2

TRAITÉ
D'HARMONIE
DU
Pianiste,

Principes rationnels de la modulation,

pour apprendre à préluder et à improviser. Exemples d'Etudes, de Fugues et de Préludes pour le Piano;

dédié à ses *Elèves,*

PAR

FRÉD. KALKBRENNER,

Officier de la Légion d'Honneur, Chevalier de plusieurs Ordres &c.

A.V.

OP: 185. *PRIX 25f.*

[vielm.] 190

PARIS, chez l'AUTEUR, Rue St. Lazare, 34.

et chez les Editeurs suivants.

TROUPENAS et Cie, Rue Vivienne, 40.

PRILIPP, Boulevart des Italiens, 19.

BRANDUS et Cie, Rue Richelieu, 97.

J. MEISSONNIER, Rue Dauphine, 22.

SCHONENBERGER, Boulevt Poissonnr

Leipzig, Breitkopf et Härtel.

F. Kalkbrenner

[1849]

*Mus. 19 548

STAATS-
BIBLIOTHEK
PREUSSISCHER
KULTURBESITZ
BERLIN

Standort 1

MD 1992.20

INTRODUCTION.

Après tant d'excellents ouvrages déjà publiés sur l'étude de l'harmonie, il semble presque présomptueux d'en annoncer un nouveau. Hâtons-nous donc de dire qu'il ne s'agit ici que d'un guide pour les jeunes Pianistes, et d'une nouvelle manière d'appliquer l'harmonie à des progressions ou suites d'accords, pour apprendre à préluder et à improviser.

En effet, que pourrait on ajouter, comme connaissances profondes, aux traités des *Fuchs*, *Marpurg*, *Albrechtsberger*, *Catel*, *Cherubini*, *Reicha*, *Dourlen*, *Zimmermann* et à l'ouvrage si remarquable publié par M^r. *Fétis*, *La musique mise à la portée de tout le monde*? Les notions les plus intéressantes sur cet art depuis Aristote jusqu'à nos jours, y sont passées en revue, commentées, analysées. Tout se trouve dans ces estimables ouvrages, excepté la manière d'appliquer les principes qu'ils renferment.

Il existe un vice dans la manière d'enseigner la composition, qui fait que l'élève tout en apprenant à connaître les accords et leurs renversements, ne sait souvent comment les employer. C'est cette lacune que nous avons cherché à combler, en appuyant le plus possible nos exemples, sur des règles de chiffres. Combien parmi nos meilleurs Pianistes en est-il, qui puissent faire un prélude, tant soit peu satisfaisant? Et quant aux élèves on n'en voit pas un sur mille qui, dans ses improvisations, essaie de dépasser la cadence parfaite. Nous avons donc pensé, que l'ouvrage que nous offrons aujourd'hui aux amateurs consciencieux, servirait l'art, en soulevant un coin de ce voile, qui recouvre la partie technique de la musique et la rend presque incompréhensible à tous ceux qui n'y sont pas profondément initiés

Fréd: KALKBRENNER.

Gravé par Mme. Langlois.

NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

DES MODES.

Il y a deux modes en musique, le mode majeur et le mode mineur. Ils se distinguent par la tierce. La tierce majeure est composée de deux tons, la tierce mineure d'un ton et demi. Comme le mode mineur n'est pas indiqué à la clé, il est quelquefois difficile pour les élèves de le distinguer; je recommande donc de se bien pénétrer des règles suivantes qui, je l'espère, lèveront toutes les difficultés.

Chaque mode majeur a son mode relatif mineur qui se trouve à la *quatrième touche* du piano, en descendant chromatiquement; ainsi le mode relatif d'*Ut majeur* est *La mineur*, (ut, si, si ♭, la;) celui de *Ré majeur* est *Si mineur*, (ré, ut ♯, ut ♮, si.)

Le ton relatif d'Ut maj: est La min: *Ex:* 1 2 3 4

Le ton relatif de Ré maj: est Si min: *Ex:* 1 2 3 4

Il existe une règle mathématique, qui donne le nombre *de Dièzes* ou *de Bémols* que les modes majeurs ou mineurs exigent à la clé. Avec des Dièzes, diminuez *trois signes du mode majeur*, et vous aurez le même mode mineur. Ex: *Avec quatre* ♯ on est en *Mi majeur*, *avec un* ♯ en *Mi mineur*. *Vice versa*, en ajoutant *trois* ♯ *au mineur* vous aurez le même ton *majeur* Ex: En *Mi mineur un* ♯, en *Mi majeur quatre* ♯. Pour les Bémols, la même règle sert, mais à l'inverse, c'est-à-dire, qu'en ajoutant *trois* ♭ au mode majeur, vous aurez le mode mineur Ex: En *Fa majeur un* ♭, en *Fa mineur quatre* ♭. *Vice versa*, en diminuant trois ♭ du mode mineur on aura le même mode majeur.

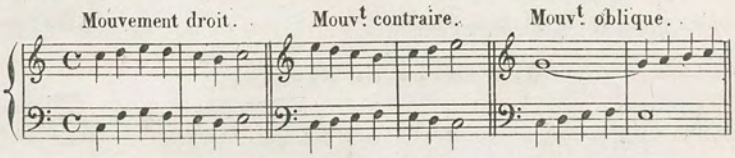
Le dernier dièze à la clé est toujours la note sensible du ton majeur. L'avant dernier bémol à la clé est la note du ton majeur. Maintenant pour savoir si l'on est dans le ton majeur, il faut chercher au commencement du morceau la *dominante*, qui est la cinquième note du ton ou *quinte*; du moment qu'elle est altérée par un signe accidentel, soit par un dièze dans les tons qui ont des dièzes, soit par un bécarre dans les tons qui ont des bémols, elle devient note sensible du ton relatif mineur, si l'on doute encore voir le dernier accord du morceau.

DES TONIQUES.

Notre système musical est composé de sept sons ou tons, *ut, ré, mi, fa, sol, la, si*. Chaque ton pouvant être *dièzé* ou *bémolisé*, cela nous donne évidemment *vingt et un* tons.
Chaque ton pouvant être *Majeur* ou *Mineur*, nous avons donc réellement *quarante deux toniques*; mais quelques unes de ces toniques comme *ré* ♯, *la* ♯, *mi* ♯, nécessitant une trop grande quantite de signes, on y a remédié en changeant enharmoniquement, le *ré* ♯ en *mi* ♭, le *la* ♯ en *si* ♭, et le *mi* ♯ en *fa naturel*. Cela réduit notre système régulier à *vingt quatre toniques*. Les autres cependant paraissent accidentellement dans les morceaux, comme dans l'étude en *ut* ♯ *mineur* de ma Méthode de Piano, où l'on module dans la seconde partie en sol ♯ majeur, qui a huit ♯.

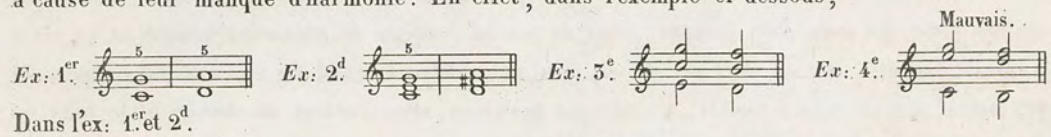
DES MOUVEMENTS.

Il y a trois manières de procéder qu'on appelle mouvements. Le mouv.t *direct* ou *droit*, qui consiste à faire monter ou descendre plusieurs parties ensemble. Le mouvement *contraire*, qui consiste à faire monter une partie tandis que l'autre descend. Le mouvement *oblique*, qui consiste à soutenir une note pendant qu'une autre partie monte ou descend.



DES QUINTES CONSÉCUTIVES.

Le mouvement direct en général doit être évité, parcequ'il produit des quintes et des octaves consécutives, qui sont défendues. Les quintes à cause de leur peu de connexion, les octaves à cause de leur manque d'harmonie. En effet, dans l'exemple ci dessous,



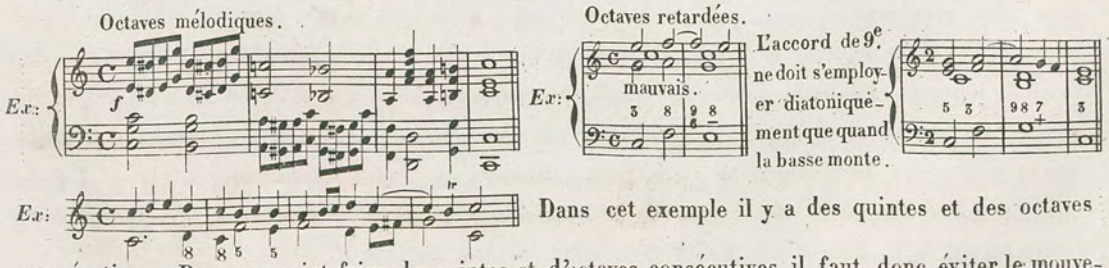
Dans l'ex: 1.er et 2.d.
la première quinte détermine le ton d'*ut*, qui n'a aucun rapport avec le ton de *ré*, qui est celui de la seconde.

Lors qu'une des quintes est diminuée et qu'elle se trouve dans les parties intermédiaires comme dans l'Exemple **3** l'effet est moins mauvais et tous les bons auteurs s'en sont servis. Mais à deux parties ou dans les parties extrêmes, il faut les éviter. Voyez Exemple **4**.

Ainsi, il faut, autant que possible, ne se servir en harmonie que du mouvement contraire et du mouvement oblique, excepté dans les suites de tierces et de sixtes, qui font toujours un effet agréable.

DES OCTAVES.

Quant aux octaves, il y en a de deux espèces: les *octaves mélodiques*, qui ne sont que des notes doublées pour renforcer les traits, la musique de piano les emploie avec grand effet, et les *octaves harmoniques*, qui sont pauvres pour l'oreille, n'étant que la reproduction d'une autre partie. Il faut donc les condamner, car leur emploi dénote toujours l'absence de bonnes études.



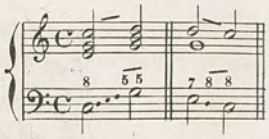
Dans cet exemple il y a des quintes et des octaves consécutives. Pour ne point faire de quintes et d'octaves consécutives, il faut donc éviter le mouve-

ment droit, et tâcher qu'il y ait toujours connexion d'un accord à l'autre, c'est-à-dire à conserver une ou plusieurs notes du premier accord dans le second.

DES QUINTES ET OCTAVES CACHÉES.

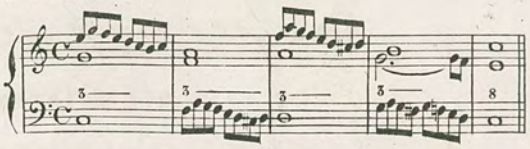
En allant par mouvement droit d'une consonnance parfaite à une autre consonnance parfaite, il se trouve des quintes ou des octaves cachées ou sous-entendues, qu'il est bon d'éviter.

Ex:



DES NOTES DE PASSAGE.

On appelle notes de passage, toutes les notes intermédiaires qui se trouvent entre deux notes chiffrées et qui ne font pas partie de l'harmonie.

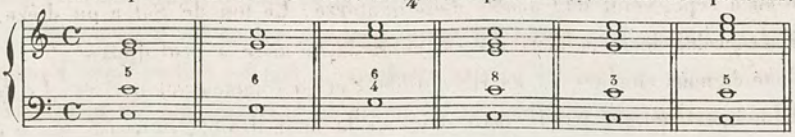


DES RENVERSEMENTS ET DES POSITIONS.

Le renversement d'un accord s'opère en transportant, la basse au chant, ou en mettant à la basse une des notes qui composent l'accord; ainsi un accord composé de *trois notes*, comme *ut, mi, sol*, a deux renversements, *mi, sol, ut* et *sol, ut, mi*; celui qui comme l'accord de septième est composé de quatre notes, a trois renversements. Quant aux positions, elles varient en changeant la note du chant sans changer la basse. *Ut, mi, sol*, est le même accord que *ut, sol, mi*, seulement dans le premier, c'est la quinte qui est au-dessus, tandis que dans le second c'est la tierce.

Accord parfait. Acc: de 6.te Acc: de $\frac{6}{4}$. Acc: parfait dans ses différentes positions.

Ex:



RETARDEMENTS ET SUSPENSIONS.

La suspension ou le retardement d'une note, sont deux mots synonymes que l'on peut employer indistinctement. Presque toute la science de l'harmonie est contenue dans ce chapitre, car toute dissonnance est le retardement ou la suspension d'une consonnance.

MANIÈRE DE SAVOIR DANS QUEL TON L'ON EST.

Il existe un moyen mécanique aussi simple qu'ingénieux pour se rendre compte de tous les tons. Une ascension de quintes résout ce problème. Pour cela il faut faire lever à l'élève sa main gauche à la hauteur de l'œil, de manière que le pouce soit à gauche et qu'on voit l'intérieur de la main. La main droite également levée, rapprochera son petit doigt de celui de la main gauche, en fermant le poing, pour ne laisser voir que six doigts. Nous commencerons par appeler *Ut* la saignée du bras gauche, puis nous donnerons un nom à chaque doigt.

Le pouce s'appellera *Sol*, l'index *Ré*, le troisième doigt *La*, le quatrième *Mi*, le cinquième *Si*, le cinquième de la main droite *Fa*. Nous disons: *Ut, Sol, Ré, La, Mi, Si, Fa*.

Lorsque les élèves sauront bien le nom de leurs doigts, on les questionnera de la manière suivante:

Demande. Combien de doigts y a-t-il à la saignée?

Réponse. Il n'y a pas de doigts à la saignée, c'est pour cela qu'elle a été choisie pour représenter le ton d'*ut* qui n'a ni dièzes ni bémols.

D. Que répresente le pouce?

R. *Sol*, qui a un dièze à la clé.

D. Et l'index?

R. *Ré*, qui a deux dièzes.

D. Et le troisième doigt?

R. *La*, qui a trois dièzes.

D. Et le quatrième doigt?

R. *Mi*, qui a quatre dièzes.

D. Et le cinquième doigt?

R. *Si*, qui a cinq dièzes.

D. Et le cinquième doigt de la main droite?

R. *Fa* ♯, qui a six dièzes.

Maintenant toutes les notes étant dièzées, le systême entier se trouve haussé d'un demi ton et nous ajouterons sept dièzes au premier nombre; ainsi puisque le ton d'*Ut* n'a pas de dièze, celui d'*Ut dièze* en a sept, celui d'*Ut double dièze* quatorze. Le ton de *Sol* a un dièze, celui de *Sol dièze* a huit dièzes; celui de *Ré* a deux dièzes, celui de *Ré dièze* à neuf dièzes.

Pour les bémols, nous compterons en rétrogradant et en commençant par *Fa*. Le ton de *Fa*, qui n'a qu'un bémol, est indiqué par le petit doigt de la main droite, *Si bémol*, qui a deux bémols par le petit doigt de la main gauche, *Mi bémol*, qui en a trois, *La bémol*, qui en a quatre, *Re bémol*, qui en a cinq, *Sol bémol*, qui en a six et enfin *Ut bémol*, qui en a sept, la saignée.

Tableau du nombre des Dièzes.

0	1 ♯	2 ♯	3 ♯	4 ♯	5 ♯	6 ♯
UT.	SOL.	RÉ.	LA.	MI.	SI.	FA.

Tableau du nombre des Bémols.

1 ♭	2 ♭	3 ♭	4 ♭	5 ♭	6 ♭	7 ♭
FA.	SI.	MI.	LA.	RÉ.	SOL.	UT.

Maintenant nous allons savoir, toujours d'après le nom de nos doigts, la succession des dièzes en montant et commençant par *Fa*, *Ut*, *Sol*, *Ré*, *La*, *Mi*, *Si*, et la succession des bémols en descendant et commençant par *Si* ♭, *Mi* ♭, *La* ♭, *Ré* ♭, *Sol* ♭, *Ut* ♭, *Fa* ♭.

Tableau de la succession des Dièzes.

1.er ♯	2.e ♯	3.e ♯	4.e ♯	5.e ♯	6.e ♯	7.e ♯
FA.	UT.	SOL.	RÉ.	LA.	MI.	SI.

Tableau de la succession des Bémols.

1.er ♭	2.e ♭	3.e ♭	4.e ♭	5.e ♭	6.e ♭	7.e ♭
SI.	MI.	LA.	RÉ.	SOL.	UT.	FA.

Cette combinaison prouve combien était grand mathématicien l'inventeur de la musique,

car il faudrait être bien ignorant pour attribuer au hazard un aussi admirable calcul. Nous retrouverons le même génie dans le *renversement des intervalles* et dans la *transposition enharmonique des tons*.

Quand on connaîtra bien la succession des dièzes et des bémols on ne sera jamais embarrassé pour déterminer le ton majeur, puisque comme nous l'avons démontré, *le dernier dièze* est toujours *Note sensible* et *l'avant dernier bémol Tonique*

Je recommande particulièrement à mon jeune Pianiste d'apprendre par cœur, le chapitre de ma méthode de Piano, intitulé, *de l'expression et des nuances*. Il verra que tous les signes accidentels produisant des modulations, doivent être exprimés plus fortement..

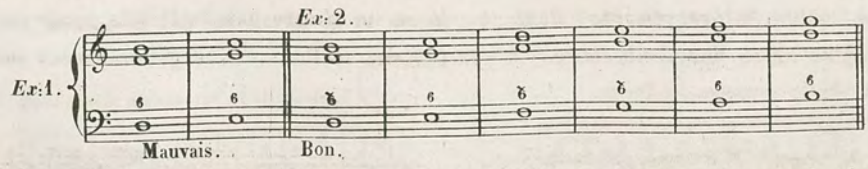
DU RENVERSEMENT DES INTERVALLES.

On obtient le renversement d'un intervalle en mettant le grave à l'aigu et on s'en rendra compte en comptant jusqu'à *neuf*. Ainsi la *Tierce* devient sixte, la *Quarte* devient quinte, la *Seconde* septième &&. Dans les altérations des intervalles renversés, le *Mineur* devient *Majeur*; le *Majeur*, *Mineur*; le *Diminué*, *Augmenté*; l'*Augmenté*, *Diminué*; mais le *Juste* reste juste. (Voyez aux renversements des Intervalles.) On obtient également le renversement et les synonymes de la gamme enharmonique, comme nous le dirons plus tard en comptant jusqu'à douze.

Je ne sais pas si mes lecteurs admirent autant que moi la simplicité de ces combinaisons mathématiques; ce que je puis leur garantir, c'est que les élèves instruits d'après ce système, ne seront jamais embarrassés de dire dans quel ton est le morceau de musique qu'on leur presentera, soit au commencement, soit au milieu. J'engage les professeurs qui adopteront cette méthode à faire calculer à leurs élèves, dans quel ton on serait avec 30 ou 40 dièzes, cela exerce l'esprit et prouve ce vieil adage, qui sait le plus, sait le moins.

DE LA MANIÈRE DE CHIFFRER.

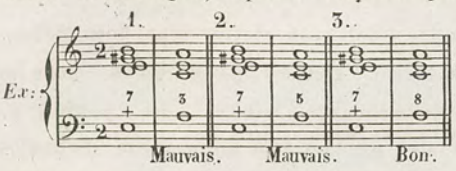
Cette question bien importante est malheureusement beaucoup trop négligée par la plupart de nos Théoriciens. Nous voudrions que le chiffre indiquât, non seulement l'*accord*, mais sa *position* et la *moindre altération des intervalles qui le composent*. Il faut en arriver à ce que celui qui accompagne d'après une basse chiffrée ne soit jamais embarrassé, que l'accord de *sixte* ait un signe qui indique si elle est *majeure*, *mineure* ou *augmentée*. Voici deux accords qu'on chiffre en général indistinctement par un **6** quoique l'un soit majeur et l'autre mineur.



Dans l'Exemple N° **1**, le premier accord n'indiquant pas par le **6** que la sixte est majeure on devrait faire *Si* ♭, ou si le **6** indique la sixte majeure, il faudrait dans le second accord un *Ut* ♯. N'est il pas bien plus rationel de faire comme dans l'Exemple N° **2**, où toutes les sixtes

majeures sont barrées de *haut en bas*. Ainsi nous proposons d'adopter deux manières de barrer: l'une qui va de *bas en haut* et indique *les intervalles diminués*, comme les 7, 5, 3, *Septième diminuée*, *Quinte diminuée* et *Tierce diminuée*; l'autre qui va de *haut en bas* indique, comme dans les sixtes, que l'intervalle est majeur: 6, *sixte majeure*.

L'accord parfait qui se chiffre indistinctement par un ♯, par un ♭, par un ♮, par un 3, un 5 ou un 8, doit servir merveilleusement pour fixer la position des accords, puisque tous les morceaux de musique, à peu d'exceptions près, commencent par cet accord.



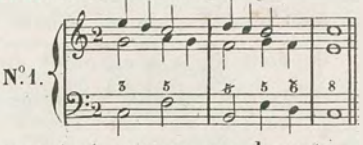
Dans ces trois Exemples, l'accord parfait ayant l'octave pour note supérieure, doit être chiffré par un **8**, comme au N°. **3**, à cause de sa position. Nous n'approuvons pas qu'on se serve d'un *Zéro* (0) pour chiffrer, le zéro n'exprimant rien en lui-même, ne peut rien désigner quand il est isolé.

DES PROGRESSIONS, MARCHES OU SUITES D'ACCORDS

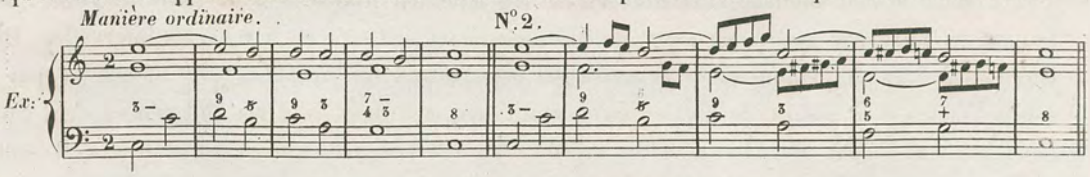
On appelle *Progression*, *Marche* ou *Suite* d'*Accords*, la reproduction d'un accord à un autre intervalle, quand la basse monte ou descend d'une manière régulière. Ainsi quand la basse monte de Quarte et descend de Tierce, on a une marche ou suite d'accords parfaits. Quand la basse monte de Seconde et descend de Tierce, on a une suite de Neuvièmes.

MANIÈRE DE RÉSOUDRE LES DISSONNANCES. Notes de passage.

Sur le temps fort de la mesure la dissonance se chiffre et forme accord; sur le temps faible elle devient note de passage.

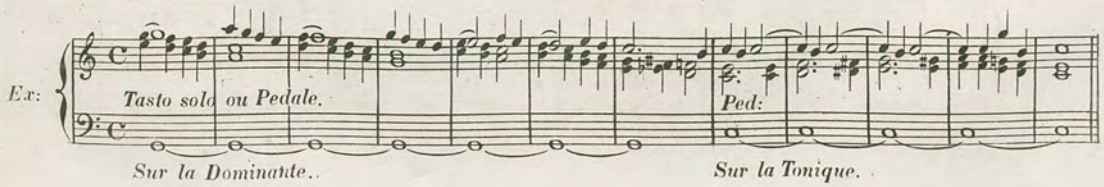


Toute dissonance peut avant de se résoudre monter même en sautant, pourvu que la note qu'elle touche appartienne à l'harmonie de son accord et que la résolution après cela soit correcte.



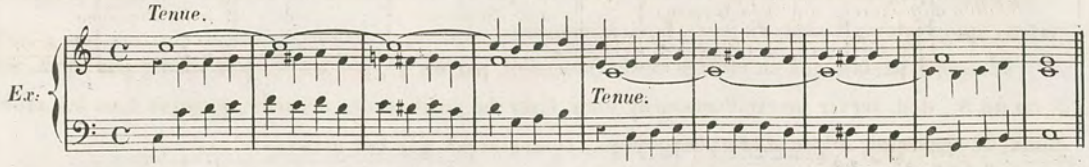
DE LA PÉDALE HARMONIQUE

On appelle *Pédale* ou *Tasto Solo*, une tenue de la basse, pendant laquelle, les autres parties font toutes sortes de progressions. Dans ce cas on ne chiffre pas la Pédale, mais on prend la note la plus basse après elle et on la chiffre. La pédale se fait généralement sur la *dominante* ou sur la *tonique*.



DES TENUES.

Il ne faut pas confondre la *Pédale*, avec les *Tenues* des parties supérieures.



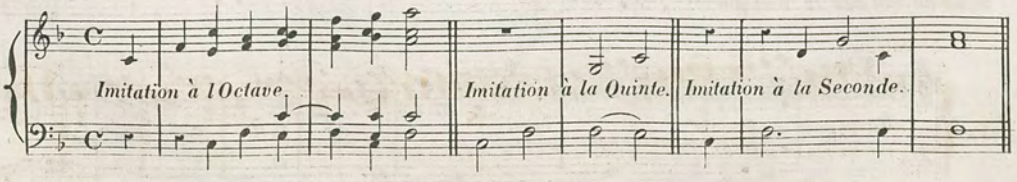
Le nom de Pédale vient de l'Orgue, qui a, pour les pieds, un clavier reproduisant les sons une octave plus bas, ou au-dessous de la main gauche; c'est ce clavier qu'on nomme les pédales. Ce serait une ressource immense, pour un harmoniste habile, de pouvoir ajouter avec le pied les notes graves de l'harmonie, pendant tout un morceau. Sébastien Bach avait des claviers de pédales à ses clavecins ainsi qu'à ses orgues. De son temps, les pianos n'étaient pas encore connus; voilà pourquoi aucune nuance n'est indiquée dans sa musique; il n'aurait pas été possible de les rendre sur l'épinette, l'orgue ou le clavecin, les seuls instruments à clavier qu'on connût alors.

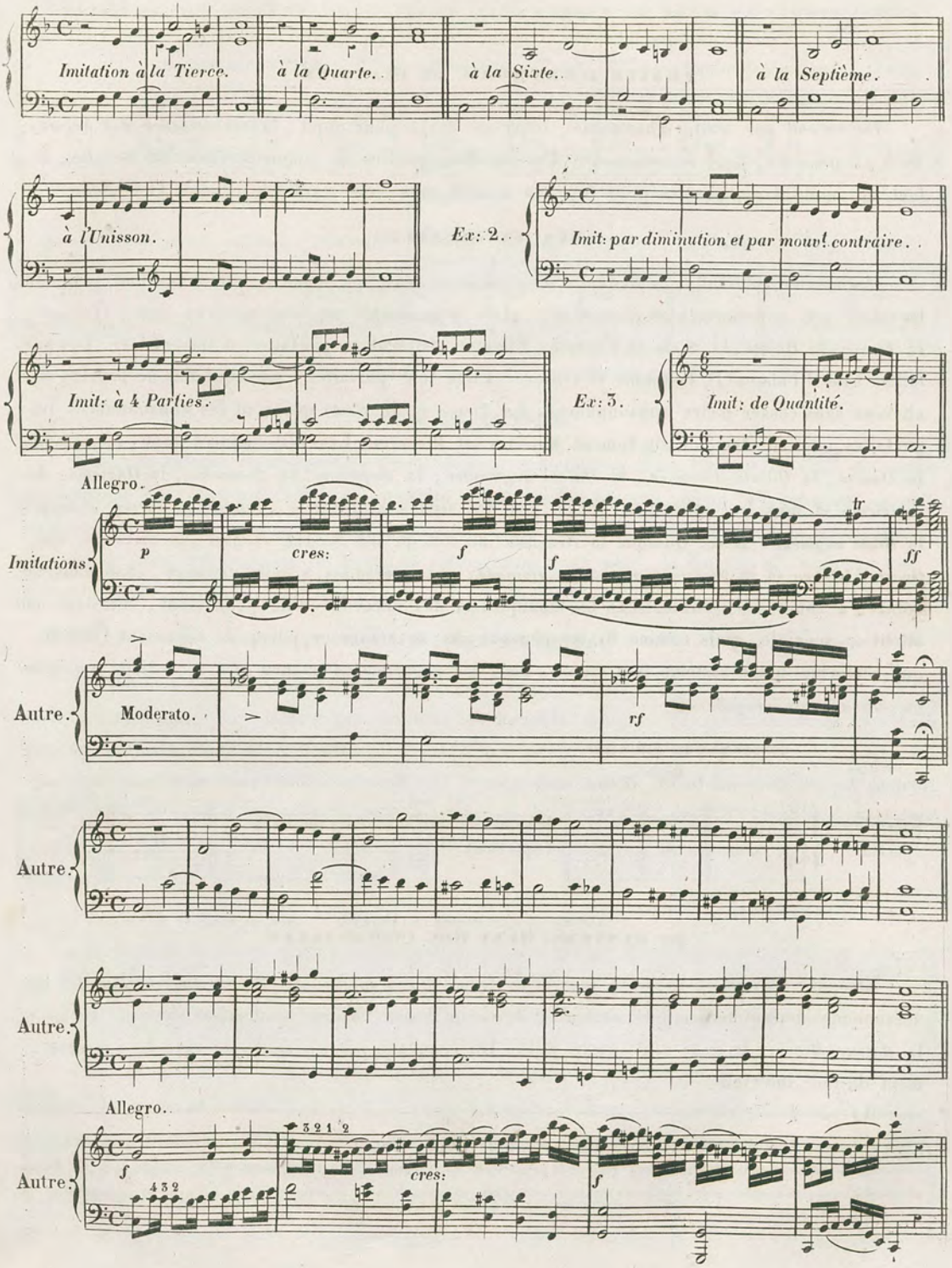
DES SYNONYMES

On se rend compte des synonymes, ou des enharmoniques, à l'aide du nombre *douze*. Comme il y a *douze* notes dans la gamme chromatique, c'est de ce nombre qu'il faut retrancher, le nombre de dièzes ou de bémols contenus dans le ton, dont on cherche le synonyme. Ainsi le ton de *Fa* ♯ qui a *six* ♯, doit avoir pour synonyme *Sol* ♭ qui a *six* ♭, *six* et *six* font *douze*. *Mi* ♭ qui a *trois* ♭, a pour synonyme *Ré* ♯ qui a *neuf* ♯, *trois* et *neuf* font *douze*, & &.

DES IMITATIONS.

Comme le mot l'indique, l'imitation est la reproduction d'un trait à un autre intervalle. Elle peut se faire par *mouvement droit*, ou par *mouvement contraire* et à tous les intervalles. On peut aussi faire des *imitations de quantités, par augmentation* ou *diminution* de valeurs, ou par renversements, et à autant de parties qu'on veut. Les meilleures sont les imitations à deux parties, les seules dont Haydn s'est servi, même dans ses symphonies à grand orchestre. Il disait que les imitations à plus de deux parties embrouillent l'oreille. C'est l'étude la plus nécessaire pour le pianiste qui veut devenir improvisateur. Il faut de très-bonne heure en faire à tous les intervalles, et s'y exercer journellement, soit avec la plume, soit au piano. Voici un petit échantillon, d'imitations à tous les intervalles, qu'il faut étendre et multiplier.



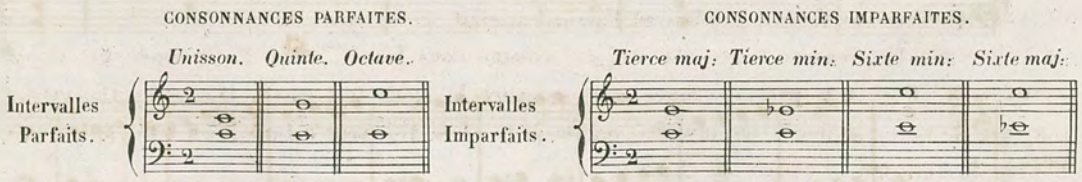

Imitation à la Tierce.
à la Quarte.
à la Sixte.
à la Septième.
à l'Unisson.
Ex: 2.
Imit: par diminution et par mouv.t contraire.
Imit: à 4 Parties.
Ex: 3.
Imit: de Quantité.
Allegro.
Imitations
p
cres:
f
f
tr
ff
Autre.
Moderato.
rf
Autre.
Autre.
Allegro.
Autre.
f
3 2 1 2
4 3 2
cres:
f

TRAITÉ D'HARMONIE DU PIANISTE.

On entend par traité d'harmonie, l'ouvrage qui a pour objet, la *connaissance des accords*, *leurs progressions*, *leurs renversements*. Une ou deux parties se nomment *Chant* ou *Mélodie*; il faut au moins trois parties pour faire un accord; une suite d'accords produit l'harmonie.

DES INTERVALLES.

On nomme intervalle, la distance d'*un son à un autre*, ou d'*une touche à une autre*. Les intervalles sont consonnants ou dissonnants. Les consonnants ou consonnances sont, l'*Unisson*, la *Tierce*, la *Quinte*, la *Sixte* et l'*Octave*. Elles se divisent en parfaites et imparfaites. Les parfaites sont l'*Unisson* (1), la *Quinte* et l'*Octave*. Elles sont parfaites, parcequ'elles ne peuvent être altérées sans cesser d'être consonnances. La *Tierce* et la *Sixte* qui sont les consonnances imparfaites, peuvent être indistinctement *Majeures* ou *Mineures*. Les dissonnances sont, la *Seconde*, la *Quarte*, la *Quinte diminuée*, la *Quinte augmentée*, la *Septième*, la *Neuvième*, la *Onzième*, la *Treizième* et tous les intervalles altérés par des signes accidentels, comme la *Tierce diminuée*, la *Sixte augmentée* & &. Quoique la *Neuvième* ne soit qu'*une Seconde éloignée*, la *Onzième*, *une Quarte éloignée* et la *Treizième une Sixte éloignée*, ces intervalles à cette distance, changeant de nature, a cause des combinaisons harmoniques et des accords qu'ils produisent, méritent une attention spéciale; mais comme ils ne peuvent pas se renverser, puisqu'ils dépassent l'Octave qui renferme notre système tout entier, nous les regarderons comme *des accords de suspension* ou *des accords irréguliers*.



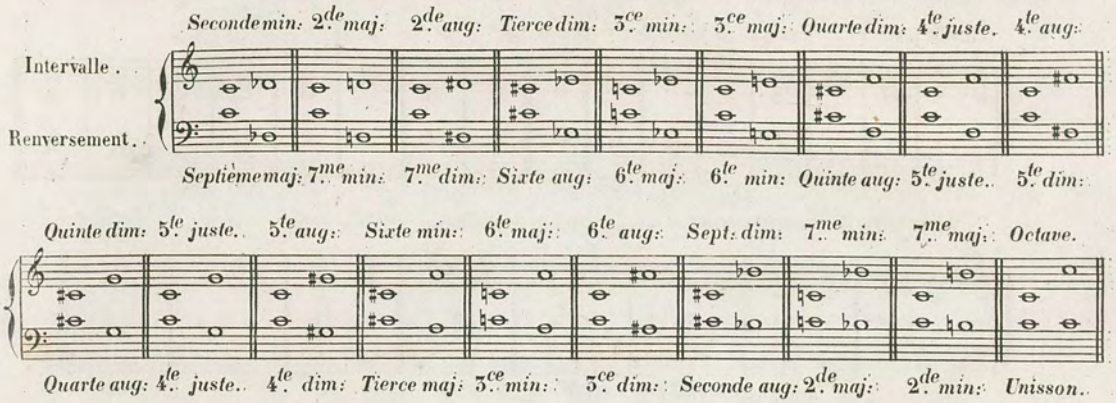
DU RENVERSEMENT DES INTERVALLES.

Chaque intervalle se présente sous trois faces: *Mineur* ou *diminué*, *Maj:* et *Aug.*[té] et dans les renversements devient toujours le contraire de ce qu'il est. Ainsi, le *Diminué* devient *Augmenté*, le *Majeur Mineur*, le *Juste* seul, reste juste. En comptant jusqu'à neuf, on aura le renversement de tout intervalle.

---

(1) Quelques Théoriciens refusent à l'unisson le droit d'être classé parmi les intervalles, en disant que l'unisson étant la reproduction de la même note, il ne peut pas y avoir intervalle. Nous ne partageons pas cette opinion. L'unisson étant le renversement de l'octave et même par cela d'une nécessité absolue pour compléter notre tableau des intervalles, nous n'hésitons pas un instant à lui assigner la place qui lui est si justement due.

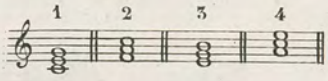
TABLEAU DES INTERVALLES, LEUR ALTÉRATION ET LEUR RENVERSEMENT



SUR LA QUARTE.

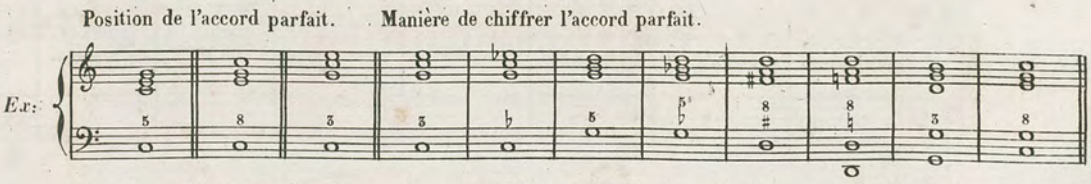
Quelques auteurs considèrent la quarte comme consonnance dans l'accord de sixte et comme Dissonnance dans l'accord de Quarte et Sixte. C'est décidément une erreur, qui provient de ce qu'ils comptent dans l'accord de Sixte, une quarte, qui n'est que dans les parties intermédiaires; l'accord de sixte est composé de tierce et sixte; aussi pour nous, la Quarte est toujours une dissonnance.

DE L'ACCORD PARFAIT.

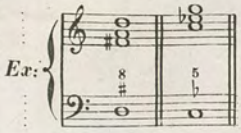


La tierce étant l'intervalle le plus agréable à notre oreille, semble avoir servi à former presque tous les accords. Ainsi deux tierces l'une sur l'autre, produisent l'accord parfait.

Lorsque la première tierce est majeure comme dans les N.os **1** et **2**, le mode est majeur; dans les N.os **3** et **4** la première tierce étant mineure, le mode l'est aussi. L'accord parfait est donc composé de tierce majeure ou mineure, quinte juste et si l'on veut octave. Il a trois positions d'après la note qui se trouve au chant.

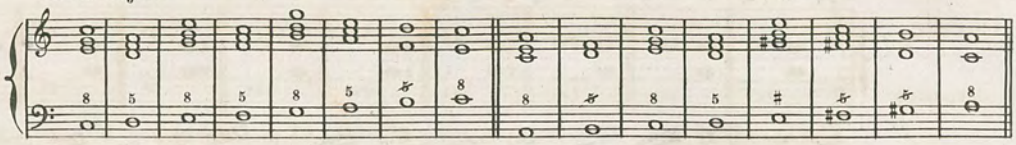


On voit qu'il a six manières de se chiffrer, d'après les différentes positions où il se trouve et l'altération de sa tierce 3. 5. 8. ♯. ♭. et ♮. Quelques auteurs ne le chiffrent pas du tout; d'autres marquent le chiffre de la note du chant et indiquent l'altération de la tierce. Ainsi, 8♯ indique dans le ton de ré, que *Fa* est dièzé et que le *Ré* est au chant. La même règle sert pour les autres tons. L'accord parfait peut s'employer dans le mode majeur, sur toutes les notes de la

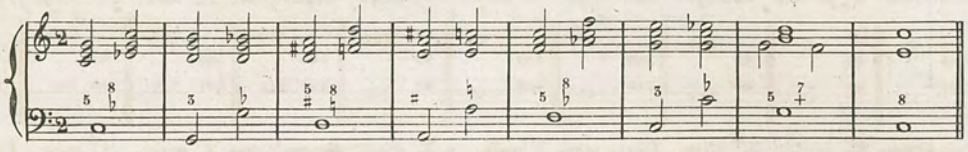


gamme, excepté la note sensible, qui porte toujours une *Quinte diminuée, ou fausse Quinte*. Dans le mode mineur ascendant, il ne s'emploie ni sur le second ni sur le sixième et septième dégrés.

mode majeur



Altérations de l'accord parfait

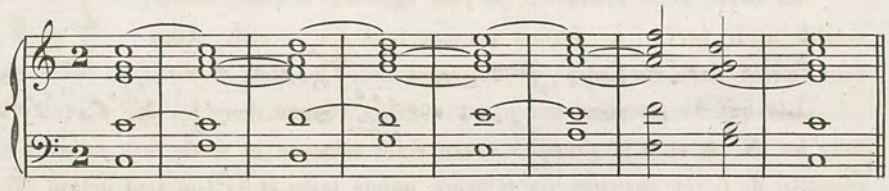


APPLICATION DU TRAITÉ D'HARMONIE AU PIANO.

C'est dès que l'élève connaît le premier accord, qu'il faut développer son intelligence et son génie, en lui faisant voir au Piano tout ce que cet accord est susceptible de produire, comme progressions et comme variantes. La première et la plus simple suite ou marche d'accords parfaits, se produit lorsque la basse *monte de Quarte et descend de Tierce*. La constante connexion qui existe entre cette succession d'accords, les rend extrêmement doux et agréables à l'oreille et en fait un délicieux sujet de prélude.

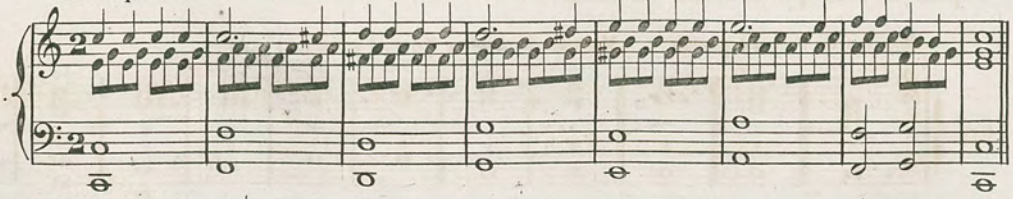
Arrêtons-nous donc à cette première marche et voyons ce qu'elle peut présenter d'intéressant:

N°. 1.
Première marche d'accords parfaits.



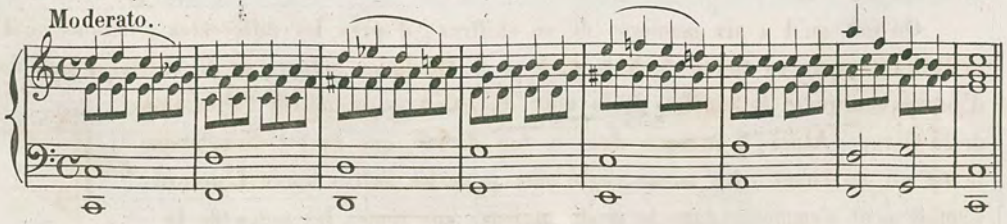
très-simple.

1.re Variante.



Moderato.

2.de



3e. *molto legato.*

4e. Brillante.

fp

cres:

ff

5e. Allegro.

f

f

f

6e. *legatissimo.*

p

cres:

f

7e. Presto.

Vivace.

8e.

Presto.

9e.

fp

10e.

p

cres:

Brillante.

11e.

ff

Allegro.

12e.

p

cres:

f

ff

molto Allegro.

13e.

p

nontroppo All.o

14e.

en changeant de mesure.

15e.

con esp:

cres:

f

cres:

16e.

p

16e.

17e.

Brillante.

f

Ped.

On voit par cet essai, tout ce qu'il y a à faire sur une progression de basse aussi simple. Hé bien, il est impossible d'épuiser une mine aussi féconde; chaque individu y verra de nouvelles combinaisons et on peut lui appliquer ce que Boileau dit de l'imagination.

C'est un champ qu'on ne peut tellement moissonner,
Que les derniers venus, n'y trouvent à glaner.

Il y a d'autres marches de basse qui donnent d'excellentes progressions d'accords parfaits, Voyez Ex: **2** quand la basse monte de quinte et descend de quarte. Ex: **3** lorsqu'elle descend de tierce, & &.

Ex: 2.

Autre marche d'accords parfaits.

Il faut faire encore beaucoup de variantes sur ces progressions.

Ex: 3.

Autre.

Variante sur l'Ex: 2.

Moderato.

Allegro.

Autre.

f

Ex: 4.

Ex: 5.

Ex: 6.

STAATS-BIBLIOTHEK PREUSSISCHER KULTURBESITZ BERLIN

Voici quelques leçons pour employer l'*accord parfait* seulement. En les chiffrant il faut tâcher, autant que possible, de faire succéder l'un à l'autre des accords qui ont entr'eux une connexion et éviter le mouvement direct.

Pour l'accord parfait seulement.

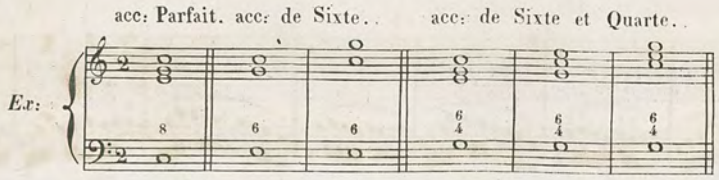
p

Basse pour n'employer que l'accord parfait.

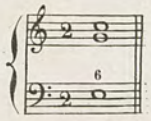
(*Nota*) Il faut que ceux qui se destinent à devenir des improvisateurs distingués, apprennent toutes ces progressionset variantes par cœur. Il n'y a pas de bon prélude sans quelques marches harmoniques.

DES RENVERSEMENTS DE L'ACCORD PARFAIT.

L'accord parfait a deux renversements ; le premier, composé d'une tierce et d'une sixte mineures, se pose sur la troisième note de la gamme du mode majeur, se chiffre par un **6** et s'appelle *accord de sixte* ou *petite sixte*.

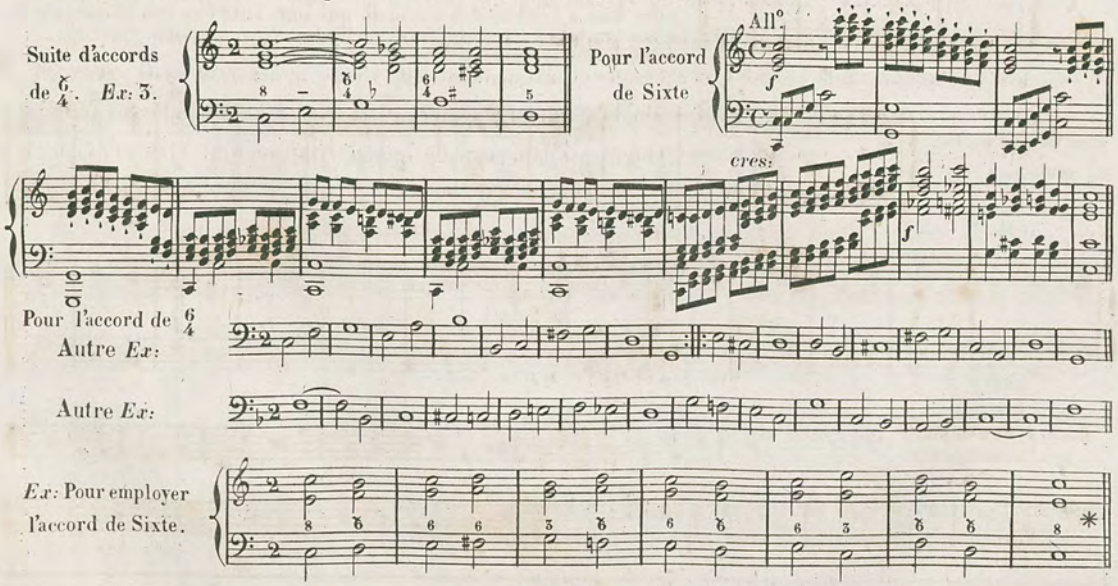


L'accord de sixte ne renfermant ni quinte, ni octave, ni dissonnance, peut s'employer par tous les mouvements et sur toutes les notes de la gamme excepté sur la Tonique qui porte toujours *Accord parfait*, son effet est constament satisfaisant et agréable.



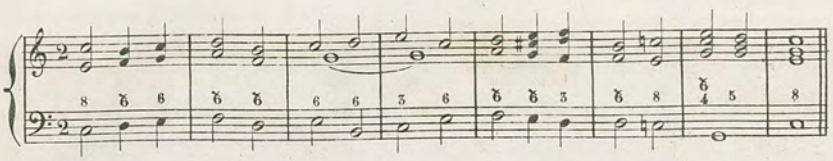
Nous n'admettons pas qu'il y ait une quarte dans l'accord de sixte, puisque les intervalles se calculent de la note la plus basse. Il y a par conséquent *Tierce* et *Sixte*.

Son second renversement est composé d'une *Quarte juste* et d'une *Sixte majeure*, se pose sur la dominante dans les deux modes, se chiffre par $\frac{6}{4}$ et s'appelle accord de *Quarte* et *Sixte*. Cet accord s'emploie pour les cadences parfaites, conjointement avec l'accord de *Quarte* et *Quinte*, que nous connaîtrons plus tard. La quarte étant dissonnance doit descendre d'un dégré. Il est difficile de faire plusieurs accords de $\frac{6}{4}$ de suite, à cause de la quarte qu'il faut résoudre. *Voyez Ex:* 3.

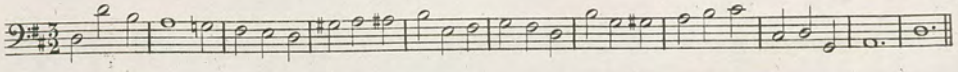


* On voit par cette manière de chiffrer si simple, mais si précise, qui indique les sixtes majeures et la position des accords parfaits, que l'accompagnateur n'est jamais embarrassé, et doit jouer les accords comme ils sont écrits.

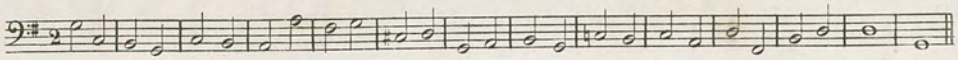
Autre *Ex:*



Autre *Ex:*



Autre *Ex:*



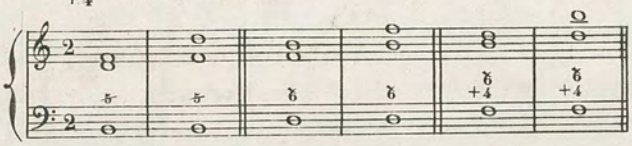
DE L'ACCORD DE QUINTE DIMINUÉE.

L'accord parfait qui se trouve sur la septième note du ton, ou note sensible, ayant une quinte diminuée en prend le nom et s'appelle *accord de Quinte diminuée* ; il doit toujours se chiffrer par un *cinq barré*, sans égard à sa position, 5̸.

Son premier renversement composé de *tierce mineure* et *sixte majeure*, est l'accord de sixte majeure, qui se pose sur la seconde note du ton et se chiffre, 6̸.

Son second renversement composé de *quarte augmentée* et *sixte majeure*, se pose sur la quatrième note du ton et se chiffre $\overset{6}{+4}$. Il s'appelle accord de triton et sixte majeure.

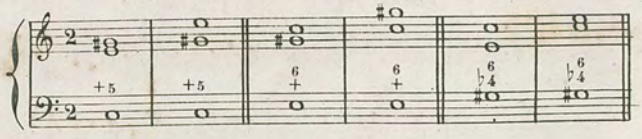
N°. 3.
accord de 5.te diminuée.



DE L'ACCORD DE QUINTE AUGMENTÉE.

L'accord de Quinte augmentée est le retardement de l'accord de sixte. La dissonnance se résout en montant. Il est composé de tierce majeure et quinte augmentée et se chiffre +5. Il se pose sur la tonique. Son premier renversement est composé de tierce majeure et sixte mineure, il se pose sur la troisième note du ton de la gamme majeure, se chiffre $\overset{6}{\times}$ et s'appelle petite sixte avec tierce majeure. Le second renversement est composé de quarte diminuée et sixte mineure; il se pose sur la note sensible du mode mineur, s'appelle sixte et quarte diminuée et se chiffre par $\overset{6}{\flat 4}$.

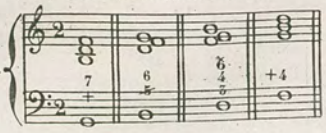
N°. 4.
accod de 5.te augmentée.



DE L'ACCORD DE SEPTIÈME.

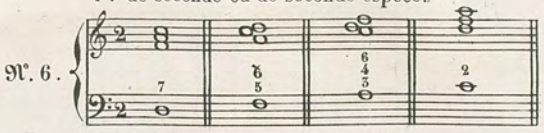
En ajoutant une tierce à l'accord parfait, on obtient l'accord de septième, qui se compose de tierce, quinte et septième; mais comme la tierce peut être ou majeure ou mineure, la quinte ou parfaite ou diminuée, et la septième ou majeure ou mineure ou augmentée, cela nous donne cinq espèces de septièmes. La *Septième dominante*, qui se pose toujours sur la cinquième note du ton.

N°. 5. 7.me dominante et ses renv.ts



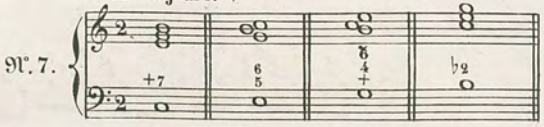
La *Septième de seconde*, qui se pose sur la seconde note du ton.

7.me de seconde ou de seconde espèce.



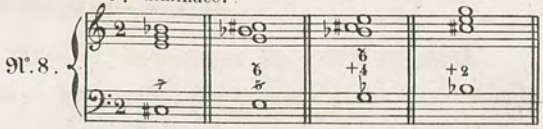
La *Septième majeure*, qui se pose sur la tonique et sur la quatrième note du ton.

7.me majeure.



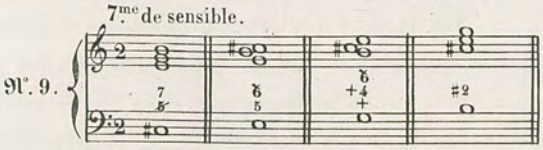
La *Septième diminuée*, qui se pose sur la note sensible du mode mineur.

7.me diminuée.



La *Septième de sensible*, composée de tierce mineure, quinte diminuée et septième mineure, elle se pose sur la note sensible.

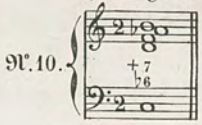
7.me de sensible.



SEPTIÈME AUGMENTÉE SUR LA TONIQUE.

La *Septième augmentée*, avec sixte mineure, qui se pose sur la tonique. Cet accord ne peut se renverser et doit se classer parmi les accords irréguliers.

7.me augmentée.

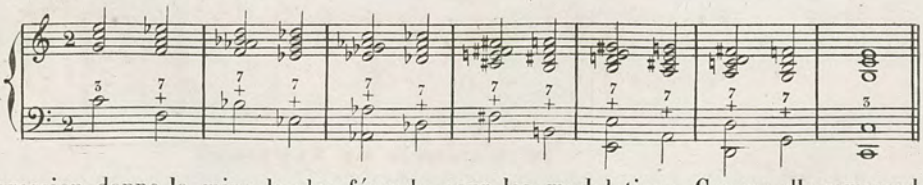


Cette dernière septième étant accompagnée de la sixte se résout en montant. C'est Gluck, qui le premier a employé la septième augmentée avec un prodigieux effet, dans l'air de la Haine de l'opéra d'*Armide*.

DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DOMINANTE.

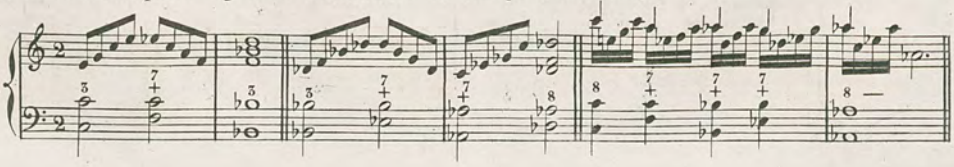
La septième dominante tire son nom de la note qui la porte et qui se nomme dominante. Elle est composée d'une tierce majeure, quinte juste et septième mineure. Elle se chiffre d'un $\frac{7}{+}$. La croix sous le 7, indique que la tierce est majeure. Pour avoir une suite de septièmes dominantes, il faut que la basse monte de quarte juste ou descende de quinte juste, ce qui est la même chose, puisque quatre et cinq font neuf.

Progression de 7.mes dominantes. *Ex:*



Cette progression donne la mine la plus féconde pour les modulations. Comme elle comprend les douze demi tons de la gamme chromatique, on peut moduler dans tous les tons. Il suffit de prendre le dernier accord pour septième dominante du ton pour terminer.

Pour moduler.



Progression de septième.

Mod.to

Variante.

Vivace.

Variante.

con fuoco.

Variante.

ritenuto.

cres:

ff

Ped:

cres:

fff

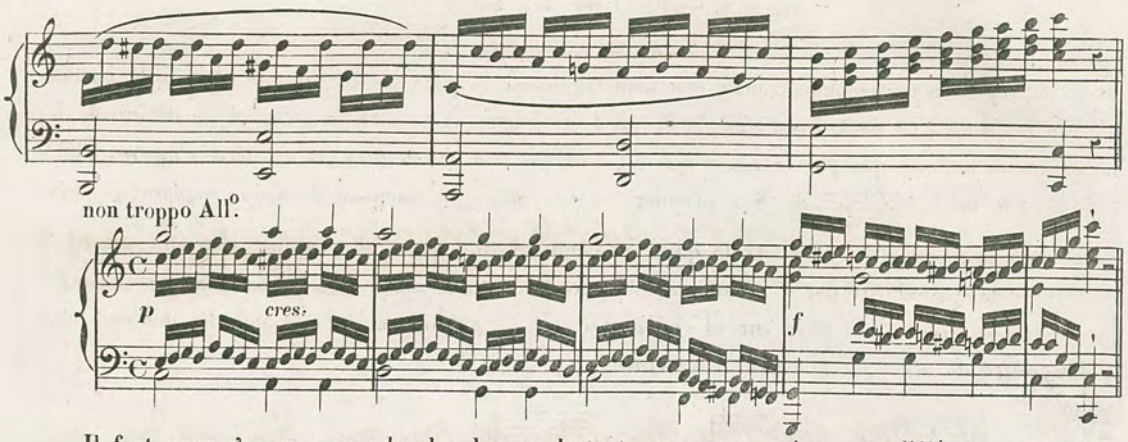
Ped:

8a Bassa.

All.o

Variante.

legato:

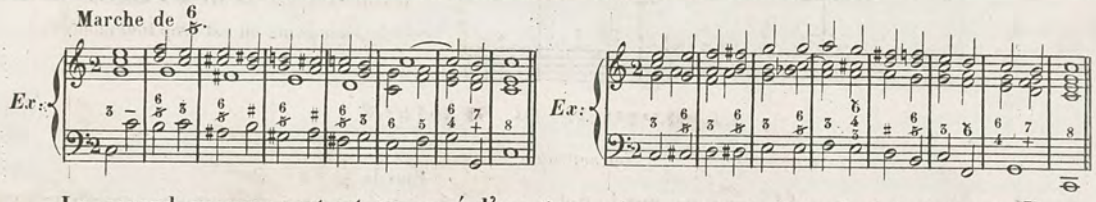


Il faut pour s'exercer prendre les basses de toutes ces progressions, en différentes valeurs, rondes, blanches, noires et même croches.

DES RENVERSEMENTS DE LA SEPTIÈME DOMINANTE.

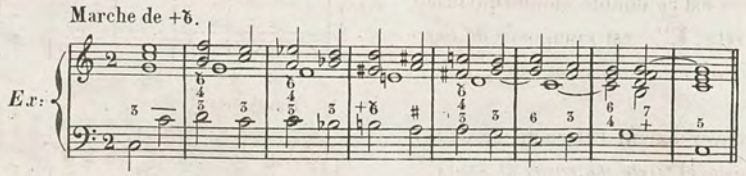
La septième dominante étant composée de quatre notes, a trois renversements. Le premier, composé de *tierce mineure, quinte diminuée* et *sixte mineure*, s'appelle accord de *sixte et quinte diminuée*. Il se pose sur la note sensible et se chiffre par $\frac{6}{5}$. Il donne plusieurs progressions fort intéressantes et sert à moduler, puisqu'il ne peut s'employer que sur la note sensible.

Marche de $\frac{6}{5}$.



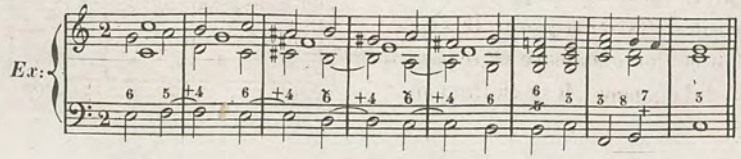
Le second renversement est composé d'*une tierce mineure*, *quarte juste* et *sixte majeure*. Il se pose sur la seconde note du ton, s'appelle *accord de sixte sensible* et se chiffre par $\frac{\flat}{4}$ ou $+\flat$ $\frac{}{3}$

Marche de $+\flat$.



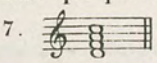
Le troisième renversement est composé de *seconde majeure*, *quarte augmentée*, et *sixte majeure*. Il se pose sur la quatrième note de la gamme quand elle descend, s'appelle accord de triton (ou quarte augmentée) et se chiffre par +4. La dissonnance étant dans la basse doit descendre.

Marche de Tritons +4.

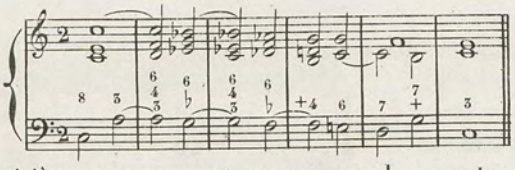


DE LA SEPTIÈME DE SECONDE

ou de seconde espèce.

La septième de seconde, comme son nom l'indique, se pose sur la seconde note de la gamme du ton majeur. Elle peut aussi s'employer sur la troisième et la sixième note et ne diffère de la septième dominante que par la *tierce* qui est *mineure*, avec *quinte juste*, et *septième mineure*. Elle se chiffre par un 7.  Son premier renversement est composé de *tierce majeure*, *quinte juste* et *sixte majeure*, il se pose sur la quatrième note du ton quand elle monte, s'appelle accord de *sixte* et *quinte* et se chiffre par $\frac{6}{5}$. Son second renversement est composé de *tierce mineure*, *quarte juste* et *sixte mineure*, il se pose sur la sixième note de la gamme majeure quand elle descend, s'appelle accord de *sixte*, *quarte*, *tierce* et se chiffre par $\frac{6}{4}$ ou $\frac{4}{3}$.

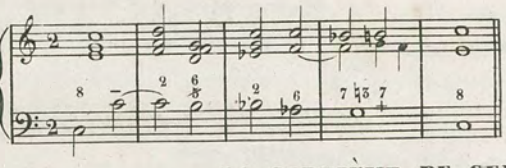
Marche de $\frac{6}{4}$.



Voilà la meilleure progression de cet accord; on voit combien l'harmonie en est tourmentée et mauvaise.

Le troisième renversement se compose de *seconde majeure*, *quarte juste* et *sixte majeure*, il s'appelle accord de *seconde* et se chiffre par un 2. On le pose sur les notes syncopées de la basse.

Marche de 2.des



Il faut renoncer à faire des marches de ces accords; l'harmonie en est trop tourmentée.

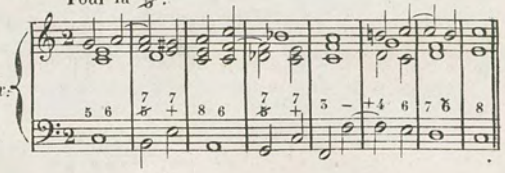
LA SEPTIÈME DE SENSIBLE

ou septième mixte.

La septième de sensible se pose sur la note sensible dans le mode majeur, ou sur la seconde note du ton mineur: c'est ce double emploi qui la fait appeler septième mixte. Elle est composée de *tierce mineure*, *quinte diminuée* et *septième mineure*. Elle se chiffre par $\frac{7}{\flat}$.

Pour la $\frac{7}{\flat}$.

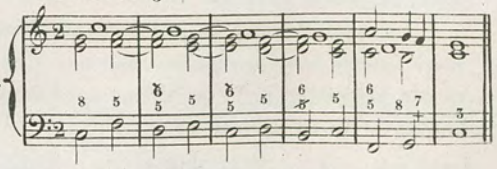
Ex:



Son premier renversement est composé de *tierce mineure*, *quinte juste* et *sixte majeure*. Il s'appelle accord de quinte et sixte majeure et se chiffre par $\frac{6}{5}$, il se pose sur la seconde note de la gamme.

Marche de $\frac{6}{5}$.

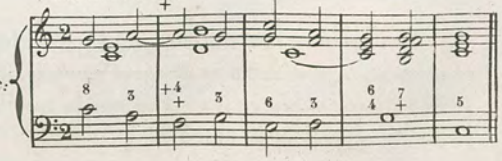
Ex:



Son second renversement est composé de *tierce majeure*, *quarte augmentée* et *sixte majeure*. Il s'appelle accord de triton et tierce majeure et se pose sur la quatrième note de la gamme. Il se chiffre par $\frac{+4}{+}$ ou $\frac{+4}{3}$.

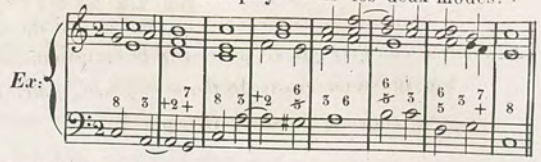
Accord de +4.

Ex:



Son troisième renversement est composé de *seconde majeure*, *quarte juste* et *sixte mineure*. Il s'appelle accord de seconde majeure et se chiffre par +2.

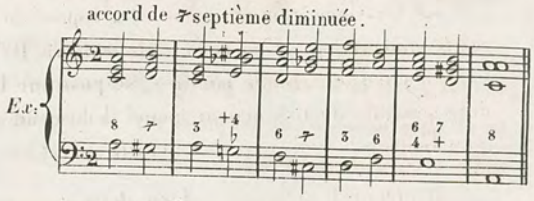
accord de +2 employé dans les deux modes.



DE LA SEPTIÈME DIMINUÉE.

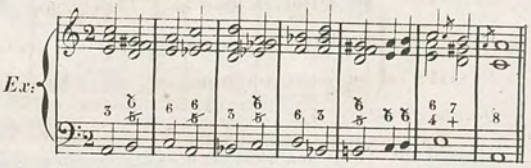
C'est la septième de sensible du mode mineur: elle se pose sur la note sensible du mode mineur et se chiffre par 7. Elle est composée de *tierce mineure*, *quinte diminuée* et *septième diminuée*.

accord de 7 septième diminuée.



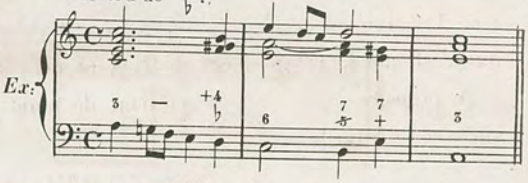
Son premier renversement se compose de *tierce mineure*, *quinte diminuée* et *sixte majeure*; il s'appelle accord de *sixte majeure* avec *quinte diminuée*. Il se chiffre par 6/5 et se pose sur la seconde note du ton.

accord de 6/5.



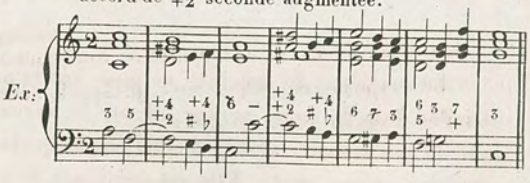
Son second renversement se compose de *tierce mineure*, *quarte augmentée* et *sixte majeure*. Il se chiffre par +4/♭ et se pose sur la quatrième note du ton. Cet accord s'appelle *accord de triton* et *tierce mineure*.

accord de +4/♭.



Son troisième renversement est composé de *seconde augmentée*, *quarte augmentée* ou *triton* et *sixte majeure*. Il se chiffre par +4/+2 ou 6/+4/+2 et s'appelle accord de *seconde augmentée*. Il se pose sur la sixième note du ton quand elle descend.

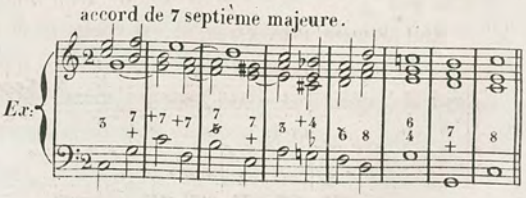
accord de +4/+2 seconde augmentée.



DE LA SEPTIÈME MAJEURE.

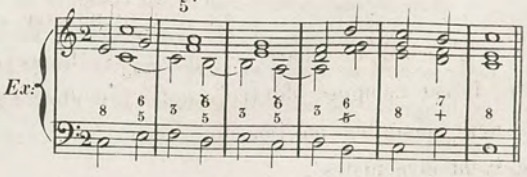
La septième majeure est composée de *tierce majeure*, *quinte juste* et *septième majeure*. Elle se pose sur la tonique et la quatrième note du mode majeur et se chiffre par +7.

accord de 7 septième majeure.

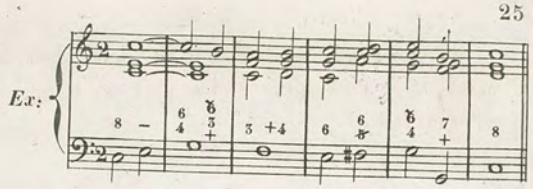


Son premier renversement est l'*accord* de *quinte* et *petite sixte*, il se compose de *tierce mineure*, *quinte juste* et *sixte mineure*; il se pose sur la trosième note du ton majeur et se chiffre 6/5.

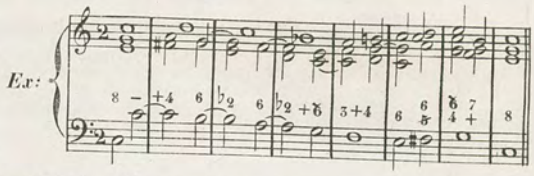
accord de 6/5.



Son second renversement est l'accord de *sixte*, *quarte* et *tierce*, il se pose sur la cinquième note du ton et se compose de *tierce majeure*, *quarte juste* et *sixte majeure*. Il se chiffre par $\overset{\flat}{4}$.



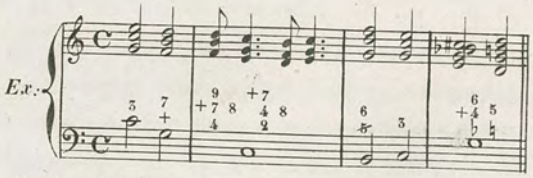
Le troisième renversement est composé de *seconde mineure*, *quarte juste* et *sixte mineure*. Il s'appelle accord de *seconde mineure*, se pose sur la note sensible du ton majeur quand il descend ou quand elle est syncopée et se chiffre par $\flat 2$.



Il nous est maintenant bien démontré, que ces cinq septièmes ont les mêmes renversements et qu'elles ne diffèrent que par l'altération des intervalles qui les composent. Ainsi le premier renversement d'une septième produit un accord de $\frac{6}{5}$, la quinte peut être ou juste ou diminuée, la sixte ou majeure ou mineure, mais l'accord est toujours un accord de *Sixte* et *Quinte* ou de *Quinte* et *Sixte*. Le second renversement produit l'accord de *Sixte*, *Quarte*, *Tierce* qui tantôt est un accord de *Sixte sensible*, tantôt un accord de *Triton* et *Tierce majeure* ou *Tierce mineure*. Le troisième renversement est un accord de *Seconde* qui, lorsque la quarte est augmentée, devient un *Triton*. Le sixième accord de septième est l'accord de *Septième augmentée* sur la *Tonique*. Cet accord, qui n'est que le retardement de l'octave, ne peut pas se renverser parcequ'il est accompagné de la sixte mineure, qui force la septième de monter. Nous le classerons parmi les accords de suspension ou de retardement.

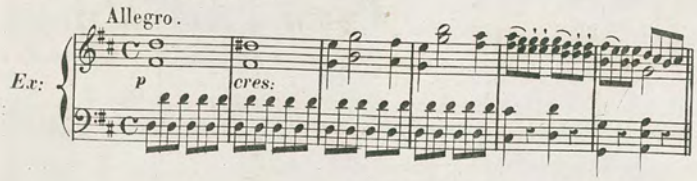
DES ACCORDS DE RETARDEMENT.

Les accords de retardements se font comme petites notes, *appoggiature*, et sont quelquefois très difficiles à chiffrer.

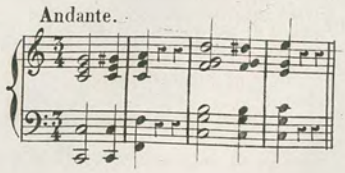


DE L'ATÉRATION DES ACCORDS.

Mozart a fait dans l'ouverture de Don Juan une des plus hardies et des plus belles altérations que nous connaissions.

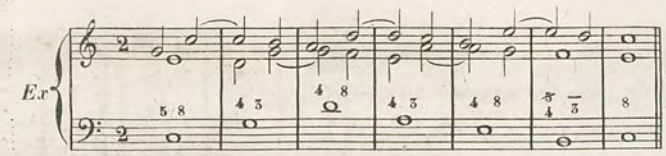


Autre Ex:



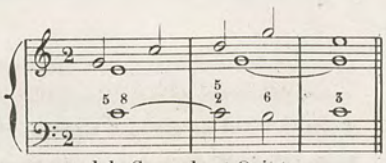
DE L'ACCORD DE QUARTE ET QUINTE.

L'accord de quarte et quinte est l'accord parfait dont on retarde la tierce par la quarte. Il est composé de trois notes, se pose sur la dominante et la tonique, sert dans les cadences parfaites au lieu de l'accord de $\frac{6}{4}$ et se chiffre par $\frac{5}{4}$ ou 4. La quarte et la quinte doivent être justes.



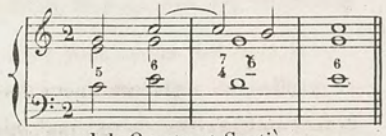
Nota. Quand on chiffre la Quarte, la Quinte est sous entendue.

Son premier renversement est composé de *seconde majeure* et de *quinte juste*. Il se chiffre par $\frac{5}{2}$ et se pose sur les notes syncopées de la basse et à la place de l'accord de seconde. On l'appelle *accord de seconde et quinte*.



accord de Seconde et Quinte.

Son second renversement est composé de *quarte juste* et *septième mineure*; il se chiffre par $\frac{7}{4}$ et se pose sur la seconde note du ton. On l'appelle *accord de quarte et septième*.



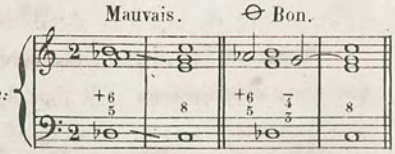
accord de Quarte et Septième.

Pour avoir une progression de $\frac{5}{4}$, il faut que la basse monte de quinte ou descende de quarte. Je ne saurais trop recommander l'emploi de cet accord; son effet est des plus agréables et beaucoup plus distingué que celui de $\frac{6}{4}$, à la place duquel il peut presque toujours se mettre, surtout dans la cadence parfaite.

DE L'ACCORD DE QUINTE ET SIXTE AUGMENTÉE. (1)

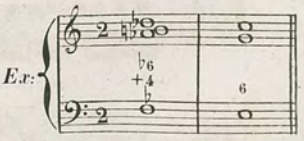
Peu d'auteurs admettent cet accord comme accord fondamental. Nous regardons tout accord qui peut se renverser et dont les renversements s'emploient et se chiffrent, comme accord fondamental. Il est peu important de faire des systèmes qui réduisent la théorie à un ou deux accords et qui, par des raisonnements plus ou moins spécieux, prouvent ce que leurs auteurs s'imaginent être la vérité. Les élèves, en général, peu capables d'apprécier le faux du vrai, se perdent dans ce labyrinthe inextricable, qui après tout ne leur sert à rien. Le grand point est l'application des accords; adoptons donc tout ce qui peut nous faciliter à atteindre ce but, et n'entravons pas notre esprit par des inutilités et des complications.

L'accord de quinte et sixte augmentée est composé de *tierce majeure*, *quinte juste* et *sixte augmentée*. Il se pose sur la seconde note du ton, quand elle descend d'un demi ton, s'appelle accord de *quinte* et de *sixte augmentée* et se chiffre par $^{+6}_{5}$.



Pour éviter les quintes, il faut faire ainsi.

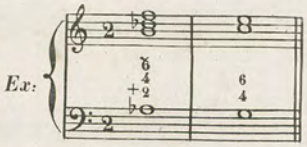
Son premier renversement se compose de *tierce mineure*, *quarte augmentée* et *sixte mineure*. Il se pose sur la quatrième note du ton quand elle descend, s'appelle accord de *triton* et *petite sixte*, et se chiffre par $^{\flat 6}_{+4}$ $\flat$



Triton et Petite Sixte.

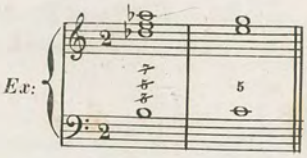
(1) Sur la note sensible la Quinte devient diminuée, et il faut par conséquent l'indiquer. Il faut en préludant faire beaucoup de progressions de cet accord.

Son second renversement se compose de *seconde augmentée*, *quarte juste* et *sixte mineure*. Il s'appelle accord de *seconde augmentée* avec *quarte* et *sixte* et se pose sur la sixième note du mode mineur quand elle descend $\begin{smallmatrix}\flat\\4\\+2\end{smallmatrix}$.



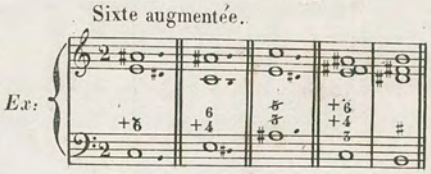
2.de aug: avec Quarte et Sixte.

Son troisième renversement se compose de *tierce diminuée*, *quinte* et *septième diminuées*; il se pose sur la note sensible, s'appelle accord de septième diminuée avec quinte et tierce diminuées et se chiffre $\begin{smallmatrix}7\\\flat\\\flat\end{smallmatrix}$.



Sixte augmentée.

La sixte augmentée peut être accompagnée de la *quarte* au lieu de la *quinte*, ce qui vaut mieux, parceque cela évite les deux quintes. On peut aussi s'en servir sans quarte et sans quinte avec la tierce maj: et sixte augmentée. *Voyez l'Ex: ci-joint.*



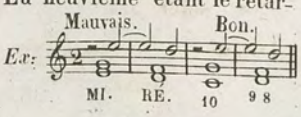
Les renversements de cet accord sont un peu durs pour l'oreille et ont besoin d'être employés avec beaucoup d'art pour ne pas l'offenser.

Le premier est composé de quarte augmentée et sixte mineure, il s'appelle accord de *triton* avec *sixte mineure*, se pose sur la troisième note du ton, quand elle descend, et se chiffre par $\begin{smallmatrix}6\\+4\end{smallmatrix}$.

Le second renversement est composé de tierce diminuée et quinte diminuée, il s'appelle accord de *tierce* et *quinte diminuées*, se pose sur la sixième note du ton, quand elle descend et se chiffre par $\begin{smallmatrix}\flat\\\flat\end{smallmatrix}$.

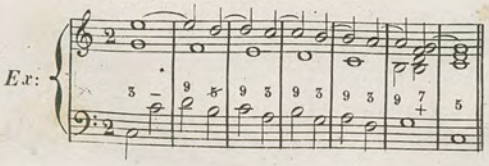
DE L'ACCORD DE NEUVIÈME.

Cet accord devrait être classé parmi les accords de retardements, comme les accords de onzième et de treizième, parcequ'il ne peut pas se renverser régulierement; cependant à cause de son importance parmi les accords dissonnants et la manière ingénieuse qu'on a trouvée, de le présenter sous différentes formes, nous lui consacrons un chapitre particulier. L'accord de neuvième n'est qu'un accord de septième dominante auquel on a ajouté une tierce, qui d'après le mode est majeure ou mineure. Il se pose sur la dominante et se chiffre par $\begin{smallmatrix}9\\7\\+\end{smallmatrix}$ ou $\begin{smallmatrix}\flat9\\7\\+\end{smallmatrix}$. La neuvième étant le retardement de l'octave ne doit s'employer diatoniquement que quand la basse monte, sans quoi on ferait des octaves retardées qui sont aussi fautives que les octaves réelles.

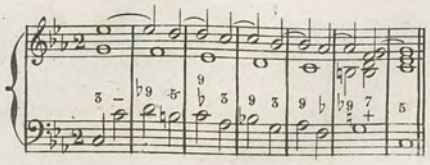


Pour avoir une progression de neuvièmes, il faut que la basse monte de seconde et descende de tierce, ou qu'elle fasse une suite de cadences évitées.

Suite de Neuvièmes.



Le même exemple en Ut mineur donnera la 9.me min:



Suite de 9.mes

Dans les progressions de 9.mes, on retranche toujours quelques notes, pour rendre l'effet plus agréable.

Ex: Transpositions de la 9.ma

Nota. Il faut que l'intervalle de neuvième existe toujours dans ces espèces de renversements, qui ne sont que des déplacements, mais pas de véritables renversements, formant d'autres accords. Il en est de même pour les accords de *onzième* et de *treizième*, qui ne peuvent pas non plus se renverser et ne sont que des retardements.

DES ACCORDS DE ONZIÈME ET DE TREIZIÈME.

accord de Onzième. accord de Treizième. moins dur. accord de Treizième.

Tous ces accords doivent être préparés.

accord de Onzième.

Il est difficile d'éviter de faire les deux quintes dans ces accords; le meilleur moyen est de résoudre les dissonnances l'une après l'autre. Pour rendre l'effet de ces deux accords moins dur, il faut supprimer la tierce. On peut voir l'accord de treizième dans mon quatrième prélude en *Ut* ♯ mineur. 24 *Préludes dans tous les tons*. Il est impossible de faire une progression de ces deux accords, à cause de leur complication; l'accord de neuvième au contraire présente une quantité de jolies combinaisons, surtout lorsqu'on lui adjoint l'accord de $\frac{5}{4}$, *V. l'Ex: suivant.*

Ex:

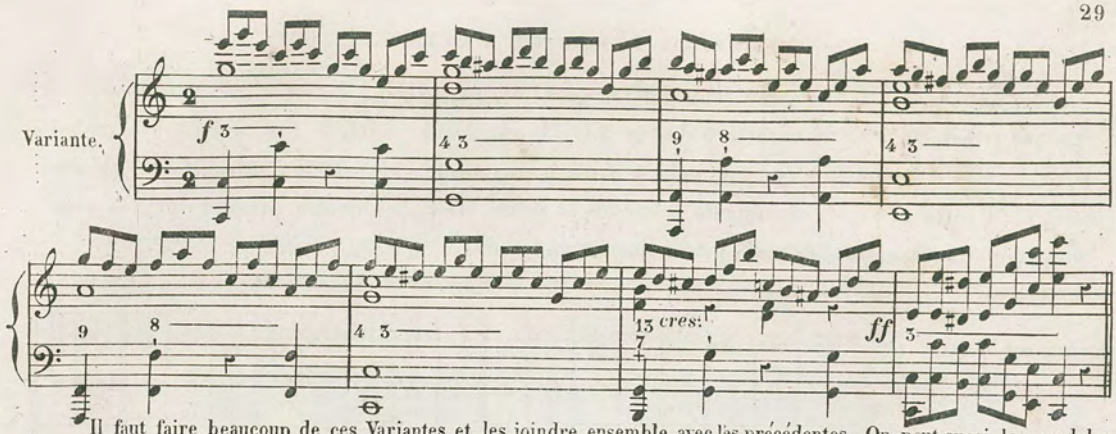
Variante.

All.o

Variante.

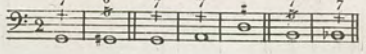
Variante.

Variante.

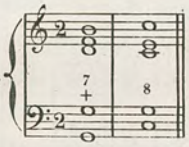


Il faut faire beaucoup de ces Variantes et les joindre ensemble avec les précédentes. On peut aussi les moduler et passer d'un ton dans un autre, en ayant soin cependant, de terminer dans le même ton dans lequel on a commencé.

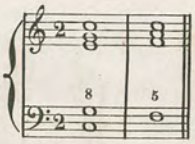
DES CADENCES HARMONIQUES.

On nomme *cadence harmonique*, la terminaison ou la suspension d'une phrase musicale. Il y en a cinq. (Outre les cadences interrompues ou irrégulières qui se resolvent sur des renversements d'accords comme )

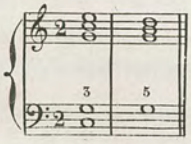
1°. La *Cadence parfaite*, quand la basse va de la *dominante* à la *tonique*.

Ex: 

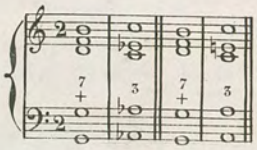
3°. La *Cadence plagale*, quand la basse va de la *tonique* à la *sous-dominante*.

Ex: 

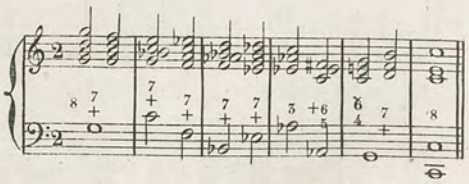
2°. La *Cadence imparfaite*, quand la basse va de la *tonique* à la *dominante*.

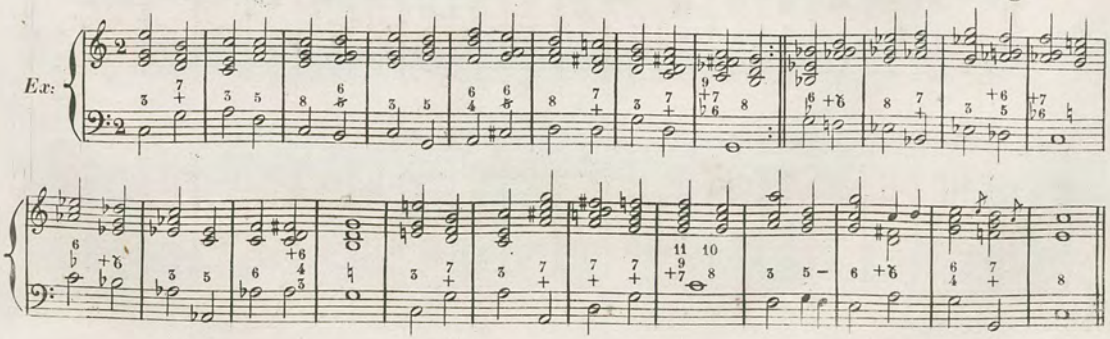
Ex: 

4°. La *Cadence rompue*, quand la basse va de la *dominante* à la *sixième note du ton*.

Ex: 

5°. La *Cadence évitée*, quand la basse, dans la cadence parfaite, prend la tonique pour une nouvelle dominante et fait une progression de *septièmes dominantes*.

Ex: 

Ex: 

SUR LA RÈGLE DE L'OCTAVE.

La gamme d'ut se divise en deux parties quant à sa tonalité. Les quatre premiers dégrés en montant présentent bien le caractère du ton d'*Ut*, le cinquième celui de *Sol*, qui est la dominante, le sixième et le septième qui est note sensible nous ramenent vers le ton primitif *Ut*. En descendant, l'influence de la dominante a encore le même effet, les quatre premiers dégrés sont en *Sol*, que le fa naturel détruit, pour ramener au ton d'*Ut*.

1.ere Position. Cad: Parfaite.

RÈGLE DE L'OCTAVE

Ex:

2.de Position.

Ex:

3.me Position.

Ex:

Nota. Je n'ai jamais pu m'expliquer pourquoi la gamme du mode majeur ascendante, ne détermine pas le ton de sol, comme elle le fait en descendant. Je le preférerais beaucoup. *Voyez l'Ex: suivant.*

Ex:

Il faut faire cette règle de l'octave dans tous les tons majeurs et mineurs.

MODE MINEUR.

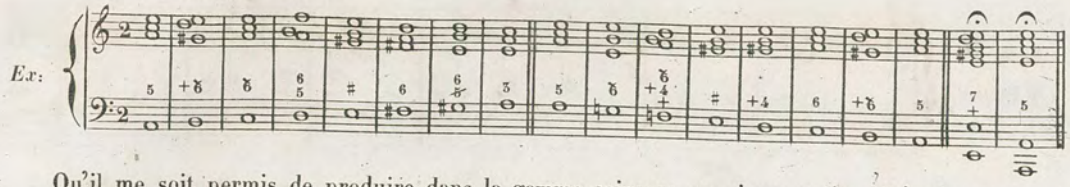
1.ere Position, à l'Octave.

Ex:

2.de Position, à la Tierce.

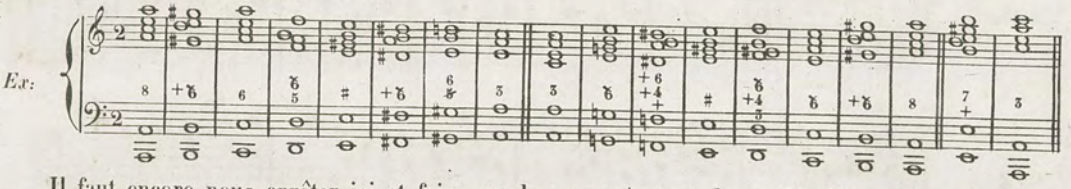
Ex:

3me. Position, à la Quinte.



Qu'il me soit permis de produire dans la gamme mineure aussi une petite altération, qui romprait cette fastidieuse monotonie de la règle de l'octave, comme Albretchsberger et les anciens nous la donnent.

Nouvelle règle de l'Octave.



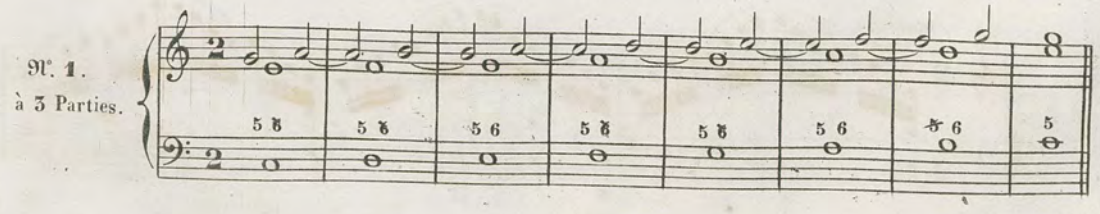
Il faut encore nous arrêter ici et faire, sur la gamme, autant de combinaisons harmoniques, d'imitations, de modulations qu'on peut en trouver; d'abord comme harmoniste, en employant tous les accords que nous connaissons; ensuite comme pianiste, en faisant valoir notre instrument, qui lorsqu'il est bien traité, est certainement le premier des instruments pour la richesse de ses combinaisons et le nombre de parties qu'il peut reproduire. Les pianos à queues de Pleyel et d'Erard chantent délicieusement, quand on ne lève pas trop les doigts et qu'on a une bonne manière d'attaquer la note.

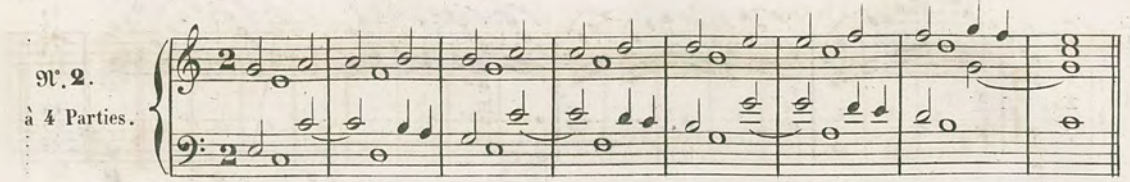
Ainsi une fois pour toutes, qu'on ne parle plus de la sécheresse du Piano, qui ne provient que de la sécheresse des pianistes. Les grands pianos à sept octaves chantent d'une manière ravissante, quand on *sait chanter*.

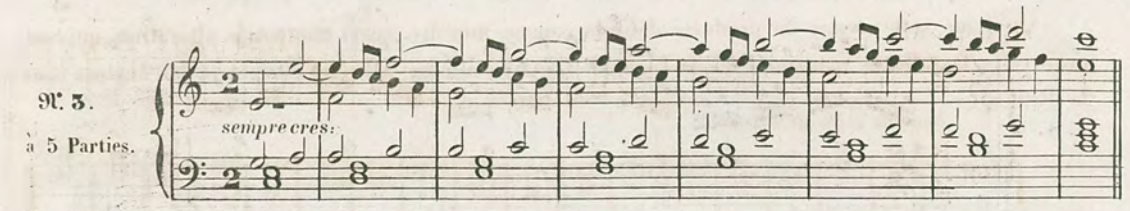
Le présent traité d'harmonie servira beaucoup à améliorer la manière de jouer du Piano, de ceux qui le travailleront *sérieusement*, parcequ'il les habituera à jouer à plusieurs parties et à tenir les notes liées et syncopées

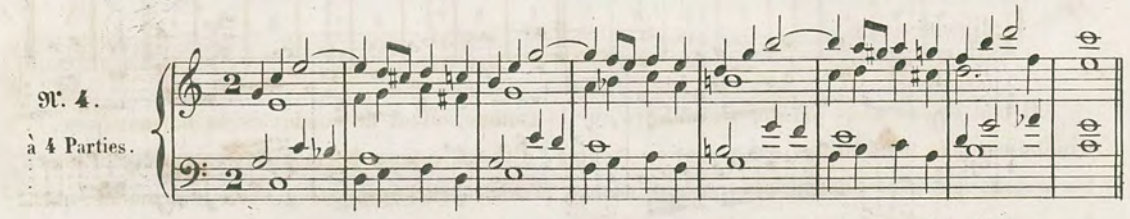
J'ai joint à la fin quelques études de Piano, à cause du nombre de progressions qu'elles contiennent, et pour servir de modèle aux élèves, j'y ajoute également quelques Exemples de préludes qui peuvent être plus ou moins développés. Je recommande surtout de travailler les admirables Préludes de Sébastien BACH et mes 24 Préludes dans tous les tons majeurs et mineurs, un de mes meilleurs ouvrages.

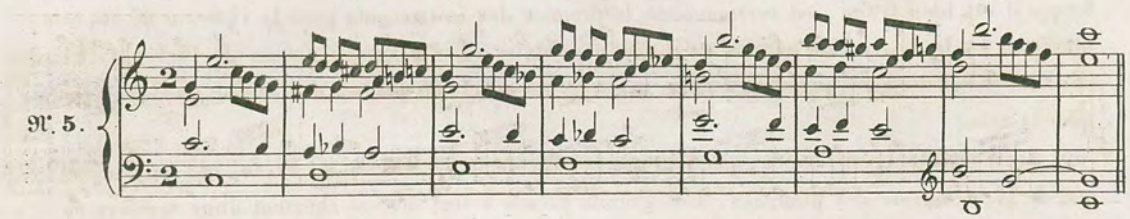
VARIANTES SUR LA GAMME DU MODE MAJEUR.

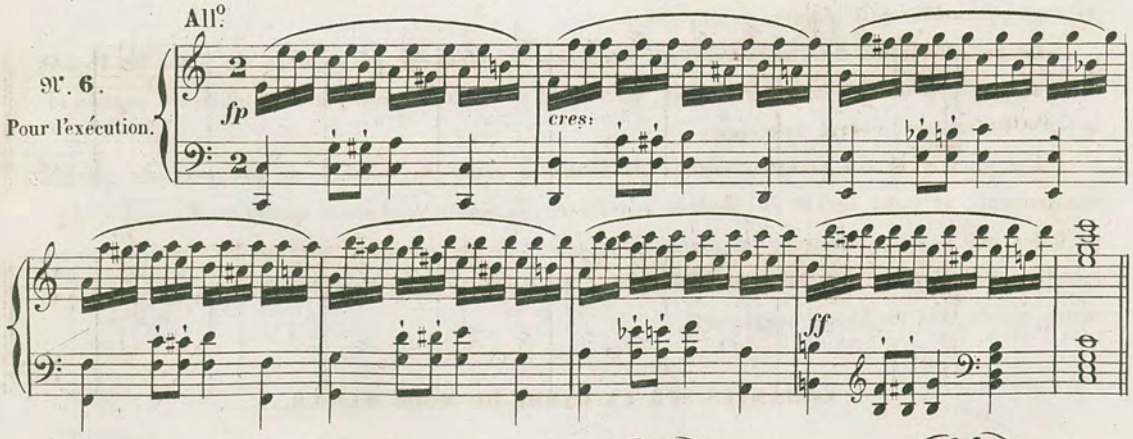


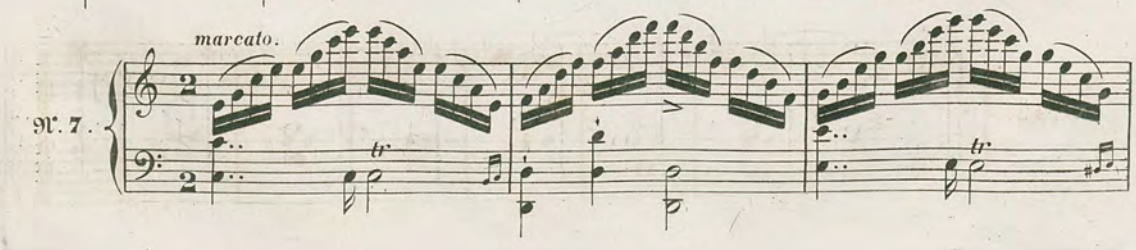

N°. 2.
à 4 Parties.

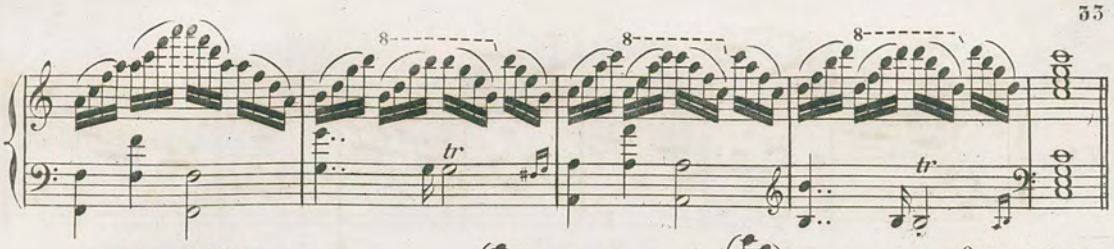

N°. 3.
à 5 Parties.
sempre cres:


N°. 4.
à 4 Parties.


N°. 5.

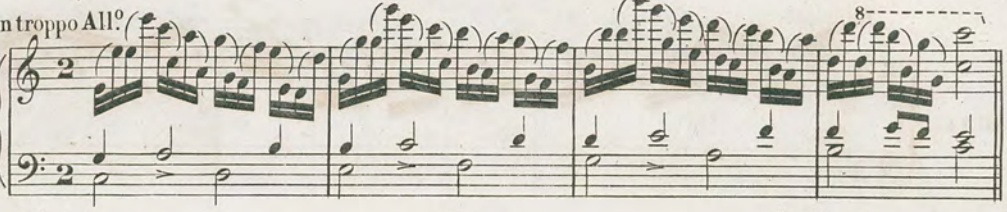

All°.
N°. 6.
Pour l'exécution.
fp
cres:
ff


marcato.
N°. 7.
tr
tr



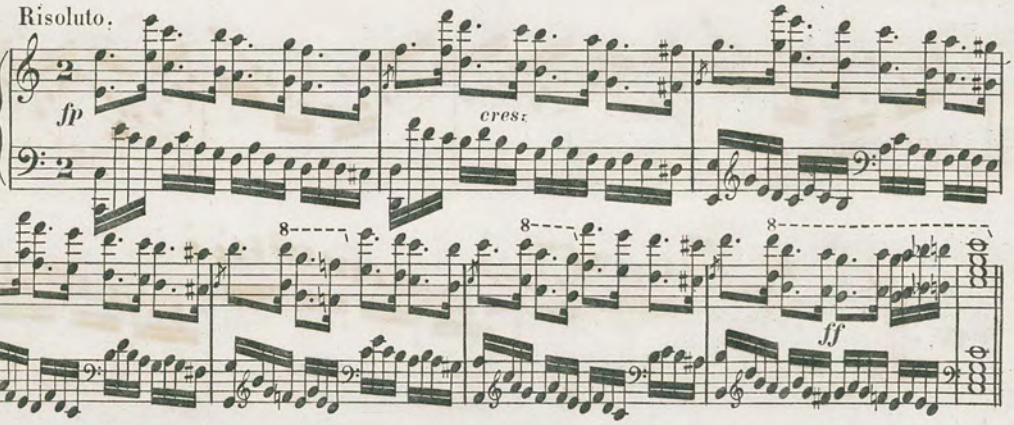
non troppo All.o

N°. 8.



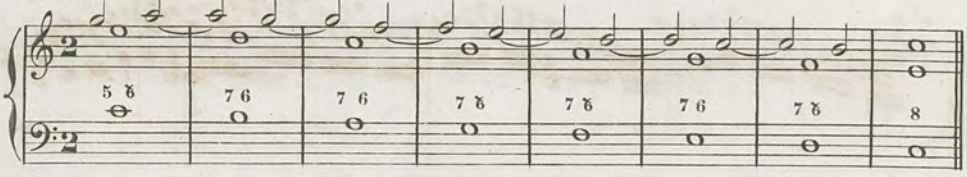
Risoluto.

N°. 9.

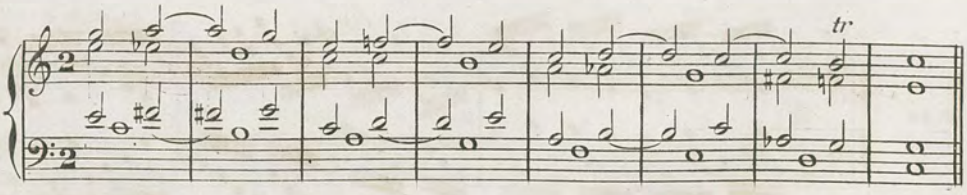


en Descendant.

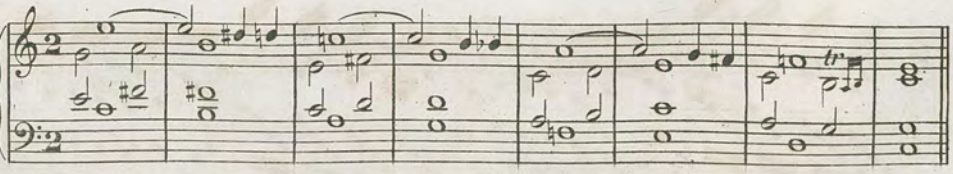
N°. 10.
à 3 Parties.

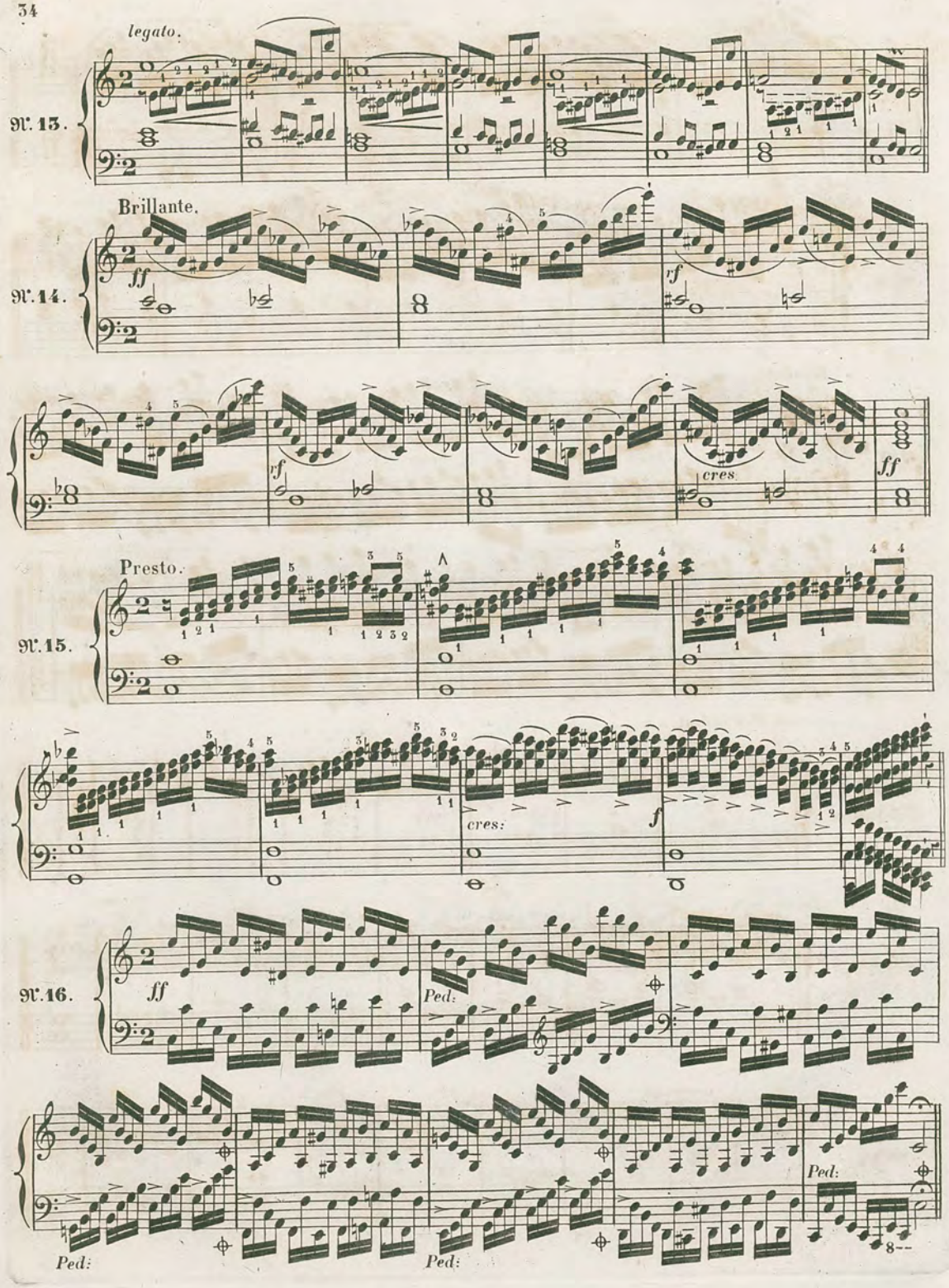


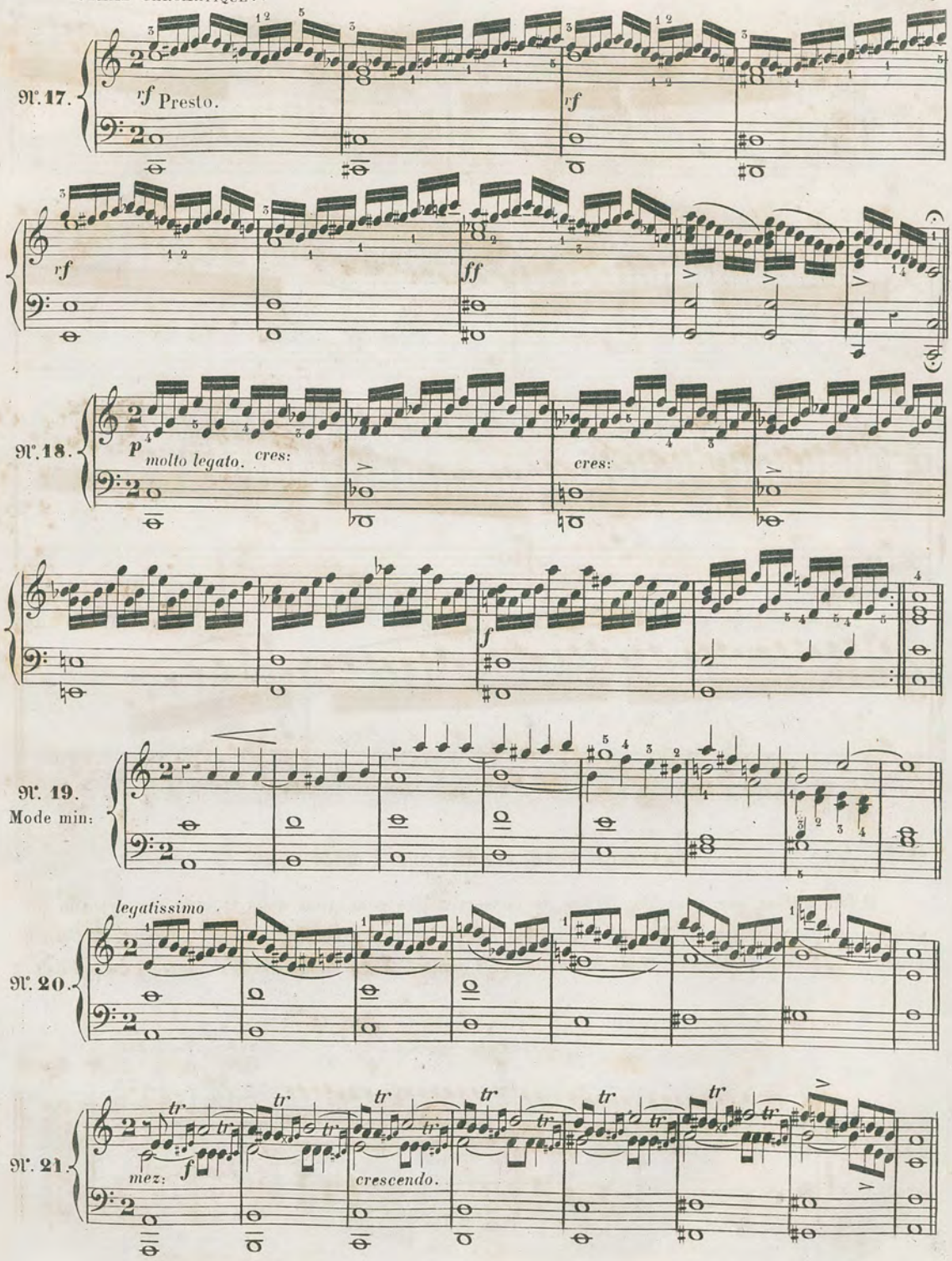
N°. 11.
à 4 Parties.



N°. 12.




legato.
№ 13.
Brillante.
№ 14.
ff
rf
rf
cres
ff
Presto.
№ 15.
cres:
f
№ 16.
ff
Ped:
Ped:
Ped:
Ped:


Nº. 17.
rf Presto.
rf
rf
ff
Nº. 18.
p molto legato.
cres:
cres:
f
Nº. 19.
Mode min:
legatissimo
Nº. 20.
Nº. 21.
mez: f
crescendo.
tr

Presto.

N°. 22.

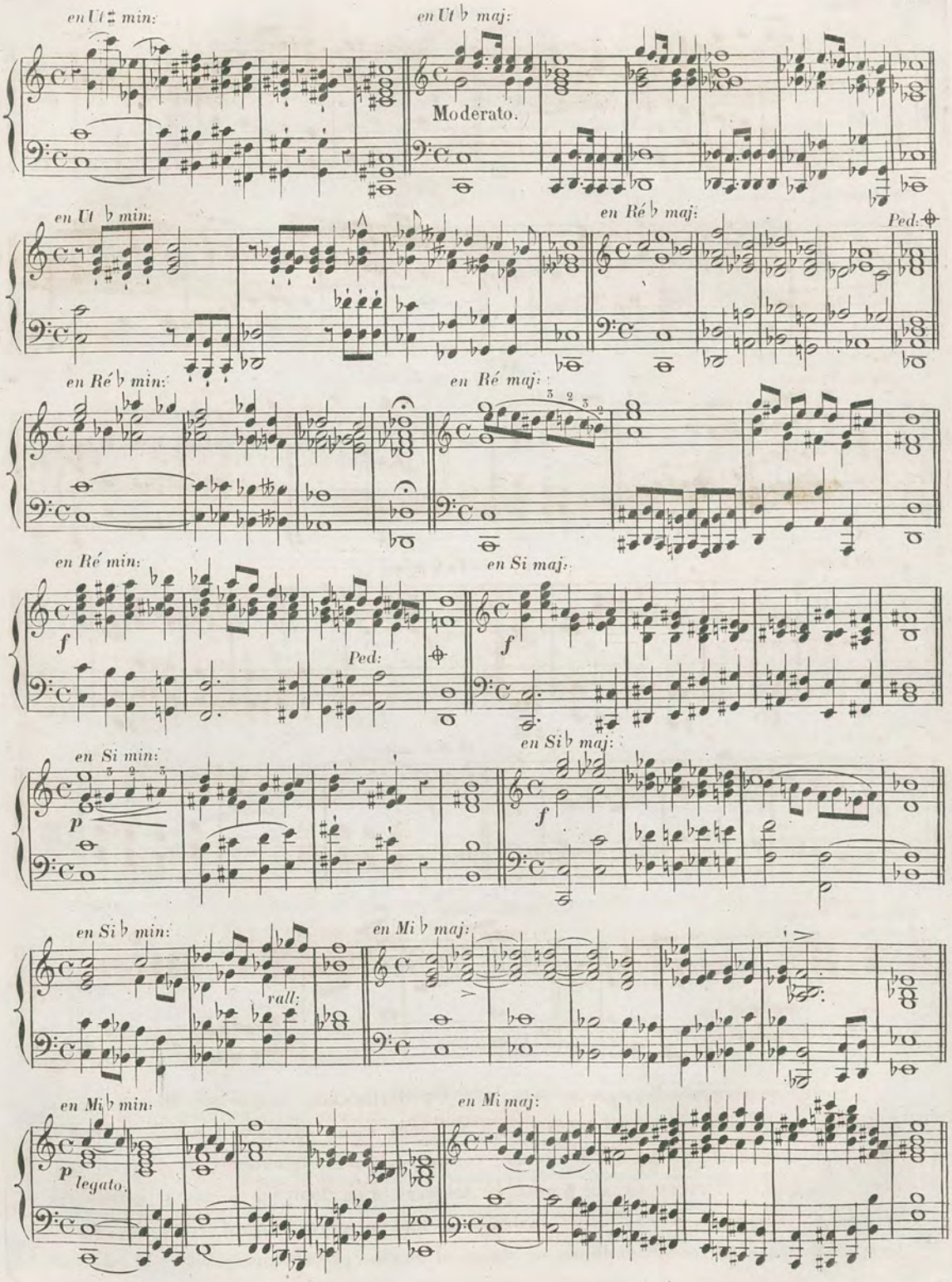
p

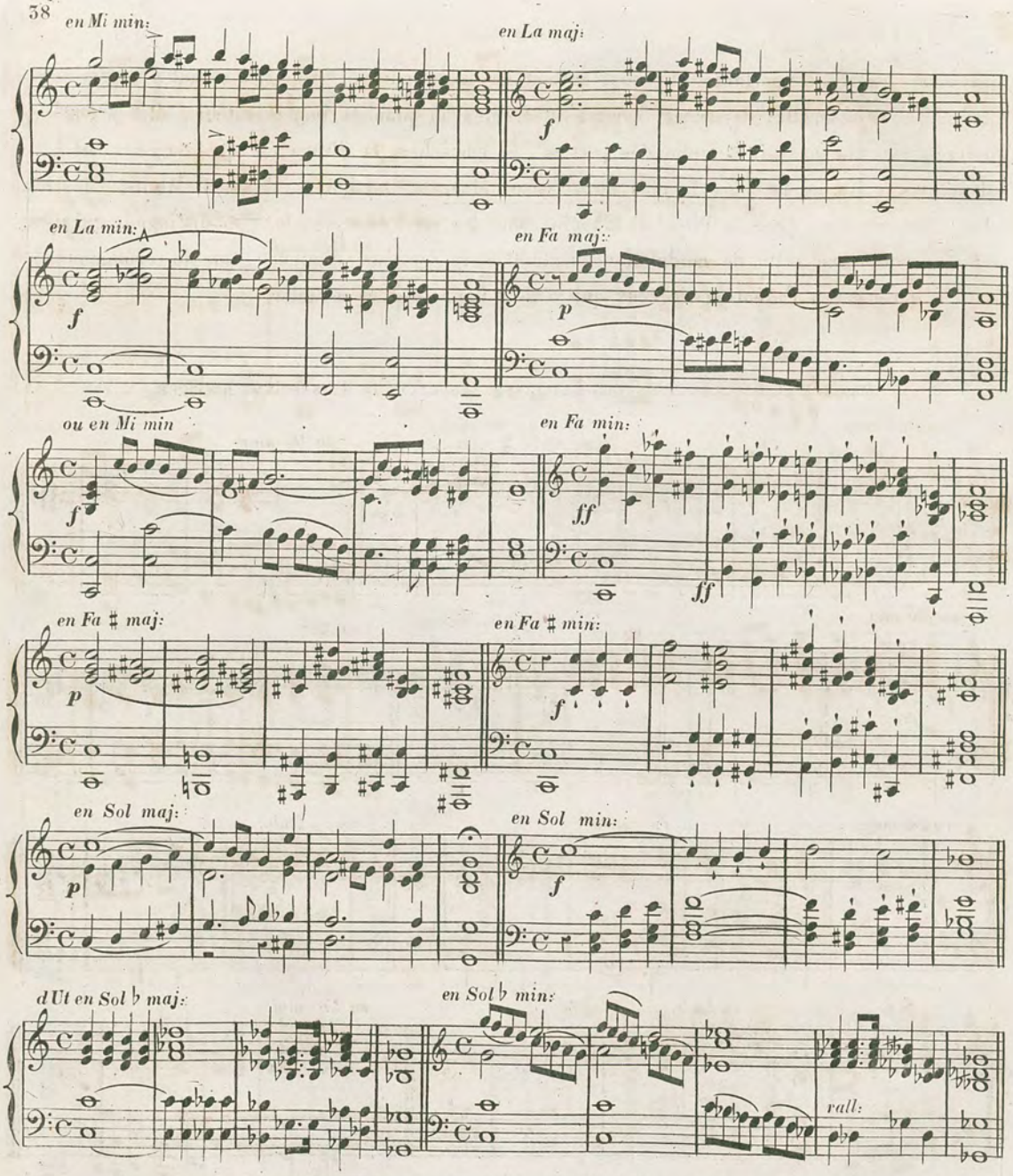
EXEMPLE POUR APPRENDRE À MODULER.

Il faut, autant que possible, tâcher de conserver une connexion dans la suite des accords qui produisent les modulations les plus éloignées. C'est le moyen le plus simple. J'en excepte cependant les cadences rompues. Nous allons donner une suite de modulations en partant du ton d'ut.

Pour aller en Ut♯ maj:

fp *cres:* *Ped:* *fp* *cres:* *f* *Ped:* *Ped:*


en Ut ♯ min:
en Ut ♭ maj:
Moderato.
en Ut ♭ min:
en Ré ♭ maj:
Ped:
en Ré ♭ min:
en Ré maj:
en Ré min:
en Si maj:
Ped:
en Si min:
en Si ♭ maj:
en Si ♭ min:
en Mi ♭ maj:
rall:
en Mi ♭ min:
en Mi maj:
legato.



Quand notre jeune Pianiste se sera bien familiarisé avec toutes ces formules harmoniques, qu'il les saura par cœur, qu'il en aura même cherché d'autres, il faut qu'il y ajoute quelques traits de Piano, comme gammes Diatoniques ou Chromatiques, gammes en Tierces ou en Sixtes et toujours d'un bout du piano à l'autre faire quelques Cadences évitées, pour ramener au ton du morceau qu'il veut jouer. Dans bien peu de temps en travaillant d'après ce système il fera des préludes, voire même de petites im-

provisations très supportables. Ce sont surtout les imitations sur lesquelles il faut s'exercer constamment, afin qu'elles deviennent comme inhérentes au pianiste improvisateur; elles jettent un intérêt constant dans la marche des parties, et empêchent la divagation qui toujours est dans l'improvisation la chose la plus dangereuse. Mozart, Beethoven, Hummel, Wœlfel, Moschelès, Mendelssohn, Camille Pleyel et Chopin, sont les improvisateurs les plus distingués qui aient existé. Voici une suite de modulations partant de la septième diminuée, que je recommande particulièrement à l'attention de ceux qui veulent improviser et moduler.

MANIÈRE DE MODULER DANS TOUS LES TONS, EN PARTANT DE LA SEPTIÈME DIMINUÉE.

Pour aller en Ut maj: ou min:

en Ut ♯ min: *en Ré maj:*

en Ré min: *cres:* *en Mi.* *en Mi ♭.*

en Fa maj: *en Fa min:* *en Fa ♯ min:*

en Sol. *en La ♭.* *en La maj:*

en Si ♭.

Tous les derniers accords parfaits peuvent être majeurs ou mineurs.

en Si min: *f*

MODULATIONS PAR L'ACCORD DE SECONDE.

Ex:

en Ut min: — en Ut ♯ min: — en Ré ♭.

en Ré min: — en Mi ♭ min: — en Mi maj: — tr

en Fa. — en Fa ♯ min: — en Sol min:

en La min: — en Si ♭. — Ped: — en Si: — en Ut.

cres:

MATÉRIAUX POUR PRÉLUDER.

Il faut, après les avoir bien travaillés, apprendre à les développer et les enchaîner l'un à l'autre.

N°. 1.

f

Allegro.

N°. 2.

p — f — p — f

Presto.

№. 3.

f

ff

Vivace.

№. 4.

p

Brillante.

№. 5.

f

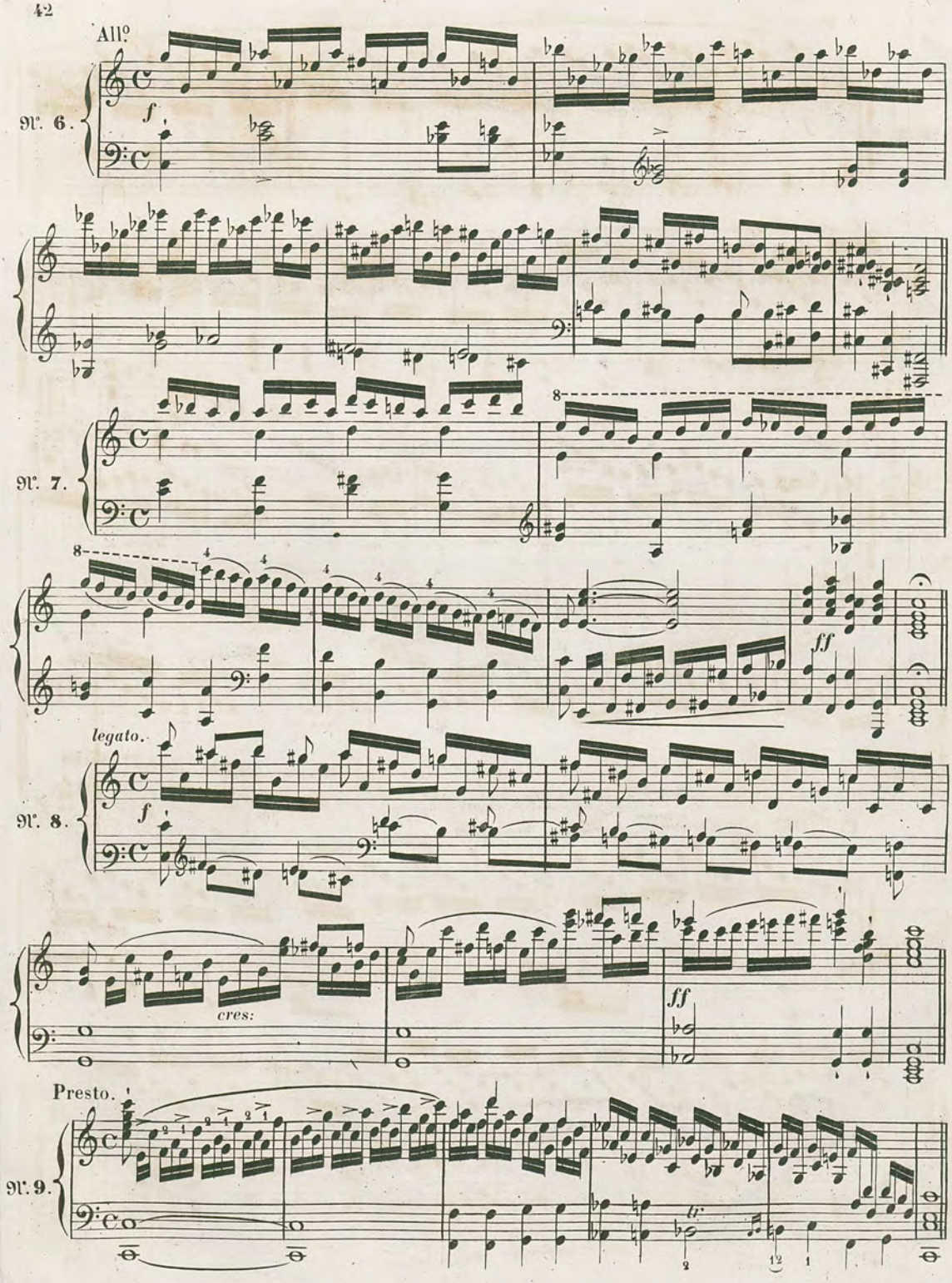
cres:

tr

tr

f

Ped:


All°
Nr. 6.
f
Nr. 7.
8
ff
legato.
Nr. 8.
f
cres:
ff
Presto.
Nr. 9.
tr.

Presto.

№. 10.

f *cres:* *f*

№. 11.

All.o

№. 12.

fp *cres:*

Vivo.

№. 13.

f

№. 14.

animato. *cres:*

f *ff*

All.o

Nr. 15.

legato.

Ped: à la dominante.

f

tr

Brillante.

Nr. 16.

molto All.o

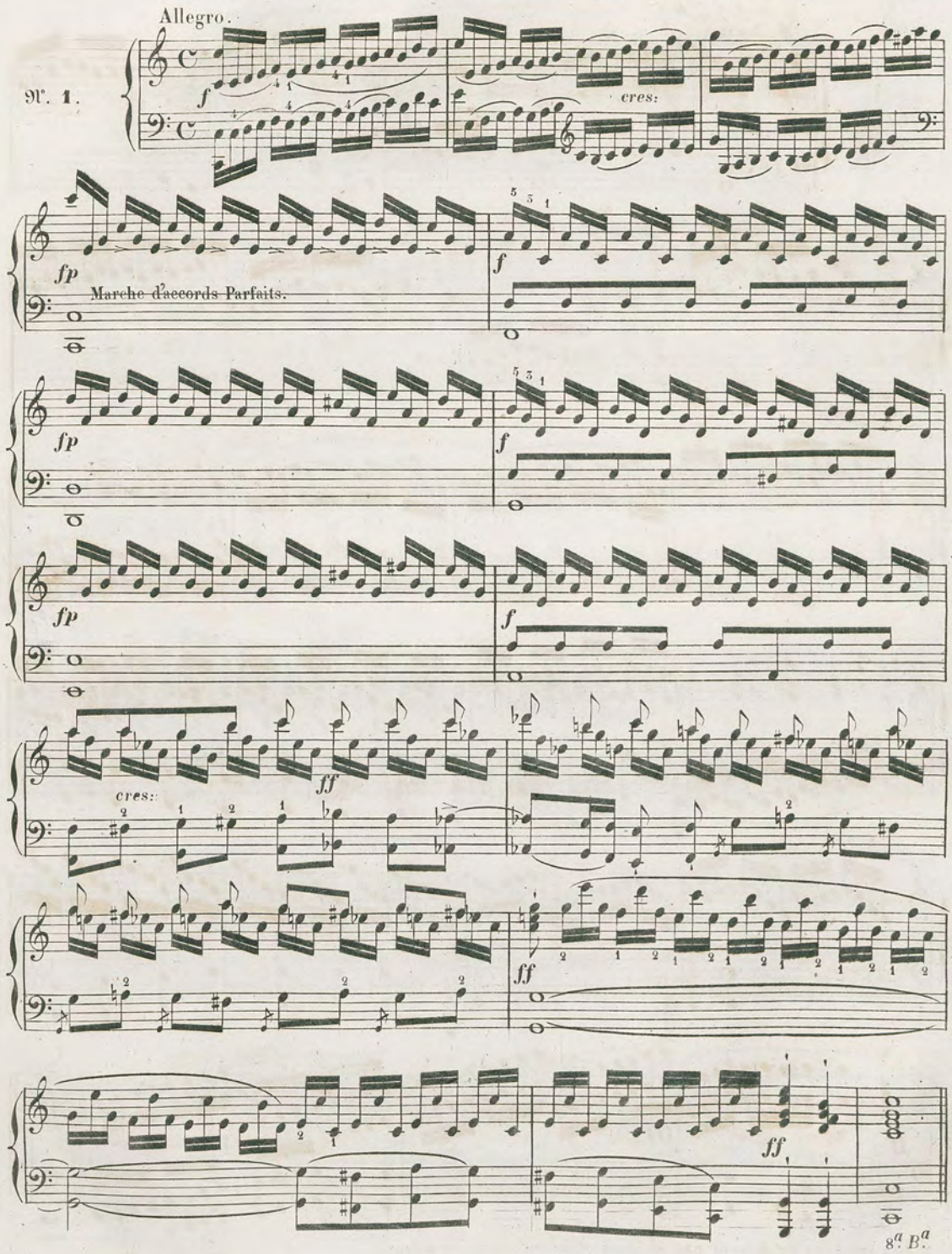
Nr. 17.

p

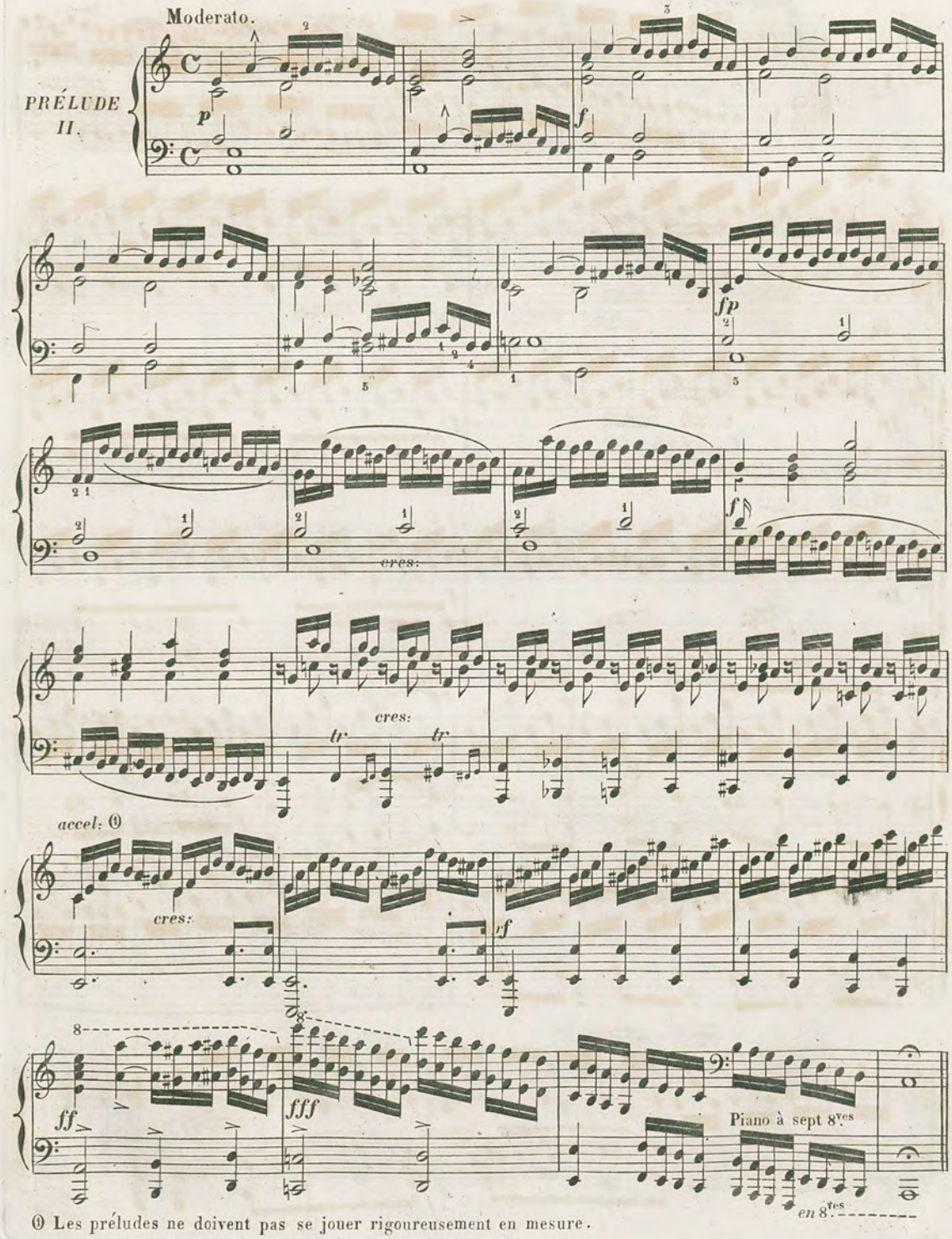
cres:

ff

ff


Allegro.
N°. 1.
f
cres:
fp
Marche d'accords Parfaits.
f
fp
f
fp
f
cres:
ff
ff
ff
8a B.a

Autre modèle de Prélude en *La Mineur* avec des imitations et deux marches d'accords.



① Les préludes ne doivent pas se jouer rigoureusement en mesure.

non troppo All.o

PRÉLUDE III.

p

cres:

p

dim:

f

pp

cres:

fp

f

sempre cres:

f

ff

dim:

p

rall:

dim:

p

Animato.

PRÉLUDE IV.

fp fp cres: f

dim: p cres:

ff

cres: ff

cres: ff Ped: tremolo.

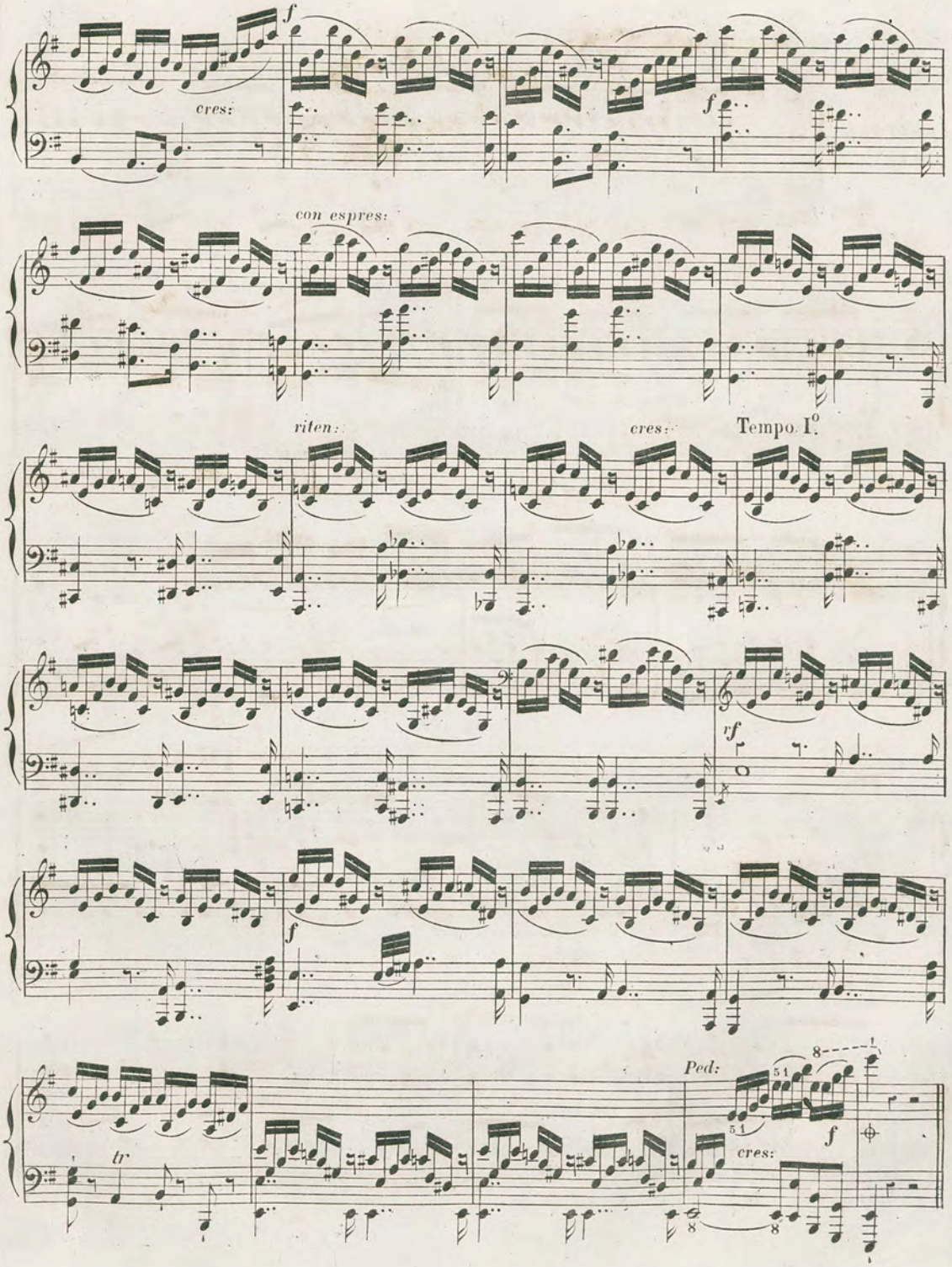
8va Bva

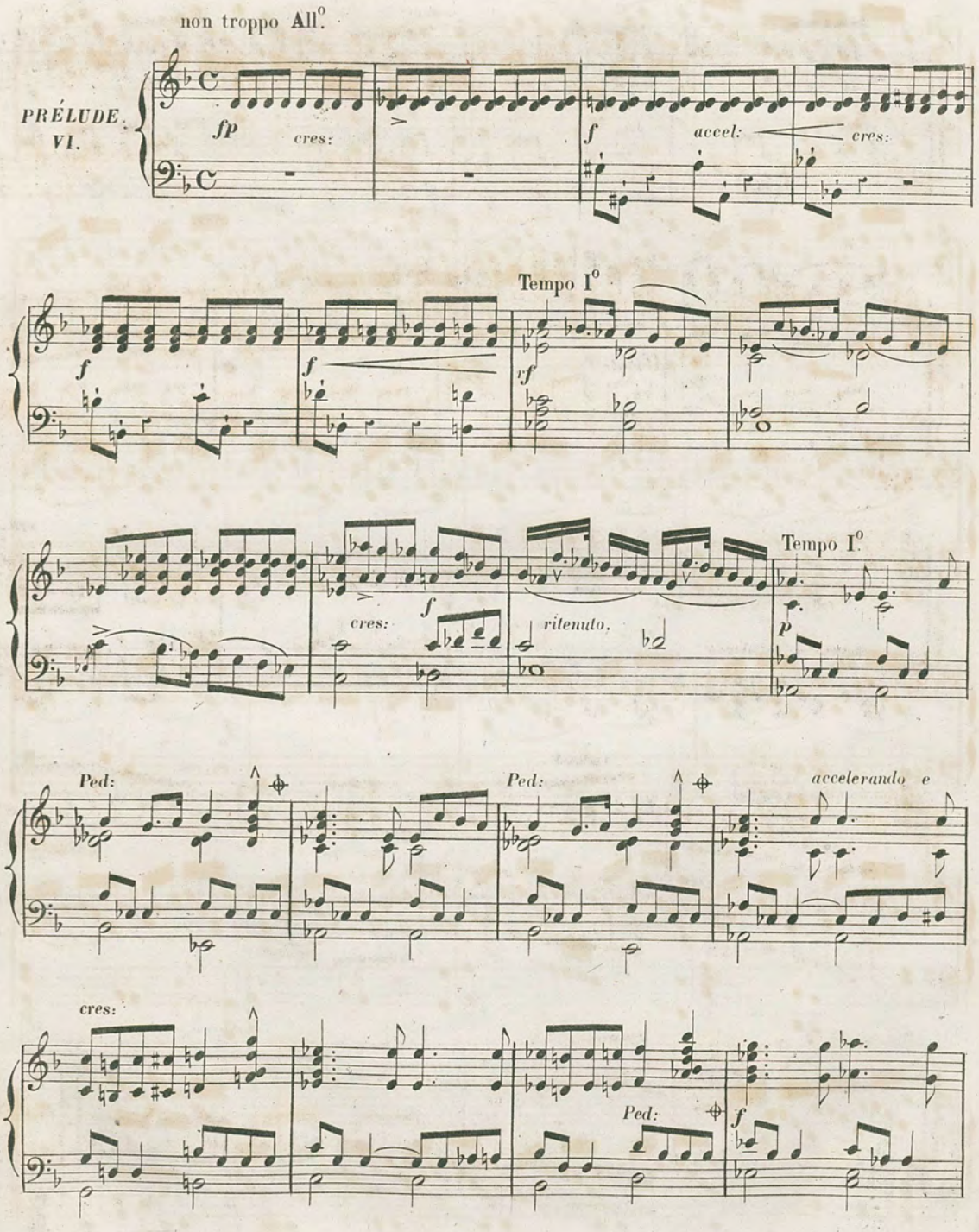
non troppo Allo.

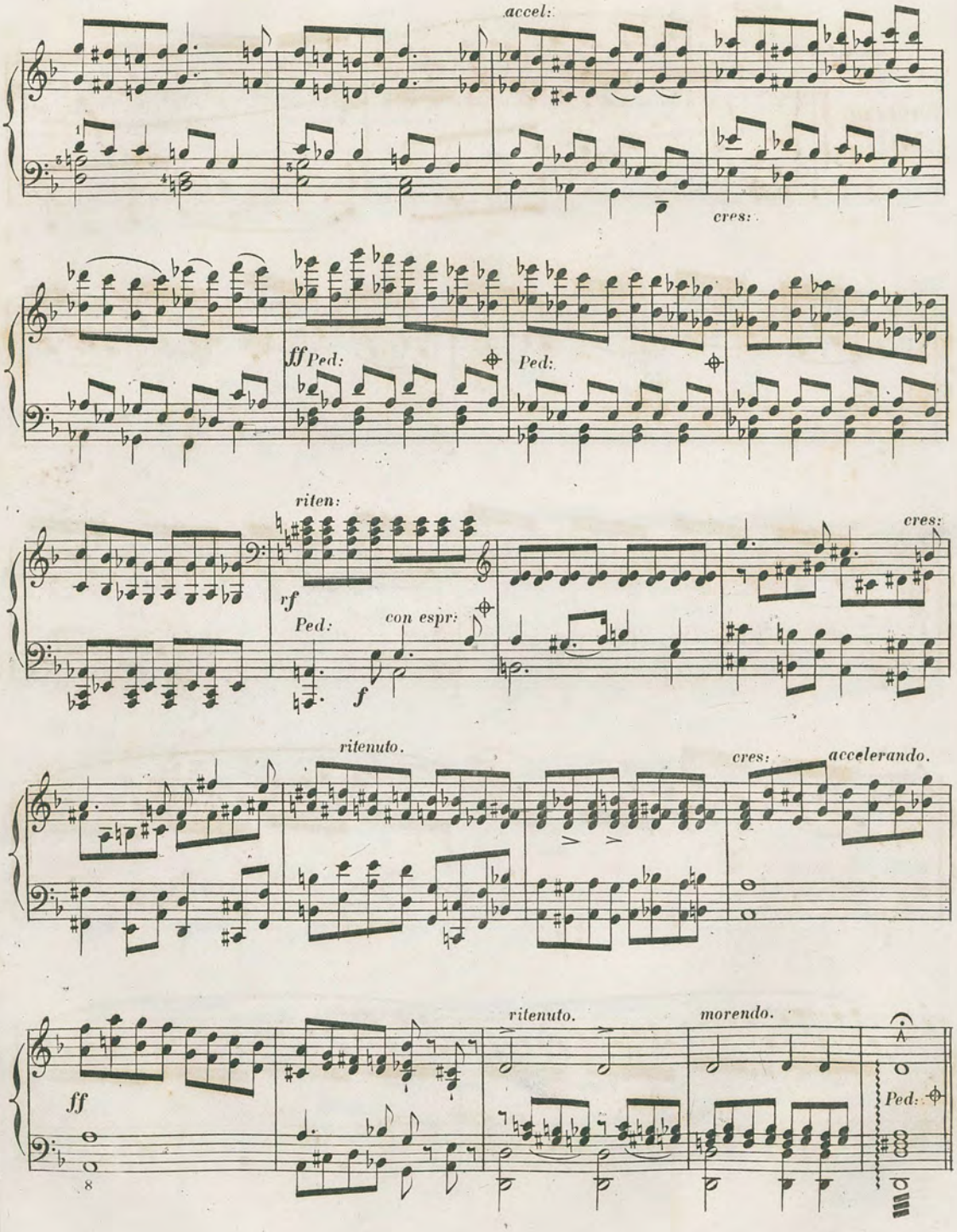
PRÉLUDE V.

fp legato.

Ped:


f
cres:
f
con espres:
riten:
cres:
Tempo I.º
rf
f
Ped:
tr
cres:
f


non troppo All.o
PRÉLUDE VI.
fp
cres:
f
accel:
cres:
Tempo I.o
f
f
rf
Tempo I.o
cres:
f
ritenuto.
p
Ped:
Ped:
accelerando e
cres:
Ped:
f


accel:
cres:
ff Ped:
Ped:
riten:
rf
Ped:
con espr:
f
cres:
ritenuto.
cres:
accelerando.
ff
ritenuto.
morendo.
Ped:

Allegro.

PRÉLUDE VII.

f

dim:

p

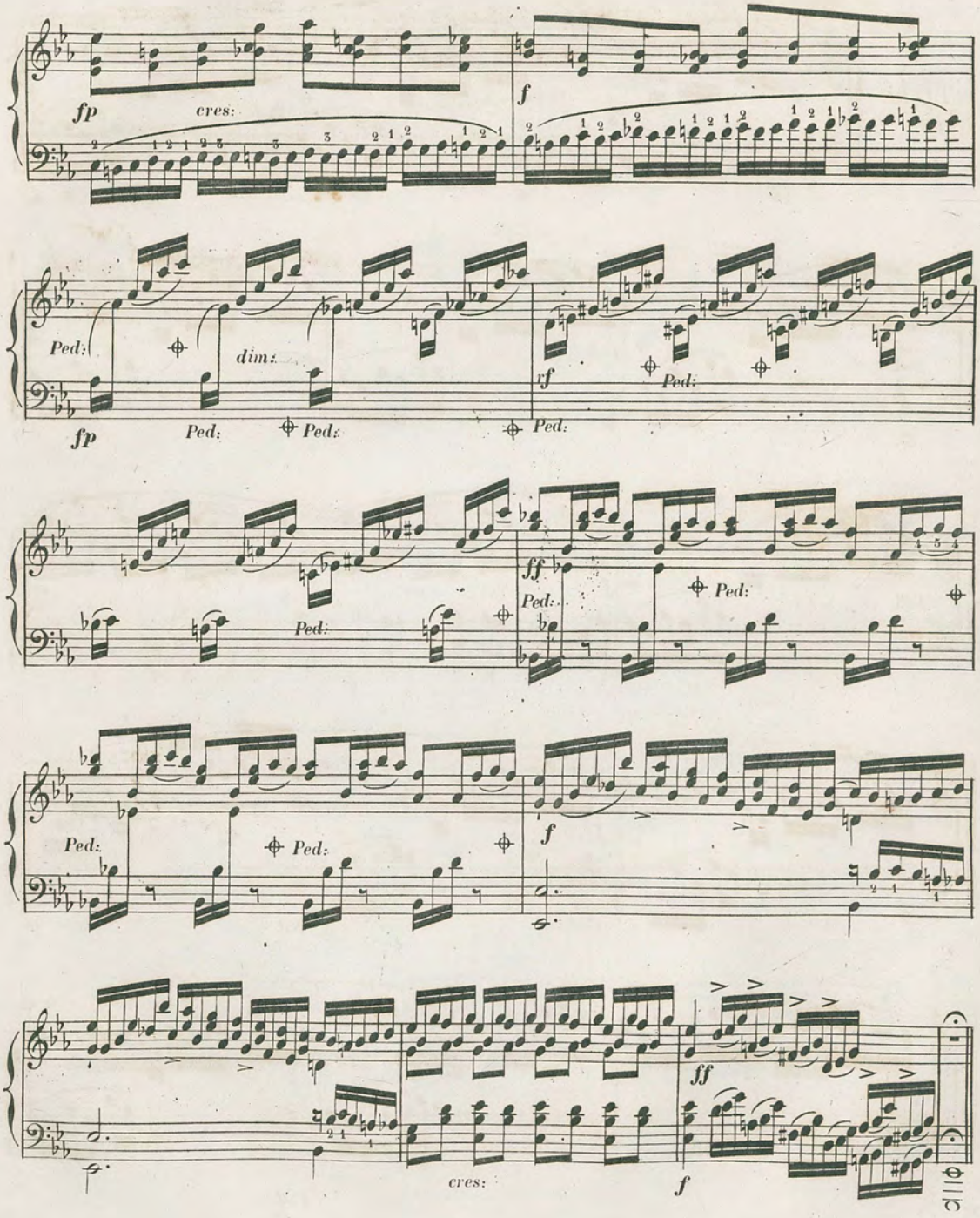
Ped:

Ped:

cres:

Ped:

f


fp
cres:
f
Ped:
dim:
fp
Ped:
Ped:
Ped:
rf
Ped:
Ped:
ff
Ped:
Ped:
Ped:
Ped:
f
cres:
ff
f

Molto legato.

PRÉLUDE VIII.

p

Ped:

Ped: cres:

f

Ped:

Ped: Ped: Ped: Ped:

ff smorz:

Ped:

f Ped: Ped:

8

2 cres:

Ped:

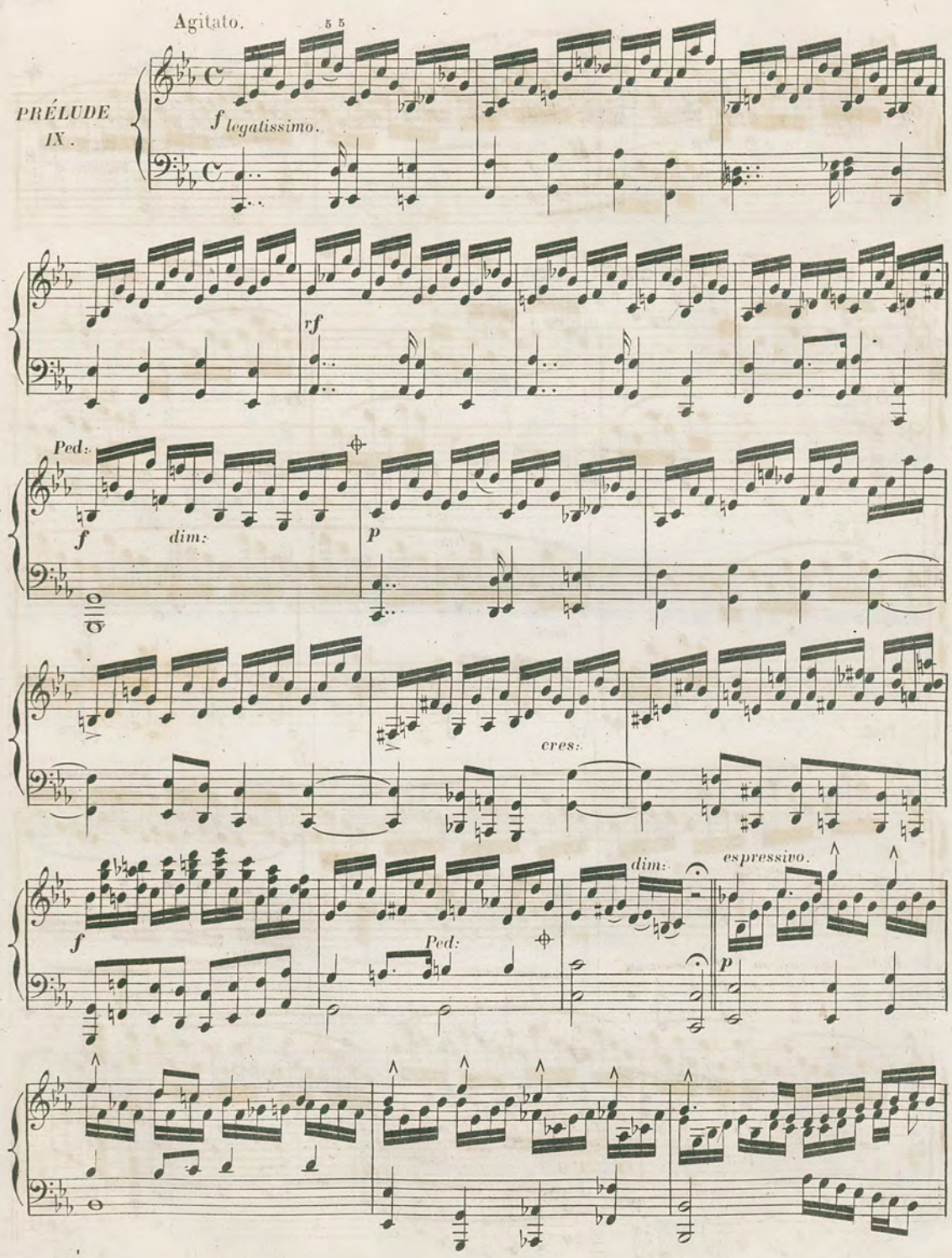
ff cres:

Ped:

8 Ped:

ff

8--


Agitato.
PRÉLUDE IX.
f legatissimo.
rf
Ped.
f
dim.
p
cres.
f
Ped.
dim.
espressivo.
p

cres

fp

dim:

Ped: cres:

ff

cres:

8a

Ped:

Ped:

Ped:

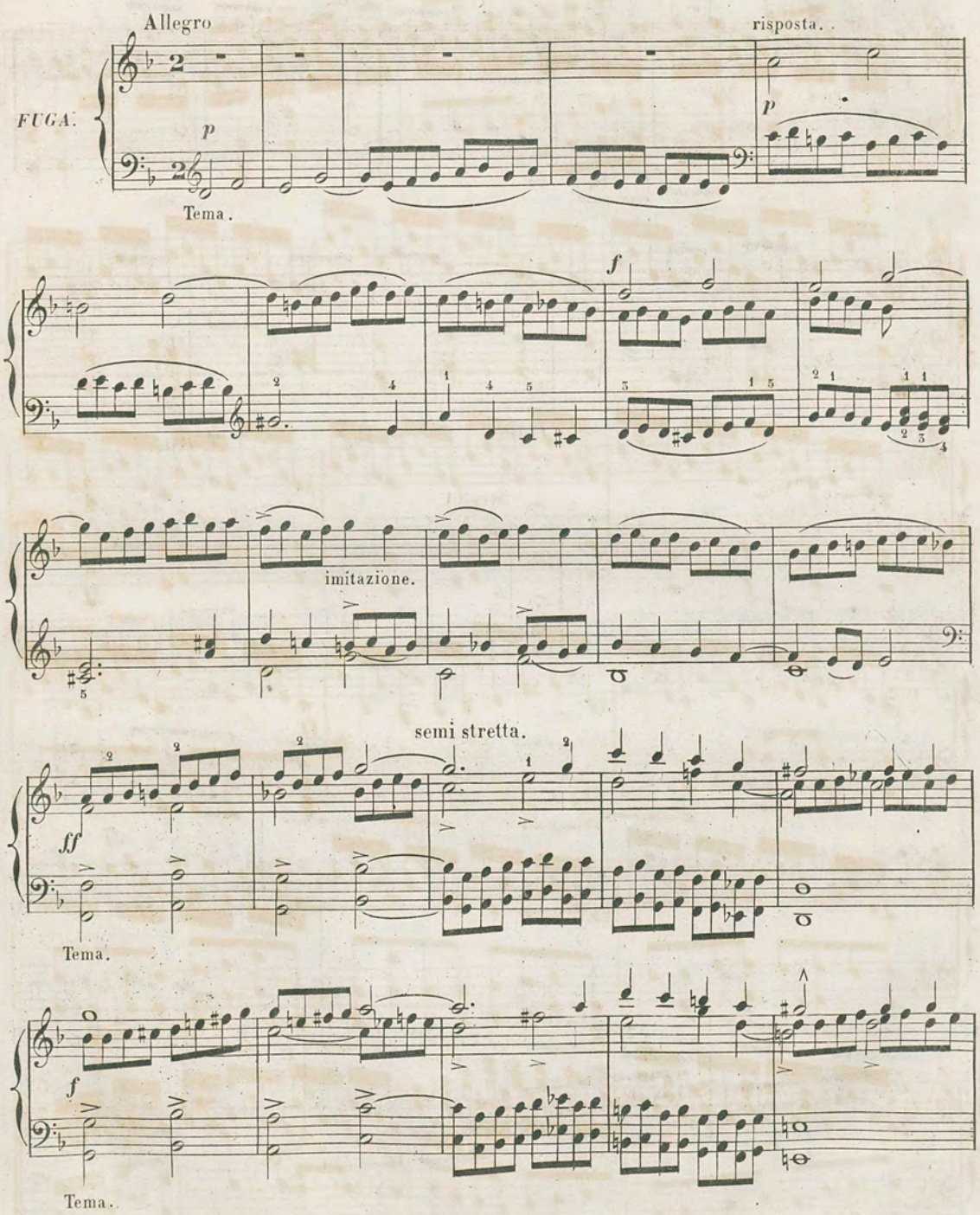
ff

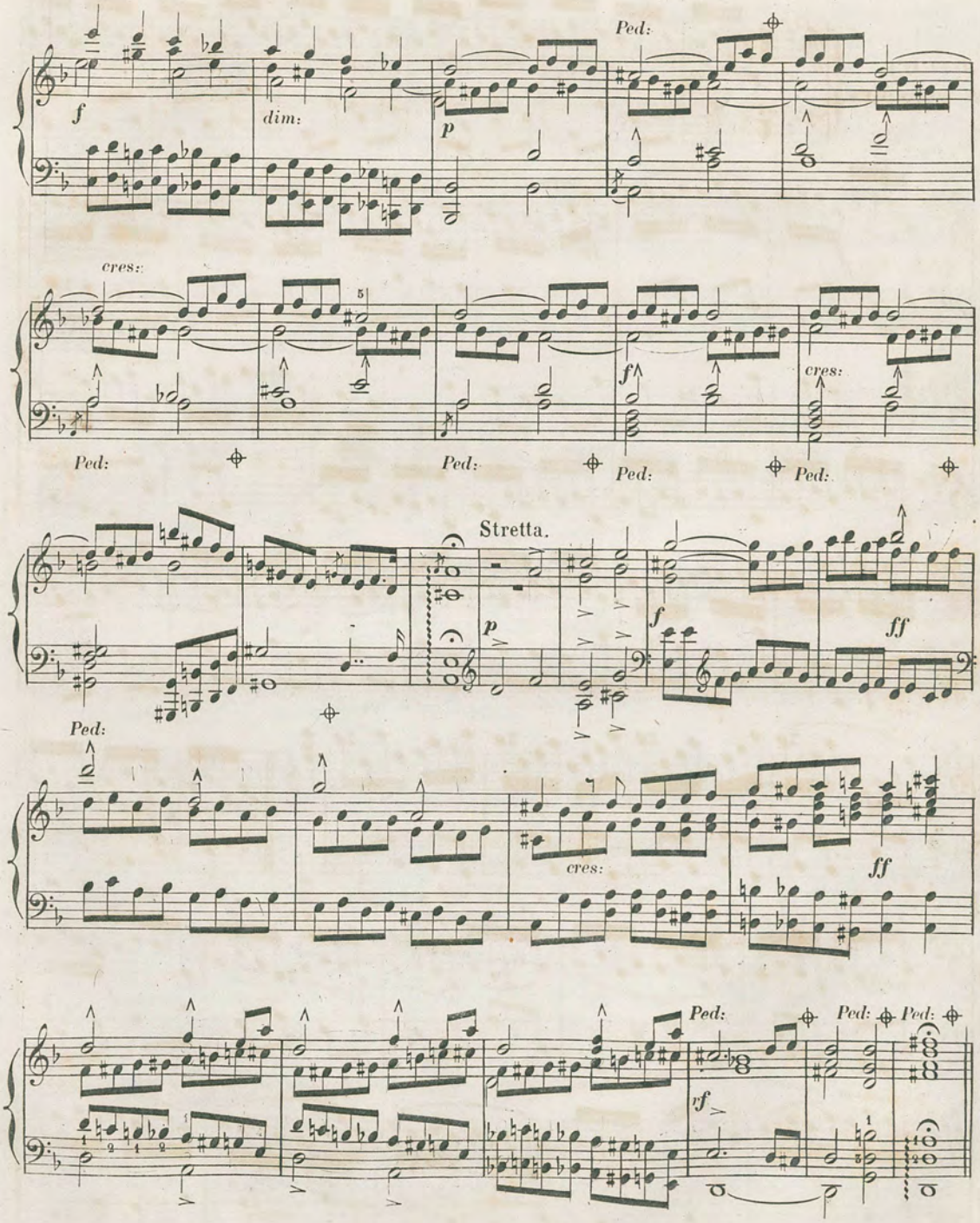
rall:

8a

Ped:

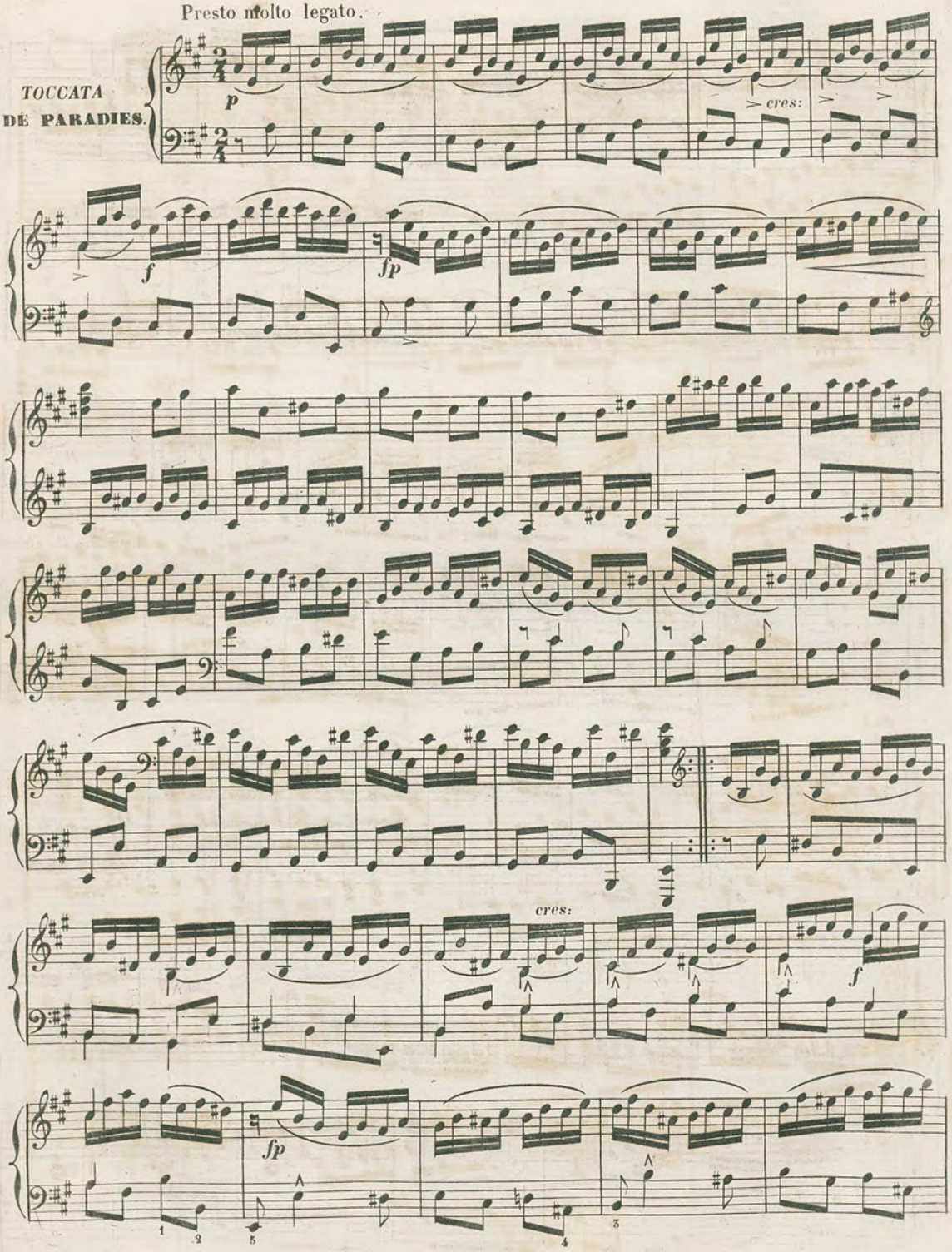
(Fugue très simple pour en mieux faire comprendre la contexture.)

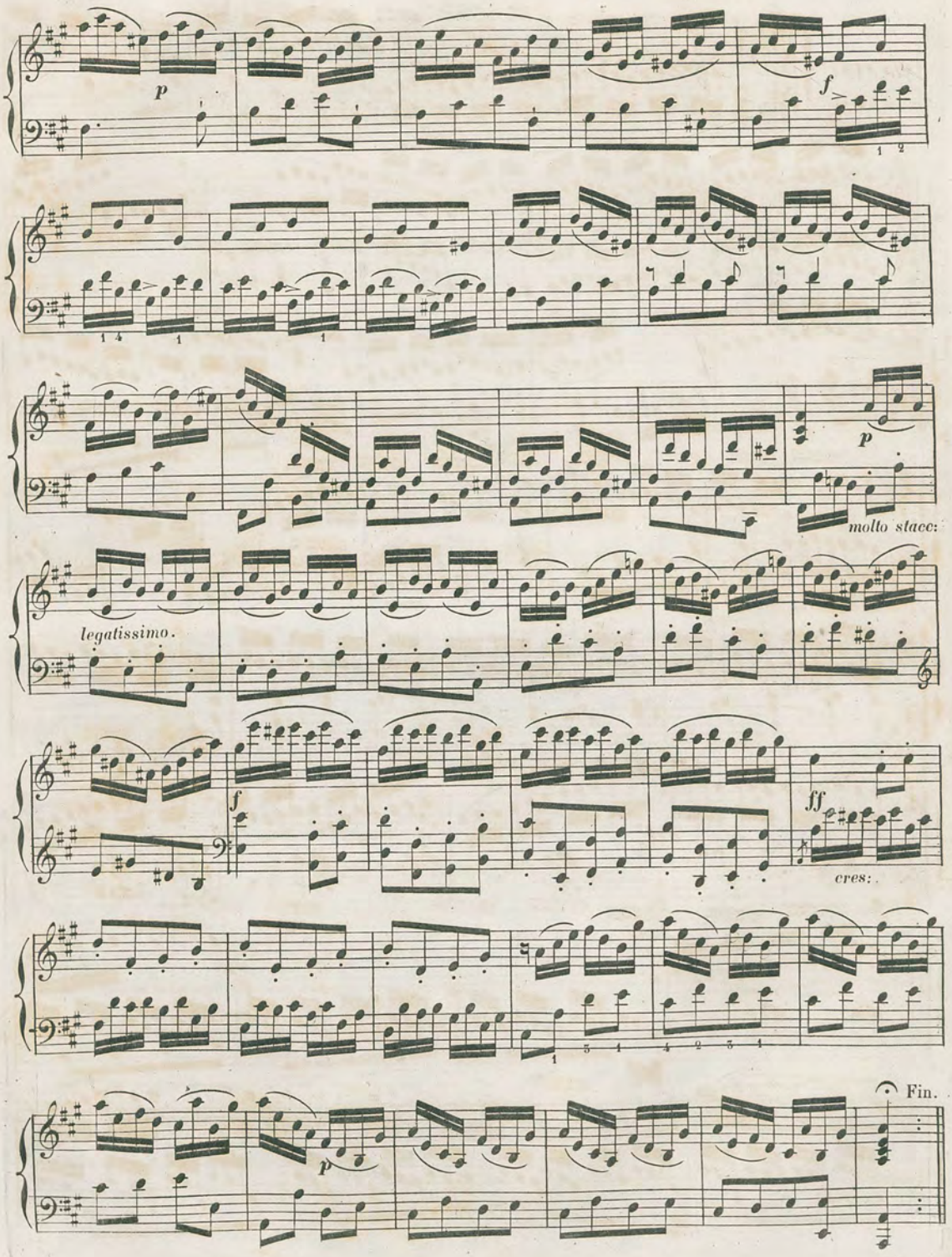



Ped:
f
dim:
p
cres:
5
f
cres:
Ped:
Ped:
Ped:
Ped:
Stretta.
p
f
ff
Ped:
cres:
ff
Ped:
Ped:
Ped:
rf

Presto molto legato.

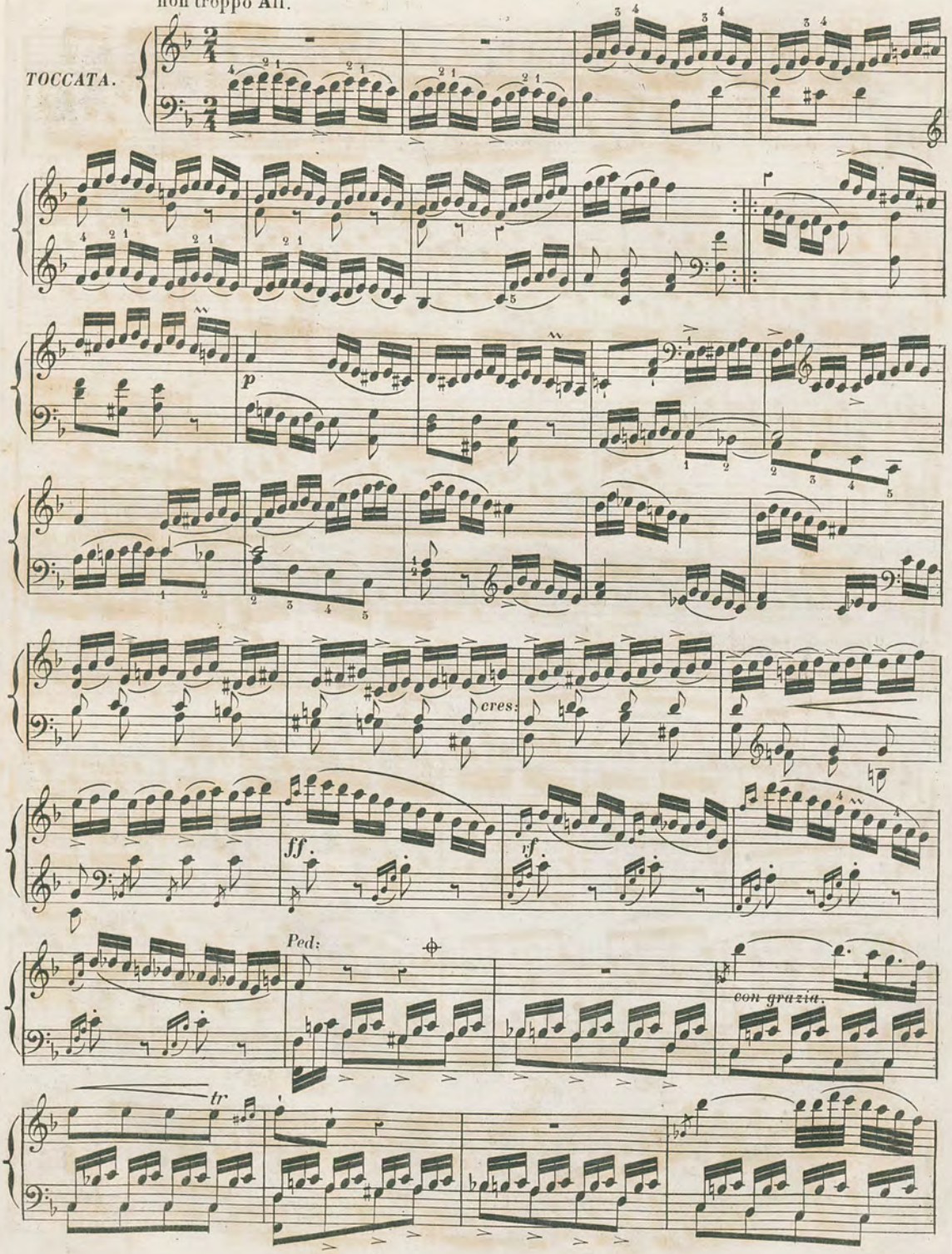
TOCCATA
DE PARADIES.




p
f
p
molto stacc:
legatissimo.
f
ff
cres:
p
Fin.

non troppo All.o

TOCCATA.



tr

f

f

tr

tr

p

cres:

f

cres:

sempre f

ff

Ped:

cres:

Ped:

ff

ff

Ped:

Ped:

8a

TABLE DES MATIÈRES.

Introduction ---------- *Pages* 1
Notions préliminaires. Des Modes ---------- 2
Des Toniques ---------- id:
Des Mouvements ---------- 3
Des Quintes consécutives. Des Octaves ---------- id:
Des Octaves harmoniques et mélodiques ---------- id:
Des Octaves et Quintes cachées ---------- 4
Des Notes de Passage ---------- id:
Des Retardements. Des Suspensions ---------- id:
Manière de savoir dans quel ton l'on est ---------- id:
Des Renversements. Des Intervalles ---------- 6
De la manière de chiffrer ---------- id:
Des Progressions, Suites ou Marches ---------- 7
Manière de résoudre les Dissonnances ---------- id:
De la Pédale harmonique ---------- id:
Des Tenues ---------- 8
Des Synonymes ---------- id:
Des Imitations ---------- id:
Traité d'Harmonie du Pianiste ---------- 10
Des Intervalles et de leurs Renversements ---------- id:
Sur la Quarte ---------- 11
De l'accord Parfait ---------- id:
Application du Traité d'harmonie au Piano ---------- 12
Marches d'accords Parfaits et Variantes ---------- id:
Des renversements de l'accord Parfait ---------- 18
De l'accord de Quinte diminuée ---------- 19
De l'accord de Quinte augmentée ---------- id:
De l'accord de Septième ---------- id:
La Septième Dominante ---------- 20
La Septième Augmentée sur la Tonique ---------- id:
La Septième de Seconde ---------- 23
La Septième de Sensible ---------- id:
La Septième Diminuée ---------- 24
La Septième Majeure ---------- *Pages* 24
Des Accords de Retardement ---------- 25
De l'altération des Accords ---------- id:
De l'Accord de Quarte et Quinte ---------- id:
De l'Accord de Quinte et Sixte augmentée ---------- 26
De ses Renversements ---------- id:
De l'Accord de Neuvième ---------- 27
Des Accords de Onzième et Treizième ---------- 28
Des Cadences harmoniques ---------- 29
Sur la Règle de l'Octave, 1.re, 2.de et 3.me position, 30
Mode majeur, Mode mineur ---------- id:
Variante pour la Gamme Majeure ---------- 31:
Id: sur la Gamme Mineure et la Gamme Chromatique ---------- 32 à 35
Exemple pour apprendre à Moduler en partant du ton d'Ut ---------- 36
Pour aller dans tous les tons en partant de la Septième diminuée ---------- 39
En partant de l'Accord de Seconde ---------- 40
Matériaux pour préluder ---------- id:
Modèles de Préludes pour apprendre à intercaler des progressions d'accords ---------- 45
Fugue ---------- 58
Une Toccata de Paradies ---------- 60
Une Toccata de Kalkbrenner ---------- 62