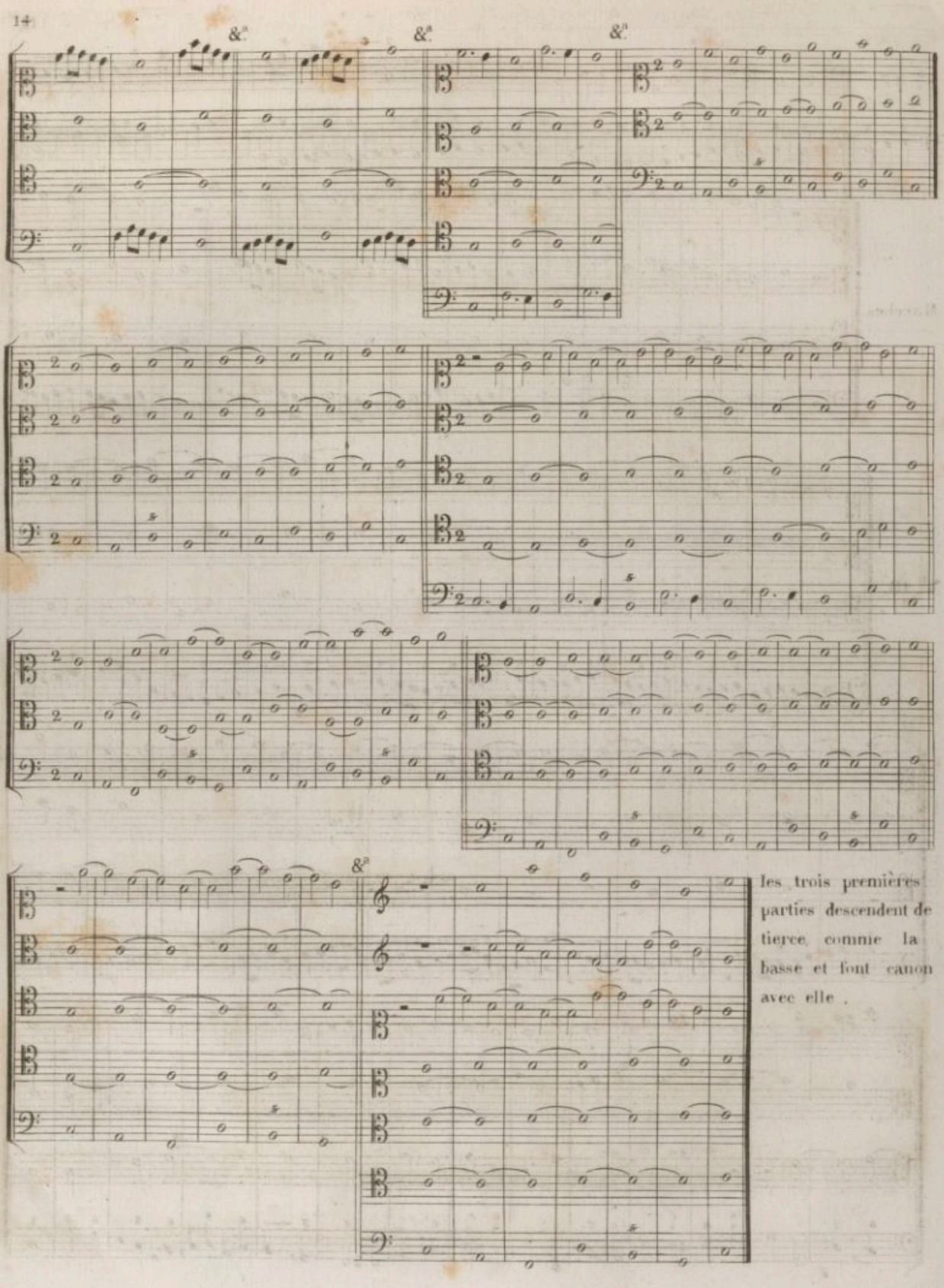


N.° 16.



autres
Marches.



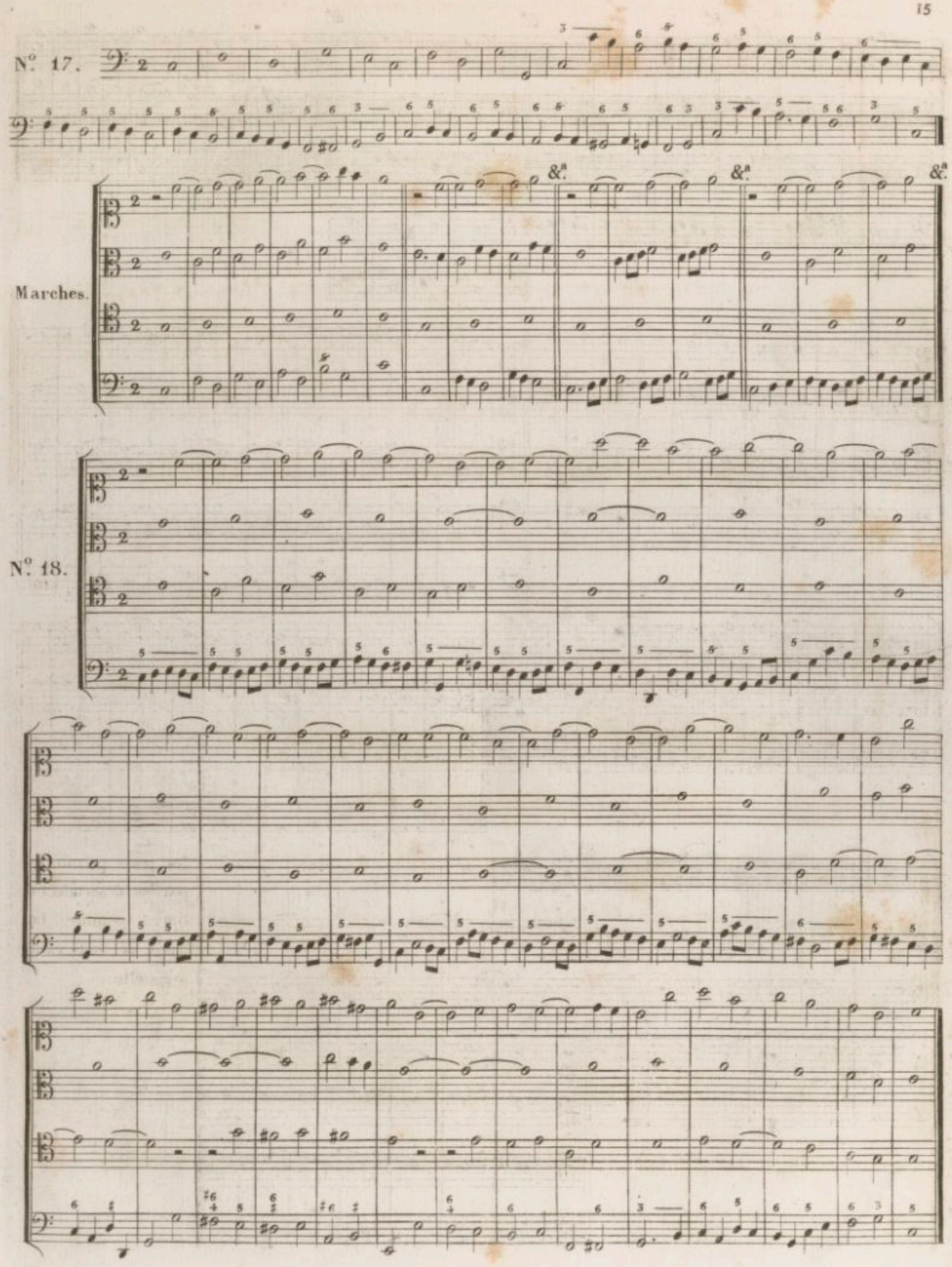


les trois premières parties descendent de tierce comme la basse et font canon avec elle .

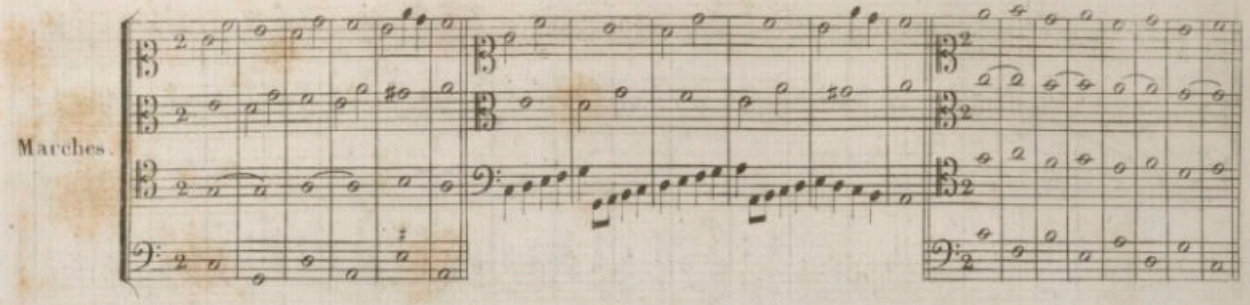
N.° 17.

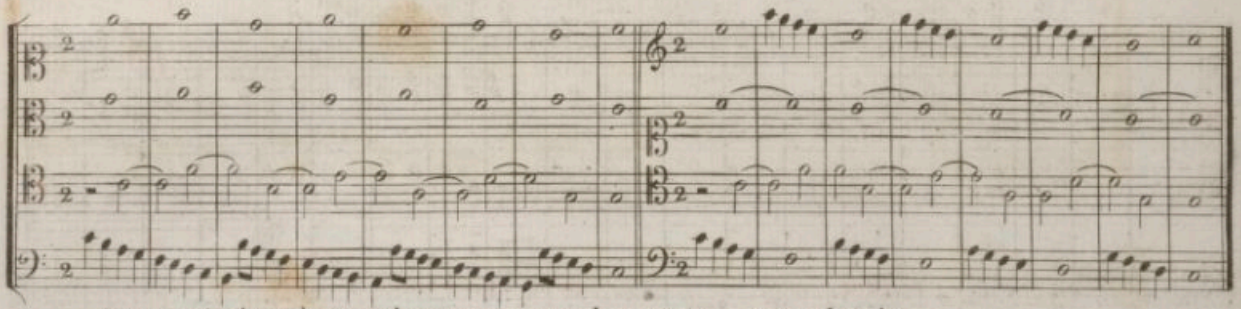
Marches.

N.° 18.



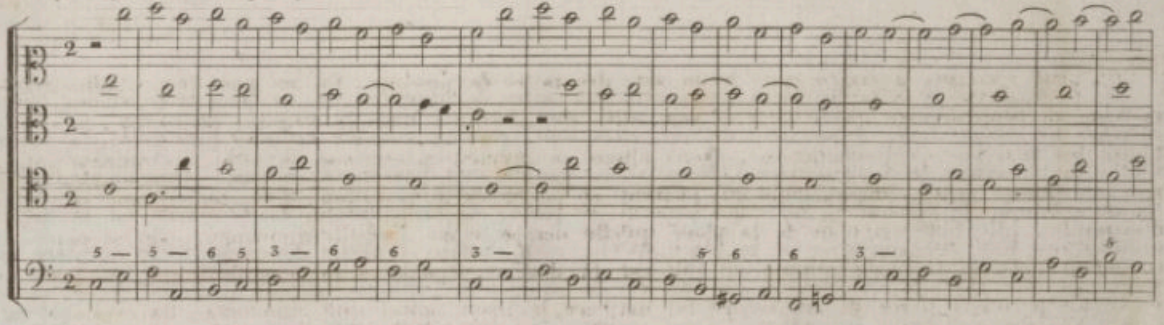
Marches.

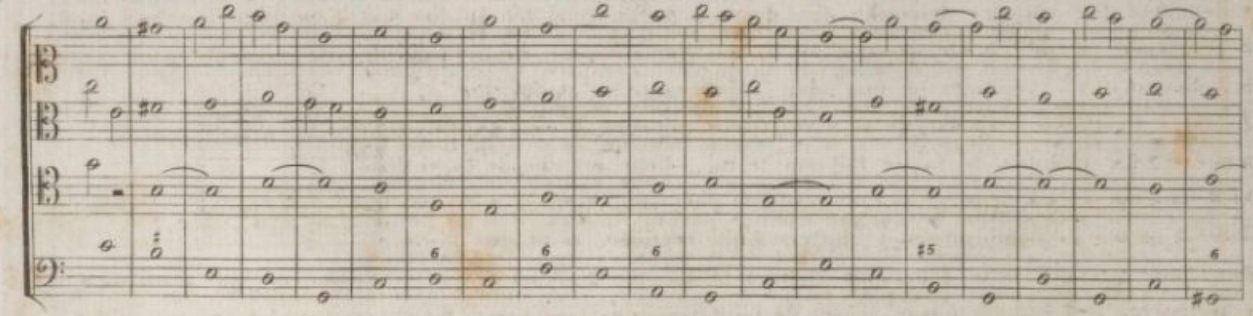


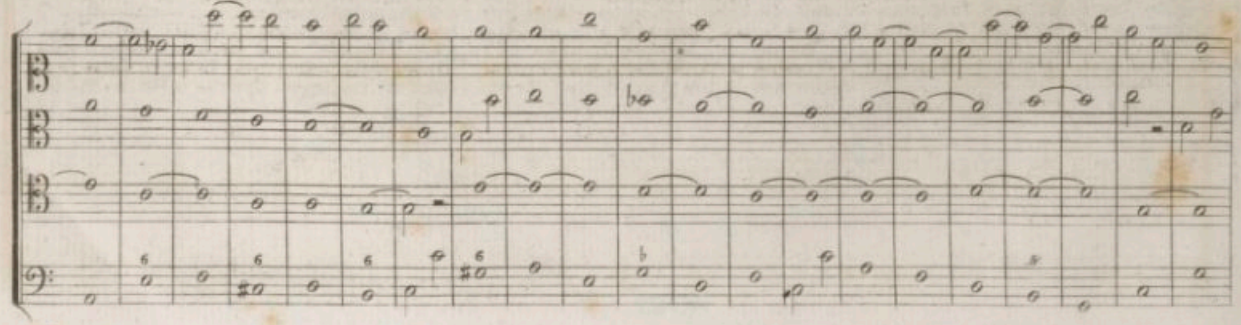


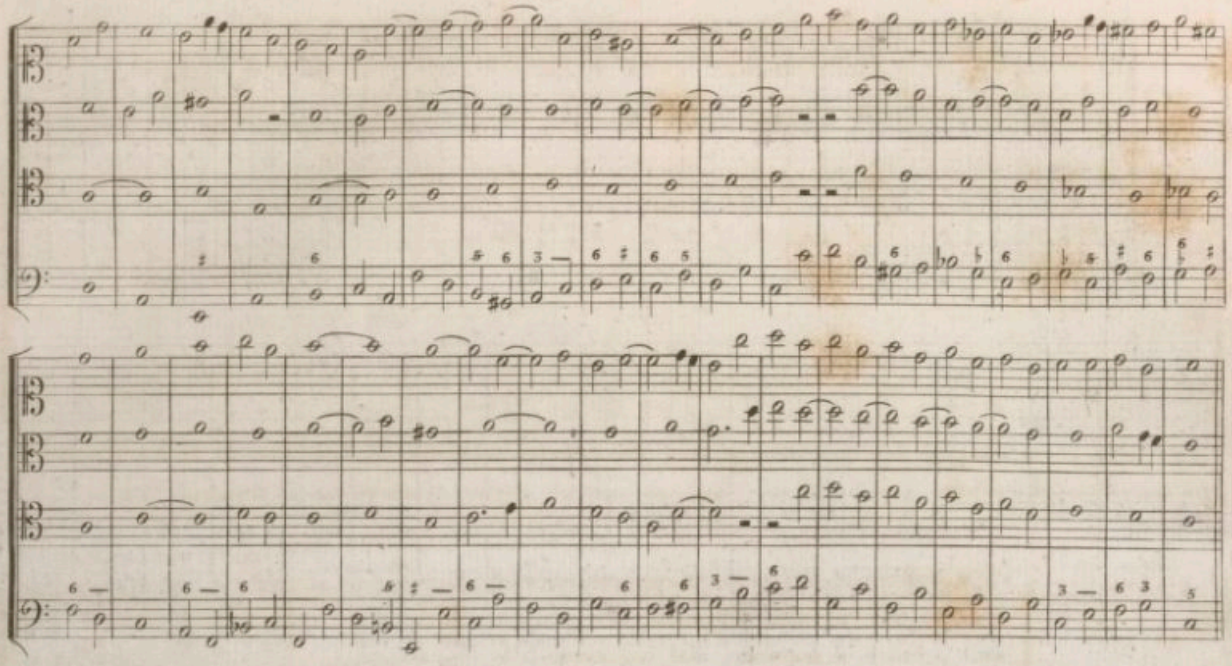
Leçon qui réunit à peu près toutes les marches que nous venons de voir.

N.° 19.

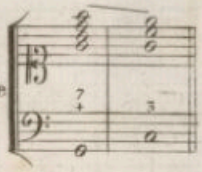






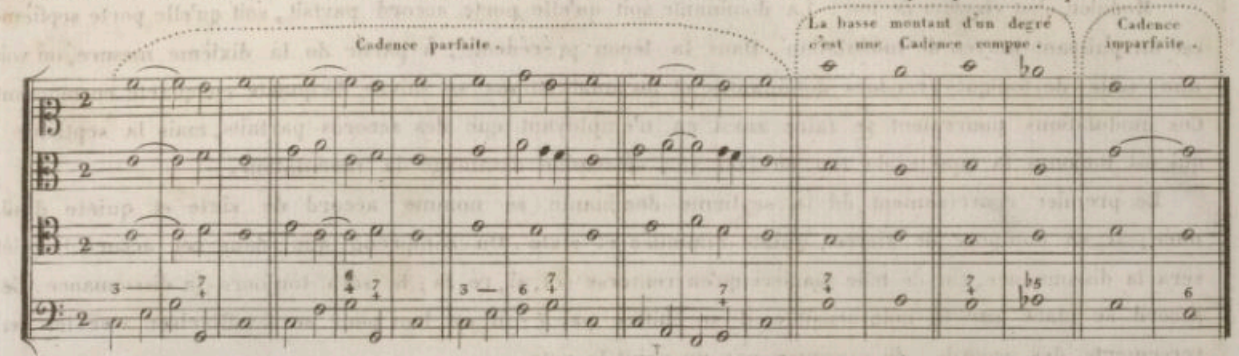


On peut s'exercer à écrire cette leçon avec des notes de passage. On ne peut trop étudier toutes les marches de consonnances qu'on vient de voir, elles sont, comme nous le verrons plus tard, la source de toutes les marches de dissonnances. Nous allons maintenant passer aux accords dissonnants qui ont toujours besoin de résolution, mais qui peuvent se passer de préparation. La première est la septième dominante. Elle tire son nom de la place qu'elle occupe dans l'échelle diatonique ; elle se place sur la cinquième note du ton, qui comme on sait est la dominante ; elle se compose de tierce, quinte et septième. La première tierce de cet accord est majeure, les deux autres sont mineures ; la septième étant dissonnante doit toujours descendre d'un degré, soit d'un demi ton ou d'un ton. Cette règle que nous avons déjà donnée lorsqu'il a été question de la quatrième espèce de contrepoint, est générale pour toutes les dissonnances préparées ou non. La 7. dominante se chiffre par 7.

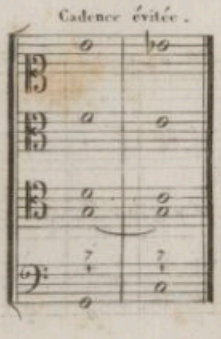


de sol à si, tierce majeure, de si à ré, tierce mineure, de ré à fa, tierce mineure. La résolution du fa, se fait sur le mi. Cette marche de basse de la dominante à la tonique se nomme cadence parfaite. Mais il n'est pas nécessaire que la dominante soit chiffrée d'une septième, pour que la cadence soit parfaite, cette dominante allant à la tonique peut aussi porter accord parfait : aussi on a pu remarquerque les leçons que nous venons de faire finissent toutes par la dominante tombant sur la tonique. (Cadence de cadere) dans le courant de ces leçons, lorsqu'il y a un changement de ton, c'est toujours cette chute de la dominante sur la tonique qui détermine le ton dans lequel on est. Observons aussi que la note sensible fait toujours la tierce de la dominante.

La dominante peut bien ne pas aller toujours à la tonique quand ce n'est pas pour terminer un morceau; ces différentes marches de la dominante sont autant de cadences dont voici quelques exemples.

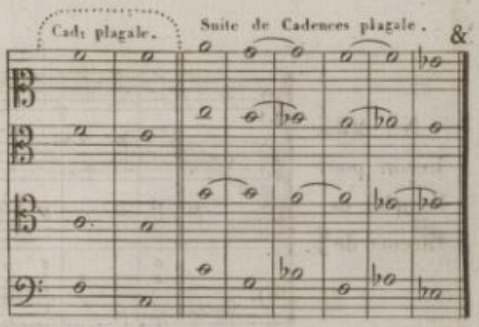


Quand la basse descend de tierce elle ne peut pas porter septième; la résolution de la dissonnance ferait deux octaves cachées avec la basse. dans ce cas les octaves cachées ne se tolèrent jamais.

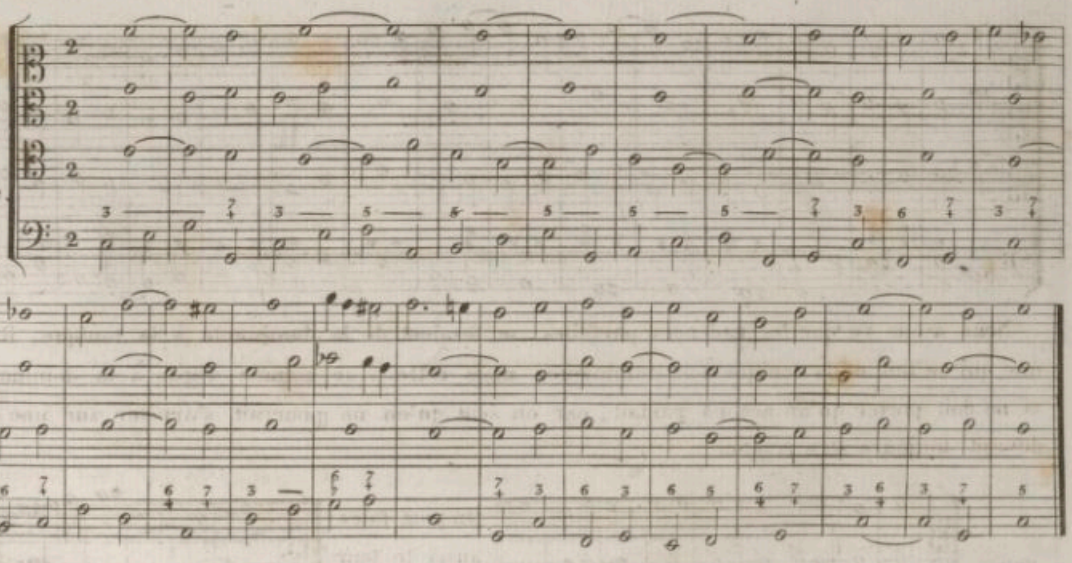


ici la dominante sol va à la tonique ut mais on rend cette tonique dominante en y plaçant une septième dominante. En continuant cette marche, on peut faire le tour de tous les tons.

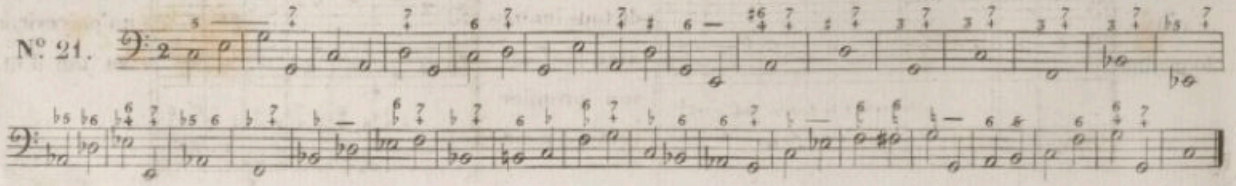
La basse descendant de quarte sur la tonique forme ce qu'on nomme cadence plagale.



N°. 20. Leçon pour l'emploi de la 7e. dominante.



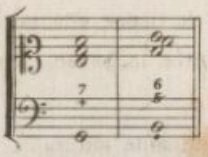
N°. 21.



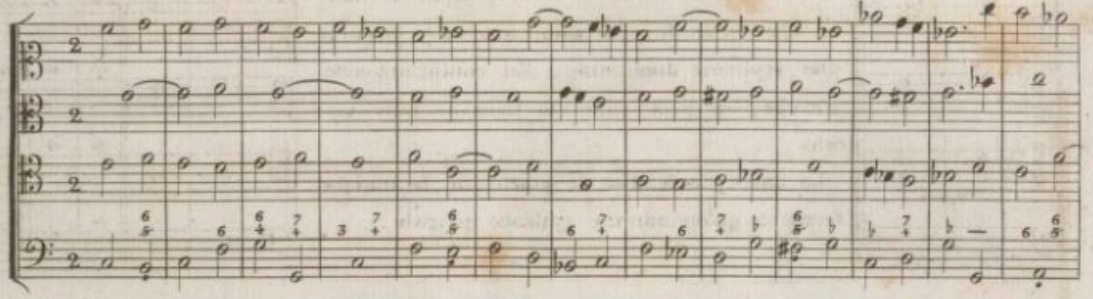
DES MODULATIONS.

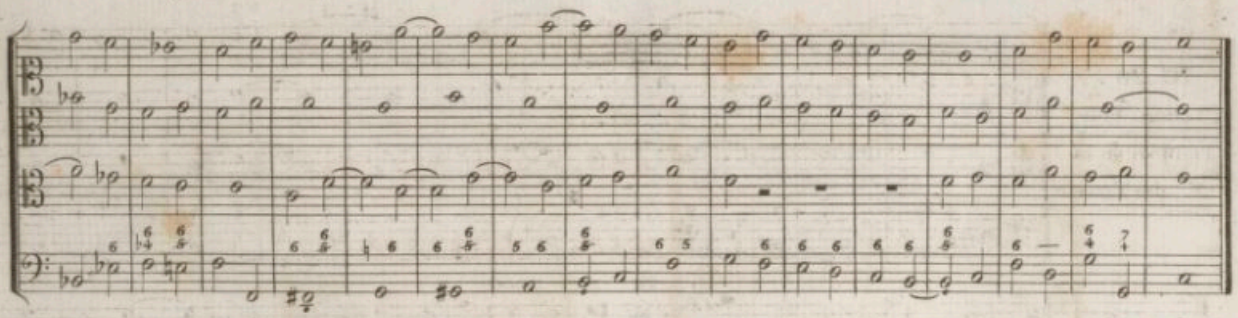
Moduler, c'est changer de ton. La dominante soit qu'elle porte accord parfait, soit qu'elle porte septième est un puissant moyen de modulation. Dans la leçon précédente, à partir de la dixième mesure, on voit une suite de toniques rendues dominantes et les modulations se suivre de quarte en quarte en montant. Ces modulations pourraient se faire aussi en n'employant que des accords parfaits, mais la septième qui est toujours la quarte du ton où l'on va, détermine davantage la modulation.

Le premier renversement de la septième dominante se nomme accord de sixte et quinte diminuée; il se compose de tierce, quinte diminuée et sixte. On comprend que dans cet accord la quinte sera la dissonnance, car de telle manière qu'on renverse sol, si, ré, fa; fa sera toujours la dissonnance. Cet accord se place sur la note sensible, il se chiffre par $\frac{6}{5}$; il est bon pour se familiariser avec les renversements des accords, de marquer par un point la note qui indique l'origine de ces renversements.



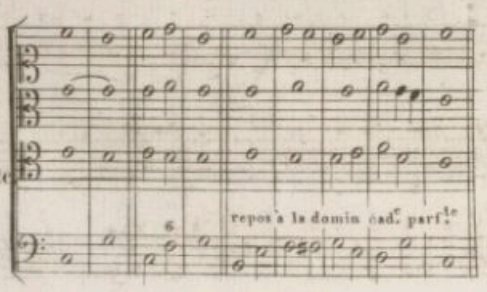
N.° 22. Leçon pour l'emploi de l'accord de $\frac{6}{5}$.



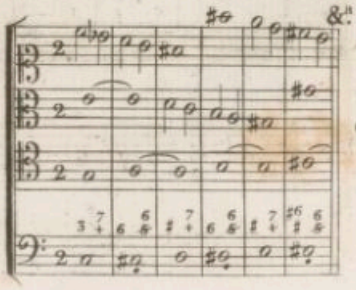


Nous avons vu que les cadences parfaites se fesaient de la dominante à la tonique, il y en a aussi une qui se fait de la tonique à la dominante; mais celle-ci se nomme: repos à la dominante; alors celle ci ne doit porter qu'un accord parfait, car on sent qu'on ne pourrait s'arrêter sur une dissonnance qui devrait toujours être résolue.

repos à la dominante

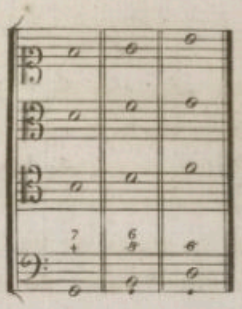


On peut faire aussi le tour de tous les tons avec la $\frac{7}{4}$ et son premier renversement.

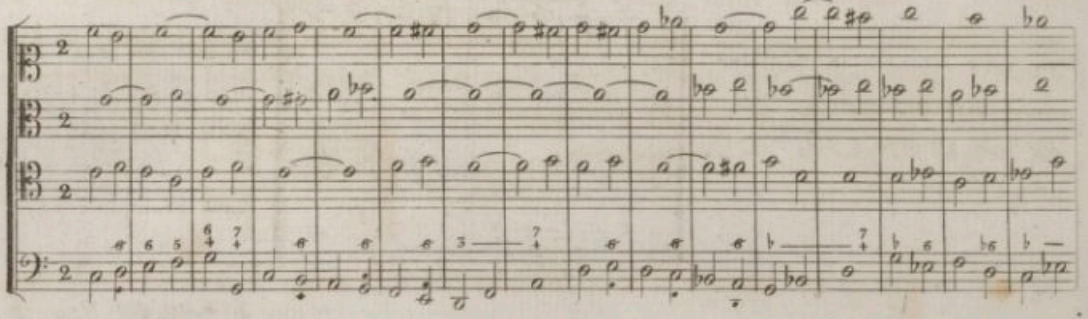


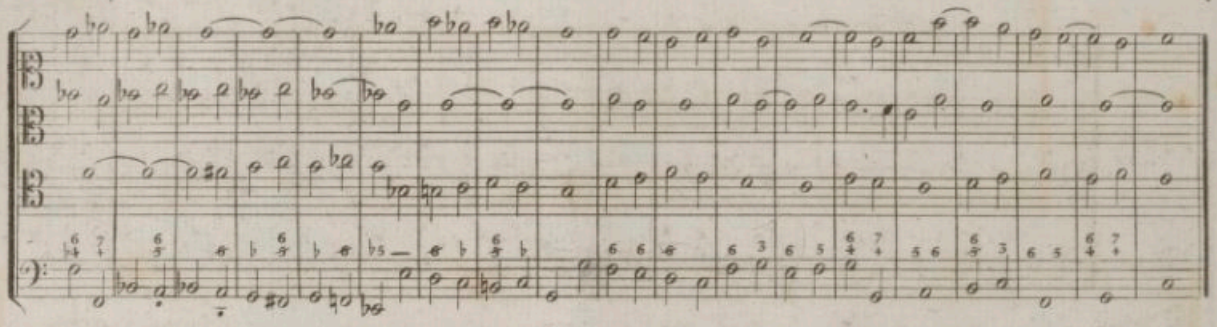
ainsi de suite jusqu'a ce qu'on revienne au ton d'ut.

Le second renversement de la 7.e dominante se nomme accord de sixte sensible ; il se place sur la seconde note du ton et se compose de tierce, quarte et sixte ; il se chiffre par 6 son nom lui vient de ce que la note sensible est toujours la sixte de la basse . ici c'est la tierce qui sera la dissonnance .

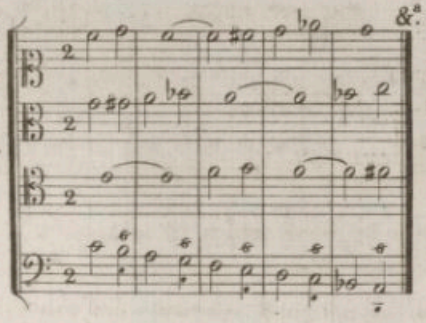


N.o 25.
pour l'emploi
de la 6

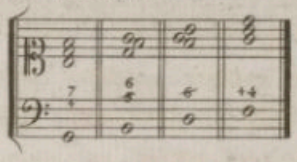




On peut aussi moduler dans tous les tons avec ce renversement.

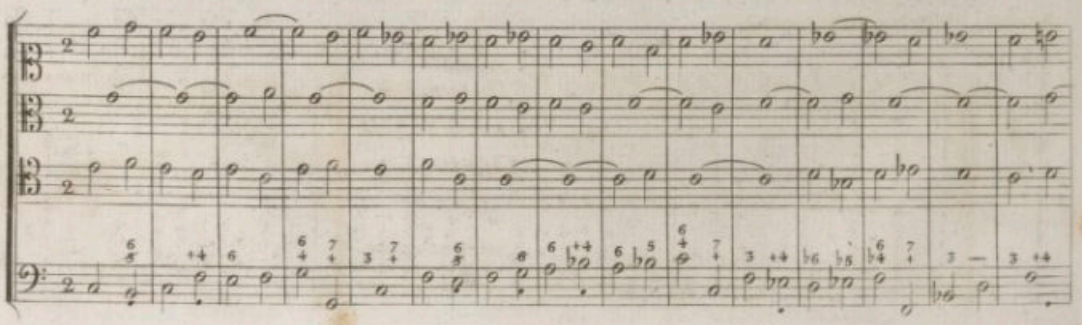


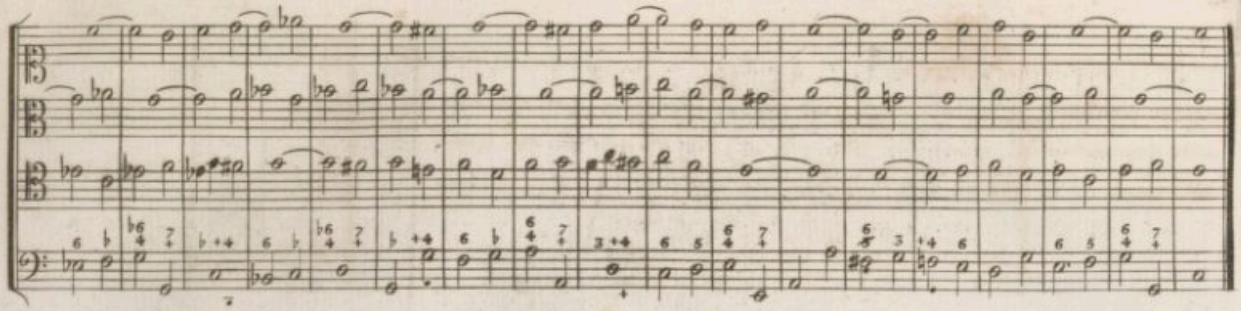
Le troisième renversement de la 7.e dominante, se nomme accord de triton . Il se compose de seconde, quarte augmentée (ou triton) et sixte; il se place sur la quatrième note et se chiffre par +4



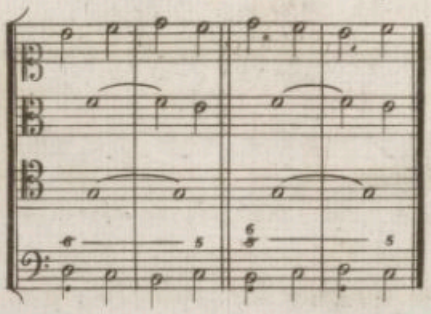
ici la dissonnance est à la basse .

N.o 24.
pour l'emploi
de l'accord
de triton .



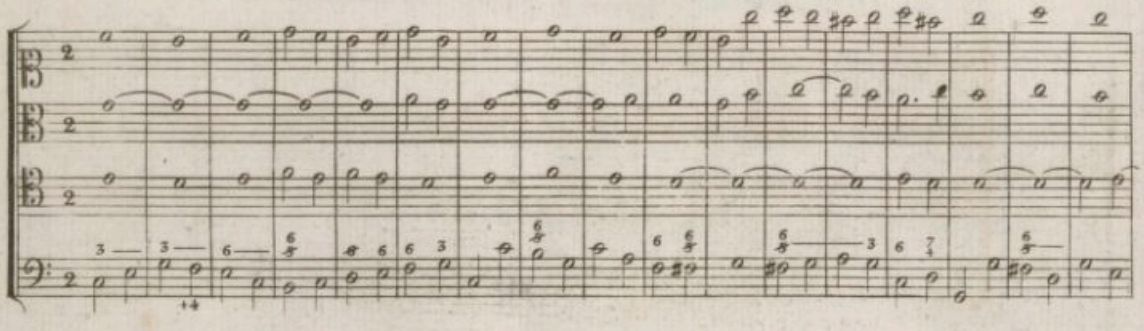


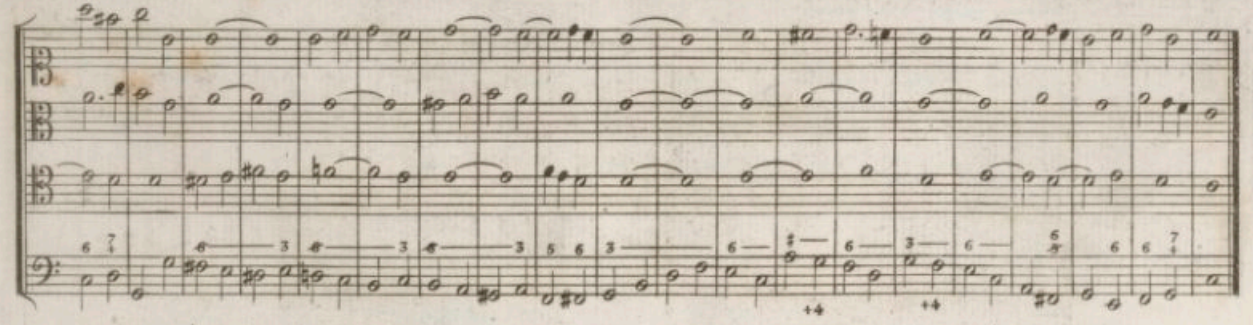
On peut retarder la résolution des renversements de la 7.e dominante en fesant une transposition de parties.



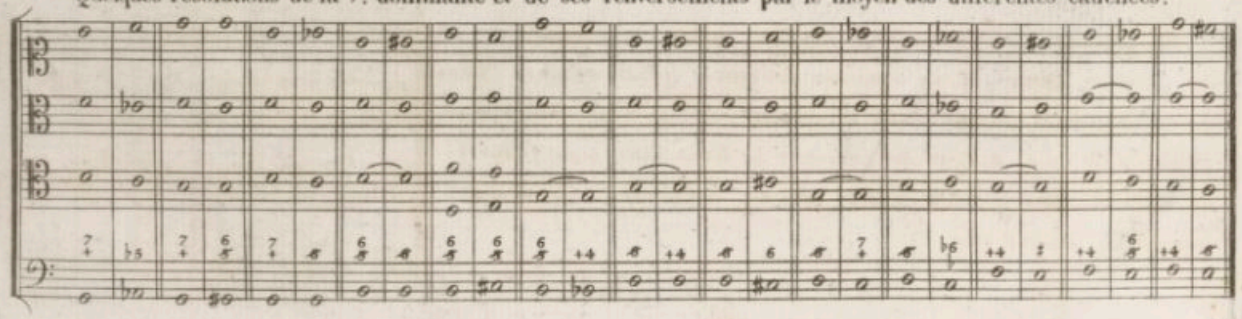
On voit que le ré qui porte 6 va au si et que la première partie quitte le si pour aller prendre le ré. le contraire a lieu dans le second exemple.

N.o 25.

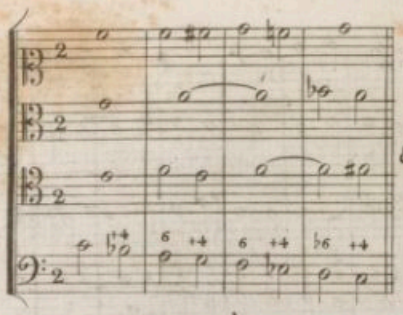




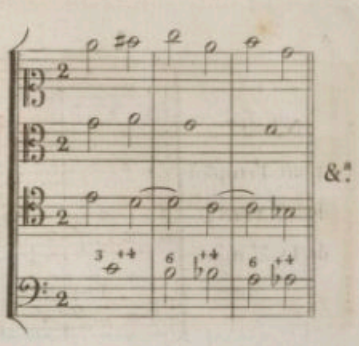
Quelques résolutions de la 7.e dominante et de ses renversements par le moyen des différentes cadences.



On peut aussi moduler par une suite d'accords de tritons.

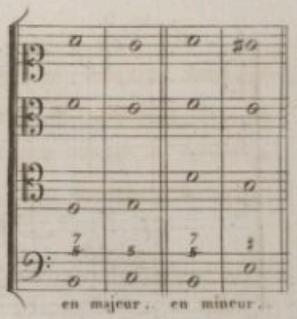


Autre manière par une marche de basse chromatique.

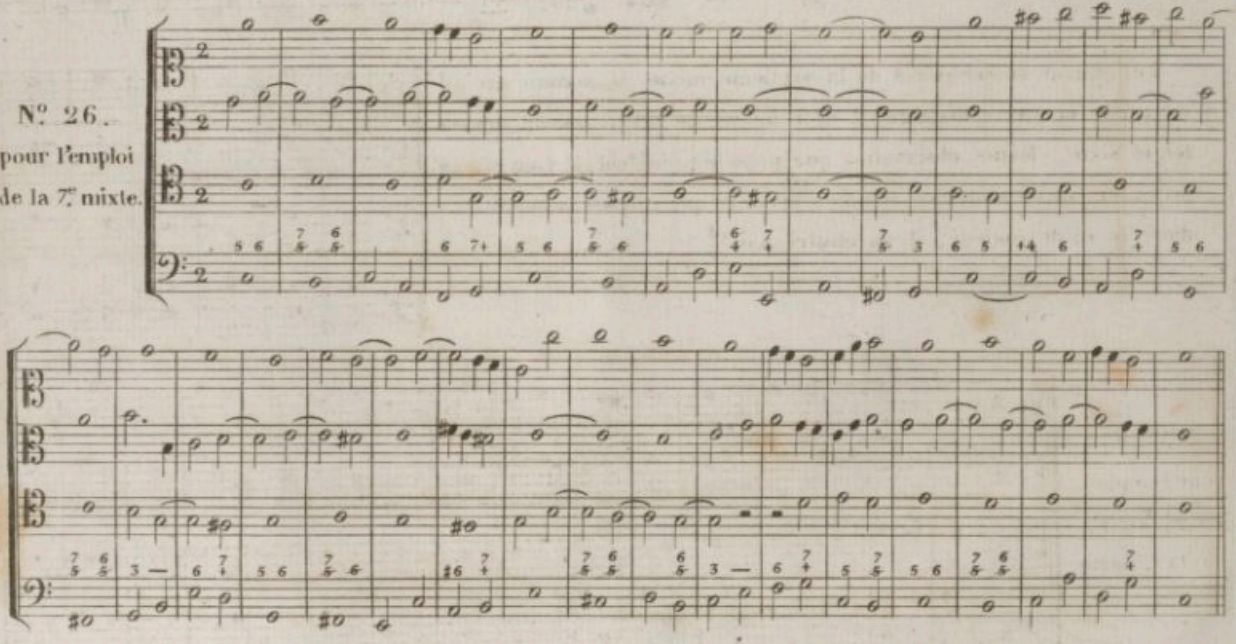


DE LA SEPTIÈME MIXTE.

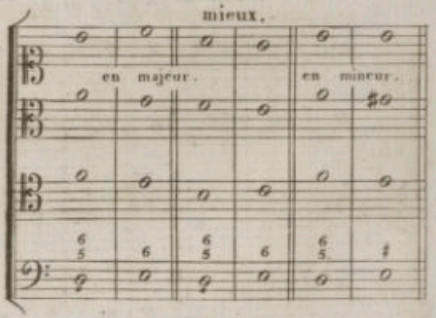
Nous avons vu que la 7.e dominante était composée d'une tierce majeure suivie de deux tierces mineures, celle-ci au contraire est composée de deux tierces mineures suivies d'une tierce majeure. On la nomme *mixte* parcequ'elle se place sur la note sensible dans le mode majeur et sur la seconde note dans le mode mineur. Toutes les septièmes sont composées de tierce, quinte et septième; leur différence consiste dans l'arrangement des tierces et dans la place qu'elles occupent dans l'échelle diatonique. La 7.e mixte se chiffre par $\frac{7}{5}$



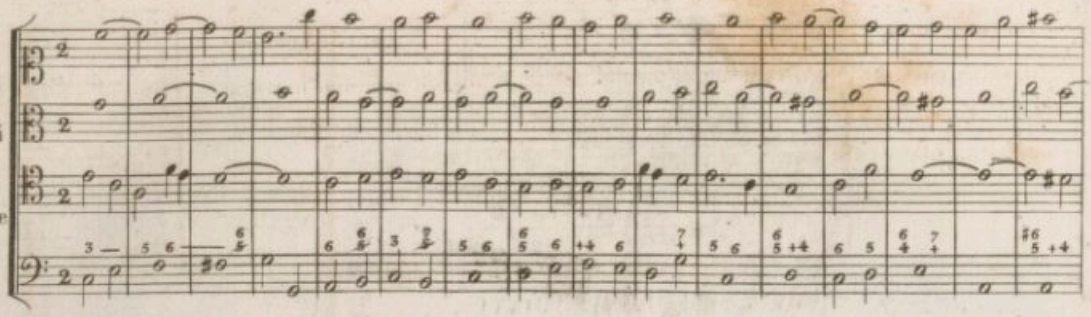
N.o 26. pour l'emploi de la 7.e mixte.

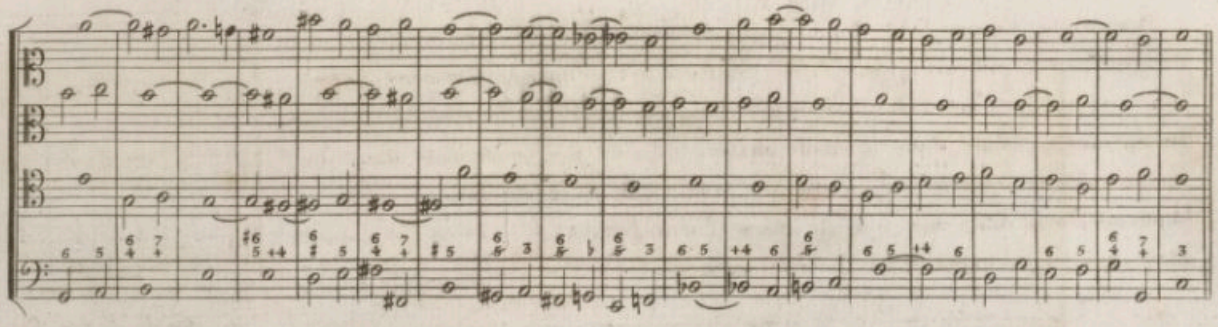


Le premier renversement de la septième mixte se nomme: accord de sixte et quinte; il se compose de tierce, quinte et sixte. Dans ce renversement comme dans le suivant, il est d'un meilleur effet, dans le mode majeur de présenter la dissonnance sous l'aspect de septième, dans le mode mineur cela est indifférent. Ce renversement se chiffre par $\frac{6}{5}$.

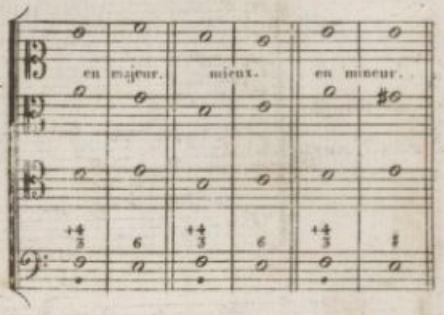


N.° 27.
pour l'emploi
du 1.er renv.t
de la 7.e mixte

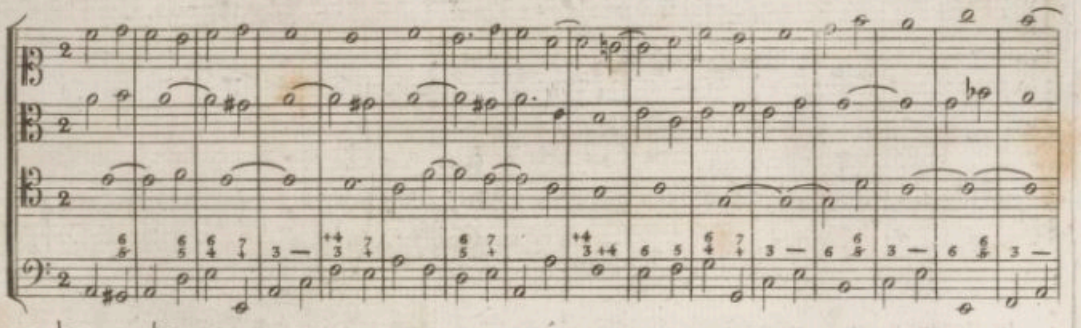


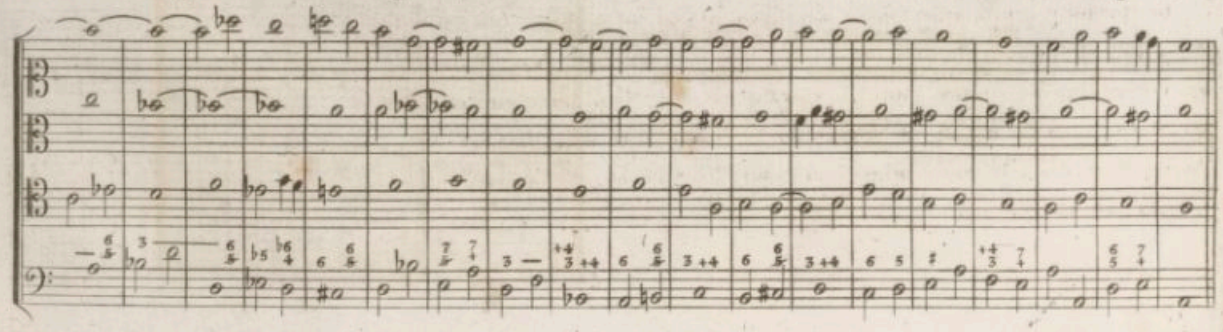


Le second renversement de la septième mixte se nomme accord de triton et tierce majeure; il se compose de tierce, quarte augmentée et sixte. Même observation que pour le précédent; il vaut mieux présenter la dissonnance comme septième que comme seconde dans le mode majeur, il se chiffre par $^{+4}_{3}$

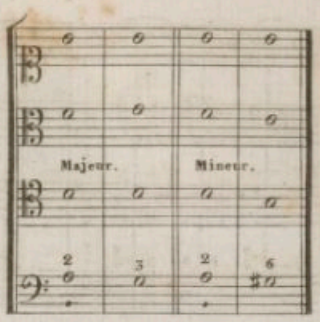


N.° 28.
pour l'emploi
du 2.d renv.t
de la 7.e mixte.

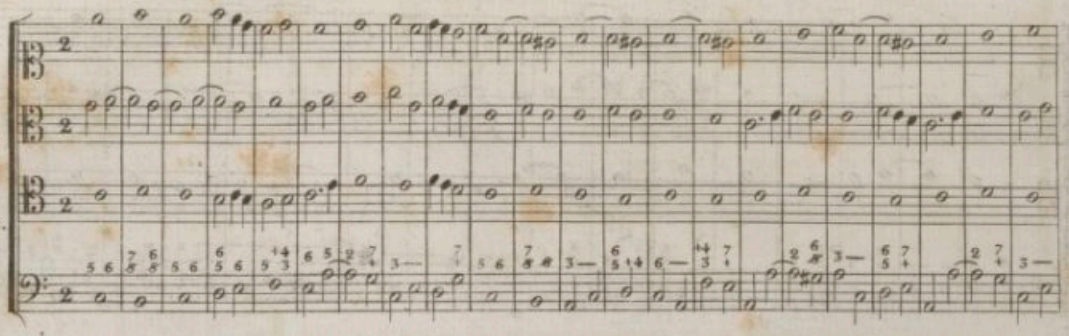


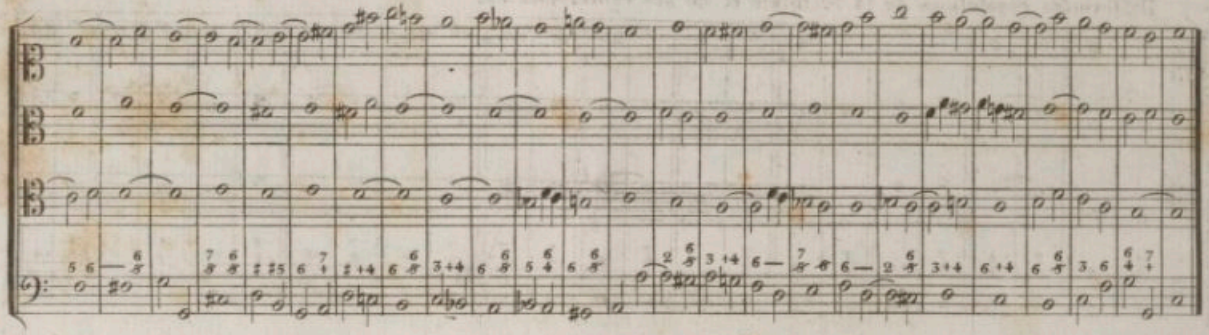


Le troisième renversement de la septième mixte se nomme accord de seconde ; il se compose de seconde, quarte et sixte, et se chiffre par 2.

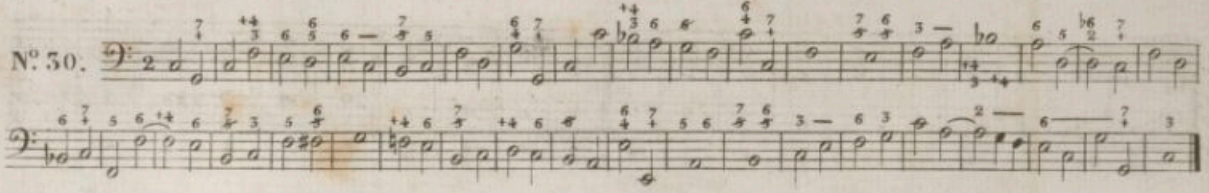


N.° 29.
pour l'emploi
du 3.e renv.t
de la 7.e mixte.

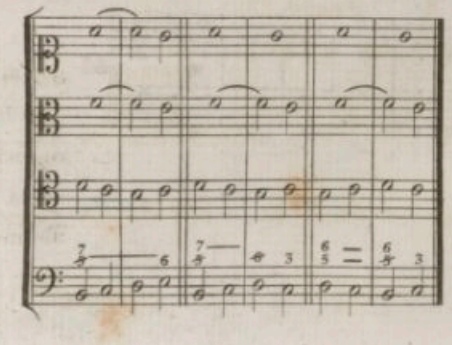




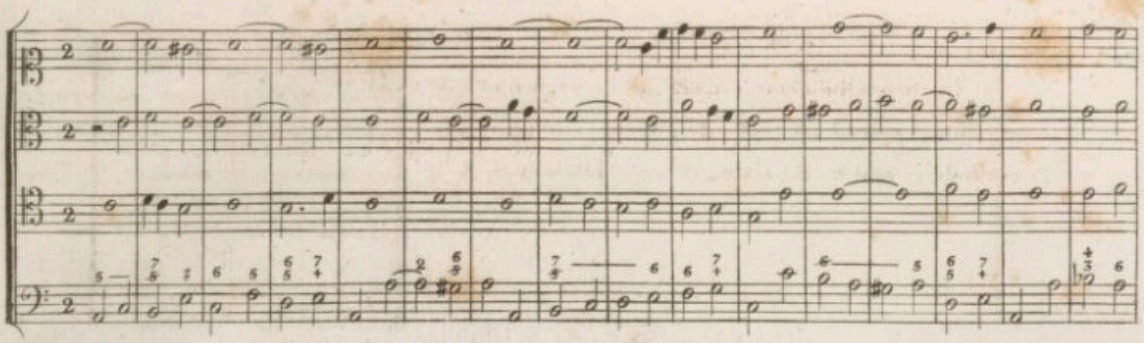
N.° 30.

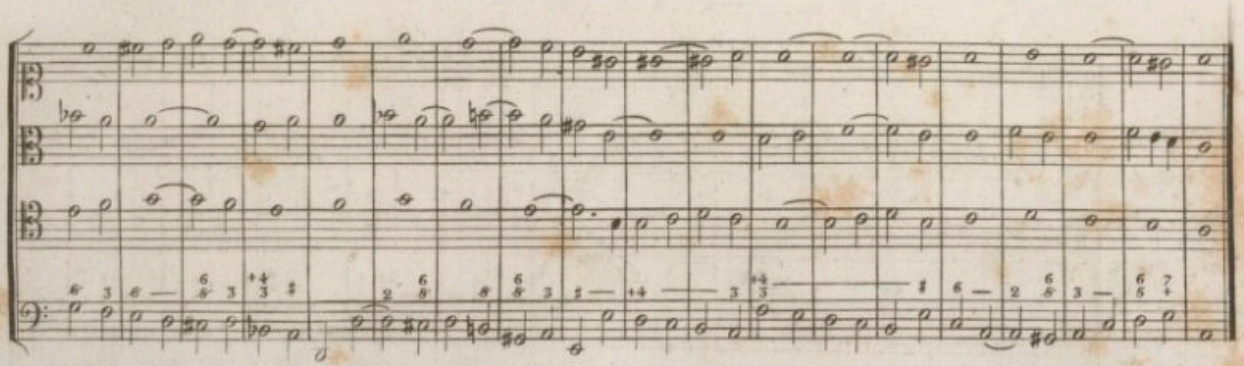


On peut comme on l'a fait pour la septième dominante retarder la résolution de cet accord et de ses renversements.

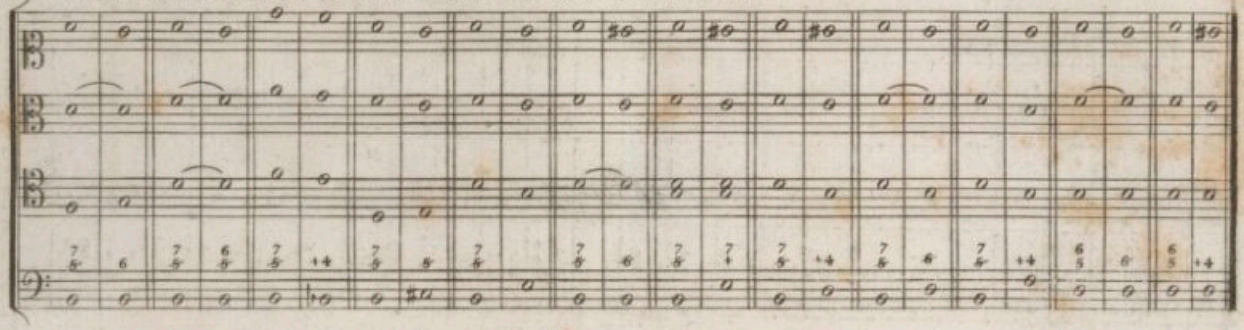


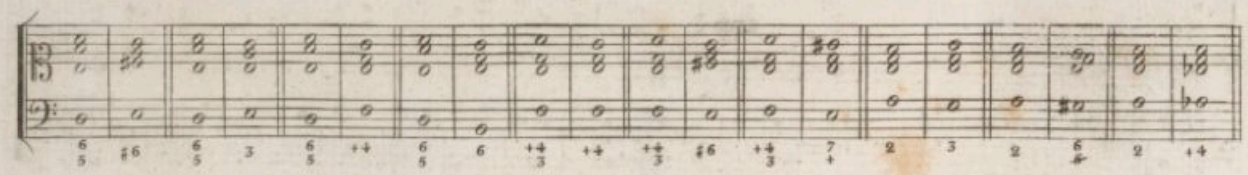
N°. 51.

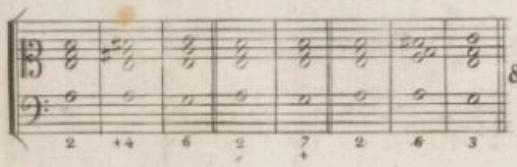




Différentes résolutions de la 7.e mixte et de ses renversements.

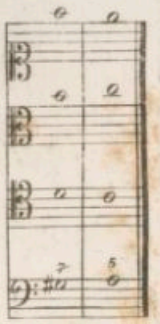




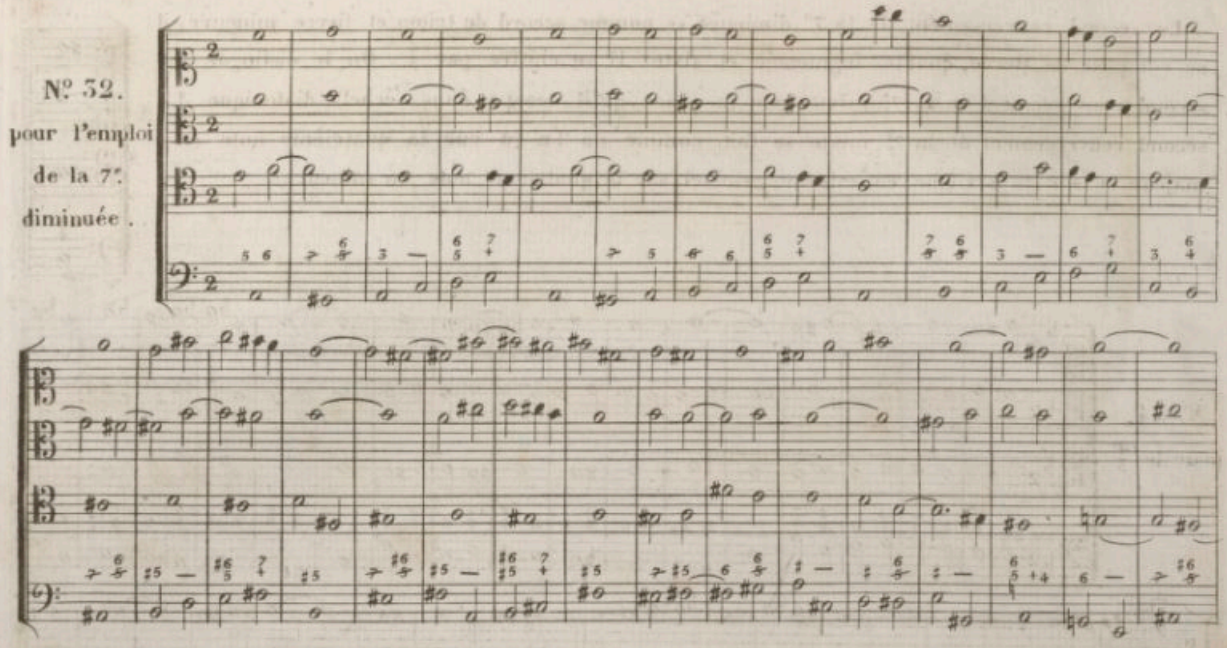


&.a

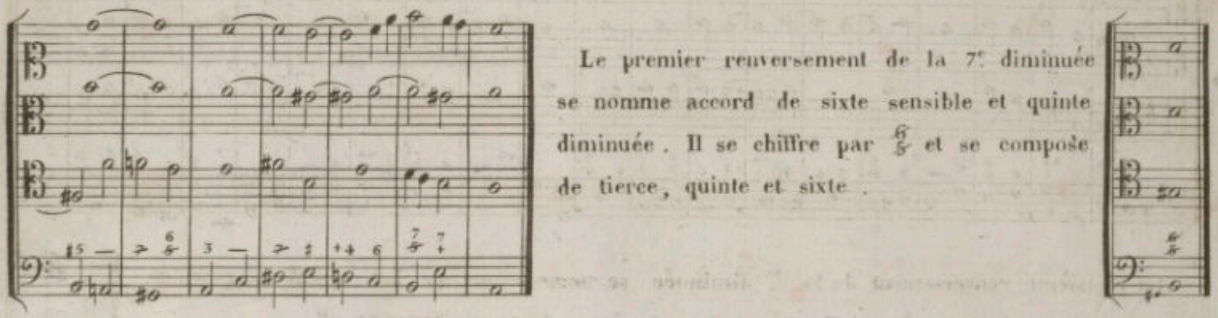
La septième diminuée se compose de trois tierces mineures, elle se place sur la note sensible dans le mode mineur, quelquefois cependant on s'en sert en majeur, mais il est de sa nature d'appartenir plus particulièrement au mode mineur. cet accord se chiffre par 7.



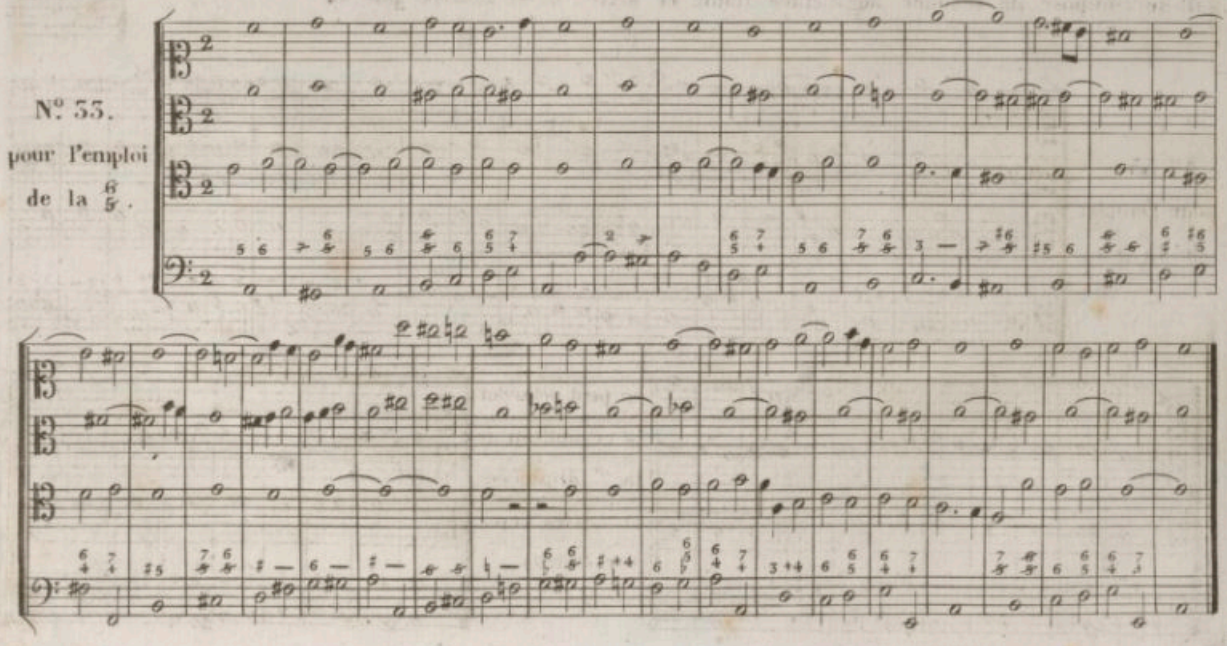
N.º 52.
pour l'emploi
de la 7.e
diminuée.



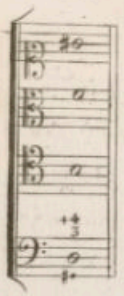
Le premier renversement de la 7.e diminuée se nomme accord de sixte sensible et quinte diminuée. Il se chiffre par $\frac{6}{5}$ et se compose de tierce, quinte et sixte.



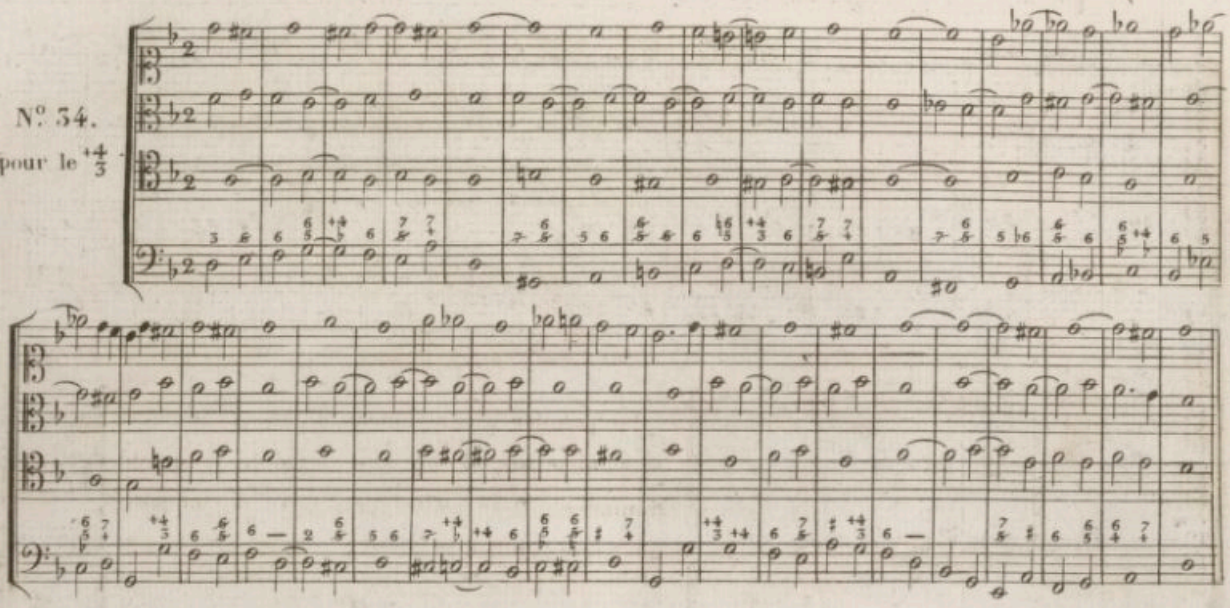
N.º 53.
pour l'emploi
de la $\frac{6}{5}$.



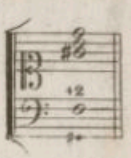
Le second renversement de la 7.e diminuée se nomme accord de triton et tierce mineure; il se compose de tierce, quarte augmentée et sixte. Il se chiffre par $^{+4}_{3}$. On le distingue du second renversement de la 7.e mixte par la place qu'il occupe dans l'échelle diatonique. Le second renversement de la 7.e mixte se fait comme on l'a vu sur la quatrième note en majeur et sur la sixième en mineur; celui-ci sur la quatrième note en mineur.



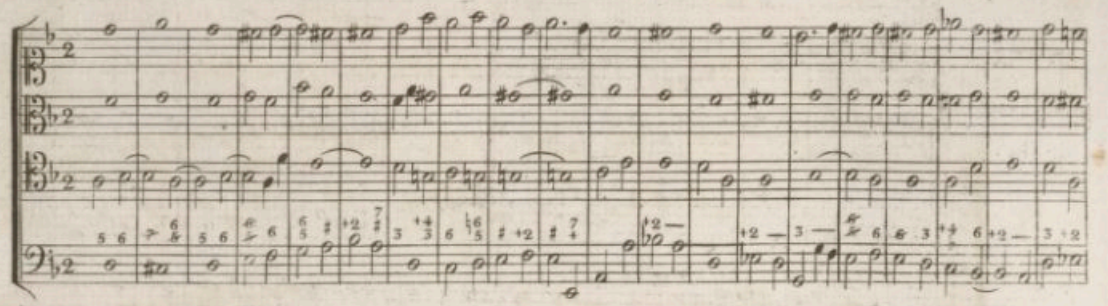
N.o 34.
pour le $^{+4}_{3}$

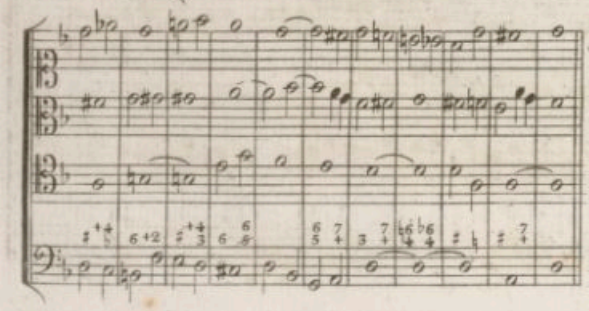


Le troisième renversement de la 7.e diminuée se nomme accord de seconde augmentée il se compose de seconde augmentée triton et sixte. Il se chiffre par +2

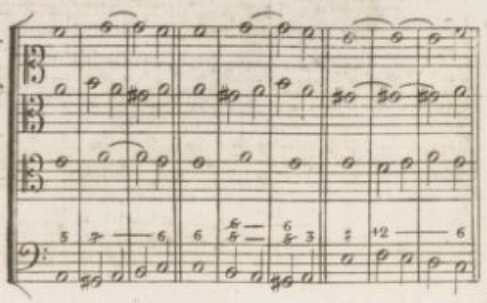


N.o 35.
pour l'emploi de la +2.

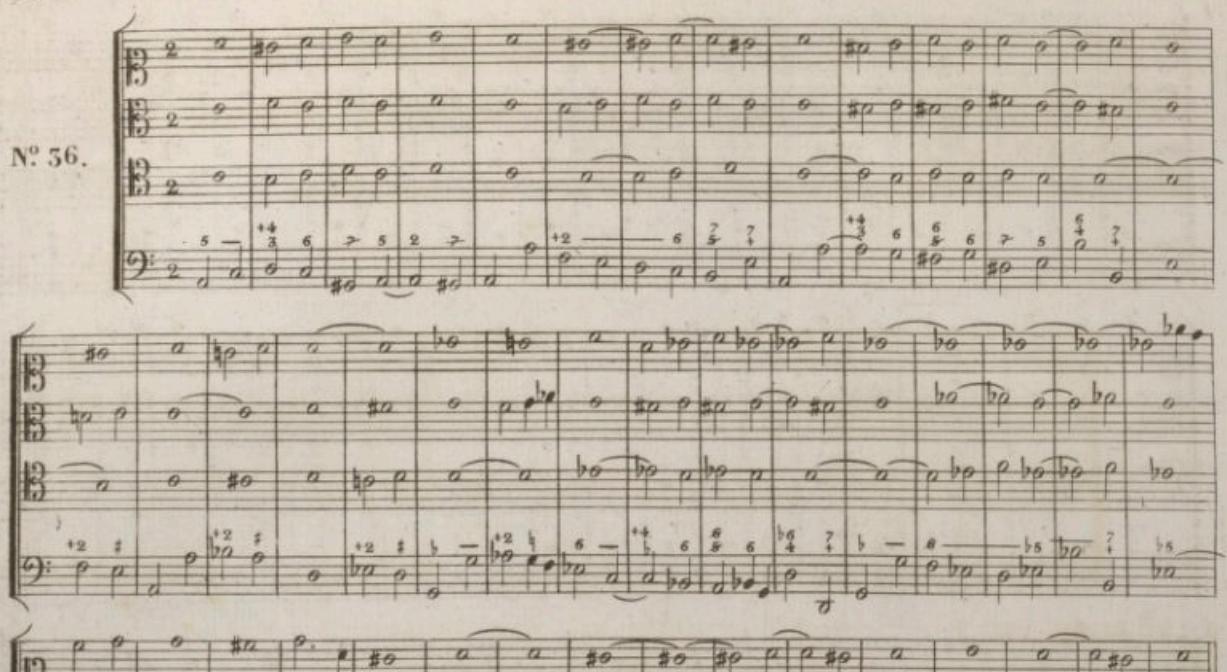




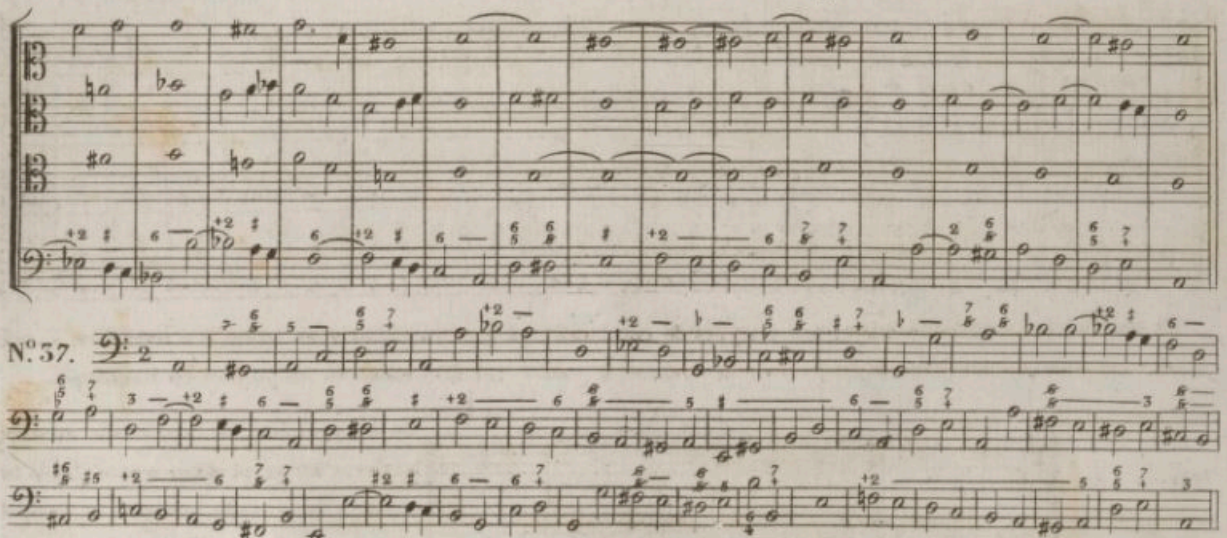
on peut retarder la résolution de la 7.e diminuée et de ses renversements.



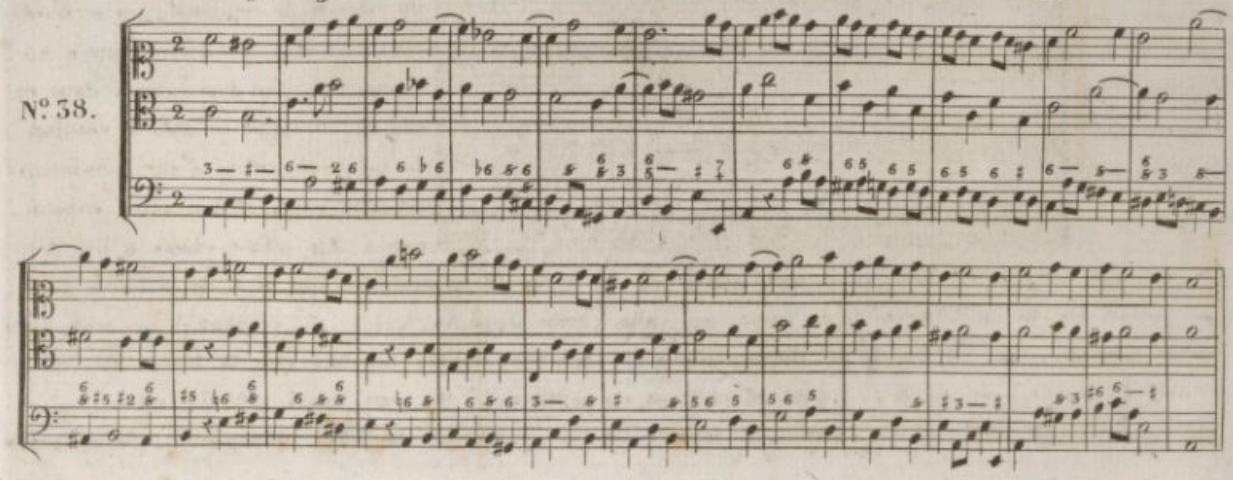
N.º 36.



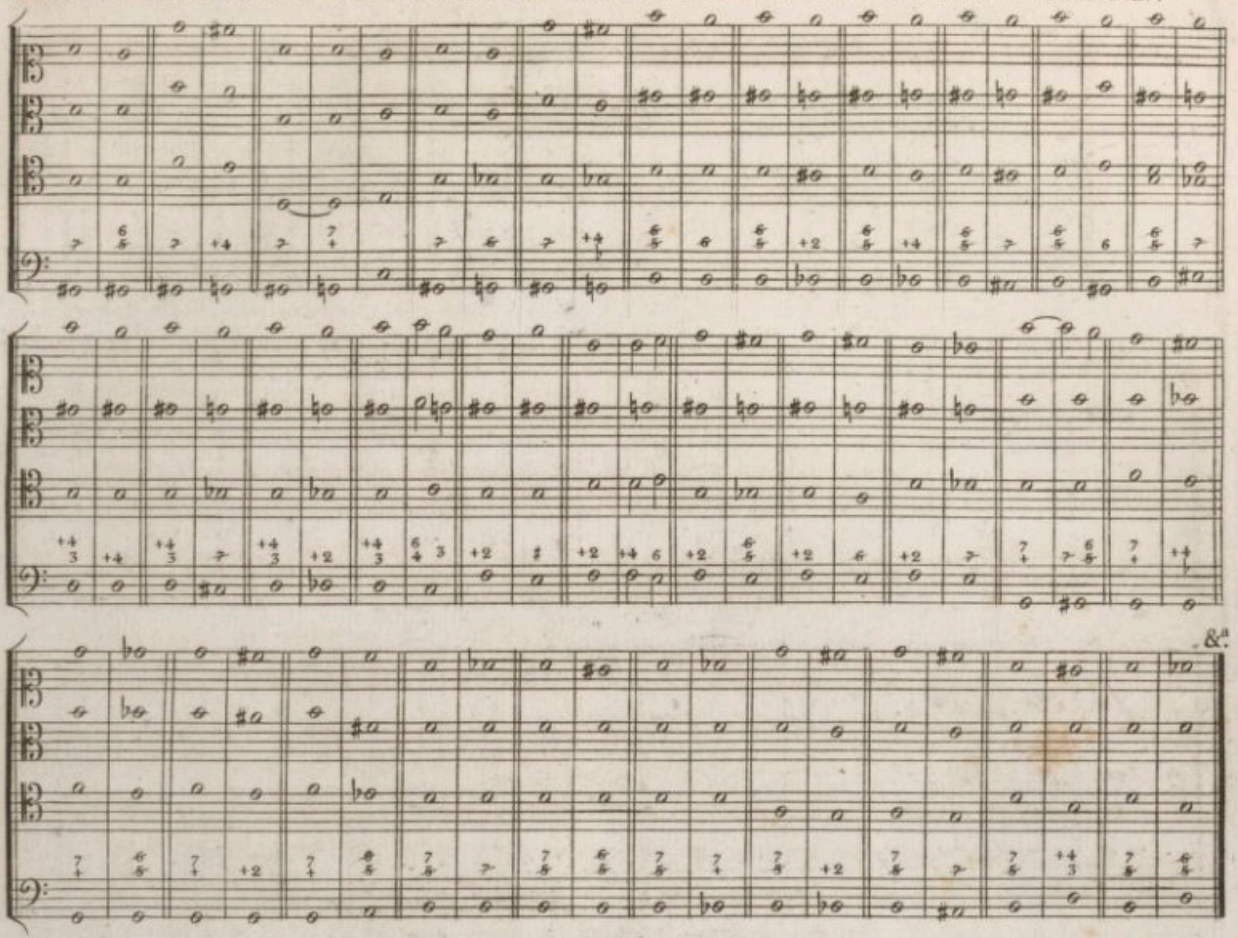
N.º 37.



N.º 38.

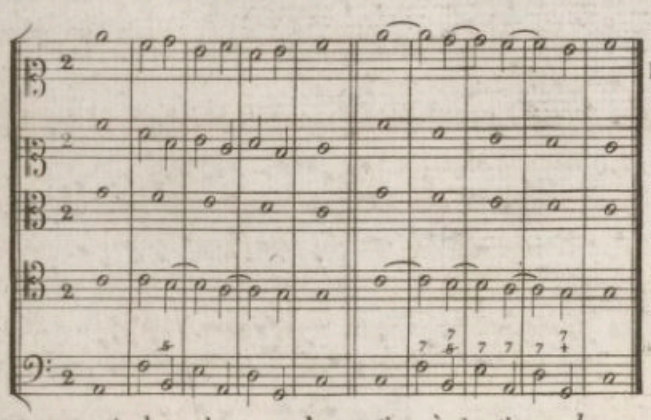


Différentes résolutions de la 7.e dim.e et de ses renv.ts combinées avec la 7.e domi.te la 7.e mixte et leurs renv.ts



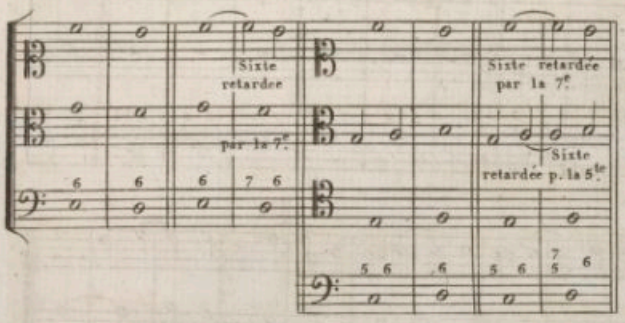
Maintenant nous allons employer les marches de consonnances par lesquelles nous avons commencé ce cours. Elles vont comme nous l'avons dit, servir de source à toutes les dissonnances employées en harmonie.

Marche de consonnances disposée de manière à recevoir la dissonnance de septième.

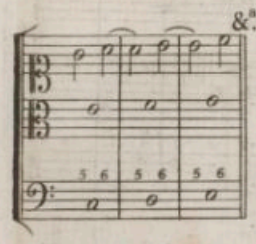


de la première à la seconde mesure, la tierce *mi* se prolonge sur le *fa* de la basse à la seconde mesure et forme un accord de septième, qui se résout comme toutes les dissonnances en descendant d'un degré; ainsi dans ce cas ci, la septième est le résultat de la prolongation d'une consonnance pour retarder une autre consonnance. La même chose a lieu dans la seconde mesure et dans la seconde partie où la tierce *la* se prolonge sur le *si* de la basse pour se sauver sur le *sol*, tierce de la basse *mi*; ainsi cette septième, qui est le résultat d'une suite d'accords parfaits, est composée de tierce, quinte et septième. Toutes les fois que la basse monte de quarte et descend de quinte, on peut la chiffrer en septièmes. On peut aussi obtenir un accord de septième en retardant la sixte; celui-ci sera composé seulement de tierce et septième, n'etant qu'un

accord de sixte retardée. Enfin, en retardant la sixte par la septième et par la quinte, on obtiendra encore un accord de septième dans lequel il entrera une quinte, comme on le verra dans les exemples suivants. Dans ce cas la quinte devra monter à la sixte qui se trouve retardée ainsi de deux manières, et par la quinte et par la septième.

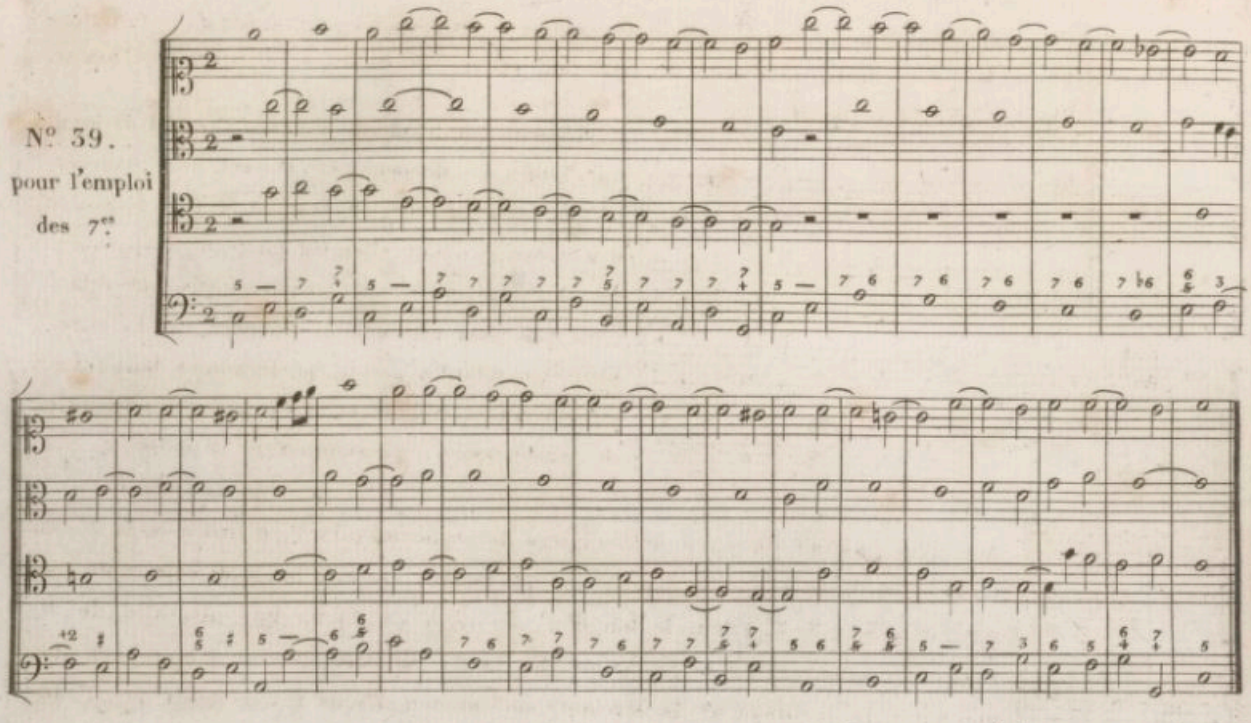


Voila toutes les manières d'obtenir l'accord de septième. Toutes les dissonnances doivent être sauvées par une consonnance, en descendant d'un degré; on doit en conclure naturellement que toute dissonnance est le retard d'une consonnance; mais tout retard n'est pas pour cela une dissonnance, car la sixte peut être retardée par la quinte comme dans l'exemple suivant et comme on l'a vu dans les exemples de consonnances qui commencent ce cours.

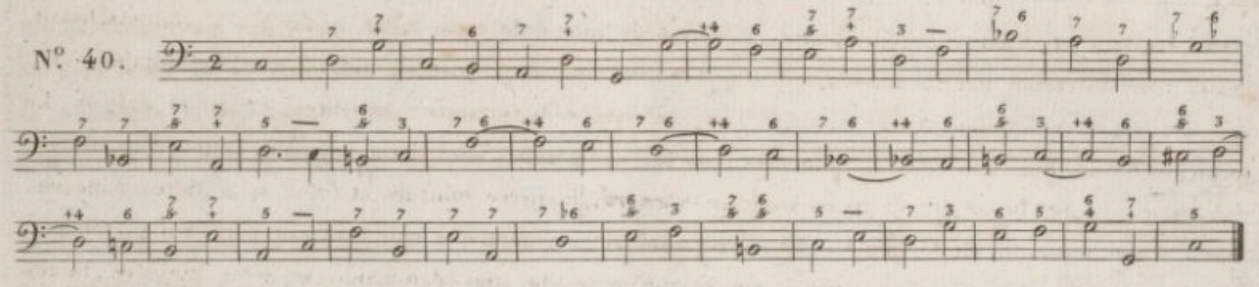


Autrefois on avait distingué deux espèces de septièmes; la 7e. majeure et la 7e. mineure. La 7e. majeure se plaçait sur la tonique et sur la quatrième note du ton; en effet, la 7e. (dans le ton d'ut) de *ut* à *si* forme un intervalle de 7e. majeure, comme celui de *fa* à *mi*. Et la 7e. mineure qui se plaçait sur la seconde, la troisième et la sixième note du ton. Nous voyons aussi que l'intervalle de *ré* à *ut*, forme une 7e. mineure; il en est de même de *mi* à *ré* et de *la* à *sol*; on établissait aussi leur différence par la manière dont les tierces étaient disposées; ainsi dans la 7e. majeure ut, mi, sol, si, on trouve une tierce mineure *mi, sol*, entre deux tierces majeures, *ut mi* et *sol, si*. Le contraire avait lieu dans les 7es. mineures; on les composait d'une tierce majeure entre deux tierces mineures, *ré, fa, la, ut*; *fa, la* tierce majeure entre *ré, fa* tierce mineure et *la, ut* aussi tierce mineure. Alors toutes les notes de la gamme *majeure* portaient une septième qui avait son nom. Sur la tonique, 7e. majeure, la seconde, 7e. mineure ainsi que la médiante, la sous-dominante septième majeure, la cinquième note, la 7e. dominante, la sus-dominante, 7e. mineure; enfin la note sensible 7e. mixte ou septième de sensible. Ce système avait quelque chose de spécieux; mais que faire de ces septièmes dans le mode mineur? ut, mi♭, sol, si♮, est un accord dur dont il n'est pas possible de tirer parti, comme accord; si on fait le si bémol, on n'est plus dans le ton d'ut mineur. Il en est de même pour la 7e. placée sur la tierce mineure du ton: mi♭, sol, si♮, ré. Il est donc bien plus naturel de considérer toutes les septièmes comme des retards de consonnances; *Bemetz-Riedor* est le premier qui ait entrevu cette vérité; il n'en a pas tiré parti, mais Catel a fait ce qui n'était qu'indiqué par son prédécesseur, et on a lieu de s'étonner qu'après un ouvrage aussi clair et aussi précis, d'autres traités d'harmonie venus depuis aient essayé de faire revivre cette division de septièmes majeures et mineures, des accords par suspension, (qui ne sont que des retards) des accords par supposition (pourquoi supposer quand une chose est ou n'est pas?) des accords par substitution (même remarque, pourquoi substituer?) toutes difficultés qui ne servent qu'à rendre difficile une science que Catel avait rendue si claire.

N° 39.
pour l'emploi
des 7es.

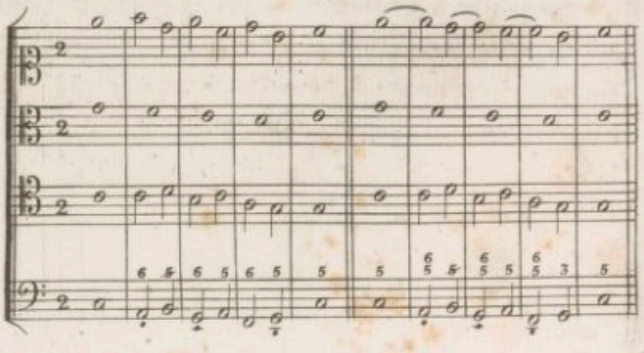


N°. 40.

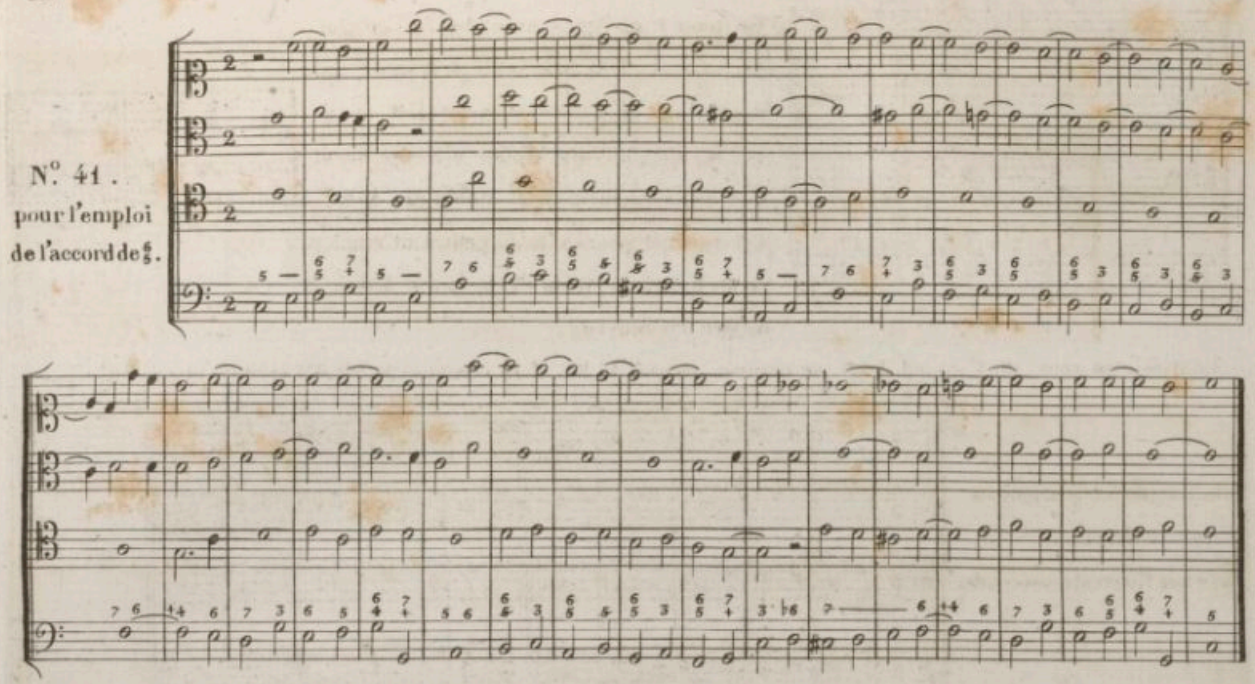


Remarquez actuellement que lorsque la seconde note va à la dominante et que celle-ci fait cadence, cette seconde note porte toujours septième ; elle fait partie de la cadence parfaite ; c'est pour cela que nos anciens en avaient fait une septième à part, qu'ils nommaient : septième de seconde ; la 7e. mixte qui se place aussi sur le second degré du mode mineur, était également nommé 7e de seconde. Il est vrai que ces deux accords conduisent naturellement à la dominante, mais ils sont d'une nature tout-à-fait différente.

Basse disposée de manière à recevoir l'accord de sixte et quinte, premier renversement de l'accord de septième provenant d'une suite d'accords parfaits. Il se compose de tierce, quinte et sixte, et se chiffre par $\frac{6}{5}$.

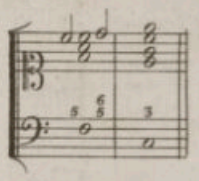


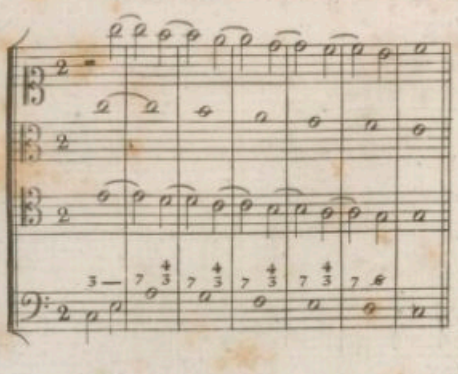
N.° 41.
pour l'emploi
de l'accord de $\frac{6}{5}$.



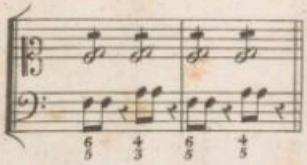
Observez que dans la marche de consonnances qui sert à former celle de $\frac{6}{5}$, la basse monte d'un degré du temps fort au temps faible et descend de tierce du temps faible au temps fort. Ainsi : quand la basse aura cette marche, elle pourra être chiffrée $\frac{6}{5}$. Anciennement cette marche de basse était du petit nombre de ce qu'on nommait : *marches consacrées*, comme aussi la marche de septièmes, la basse montant de quarte et descendant de quinte parcequ'il semblait qu'on ne pouvait pas les chiffrer différemment.

L'accord de sixte et quinte qui se fait sur la quatrième note du ton, est encore un de ceux qui a excité une vive controverse au moment où on a commencé à secouer le joug des règles de la basse fondamentale établie par Rameau. Cet accord, fa, la, ut, ré (dans le ton d'ut) était regardé comme fondamental, on le nommait : accord de sixte ajoutée. On regardait la quinte comme une consonnance seulement dans cet accord, et la sixte comme une dissonnance qui devait se résoudre en montant ! comme dans l'exemple suivant on voit en effet dans cet exemple la véritable dissonnance *ut* qui n'a pas de résolution mais c'est que cet ut doit être considéré comme pédale et quand nous aurons passé en revue tous les accords, nous verrons ce que c'est qu'une pédale.. Cet accord de sixte ajoutée a été imaginé je crois par l'abbé Roussier, pour pouvoir rendre raison de quelques passages d'harmonie qui ne pouvaient s'arranger avec les règles établies pour la basse fondamentale. Mais il ne faut pas voir dans les règles ce qui n'y est pas, pour parvenir à expliquer ce qui nous embarrasse. Cet accord de $\frac{6}{5}$ quelque part qu'il soit placé, doit donc toujours être considéré comme le premier renversement d'une septième provenant d'une suite d'accords parfaits. Le second renversement de cette même septième, se nomme accord de quarte et tierce ; il se compose de tierce, quarte et sixte.



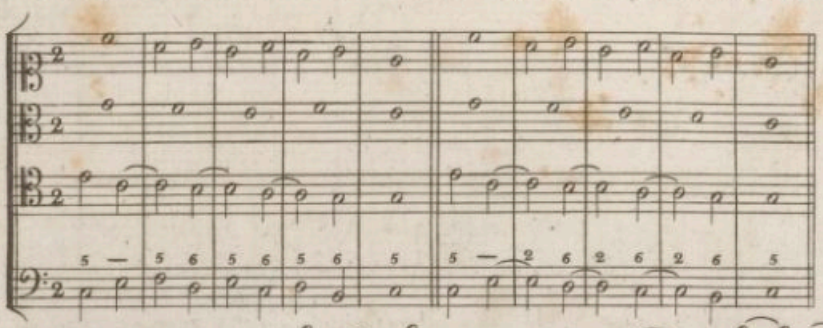


On trouve quelques exemples de l'emploi de cet accord dans le solfège d'Italie, mais depuis lors la dureté en avait fait négliger l'usage, lorsque Weber s'en est servi fort heureusement dans Robin des bois. Cet exemple prouve qu'on peut tout employer en harmonie, il ne s'agit que de savoir mettre en œuvre.

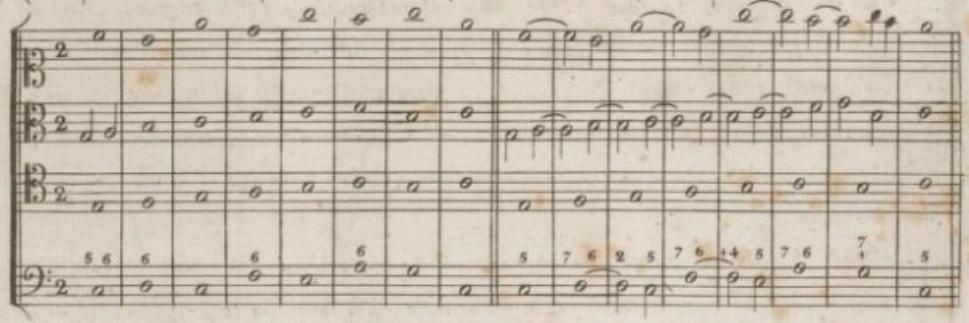


Le troisième renv.t de l'accord de 7.e se nomme accord de 2.de il se compose de 2.de 4.te et sixte et se chiffre par 2.

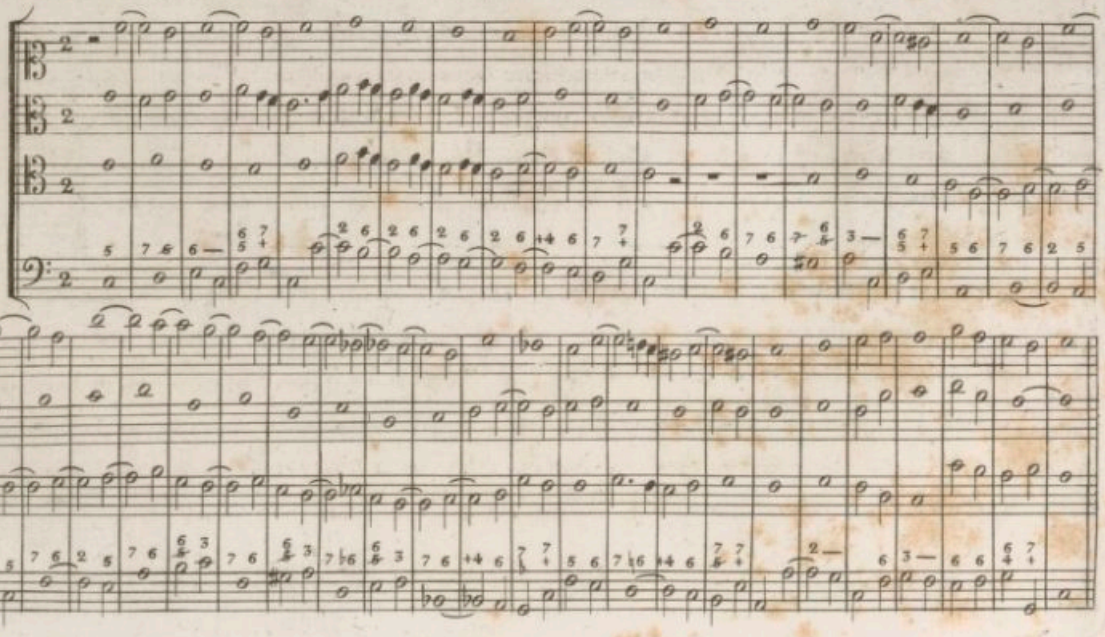
Marche de consonnances disposée de manière à recevoir l'accord de seconde.



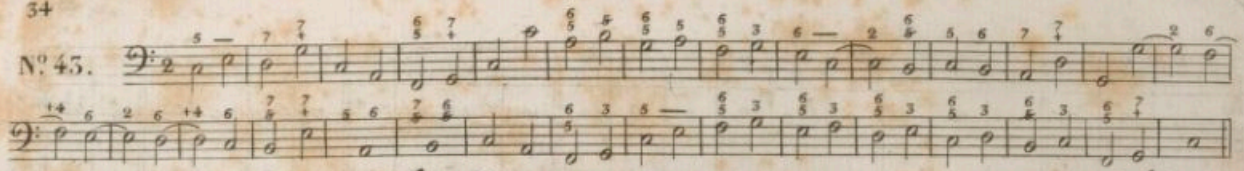
Basse disposée de manière à recevoir alternativement la dissonance de 7.e et celle de seconde.



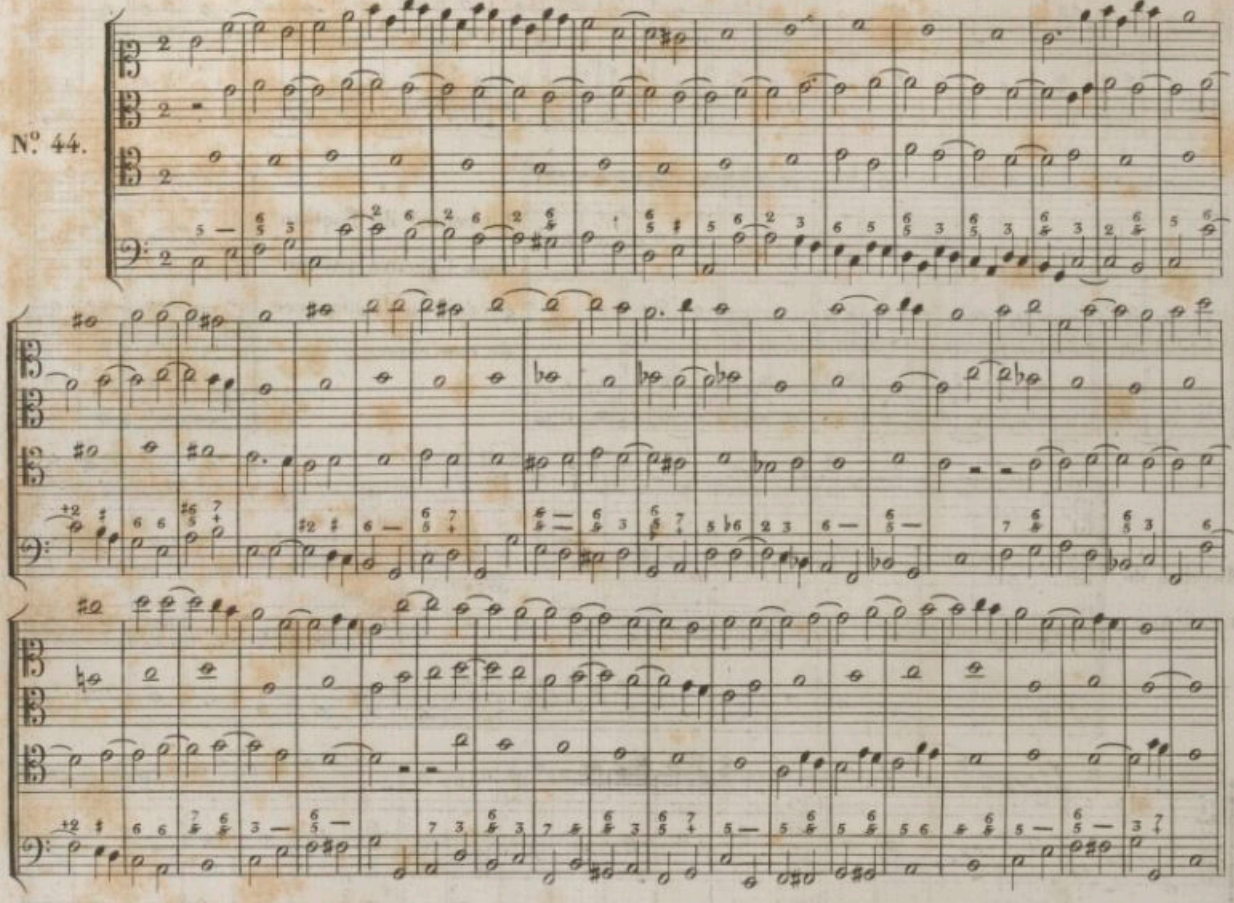
N.o 42. pour l'emploi de l'accord de seconde.



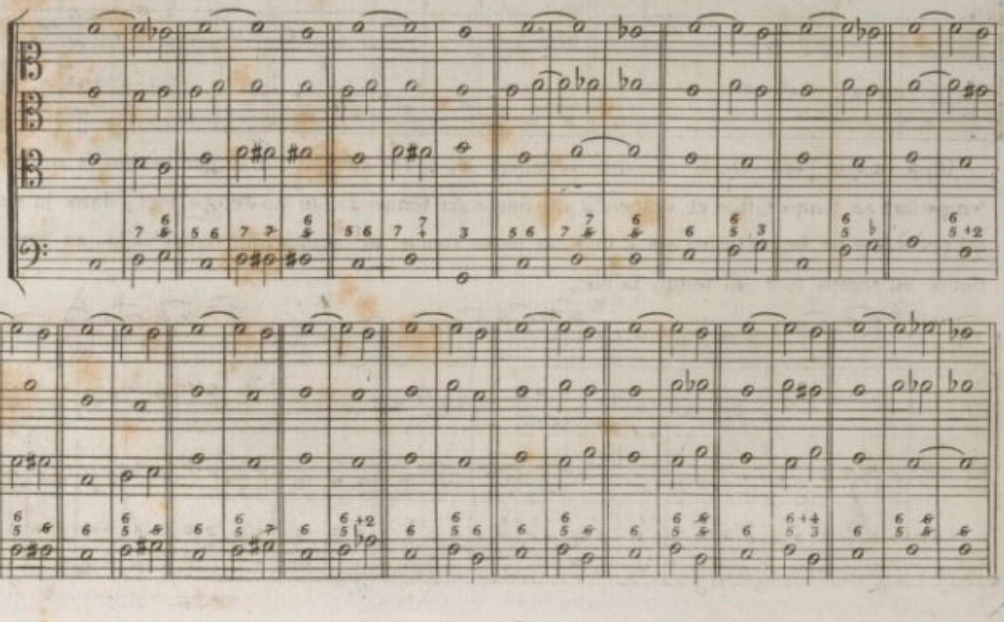
N.° 43.

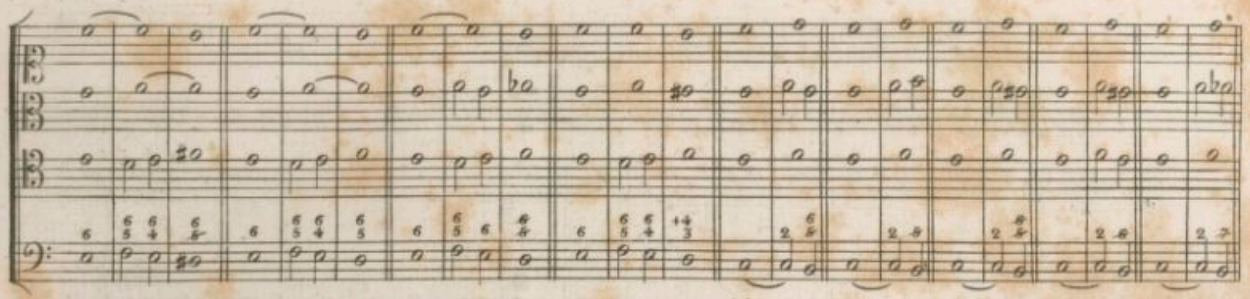


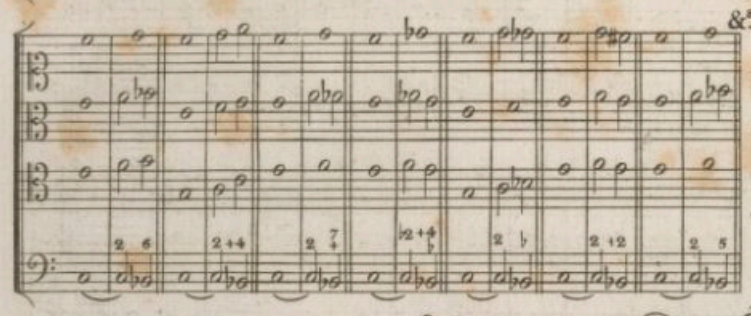
N.° 44.



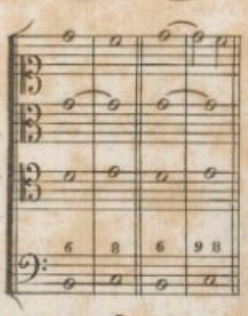
Différentes manières de résoudre l'accord de 7.e et ses renversements.



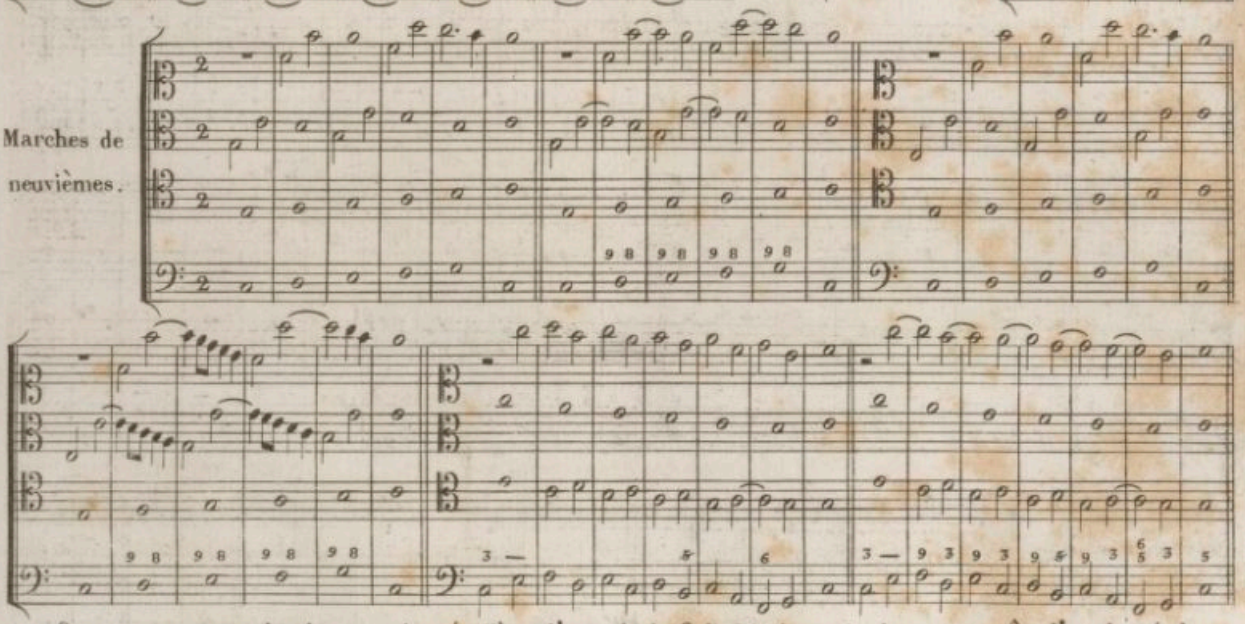




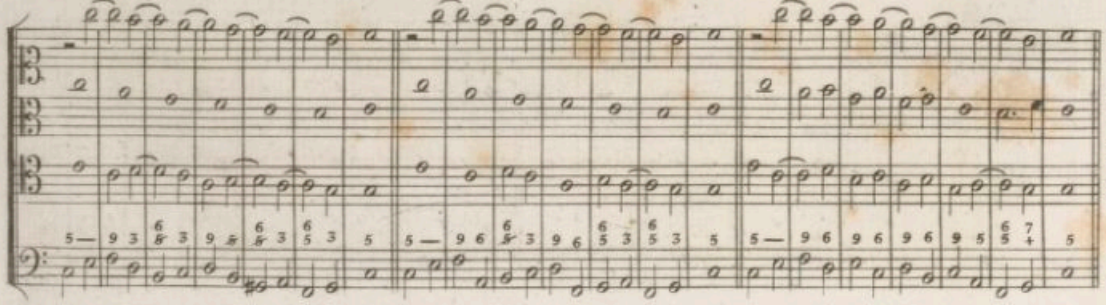
Le retard de l'octave dans l'accord parfait produit la dissonance de neuvième.



Marches de neuvièmes.

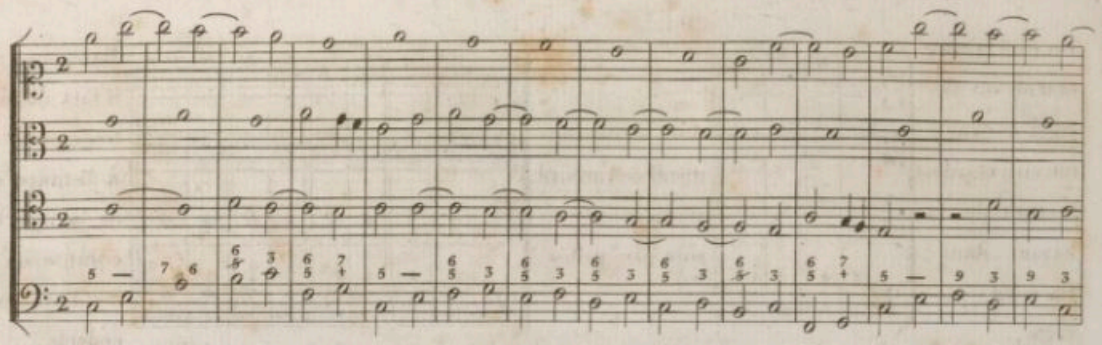


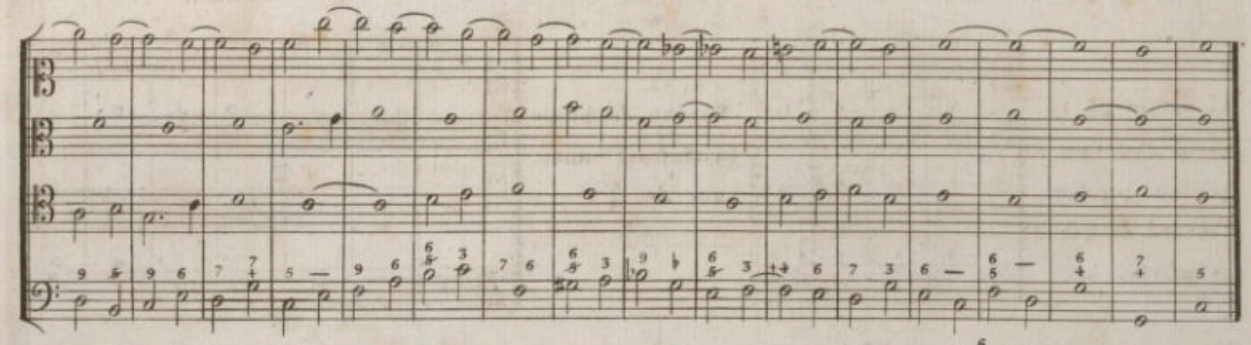
On a vu que pour obtenir une suite régulière d'accords de $\frac{6}{5}$, il fallait que la basse montât d'un degré du temps fort au temps faible et descendit de tierce du temps faible au temps fort; dans la marche de neuvième qui précède c'est le contraire qui a lieu; la basse monte de seconde du temps faible au temps fort et descend de tierce du temps fort au temps faible.



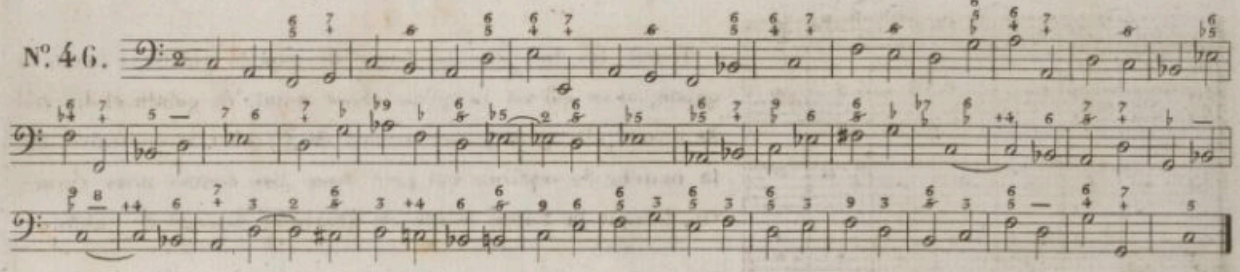
Cette dernière marche est peu usitée.

N.° 45. pour l'emploi de la 9.e

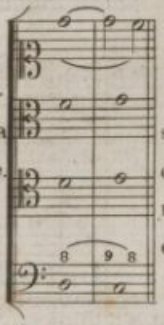




N.° 46.

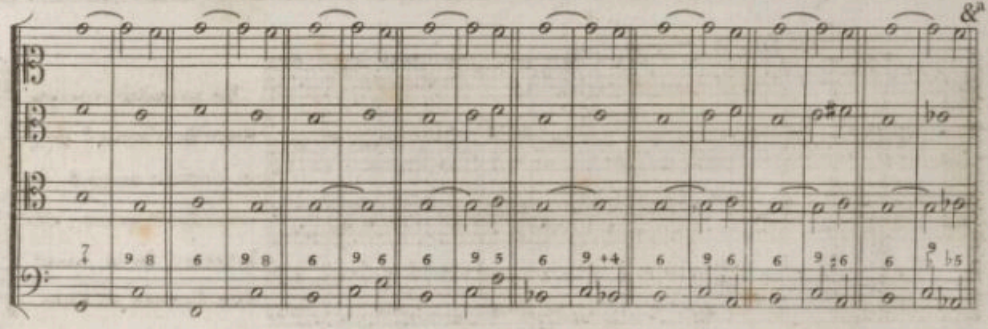


Toutes les dissonnances doivent être préparées par une consonnance, comme nous l'avons déjà dit, c'est-à-dire par la tierce, la quinte, la sixte, ou l'octave. Il y a une exception pour l'accord de neuvième. L'octave ne peut servir à préparer cet accord, cela ferait deux octaves retardées, comme on le voit dans l'exemple suivant.

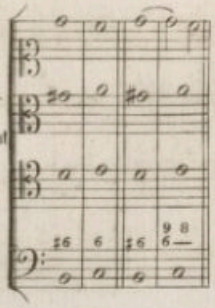


La syncope n'étant considérée que comme le retard de la consonnance, otez la note syncopée et vous aurez deux octaves.

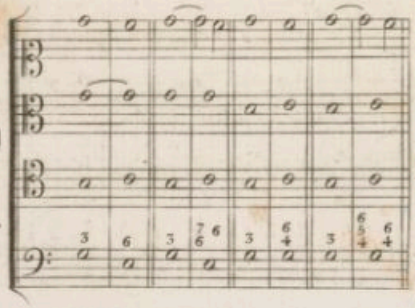
Différentes manières de préparer et de sauver l'accord de neuvième.



On peut encore obtenir un accord de neuvième en retardant l'octave de la basse dans l'accord de sixte.

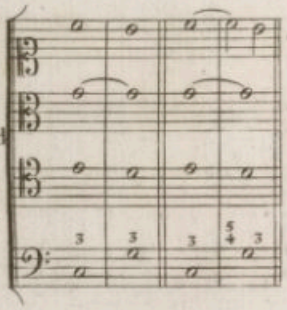


Les renversements de l'accord de neuvième sont peu usités.

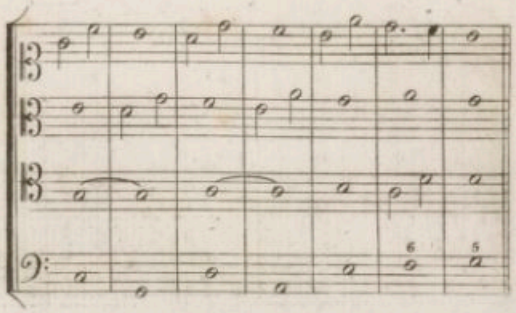


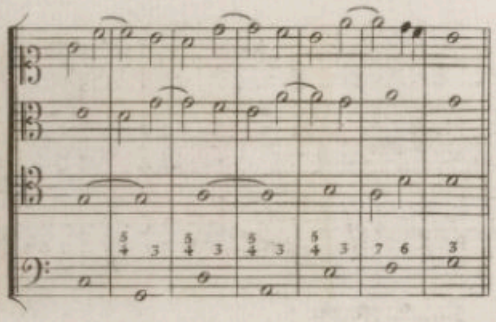
Dans ces renversements il faut observer de placer toujours la dissonnance à distance de neuvième de la note fondamentale comme on le voit dans les deux exemples précédents.

Le retard de la tierce dans l'accord parfait produit l'accord de quinte et quarte.



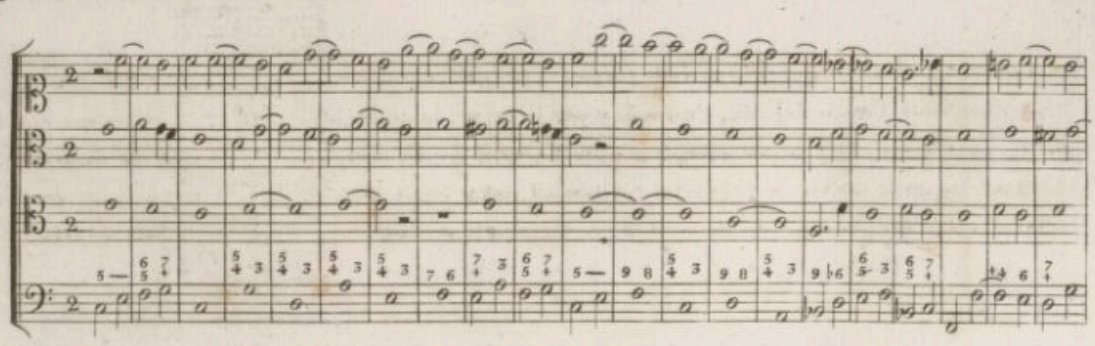
Marche de basse produisant une suite de $\frac{5}{4}$.

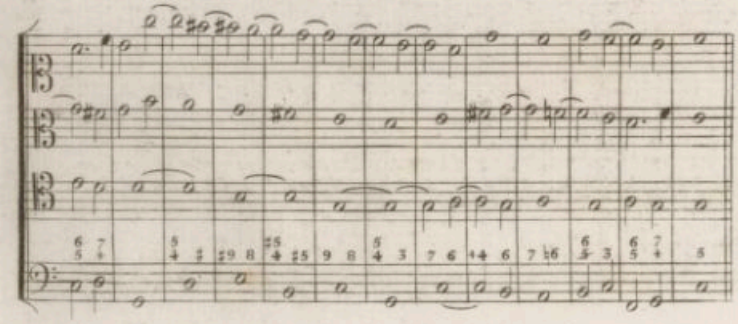




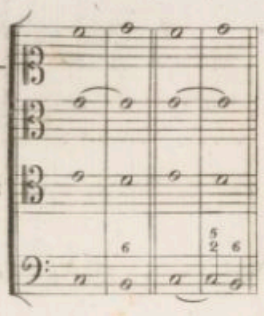
Toutes les fois que la basse descend de quarte et monte de quinte, ou ce qui est la même chose monte de quinte et descend de quarte, elle peut porter accord de $\frac{5}{4}$. c'est le contraire de la marche de septième qui peut avoir lieu comme nous l'avons vu, lorsque la basse monte de quarte et descend de quinte.

N.° 47. pour l'emploi de la $\frac{5}{4}$.

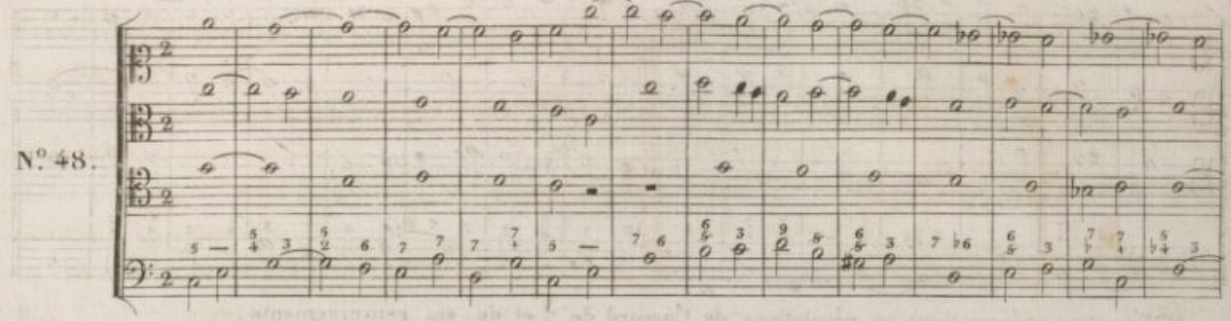


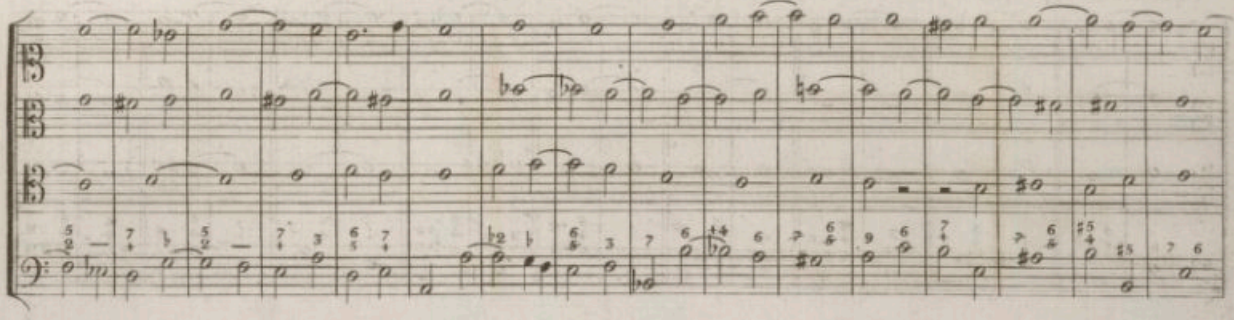


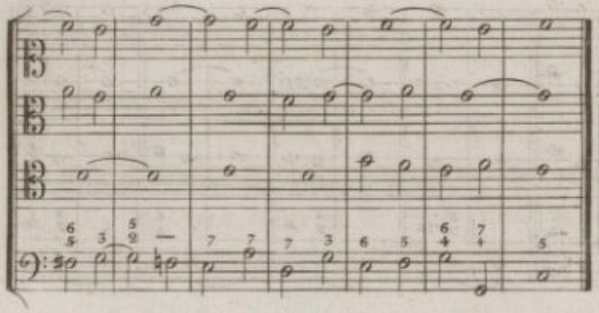
Le premier renversement de l'accord de $\frac{5}{4}$ se nomme accord de seconde et quinte; c'est le retard de la basse dans l'accord de sixte.



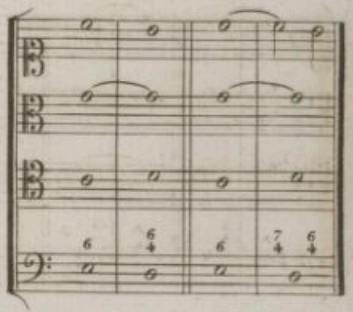
N.° 48.



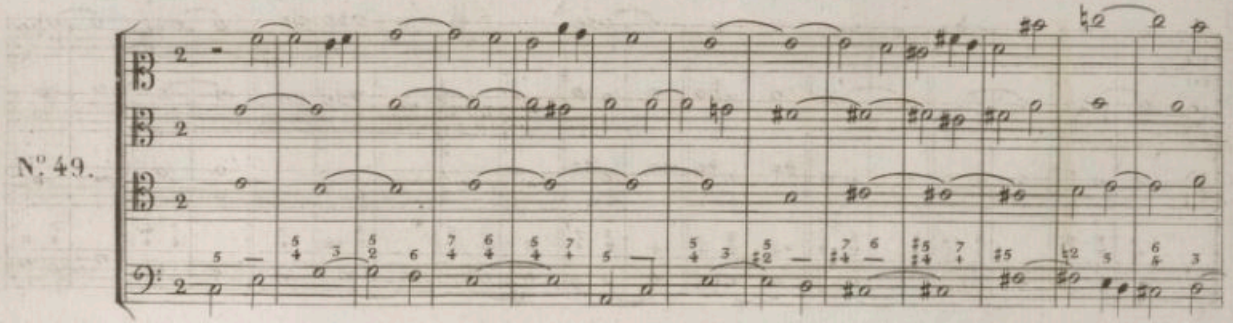


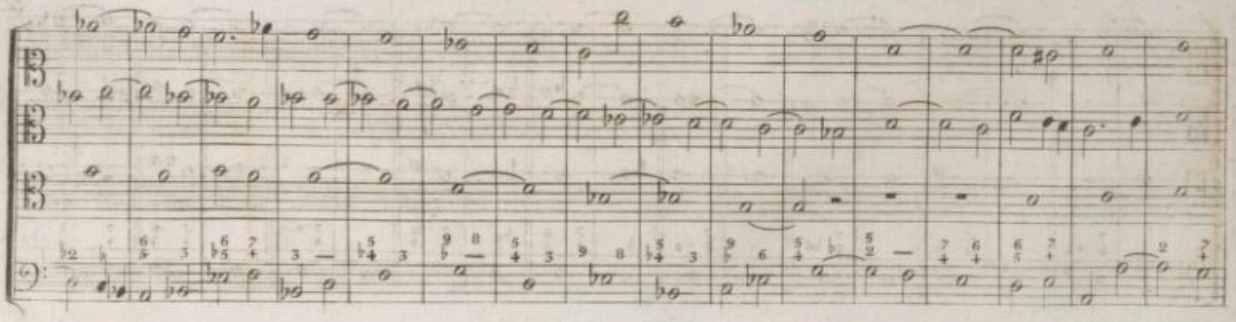


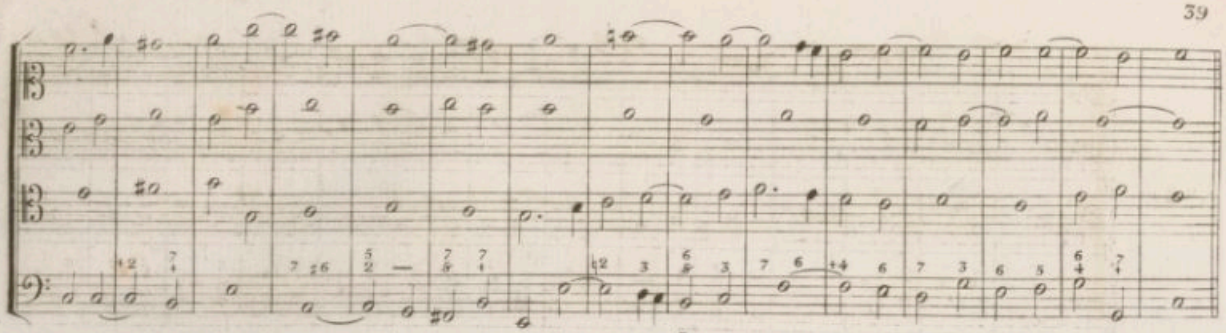
Le second renversement de la $\frac{5}{4}$ se nomme accord de septième et quarte, c'est le retard de la sixte dans l'accord de $\frac{6}{4}$



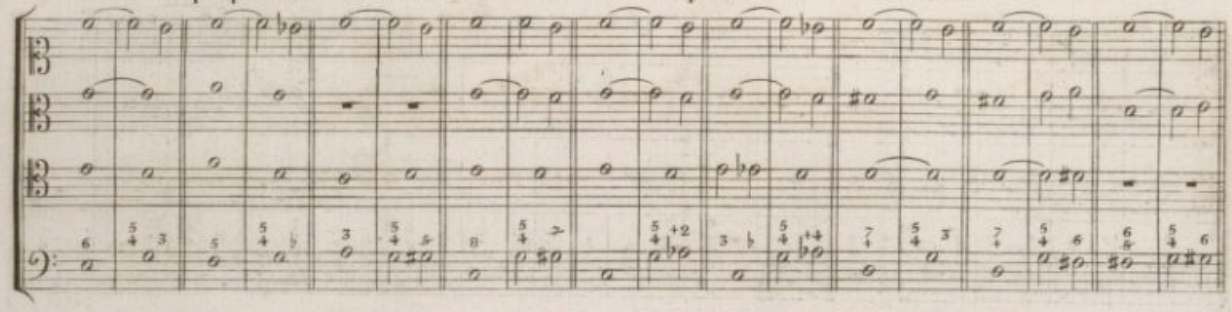
N.° 49.

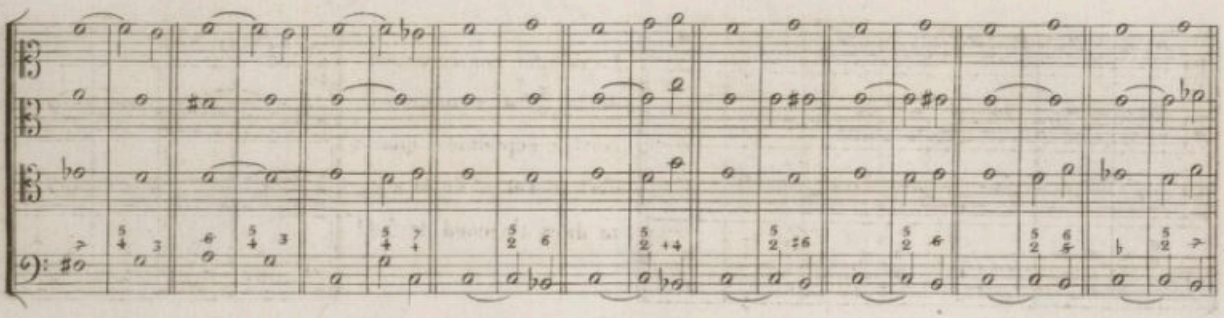


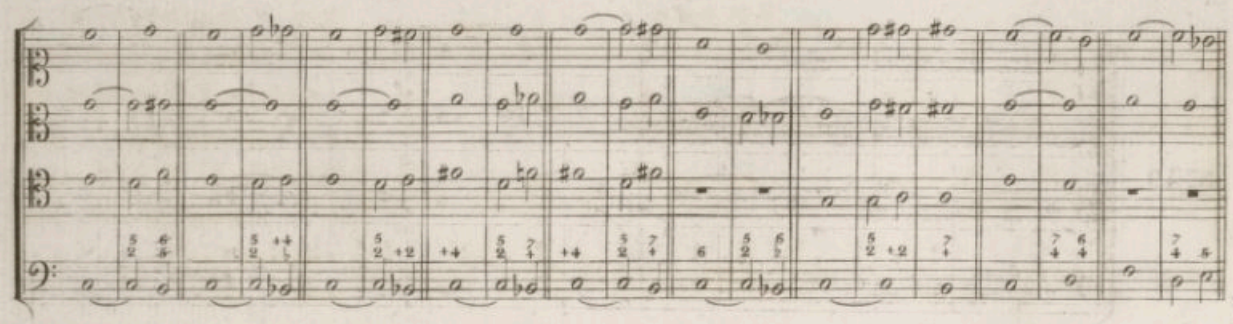


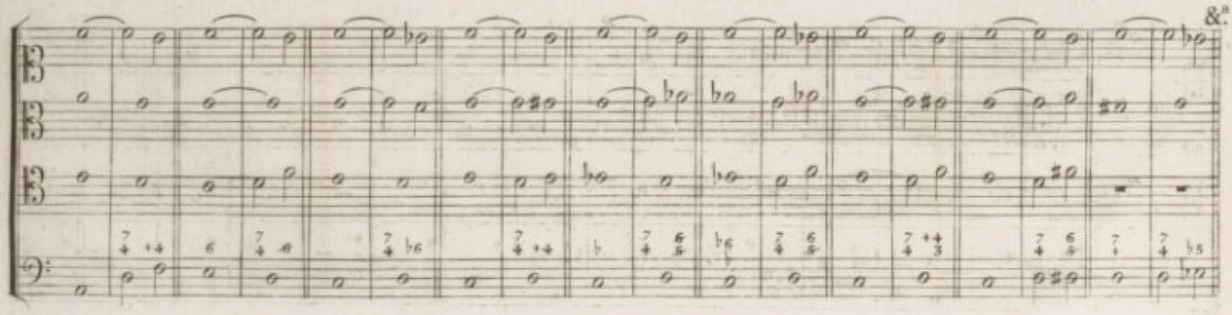


Différentes préparations et résolutions de l'accord de $\frac{5}{4}$ et de ses renversements.

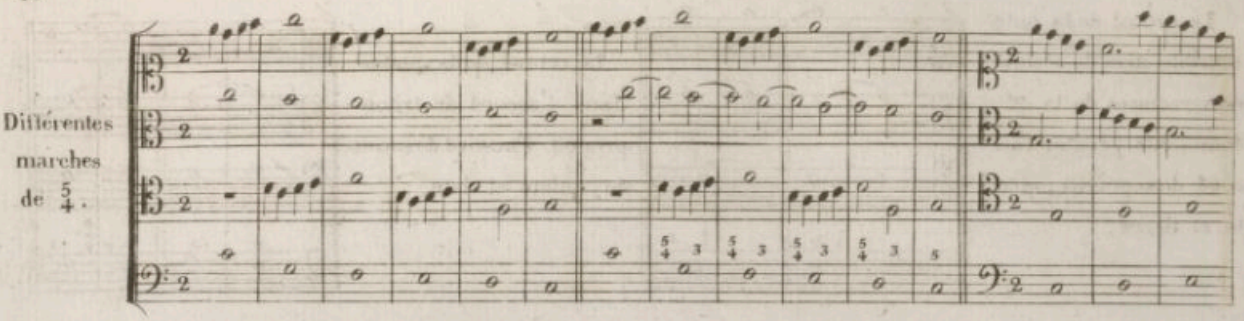


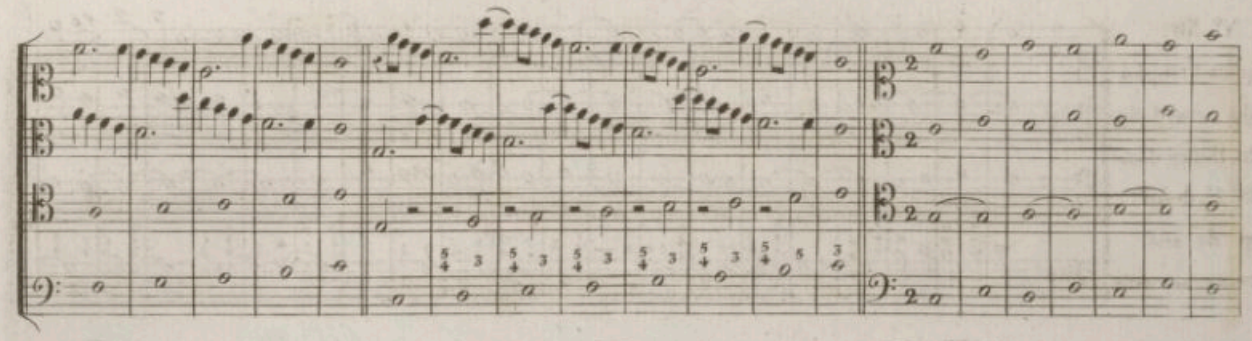


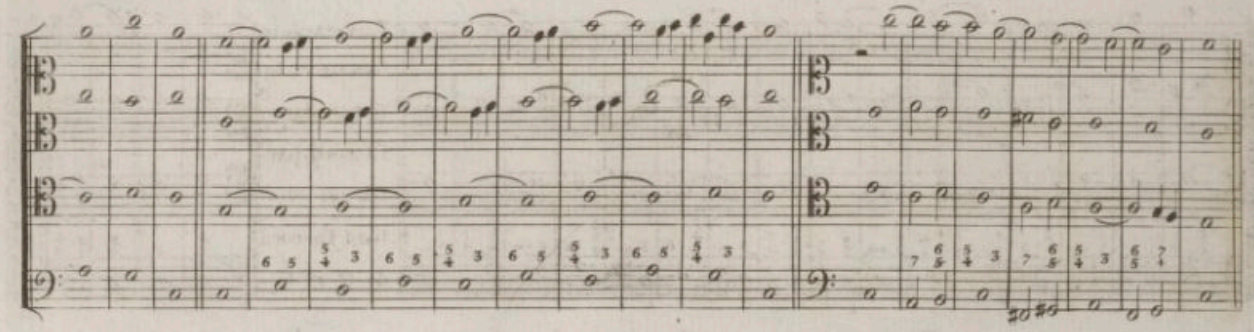


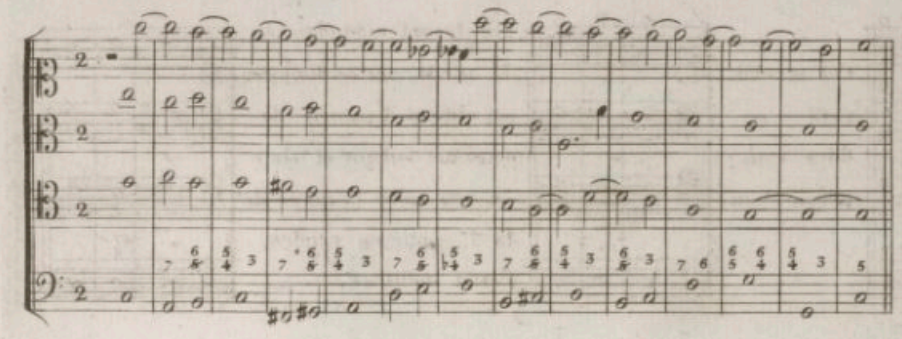


Différentes marches de $\frac{5}{4}$.



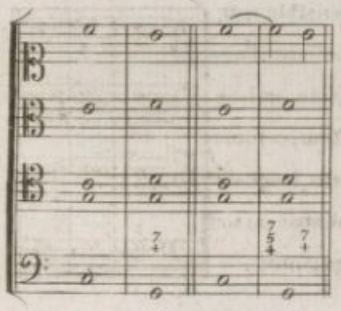




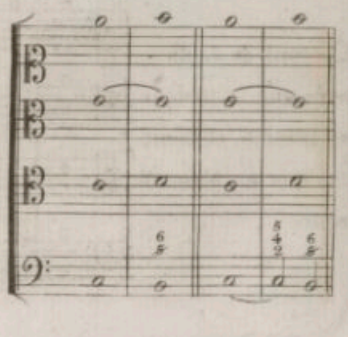


Dans la douzième mesure de cet exemple, il y a une $\frac{6}{5}$ qui retarde la $\frac{6}{4}$. il ne serait donc pas régulier de mettre la tierce dans cette $\frac{6}{5}$, qui d'ailleurs est le renversement d'une septième retardant la sixte : mi, sol, ré mi, sol, ut.

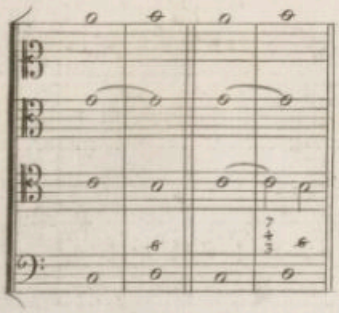
Le retard de la tierce dans la 7e dominante produit l'accord de septième, quarte et quinte.



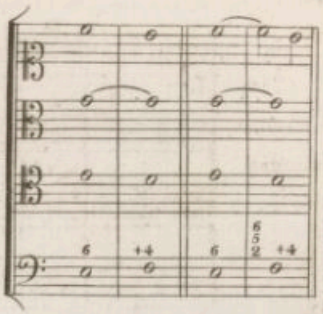
Le retard de la basse dans le premier renversement de la 7e dominante produit l'accord de seconde, quarte et quinte.



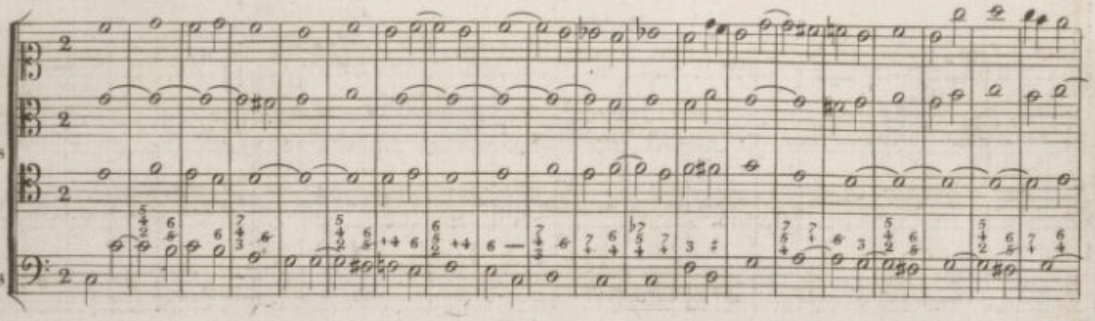
Le retard de la note sensible dans le second renversement de la 7.e dominante produit l'accord de septième, quarte et tierce.

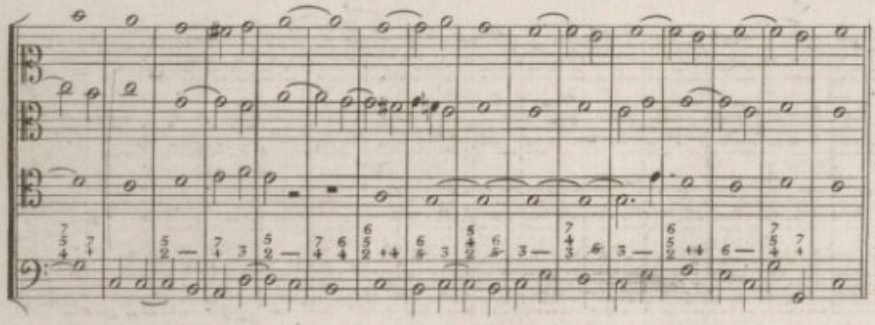


Le retard de la quarte dans l'accord de triton produit l'accord de seconde, quinte et sixte.

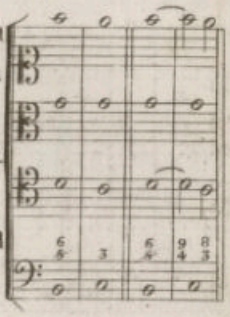


N.o 50.
pour l'emploi du retard de la tierce dans la 7.e domit.e et de ses renversements

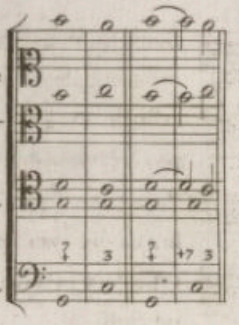




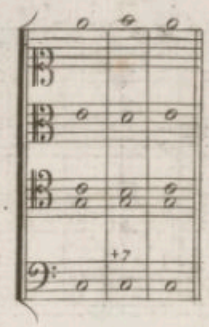
En retardant l'octave et la tierce dans l'accord parfait on obtient l'accord de 9.e et 4.te



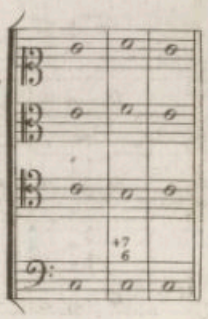
En prolongeant la 7.e dominante sur l'accord parfait on obtient l'accord de onzième tonique qui se chiffre +7.



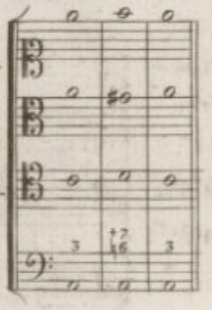
Cet accord peut se faire sans préparation.



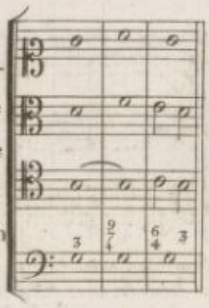
En fesant entendre la 7.e mixte sur la tonique, on obtient l'accord de onzième tonique et sixte on retranche la tierce de la 7.e pour en rendre l'effet meilleur.



L'accord de 7.e diminuée sur la tonique se nomme: onzième tonique et sixte mineure.

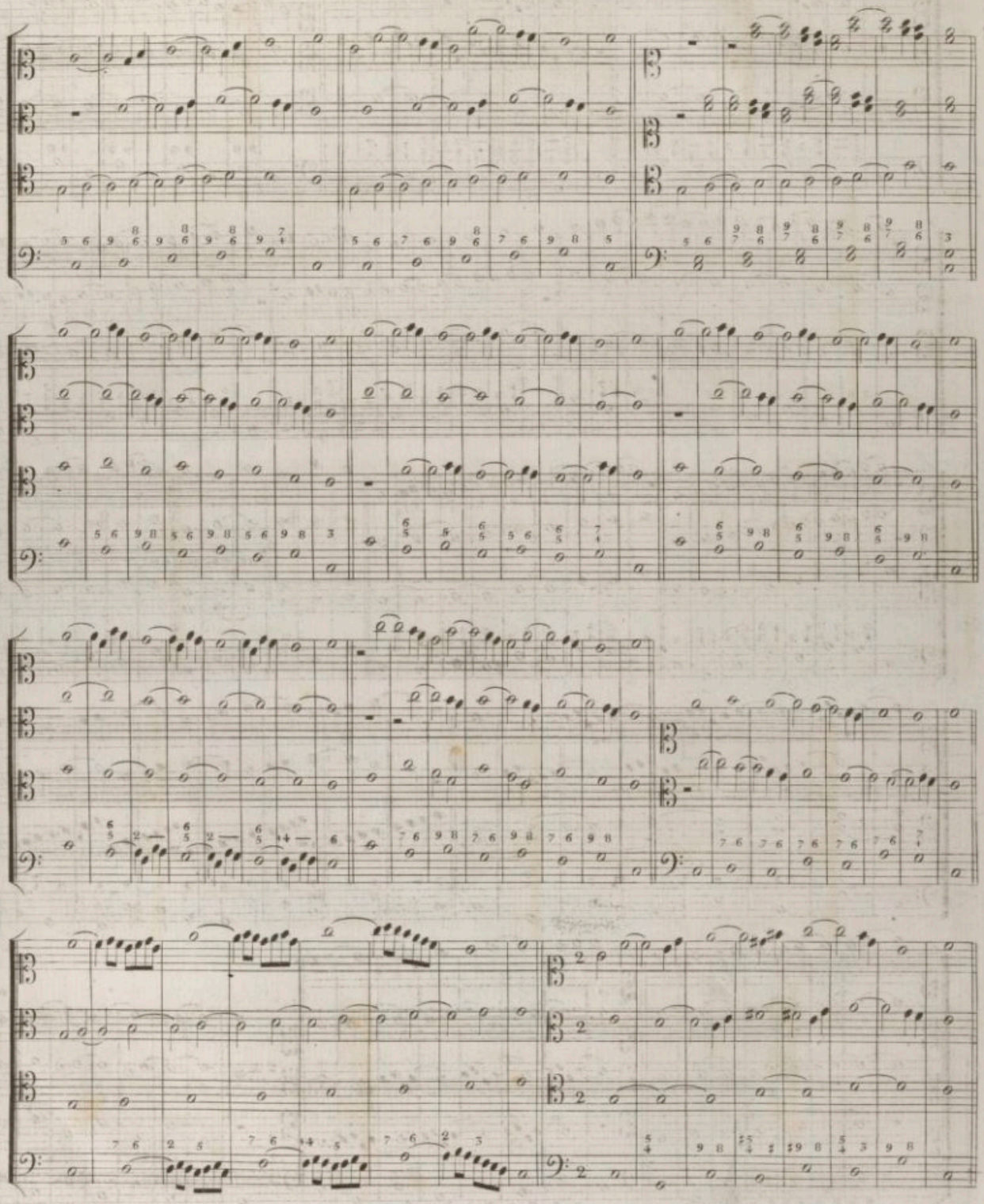


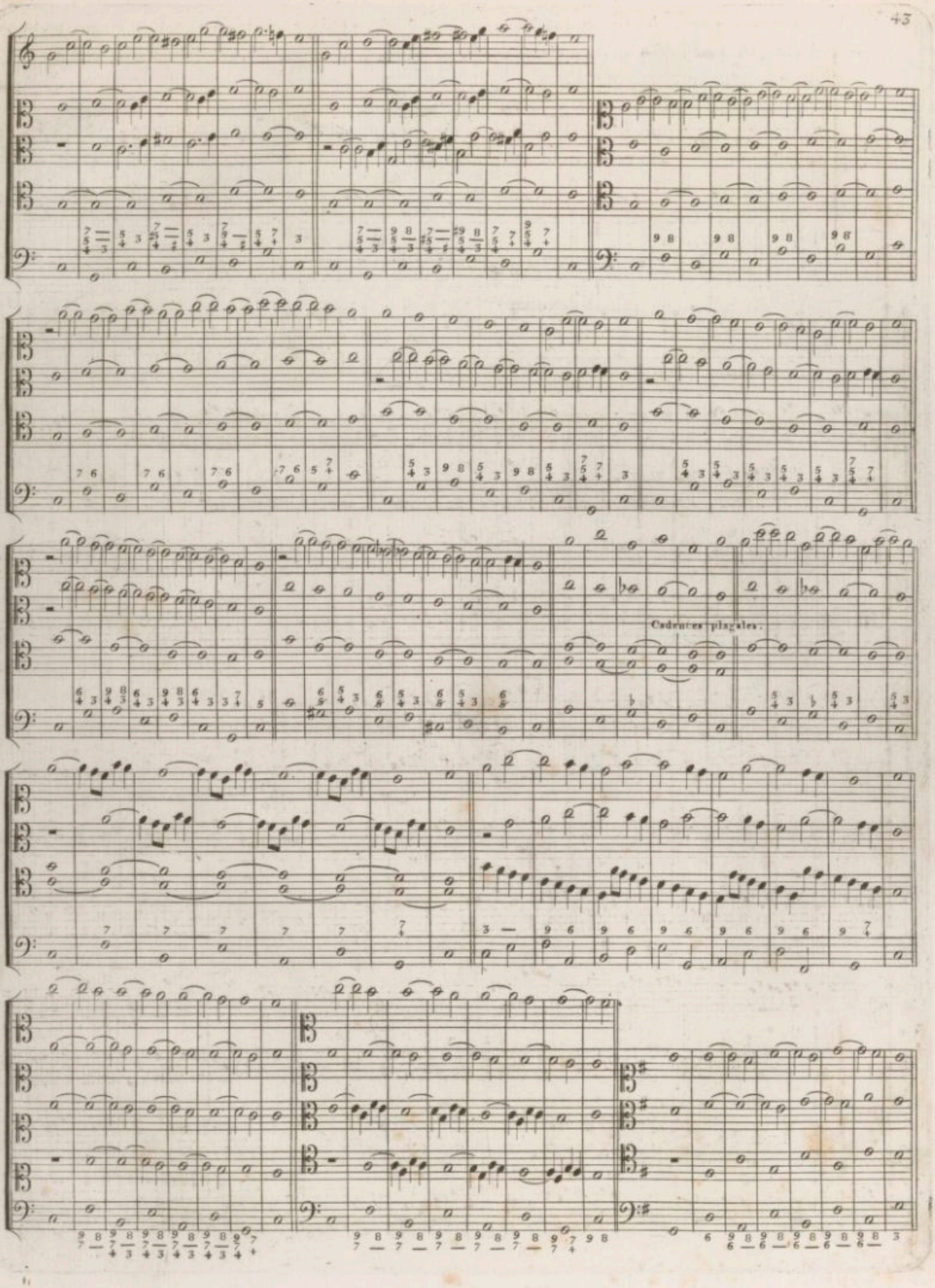
En fesant la 7.e sensible sur la dominante on obtient l'accord de 9.e dominante qui se fait sans préparation, comme tous les accords dans lesquels il entre une 5.te diminuée ou son renv.t une 4.te augmentée.



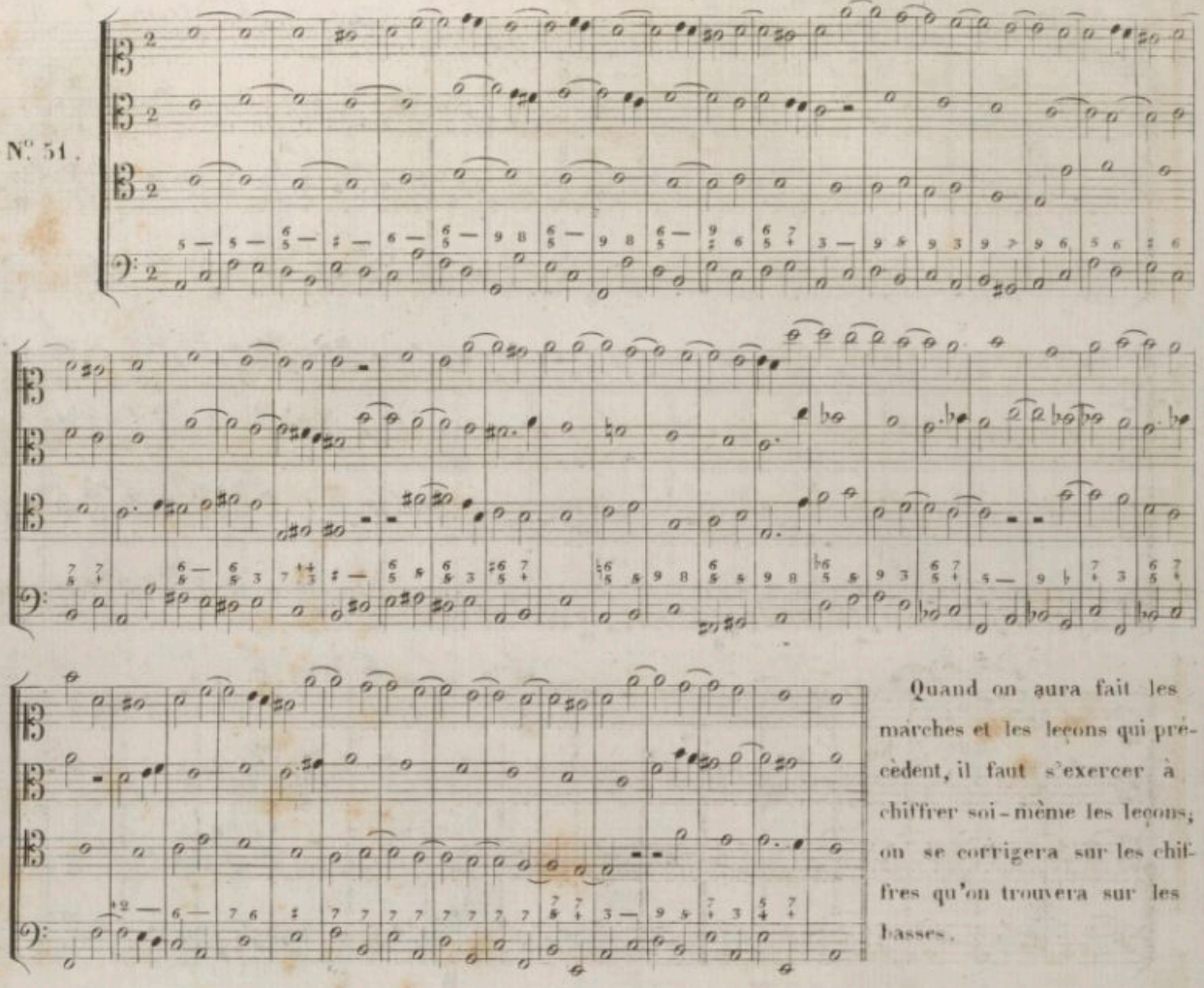
On retranche la tierce de la 7.e mixte pour en rendre l'effet plus doux.

42 Différentes marches, combinant entr'elles les accords de septième, neuvième, quinte et quarte et leurs renversements. On peut s'exercer en copiant les basses sans les chiffrer et chercher une marche de consonnances qui donne les dissonnances que nous allons employer.



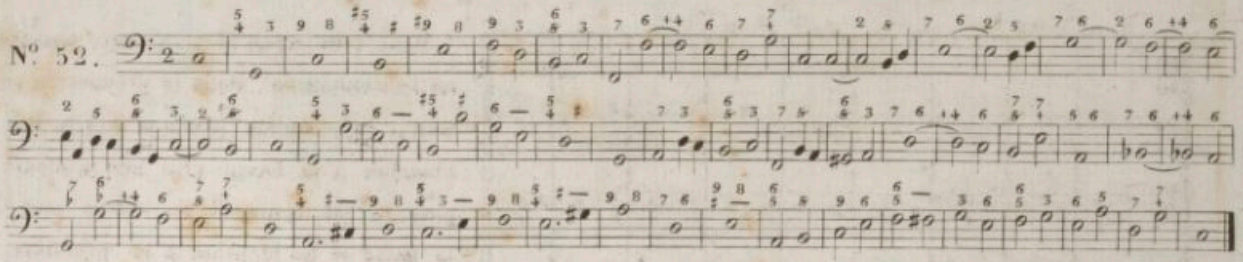

Cadences plagales.

N.° 51.

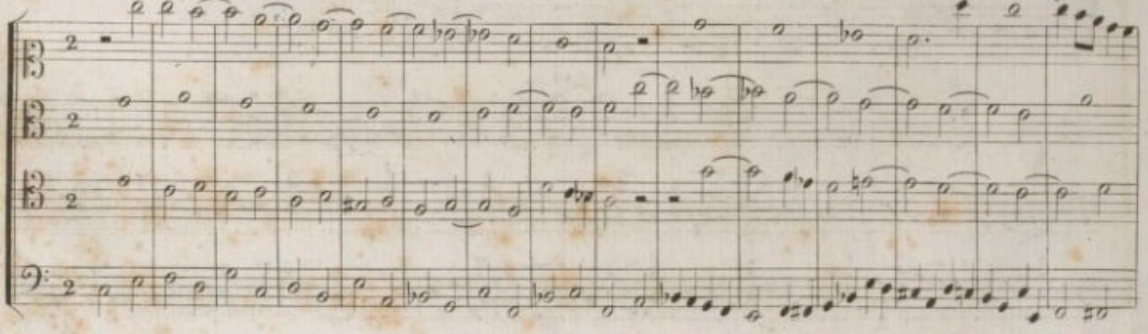


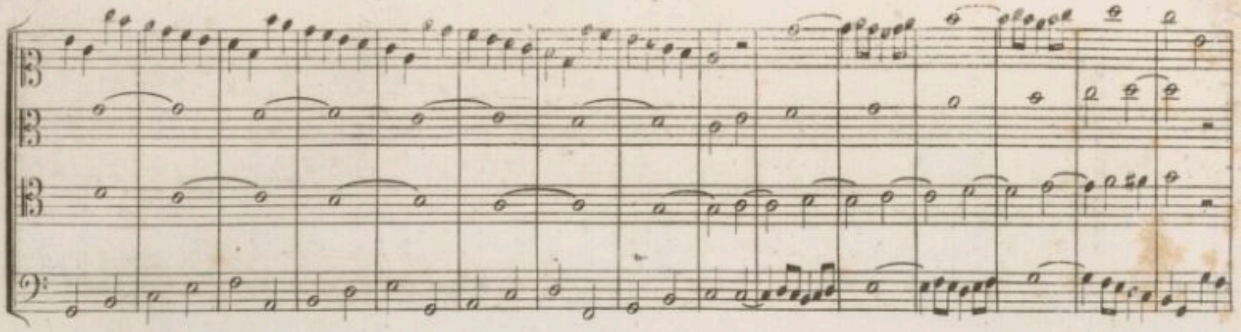
Quand on aura fait les marches et les leçons qui précèdent, il faut s'exercer à chiffrer soi-même les leçons; on se corrigera sur les chiffres qu'on trouvera sur les basses.

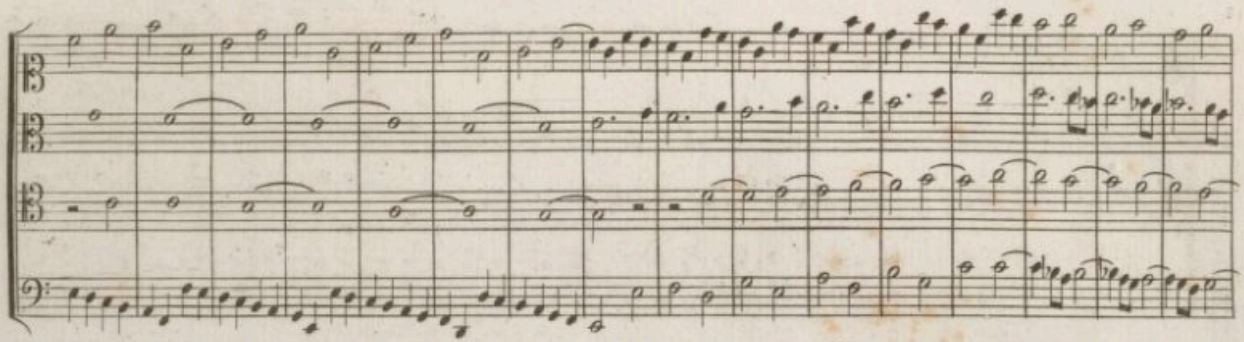
N.° 52.

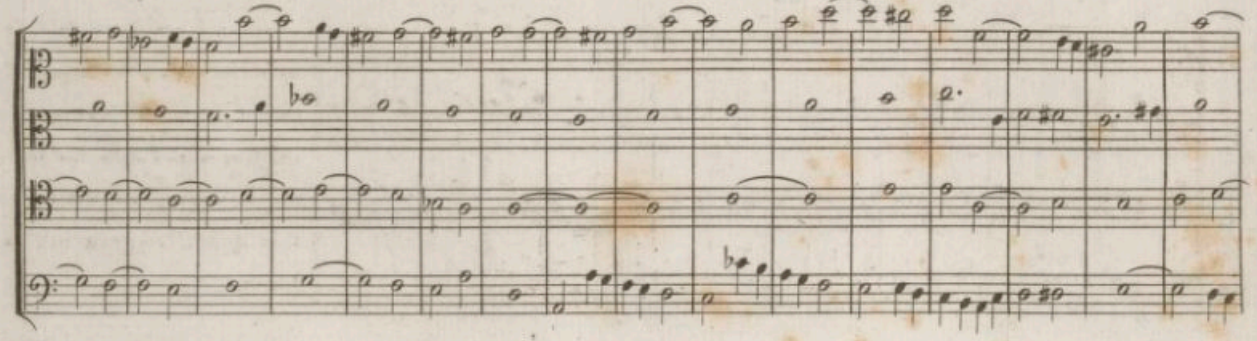


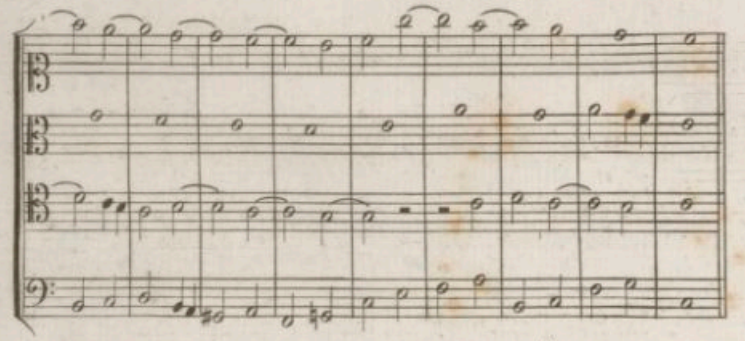
N.° 53.





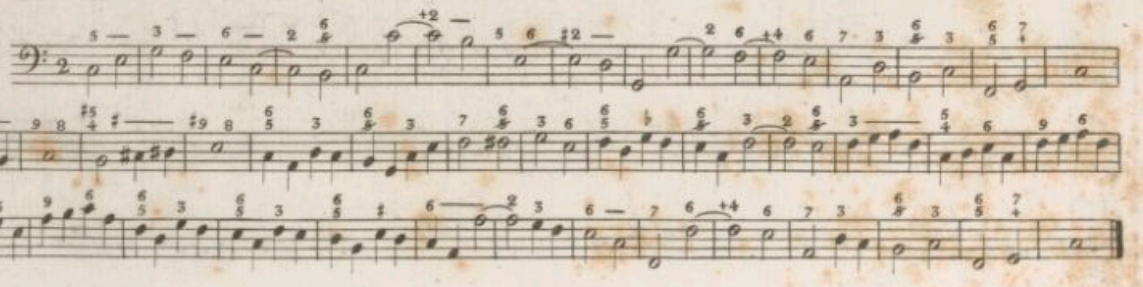




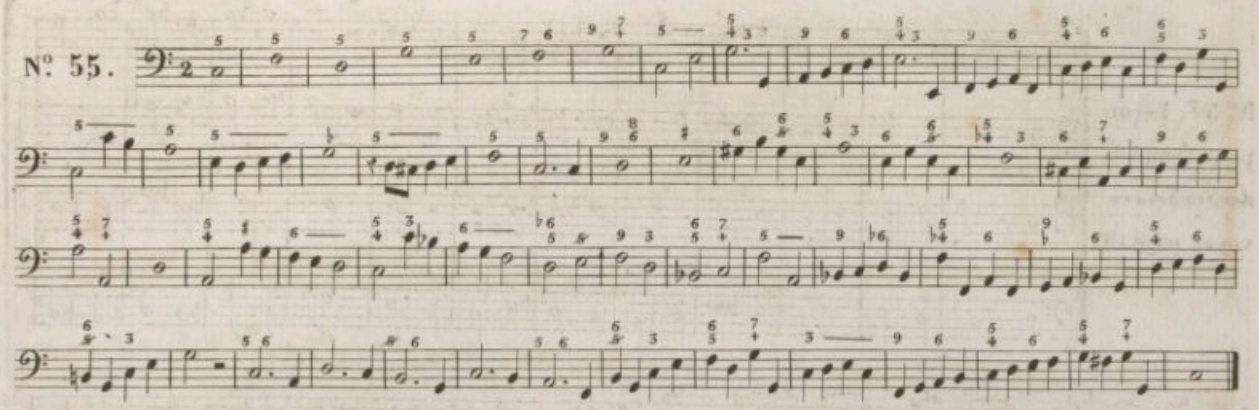


Dans cette leçon il y a deux passages en consonnances. Dans le premier les noires sont à la première partie et il y a des blanches à la basse: plus loin le même passage est renversé, les noires sont à la basse et les blanches à la première partie.

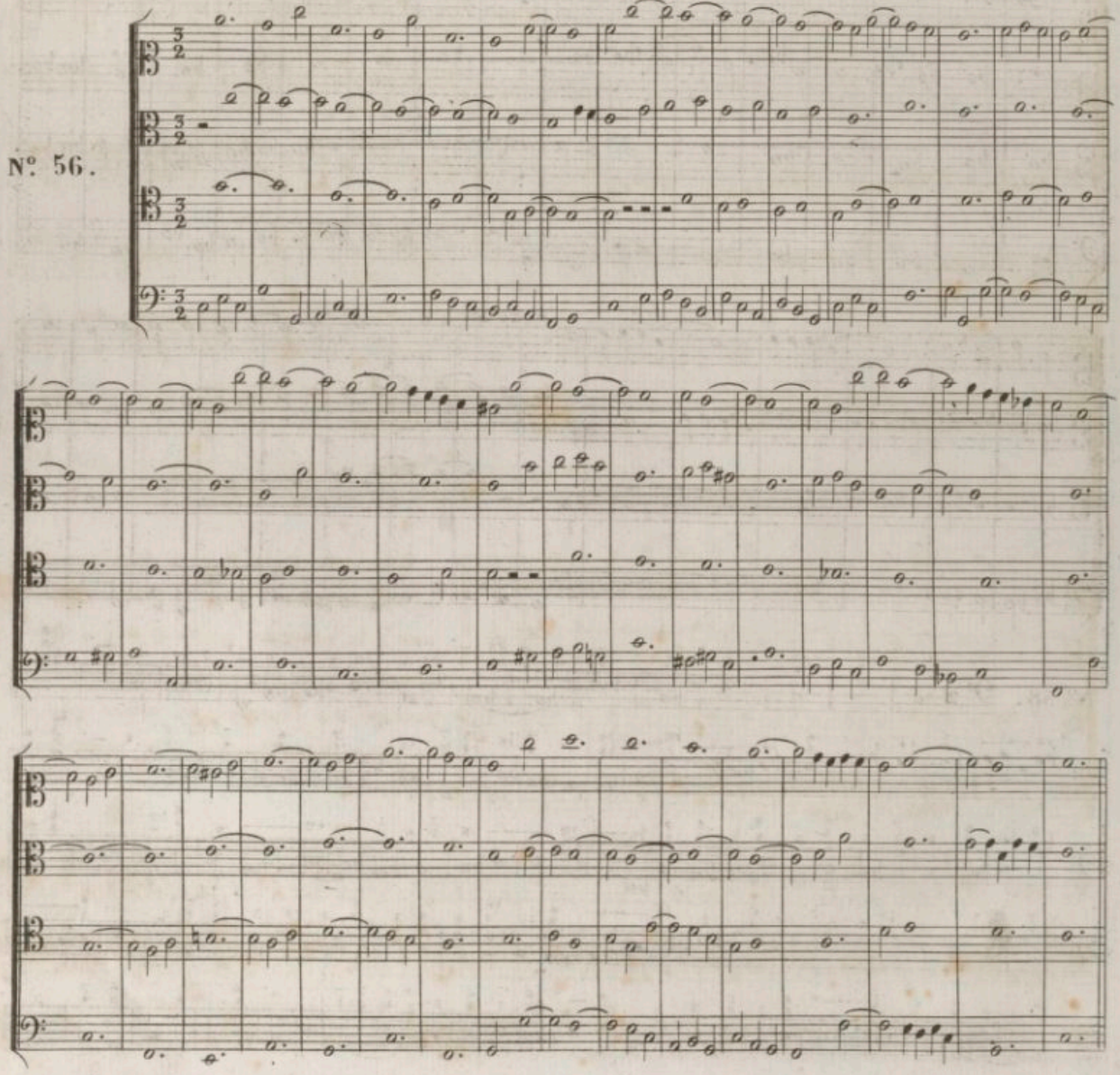
N°. 54.



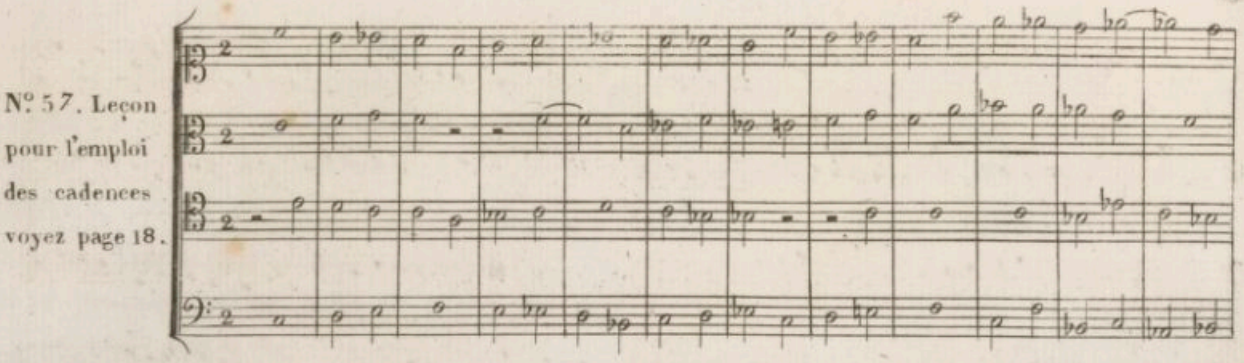
N°. 55.

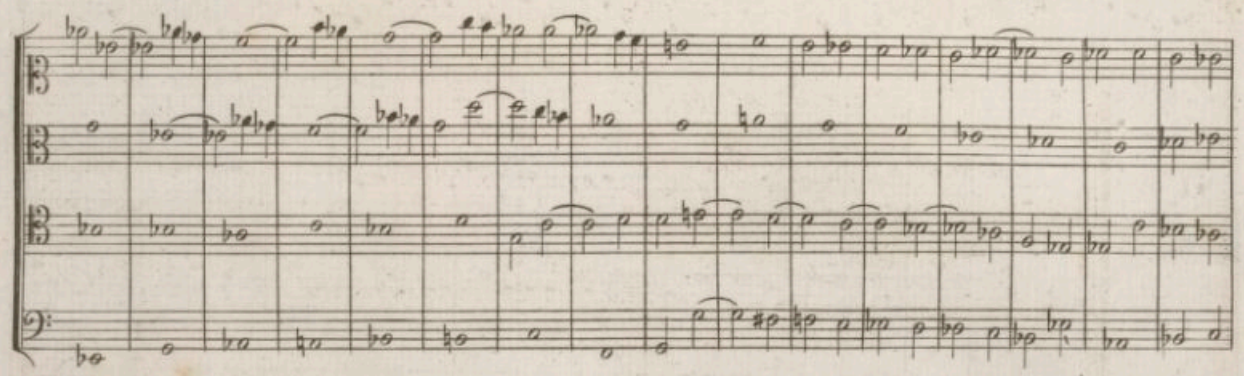


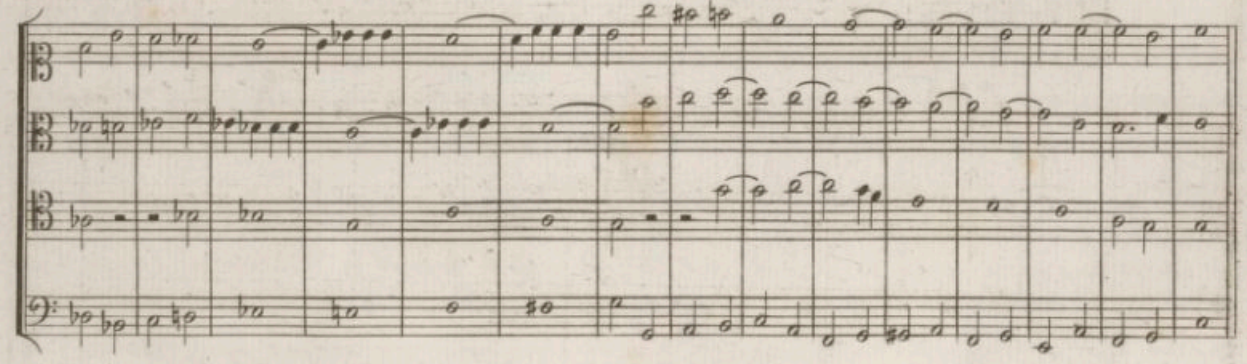
N°. 56.



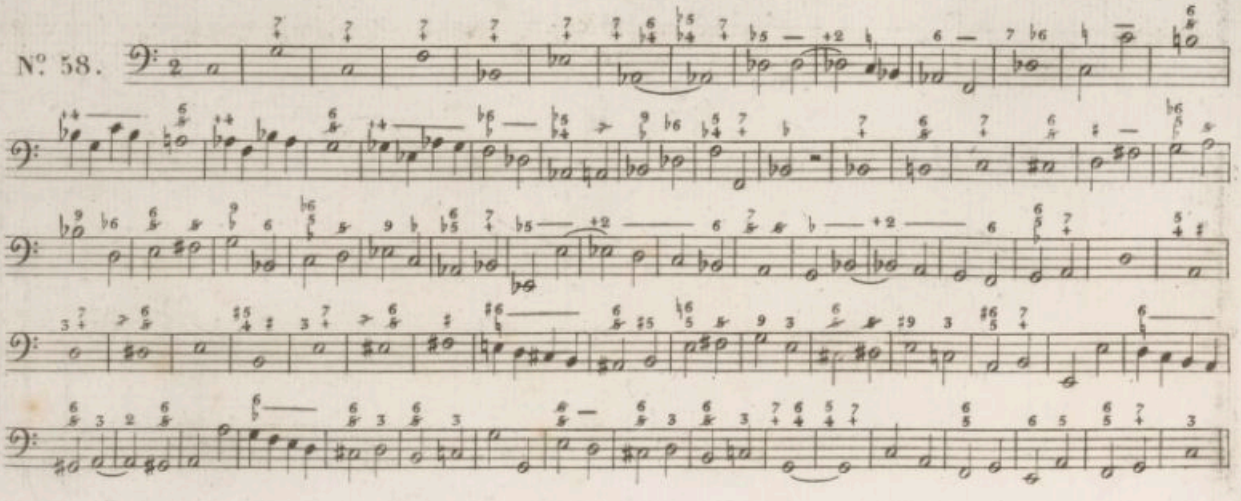
N°. 57. Leçon pour l'emploi des cadences voyez page 18.



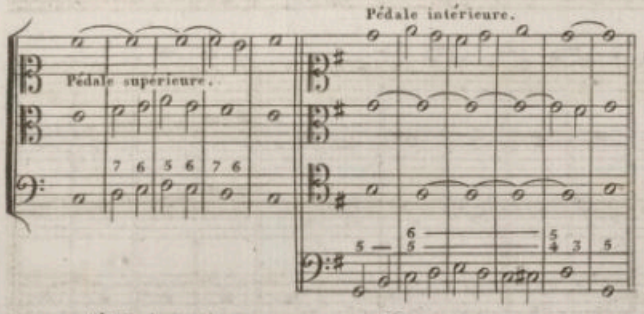




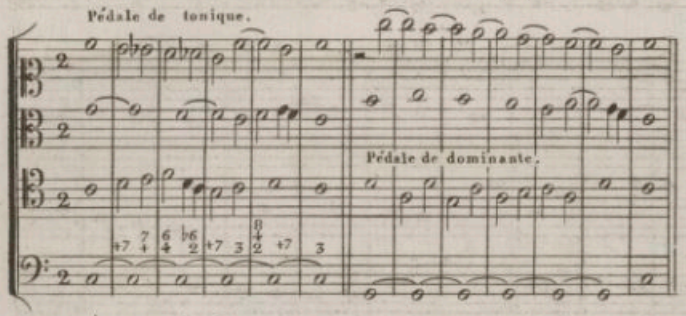
N°. 58.



On nomme *Pédale*, une note tenue sur laquelle on fait différentes harmonies; elles sont de trois espèces: *supérieures, intérieures et inférieures*. Les supérieures ont lieu lorsque la note tenue est à la partie supérieure, les intérieures, lorsque la note tenue est entre la basse et la partie supérieure, enfin les pédales inférieures, lorsque la note tenue est à la basse. Celles-ci sont les plus usitées et les plus riches en harmonie.



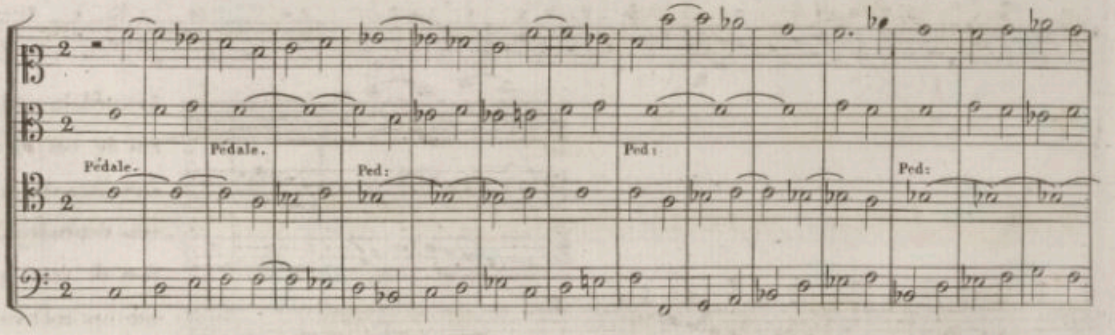
Les pédales inférieures se font le plus ordinairement sur la tonique et sur la dominante; ces dernières sont celles qu'on peut le plus varier, parcequ'elles sont susceptibles de supporter un plus grand nombre de marches d'harmonie différentes.



Presque toutes les marches d'harmonie peuvent se faire sur cette pédale: pour les chiffrer convenablement, il faudrait mettre autant de chiffres que de notes; il est plus simple de considérer la troisième partie comme la véritable basse et la chiffrer pour se rendre compte. Cette pédale est susceptible aussi de quelques modulations passagères, mais il ne faut pas que ces modulations soient tout-à-fait étrangères à la note de basse qui fait pédale; cette basse peut sans inconvénient être considérée tantôt comme dominante, tantôt comme tonique; les autres modulations ne doivent être qu'indiquées.

Le génie du compositeur peut varier cette pédale à l'infini et plusieurs ouvrages dramatiques nous en offrent des exemples remarquables; entr'autres dans le mont S.t Bernard de M.r Cherubini, le son d'une cloche qui appelle les voyageurs égarés, se fait entendre, les cors et la basse donnent la même note. Pendant tout le temps que dure cet appel, la note de basse porte une harmonie aussi riche que variée. Une pédale admirable encore est celle qui se trouve dans la seconde messe de M.r Cherubini, au *Crucifixus* je n'en connais pas de plus belle.

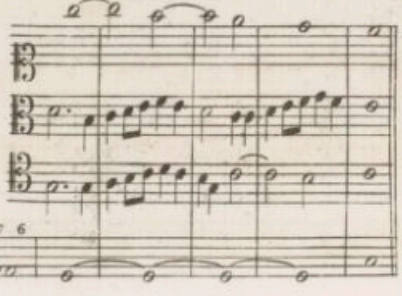
N.o 59.
pour l'emploi
des pédales.



Ped.

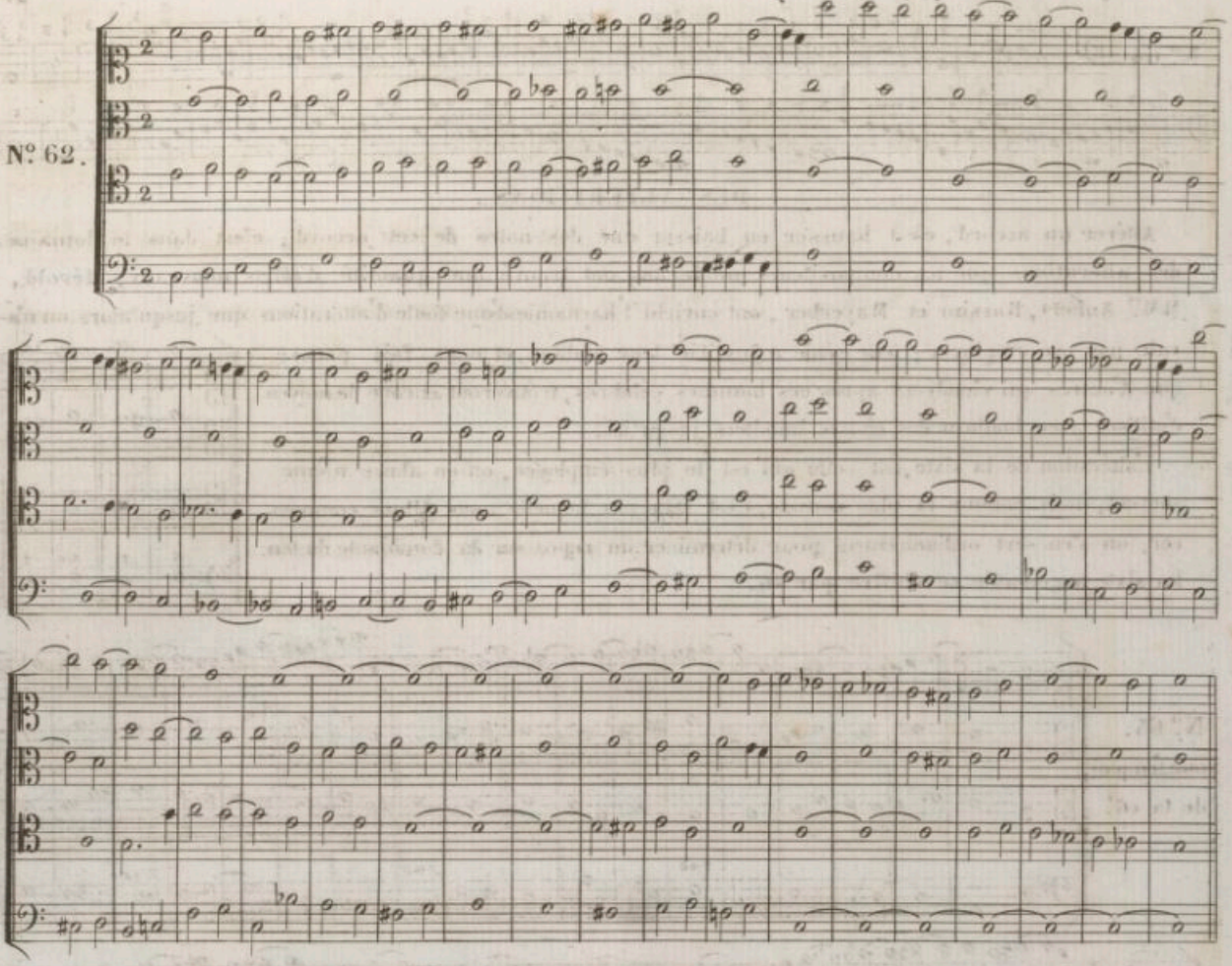
N°. 60.

N°. 61.



Les pédales qui sont à la fin de ces leçons peuvent être plus ou moins longues, cela dépendra de l'imagination de celui qui s'exercera sur ces mêmes leçons.

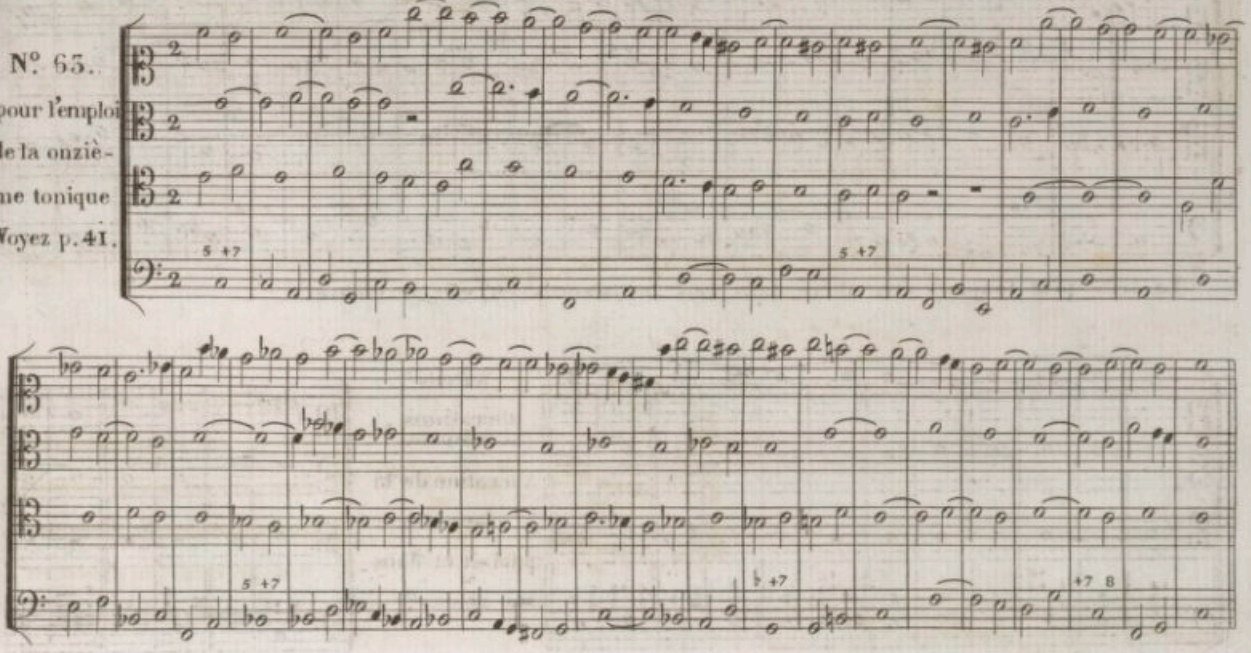
N°. 62.



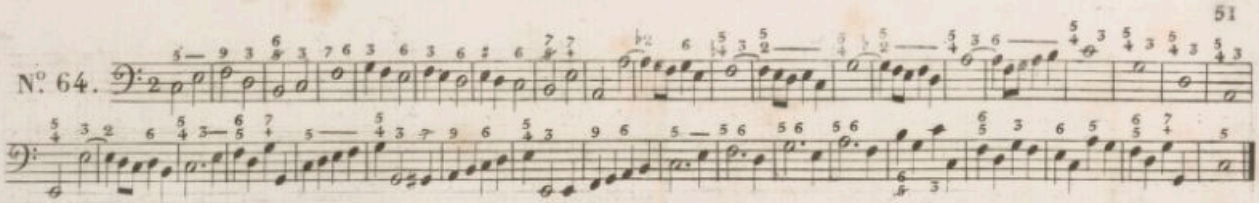
N°. 63.

pour l'emploi de la onzième tonique

Voyez p. 41.

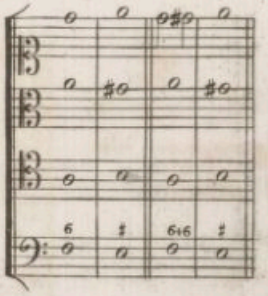


N.° 64.



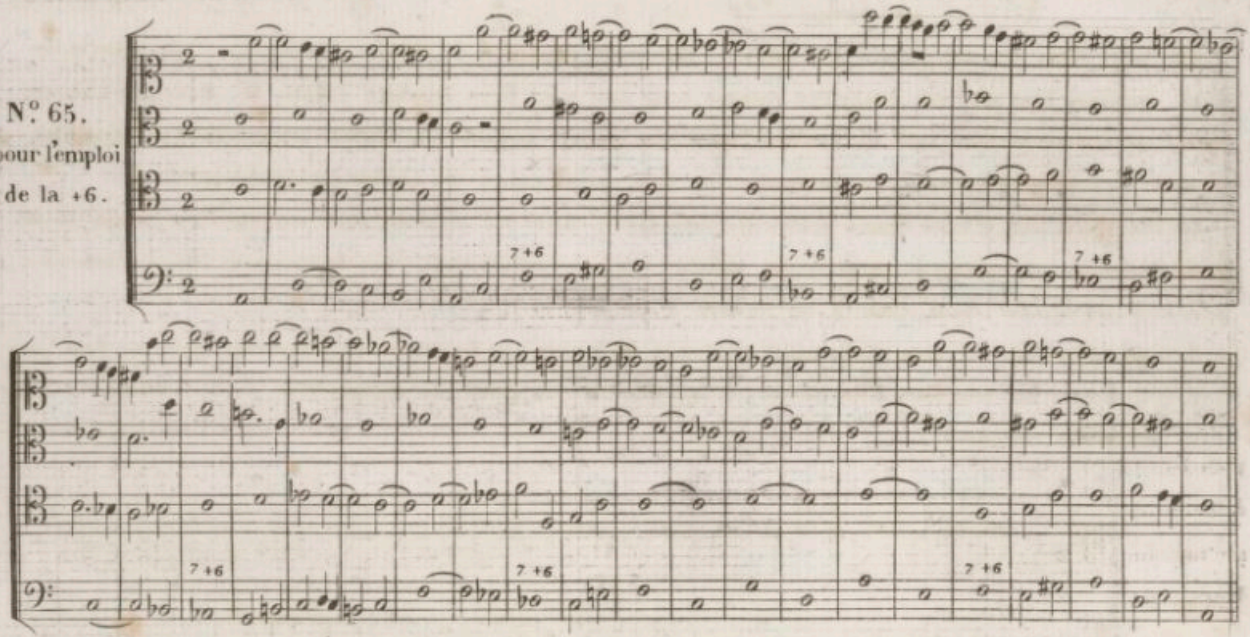
DES ALTERATIONS .

Altérer un accord, c'est hausser ou baisser une des notes de cet accord ; c'est dans le domaine des altérations que les compositeurs modernes ont trouvé une quantité d'effets nouveaux, Hérold, MM.rs Aubert, Rossini et Mayerber, ont enrichi l'harmonie d'une foule d'altérations que jusqu'alors on n'avait pas osé employer ; leur génie a justifié leur audace, et nous fait penser que d'autres qui viendront après ces hommes célèbres, trouveront encore le moyen d'utiliser avec bonheur des choses inusitées jusqu'ici.

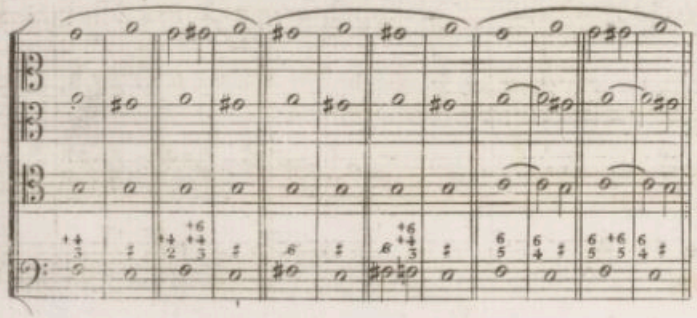


L'altération de la sixte, est celle qui est le plus employée, on en abuse même souvent, mais comme la plus connue, c'est celle par laquelle nous allons commencer ; on s'en sert ordinairement pour déterminer un repos sur la dominante du ton. La sixte augmentée se chiffre par +6.

N.° 65.
pour l'emploi
de la +6.

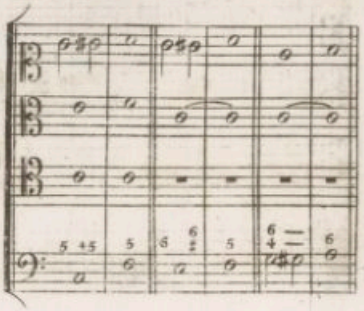


La sixte peut toujours être altéré dans tous les accords où elle se trouve.

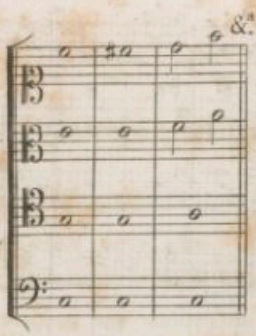


Autres altérations .

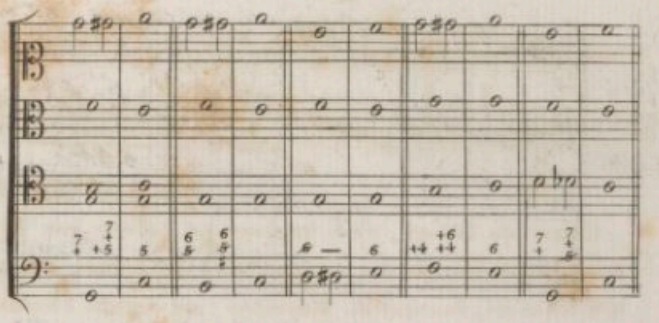
Altération de la 5.te dans l'accord parfait et dans ses renvers.ts



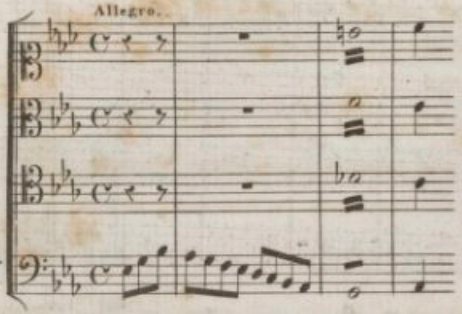
Altération de l'octave employée par Mozart.



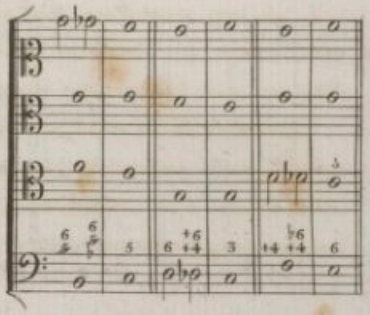
Altération de la quinte dans la 7.e dominante et dans ses renversements.



M.r Cherubini a employé cette altération dans Médée voici le passage.



Altération dans les renvers.ts de la septième dominante.

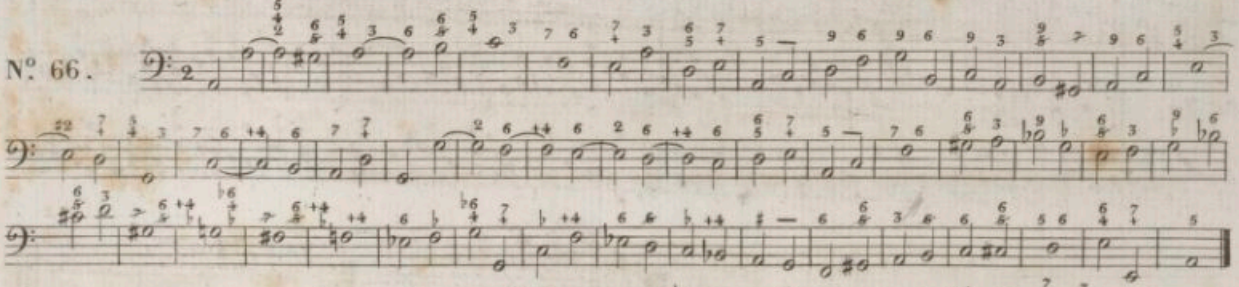


On voit dans ces différentes altérations, plusieurs exemples de tierces diminuées; cet intervalle avait pendant longtems été considéré comme trop dur pour être employé. Mais M.r Rossini s'en est servi si souvent et avec tant de bonheur, qu'il me parait prouvé que toutes les altérations possibles peuvent être employées avec succès toutes les fois qu'on saura les placer convenablement.

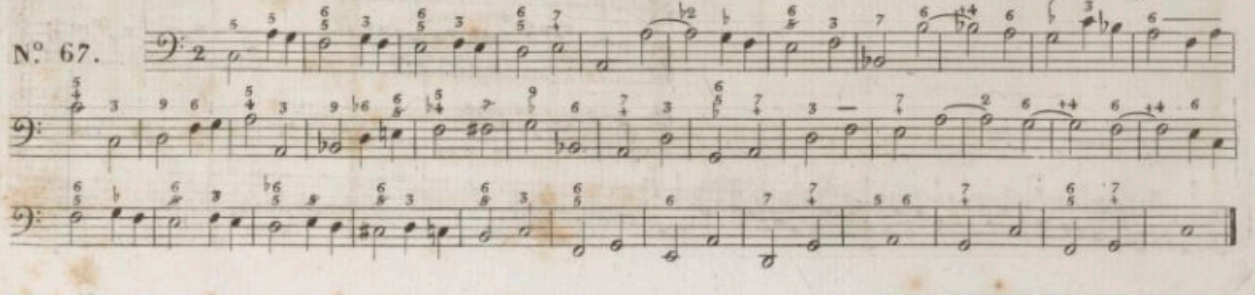
Je suis bien loin d'avoir donné toutes les altérations dont les accords sont susceptibles, mais la définition donnée au commencement de cet article «*Altérer un accord, c'est hausser ou baisser une des notes de cet accord*» peut aider à en trouver d'autres.

Je vais completter ce cours en donnant une suite de leçons sur lesquelles on s'exercera pour se familiariser avec toutes les marches d'harmonie; il appartiendra au génie du compositeur de les varier et d'en tirer des effets nouveaux.

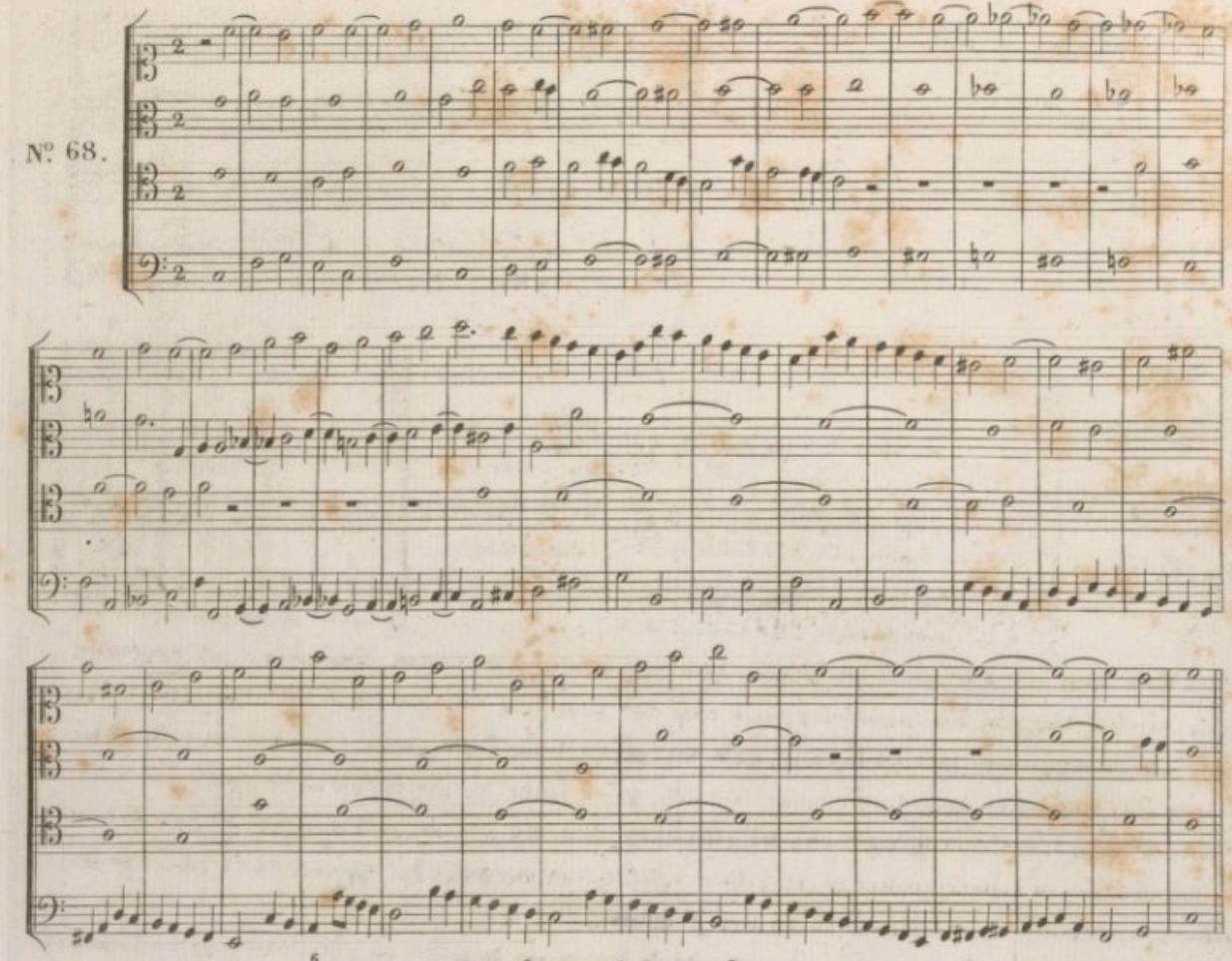
N.o 66.



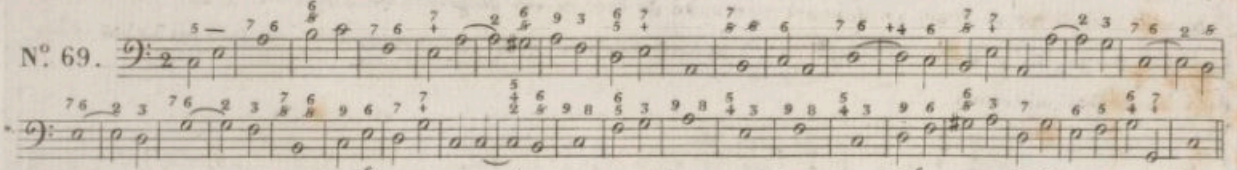
N.o 67.



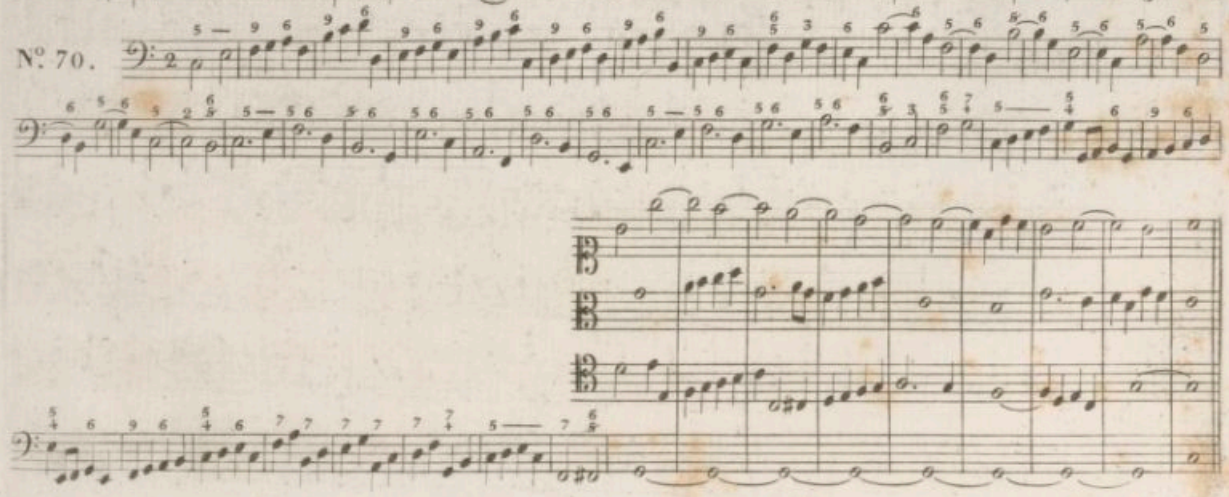
Nº. 68.



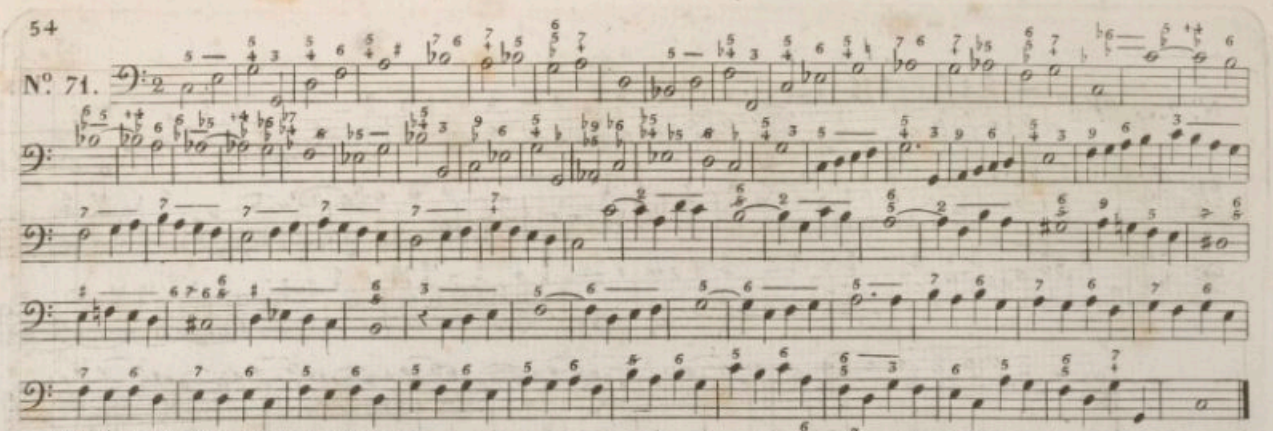
Nº. 69.



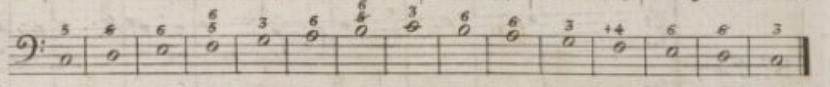
Nº. 70.



N°. 71.

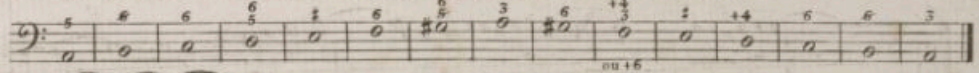


Manière habituelle de chiffrer la gamme qu'on nomme règle d'octave.

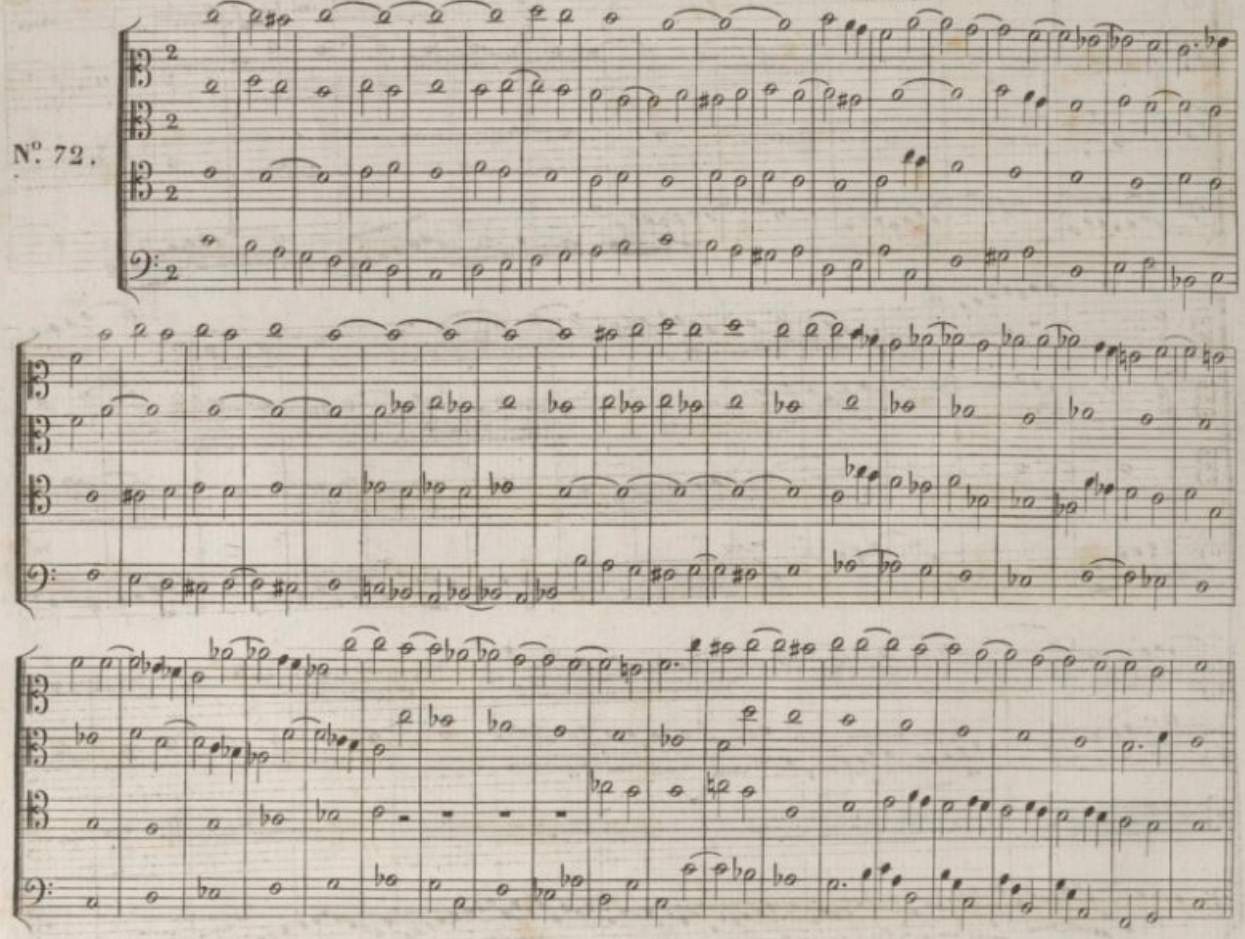


La tonique porte toujours accord parfait, la seconde note toujours sixte sensible, qu'elle monte ou qu'elle descende la troisième note toujours accord de sixte, la quatrième si elle monte à la dominante $\frac{6}{5}$, si elle descend, triton ; la dominante toujours accord parfait, la sixième note en montant, sixte ; en descendant sixte sensible, enfin la note sensible en montant $\frac{6}{5}$ en descendant, sixte.

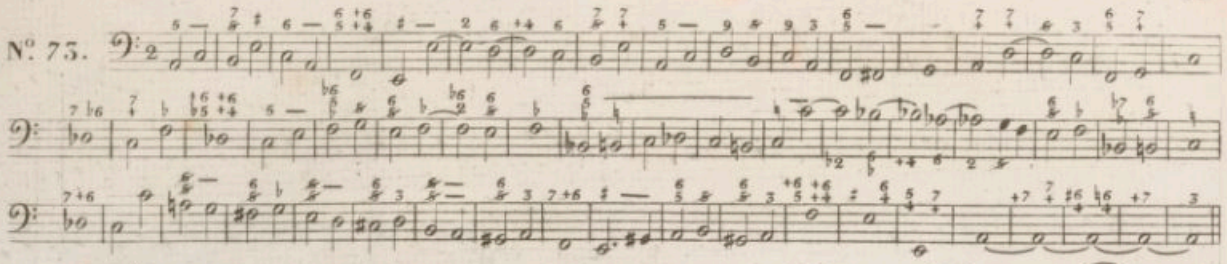
Gamme mineure.



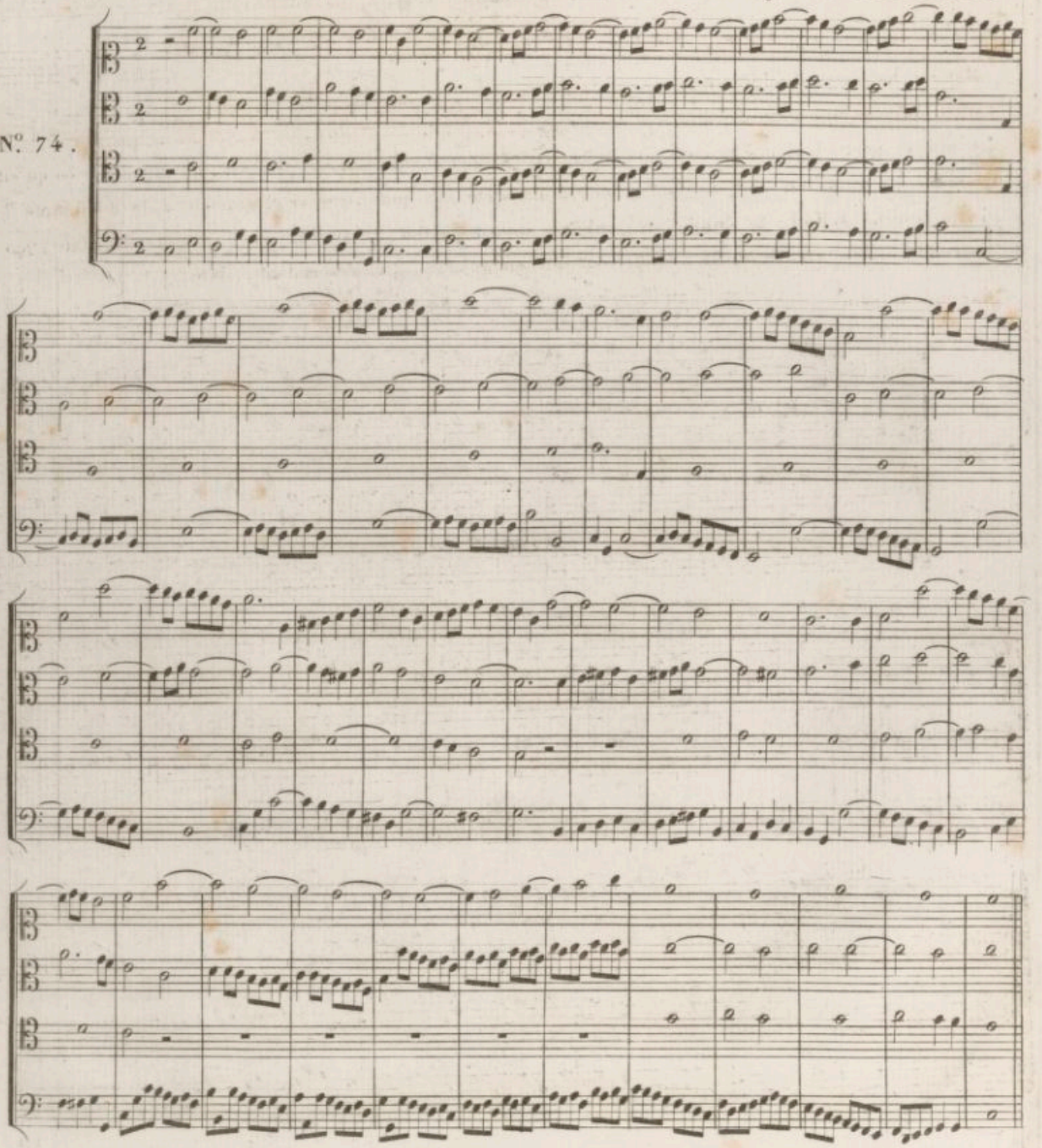
N°. 72.



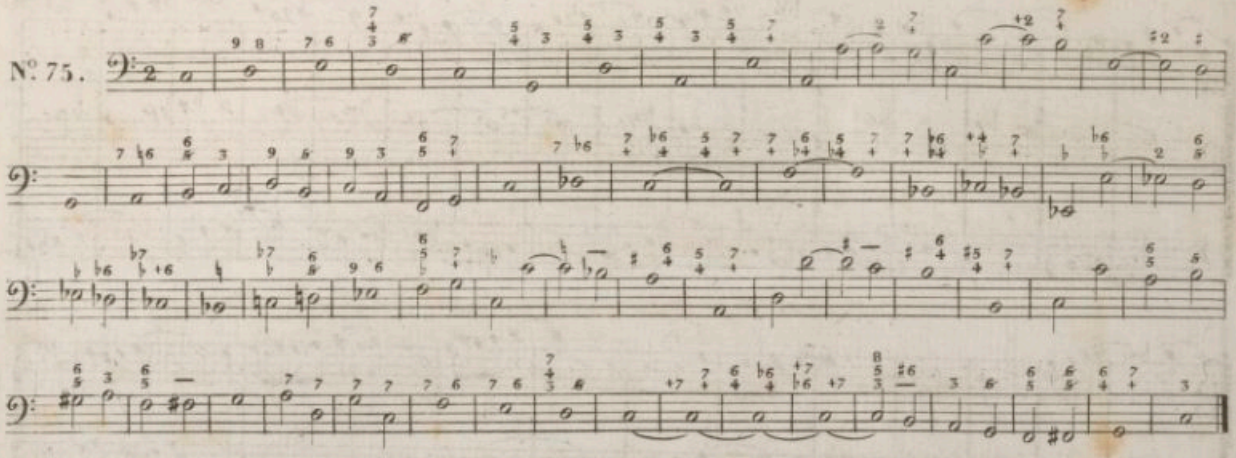
N°. 73.



N°. 74.

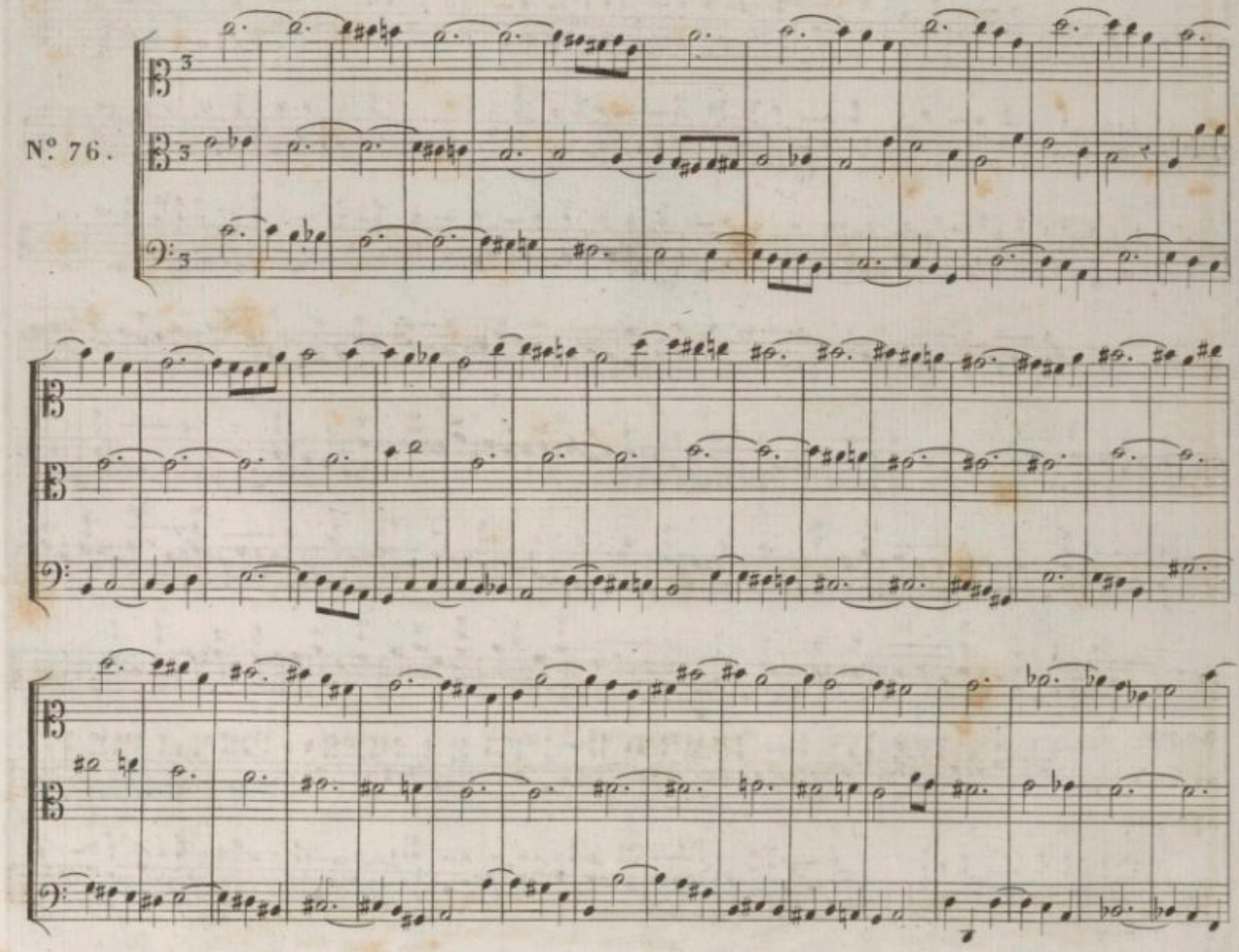


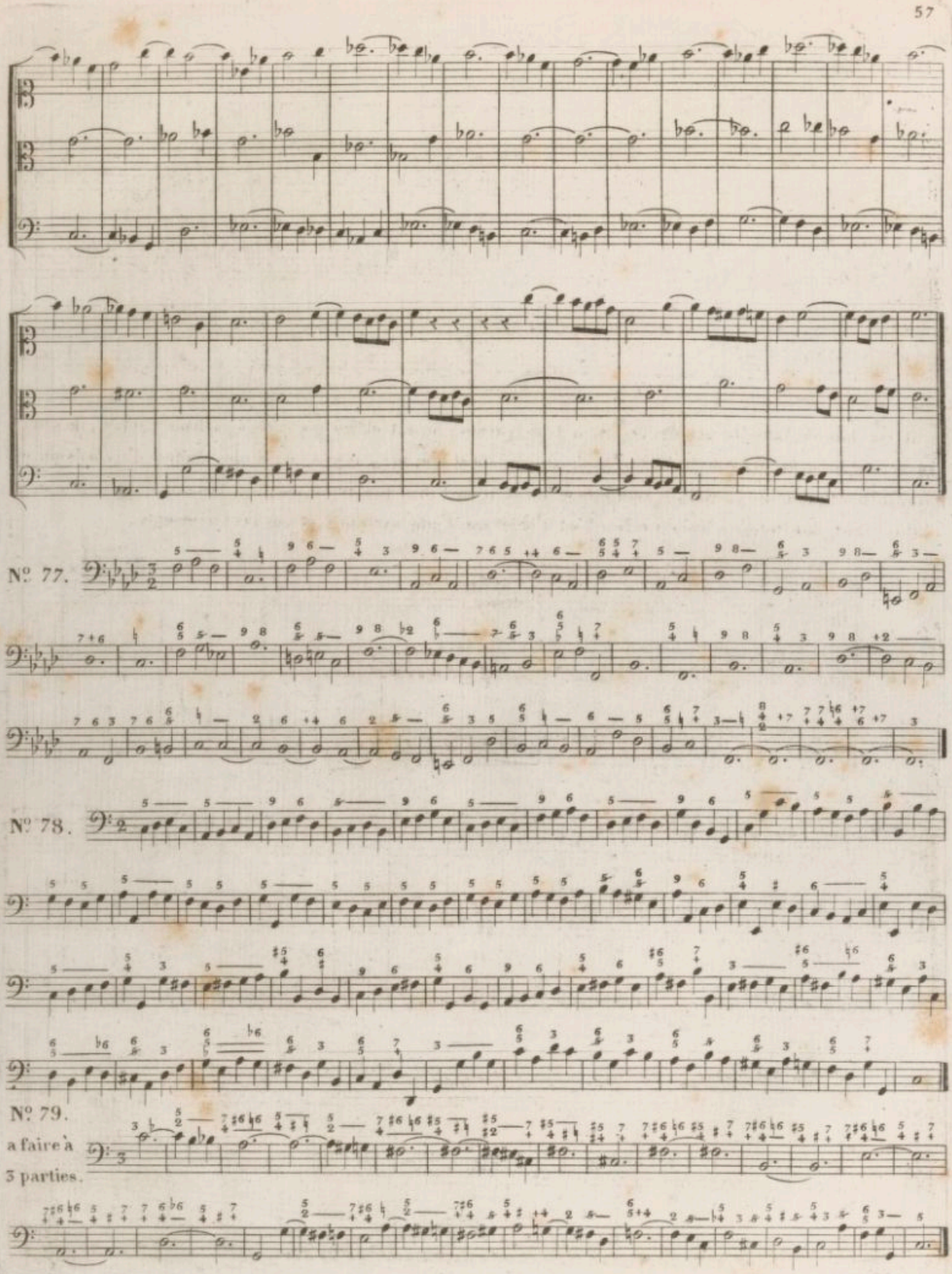
N°. 75.

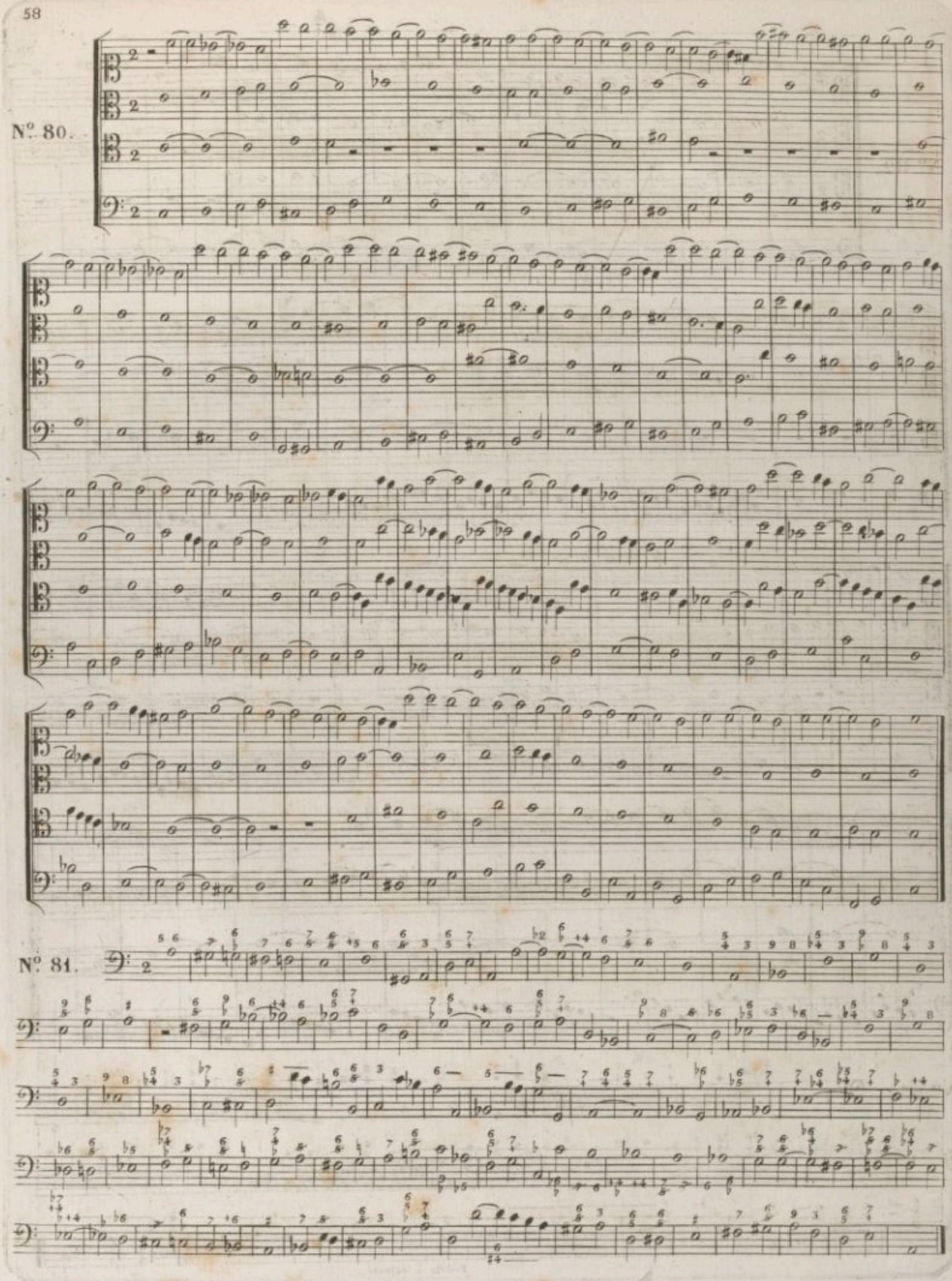


Il est bon de faire encore des leçons à trois parties ; on est obligé quelquefois, à trois parties, de sauter pour completter les accords, tandis qu'à quatre on peut l'éviter ; il y a aussi des suites d'accords qui ne comportent que trois parties, il vaut mieux alors n'en faire que trois que d'en faire une quatrième mauvaise. Voici une leçon à trois parties dont l'objet est d'employer la $\frac{5}{4}$ et ses renversements.

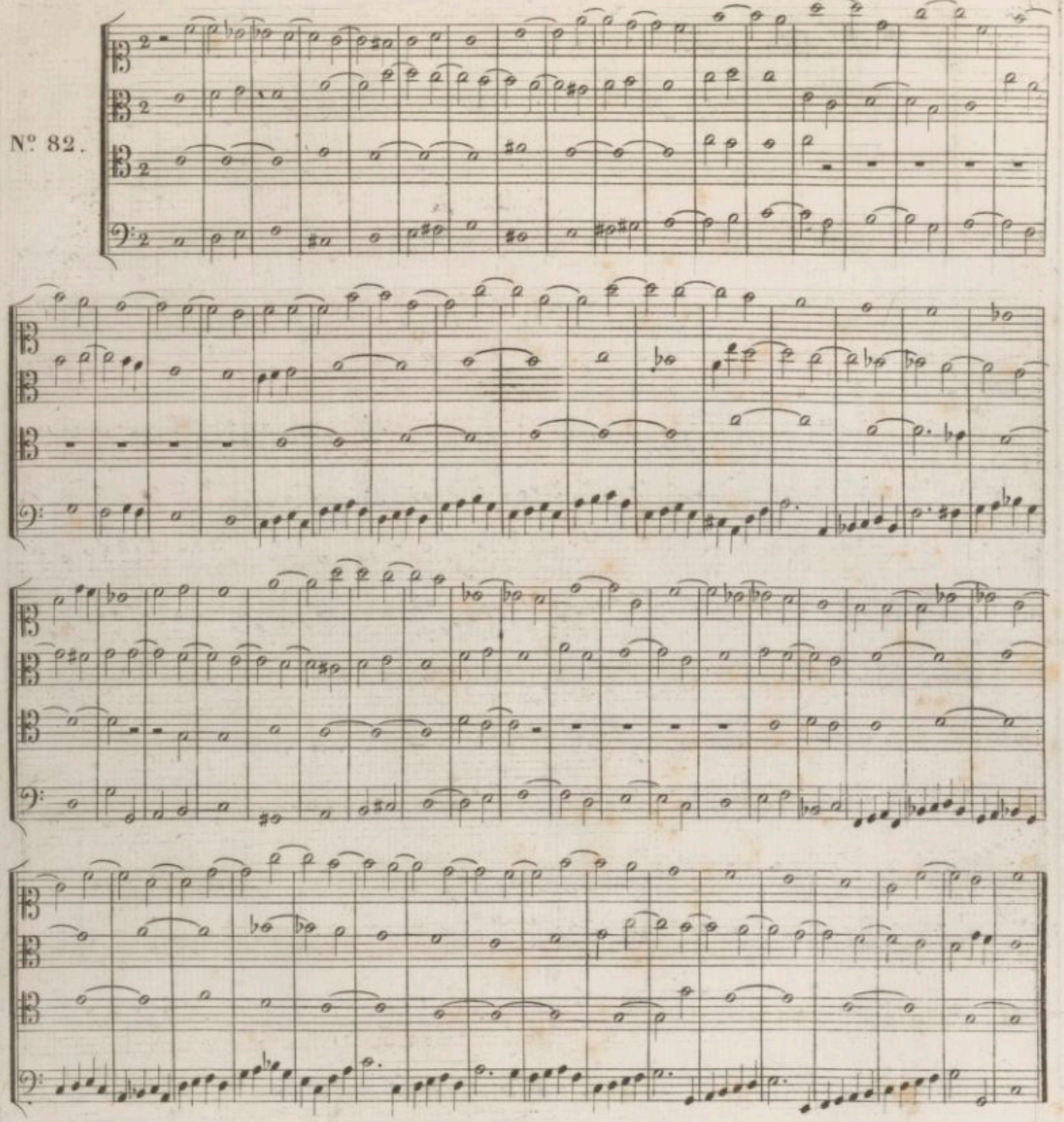
N°. 76.



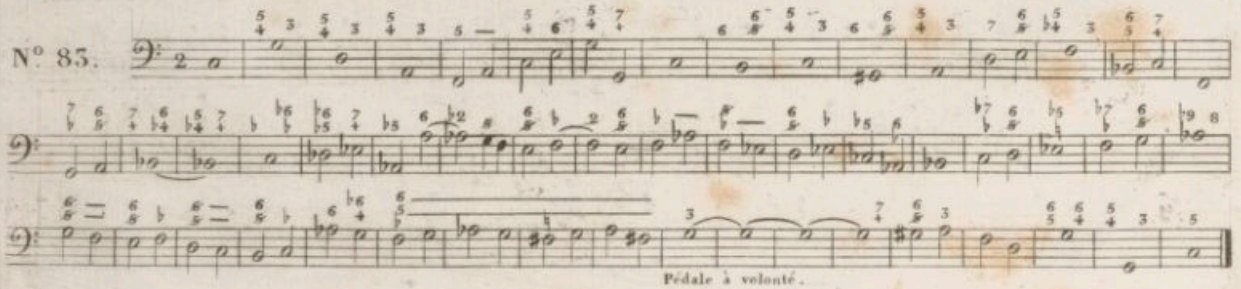

Nº 77.
Nº 78.
Nº 79.
a faire à
3 parties.


N°. 80.
N°. 81.

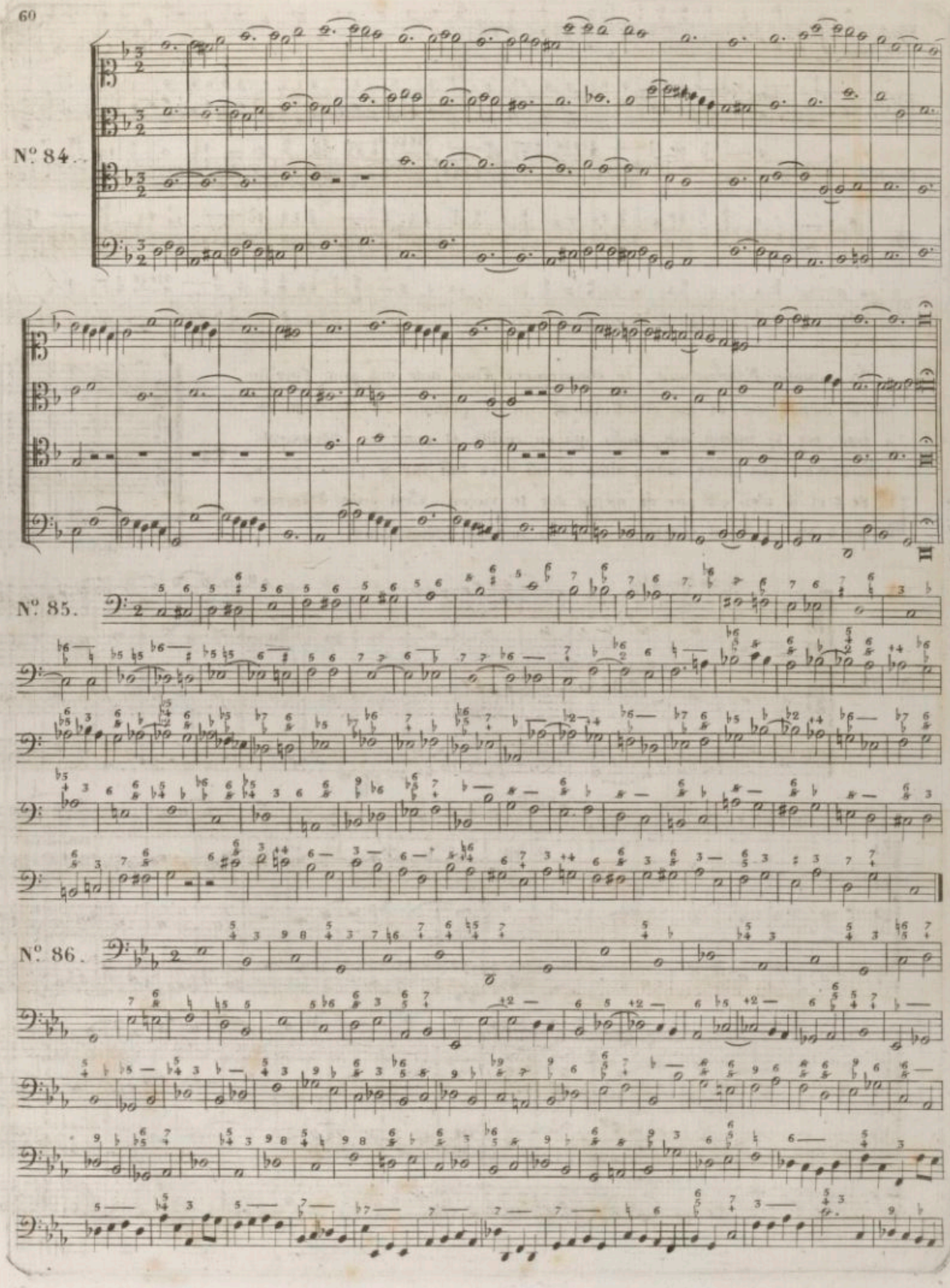
N° 82.

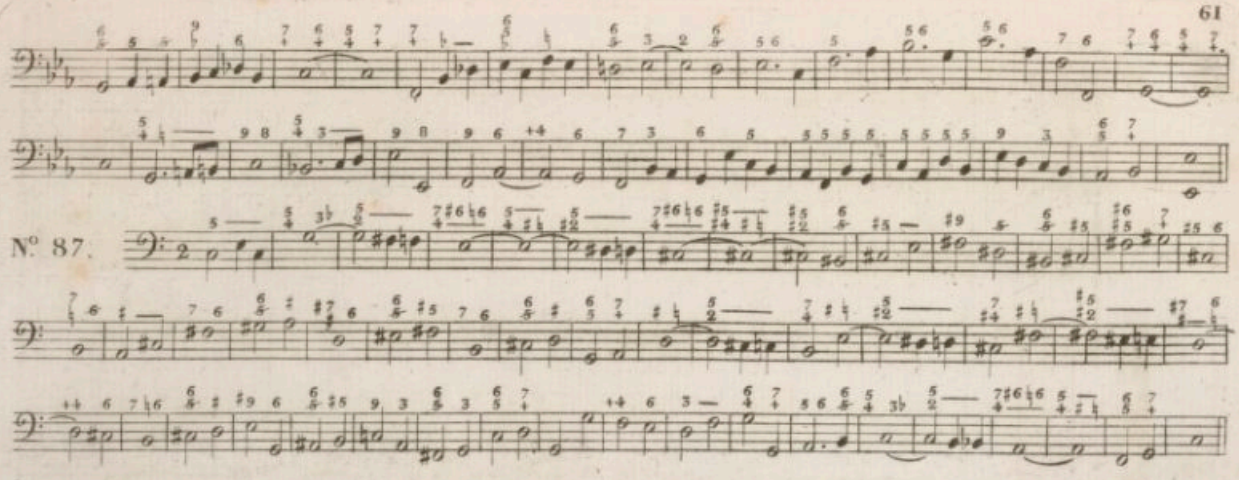


N° 83.



Pédale à volonté.

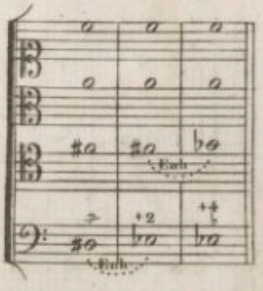

Nº 84.
Nº 85.
Nº 86.



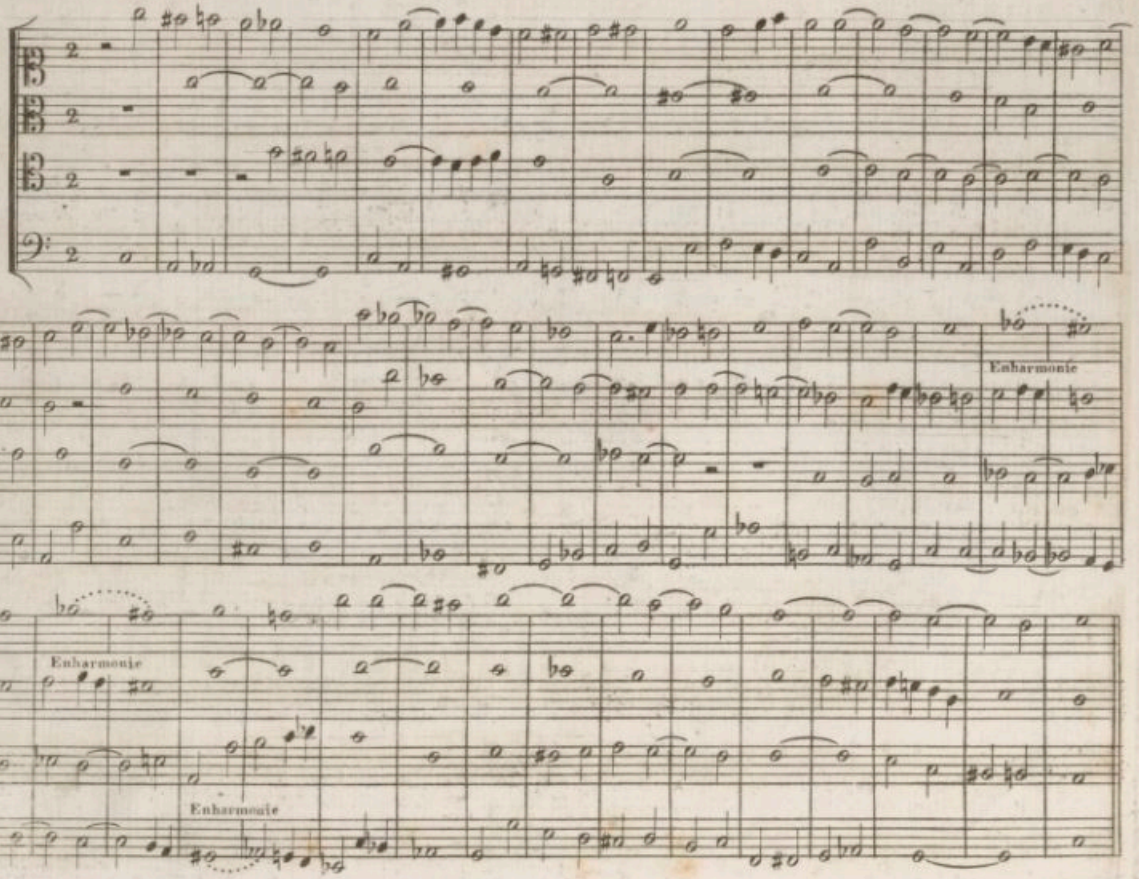
N° 87.

On nomme *Enharmonie*, le changement d'une note qui pour l'oreille est le même son, et qui effectivement sur le piano et les instruments à vent, est le même son, mais qui en réalité et pour les instruments à cordes est une autre note; ainsi le mi ♭ se fait sur le piano comme le ré ♯ et il n'en est pas de même sur le violon. C'est cette différence du ré ♯ au mi ♭ qui constitue ce qu'on nomme Enharmonie.

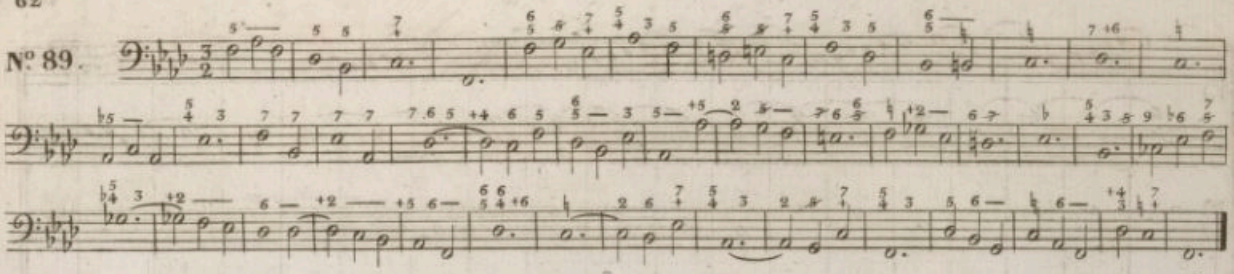
Ex:



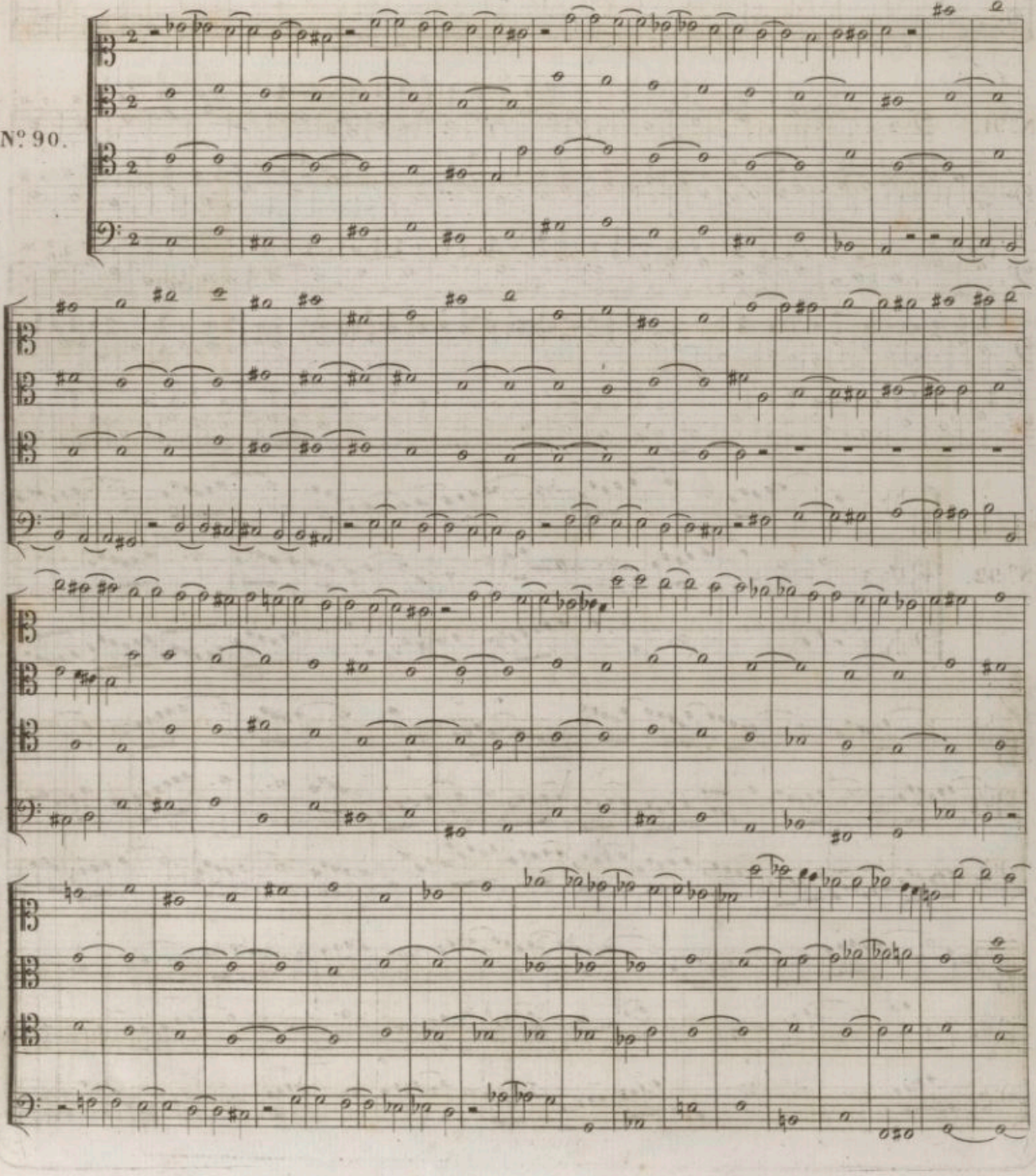
N° 88.

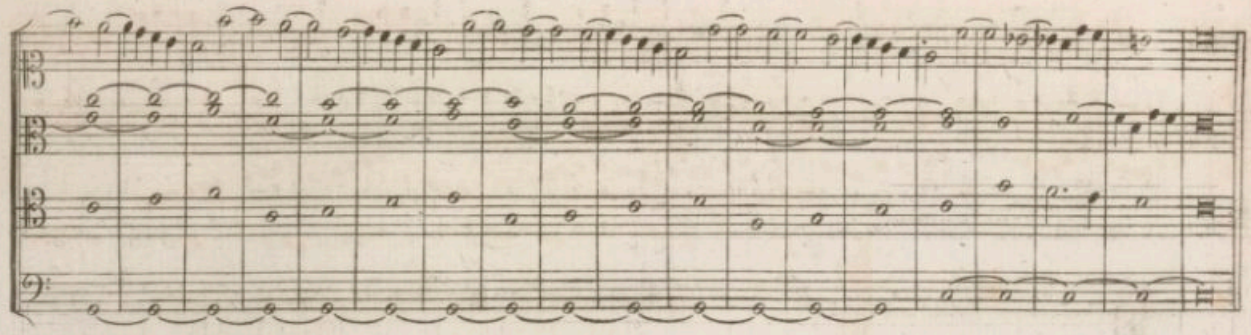


Nº 89.

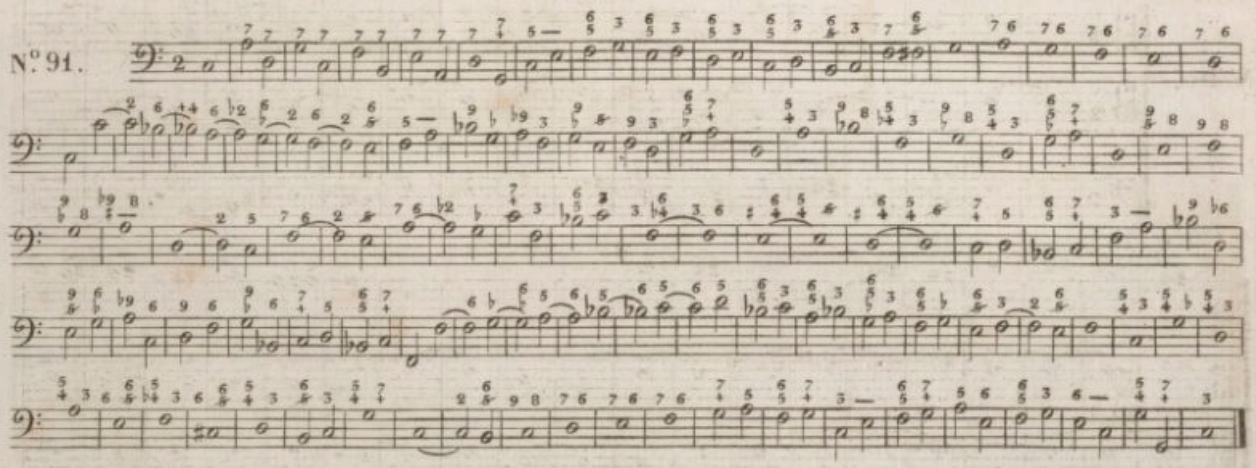


Nº 90.

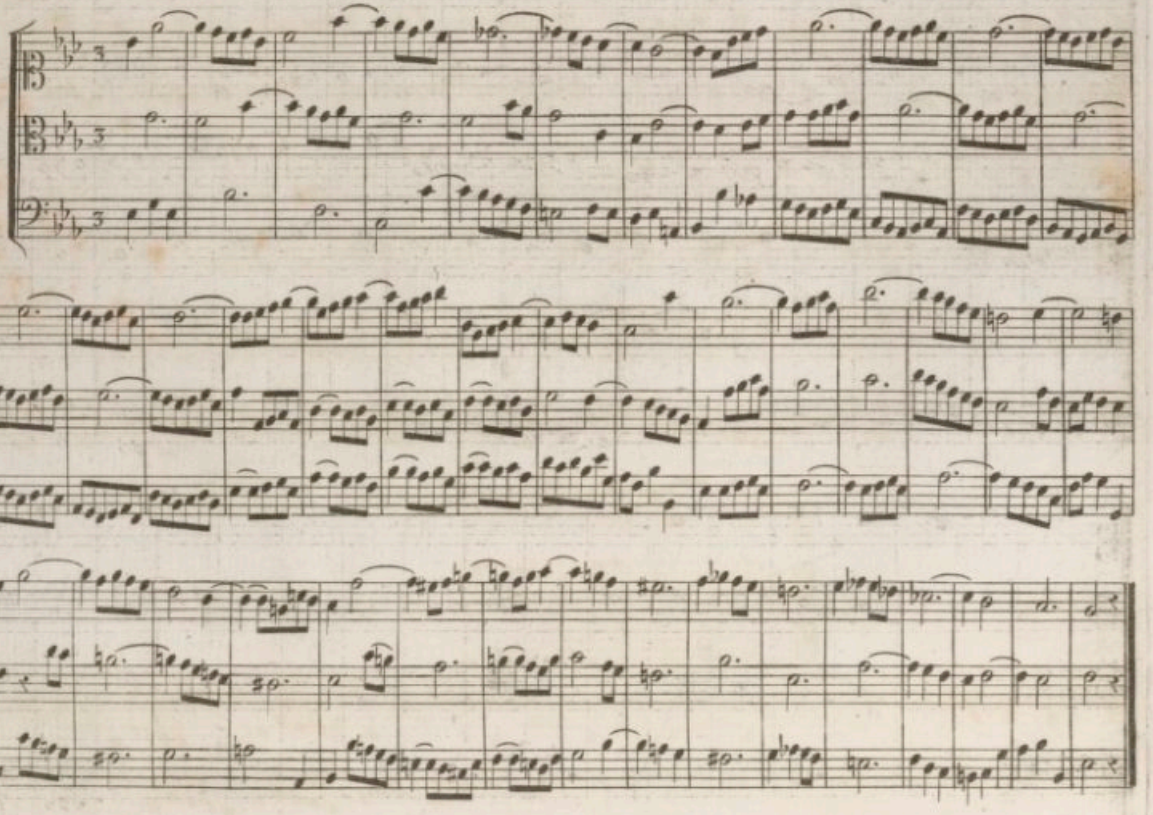




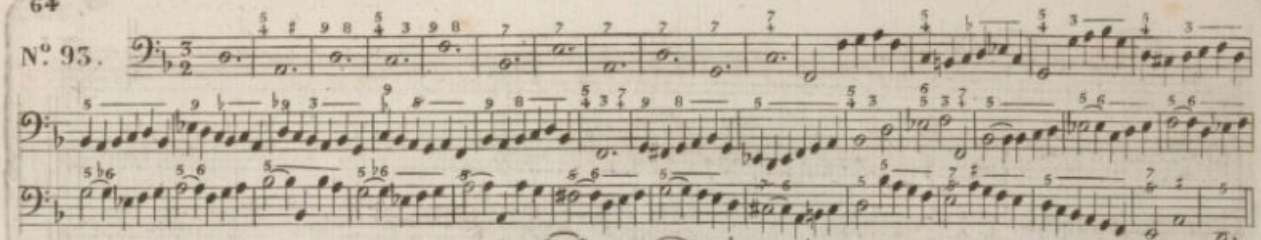
N.º 91.



N.º 92.

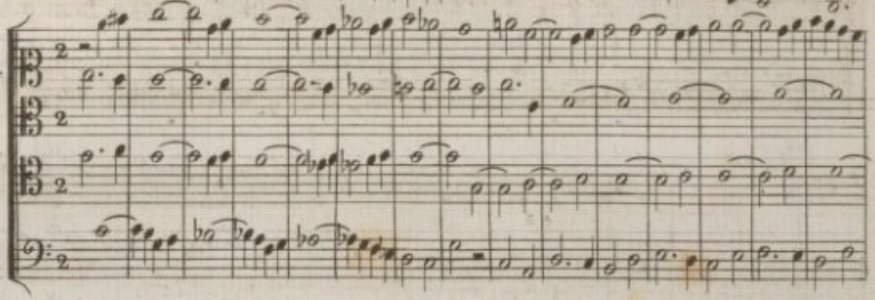


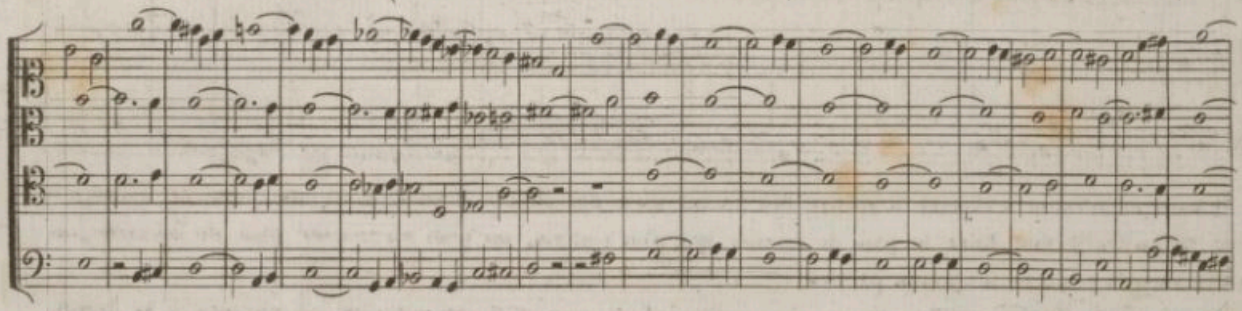
N°. 93.

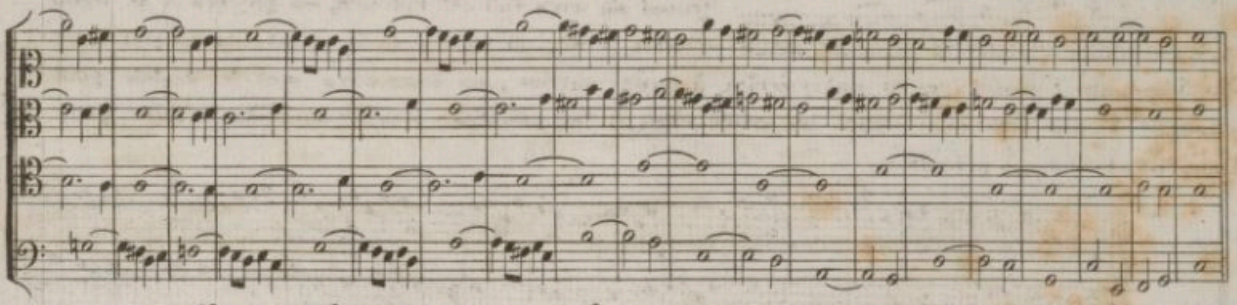


N°. 94.

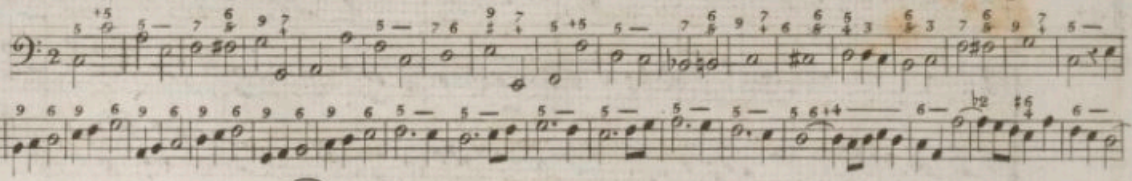
Cette leçon est une des plus intéressante qu'on puisse faire en harmonie, à cause des imitations qui se reproduisent tantôt à la basse, tantôt dans les parties ; elle est entièrement de Catel.

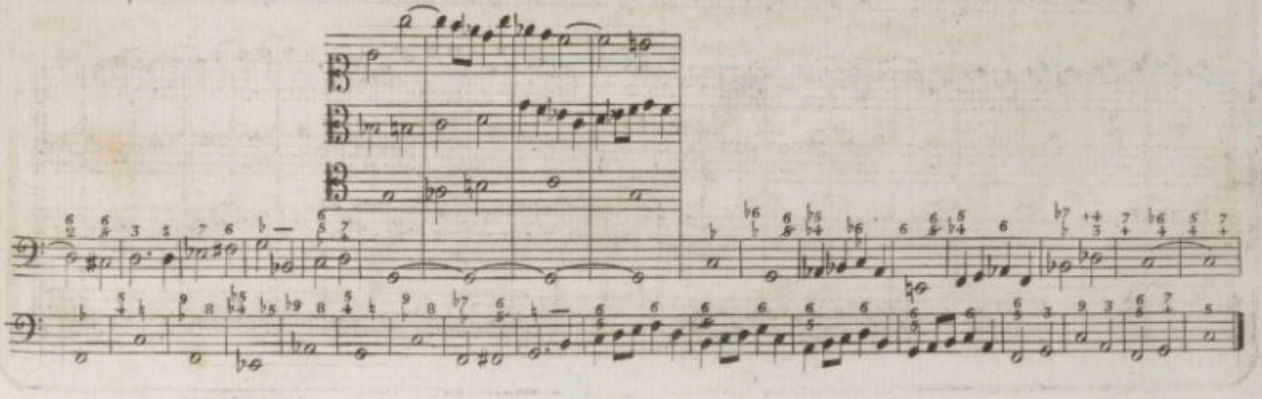




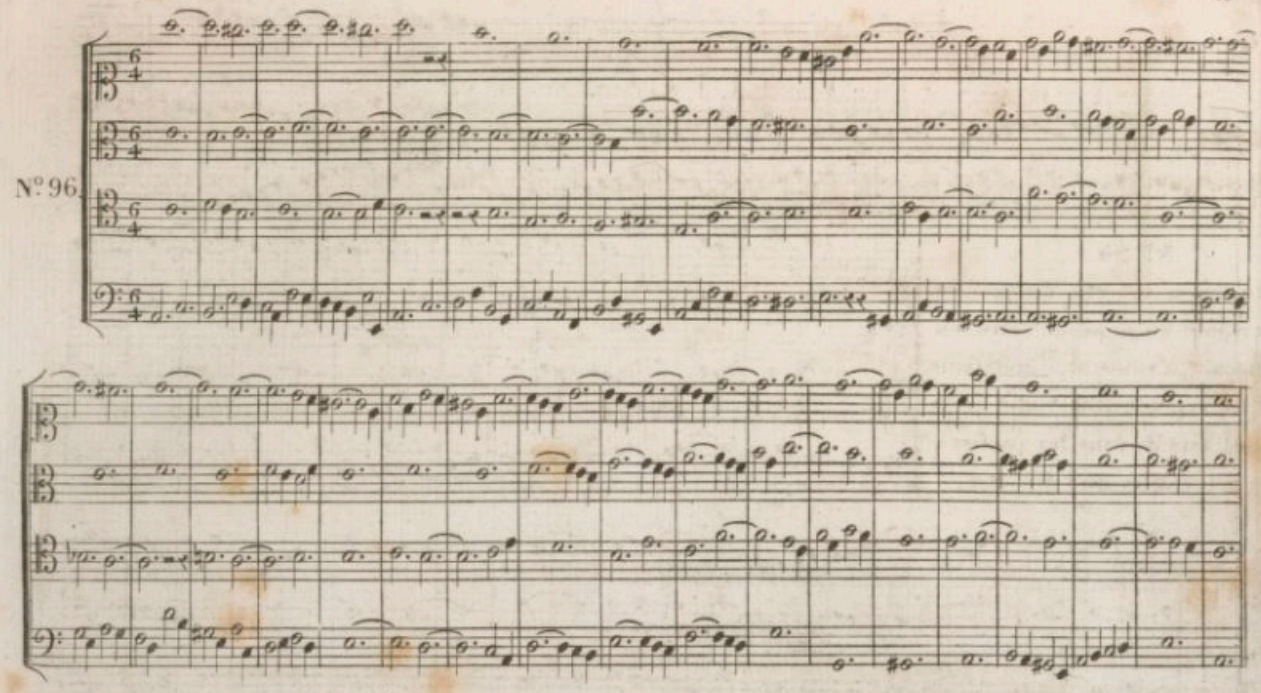


N°. 95.

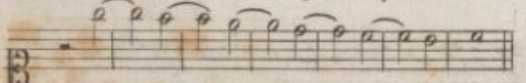




N°. 96.

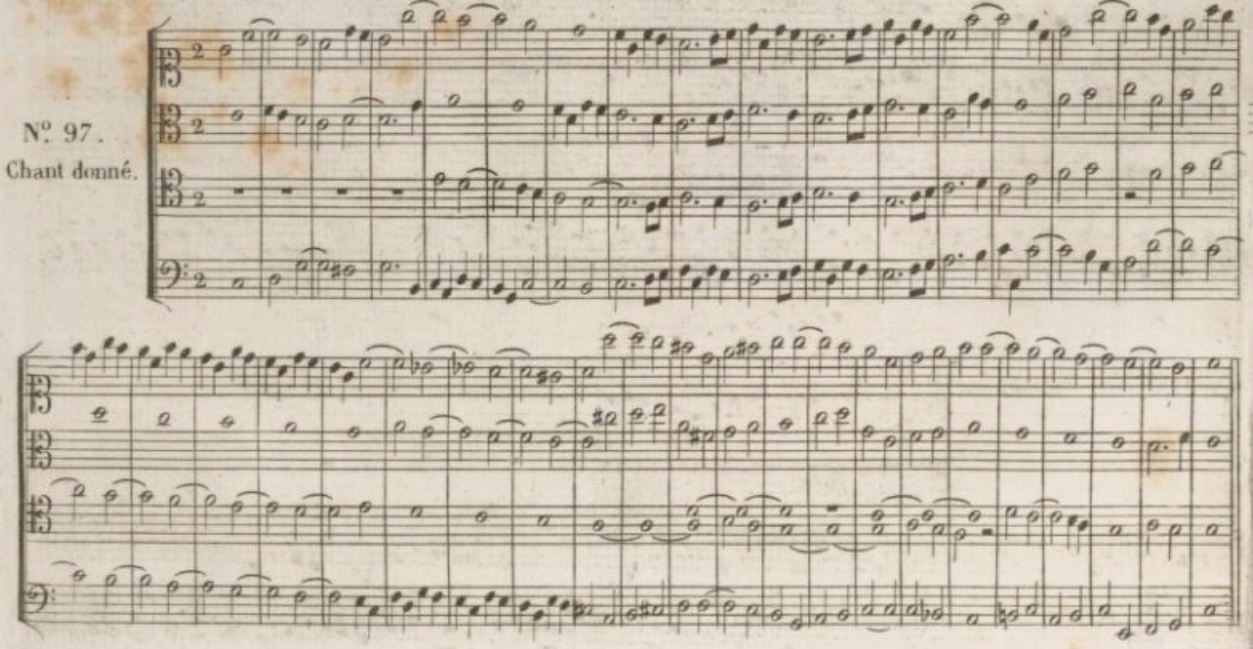


Il faut maintenant s'exercer à mettre des basses sous des chants donnés. Voici une suite de syncopes sur lesquelles il faut faire le plus de basses que l'on pourra ; on peut en trouver plus de soixante, on les écrira à trois et à quatre parties.

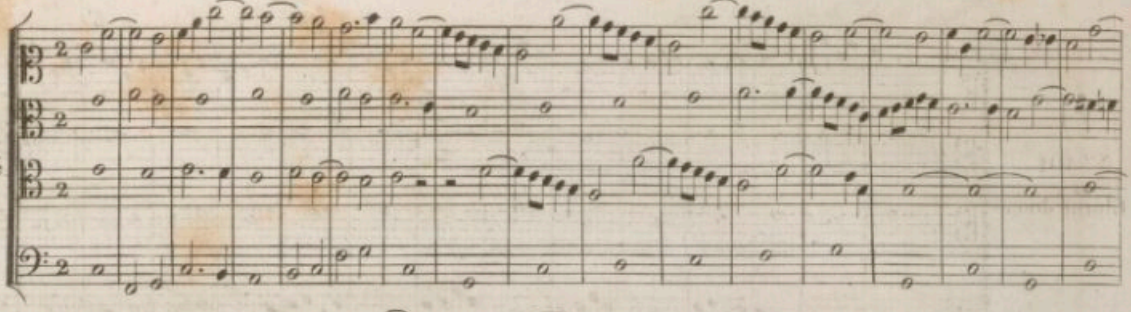


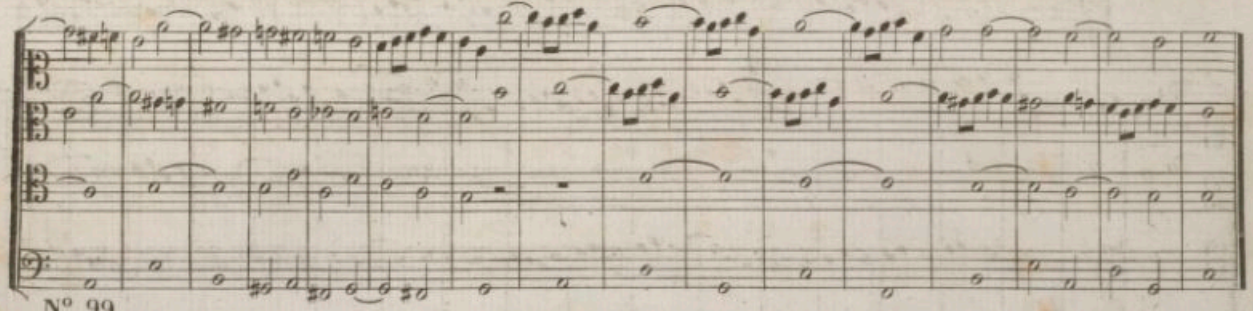
Quand on aura fini cet exercice, on passera à la leçon suivante N°. 97, on en copiera le chant sous lequel on fera une basse que l'on chiffrera et qu'on écrira à quatre parties ; on comparera avec le modèle pour s'assurer si on a bien saisi toutes les modulations et les imitations comme on a du le faire pour toutes les leçons qui précèdent.

N°. 97.
Chant donné.

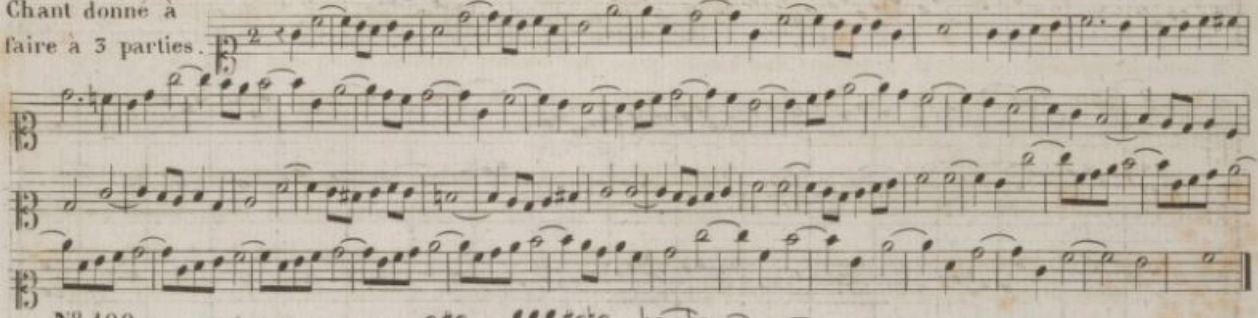


N.º 98.
Chant donné

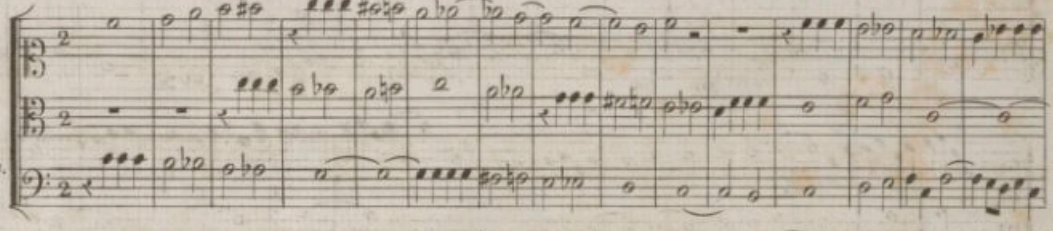


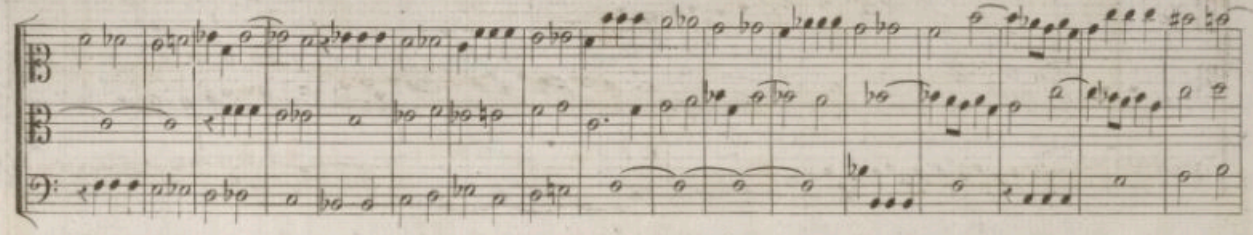


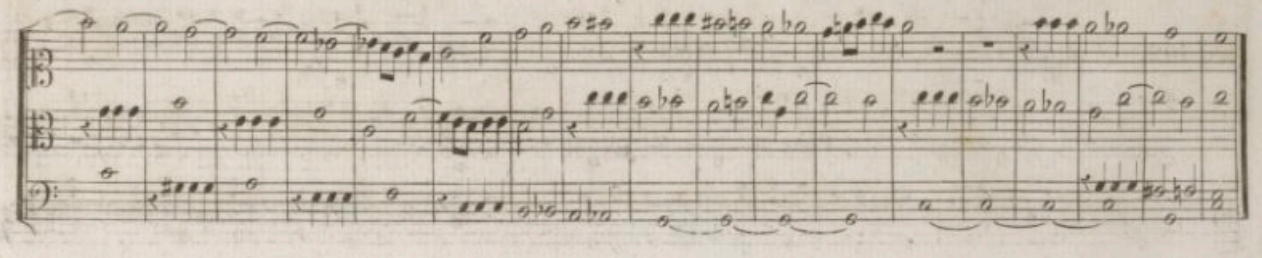
N.º 99.
Chant donné à
faire à 3 parties.



N.º 100.
Leçon faite par
Androt mort à
Rome pension.re
de l'acad.ie de France.
Basse donnée.

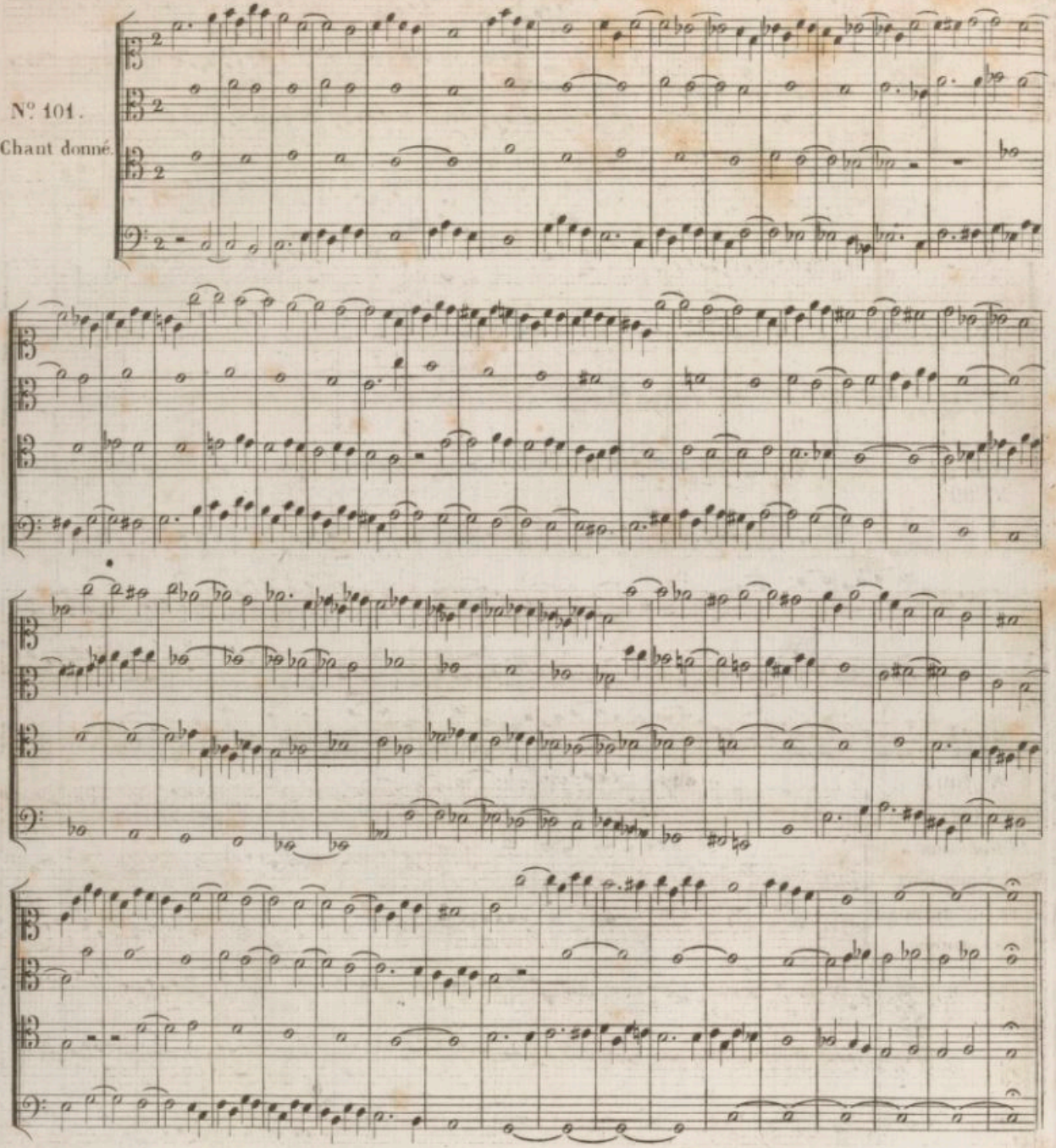




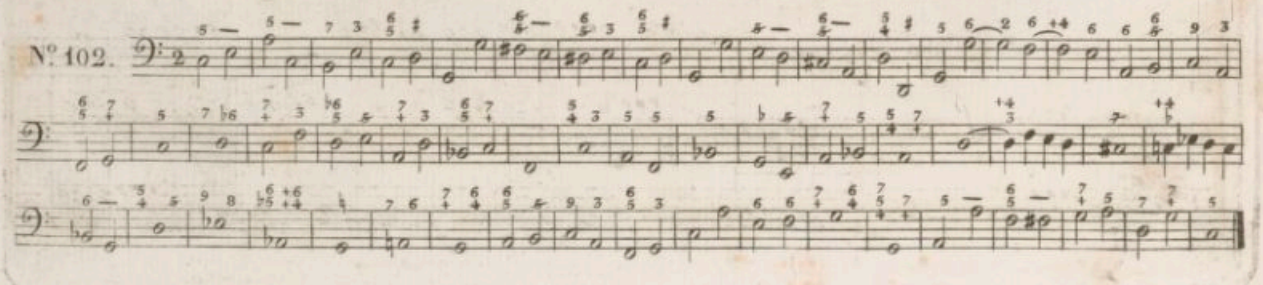


N.° 101.

Chant donné.

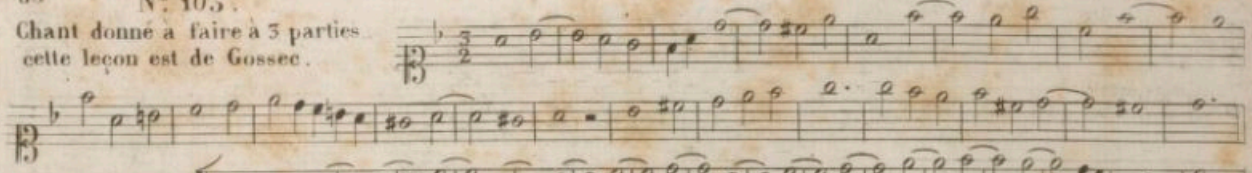


N.° 102.



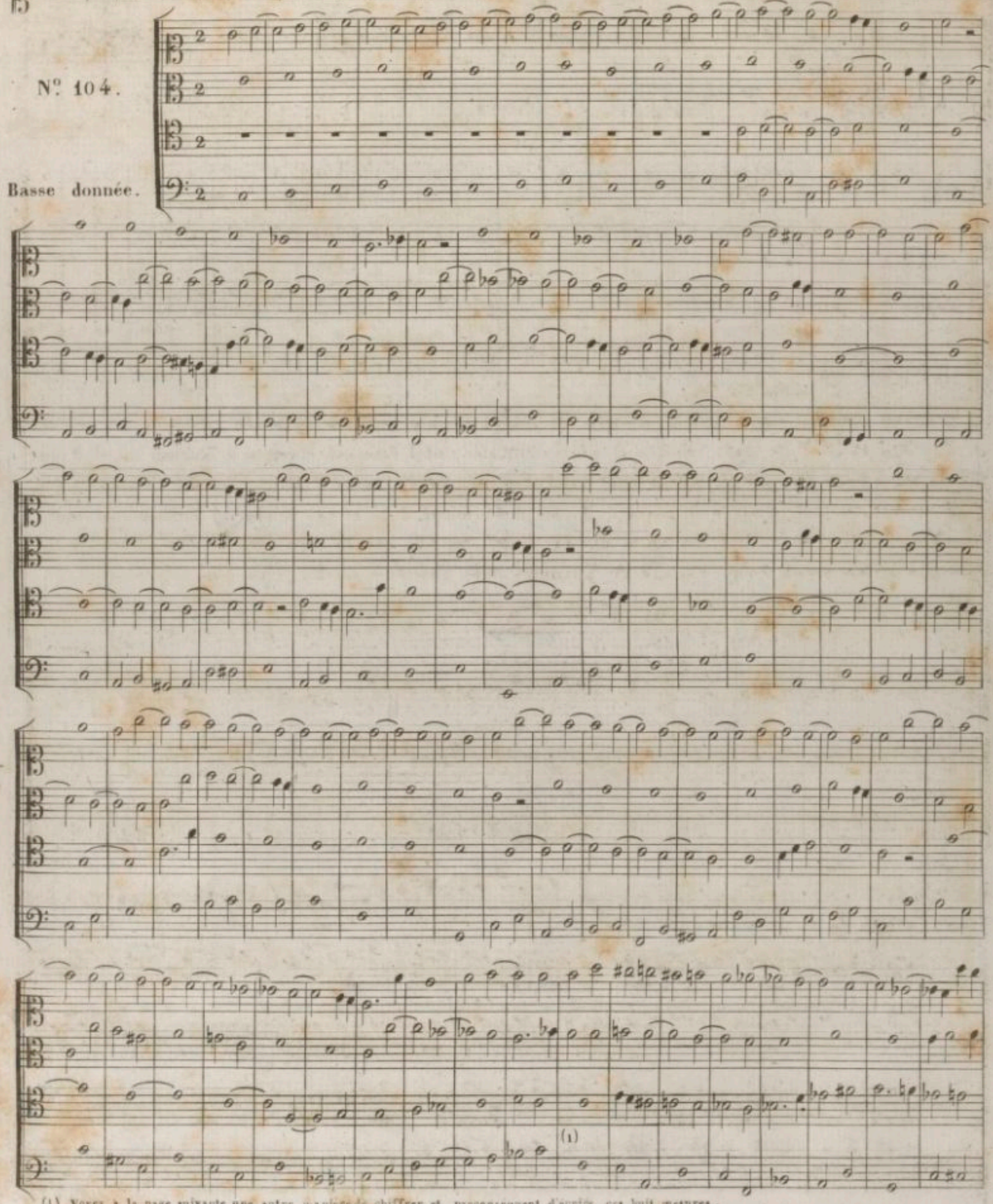
N°. 103.

Chant donné à faire à 3 parties cette leçon est de Gossec.

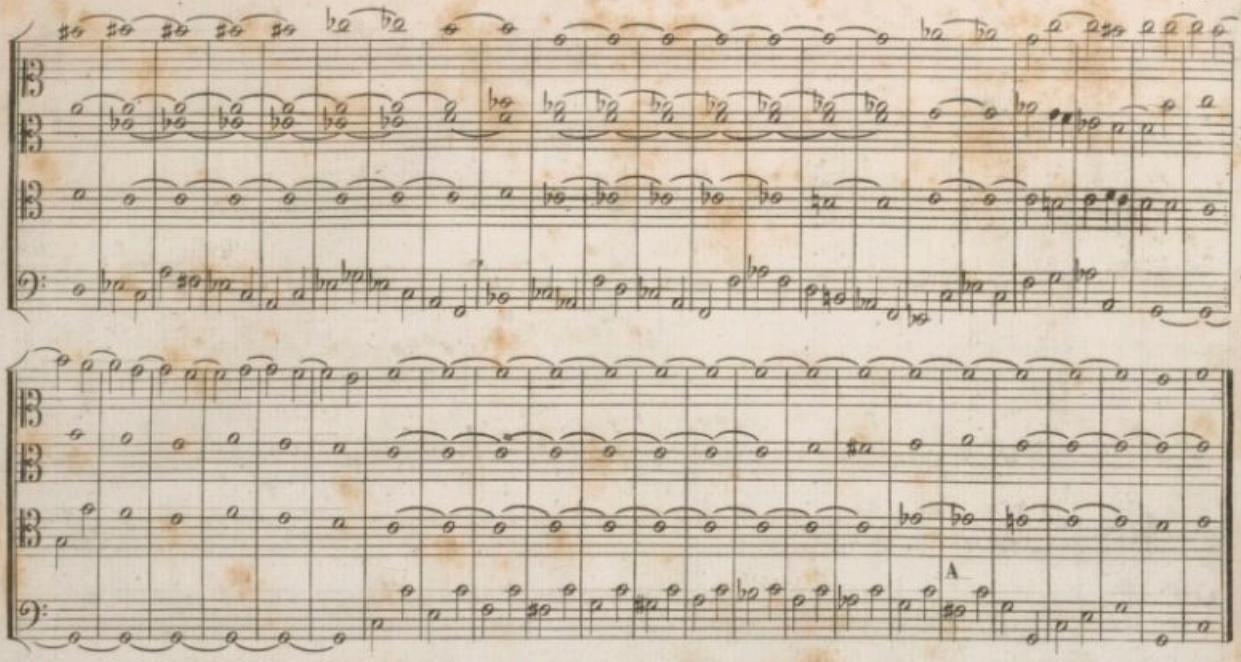


N°. 104.

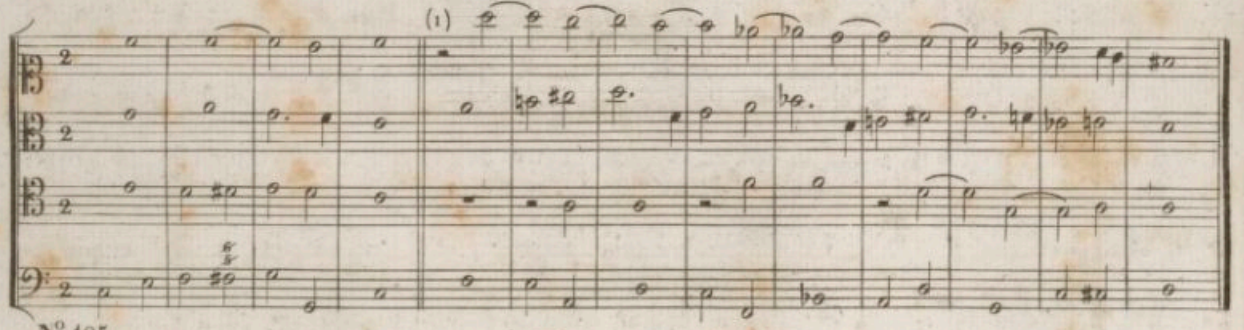
Basse donnée.



(1) Voyez à la page suivante une autre manière de chiffrer et par conséquent d'écrire ces huit mesures.

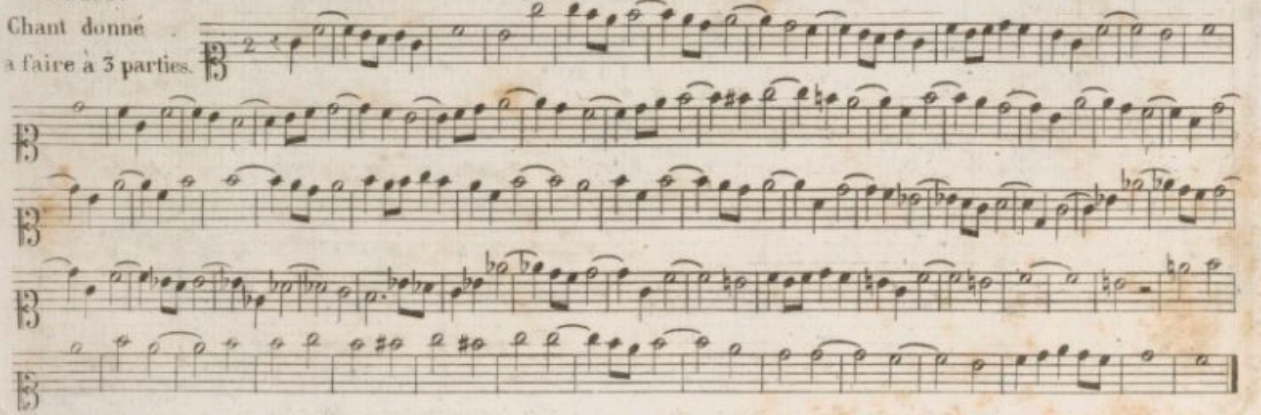


(A) Beaucoup d'auteurs ont l'habitude d'écrire cet accord comme septième diminuée, tandis qu'en réalité ce doit être l'accord de sixte sensible et quinte diminuée; ainsi dans cet exemple il faudrait un ré ♯ au lieu du mi ♭ mais l'accord précédent étant celui d'ut mineur, il faudrait changer le mi ♭ en ré ♯ ce qui rendrait difficile l'exécution de ce passage il vaut donc mieux dans ce cas laisser l'Enharmonie sous entendue et écrire mi ♭. dans les autres cas et toutes les fois que la difficulté d'exécution ne s'y oppose pas il vaut mieux écrire l'accord de $\frac{6}{5}$ comme dans l'exemple suivant; c'est plus régulier.



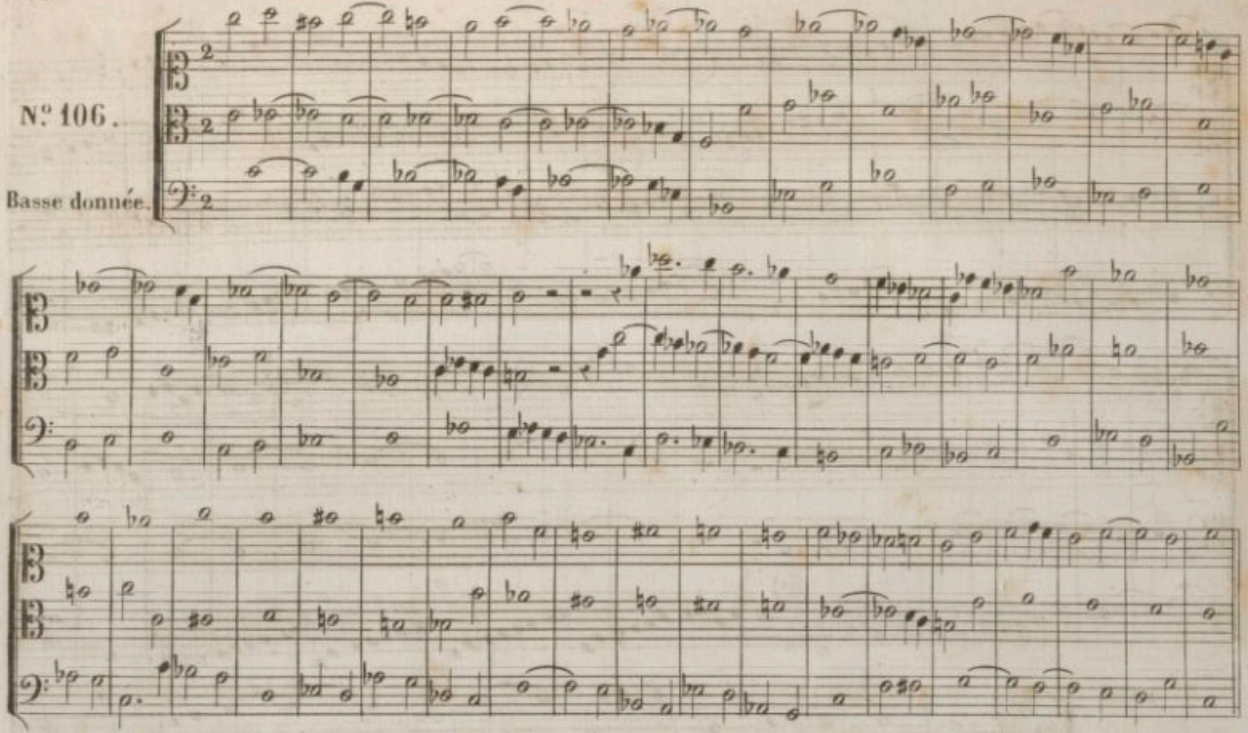
N.° 105.

Chant donné
à faire à 3 parties.

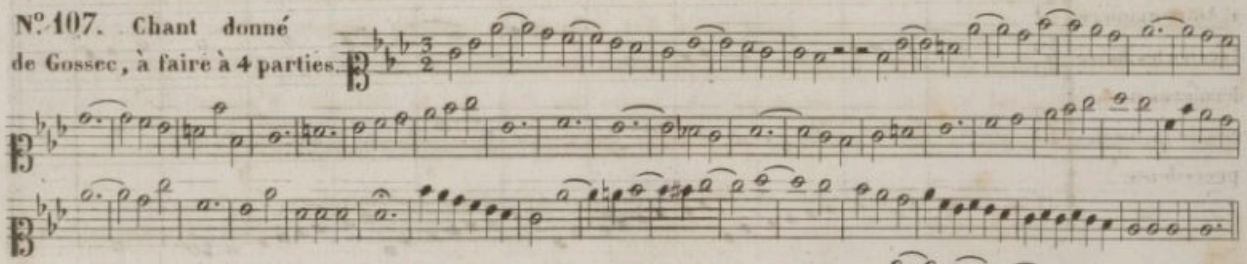


N.º 106.

Basse donnée.

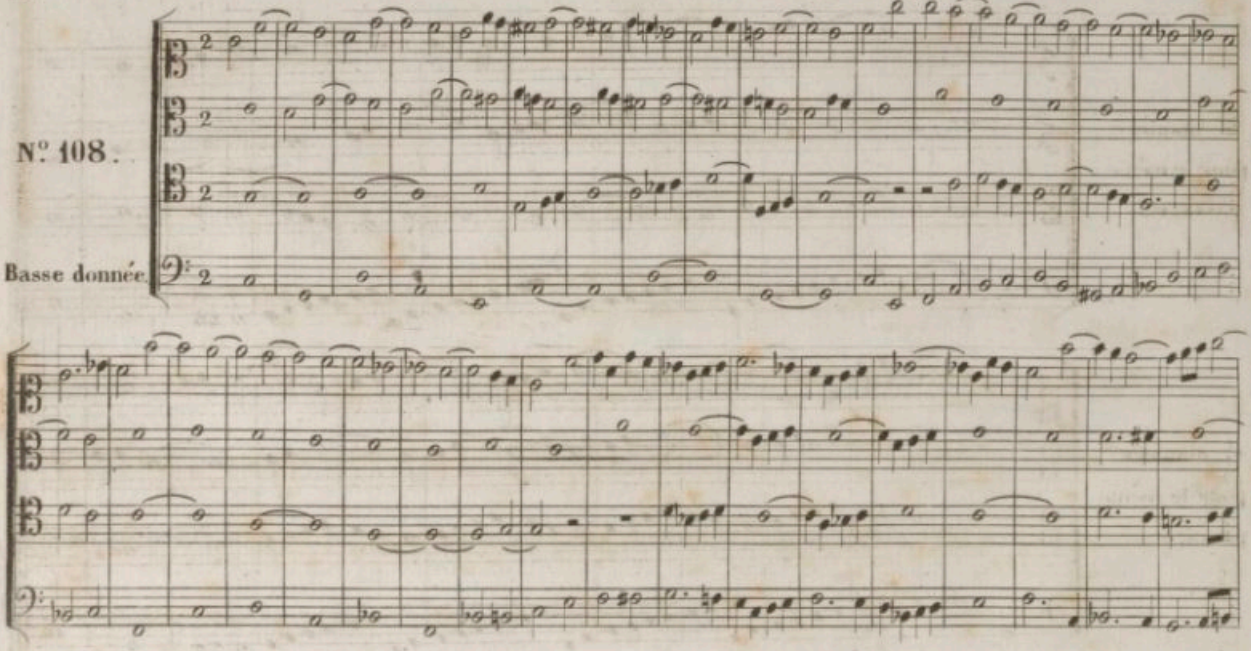


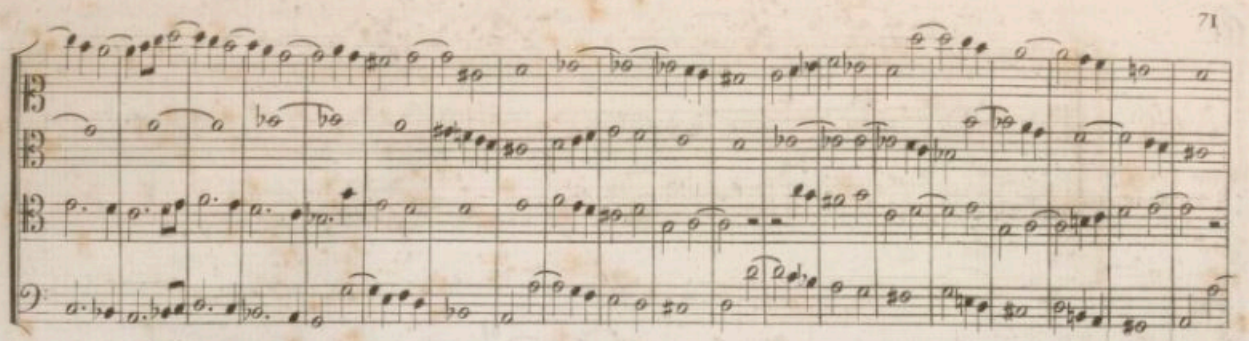
N.º 107. Chant donné de Gossec, à faire à 4 parties.

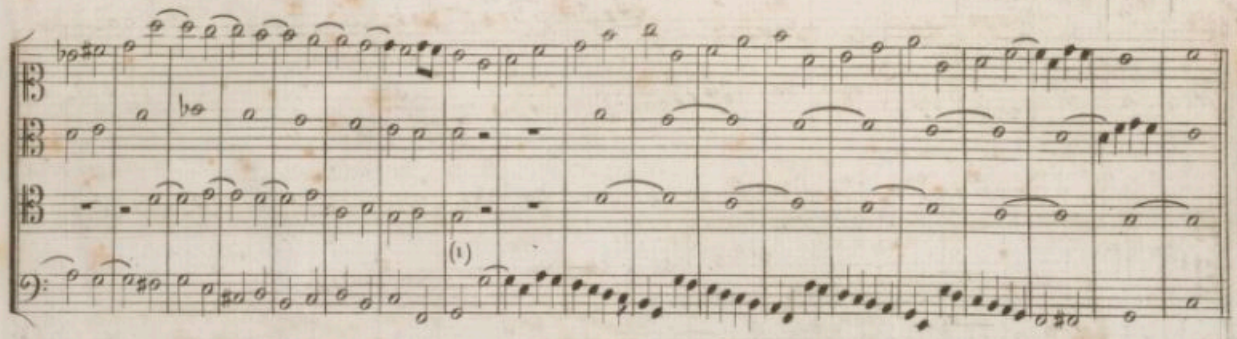


N.º 108.

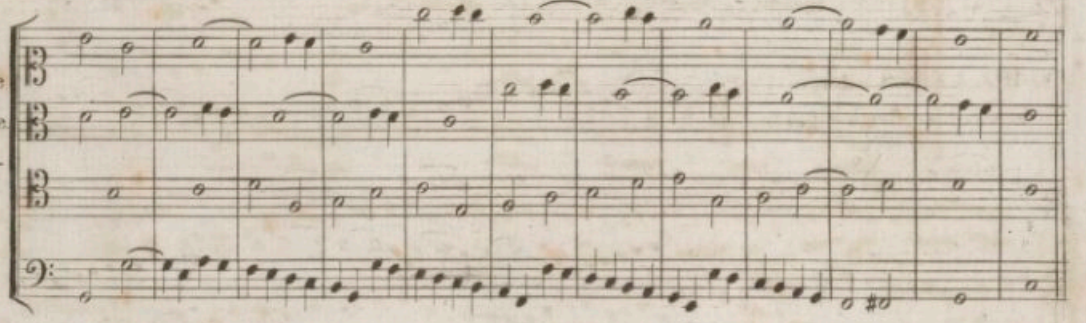
Basse donnée.



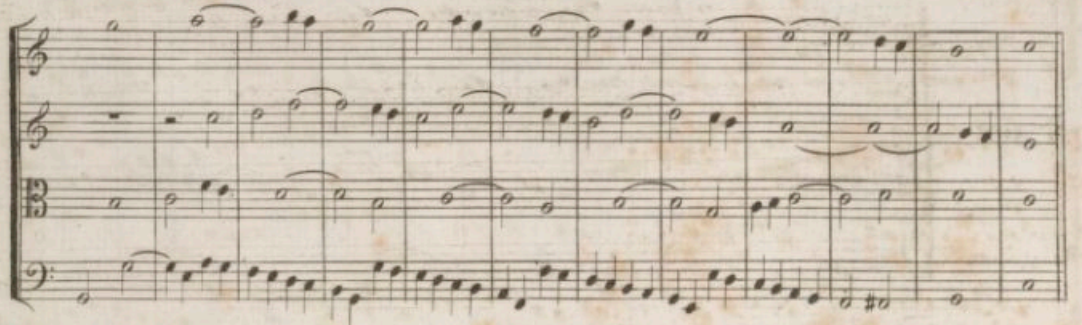




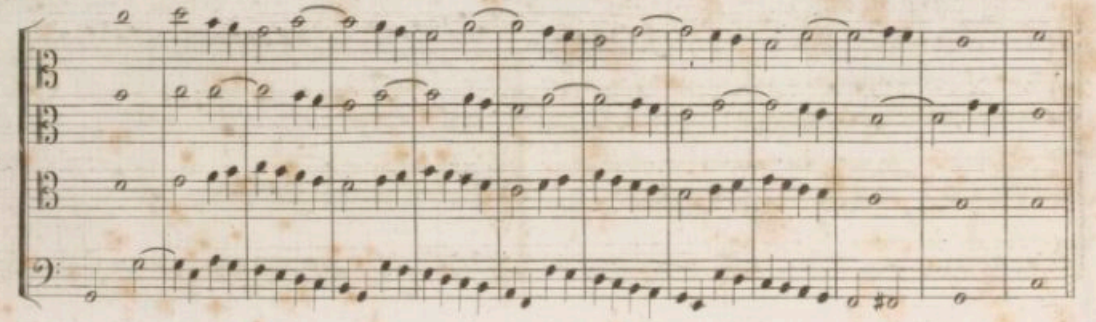
(1) Autre manière d'écrire les douze dernières mesures de la leçon précédente.



3.e manière pour le même passage.

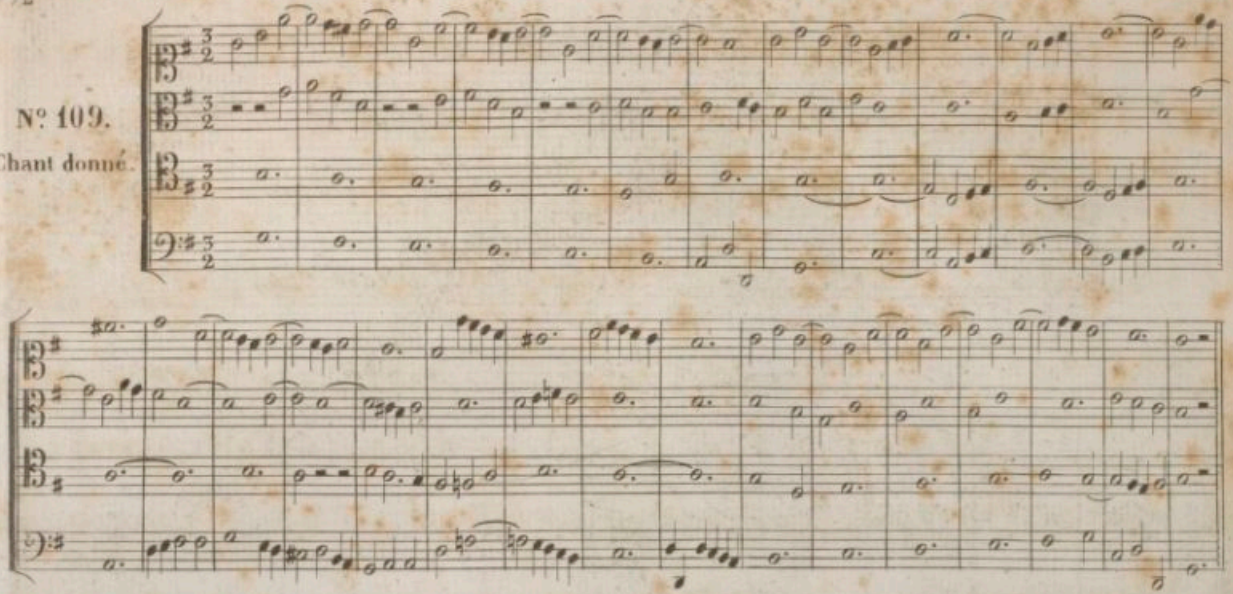


4.e manière pour le même passage.



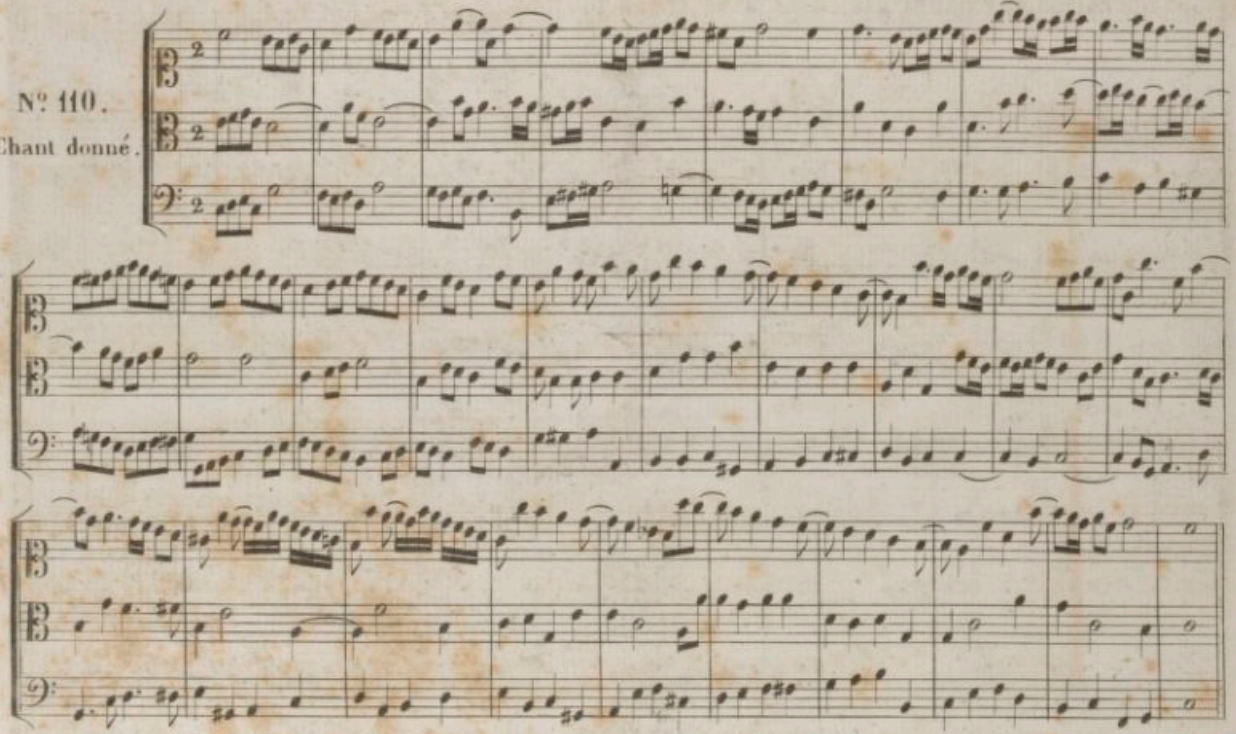
N° 109.

Chant donné.

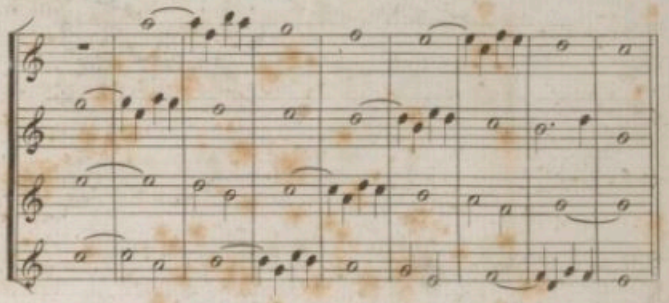


N° 110.

Chant donné.

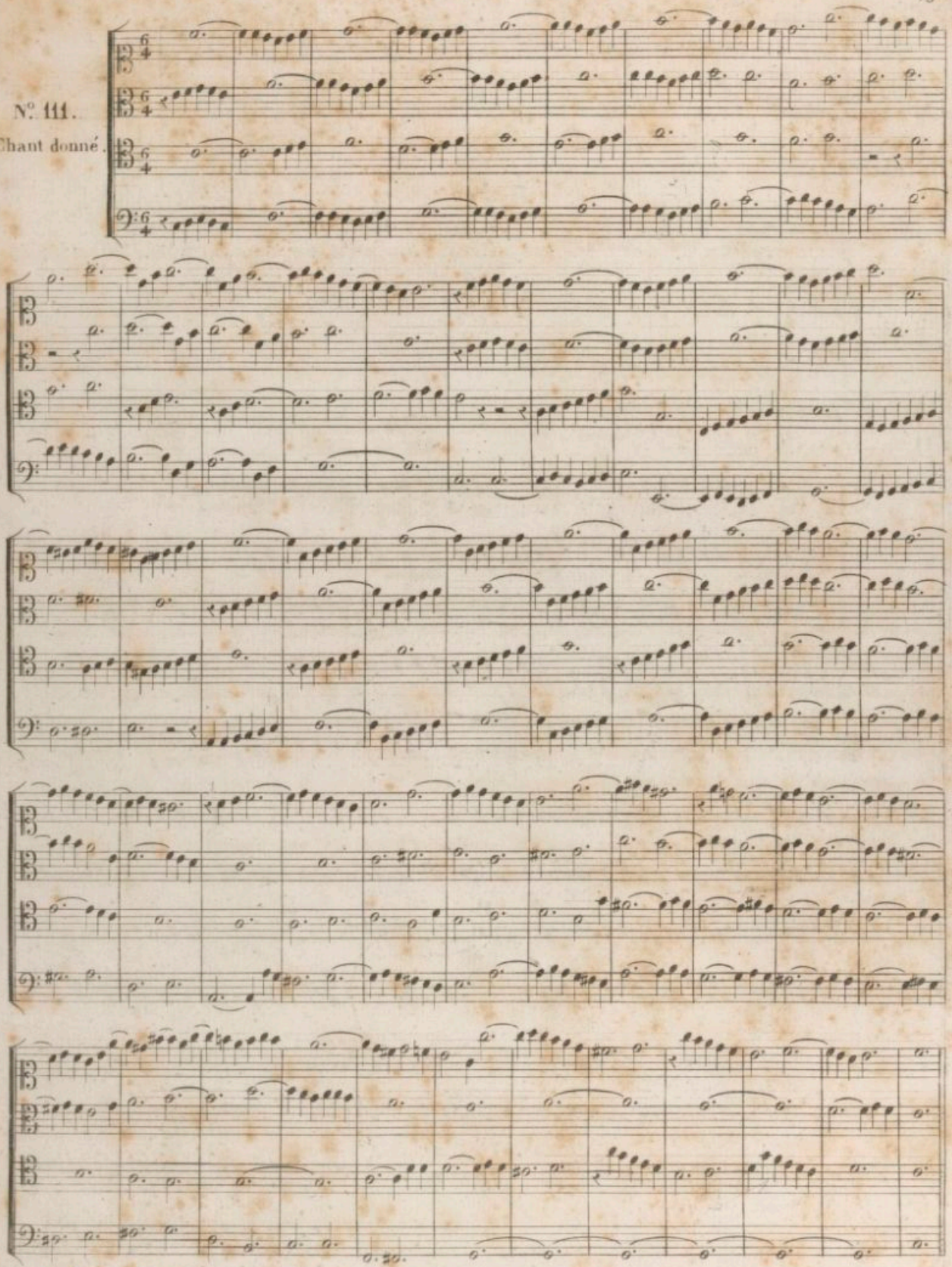


Un jour Gossec apporta à ses élèves les quatre parties suivantes en les invitant à y chercher une basse. Plusieurs de nous la trouvèrent; c'est une espèce d'énigme musicale dont je donnerai la basse à la fin de ce cours.

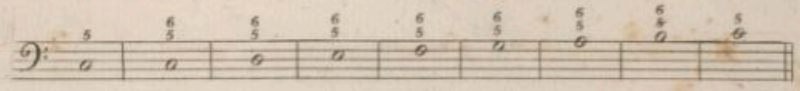


N.° 111.

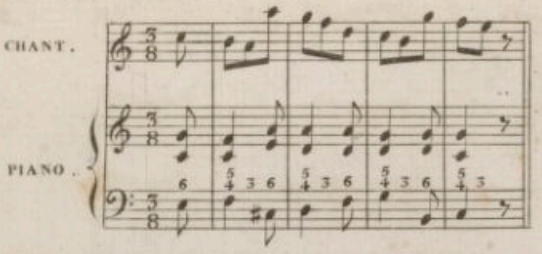
Chant donné.



Basse du passage cité page 72.

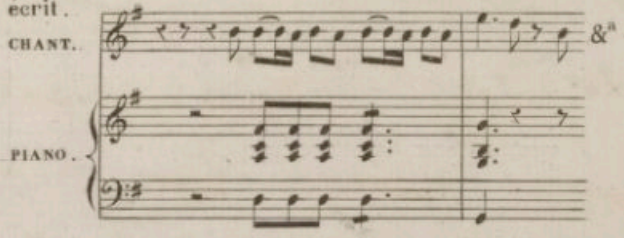


L'appogiature est une note qui suspend un accord, une dissonnance qui se fait sans préparation; on n'en fait usage ordinairement que dans les compositions libres et comme note de gout; aussi nos grands maîtres en ont fait d'heureuses applications; leurs imitateurs en ont abusé comme cela arrive toujours; au reste pour donner une idée de l'appogiature en voici deux exemples.



Ce passage se trouve dans une leçon du solfège du conservatoire; c'est une suite de $\frac{5}{4}$ sans préparation, la quarte est une appogiature.

M Rossini dans la gazza ladra a écrit.



Le retard de la quinte dans la septième dominante forme l'appogiature ainsi que le mi de la seconde mesure, il serait superflu d'augmenter le nombre de ces exemples. On en trouvera dans les partitions d'Hérold, de MM.rs Aubert, Meyerbeer Rossini & &.a C'est en consultant les grands maîtres qu'on se forme; il ne faut jamais s'en tenir à un seul, n'avoir qu'une seule idole, il faut les analyser tous; alors il faut tacher de faire aussi bien qu'eux, mieux si l'on peut; mais il ne faut pas faire comme eux, il faut se créer une route nouvelle; c'est parcequ'ils n'ont pas fait comme leurs devanciers qu'ils sont devenus célèbres; la célébrité dans les arts ne s'acquiert que par l'originalité qu'il ne faut pas confondre avec la bizarrerie.

Comme je suppose que les jeunes gens qui étudient l'harmonie ont l'intention de pousser plus loin leurs études je crois ne pouvoir mieux faire que de leur recommander le traite de Contrepoint et de fugue de M.r Cherubini et celui de M.r Kastner relatif a l'instrumentation. Ils trouveront dans ce dernier les notions les plus completes sur les resources qu'offrent tous les instruments.

BIBLIOTHÈQUE ROYALE

(Gravé par M.lle LANGLOIS)