

QUATRIÈME PARTIE

HARMONIE DISSONANTE

§ 189. Les compositions musicales religieuses ou mondaines qui ont été produites jusqu'au commencement du dix-septième siècle, sont toutes basées sur la tonalité du plain-chant. Remarquables sous bien des rapports, ces œuvres attestent que, jusqu'à cette époque, les compositeurs n'avaient pas soupçonné l'existence de ce qui a donné le plus de caractère à la musique moderne, c'est-à-dire de la modulation. Néanmoins, ils avaient déjà compris que, pour soutenir longtemps un ensemble harmonique sans fatiguer l'oreille, les accords consonnants, les seuls qui leur fussent connus, ne devaient pas présenter une harmonie toujours complète. Pour cela, ils faisaient marcher les voix de telle sorte que, dans un ensemble à plus de trois parties, les accords n'étaient souvent exprimés que par deux notes (1).

Ainsi, pendant qu'une ou plusieurs parties soutenaient des sons sur le même degré, ou qu'elles cessaient momentanément de chanter, d'autres exécutaient des traits mélodiques ; ensuite celles qui d'abord faisaient les tenues de notes exécutaient à leur tour des broderies. Il s'opérait ainsi, entre les voix, un échange continu des deux rôles.

Le perfectionnement qui s'est manifesté dans l'harmonie dès la dernière moitié du quinzième siècle devient plus significatif au commencement du seizième siècle. A cette époque, toutes les ressources du genre d'harmonie vocale, dit *alla Palestrina*, semblaient épuisées, et l'on commençait à se fatiguer des contrepoints en imitations de toute espèce qui formaient le principal mérite de ces compositions. Il est donc indubitable que la nécessité de créer des effets nouveaux fit comprendre que les agrégations de sons, produites par les *retards* et les notes de *passage*, pouvaient constituer des accords dont la puissance harmonique n'avait pas encore été comprise.

L'introduction dans l'harmonie d'un accord qui fut le point de départ

(1) « C'est donc un principe certain et fondé dans la nature, que toute musique où l'harmonie est scrupuleusement remplie, tout accompagnement dont les accords sont complets, doit faire beaucoup de bruit, » mais avoir très peu d'expression. (J. J. Rousseau, *Lettre sur la musique française.*)

d'une tonalité nouvelle, amena un progrès dont la conséquence a été la production des chefs-d'œuvre de la musique moderne.

Pour montrer l'origine de ce merveilleux accord, écrivons à quatre parties une formule primitive de cadence parfaite établie de la manière suivante dans le ton d'*ut* majeur; ex. A.

A

On sait que l'accord de la sousdominante et celui de la dominante, étant placés par degré conjoint, ne peuvent pas avoir entre eux de note commune; mais un lien artificiel vient s'établir entre ces deux accords consonnants, si l'on prolonge l'octave de la fondamentale de l'accord de *fa* (sousdominante) dans celui de *sol* (dominante); ex. B.

B

Dans cette formule démonstrative, l'accord de sixte de la sousdominante a été employé pour éviter les deux quintes défectueuses, *fa ut* et *sol ré*, qui résulteraient de la succession fondamentale des deux premiers accords; ex. C. ci-contre.

C

N. B. On peut éviter cette faute d'harmonie en disposant les notes des accords de la manière suivante; ex. D, E.

D

E

Dans ces deux exemples, les quintes consécutives ne sont pas produites par les mêmes parties, elles ont lieu conséquemment par mouvement contraire, ce qui les rend possibles.

Quoi qu'il en soit, la prolongation du *fa*, de l'accord *fa la ut*, dans l'accord *sol si ré*, produit un accord de quatre sons qui peuvent toujours être disposés dans l'ordre le plus direct, c'est-à-dire par tierces superposées, *sol si ré fa*; ex. F.

F

L'accord *sol si ré fa*, formé par les notes du ton d'*ut* majeur, n'est autre que celui de la dominante, *sol si ré*, dans lequel est venu s'introduire le son *fa*, complètement étranger à son harmonie consonnante, et qui, par suite de la prolongation, s'est placé à distance de tierce mineure au-dessus de la quinte *ré* de l'accord *sol si ré*, et à distance de septième mineure de

la fondamentale *sol*; c'est là le motif pour lequel l'accord de quatre sons, *sol si ré fa*, a pris le nom de *septième de dominante*, c'est-à-dire un accord dont la note la plus aiguë, *fa*, produit une dissonance de septième à partir de la fondamentale *sol*.

§ 190. En principe, pour figurer avec des chiffres un accord de quatre sons ou de septième, on applique la règle qui a servi à sténographier les accords de trois sons; on compte alors tous les intervalles formés par la fondamentale et chacune des notes supérieures. Ainsi, dans l'accord *sol si ré fa*, on trouve : une tierce, *sol si*, une quinte, *sol ré*, et une septième, *sol fa*. Les chiffres superposés, $\frac{7}{3}$, représentent donc un accord de septième à l'état fondamental.

Dans l'origine, on figurait tous les accords de septième par le seul chiffre 7; mais Rameau, voulant établir une distinction nécessaire pour l'accord de septième de dominante, chiffré cet accord par un 7, précédé d'une croix, soit : +7.

Cet usage s'est maintenu depuis; toutefois, la place de ce signe varie suivant les auteurs; les uns le placent au-dessus, tandis que les autres le mettent au-dessous du chiffre.



Nous conservons le chiffrage de Rameau; ex. A.

§ 191. L'accord de septième de dominante, *sol si ré fa*, entièrement formé des notes de la gamme d'*ut*, appartient naturellement à la tonalité harmonique de ce ton. On conçoit que, sur la dominante de chacun des tons du mode majeur, il est facile d'établir un accord analogue. Ainsi le ton de *sol* majeur a pour accord de septième de dominante, *ré fa # la ut*. Les quatre notes, *la ut # mi sol*, composent l'accord de septième de dominante du ton de *ré* majeur, et ainsi de suite.

L'accord, *sol si ré fa*, pris pour type des accords de septième de dominante, peut être envisagé de plusieurs manières :

1° On sait déjà qu'il se compose de l'accord parfait majeur, *sol si ré*, surmonté d'une tierce mineure;

2° On y trouve une tierce majeure, *sol si*, une quinte juste, *sol ré*, et une septième mineure, *sol fa*;

3° L'accord parfait majeur de la dominante, *sol si ré*, et celui de quinte diminuée, *si ré fa*, se combinent ensemble dans l'accord *sol si ré fa*.

Ce fait est rendu plus saillant si l'on écrit ces deux accords de cette manière :

sol	si	ré	.
	si	ré	fa

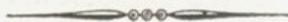
Quelle que soit, du reste, la manière dont on l'envisage, le résultat est toujours le même, et dans tous les cas il est utile de savoir que :

La *dominante* est la fondamentale de l'accord;

La *note sensible* en est la tierce;

La *sustonique* forme sa quinte;

La *sousdominante* est la septième.



DE LA RÉOLUTION DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DE DOMINANTE FONDAMENTAL

§ 192. La résolution naturelle de l'accord de septième de dominante fondamental, est clairement indiquée par le rôle qui est assigné à chacune des notes de la gamme, et l'on sait, par le § 18, que, dans le ton d'*ut*, par exemple, la dominante *sol* se dirige vers la tonique par un mouvement de quarte juste en montant, ou de quinte juste en descendant. On sait aussi que l'accord de quinte diminuée, *si ré fa*, se résout sur celui de la tonique, mais que ce dernier accord doit être privé de sa quinte à cause de la marche obligatoire de la sousdominante *fa* sur la médiane *mi*; ex. A.

Il résulte de là que l'accord de septième de dominante doit se résoudre sur l'accord de la tonique de la manière suivante; ex. B.

On voit par ce dernier exemple que, lorsque l'accord de septième de dominante est complet, s'il est mis en mouvement sur l'accord de

la tonique fondamental, la quinte de celui-ci doit forcément être absente; ce qui n'empêche pas l'accord résolusif d'être parfaitement caractérisé par sa fondamentale et sa tierce (§ 45).

Il arrive aussi que, dans cette résolution naturelle de l'accord de septième de dominante, la fondamentale, au lieu de marcher vers la tonique, reste sur le même degré; ex. C.

Dans ce cas, l'accord de la tonique se présente sous l'aspect du deuxième renversement.

Quant à la sustonique *ré*, son mouvement est libre ; elle peut monter à la médiate ou descendre sur la tonique ; ex. A.

La résolution de l'accord de septième de dominante fondamental sur celui de la tonique dans le même état, produit une cadence parfaite ; d'où il suit que le rôle harmonique de cet accord dissonant est le même que celui de l'accord parfait majeur de la dominante, avec cette différence, toutefois, que dans l'accord de septième, *sol si ré fa*, la note sensible *si* et la sousdominante *fa* sont soumises à une marche obligatoire.

La résolution suivante donnée à l'accord de septième de dominante serait donc défectueuse ; ex. B.

Le défaut consiste en ce que la dissonance (1) de septième, *fa*, a marché vers la dominante *sol*, contrairement au principe expliqué au § précédent.

Remarque. Le *retard* proprement dit, et tel qu'il a été défini au § 187, ne doit pas être confondu avec la prolongation qui produit l'accord de septième de dominante ; car, dans le premier cas, la note qui fait retard occupe la place de celle qui lui est diatoniquement inférieure et qui appartient au second accord, ce qui fait résoudre naturellement le *retard* proprement dit sur un accord qui ne change pas de fondamentale ; tandis que, dans le second cas, la dissonance de septième, quoique résultant également de la prolongation d'un son d'un premier accord dans le suivant, produit un accord résolusif qui change de fondamentale ; ex. C et D.

Dans l'exemple C, la note *fa*, prolongée dans l'accord, d'*ut* produit une

(1) Dans le langage de l'harmonie, il est convenu d'appeler *dissonance*, ou de qualifier de dissonante, la note étrangère qui s'introduit dans un accord constitué. Il faut reconnaître que cette expression manque de justesse, car une dissonance ne peut provenir que de deux sons formant un intervalle. Néanmoins, nous admettrons conventionnellement cette forme du langage harmonique, avec la pensée qu'on ne se méprendra pas sur sa signification.

dissonance de septième, *sol fa*, qui retarde le *mi*. L'oreille attend cette note *mi* pour caractériser l'accord *ut sol ut mi*.

Dans l'exemple D, la prolongation de la même note *fa* donne lieu à l'accord *sol si ré fa*, dont la résolution vient d'être expliquée.

Il résulte de cette observation que le *retard* proprement dit est une simple modification d'un accord consonnant, tandis que le son prolongé qui amène un accord de septième oblige ce dernier à opérer un mouvement résolutif dans lequel la fondamentale descend de quinte ou monte de quarte.

L'accord de septième de dominante appartient aux deux modes; en effet, si l'on reproduit en *ut* mineur la formule qui a servi à montrer son origine, on retrouvera l'accord *sol si ré fa*; ex. A.

A

L'ACCORD DE SEPTIÈME DE DOMINANTE NE PEUT ÊTRE POSÉ QUE SUR LE CINQUIÈME DEGRÉ DE LA GAMME

§ 193. La théorie des accords relatifs, exposée aux §§ 64 et 73, nous a fait connaître que chacune des notes de la gamme majeure ou mineure est fondamentale d'un accord de trois sons de telle ou telle espèce. Si l'on ajoute une tierce au-dessus de la quinte de chacun de ces accords, on formera la série suivante d'accords de septième; ex. B et C.

B Gamme majeure.

C Gamme mineure.

N. B. Dans chacun de ces accords, le quatrième son ajouté et figuré par une note noire, forme l'intervalle de septième avec la fondamentale. L'examen particulier de ces accords de septième fait voir que la dominante *sol* est la seule qui porte un accord de septième composé d'une tierce majeure, *sol si*, d'une quinte juste, *sol ré*, et d'une septième mineure, *sol fa*, c'est-à-dire d'un accord de septième de dominante.

PRÉPARATION DE LA DISSONANCE EN GÉNÉRAL ET DE LA DISSONANCE NON PRÉPARÉE

§ 194. Le fait harmonique qui résulte d'une note entendue dans l'accord précédent, avant de se prolonger dans l'accord qui suit, se nomme la *pré-*

paration. Mais attendu que cette note, étrangère au second accord, y introduit toujours une dissonance, on désigne alors la note qui doit se prolonger par la *préparation de la dissonance*.

Ainsi, dans le ton d'*ut* majeur, tous les accords qui renferment la sous-dominante *fa* sont propres à préparer la dissonance de septième de l'accord *sol si ré fa*; ex. A.

Dans les premières années du dix-septième siècle, un compositeur vénitien du nom de Claude Monteverde, obéissant aux instincts de son époque et cherchant des effets nouveaux dans l'harmonie, osa frapper l'accord de septième de dominante sans préparer la dissonance.

Or, voici de quelle manière on attaque une septième de dominante sans préparation; ex. B.

Dans cet exemple, la première partie *mi*, du premier accord, passe directement au *fa* de l'accord *sol si ré fa*.

Les tentatives hardies de Monteverde, dont lui-même ne fit usage qu'en hésitant, eurent néanmoins pour résultat de rompre la monotonie de l'ancienne tonalité et de faire entrer l'art musical dans une phase nouvelle, en introduisant la modulation dans l'harmonie. En effet, la tendance résolutive de l'accord de septième de dominante est si claire que, lorsque l'on veut opérer un changement de ton par son intermédiaire, il peut à lui seul remplacer les formules ordinaires nécessitées par l'emploi des simples accords parfaits; nous le verrons tout à l'heure.

§ 195. La tonalité actuelle fut donc établie par l'introduction dans l'harmonie de l'accord de septième de dominante non préparé, parce que cet accord, aidé de la puissance de la note sensible qu'il renferme, fait sentir la nécessité de la cadence parfaite que la pratique des modes anciens produisait naturellement, mais que les maîtres du moyen-âge n'envisageaient pas au même point de vue que les modernes.

L'usage des retards, ainsi que des notes de passage qui servaient d'ornement à la mélodie, a pu quelquefois faire apparaître cet accord sans préparation dans les compositions musicales antérieures à Monteverde; mais les

compositeurs n'avaient pas aperçu la faculté modulante qui lui est propre. — Voici un passage du cantique *Alla Trinita*, déjà cité au § 94, dans lequel on trouve en (a) un accord

de septième de dominante non préparé et résolu régulièrement; ex. A.

L'accord de septième de dominante, qui fut le point de départ de l'harmonie modulante, est si agréable, qu'il peut être frappé *à priori* sans que l'oreille y soit préparée par d'autres accords préalablement entendus; et lorsqu'il est établi sur une note quelconque prise comme fondamentale, on reconnaît sur-le-champ le ton auquel il appartient sans qu'on ait d'abord entendu l'accord de la tonique, majeur ou mineur.

Sous ce rapport, c'est le seul accord de l'harmonie consonnante ou dissonante qui possède cette précieuse faculté; ex. B.

Lorsque la note sensible de l'accord de septième de dominante est placée dans le milieu de l'harmonie, au lieu de la faire monter sur la tonique, on la fait quelquefois descendre sur la dominante, afin d'obtenir l'accord résolutif au complet; mais cette résolution est d'une harmonie moins pure; ex. C.

Tout accord parfait majeur fondamental, dont la quinte est surmontée d'une tierce mineure, se transforme en accord de septième de dominante fondamental non préparé. Ainsi l'accord *ut mi sol*, avec l'adjonction d'un *si b*, devient l'accord de septième de dominante *ut mi sol si b*.

Supposons, par exemple, que le ton d'*ut* majeur soit établi par la formule de cadence parfaite suivante; ex. D.

Après avoir frappé l'accord final de cet exemple, si l'on fait descendre l'*ut* de la première partie sur le *si b*, l'accord de septième de dominante *ut mi sol si b*, qui en résulte, détermine immédiatement le ton de *fa* majeur; ex. A ci-après, dans lequel on trouvera l'accord de septième employé pour la modulation, ainsi que pour exprimer la cadence parfaite.

A

5 6 6/4 5 5 6 6/4 6 6/4 +7 5

La note *ut*, tonique dans l'accord (a), devient dominante dans l'accord (b). Dès-lors, la cadence parfaite, annoncée dans le ton de *fa*, détermine la modulation dans ce dernier ton. Cette modulation est exprimée dès que l'on a entendu l'accord de *fa* sollicité par l'accord de septième de dominante (b). On a donc modulé du ton d'*ut* au ton de sa sousdominante.

§ 196. Suivant le nombre de parties qui entrent dans un ensemble harmonique, l'accord de septième de dominante affecte certaines particularités qu'il est utile de signaler :

1° A deux parties, l'accord *sol si ré fa* doit conserver la fondamentale *sol* et la dissonance de septième *fa*; ex. B.

B

5 — 6 5 +7 5 — 5 3 +7 5

2° A trois parties, on supprime la quinte *ré*; l'émission de toute autre note détruirait l'un des deux intervalles dissonants qui entrent dans cet accord, c'est-à-dire la septième *sol fa* ou la quinte diminuée *si fa*;

Cependant il arrive parfois, mais par exception, que, dans une harmonie à trois parties, on conserve la quinte *ré* au détriment de la tierce *si*; ex. C avec la quinte supprimée, et D sans la tierce en (a);

C

5 +7 5 6 6 6 6 +7 5

D

(a) 5 5 +7 5 6 5 5 +7 5

On remarquera que, dans l'exemple C, l'accord de sixte du second degré, *fa la ré*, précède l'accord de *mi* majeur, dominante en *la* mineur, pour faire une demi-modulation fréquemment employée ;

3° A quatre parties, on peut éviter d'écrire la quinte, mais alors on double la fondamentale; ex. A.

Remarque. L'exemple A montre que la résolution de l'accord de septième de dominante, sans la quinte, produit

l'accord résolusif de la tonique au complet; la suppression de la quinte contribue même, dans cette circonstance, à rendre plus élégante la marche des parties, en évitant les unissons. Cette observation

s'applique seulement à l'harmonie du clavier; car, avec les voix, on peut disposer les parties composant un accord de septième de dominante de manière à produire l'accord de la tonique avec toutes ses notes; ex. B.

On voit ici que l'harmonie large autorise la note *ré*, qui a son mouvement libre, à monter sur le *sol*, quinte de l'accord de la tonique.

Lorsqu'on fait mouvoir ensemble plus de quatre parties, la doublure obligée des notes porte sur la fondamentale *sol* ou sur la quinte *ré*; car si l'on doublait la sensible *si* (tierce), ou la sousdominante (septième), il en résulterait inévitablement des octaves défectueuses amenées par le mouvement obligatoire de ces notes; ex. C, D, E.

C Défectueux. D Régulier. E Régulier.

Les octaves consécutives de l'exemple C sont : *fa mi, fa mi, et si ut, si ut.*

A cinq ou six parties, on double la fondamentale et la quinte; ex. F et G.

Ajoutons que l'on peut, en toute circonstance, supprimer la quinte d'un accord de septième de dominante sans amoindrir sa puissance harmonique.

F G

POSITIONS DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DE DOMINANTE FONDAMENTAL

§ 197. Sur le clavier, l'accord de septième de dominante, écrit à quatre parties, peut recevoir trois positions avec lesquelles la marche obligatoire des notes reste toujours la même; ex. A, B, C.

Quelle que soit la position adoptée, l'accord de septième de dominante, résolu sur celui de la tonique à l'état fondamental, amène toujours ce dernier privé de sa quinte.

N. B. Il en est de même lorsque les parties de l'harmonie sont disposées pour les voix; mais, dans le cours de cet ouvrage, nous ne nous occuperons désormais que de la position sur le clavier.

L'accord de septième de dominante, destiné à remplir, dans les cadences, le rôle harmonique de celui de la dominante, a, sur cet accord, l'avantage de solliciter plus impérieusement la cadence parfaite. Toutefois, le choix à faire entre ces deux accords est soumis au goût du musicien. Dans la musique d'un caractère simple, l'accord parfait majeur de la dominante est souvent préférable. Citons, par exemple, le début du *Stabat Mater*, accompagné en D par l'accord de la dominante, et en E par celui de la septième sur la même note.

Dans l'exemple E, le *si* \flat , qui forme la septième de dominante, nuit à la simplicité de l'accompagnement.

Le contraire a lieu dans d'autres circonstances; ainsi, dans la *Dernière Pensée musicale* de Weber, on trouve un exemple frappant de la supériorité de l'accord de septième de dominante employé dans les passages d'une expression mélancolique; ex. F.

L'accord de septième de dominante, *fa la ut mi b*, placé sur le premier temps de la mesure (a), et sur le dernier temps de la mesure (b), imprime à ce morceau un caractère de tristesse que ne produirait pas l'accord de la dominante; car, si l'on substituait la note *fa* (dominante) à la sousdominante *mi b* (ex. G de la page précédente), l'effet de douce mélancolie qui caractérise ce morceau serait anéanti.

COMPARAISON ENTRE LA TONALITÉ ANCIENNE ET LA TONALITÉ MODERNE

§ 198. Il est évident que le plain-chant fut, pour ainsi dire, détrôné par l'accord de septième de dominante frappé sans préparation. Cette musique était basée sur huit gammes diatoniques d'espèces différentes que l'on nomme des *modes* ou *tons*.

Chacun des modes de l'ancienne tonalité est caractérisé par les limites de sa gamme prise dans l'étendue d'une octave, et par deux notes essentielles dont l'une, qu'on nomme la *finale*, remplit une fonction à peu près analogue à notre tonique. L'autre note se nomme la *dominante*, parce que, dans la psalmodie (chant des psaumes), elle est répétée plus souvent que les autres; ex. A.



La *finale* de ce mode est la note *ré*; le *la* en est la *dominante*.

Dans toutes les gammes de la musique moderne, la tonique et la dominante sont invariablement placées sur le 1^{er} et le 5^e degrés; tandis que, dans le plain-chant, l'intervalle qui sépare la *finale* de la dominante varie suivant le mode.

Les huit modes anciens forment deux grandes catégories :

1^o Quatre modes *impairs*, 1, 3, 5, 7, que l'on nomme *authentiques* ou *supérieurs*;

2^o Quatre modes *pairs*, 2, 4, 6, 8, que l'on nomme *plagaux* ou *inférieurs* (1).

En voici le tableau dans lequel la finale et la dominante sont marquées par une note noire :

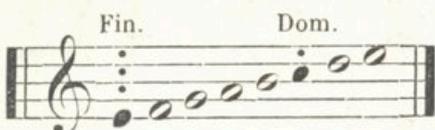
(1) Les quatre modes impairs se nommaient : *Dorien*, *phrygien*, *lydien* et *mixo-lydien*. On désignait par : *hypo-dorien*, *hypo-phrygien*, *hypo-lydien* et *hypo-mixo-lydien*, les quatre modes pairs.

Modes authentiques (impairs).

Modes plagaux (pairs).

1^{er} Mode. 

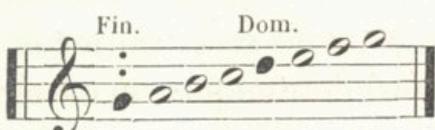
2^e Mode. 

3^e Mode. 

4^e Mode. 

5^e Mode. 

6^e Mode. 

7^e Mode. 

8^e Mode. 

On remarquera que chaque ton *authentique* est accompagné du ton *plagal* qui en est le dérivé. Ces deux modes ont la même *finale*; mais la dominante est différente.

Cette variété dans la forme des tétracordes imprime aux chants qui sont construits avec chacune de ces gammes un caractère qui lui est propre.

Lorsque l'un de ces modes est choisi, on ne le quitte plus; c'est pourquoi la musique du moyen-âge est monotonique. Mais comme, dans tous les modes, on emploie le *si* \sharp et le *si* \flat ; que, dans les premier et deuxième modes, on affecte souvent d'un dièse la note qui est diatoniquement au-dessous de la finale; que le même signe d'élévation est usité dans les modes où le triton ne doit jamais exister, il en résulte que l'harmonie des accords, formée avec les notes de ces modes, produit un peu l'effet de nos modulations passagères établies dans les tons les plus relatifs.

Voici, par exemple, de quelle manière on peut accompagner la psalmodie du cinquième mode, lequel a de l'analogie avec notre ton de *fa* majeur :

Di - xit Do - mi - nus do - mi - no me - o se - de a dex - tris me - is



Le chant de cet exemple est à la première partie.

Voici un fragment tiré de l'hymne *Pange lingua*, écrit dans le troisième mode; ex. A.

A Fruc-tus ven - tris ge - ne ro si Rex ef - fu - dit gen - ti - um

Ce dernier exemple paraît être encore plus modulé que le précédent. En effet, du ton d'*ut* majeur on passe en *ré* mineur, puis en *sol* majeur; de là, on effleure le ton de *mi* mineur, et, après avoir réaccusé le ton d'*ut* majeur par une brusque transition sur son accord de tonique, on termine la cantilène, sur la finale *mi* du troisième mode, par une demi-modulation.

§ 199. Malgré le peu de ressources offertes par l'ancienne tonalité, la mélodie reçoit encore une assez grande variété du caractère inhérent à chacun des modes dont les quatre premiers ont de l'analogie avec notre mode mineur, tandis que les quatre autres ressemblent à notre mode majeur.

De nos jours, la musique n'a pas conservé les huit modes anciens, parce que, renfermée dans deux types de gamme qui les résument tous, elle remplace avec avantage la variété des modes par la modulation; c'est pourquoi, avec un nombre de gammes beaucoup plus restreint, elle est néanmoins plus riche sous le rapport de la mélodie et de l'harmonie.

L'usage de tous les intervalles chromatiques, inusités dans le plainchant (1), ainsi que l'emploi des accords nouveaux dont on a reconnu la puissance modulante, ont amené cette différence radicale entre les deux tonalités.

L'attraction des accords les uns sur les autres, qui caractérise la musique moderne, était à peu près inconnue des maîtres anciens. Ainsi, l'accord de notre dominante, suivi de celui de la tonique, n'avait pas pour eux plus de pouvoir terminatif que celui de la sousdominante placé dans une position analogue. Aussi la cadence plagale est-elle fréquemment en usage dans le plain-chant.

(1) « Le chant grégorien n'admettait que les six intervalles suivants : Le demi-ton, le ton, la tierce majeure, la tierce mineure, la quarte juste et la quinte juste; c'est-à-dire que la voix ne pouvait passer d'une note à une autre que par l'un ou l'autre de ces intervalles. Dans l'échelle diatonique, le demi-ton se trouvait toujours de *mi* à *fa*, de *si* à *ut* et de *la* à *si* ♭ par exception. Partout ailleurs, on ne rencontrait que des tons, si ce n'est en certaines circonstances exceptionnelles. Il est donc certain, d'après le témoignage du maître des maîtres, qu'il y avait des circonstances où l'on faisait le demi-ton ailleurs que du *si* à l'*ut*, du *mi* au *fa* et du *la* au *si* ♭. » Le R. P. Lambillotte (*Esthétique du Chant Grégorien*, page 325).

§ 200. La modulation proprement dite, et telle que nous la comprenons aujourd'hui, n'existait pas dans l'harmonie du moyen-âge, parce que la tonique et la dominante ne formaient pas, comme chez nous, la base des cadences principales. Toutefois, les compositions qui datent de la deuxième moitié du quinzième siècle attestent que déjà, à cette époque, on a cherché à rompre la monotonie du genre ancien. L'immortel Palestrina, auteur du *Stabat Mater* dont un fragment a été cité (page 164), a écrit au seizième siècle des morceaux qui n'appartiennent à aucun des modes du plain-chant. C'est en quelque sorte un milieu entre l'ordre monotonique et le système modulant. En effet, à l'audition de cette suave musique, on éprouve le sentiment de modulations non définies qui impriment à l'harmonie de cette école une couleur indéfinie et un charme inexprimable que le caractère positif de la tonalité moderne peut difficilement produire.

Nous avons dit plus haut que les quatre premiers modes se rapprochaient du mode mineur. Voici, par exemple, de quelle manière, dans l'office de la messe, on accompagne sur le clavier le chœur qui précède la préface, lequel est du premier mode; ex. A

A

Dig - num et jus - tum est

La psalmodie de ce premier mode peut être accompagnée de la manière suivante : ex. B.

B Di - xit Do - mi-nus Do - mi-no me - o Se-de a dex-tris me - is

Les organistes ne suivent pas toujours une règle uniforme pour harmoniser le plain-chant. Les uns maintiennent constamment la mélodie principale dans le haut des accords, comme on le voit dans les exemples ci-dessus ; tandis que les autres placent ce même chant à la basse et l'exécutent alors de la main gauche de la manière suivante : ex. A à la page suivante.

A



Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o se de a dex - tris me - is

6 4 6 6 7 6 4 6 # 6 4 3

On a vu, au § 41, que cette manière d'écrire l'harmonie produit ordinairement les accords dans leurs renversements, ainsi que l'indique le chiffre de cet exemple.

Malgré les espèces de modulations fugitives produites par ces accompagnements, l'harmonie générale est bien du mode mineur.

Ce premier mode peut être harmonisé également de la manière suivante ; ex. B.

B



Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no meo ; se - de a dex - tris me - is. - - -

On voit ici que le chant est placé dans le médium de l'harmonie.

C'est ainsi généralement que le *Faux-Bourdon* est exécuté dans les maîtrises, où l'on dispose de voix d'enfants de chœur.

N. B. Notre intention n'est pas de donner ici des exemples d'accompagnement conformes à ceux du plaint-chant pur ; nous avons simplement voulu, par cet aperçu comparatif, faire entrevoir que les principes fondamentaux de l'harmonie moderne sont renfermés dans ceux de l'ancienne tonalité. Ainsi, dans une strophe du *Dies iræ*, on trouve un type bien connu de marche d'harmonie ; ex. C.

C



Quan-tus tremor est fu-tu - rus Quando judex est ven - tu-rus euncta strictæ di s-cus-su-rus.

Le changement de mode d'un accord parfait était souvent usité dans la

musique du moyen-âge. On sait, par le § 135, tout le parti que l'on peut tirer de cette mutation, quand on veut moduler dans les relatifs directs et indirects.

§ 201. La note sensible et la sousdominante, mises harmoniquement en contact, produisent la dissonance naturelle de triton. Cet intervalle communique à l'accord de septième de dominante qui le renferme, la puissance modulante dont il est lui-même doué.

Nous avons donc anticipé sur la marche progressive et historique des faits principaux de l'harmonie, en exposant la théorie de l'accord de quinte diminuée en même temps que celle des accords parfaits, qui forment la relation directe du premier ordre (§ 67).

Mais on ne doit pas perdre de vue que le but de cet ouvrage est de présenter un ensemble rationnel des lois qui régissent les accords de l'harmonie moderne. Or, cette harmonie se distingue de l'ancienne, non-seulement par la modulation, mais aussi parce qu'elle renferme en elle-même un ordre monotonique particulier dont le principe constitutif est la succession d'aller et retour de l'accord de la tonique et de celui de la dominante, c'est-à-dire les cadences parfaite et imparfaite avec lesquelles on procure à l'oreille le sentiment du repos momentané ou de la conclusion nécessaire à toute phrase musicale construite suivant la règle du rythme et de la mesure.

Un très grand nombre de mélodies, conçues dans ce genre monotonique, perdraient beaucoup de leur mérite si on cherchait à les accompagner d'une harmonie modulante. Les exemples que l'on pourrait citer sont innombrables.

La plupart des airs suisses et tyroliens, qui sont accompagnés d'un bout à l'autre avec l'accord de la tonique et celui de la dominante, ou de septième sur cette dernière note, se trouvent dans ce cas.

Souvent l'harmonie de l'accord de la sousdominante, fondamental ou renversé, est combinée avec celle des deux accords principaux (1). En voici un exemple (A ci-après) :

(1) « Les deux accords les plus importants d'une gamme sont ceux des 1^{er} et 5^e degrés ; le premier, parce qu'il repose sur la tonique et l'autre sur la dominante qui est la note la plus essentielle de la gamme après la tonique ; leur enchaînement est si naturel, que presque tous nos grands maîtres ont créé leur mélodie la plus suave, la plus exaltée avec ces deux accords. Aux théâtres, aux concerts, dans les salons, partout enfin les chants les plus énergiques, les plus passionnés sont toujours formés avec les accords du 1^{er} et du 5^e degrés auxquels on ajoute souvent celui du 4^e degré. Il n'est pas de sentiments calmes ou pathétiques qu'on ne puisse rendre avec ces trois accords, et dans le Midi, où le ciel est toujours si beau, on passe souvent les nuits à improviser des duos, des chœurs ; c'est ravissant de mélodie, et pourtant on n'entend presque jamais que les trois accords dont nous venons de parler, surtout ceux de tonique et de dominante. » H. COLET (*Cours complet de composition théorique et pratique*, page 35).

A P. Scudo.

Pauvre fil qu'autrefois ma jeu-ne rê-ve-rie, Naive en-fant, Croyait abandon-né par la Vierge Ma-rie Au gré du vent. Déro-bé par la brise à son voi-le de soie Fil pré-cieux, Quel est le chéru-bin dont le soufflet'en-voie Si loin des cieux ?

Ritard. etc.

Cet exemple, tiré de la collection des romances de P. Scudo, est empreint d'une naïveté mélodique si suave qu'il peut être cité comme un des types les plus parfaits du genre monotonique moderne.

La comparaison des deux tonalités donne lieu à diviser le genre monotonique en trois espèces :

- 1° Celui du plain-chant ;
- 2° Le genre dit : *alla Palestrina* ;
- 3° Celui de l'harmonie moderne.

Afin de rendre cette comparaison plus sensible, citons, comme un fragment de mélodie, le cri des marchands de *plaisir* à Paris, écrit avec les notes de la gamme d'*ut* majeur ; ex. B.

B

Voi - là l'plai - sir, mes - dam's voi - là l'plai - sir!

Peut-être ce fragment est-il d'origine ancienne ; il peut, dans tous les cas, recevoir un accompagnement monotonique dans la forme approximative du plain-chant ; ex. A et B.

Example A: Treble clef, G major. Bass clef, monotonic accompaniment. Plainchant melody in treble clef.

Example B: Treble clef, D major. Bass clef, monotonic accompaniment. Plainchant melody in treble clef.

On l'accompagne aussi avec une harmonie plaquée, du genre *Palestrina* ; ex. C.

Example C: Treble clef, G major. Bass clef, plucked harmony accompaniment. Plainchant melody in treble clef.

L'harmonie monotonique moderne produit un repos établi sur l'accord de dominante ou de septième de dominante ; ex. D.

Example D: Treble clef, G major. Bass clef, modern monotonic harmony accompaniment. Plainchant melody in treble clef.

Le voici en harmonie modulante ; ex. E, F.

Example E: Treble clef, G major. Bass clef, modulating harmony accompaniment. Plainchant melody in treble clef.

Example F: Treble clef, G major. Bass clef, modulating harmony accompaniment. Plainchant melody in treble clef.

N. B. Les accords de la deuxième et de la cinquième mesures de l'exemple F nous sont encore inconnus.

La marche de certains accords des exemples A et B (ci-dessus) montrent que le genre monotonique de l'ancienne tonalité est imité quelquefois par

une série rationnelle de nos accords relatifs du premier ordre. Ainsi la succession des trois accords parfaits mineurs des 2^e, 3^e et 6^e degrés d'un ton du mode majeur, et des 1^{er}, 4^e et 5^e dans le mode mineur, rappelle un peu l'harmonie du plain-chant.

Dans un Noël de A. Adam, au passage *Peuple à genoux*, etc., l'accompagnement est produit par une succession d'accords de ce genre; ex. A.

A. ADAM.

Peuple, à ge - noux, at- tends ta dé - li - vran - ce, No - ël!

etc.

Le sentiment de l'harmonie grégorienne se manifeste également dans le mode mineur, lorsque l'accord de la tonique et celui de la dominante forment une suite de deux accords parfaits mineurs; ex. B, C et D.

B C D

3 6 — 6 3 # 3 6 5 5 3 # 3 3 5 6 #

Le sol naturel de la deuxième mesure de chacune de ces formules de re-

pos à la dominante, n'est pas sensibilisé par le dièse. L'absence du signe d'élévation communique à l'accord de la dominante une sorte d'inertie qui lui enlève la faculté d'opérer la cadence parfaite; c'est pourquoi le retour sur l'accord de la tonique n'a pas de caractère terminatif (1).

Les auteurs dramatiques produisent quelquefois de beaux effets par des successions qui semblent étrangères à la musique moderne.

Le sextuor du *Médecin malgré lui* (deuxième acte), de Gounod, contient une phrase accompagnée par des accords formant une succession du même genre que les formules ci-dessus; ex. A.

A etc.

Un mé-de - cin est un de - vin, est un devin.

(a) *ff*

Cette phrase renferme dans la mesure (a), une demi-modulation bien caractérisée suivant les prescriptions du § 123.

EMPLOI DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DE DOMINANTE DANS LA MODULATION

§ 202. On sait maintenant que l'accord de septième de dominante peut être substitué à l'accord parfait majeur de la même note dans ses fonctions monotoniques.

Voici l'emploi qu'on en fait dans les cadences principales ou rompues : ex. B et C.

B C

5 6 +7 3 6 +7 5 5 +7 5 6 +7 5 6 6 +7 5

(1) Si l'on introduit la note sensible dans les modes du plain-chant, on peut alors accompagner la mélodie de cette musique avec les accords qui forment les cadences principales de l'harmonie moderne. Aussi nous prévenons de nouveau le lecteur que nos exemples ne sont pas accompagnés d'après les règles de l'harmonie du moyen-âge.

Remarque importante. — Lorsque l'accord parfait majeur de la dominante fondamental, en mouvement vers l'accord de la tonique, se résout sur l'accord de sixte de ce dernier, la conclusion n'est pas parfaite ; on sait, par le § 83, que cette succession se nomme une *demi-cadence*.

En voici un exemple en *ut* majeur ; ex. A.

Supposons que dans la demi-cadence (a) de l'exemple A, l'accord parfait majeur de la dominante *sol, sol si ré*, soit remplacé par son équivalent harmonique *sol si ré fa* (septième de dominante) ; ex. B.

En (b), la tierce mélodique *sol mi*, chantée par la basse, et la seconde *fa mi* de la première partie, produite par le mouvement semblable de ces deux parties extrêmes, donnent naissance à une défectuosité mystérieuse que l'on désigne généralement sous le nom d'*octave cachée*.

Le principe de l'octave cachée a pour base le fait suivant.

Lorsqu'une partie marche par degré disjoint, par exemple de *sol* à *ré*, en descendant, on suppose que l'oreille sous-entend les notes intermédiaires *fa mi*. De *sol* à *mi*, comme ci-dessus, exemple B, on sous-entend le *fa*. D'où il résulte que, dans la demi-cadence de cet exemple, la base *sol mi* est censée avoir fait une octave cachée, *fa fa*, avant de produire l'octave apparente *mi mi* du second accord *mi ut mi*. C'est ce qu'on peut voir en figurant par une note noire le *fa* sous-entendu ; ex. C. ci-contre.

Une défectuosité du même genre, et qu'on nomme une *quinte cachée*, peut également se produire par le mouvement semblable de la basse à la première partie.

Pour éclaircir notre explication, soit donné en *ut* majeur l'accord parfait de la tonique suivi de celui de la dominante, formant ensemble une cadence imparfaite ; ex. D.

Si l'on remplit l'intervalle *ut sol* de la basse par les notes intermédiaires *ré mi fa*, on aura la figure suivante ; ex. E.

Dans l'exemple E, l'*ut* aigu du premier accord fait quinte juste avec le *fa* sous-entendu de la basse, ce qui produit la quinte cachée *fa ut* avant la quinte évidente *sol grave et ré aigu* du second accord.

A

B

C

D

E

Terminons cette remarque en disant que les successions d'accords les plus légitimes peuvent quelquefois produire des octaves et des quintes cachées. Ainsi, par exemple, la cadence parfaite renferme naturellement une octave cachée; ex. A et B.

A

B

On vient de voir que la cadence imparfaite donne lieu à une quinte cachée; ex. C.

D'après cela, si l'on voulait soumettre l'enchaînement naturel des accords à toute la sévérité de règles imaginaires, souvent il serait impossible de produire les successions d'accords les plus rationnelles, comme on le voit dans les exemples A B et C (1).

C

§ 203. Ce qui a été dit (§ 192) au sujet de l'accord parfait majeur transformé en un accord de septième de dominante non préparé, par l'adjonction d'une tierce mineure au-dessus de sa quinte, s'applique également à l'accord parfait mineur; mais alors il est nécessaire de hausser d'un demi-ton chromatique la tierce de la fondamentale, en même temps que la septième mineure apparaît; ex. D.

D

Ici, le sentiment de la tonalité harmonique produit par l'accord parfait mineur dont l'ouïe a d'abord été frappée, dicte la nature du mode qui doit caractériser le ton nouveau, et l'on sent que l'accord de septième de dominante, *ut mi sol si b*, accuse le ton de *fa*, mode mineur (4^e degré en *ut* mineur); ex. E ci-contre.

E

(a)

Dans cet exemple, l'accord de septième de dominante en (a) est écrit à cinq parties, afin d'avoir au complet l'accord résolutif de la tonique (§ 196).

(1) La remarque qui vient d'être faite montre la difficulté qu'il y a d'établir une règle absolue et formulée de manière à pouvoir, en toute circonstance, éviter les fautes d'octave et de quinte cachées. La lecture des bons auteurs, le goût et l'habitude peuvent seuls amener les harmonistes à produire des œuvres exemptes d'irrégularités dont le plus souvent l'oreille est le seul juge.

§ 204. Partons de nouveau du ton d'*ut* majeur, et modulons dans le ton de *fa* majeur par l'intermédiaire de l'accord de septième de dominante; ex. A.

A

5 +7 5

Après avoir modulé d'*ut* majeur en *fa* majeur, on peut de même passer au ton de *si* \flat majeur (sousdominante en *fa* majeur). Du ton de *si* \flat majeur, on module en *mi* \flat majeur; la modulation suivante s'établit en *la* \flat majeur, et ainsi de suite, de quinte en quinte juste inférieure ou de quarte en quarte juste supérieure; ex. B.

B

5 +7 5 +7 5 +7 5 +7 5 +7 5 +7 5 etc.

Chacune de ces modulations est opérée par l'accord de septième de dominante du ton d'arrivée. On effectue de la sorte des modulations dans les tons qui marchent en progression croissante de bémols.

On remarquera que, dans l'exemple B, écrit à quatre parties, lorsque l'accord de septième de dominante est composé de ses quatre notes, l'accord résolutif est privé de sa quinte; réciproquement si l'accord de septième de dominante se présente sans la quinte, l'accord résolutif possède la sienne.

Si l'on écrit cette série modulante à cinq parties en doublant la fondamentale de tous les accords de septième de dominante, et en triplant, au besoin, celles des accords parfaits, on obtiendra toujours les accords de tonique au complet; ex. C.

C

5 +7 5 +7 5 +7 5 +7 5 +7 5 +7 5 etc.

§ 205. Après la modulation en *ut* ♭ (exemple C), si l'on veut prolonger la série par quinte inférieure, on doit nécessairement entrer dans le ton de *fa* ♭, avec huit bémols à l'armure; mais pour éviter cette quantité de bémols, on fait alors une application du principe de l'enharmoine, exposé au § 134, et, dans ce cas, le ton de *mi* naturel avec quatre dièses, se substituant à celui de *fa* ♭, les armures des tons qui suivent par quinte inférieure se présenteront à l'inverse en progression décroissante de dièses. On rentrera ainsi dans le ton d'*ut* en passant par les gammes qui ont pour toniques les notes, *mi, la, ré, sol, ut*; ex. A.

A

La transformation enharmonique se fait généralement sur le point qui, dans le cours des modulations, paraît le plus favorable à la simplification de l'écriture musicale des accords. Dans l'exemple A, elle a lieu de l'accord d'*ut* ♭ à celui de septième de dominante du ton de *mi*. Ainsi, au lieu d'*ut* ♭ *mi* ♭ *sol* ♭ *si* ♭, on a écrit l'enharmoine *si* ♯ *ré* ♯ *fa* ♯ *la*.

§ 206. La régularité de la basse, qui descend de quinte juste et monte de quarte juste, fait de cette série de modulations une marche d'harmonie dont la première période est formée des quatre premiers accords. Ex. B.

B

Quand on écrit cette marche à trois parties, la quinte de chacun des accords est supprimée; ex. A ci-après.

A

5 +7 5 +7 5 +7 5 +7 5 +7 5 +7

5 +7 5 +7 5 +7 5 +7 5 +7 5 +7 5

en harm.

Cette progression d'harmonie se pratique également dans les tons du mode mineur; mais on doit alors se conformer aux prescriptions du § 203, relatives à l'accord parfait mineur transformé en accord de septième de dominante; ex. B.

B

etc.

3 +7 3 +7 3 +7 3 +7 3 +7 3 +7 3

DE LA CADENCE ÉVITÉE

§ 207. Lorsque l'accord de septième de dominante fait son mouvement résolutif sur celui de la tonique, si l'on abaisse d'un demi-ton chromatique la tierce de la fondamentale, au lieu de la faire monter sur la tonique, la marche naturelle de cette note, ainsi détournée, produit un nouvel accord de septième de dominante; ex C, D.

C Résol. normale.

+7 5

D Résol. exceptionnelle.

+7 +7

On voit dans l'exemple D ci-dessus, que la sensible *si* (tierce de la fondamentale) passe au *si* \flat , ce qui produit la dissonance non préparée de l'accord de septième de dominante, *ut mi sol si* \flat , du ton de *fa*.

La succession de ces deux accords de septième de dominante, se nomme une *cadence évitée*.

A quatre parties, lorsque deux accords de septième de dominante font une cadence évitée conforme à celle de l'exemple D, si l'un des accords possède sa quinte, le suivant doit être privé de la sienne. Ce principe est fondé sur la marche naturelle des parties. Pour le démontrer, écrivons une cadence évitée formée de deux accords de septième de dominante au complet; ex. A ci-contre.

A

Si des voix exécutaient cette succession comme elle est écrite, la marche des parties obligerait la deuxième à produire un intervalle mélodique de tierce majeure, *ré si* \flat , contraire au sens tonal et à la marche qui lui est dévolue. La troisième partie, en descendant sur le *sol*, ne remplirait pas la fonction dont elle est chargée, laquelle consiste à descendre d'un demi-ton chromatique, *si si* \flat .

Supposons maintenant que la voix qui tient le *si* \sharp du premier accord, remplisse fidèlement sa fonction en descendant sur le *si* \flat , et qu'on veuille en même temps obtenir l'accord *ut mi sol si* \flat au complet, on sera forcé, dans cette circonstance, de faire marcher la deuxième partie, *ré*, sur le *sol*, en passant par-dessus le *si* \flat .

Il en résultera nécessairement un croisement de voix (voyez § 44).

Les inconvénients qui viennent d'être signalés disparaîtront si l'on imprime à chacune des parties sa marche naturelle. Dès-lors, la deuxième partie, descendant sur *ut*, et la troisième sur le *si* \flat , produiront un second accord de septième de dominante privé de sa quinte; ex. B.

B

§ 208. La cadence évitée a pour but de passer dans les gammes éloignées de relation sans accuser les tons intermédiaires. Ainsi, du ton d'*ut* majeur, on passe dans celui de *mi* \flat majeur avec deux cadences évitées; ex. C.

C

Quelquefois le sens d'une mélodie se prête à ce qu'elle soit accompagnée

d'une cadence évitée. C'est ce qui a lieu par exemple dans l'air : *Ah ! vous avez des droits superbes*, du *Nouveau Seigneur du Village* ; ex. A.

A BOIELDIEU

Ar - ri - vez - vous, on vous pré - sente a - vec pompe etc.

+7 +7 5

La cadence évitée de cet exemple, établie entre l'accord de septième de dominante du ton de *si* et celui du ton de *mi*, est écrite conformément à la règle ci-dessus ; car la quinte n'existe pas dans le premier accord, tandis que le second est complet.

§ 209. Deux accords de septième de dominante dont les fondamentales marchent par quinte juste inférieure, et qui produisent conséquemment une cadence évitée, constituent la première période d'une progression harmonique fort en usage et connue sous le nom de *marche de septième de dominante* ; ex. B.

B

Première période.		Deuxième période.		Troisième période.	
+7	+7	+7	+7	+7	+7

+7	+7	+7	+7	+7	+7	+7	5

enh.

On remarquera que le premier accord de chacune des périodes possède sa quinte et que le second ne l'a pas. Le contraire aurait lieu si le premier accord n'était pas complet.

A cinq parties, tous les accords possèdent leur quinte ; ex. A ci-après.

A

Cette marche d'harmonie est souvent employée par les maîtres. Au troisième acte d'*Obéron*, Weber en a fait une heureuse application dans un chœur de fête à trois parties; ex. B.

B

WEBER.

Pour toi s'ap - pré - te cet - te

fé - te, Viens de fleurs pa - rer ta té - te. etc.

L'accompagnement de ce chœur est écrit à cinq parties, c'est pourquoi les accords de septième de dominante sont tous complets. Le dernier de ces accords reçoit une résolution différente des autres, parce qu'il se transforme en un accord dont l'origine et l'emploi seront expliqués au § 236.

A trois parties, toutes les quintes sont supprimées; ex. C.

C

+7 +7 +7 +7 +7 +7 +7

Cette marche de septième de dominante est susceptible de recevoir des variantes imitées; en voici deux exemples : A et B.

A

B

§ 210. La marche d'harmonie modulante du § 167, dont la basse fondamentale descend de tierce et monte de quarte, se fait également par l'accord de septième de dominante; ex. C.

C

L'accord de septième de dominante permet de varier les types de marches modulantes; ex. D et E.

D

enharm.

E

DU PREMIER RENVERSEMENT DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DE DOMINANTE

§ 211. Le principe du renversement des accords de septième est le même que celui des accords de trois sons; il se fait du grave à l'aigu, afin d'obtenir les renversements dans la disposition de l'harmonie serrée.

Soit donné l'accord de septième de dominante fondamental, *sol si ré fa*, disposé dans l'ordre le plus direct; ex. A.



Pour obtenir le premier renversement, on porte la fondamentale à son octave supérieure, soit :

Sol si ré fa fondamental;
Si ré fa sol 1^{er} renversement; ex. B.



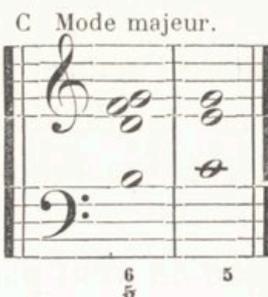
Sous cet aspect, la note sensible de la gamme forme la note de basse de l'accord de septième de dominante; la fondamentale *sol*, placée à l'aigu, à distance de sixte de la note de basse *si*, forme une seconde majeure avec la sousdominante *fa*, qui devient alors elle-même la quinte du premier renversement *si ré fa sol*. La sustonique *ré* (quinte de l'accord fondamental) remplit ici la fonction de tierce.

Les intervalles de ce renversement, comptés à partir de la note de basse, forment donc :

Une sixte	<i>si sol</i>	chiffrée par 6
Une quinte	<i>si fa</i>	— 5
Une tierce	<i>si ré</i>	— 3

Les trois chiffres superposés : $\frac{6}{5}_3$, représentent en principe le premier renversement d'un accord de septième. Pour signaler particulièrement l'accord de septième de dominante sous cet aspect, on emploie seulement les deux chiffres superposés $\frac{6}{5}$, en traversant le 5 d'une barre indiquant la quinte diminuée *si fa*; soit $\frac{6}{\bar{5}}$. Dans cet état, l'accord de septième de dominante prend le nom de *sixte et quinte diminuée*.

§ 212. Les renversements de l'accord de septième de dominante ne changent pas la tendance résolutive de ses notes. Or, la note de basse de l'accord de sixte et quinte diminuée ayant une direction forcée vers la tonique, il en résulte que cet accord se résout naturellement sur l'accord de la tonique fondamental; ex. C et D.



La résolution naturelle de l'accord de sixte et quinte diminuée, *si ré fa sol*, produit l'accord de la tonique au complet, parce que la fondamentale *sol*, c'est-à-dire la sixte de ce renversement reste sur le même degré.

Dans son enchaînement avec l'accord de la tonique, l'accord de sixte et quinte diminuée procure le sentiment d'une sorte de terminaison du sens musical semblable à celui que produit le premier renversement de l'accord de la dominante en mouvement sur l'accord de la tonique. Mais la conclusion n'est pas aussi explicite que celle de la cadence parfaite; aussi l'emploie-t-on principalement dans les phrases incidentes. En voici un exemple tiré du grand air de *Figaro* dans le *Barbier de Séville*; ex. A.

A ROSSINI.

La belle vi-e, pour un bar-bier de qua-li-té, de qua-li-té, etc.

Les modulations s'opèrent avec élégance par l'intermédiaire de ce renversement; ex. B, C, D, E.

§ 213. Sur le clavier, l'accord de sixte et quinte diminuée reçoit trois positions; ex. F, G, H.

Le premier renversement de l'accord de septième de dominante est l'équivalent harmonique de l'accord de sixte de la dominante. Le choix dépend de la fantaisie, car il est des circonstances où l'un est préférable à l'autre.

Si de l'accord de la tonique on veut passer à l'accord fondamental-du 6^e

degré par l'intermédiaire de l'accord de sixte et quinte diminuée, non-seulement la résolution naturelle de celui-ci sera contrariée, mais il en résultera deux quintes défectueuses; ex. A.

A

5 6 3 6

Les deux quintes défectueuses sont : *fa si* et *mi la*, de la seconde à la troisième mesure.

Dans cette succession, l'emploi de l'accord de sixte de la dominante corrigera cette irrégularité; ex. B.

B

5 6 3 6

Dans une sonate de Steibelt, une succession du genre de celle de l'exemple B accompagne très élégamment la mélodie suivante; ex. C.

C

STEIBELT. etc.

6

Dans cet exemple, si l'on ajoutait le *mi* à l'accord de sixte, *la ut fa*, de la première mesure, afin de caractériser la dissonance de sixte et quinte diminuée, *la ut mi fa*, l'accord de *sol* mineur (6° degré en *si* majeur) ne se présenterait pas si naturellement au premier temps de la deuxième mesure.

Une harmonie du même genre accompagne la fin de chaque couplet d'une charmante romance de Pauline Duchambge; ex. D.

D

PAULINE DUCHAMBGE etc.

E la pauvre vieille pleu - ra, et la pauvre vieil - le pleu - ra.

5 6 3 6 6 6 4 +7 5

La marche d'harmonie de la page 206, dans laquelle la basse fondamentale descend de tierce et monte de quarte, se fait aussi par l'accord de sixte et quinte diminuée; ex. A ci-après.

A

5 6/5 3 6/5 3 6/5 5 6/5 5 6/5 3 6/5 5

Voici d'autres marches produites par ce renversement; ex. B et C.

B

6/5 5 6/5 3 6/5 5 6/5 3 6 6/4 +7 5

C

6/5 5 6/5 5 6/5 3 6/5 5 6/5 3 6/5 3 6/5 5

DU DEUXIÈME RENVERSEMENT DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DE DOMINANTE,
DIT ACCORD DE SIXTE SENSIBLE

§214. La note de basse de l'accord de sixte et quinte diminuée étant portée à son octave supérieure, on obtient le deuxième renversement de l'accord de septième de dominante, soit :

Si ré fa sol
Ré fa sol si; ex. D

D 1^{er} Renv. 2^e Renv.

En harmonie serrée, la disposition des notes du deuxième renversement de l'accord de septième de dominante présente dans le milieu de l'harmonie la seconde majeure formée par la sousdominante *fa* et la fondamentale *sol*.

Sous cet aspect, l'accord de septième de dominante se nomme *sixte sensible*, parce que la note sensible *si*, placée à l'aigu de l'harmonie, forme un intervalle de sixte avec la note de basse *ré*.

Les intervalles de l'accord de sixte sensible sont comptés de la manière suivante :

Une sixte majeure, *ré si*, chiffrée par 6 ;

Une quarte juste, *ré sol*, — 4 ;

Une tierce mineure, *ré fa*, — 3.

Ces trois chiffres superposés $\frac{6}{4}{3}$ représentent, en principe, un accord de septième au deuxième renversement. Pour figurer à la basse l'accord de sixte sensible, on prend seulement le chiffre 6, précédé de la petite croix soit : +6.

§ 215. La sustonique de la gamme forme la note de basse de l'accord de sixte sensible, et, à cause du mouvement libre de cette note, la résolution de l'accord de septième de dominante, sous cette face, a lieu sur l'accord de la tonique fondamental ou sur le premier renversement ; ex. A.

A

Cette résolution permet à l'accord de la tonique de se présenter au complet, parce que la fondamentale *sol* reste en place. L'effet de cette résolution ne produit pas une conclusion complète ; aussi l'accord de sixte sensible est employé d'ordinaire dans les phrases intermédiaires du discours musical.

Quand il marche après l'accord de la tonique fondamental, il donne de l'élégance au mouvement de la basse. Voici l'accompagnement du début d'un air chanté par Alice au troisième acte de *Robert le Diable* ; ex. B.

B

MEYERBEER.

Quand je quit - tai ma Norman - di - e, etc.

N. B. Cette manière d'écrire les accords en plaçant la basse sur les temps

forts, et les parties supérieures sur les temps faibles de la mesure, ne change pas la forme et la destination des accords.

L'accord de sixte sensible se prête aussi à produire de bonnes modulations, quelle que soit celle qu'on emploie, des trois positions suivantes qu'il peut recevoir; ex. A.

A

1^{re} Position. 2^e Position. 3^e Position.

+6 5 +6 5 +6 5

Voici, à partir du ton d'*ut*, une série de modulations établies dans les relatifs directs du premier ordre de ce ton. On y voit l'accord de sixte sensible figuré dans ses diverses positions; ex. B.

B

5 +6 3 +6 5 +6 3 +6 3 +6 3 +6 5 etc.

+6 5 +6 6 +6 6 +6 6 6/4 +7 5

Au début d'une valse de Beethoven, connue de tous les pianistes, on trouve une belle modulation du mineur au majeur opérée par l'intermédiaire de l'accord de sixte sensible; ex. C.

C

BEETHOVEN. etc

+6 6

Dans cet exemple, du ton de départ, *fa* mineur, on passe à celui de *ré* majeur relatif direct (6^e degré).

On module également dans les relatifs directs du deuxième ordre, par l'intermédiaire de ce renversement; ex. A ci-après.

A etc.

5 3 +6 5 +6 3 +6 5 +6 5 +6 5 6 6 4 +7 5

L'accord de sixte sensible est employé quelquefois dans les progressions harmoniques; ex. B, C, D.

B etc.

+6 5 +6 3 +6 3 +6 5 +6 5

C etc.

+6 5 +6 # +6 # +6 # +6 #

D etc.

+6 5 +6 5 +6 5 +6 6

DU TROISIÈME RENVERSEMENT DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DE DOMINANTE,
DIT ACCORD DE TRITON

§ 216. Lorsque la note de basse de l'accord de sixte sensible est portée à son octave supérieure, on obtient le troisième renversement de l'accord de septième de dominante, soit :

Ré fa sol si 2^e renversement,

Fa sol si ré 3^e renversement; ex. E.

E 2^e Renv. 3^e Renv.

Les intervalles du troisième renversement, comptés à partir de la note de basse, forment :

Une sixte majeure *fa ré* chiffrée par 6

Une quarte augmentée *fa si* chiffrée par 4

Une seconde majeure *fa sol* chiffrée par 2

Ces trois chiffres superposés représentent, en principe, un accord de septième, sous l'aspect du troisième renversement.

Pour figurer à la basse le troisième renversement de l'accord de septième de dominante, on détache le chiffre 4 de l'ensemble $\frac{6}{3}$, et l'on place la petite croix à côté et avant le chiffre; soit : +4. Ce signe indique la quarte augmentée, *fa si*, formée par la note de basse *fa* et la note sensible *si*. Pour ce motif, le troisième renversement de l'accord de septième de dominante se nomme : *accord de triton*.

Dans l'accord de triton, écrit en harmonie serrée, la note de basse *fa* (sous dominante) se trouve en rapport de seconde majeure avec la fondamentale *sol*. Dans ce renversement, la dissonance est à la basse.

§ 217. Quand l'accord de triton opère son mouvement résolutif, la note de basse *fa* doit descendre sur la médiane *mi* en mode majeur, et *mi* \flat en mode mineur; d'où il suit que cet accord fait sa résolution naturelle sur le premier renversement de l'accord de la tonique; ex. A et B.

Dans l'harmonie à quatre parties, l'accord de triton, *fa sol si ré*, produit l'accord de sixte sans unisson, si l'on fait monter la sixte *ré* sur la dominante *sol*; ex. C et D.

Le mouvement mélodique de quarte, exécuté par la première partie, donne de l'élégance à cette forme résolutive. Rossini l'emploie souvent; en voici un exemple tiré du *Barbier de Séville* (1^{er} acte); ex. A ci-après.

A

ROSSINI. etc.

Marchons sans bruit, sans bruit sans bruit.

La marche descendante imposée à la note de basse de l'accord de triton, et la tendance résolutive de la quarte augmentée, *fa si*, donnent du charme aux successions où cet accord est employé. Dans le grand duo : *D'un métal si précieux*, du même opéra, l'accord de triton sert à faire une sorte de repos sur la dominante; ex. B.

B

ROSSINI. etc.

Et je vous promets d'avance le succès le plus heureux; Oui, et je vous

La résolution naturelle de l'accord de triton l'empêche d'être jamais suivi de l'accord de la tonique fondamentale, mais il peut en être précédé; ex. C.

C

5 +4 6

§ 218. La résolution de l'accord de triton sur l'accord de sixte de la tonique produit une demi-cadence (v. § 83) aussi les modulations effectuées à l'aide de l'accord de triton sont moins décidées que celles où l'on emploie les autres formes de l'accord de septième de dominante: c'est pourquoi on les complète le plus souvent par une formule de cadence parfaite; ex. D, E de cette page, et A, B, C de la page suivante.

D Mod. d'ut maj. à sol maj. E Mod. d'ut mineur à sol mineur.

5 +4 6 3 6 +7 5 3 +4 6 5 6 6 +7 3

A Mod. d'*ut* majeur à *fa* majeur. B Mod. d'*ut* mineur à *fa* mineur.

C Modulations fugitives.

DE L'EMPLOI DES RENVERSEMENTS DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DE DOMINANTE
DANS LES PROGRESSIONS HARMONIQUES

219. Dans une cadence évitée qui provient de deux accords de septième de dominante, dont les fondamentales marchent par quinte inférieure, si le premier est fondamental, et qu'on veuille renverser le second, celui-ci doit nécessairement se présenter dans son deuxième renversement; ex. D.

D

Au contraire, si le premier accord est écrit sous l'aspect du deuxième renversement, le second accord doit alors se présenter à l'état fondamental; ex. E.

E

Ce résultat est une conséquence de la marche naturelle des parties.

N. B. Deux accords de septième de dominante, qui produisent une cadence évitée, se présentent toujours dans leur état fondamental. Pour

établir une distinction, nous désignerons par le nom de *résolution détournée* la succession de ces mêmes accords lorsque l'un d'eux sera renversé.

Supposons que l'on prenne les deux accords de l'exemple D ou de l'exemple E ci-dessus, pour former la première période d'une marche d'harmonie, les périodes suivantes doivent être combinées d'une manière identique; ex. A et B.

A

1^{re} période. 2^{me} période. etc.

+7 +6 +7 +6 +7 +6 +7

B

1^{re} période. 2^{me} période. etc.

+6 +7 +6 +7 +6 +7 +6 +7

On remarquera que les accords de ces deux exemples sont toujours au complet et que la basse marche en descendant par seconde majeure.

Si la progression commence par un accord de sixte et quinte diminuée, la marche naturelle des parties oblige l'accord suivant à se présenter dans son troisième renversement; ex. C.

C

6/5 +4

Lorsque le premier accord est écrit au troisième renversement, le deuxième doit se présenter au premier; ex. D.

D

+4 6/5

Maintenant, voici la marche d'harmonie que l'on peut faire sur la période formée par l'un ou l'autre des deux exemples précédents; ex. E, et A ci-après.

E

6/5 +4 6/5 +4 6/5 +4 6/5

A etc.

+4 6/5 +4 6/5 +4 6/5 +4

Cette progression est plus usitée que celle de l'exemple E ci-dessus, à cause de la marche chromatique de la basse.

Les charmants couplets de la bouteille du *Médecin malgré lui*, de Gounod, sont accompagnés par une marche d'harmonie de ce genre, au passage suivant; ex B.

B GOUNOD. etc.

Et la bou - teil - le des char - mes etc.

6/5 +4 6/5 +4 6/5 +4 6/5

A trois parties; la quinte de la fondamentale doit être supprimée dans tous les accords; ex. C et D.

C D

6/5 +4 6/5 +4 6/5 +4 6/5 +4 6/5 +4 6/5 +4 6/5

Voici quelques marches d'harmonie modulantes où l'on emploie les renversements de l'accord de septième de dominante; ex. E de cette page et A, B, C, D, E, F ci-après.

E etc.

6/5 5 6/5 5 4/6 5 3/6 5 6/5 5 3/6 5

A etc.

B etc.

C etc.

D E etc.

F etc.

imitation.

§ 220. On a vu que le principe de la cadence évitée est établi sur la succession directe de deux accords fondamentaux placés sur deux dominantes. Or, l'accord parfait majeur de la dominante ne provoque le désir de la cadence parfaite que si l'accord de la tonique a été préalablement entendu.

C'est pourquoi les cadences évitées ont lieu plus généralement avec l'accord de septième de dominante

Deux accords de septième de dominante peuvent se succéder, s'ils appartiennent à deux tons relatifs directs de premier ordre, à condition toutefois que leur enchaînement ne produise pas, soit des octaves ou des quintes défectueuses, soit des fausses relations d'aucune espèce. Ainsi l'accord de septième de dominante *sol si ré fa* (ton d'*ut*), se liera à celui du ton de *la* mineur, *mi sol # si ré*; mais la succession fondamentale de ces deux accords produirait, par mouvement semblable, les deux quintes justes *sol ré* et *mi si*. Le moyen de les éviter est d'écrire l'un des deux accords dans un renversement quelconque; ex. A.

A

Défectueux.	Régulier.	Régulier.	Régulier.
-------------	-----------	-----------	-----------

Voici des modulations exécutées par des résolutions détournées de ce genre; ex. B.

B

Dans l'exemple A ci-dessus, les deux accords de septième de dominante, qui forment une résolution détournée, appartiennent à deux gammes dont les toniques se suivent par tierce mineure inférieure. C'est-à-dire que, si le premier appartient au ton d'*ut*, le second accuse le ton de *la* mineur.

La marche contraire de ces deux accords produit également une bonne résolution détournée; ex. C.

C

En <i>la</i> min.	En <i>ut</i> maj.
-------------------	-------------------

Au deuxième acte du *Médecin malgré lui*, Gounod a placé une résolution détournée du même genre que la précédente; ex A ci-après.

A

GOUNOD. etc.

Des maux que je res-sens pour el - le, Oi - seaux, tai - sez-vous.

DIM

6/5 +7

Detailed description: This is a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in G major, starting with a chromatic ascent: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The piano accompaniment features a similar chromatic pattern in the right hand, with chords moving from G4 to A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The left hand has a steady bass line. A 'DIM' (diminuendo) marking is present in the piano part. Below the piano part, the intervals 6/5 and +7 are indicated.

Voici une marche chromatique ascendante produite par une combinaison de la résolution détournée de l'exemple A (page précédente); ex. B.

B

+7 6/5 +7 6/5 +7 6/5 +7 5

Detailed description: This is a piano exercise showing a chromatic ascent. The right hand plays chords in G major: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The left hand plays single notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The intervals between notes are marked as +7, 6/5, +7, 6/5, +7, 6/5, +7, and 5.

On pourra de même faire une marche chromatique descendante en prenant pour première période l'exemple C de la page 220.

Autre marche où les accords sont fondamentaux; ex. C.

C

5 +7 3 +7 5 +7 3 +7 5

Detailed description: This is a piano exercise showing a chromatic descent with fundamental chords. The right hand plays chords in G major: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The left hand plays single notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The intervals between notes are marked as 5, +7, 3, +7, 5, +7, 3, +7, and 5.

L'emploi de l'accord de septième de dominante, sous toutes ses faces, permet de varier les formules modulantes établies dans les tons relatifs. Nous en donnons ici trois exemples : D de cette page, A et B à la page suivante.

D Avec le 1^{er} renversement.

5 6/5 3 6/5 5 6/5 3 6 6/4 +7 5

Detailed description: This is a piano exercise showing a chromatic descent using the first inversion of the dominant seventh chord. The right hand plays chords in G major: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The left hand plays single notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The intervals between notes are marked as 5, 6/5, 3, 6/5, 5, 6/5, 3, 6, 6/4, +7, and 5.

A Avec le deuxième renversement.

B Avec le troisième renversement.

On vient de voir comment une progression d'harmonie, formée par une suite d'accords de septième de dominante enchaînés fondamentalement par quinte juste inférieure, donne lieu à une marche chromatique descendante exécutée simultanément par la basse et une partie supérieure, lorsque ces accords se présentent alternativement du premier au troisième renversement.

Examinons ce qui se passe lorsque ces accords sont enchaînés par quinte juste supérieure; ex. B.

On remarquera que la dissonance de septième, *si* \flat du premier accord, reçoit une résolution exceptionnelle en montant d'un demi-ton chromatique au *si* \sharp du deuxième; que la note sensible *mi*, de l'accord complet *ut mi sol si* \flat , par sa résolution naturelle sur le *fa*, prive de sa quinte le deuxième accord, et que le même fait se produit d'un accord à l'autre dans toute l'étendue de la progression.

Si l'on veut que le deuxième accord soit renversé, le premier étant fondamental, on arrivera nécessairement sur l'accord de sixte sensible.

Le troisième sera fondamental et le quatrième au deuxième renversement, et ainsi de suite; ex. D.

Supposons maintenant que le premier accord soit écrit dans son premier

C etc.

D etc.

renversement. Dans ce cas, le deuxième se présentera sous la forme de l'accord de triton. L'ensemble de la marche produira la gamme chromatique ascendante exécutée simultanément par la basse et l'une des parties supérieures; ex. A.

A etc.

6/5 +4 6/5 +4 6/5

Ces trois exemples montrent qu'ici l'harmonie marche en sens contraire de la cadence évitée ou de la résolution détournée qui résulte de la marche fondamentale par quinte juste inférieure.

Les marches des exemples C et D ci-dessus sont rarement employées; mais on fait usage de la marche chromatique en A.

DU CHANGEMENT D'ASPECT

§ 221. Etant donné un accord de septième de dominante écrit sous un aspect quelconque, si on le présente immédiatement sous un autre, on suspend la résolution naturelle de cet accord; généralement, ce changement d'aspect se pratique de manière qu'en partant de l'accord fondamental, par exemple, on passe au premier renversement; de celui-ci on arrive au second, puis enfin au troisième; ex. B.

B

+7 6/5 +6 +4

On pratique également le changement d'aspect en sens contraire, mais alors le point de départ est un renversement; ex. C.

C

+4 6 6/5 +7

Le passage d'*aller et retour* de l'accord fondamental à celui de triton est d'une harmonie moins pure, parce que la dissonance monte forcément sur la dominante; ex. D. Il est plus rarement employé que les autres.

Le changement d'aspect se fait aussi sans passer à la face la plus voisine. Ainsi, du deuxième renversement on peut attaquer l'accord fondamental en passant par-dessus le

D

+7 +4 6 +4 +7

premier renversement; ex. A. Dans cet exemple, on voit en (a) que le changement de l'accord de septième de dominante du ton de *fa* a lieu de l'accord de sixte sensible à l'accord fondamental, en passant par dessus l'accord de triton.

Quelquefois, on place des notes de passage, soit à une partie, soit à deux parties simultanément et par mouvement contraire; ex. B et C.

A

B

C

Par exemple, voici un passage de la *Marseillaise* qui peut être accompagné par un changement d'aspect de l'accord de septième de dominante; ex. D.

D

ROUGET DE LISLE.

En - ten - dez - vous dans ces cam pa - gnes. etc.

Disons, pour terminer, que l'accord de septième de dominante est l'agent le plus actif de la modulation, et c'est là que la musique moderne trouve ses plus abondantes richesses. La succession de cet accord avec celui de la tonique, forme la base de l'édifice harmonique, et c'est autour de ces deux accords que viennent se grouper ceux dont il nous reste à démontrer l'origine et l'emploi.

DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DE SENSIBLE

§ 222. On sait que, dans le mode majeur, l'accord de quinte diminuée, posé sur la note sensible, se résout naturellement sur celui de la tonique fondamentale; ex A.

Lorsque cet accord dissonant est, par suite d'une prolongation, surmonté d'une tierce, l'accord de quatre sons qui en résulte remplit la même fonction que l'accord qui lui sert de base; ex. B.

Dans l'exemple B, le *la*, quinte de l'accord du second degré, *ré fa la*, étant prolongé dans l'accord de quinte diminuée *si ré fa* en (a), on voit se produire l'agrégation *si ré fa la* que l'on nomme : accord de *septième de sensible*, parce que la susdominante *la* forme une septième mineure avec la note sensible *si* qui lui sert de fondamentale.

De même que tous les accords de quatre sons, celui de septième de sensible, *si ré fa la*, composé d'une septième mineure, *si la*, d'une quinte diminuée, *si fa*, et d'une tierce mineure, *si ré*, se chiffre par : $\frac{7}{3}$. Pour en simplifier la sténographie, on néglige le chiffre 3, et l'on traverse le 5 d'une barre afin d'indiquer la quinte diminuée *si fa*; soit : $\frac{7}{5}$.

Dans la formule de l'exemple B ci-dessus, à l'aide de laquelle on a montré l'origine de l'accord de septième de sensible, *si ré fa la*, la dissonance *la* est préparée.

Dans la pratique de cet accord, cette précaution n'est pas indispensable; nous dirons même que, sans la préparation, l'accord est plus caractérisé; ex. C.

Dans son état fondamental, l'accord de septième de sensible, *si ré fa la*, se résout sur l'accord de la tonique, également fondamental.

Dans ce mouvement, la fondamentale *si* monte à la tonique, la tierce *ré* à la médiate, la quarte *fa* descend d'un degré sur la médiate, et la dissonance de septième *la* descend aussi d'un degré sur la dominante. Quelquefois on fait descendre la tierce *ré* sur la tonique.

Dans cet exemple, la disposition des notes du premier accord fait voir

A

B

C

Dans l'harmonie à trois parties, on supprime la tierce de cet accord; ex. A.

Remarque. En général, dans un accord de septième, la fondamentale et la dissonance de septième sont les deux notes les plus essentielles; aussi, lorsqu'on doit supprimer une des quatre notes, l'émission doit porter sur la quinte. L'accord de septième de sensible fait exception à ce principe, parce que la quinte diminuée lui communique sa couleur caractéristique.

A

L'accord de septième de sensible se prête à faire des progressions d'harmonie modulantes dans les tons du mode majeur; ex. B et C.

B

C

Cet accord reçoit une résolution exceptionnelle qui consiste à faire descendre la fondamentale d'un demi-ton chromatique au lieu de la faire monter sur la tonique. Il en résulte un accord de triton avec lequel on module dans le ton de la sousdominante; ex. D.

D

Si l'harmonie est à trois parties, on arrive sur un accord de quinte diminuée au deuxième renversement; ex. E.

Cet accord de sixte et quarte augmentée se résout également sur celui de la sousdominante.

E

DU PREMIER RENVERSEMENT DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DE SENSIBLE

§ 223. On obtient le premier renversement de l'accord de septième de sensible en portant la basse de l'accord fondamental à son octave supérieure, soit :

Si ré fa la accord fondamental }
Ré fa la si premier renversement }



Ce premier renversement, posé sur la sustonique de la gamme majeure, est composé des intervalles suivants :

Une sixte *ré si* chiffrée par 6
 Une quinte *ré la* — 5
 Une tierce *ré fa* — 3

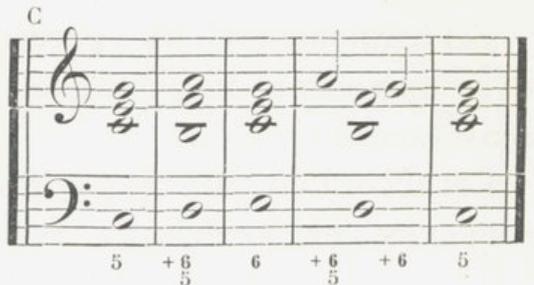
Pour le marquer à la basse, on prend les deux chiffres superposés : $\frac{6}{5}$, en plaçant la petite croix à côté et à gauche du chiffre 6; soit : $+\frac{6}{5}$.

On le nomme *accord de sixte sensible et quinte*.

La manière d'écrire l'accord de sixte sensible et quinte offre une particularité remarquable que voici : on sait que sa dissonance n'a pas besoin d'être préparée, mais c'est à la condition que l'intervalle de septième mineure, qui sépare sa fondamentale de sa note la plus aiguë, ne devienne jamais, par suite du renversement, un intervalle de seconde majeure; ex. B.



Cette manière d'écrire le premier renversement est inadmissible en harmonie serrée, parce que la dissonance non préparée de cet accord est toujours le résultat d'une forte accentuation mélodique produite par la première partie. L'effet caractéristique de cette dissonance, *la*, serait contrarié, si on la surmontait de la fondamentale *si*, placée à distance de seconde majeure, comme on le voit ci-dessus en B. C'est pour ce motif que la fondamentale et la note qui fait dissonance doivent se trouver entre elles en rapport de septième. Voici donc de quelle façon on dispose les notes du premier renversement de l'accord de septième de sensible; ex. C.



Cet exemple montre que l'accord de sixte sensible et quinte se résout sur

le premier renversement de celui de la tonique ou sur le second renversement de l'accord de septième de dominante.

Voici son emploi dans les formules de cadences et dans les modulations; ex. A.

A

5 — +6/5 6 6 6 4 +7 5 +6/5 6 — +6/5 6

6 +7 5 +4 6 +6/5 +6 6 6 6 4 7/5 5

Dans cet accord, la marche exceptionnelle de la note sensible dont il a été question au § précédent, conduit à une résolution détournée sur l'accord de quinte diminuée fondamental appartenant au ton de la sous-dominante; ex. B.

B

5 +6/5 5 5

DU DEUXIÈME RENVERSEMENT DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DE SENSIBLE

§ 224. Le deuxième renversement de l'accord de septième de sensible s'obtient en portant à l'octave supérieure la note de basse du premier renversement; soit :

Ré fa la si premier renversement }
 Fa la si ré deuxième renversement } ex. C.

C

+6/5

Les intervalles du deuxième renversement sont comptés de la manière suivante :

Une sixte *fa ré* chiffrée par 6

Une quarte *fa si* — 4

Une tierce *fa la* — 3

Les deux chiffres superposés $\frac{4}{3}$ marquent à la basse la combinaison des notes de ce renversement. On ajoute la petite croix placée à gauche du chiffre 4 pour indiquer la quarte augmentée, *fa si*; soit : $+4/3$. Cette agrégation se nomme *accord de triton et tierce*.

Le motif qui, dans le premier renversement, empêche de placer la fondamentale en rapport de seconde avec la dissonance, subsiste également pour l'accord de triton et tierce; on est donc obligé de le disposer de cette manière; ex. A.

A

1 ^{er} Renv.	2 ^e Renv.
$+6/3$	$+4/3$

Ici la dissonance est placée à la première partie.

Dans sa résolution naturelle, l'accord de triton et tierce marche sur le premier renversement de l'accord de la tonique; ex. B.

B

5 — $\frac{6+4}{3}$ 6 +6 5

On le résout aussi quelquefois sur l'accord de triton; ex. C.

Rossini a employé ce renversement d'une manière ravissante dans le grand duo du premier acte de l'opéra du *Barbier*; ex. D.

C

5 — $+4/3$ +4 6

D

ROSSINI etc.

Et l'on ver - ra, sur un ta - bleau, Le nom bril - lant de Fi - ga - ro.

$+4$ 6 6 6 — 6 — $+4/3$ 6 6 $6/4$ 5 5

Avec l'accord de sixte sensible et quinte (premier renversement), et celui de triton et tierce (deuxième renversement), on fait des marches d'harmonie modulantes; ex. A et B de la page suivante.

A etc.

Figured bass for A: $\begin{matrix} +6 \\ 5 \end{matrix}$ 5 $\begin{matrix} +6 \\ 5 \end{matrix}$ 6 $\begin{matrix} +6 \\ 5 \end{matrix}$ 6 $\begin{matrix} +6 \\ 5 \end{matrix}$ 6

B etc.

Figured bass for B: $\begin{matrix} +4 \\ 3 \end{matrix}$ 6 $\begin{matrix} +4 \\ 3 \end{matrix}$ 6

Dans l'harmonie à trois parties, on supprime la sixte *ré* de l'accord de triton et tierce, *fa la si ré*; ex. C.

C

Figured bass for C: 5 $\begin{matrix} +4 \\ 3 \end{matrix}$ 6 6 5

Lorsque la note sensible *si*, c'est-à-dire la quarte de l'accord de triton et tierce, se résout exceptionnellement en descendant d'un demi-ton chromatique, il en résulte une résolution détournée sur l'accord de sixte et quinte diminuée du ton de la sousdominante; ex. D.

D

Figured bass for D: 5 $\begin{matrix} +4 \\ 3 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$ 5

Voici une formule monotonique dans laquelle l'accord de septième de sensible est employé sous les trois formes précédentes, avec leur résolution normale ex. E.

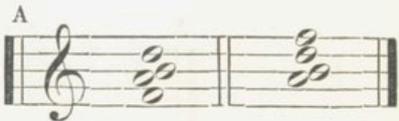
E

Figured bass for E: 5 $\begin{matrix} 7 \\ 5 \end{matrix}$ 5 $\begin{matrix} +6 \\ 5 \end{matrix}$ 6 $\begin{matrix} +4 \\ 3 \end{matrix}$ 6 3 $\begin{matrix} 6 \\ 4 \end{matrix}$ $\begin{matrix} +7 \\ 5 \end{matrix}$

DU TROISIÈME RENVERSÉMENT DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DE SENSIBLE

§ 225. La note de basse du deuxième renversement étant portée à son octave supérieure, on obtient le troisième renversement, soit :

Fa la si ré deuxième renversement }
La si ré fa troisième renversement } ex. A.



L'accord de septième de sensible, au troisième renversement, se nomme : *accord de seconde sensible*. Cette dénomination provient de ce que la note sensible est en rapport de seconde avec la note de basse.

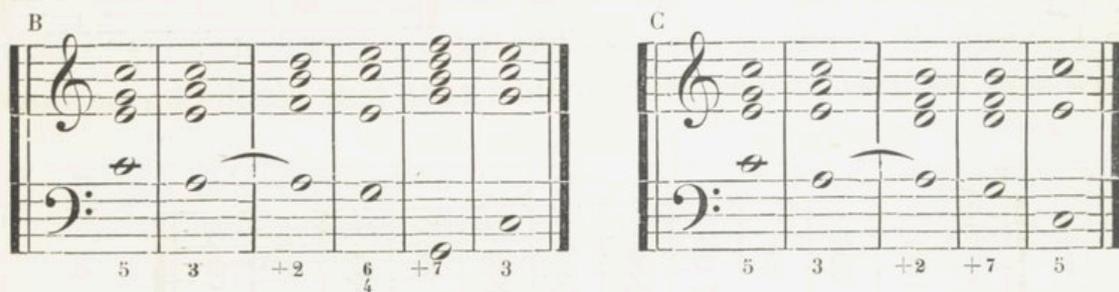
Les intervalles de ce troisième renversement sont ainsi comptés en partant toujours de la note de basse :

Une sixte	<i>la fa</i> ,	chiffrée par 6;
Une quarte	<i>la ré</i> ,	— 4;
Une seconde	<i>la si</i> ,	— 2.

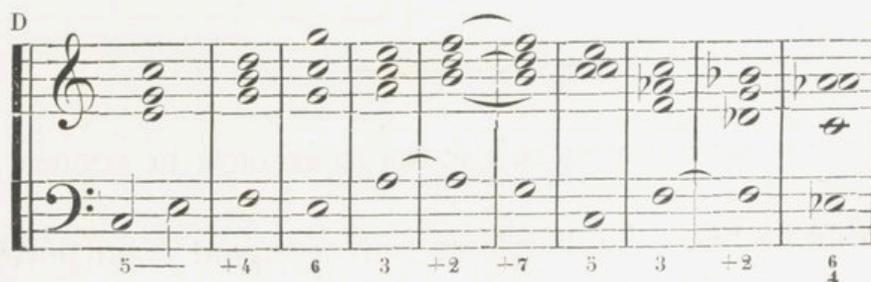
On l'indique à la basse par le chiffre +2, tiré de l'ensemble $\frac{6}{2}$ qui représente un accord de septième au troisième renversement.

L'emploi de l'accord de seconde sensible exige la préparation de la note de basse, c'est-à-dire de la dissonance; aussi cet accord peut-il être employé en harmonie serrée, et les prescriptions relatives au premier et au deuxième renversement n'ont pas leur raison d'être dans le cas qui nous occupe, car l'accentuation mélodique, formée par la dissonance de cet accord, disparaît ici, puisque cette note est à la basse.

La résolution naturelle de l'accord de seconde sensible se fait sur le deuxième renversement de l'accord de la tonique ou sur l'accord de septième de dominante fondamental; ex. B et C.



Voici une succession modulante où les changements de tons sont opérés par l'intermédiaire de l'accord de seconde sensible; ex. D et A ci-après.



A etc.

+7 5 6 6/4 +7 3 +2 6/4 +7 5

La fondamentale, la quinte et la septième de l'accord de septième de sensible, *si ré fa la*, étant soumises à une marche obligatoire, ne peuvent pas être doublées; mais on double la tierce *ré*, à cause de la liberté de son mouvement; ex. B.

B etc.

5 7/5 5 +6/5 6 +4/3 6 +7 5

DU CHANGEMENT D'ASPECT

§ 226. Le changement d'aspect se pratique avec l'accord de septième de sensible de la manière suivante; ex. C.

Ce changement ne peut pas être poursuivi jusqu'au troisième renversement, parce que la dissonance manquerait de la préparation qui lui est nécessaire sous cet aspect.

C

7/5 +6/5 +4/3 +6/5 7/5 5

On va également, d'une face à l'autre, par l'intermédiaire de notes de passage exécutées seulement par une partie extrême ou simultanément par la basse et la première partie; ex. D et A ci-après.

D

7/5 — +6/5 — +4/3 — +6/5 — 7/5 5

A

7₅ — +6₅ — +4₃ — +6₅ — 7₅ 5 +7 5

Emploi de l'accord de septième de sensible dans une succession modulaire; ex. B.

B

5--6+6 5--6 6₄ 6 3 6 6 7₅ 5₄ 6 3 5

5 +4 6 +4 6 5 6 3 6+7 3 7₅ 5 5+6₅ — +4₃ +6+4_{5 3}

6+6₅ 5 +6 3 6 3 6 6 +6 3 7₅ 5 3 6 +7 5

DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE

§ 227. L'analogie complète qui existe entre l'harmonie monotonique du mode majeur et celle du mode mineur a été souvent l'objet de nos remarques. On sait, par exemple, que, dans les deux modes, on place sur la note

sensible un accord de quinte diminuée. Or si, dans le majeur, cet accord sert de basse à celui de *septième de sensible*, le mode mineur doit également posséder les éléments d'un accord analogue. On en montre l'origine en écrivant, dans le mode mineur, une succession où l'accord de quinte diminuée du second degré s'enchaîne légitimement à celui qui est posé sur la note sensible; ex. A.



Dans une harmonie à quatre parties, si le *fa* de l'accord *si ré fa* (2^e degré) est prolongé dans celui de *sol# si ré* (note sensible), il en résulte un accord de quatre sons *sol# si ré fa*; ex. B.



Ce nouvel accord de septième, composé d'un accord de quinte diminuée, *sol si# ré*, surmonté d'une tierce mineure, *ré fa*, offre un ensemble de trois tierces mineures superposées, *sol# si*, *si ré* et *ré fa*.

On peut dire aussi qu'il renferme les deux accords de quinte diminuée inhérents au mode mineur et combinés de la manière suivante en *la* mineur :

- Sol# si ré* accord de quinte diminuée de la sensible;
- Si ré fa* accord de quinte diminuée du second degré.

C'est ainsi que la note sensible de la gamme mineure, formée à l'aide du signe d'élévation, devient la fondamentale d'un accord de septième nouveau dont nous allons examiner l'emploi.

Dans l'accord de quatre sons, *sol# si ré fa*, la note *fa* est à distance de septième diminuée de la fondamentale *sol*; c'est pour ce motif qu'on le nomme *accord de septième diminuée*.

§ 228. La résolution naturelle de l'accord de septième diminuée *sol# si ré fa* est la même que celle de l'accord de quinte diminuée *sol# si ré* qui lui sert de base; mais avec cette différence que l'accord de septième diminuée amène la quinte de l'accord de la tonique, tandis que celui de quinte diminuée, dans son mouvement naturel sur le même accord, ne produit que la fondamentale et la tierce, ainsi qu'on peut le voir aux exemples A et B cidessus.



Cet accord n'a pas besoin de préparation; ex. C.

La résolution de cet exemple produit une sorte de conclusion du sens mu-

sical du genre de celle qui résulte de l'accord de sixte et quinte diminuée, en mouvement sur l'accord de la tonique; ex. A et B.

Les intervalles de l'accord de septième diminuée, *sol # si ré fa*, comptés à partir de la fondamentale, sont les suivants :

Une septième	<i>sol # fa</i> ,	chiffrée par 7;
Une quinte	<i>sol # ré</i> ,	— 5;
Une tierce	<i>sol # si</i> ,	— 3.

Dans son état fondamental, on indique cet accord à la basse par le chiffre 7 traversé d'une barre; soit 7̄.

De même que l'accord de septième de dominante, celui de septième diminuée se frappe à priori; toutefois, le vague qui caractérise l'harmonie de cet accord lui ôte la faculté que possède le premier de déterminer sur-le-champ le ton auquel il appartient.

On lui donne trois positions sur le clavier; ex. C.

La marche résolutive des quatre notes de l'accord de septième diminuée fait voir que, quelle que soit la position prise, la fondamentale *sol #* monte d'un demi-ton sur la tonique *la*. Le mouvement de la tierce *si* est de monter d'un demi-ton sur la médiante; la quinte descend d'un ton sur la tierce; enfin la dissonance de septième descend d'un demi-ton sur la dominante.

§ 229. L'accord de septième diminuée est employé dans les formules de cadences; ex. D.

Une formule de ce genre a été employée par Méhul dans l'ouverture célèbre de la *Chasse du jeune Henri*; ex. A ci-après.

Dans les successions modulantes, l'accord de septième diminuée accuse le plus ordinairement des tons du mode mineur; ex. B.

DU PREMIER RENVERSEMENT DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE

§ 230. La fondamentale de l'accord de septième diminuée, *sol # si ré fa*, étant portée à son octave supérieure, il en résulte l'agrégation *si ré fa sol #*; ex. C.

Le premier renversement, *si ré fa sol #*, se compose de :

- Une sixte *si sol #*, chiffrée par 6;
- Une quinte *si fa*, — 5;
- Une tierce *si ré* — 3.

Ce renversement se marque à la basse par les deux chiffres superposés, $\frac{6}{5}$; mais, pour établir une distinction entre lui et le premier renversement de chacun des deux accords de septième précédents, on place la petite croix à gauche du chiffre 6 et l'on traverse le 5 d'une barre; soit : $+\frac{6}{5}$. On le nomme *accord de sixte sensible et quinte diminuée*.

Posé sur la sustonique de la gamme mineure, il se résout sur le premier renversement de l'accord de la tonique; ex. D.

Sa résolution sur l'accord de la tonique fondamentale est défectueuse, car elle amène deux quintes consécutives par mouvement semblable, dont la deuxième est juste (§ 93); ex. A.

L'accord de sixte sensible et quinte diminuée reçoit trois positions sur le clavier; ex. B.

A Défectueux.

3 +6/5 3

B 1^{re} pos.

+6/5 6

2^e pos.

+6/5 6

3^e pos.

+6/5 6

DU DEUXIÈME RENVERSEMENT DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE

§ 231. Pour obtenir le deuxième renversement, on porte la note de basse du premier à son octave supérieure; soit :

Si ré fa sol #, premier renversement
Ré fa sol # si deuxième renversement

ex. C.

3 +6/5 3

Le deuxième renversement se compose de :

Une sixte ré si chiffrée par 6;

Une quarte ré sol chiffrée par 4;

Une tierce ré fa chiffrée par 3.

On le marque à la basse par les deux chiffres $\frac{4}{3}$ superposés.

La quarte augmentée, ré sol #, est indiquée par la petite croix placée à gauche du 4, soit $+\frac{4}{3}$. Il se nomme accord de *triton et tierce mineure*.

Cette similitude dans le chiffrage, avec le second renversement de l'accord de septième de sensible, n'expose pas à confondre ces deux accords, parce que, appartenant à des modes différents, on est averti d'avance de quelle espèce d'accord on doit faire l'emploi dans tel ou tel mode.

La résolution naturelle de l'accord de triton et tierce mineure a lieu sur le premier ou le deuxième renversement de l'accord de la tonique. Cette dernière résolution est plus rare que la première; ex. D.

D

3 +4/3 6 +4/3 6 +7 3

Pour éviter la doublure à la première partie de la note de basse *ut* du premier renversement de l'accord de la tonique, on a fait monter la sixte *si* de l'accord de triton et tierce, sur la dominante *mi*.

A

On lui donne trois positions sur le clavier; ex. A.

Voici la manière d'employer le premier et le deuxième renversement dans une succession modulante; ex. B.

B

DU TROISIÈME RENVERSEMENT DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE

§ 232. La note de basse de l'accord de triton et tierce mineure étant portée à son octave supérieure, on obtient le troisième renversement. Voici la combinaison :

Ré fa sol # si deuxième renversement }
Fa sol si # ré troisième renversement } ex. C.

Il se compose de :

- Une sixte *fa ré* chiffrée par 6;
- Une quarte *fa si* — 4;
- Une seconde *fa sol #* — 2.

Pour signaler à la basse le troisième renversement de l'accord de septième diminuée, on prend le chiffre 2; mais la seconde *fa sol #*, étant augmentée, nous l'indiquerons par la petite croix à droite du chiffre 2; soit : 2+. C'est ainsi qu'on pourra le distinguer du chiffrage de l'accord de sep-

tième de sensible dans son troisième renversement. On le nomme *accord de seconde augmentée*.

Sa résolution naturelle a lieu sur le deuxième renversement de l'accord de la tonique ou sur l'accord parfait majeur de la dominante; ex. A et B.

Two musical examples, A and B, each consisting of a treble and bass clef staff. Example A shows a sequence of three chords: a triad with notes G, B, D (labeled '3'), a dyad with notes G, B (labeled '2+'), and a triad with notes G, B, D (labeled '6/4'). Example B shows a sequence of four chords: a triad with notes G, B, D (labeled '3'), a dyad with notes G, B (labeled '2+'), a triad with notes G, B, D (labeled '5'), and a triad with notes G, B, D (labeled '3').

Il reçoit trois positions sur le clavier; ex. C.

Musical example C shows three positions of the augmented second chord on a single treble clef staff. The first position is labeled '1^{re} position.' and has a '2+' below it. The second position is labeled '2^e pos.' and has a '2+' below it. The third position is labeled '3^e pos.' and has a '2+' below it.

DU CHANGEMENT D'ASPECT

§ 233. Le changement d'aspect simple s'opère d'une face à l'autre de la manière suivante; ex. D.

Musical example D shows a sequence of eight chords in a treble and bass clef staff. The chords are: a triad with notes G, B, D (labeled '7'), a dyad with notes G, B (labeled '+6'), a triad with notes G, B, D (labeled '+4/3'), a dyad with notes G, B (labeled '2+-'), a triad with notes G, B, D (labeled '+4/3'), a dyad with notes G, B (labeled '+6'), a triad with notes G, B, D (labeled '7'), and a triad with notes G, B, D (labeled '3').

On le pratique avec des notes de passage comme en E.

Musical example E shows a sequence of eight chords in a treble and bass clef staff, similar to example D but with passing notes. The chords are: a triad with notes G, B, D (labeled '7'), a dyad with notes G, B (labeled '+6'), a triad with notes G, B, D (labeled '+4/3'), a dyad with notes G, B (labeled '2+-'), a triad with notes G, B, D (labeled '+4/3'), a dyad with notes G, B (labeled '+6'), a triad with notes G, B, D (labeled '7'), and a triad with notes G, B, D (labeled '3').

Voici une succession modulante dans laquelle l'accord de septième diminuée apparaît sous tous ses aspects, avec leur résolution naturelle; ex. A ci-après.

A

3 +4
3
6 7 3 +7 3+7 3 2+ 6 +7 3 3

6
4 +7 +7 5 7 3 +4 6 +6 7 +6
4 3 5

+4 6 6 +7 5 6 6 +7 3
3 4 4

Dans le mouvement résolutif de l'accord de septième diminuée fondamental, si l'on fait descendre la note sensible d'un demi-ton chromatique, au lieu de la faire monter sur la tonique, et si, en même temps, l'accord résolutif est accusé en mode majeur, on obtient un accord de triton; ex. B.

B

7 +4 6

On voit, dans cet exemple, que l'accord de septième diminuée du ton de *la* mineur reçoit une résolution exceptionnelle sur l'accord de triton du ton de *ré* mineur (sousdominante); dans la deuxième mesure, l'*ut* a été diésé pour produire l'accord *la ut mi* en mode majeur.

Cette résolution exceptionnelle, pratiquée sur les renversements de l'accord de septième diminuée, produit chaque fois une résolution détournée sur une des faces du même accord de septième de dominante; ex. C.

C

(a) (b) (c)

+6 +7
5

+4 6
3 5

2+ +6

En (a), le premier renversement passe à l'accord de septième de dominante fondamentale.

En (b), le deuxième renversement fait une résolution détournée sur l'accord de sixte et quinte diminuée.

En (c), le troisième renversement produit l'accord de sixte sensible.

Avec l'accord de septième diminuée, on pratique de bonnes progressions d'harmonie modulantes. En voici quelques types avec la résolution qui appartient à chacune des formes de cet accord; ex. A.

A

Fondamental. etc. 1^{er} Renversement. etc.

2^e Renversement. etc. 3^e Renversement. etc.

Les résolutions détournées des exemples B et C de la page précédente donnent lieu également à des marches d'harmonie chromatique descendantes; ex. B.

B

etc. etc.

etc.

Par exception, l'accord de septième diminuée est résolu quelquefois sur l'accord parfait majeur; ex. A.

La résolution de l'accord de septième diminuée, sur l'accord parfait majeur de la tonique, est empreinte d'une sorte d'âpreté harmonique dont l'effet peut quelquefois exprimer des situations pénibles ou déchirantes. Le chœur des démons d'*Orphée aux Enfers* offre un exemple d'une résolution exceptionnelle de cet accord, ce qui met la musique en parfait rapport avec le sens des paroles; ex. B.

A

5 2+ 6

B

A l'affreux hur - le - ment du cer-bère é - cumant et ru - gis - sant GLUCK etc

+6/5 6 3 +6/5 6 3 7

Dans cet exemple, l'effet dont nous venons de parler est évidemment produit par l'*ut* # accidentel de la deuxième et de la quatrième mesure.

DES PROPRIÉTÉS ENHARMONIQUES DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE

§ 234. Les trois tierces mineures superposées dont se compose un accord de septième diminuée fondamental font que, par enharmonie, chacun de ses renversements peut être envisagé sous l'aspect d'un nouvel accord de septième diminuée fondamental. Par exemple, l'accord *sol* # *si* *ré* *fa*, septième diminuée en *la* mineur, étant renversé une première fois, devient *si* *ré* *fa* *sol* #. Si l'on change le *sol* # en *la* b, les quatre notes *si* *ré* *fa* *la* b, superposées par tierces mineures, produisent l'accord de septième diminuée fondamental du ton d'*ut* mineur; ex. C ci-contre.

C

7 6/5 7 3

L'accord de septième diminuée fondamental d'*ut* mineur, *si* *ré* *fa* *la* b, étant renversé une première fois, devient *ré* *fa* *la* b *si*; par enharmonie, le *si* naturel peut être changé en *ut* b, et ce premier renversement se trans-

forme en accord de septième diminuée fondamental de *mi* \flat mineur; ex. A.

Enfin, si la note de basse de l'accord *ré fa la* \flat *ut* \flat fondamental est portée à l'octave supérieure, on obtient son premier renversement *fa la* \flat *ut* \flat *ré*, lequel, par la transformation enharmonique du *ré* en *mi* $\flat\flat$ se change, à son tour, en accord de septième diminuée fondamental du ton de *sol* \flat mineur; ex. B.

Pour éviter l'armure de neuf bémols du ton de *sol* \flat mineur, on lui substitue enharmoniquement le ton de *fa* \sharp mineur, qui n'a que les trois dièses constitutifs du ton de *la* majeur; ex. C.

La conséquence de ce principe est que chacune des quatre notes d'un accord de septième diminuée peut devenir la note sensible d'un ton du mode mineur. Ainsi, supposé que l'accord de septième diminuée *sol* \sharp *si ré fa* subisse les quatre transformations enharmoniques ci-dessus indiquées, mais sans déplacer les notes sur le clavier, il est évident que les nouveaux accords de septième diminuée qui résulteront de ces changements se présenteront chacun sous un aspect différent. Les voici avec leur résolution :

1° *Sol* \sharp *si ré fa*, septième diminuée fondamental du ton de *la* mineur; ex. D.

2° *La* \flat *si ré fa*, septième diminuée au troisième renversement du ton d'*ut* mineur; ex. E.

3° *La* \flat *ut* \flat *ré fa*, septième diminuée au deuxième renversement du ton de *mi* \flat mineur; ex. F.

4° *Sol* \sharp *si ré mi* \sharp septième diminuée au premier renversement du ton de *fa* \sharp mineur; ex. G.

Étant donné un accord de septième diminuée, on peut conséquemment

accuser avec lui quatre tons du mode majeur ou mineur. Voici un exemple où les modulations sont produites par l'intermédiaire de l'accord de septième diminuée enharmonique; ex. A.

A

CARACTÈRE OMNITONIQUE DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE

§ 235. Tout accord de septième diminuée, dont on baisse la fondamentale d'un demi-ton chromatique, se change en accord de septième de dominante; ex. B.

Un accord de septième de dominante, dont la fondamentale est haussée d'un demi-ton chromatique, devient dans ce cas un accord de septième diminuée; ex. C. Il y a ici une résolution détournée.

Si l'accord de septième de dominante, dont on hausse la fondamentale d'un demi-ton chromatique pour en faire un accord de septième diminuée, se présente sous une de ses quatre faces, l'accord de septième diminuée qui en résulte se trouvera écrit sous l'aspect analogue, et réciproquement.

Les exemples B et C ci-dessus offrent l'application de ce principe quant à l'état fondamental des deux accords.

Voici les changements analogues pour les premier, deuxième et troisième renversements; ex. A, B, C ci-après.

B

C

Les trois notes d'un accord de septième diminuée fondamentale supérieures à la basse étant haussées chacune d'un demi-ton chromatique, l'agrégation nouvelle produit un accord de septième de dominante fondamentale; ex. D.

La réciproque a lieu nécessairement, ainsi qu'on le voit dans l'ex. E.

Un accord parfait majeur ou mineur, écrit sous un aspect quelconque, dont une ou deux notes sont conservées sur le même degré, se lie intimement à un accord de septième diminuée formé au-dessus ou au-dessous de la note conservée; ex. F et G.

Réciproquement, un accord de septième diminuée s'enchaîne facilement à un accord parfait majeur ou mineur, en conservant une ou deux notes communes; ex. H et I.

L'enchaînement de l'accord de sixte sensible et quinte diminuée avec

l'accord parfait majeur au deuxième renversement est très usité dans les formules du genre de celles-ci; ex. A.

Lorsque cette formule est traduite en mode mineur, l'accord de septième diminuée est écrit à l'état fondamental; ex. B.

Cette résolution de l'accord de septième diminuée, au premier renversement, sur l'accord de quarte et sixte parfait majeur (ex. A), ou celle de l'accord de septième diminuée fondamental sur l'accord parfait mineur (ex. B), est souvent usitée pour effectuer des modulations inattendues dans des tons du mode majeur ou mineur; ex. C.

A

B

C

Il est à remarquer que la résolution de l'accord de septième diminuée sur un accord parfait, au deuxième renversement, est plus brillante en majeur qu'en mineur.

On voit en (a), ex. C, un accord de triton et tierce qui se résout sur un accord quarte et sixte parfait majeur, la basse descendant d'un ton. C'est une des conséquences du principe établi ci-dessus (ex. H de la page précédente) dont on pourra tirer parti pour opérer des modulations imprévues, et d'après lequel tout accord de septième diminuée, transformé par enharmonie en accord de triton et tierce, s'il n'est déjà écrit sous cette face, se résoudra comme en (a) de l'exemple C.

§ 236. L'accord de septième de sensible *si ré fa la*, passe à l'accord de

septième diminuée par l'abaissement de sa dissonance *la* en *la* \flat . La résolution de ce dernier accord peut arbitrairement se faire en mode majeur ou en mode mineur; ex. A.

Mais lorsque l'accord de septième diminuée appartient à un ton de mode mineur bien caractérisé, il se transforme difficilement en accord de septième de sensible, parce que le mode mineur n'emprunte pas, sans précaution, les accords relatifs du mode majeur de même base; ex. B

Dans tous les cas, si l'on veut faire usage de l'accord de septième de sensible pour passer du mineur au majeur du même ton, il faut résoudre cet accord sur celui de sixte et quinte diminuée; ex. C et D (1).

Example A shows a sequence of four chords in a major mode. The first chord is a diminished seventh chord (F#7b9), which resolves to a dominant seventh chord (G7), then to a major seventh chord (A7), and finally to a diminished seventh chord (B7b9). The bass line consists of single notes: F#, G, A, B.

Example B shows a sequence of four chords in a minor mode. The first chord is a diminished seventh chord (F#7b9), which resolves to a dominant seventh chord (G7), then to a major seventh chord (A7), and finally to a diminished seventh chord (B7b9). The bass line consists of single notes: F#, G, A, B.

Example C shows a sequence of five chords in a major mode. The first chord is a diminished seventh chord (F#7b9), which resolves to a dominant seventh chord (G7), then to a major seventh chord (A7), then to a diminished seventh chord (B7b9), and finally to a diminished seventh chord (C7b9). The bass line consists of single notes: F#, G, A, B, C.

Example D shows a sequence of five chords in a minor mode. The first chord is a diminished seventh chord (F#7b9), which resolves to a dominant seventh chord (G7), then to a major seventh chord (A7), then to a diminished seventh chord (B7b9), and finally to a diminished seventh chord (C7b9). The bass line consists of single notes: F#, G, A, B, C.

On conçoit aisément que les combinaisons si variées qui ont lieu entre l'accord de septième diminuée et les accords parfaits, l'accord de septième de dominante et celui de septième de sensible, puissent déterminer les modulations les plus éloignées du ton de départ.

Il suffit pour cela de faire intervenir régulièrement l'accord de septième diminuée sous un aspect quelconque; quant au moyen à employer pour réaliser l'introduction de cet accord, il dépend entièrement du goût et de la fantaisie. Veut-on, par exemple, moduler d'*ut* majeur à *mi* \flat mineur, et revenir en *ut*, voici une des nombreuses combinaisons dont on peut faire usage; ex. A de la page suivante.

(1) Il est bien entendu que toutes ces harmonies plus ou moins agréables ne sont que des éléments dont l'application est soumise aux diverses phases de la composition.

A

5 +7 7 +4/3 6 +6 3 +7

3 7 b6/4 +4/3 #b6/4 +7 5

Citons encore quelques types de modulations directes, indirectes ou éloignées, qui soient effectuées par l'intermédiaire de l'accord de septième diminuée résolu sur le second renversement de l'accord tonique d'arrivée ; ex. B.

B Mod. d'ut majeur à sol majeur à sol mineur à ré majeur

5 +6/5 6/4 +7 5 5 +6/b6/4 +7 3 5 5 +6/5 #b6/4 +7 5

Mod. d'ut majeur à fa mineur et retour en ut majeur

5 7 6/4 +7 3 7 b6/4 +4/3 #b6/4 +6/4 5

Mod. d'ut majeur à la majeur et retour en ut majeur

5 6 3 +6/5 #b6/4 +7 5 +6/5 b6/4 +6/5 #b6/4 +7 5

§ 237. Nous allons faire voir actuellement qu'un accord de septième diminuée étant donné, on peut lui faire succéder un accord de septième de dominante appartenant à l'un quelconque des douze tons majeurs ou mineurs compris dans toute l'étendue de notre échelle chromatique.

En résumant d'une manière générale les principes expliqués précédemment, nous ferons remarquer :

1° Que tout accord de septième diminuée peut être suivi d'un accord parfait majeur ou mineur ayant pour fondamentale une des quatre notes constituant cet accord de septième (§ 235) ;

2° Que si chacune des quatre notes d'un accord de septième diminuée est considérée comme étant une sensible, la note placée un demi-ton diatonique au-dessus peut être prise pour la fondamentale d'un accord parfait majeur ou mineur succédant immédiatement à cet accord de septième diminuée.

Il résulte du premier de ces deux principes que l'accord de septième diminuée *sol # si ré fa*, par exemple, peut recevoir immédiatement les huit résolutions suivantes ; ex. A et B.

A Mode majeur. (a) (b)

B Mode mineur.

En vertu du deuxième principe, on obtient encore huit résolutions, savoir : les accords parfaits majeurs ou mineurs établis sur *la*, sur *ut*, sur *mi* \flat et sur *fa* \sharp ; ex. C et D.

C Mode majeur.

D Mode mineur.

Nous ferons observer que, pour ne pas détruire l'unité dans la démonstration des exemples A, B, C, D, nous avons toujours conservé à l'accord de septième diminuée *sol # si ré fa* sa forme fondamentale. Si l'on voulait se conformer aux règles exposées précédemment, il faudrait écrire les successions (a) et (b) de l'exemple A ci-dessus suivant la manière indiquée à la page suivante ; ex. A et B.



Au lieu de faire entendre simplement ces accords parfaits, on conçoit que l'on puisse ajouter à chacun d'eux la septième mineure de leur fondamentale (§ 195). Toutefois, si l'accord résolutif est parfait mineur, on doit avoir le soin de hausser d'un demi-ton chromatique la tierce de la fondamentale, en même temps que la septième mineure fait son apparition (§ 203). Par cette addition, l'accord de septième diminuée *sol # si ré fa* pourra se résoudre immédiatement sur les huit accords de septième de dominante ayant pour fondamentales les notes *sol #, si, ré, fa, la, ut, mi ♭, fa #*. Chacun de ces accords accusera l'entrée dans les huit tons majeurs ou mineurs *ut #, mi, sol, si ♭, ré, fa, la ♭, si*; ex. C et D.

C En *ut #* majeur ou mineur

En *sol* majeur ou mineur

En *mi* majeur ou mineur

En *si ♭* majeur ou mineur

En *ré* majeur ou mineur

En *fa* majeur ou mineur

En *la ♭* majeur ou mineur

En *si* majeur ou mineur

§ 238. Indépendamment de ces huit accords de septième de dominante, qui peuvent succéder à l'accord de septième diminuée *sol # si ré fa*, nous rappellerons le principe en vertu duquel, en abaissant d'un demi-ton chromatique l'une des quatre notes d'un accord de septième diminuée prise comme fondamentale, on obtient sur-le-champ quatre nouveaux accords de septième de dominante dont les fondamentales seront : *sol # si ré fa* (ou *mi* par enharmonie). Ces quatre accords accuseront, par conséquent, l'entrée dans les quatre tons suivants majeurs ou mineurs, savoir : *ut, mi b, sol b, la*; ex. A, B, C, D.

Examples A, B, C, and D illustrate the transformation of a diminished seventh chord into four dominant seventh chords by lowering one of its notes chromatically. Each example shows a treble and bass clef staff with the notes of the chords. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Enharmonic spellings are marked 'enh.'.

- A:** Diminished seventh chord (sol #, si, ré, fa) with fingerings 7, +7, 5, 3. It resolves to dominant seventh chords: *sol # si ré fa* (7), *sol # si ré fa b* (+7), *sol # si b ré fa* (5), and *sol # si b ré fa* (3).
- B:** Diminished seventh chord (sol #, si, ré, fa) with fingerings 7, +4, 6, 6. It resolves to dominant seventh chords: *sol # si ré fa* (7), *sol # si ré fa b* (+4), *sol # si b ré fa* (6), and *sol # si b ré fa* (6).
- C:** Diminished seventh chord (sol #, si, ré, fa) with fingerings 7, +6, 5, 3. It resolves to dominant seventh chords: *sol # si ré fa* (7), *sol # si ré fa b* (+6), *sol # si b ré fa* (5), and *sol # si b ré fa* (3).
- D:** Diminished seventh chord (sol #, si, ré, fa) with fingerings 7, 6/5, 5, 3. It resolves to dominant seventh chords: *sol # si ré fa* (7), *sol # si ré fa b* (6/5), *sol # si b ré fa* (5), and *sol # si b ré fa* (3).

En unissant ces quatre derniers tons aux huit précédents, on s'aperçoit de la réalité du principe général indiqué ci-dessus. En effet, si l'on place les douze toniques précédentes, du grave à l'aigu, elles donnent l'échelle chromatique complète : *ut, ut #, ré, mi b, mi #, fa, sol b, sol #, la b, la #, si b, si #*.

Si l'on voulait faire usage de ces combinaisons harmoniques, il y aurait à examiner les différents aspects sous lesquels on devrait présenter l'accord de septième diminuée afin de le mettre en rapport avec le ton dont il indique l'entrée par modulation, ainsi que les positions qu'il conviendrait le mieux d'employer pour que la marche des parties, exempte de toute irrégularité, soit agréable et paraisse aussi naturelle qu'une modulation effectuée dans les tons relatifs directs à l'aide des moyens les plus simples.

§ 239. Deux accords de septième diminuée, dont les fondamentales forment une quinte juste inférieure ou une quarte juste supérieure, s'enchaînent régulièrement. Ce principe est basé sur la cadence évitée produite par deux accords de septième de dominante se succédant par quinte juste inférieure; ex. E.

Example E shows two diminished seventh chords in a sequence. The first chord is *sol # si ré fa* and the second is *si b ré fa sol #*. Both are marked with fingerings +7. The bass clef shows the notes moving from *sol #* to *si b*, *si* to *ré*, *ré* to *fa*, and *fa* to *sol #*.

Si chacun de ces accords de septième de dominante a sa fondamentale haussée d'un demi-ton, il en résultera deux accords de septième diminuée enchaînés par quinte juste inférieure; ex. A.

La règle établie au § 207, à propos de la marche des parties d'une cadence évitée résultant de deux accords de septième de dominante liés par quinte juste inférieure, s'applique à la succession des deux accords de septième diminuée de l'exemple B. Cette règle veut que, si le premier accord possède sa quinte, le suivant en soit privé. C'est en effet ce qui a lieu en B, succession que l'on peut considérer comme formant la première période d'une marche d'harmonie composée d'accords de septième diminuée; ex. B.

Cette progression d'harmonie est rarement usitée avec les accords fondamentaux, mais elle est souvent employée dans les renversements de l'accord de septième diminuée; ex. C.

Tous les accords de triton et tierce de l'exemple C pourraient, par enharmonie, se transformer en accords de septième diminuée fondamentaux. Il s'ensuit que des accords de septième diminuée se succèdent par seconde mineure inférieure, car la basse de la progression harmonique, en C, forme la gamme chromatique descendante.

Essayons de démontrer maintenant que l'on peut faire entendre une suite d'accords de septième diminuée par demi-ton en montant.

Le principe de cette marche ascendante est basé sur la cadence évitée

produite par deux accords de septième de dominante enchaînés fondamentalement par quinte supérieure, le deuxième étant écrit dans son second renversement; ex. A.

En haussant d'un demi-ton la fondamentale de chacun de ces deux accords de septième de dominante, on obtient alors deux accords de septième diminuée; ex. B.

Les deux accords de l'exemple B forment la première période de la progression harmonique suivante dont la basse dessine la gamme chromatique ascendante; ex. C.

A

B

C

enh. etc.

Si dans la pratique des marches conformes à l'exemple C, les accords de septième diminuée étaient trop chargés de signes accidentels, on pourrait, par enharmonie, les remplacer par l'accord de septième diminuée figuré sous un aspect quelconque, mais avec moins de signes.

Quelquefois, l'accord de septième diminuée, résolu sur le second renversement d'un accord parfait, est remplacé par un accord de triton, lequel reçoit ainsi une résolution exceptionnelle; ex. D.

On peut aussi résoudre l'accord de triton sur le deuxième renversement de l'accord parfait majeur.

L'accord de triton et tierce résolu sur l'accord quarte et sixte, la basse descendant d'un ton, est quelquefois remplacé par l'accord de sixte sensible qui lui correspond; ex. E.

Voici un fragment de l'ouverture de *Quentin Durward*, où l'accord de sixte sensible du ton de *sol* est résolu sur le deuxième renversement de l'accord d'*ut* majeur; ex. A ci-après.

D

E

GEWAERT

La substitution de l'accord de septième de dominante à l'accord de septième diminuée, résolu en mode majeur, donne lieu à des harmonies d'un puissant effet et toujours inattendues.

Supposons que l'accord de septième diminuée fondamentale *sol # si ré fa* du ton de *la* mineur se change, par enharmonie, en *la b si ré fa* (accord de seconde augmentée du ton d'*ut* mineur), et qu'il soit résolu sur le second renversement de l'accord parfait d'*ut* majeur, il en résultera une sorte de résolution détournée qui conduira directement dans le ton relatif majeur (troisième degré en mode mineur); ex. B.

B

Si l'on passe de l'accord de septième diminuée à celui de sixte et quinte diminuée, on obtient le résultat suivant; ex. C.

C

Dans cet exemple, on passe du *sol #* au *sol b*, ce qui dispense d'exprimer l'accord enharmonique.

Il a été fait un bel emploi de cette résolution dans la prière de *Moïse*, au passage suivant; ex. D.

ROSSINI.

N. B. Les harmonies de ces derniers exemples sont plus particulièrement du domaine des altérations dont le principe et les applications seront exposés ultérieurement.

Après l'accord de septième de dominante qui seul peut fixer la modula-

tion, l'accord de septième diminuée est le plus important des accords de l'harmonie moderne. Les couleurs dont il pare les successions modulantes offrent la plus grande variété. Ainsi, après avoir concouru à rendre des situations tristes et douces, il a le pouvoir de produire des effets d'un caractère entièrement opposé. Enfin, la multiplicité des tendances résolutive dont jouit ce remarquable accord, le rend éminemment propre à réaliser de la manière la plus heureuse la plupart des transitions si variées que réclame l'harmonie modulante.

Quand on veut rompre la régularité d'une marche chromatique, on le combine quelquefois avec l'accord de septième de dominante. Ainsi, la résolution détournée de l'exemple B (page 241), que nous reproduisons ici, peut servir à former la première période de la progression suivante; ex. A.

A etc.

7 +4 7 +4 7 +4 7 +4

Si l'on veut écrire une marche d'harmonie chromatique ascendante, en combinant l'accord de septième diminuée avec celui de septième de dominante, on formera la première période avec la résolution évitée qui fait moduler de *la* mineur à *sol* majeur; ex. B.

B etc.

+7 +6 +7 +6 +7 +6

Nous avons vu que, par les propriétés enharmoniques inhérentes à l'accord de septième diminuée, celui-ci dirige la modulation dans des sentiers qui seraient impraticables si l'on employait les moyens ordinaires. Le caractère vague de son harmonie le rend propre à servir de demi-teintes aux effets quelquefois durs et âpres qui résultent de l'emploi des accords consonnants.

C'est l'accord de septième diminuée qui produit l'harmonie chromatique avec laquelle on peut imiter certains effets de la nature, tels que le *vent*, la *pluie*, l'*orage*, etc.

Voici l'emploi de l'accord de septième diminuée dans une succession modulante; ex. A.

A

3 — 7 3 +4 6+7 5 7 3 +6 6 +4 6 4 +7 3 — 6 4 +4 3 6 — # — +6

5 +4 6 3 +4 6 +6 7 3+6 6 3 6 # 7 3 6 #6 +7 3 3

— 7 6 3 6 5 7 6 3 2 +6+7 3+4 6+7 3

DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DE SUSTONIQUE

(Mode majeur).

§ 240. Les conséquences qui résultèrent de l'introduction de l'accord modulant de septième de dominante conduisirent naturellement les harmonistes à chercher ou du moins à régulariser d'autres accords de septième placés sur les divers degrés de la gamme moderne. L'usage de la prolongation des sons dans l'harmonie, ainsi que les notes de passage amenées par le perfectionnement de la mélodie firent bientôt voir que tous les accords de trois sons ayant chacun pour fondamentale un degré de la gamme, servaient de base à autant d'accords de septième dont on pouvait tirer un grand avantage dans la marche des modulations.

Cherchons d'abord à reconnaître ceux qui sont le plus fréquemment employés dans les deux modes.

Pour cela, écrivons, dans le ton d'*ut* majeur, une formule ordinaire de cadence avec l'accord parfait mineur du second degré; ex. A.

Si l'on prolonge la fondamentale *ut* de l'accord de la tonique dans l'accord parfait mineur *ré fa la*, on obtient un accord de septième, *ré fa la ut*, composé d'un accord mineur, *ré fa la*, surmonté d'une tierce mineure, *la ut*; ex. B.

La dissonance de l'accord de septième *ré fa la ut*, résultant de la prolongation de la note *ut* qui appartient à l'accord précédent, se trouve ainsi préparée suivant les prescriptions du § 494. Cette note forme un intervalle de septième mineure avec la fondamentale *ré* (sustonique de la gamme d'*ut*).

Pour ce motif, nous désignerons cet accord par le nom de *septième de sustonique* (1).

Le rôle harmonique le plus naturel de l'accord de septième de sustonique, dans le mode majeur, est identique à celui que remplit l'accord parfait mineur du second degré qui lui sert de base. Il doit donc se résoudre sur la dominante portant accord parfait majeur ou septième de dominante; ex. C. (Voyez *a* et *b*).

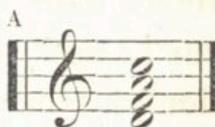
On voit que l'harmonie du mode majeur possède trois accords différents pour le même objet : 1° L'accord parfait majeur de la sousdominante ; 2° l'accord parfait mineur du second degré ; 3° l'accord de septième de sustonique. On remarque que, dans le mouvement résolutif de cet accord, sa fondamentale *ré* descend de quinte juste ou monte de quarte juste sur la dominante du ton auquel il appartient; et sa note *ut*, obéissant à la loi natu-

(1) Quelques auteurs lui donnent le nom de septième mineure, ou septième de seconde. Reicha l'appelle septième de seconde espèce. L'accord de septième de dominante est pour cet auteur celui de première espèce.

relle des dissonances de septième (§ 192), descend d'un degré sur la sensible, comme on le voit dans l'exemple C ci-dessus.

§ 241. Les intervalles de l'accord de septième de sustonique, comptés à partir de la fondamentale, forment :

- 1° Une septième *ré ut*, chiffrée par 7
- 2° Une quinte *ré la*, — 5
- 3° Une tierce *ré fa*, — 3

ex. A. 

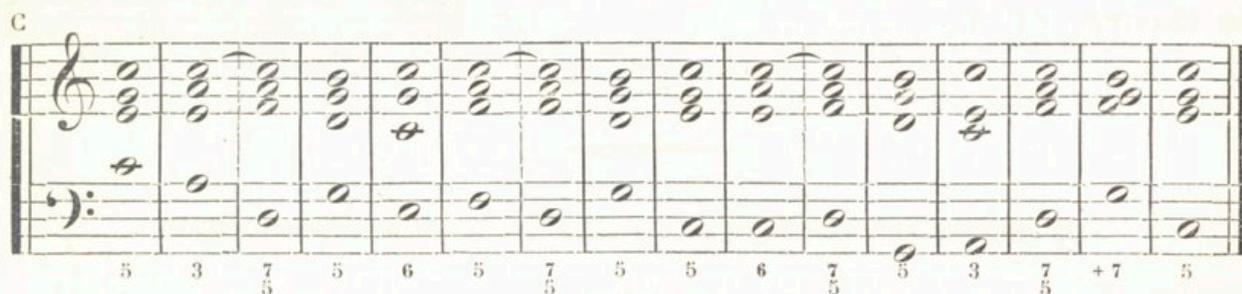
Pour indiquer à la basse cet accord fondamental, on prend les deux chiffres superposés $\frac{7}{5}$.

En harmonie pure, la dissonance de l'accord de septième de sustonique doit toujours être préparée. La non-préparation pourrait, dans bien des cas, produire une sensation désagréable pour l'oreille, dans le genre de celle-ci; ex. B.

B. 

Si l'on trouve quelquefois la dissonance de cet accord attaquée sans préparation, ce n'est jamais dans une succession monotonique. La non-préparation, d'un effet très dur, provoque ordinairement une modulation inattendue dans un ton relatif ou même éloigné (1).

En *ut* majeur, par exemple, tous les accords relatifs directs fondamentaux ou renversés qui contiennent la tonique *ut* sont propres à faire une bonne préparation de l'accord de septième de sustonique *ré fa la ut*; ex. C.

C. 

§ 242. L'accord de septième de sustonique fondamental ne peut pas suivre celui de la tonique dans le même état; ces deux accords se trouvant placés par degré conjoint, leur succession fondamentale entraînerait, par mouvement semblable, deux quintes justes consécutives; ex. D.

Mais si l'accord de la tonique se présente dans son premier renversement, l'accord fondamental de septième de

D Défectueux. 

(1) Il est du reste fort rare qu'un accord de septième dont la forme est celle de *ré fa la ut*, soit frappé sans la préparation de sa dissonance; dans tous les cas, une pareille licence doit toujours être motivée.

sustonique le suit ou le précède;
ex. A.

Remarquons que, dans l'exemple A, la dissonance *ut* (en *a*) éprouve un retard dans sa marche descendante sur la note sensible *si*. Cette résolution a lieu néanmoins lorsque l'accord de la tonique au premier renversement

passé à l'accord de la septième de dominante. L'exactitude de ce fait se manifeste d'une manière plus frappante lorsque l'accord de septième de sustonique se résout sur le second renversement de celui de la tonique; ex. B.

Cette dernière résolution est beaucoup plus fréquemment employée que celle de l'exemple A, parce que l'accord quarte et sixte de la tonique, sollicitant lui-même impérieusement l'accord de la dominante, la note *ut* (quarte de cet accord) continue à remplir le rôle d'une dissonance de septième jusqu'au moment où la note sensible de l'accord de septième de dominante (en *b*) est entendue, et l'on voit alors que la dissonance *ut*, quoique retardée, obéit à la loi naturelle qui régit son mouvement (1).

L'accord de septième de sustonique du mode majeur fondamental, reçoit trois positions sur le clavier; ex. C.

DU PREMIER RENVERSEMENT DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DE SUSTONIQUE

(Mode majeur).

§ 243. Pour obtenir le premier renversement de l'accord de septième de sustonique, on porte la fondamentale à l'octave supérieure; soit :

Ré fa la ut accord fondamental
Fa la ut ré premier renversement;
ex. D.

Les intervalles de ce premier renversement, posé sur le 4^e degré de la gamme, se composent de :

(1) Si la fondamentale, au lieu de marcher sur la dominante, reste sur le même degré, l'accord résolutif sera renversé. Ainsi *ré fa la ut* se résoudra sur *ré sol si* ou sur *ré fa sol si*.

Une sixte *fa ré* chiffrée par 6
 Une quinte *fa ut* — 5
 Une tierce *fa la* — 3

A la basse, on le marque par les chiffres superposés $\frac{6}{5}$; il se nomme accord de *sixte et quinte*.

L'accord de sixte et quinte est très usité; et, sous cet aspect, l'accord de septième de sustonique peut marcher immédiatement après l'accord de tonique fondamental, attendu que les quintes défectueuses signalées plus haut (§ 242) n'existent pas ici; ex. A.

On sait que la fonction principale de l'accord de septième de sustonique est de remplacer l'accord du 4^e degré ou celui du 2^e dans les formules de cadence.

A

5 $\frac{6}{5}$ 5 5 $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{4}$ +7 5

Nous avons dit (§ 241) qu'en harmonie pure la dissonance de l'accord de septième de sustonique exige la préparation rigoureuse, et que, dans ce cas, la note de l'accord précédent qui prépare cette dissonance se maintient sur le même degré.

Mais généralement, dans le style libre, les compositeurs sont moins rigoureux sur cette préparation, et souvent ils attaquent l'accord de *sixte et quinte* sans maintenir sur le même degré la partie qui prépare; ex. B.

B

5 3 $\frac{6}{5}$ 5 5 $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{4}$ 5 +7 5

On voit dans cet exemple que la note *ut* de l'accord *la ut mi* en (a), qui prépare la dissonance de l'accord de *sixte et quinte* subséquent, cède sa place à la deuxième partie pour monter au *ré* de l'accord *fa la ut ré*.

Il en est de même en (b). La seconde partie *ut* de l'accord *ut sol ut mi* passe au *ré* de l'accord de sixte et quinte qui lui succède, lequel est résolu sur le second renversement de l'accord de la tonique.

Il arrive, par exception, que l'accord de septième de sustonique est suivi de l'accord parfait mineur du 2^e degré qui lui sert de base.

On trouve un exemple de ce changement dans un chœur de la *Création*, d'Haydn; ex. A ci-après.

A

Il ciel can- tar s'u- di. Il summo suo po- ter. etc.

+4 6 6/4 5 6/5 5 6/5 6 6/4 +7 5

HAYDN.

Dans ce cas, la dissonance *ut* de l'accord de sixte et quinte ne reçoit pas sa résolution naturelle.

DU DEUXIÈME RENVERSEMENT DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DE SUSTONIQUE

(Mode majeur).

§ 244. La note de basse de l'accord de *sixte et quinte* étant portée à l'octave supérieure, il en résulte un deuxième renversement; soit :

Fa la ut ré premier renversement }
La ut ré fa deuxième renversement } ex. B.

B 1^{er} Renv. 2^e Renv.

Le deuxième renversement, posé sur le 6^e degré de la gamme majeure, se compose de :

Une sixte	<i>la fa</i>	chiffrée par	6
Une quarte	<i>la ré</i>	—	4
Une tierce	<i>la ut</i>	—	3

Ce renversement se chiffre à la basse par $\frac{4}{3}$, il se nomme *accord de tierce et quarte*.

La résolution de l'accord de tierce et quarte a lieu sur celui de la dominante, sur celui de septième de dominante, ou sur le deuxième renversement de l'accord de la tonique; ex. C.

C

5 3 4/3 5 3 4/3 6/4 +7 5

L'accord de tierce et quarte est moins fréquent que les deux formes du même accord précédemment expliquées. Non seulement son emploi exige

la préparation de la note qui forme la dissonance, mais encore il faut que la note de basse ou la note qui fait avec elle quarte juste, soit entendue dans l'accord précédent (1).

Remarque. Une loi que les acousticiens n'ont pas encore expliquée exige, en harmonie sévère, que, dans les renversements des accords consonnants et dissonants qui renferment l'intervalle de quarte juste formé par la basse et une partie supérieure, cette quarte soit préparée, non pas à la manière des dissonances de septième, mais par le frappement, dans l'accord précédent, d'une des deux notes qui la forment. Une quarte juste peut donc être préparée de plusieurs manières; ex. A, B, C.

Example A: Treble clef, bass clef. Chords: 5 (G4, B4), 3 (E4, G4), 4/3 (a) (F4, A4), +7 (D4, F4), 5 (C4, E4).
 Example B: Treble clef, bass clef. Chords: 6 (G4, B4), 6/4 (a) (E4, G4).
 Example C: Treble clef, bass clef. Chords: 6 (G4, B4), 6 (E4, G4), +7 (a) (F4, A4). etc.

L'exemple A offre une quarte *la ré* en (a) préparée par la basse. La quarte *sol ut* de l'exemple B est préparée par la troisième partie. Enfin, dans l'exemple C, on trouve la quarte juste *sol ut*, résultant d'un retard, préparée par la première partie.

La préparation de la quarte juste, établie dans les conditions énoncées ci-dessus, est généralement plus nécessaire dans les accords dissonants que dans les accords parfaits.

L'accord de tierce et quarte reçoit trois positions sur le clavier; ex. D.

Example D: Treble clef, bass clef. Chords: 4/3 (G4, B4), 4/3 (E4, G4), 4/3 (C4, E4).

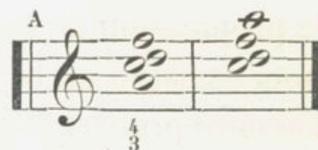
DU TROISIÈME RENVERSEMENT DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DE SUSTONIQUE

(Mode majeur).

§ 245. Si l'on porte la note de basse de l'accord de tierce et quarte à l'octave supérieure, on obtient le troisième renversement de l'accord de septième de sustonique; soit :

(1) Cette règle est du domaine de l'harmonie scolastique du style le plus sévère; car l'accord de tierce et quarte peut se frapper, comme les autres faces de l'accord, en préparant seulement sa dissonance.

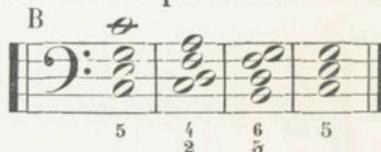
La ut ré fa deuxième renversement }
 Ut ré fa la troisième renversement } ex. A.



Les intervalles du troisième renversement forment :

Une sixte ut la chiffrée par 6
 Une quarte ut fa — 4
 Une seconde ut ré — 2

On prend les deux chiffres superposés $\frac{4}{3}$ pour marquer à la basse ce renversement que l'on nomme accord de *seconde et quarte*. Sous cet aspect, l'accord de septième de sustonique est très usité. Le plus souvent il est précédé de l'accord de la tonique fondamentale, et sa résolution ne peut avoir lieu que sur le premier renversement de l'accord de la dominante ou sur son remplaçant, l'accord de sixte et quinte diminuée; ex. B.

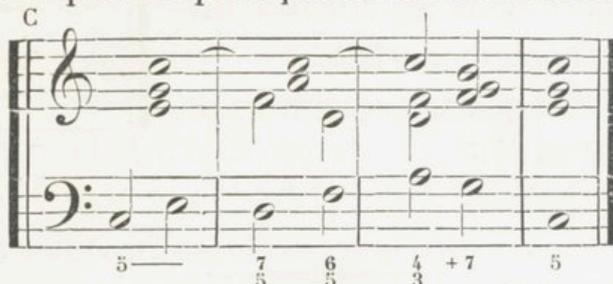


Cette résolution est indiquée par la marche de la basse (1).

§ 246. La préparation de la dissonance est plus rigoureuse au troisième renversement de l'accord de septième de sustonique que dans les autres formes de cet accord, attendu qu'elle est toujours placée à la partie extrême la plus importante de l'harmonie, c'est-à-dire à la basse.

DU CHANGEMENT D'ASPECT

Le changement d'aspect se pratique de la manière suivante; ex. C



On le fait aussi avec des notes de passage; ex. D.



(1) La résolution de l'accord de seconde et quarte sur celui de la tonique fondamentale n'est usitée que sur une pédale (v. ci-après le § sur la *pédale*); mais on se sert quelquefois de l'accord de sixte et quinte qui a la sousdominante à la basse, pour opérer une cadence plagale en mode majeur.

Le troisième renversement ne doit pas apparaître, parce que la dissonance *ut* manquerait de préparation.

Remarque importante.

§ 247. L'accord de septième de sustonique *ré fa la ut*, posé sur le 2^e degré de la gamme d'*ut* majeur, se trouve reproduit avec les mêmes notes sur la sousdominante de la gamme de *la* mineur, sa relative directe (6^e degré), dans laquelle il peut remplacer l'accord du 4^e degré *ré fa la*; ex. A.

A

Bien que l'accord de septième *ré fa la ut*, composé avec les notes de la gamme de *la* mineur, soit identique à l'accord de septième de sustonique du ton d'*ut* majeur, la marche résolutive de ses notes n'est pas la même suivant qu'il est employé dans l'un ou l'autre de ses deux tons. Ainsi, en *ut* majeur, la fondamentale *ré* marche sur la dominante *sol* par un mouvement de quarte en montant ou de quinte en descendant; tandis que, dans le ton de *la* mineur, la fondamentale *ré* se résout sur la dominante *mi* par un mouvement ascendant de seconde majeure. Cette dominante *mi* portera également l'accord parfait majeur ou celui de septième de dominante, comme on le voit dans l'exemple A ci-dessus; on le résout aussi sur l'accord parfait mineur de quarte et sixte de la tonique; ex. B.

B

Une résolution sur l'accord quarte et sixte de la tonique peut avoir lieu avec l'accord de septième *ré fa la ut*, écrit dans son premier renversement; ex. C.

C

Quelle que soit la résolution donnée à l'accord de septième *ré fa la ut*, pris dans le ton de *la* mineur, la marche résolutive de la dissonance *ut* est

la même que celle du même accord envisagé dans le ton d'*ut* majeur. Cette dissonance *ut* descend immédiatement d'un degré diatonique, si l'accord est résolu sur la dominante portant accord parfait (ex. A ci-dessus); elle reste momentanément en place, si l'accord résolusif se présente au second renversement (ex. B et C). Lorsque l'accord *ré fa la ut* est employé dans le ton de *la* mineur, la dénomination de septième de sustonique qui lui est attribuée en *ut* majeur, serait un contre-sens, puisqu'il est placé sur le quatrième degré en *la* mineur.

Afin d'établir une distinction entre ces deux accords homonymes, nous le désignerons sous le nom de *septième mineure* toutes les fois qu'il sera employé sur le quatrième degré du mode mineur. Quant à la manière de le chiffrer, elle restera la même dans toutes les circonstances. La résolution fera connaître quand (*ré fa la ut*) est un accord de septième de sustonique en mode majeur d'*ut*, ou un accord de septième mineure en mode mineur de *la*.

Au deuxième renversement, *la ut ré fa*, l'accord de *septième mineure* ne peut se résoudre que sur l'accord de sixte de la dominante ou sur le premier renversement de l'accord de septième de dominante; ex. A et B.

3 4/3 6 4/3 6/5

Sa résolution sur l'accord de la tonique ne produirait aucun sens musical (1). Le troisième renversement de l'accord de *septième mineure* se résout sur l'accord quarte et sixte de la dominante ou sur celui de sixte sensible; ex. C.

3 4/2 7^b/4 3 4/2 +6 3

On conçoit que la similitude des intervalles qui composent l'accord de septième de sustonique d'un ton du mode majeur et de l'accord de septième mineure appartenant au ton relatif (6^e degré) puisse le rendre apte à produire, soit une modulation dans le majeur, soit une modulation définitive ou passagère dans le ton du mode mineur; ex. A de la page suivante.

(1) L'accord de septième mineure fondamental, résolu sur l'accord de la tonique dans le même état, produit une cadence plagale en mode mineur.

A

L'accord de septième mineure se résout, par exception, sur l'accord quarte et sixte majeure; cette résolution produit un effet excentrique; ex. B.

B

N. B. La facilité avec laquelle on peut traiter l'accord de septième mineure, nous dispense de donner plus de détails sur cet accord. Nous avons pensé qu'une remarque suffirait pour bien comprendre la mise en œuvre d'un accord complètement identique à celui de septième de sustonique du mode majeur, et qui remplit néanmoins une fonction à peu près analogue à celle de ce dernier dans un ton et un mode différents.

DES MODULATIONS OPÉRÉES PAR L'INTERMÉDIAIRE DES ACCORDS DE SEPTIÈME DE SUSTONIQUE (MODE MAJEUR) ET DE SEPTIÈME MINEURE.

§ 248. L'accord de septième de sustonique ne porte pas en lui-même la propriété modulante au même titre que les accords de septième de dominante, de septième de sensible et de septième diminuée, lesquels renferment la note sensible ainsi que la sous-dominante. Néanmoins, on peut le considérer comme un excellent intermédiaire, car s'il précède l'accord de la dominante ou celui de quarte et sixte de la tonique du ton dans lequel on veut entrer par modulation, son audition fait pressentir le ton d'arrivée; c'est pourquoi il se prête facilement à moduler dans les tons relatifs de divers ordres; ex. C et D.

C Modulation d'ut majeur à la \flat majeur. D Mod. d'ut majeur à mi \flat majeur.

On sait que, suivant le degré de relation existant entre les tons que l'on veut enchaîner, les modulations exigent un nombre plus ou moins grand d'accords intermédiaires; ex. A, B.

A Modulation d'*ut* majeur à *si* \flat majeur.

B Modulation d'*ut* majeur à *la* majeur.

Il est évident que, dans les quatre exemples précédents, l'accord de septième de sustonique employé dans chacun d'eux pourrait, par homonymie, être considéré comme accord de septième mineure du ton relatif (6^e degré). Ainsi, en C (ci-dessus), on modulerait en *fa* mineur; en D (ci-dessus), le relatif serait *ut* mineur (6^e degré en *mi* \flat majeur); en A de cette page, on passerait en *sol* mineur; enfin, en B, on pourrait opérer la modulation en *fa* \sharp mineur. Mettons en pratique cette dernière modulation; ex. C.

C Modulation d'*ut* majeur à *fa* \sharp mineur.

On voit dans ces exemples que l'accord de septième de sustonique des tons d'arrivée, dont la dissonance est préparée, détermine une formule de cadence parfaite qui confirme la modulation.

§ 249. L'accord de septième, établi sur le 2^e degré de la gamme majeure, offre à la modulation des ressources d'un autre genre basées sur le fait suivant :

Lorsque la tierce d'un accord de septième de sustonique (mode majeur)

est haussée d'un demi-ton chromatique, il en résulte un accord de septième de dominante fondamental appartenant au ton de la dominante; ex. A.

A

5 — 7 5 +7 5

D'après cela, on conçoit que si la note *fa* de l'accord de septième de sustonique *ré fa la ut* est affectée du signe dièse lorsqu'il est écrit dans son premier renversement, il en résultera un accord de sixte et quinte diminuées, *fa # la ut ré*; ex. B. Le second renversement donnera un accord de sixte sensible, *la ut ré fa #*, ex. C. Enfin, l'accord de seconde et quarte, *ut ré fa la*, se changera en un accord de triton; ex. D.

B C D

5 6 6 5 5 3 4+6 5 5 4 2 +4 6

Les modulations que l'on peut faire en haussant d'un demi-ton chromatique la tierce de la fondamentale d'un accord de septième de sustonique sont très variées; en voici une d'*ut* majeur à *mi b* majeur effectuée d'après cette règle; ex. E.

E-

5 6 6 6 5 +4 6 6 6 4 +7 5

L'accord *ré fa la ut*, septième de sustonique en *ut* majeur, ayant pour base l'accord parfait mineur du 2^e degré, on peut conséquemment former deux accords de même espèce sur les accords parfaits mineurs des 3^e et 6^e degrés; les voici : *mi sol si ré*, *la ut mi sol*. Quoique ces deux accords soient formés avec les notes de la gamme d'*ut*, ils n'appartiennent pas néanmoins à sa tonalité harmonique. Le premier, *mi sol si ré*, est l'accord de septième de sustonique du ton de *ré* majeur ou septième mineure en *si* mineur. Le deuxième, *la ut mi sol*, remplit les mêmes fonctions dans le ton de *sol* majeur sur la sustonique, et dans le ton de *mi* mineur sur le 4^e degré. On ne peut admettre dans la tonalité harmonique du même ton que les accords dont on fait usage dans les successions monotoniques. Or,

quelles que soient les précautions que l'on prenne dans la préparation de la dissonance des accords de septième établis sur la médiate et sur la susdominante du ton d'*ut* majeur, il sera fort difficile d'effectuer des combinaisons qui permettent l'audition de ces accords, si l'on ne module pas (1).

DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DE SUSTONIQUE

(Mode mineur).

§ 250. Dans le mode mineur, l'accord de quinte diminuée du second degré devient la base d'un accord de septième remplissant des fonctions analogues à celles de septième de sustonique dans le mode majeur. On explique l'origine de cet accord en écrivant en *la* mineur, par exemple, la formule de cadence suivante, avec l'emploi de l'accord de quinte diminuée fondamentale du second degré; ex. A.

A

De la prolongation du *la* du premier accord dans le second *si ré fa*, il résulte une agrégation de quatre sons, *si ré fa la*, laquelle constitue un accord de septième posé sur le 2^e degré de la gamme mineure; pour ce motif, nous nommerons accord de *septième de sustonique (mode mineur)* cet accord composé d'un accord de quinte diminuée *si ré fa*, surmonté d'une tierce majeure *fa la*, et dont la résolution est identique à celle de l'accord qui lui sert de base; ex. B.

B

Remarque importante.

§ 251. L'accord *si ré fa la*, septième de sustonique en *la* mineur, se compose des mêmes notes que l'accord *si ré fa la*, septième de sensible en *ut* majeur. Néanmoins, la résolution du premier est si différente, dans le ton de *la* mineur, de celle qui est dévolue au second dans le ton d'*ut* majeur, qu'ils

(1) Nous ferons observer, toutefois, que les accords de septième *mi sol si ré* et *la ut mi sol* peuvent faire partie d'une marche d'harmonie écrite avec les notes de la gamme d'*ut* que l'on trouvera ci-après aux §§ qui concernent l'accord de *septième majeure*; mais on verra, du reste, que cette marche n'est pas une succession monotonique ordinaire.

forment entre eux, malgré cette similitude d'intervalles, deux accords parfaitement distincts l'un de l'autre (§ 247).

Voici la différence des deux résolutions; ex. A et B.

A 7^{me} de sens. (en ut maj.) B 7^{me} de sustonique (en la min.)

§ 252. L'accord *si ré fa la*, septième de sustonique en *la* mineur, étant composé des mêmes intervalles que l'accord de septième de sensible en *ut* majeur, les chiffres sont identiques, à l'exception du troisième renversement, ainsi qu'on le verra plus loin.

L'accord fondamental *si ré fa la* se chiffre donc par $\frac{7}{5}$ et reçoit trois positions sur le clavier; ex. C.

C 1^{re} pos. 2^e pos. 3^e pos.

Dans son état fondamental, l'accord de septième de sustonique (mode mineur), quoique placé par degré conjoint avec celui de la tonique, peut cependant succéder à ce dernier accord dans le même état, parce que la seconde quinte *si fa* est diminuée (voy. § 93); ex. D.

D

La succession fondamentale de ces deux accords, produite en sens contraire, serait défectueuse, attendu que la seconde quinte est juste; ex. E.

E Défectueux.

Son enchaînement avec l'accord de la tonique, marchant après lui, ne peut avoir lieu que si ce dernier accord se trouve renversé; ex. F.

F

Ces diverses résolutions ont une analogie complète avec celles de l'accord de septième de sustonique du mode majeur (§ 242).

§ 253. Le premier renversement, *ré fa la si*, posé sur le 4^e degré de la gamme mineure et chiffré par $+\frac{6}{5}$, se nomme *accord de sixte et quinte (mode mineur)*; il reçoit trois positions; ex. G

G 1^{re} pos. 2^e pos. 3^e pos.

Sous cet aspect, l'accord de septième de

sustonique (mode mineur) est très usité, parce que sa note de basse étant placée sur la sousdominante, la cadence parfaite est fortement pressentie; ex. A.

A

3 + $\frac{6}{5}$ +7 5 + $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{4}$ +7 5

§ 254. Le deuxième renversement, *fa la si ré*, placé sur le 6^e degré de la gamme mineure, se chiffre par $+\frac{4}{3}$; nommé accord de *triton et tierce*, il reçoit trois positions; ex. B.

Sa résolution a lieu sur la dominante portant accord parfait majeur, sur celui de septième de dominante ou sur l'accord de quarte et sixte de la tonique; ex. C.

B

1^{re} pos. 2^e pos. 3^e pos.

$+\frac{4}{3}$ $+\frac{4}{3}$ $+\frac{4}{3}$

C

3 + $\frac{4}{3}$ # 6 5 + $\frac{4}{3}$ $\frac{6}{4}$ +7 3

Le premier et le deuxième renversement de l'accord de septième de sustonique du mode mineur ont le privilège de pouvoir, dans une succession monotonique, être frappés sans préparer la dissonance; il produit, dans ce cas, un effet étrange qui n'a rien de blessant pour l'oreille; ex. D.

D

3 6 + $\frac{4}{3}$ # + $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{4}$ +7 3

§ 255. Le troisième renversement, *la si ré fa*, posé sur la tonique de la gamme mineure, et nommé accord de *seconde*, se chiffre par 2. C'est la seule différence qui existe, quant au chiffrage, avec le troisième renversement de l'accord de septième de sensible, son homonyme, que nous avons chiffré par +2 (§ 225).

L'accord de seconde reçoit trois positions sur le clavier; ex. A.

A

1^{re} position. 2^e pos. 3^e pos.

La résolution de l'accord de seconde ne peut avoir lieu que sur le premier renversement de l'accord de la dominante ou sur celui de sixte et quinte diminuée, car la tonique qui en forme la dissonance, étant à la basse, ne peut, dans sa marche résolutive, se diriger que sur la note sensible du ton auquel l'accord appartient; ex. B.

B

Le troisième renversement de l'accord de septième de sustonique du mode mineur est très-usité; mais il ne provoque pas le sentiment de la cadence parfaite, puisqu'il ne peut être suivi que de l'accord de sixte de la dominante ou de son équivalent harmonique.

§ 256. L'accord de septième de sustonique (mode mineur) est un très bon agent pour effectuer des modulations dans les tons mineurs; ex. C. D.

C Mod. d'ut majeur à fa mineur.

D Modulation d'ut majeur à mi mineur.

L'accord de septième de sustonique (*mode mineur*), ré fa la^b ut, se transforme en celui de septième de dominante, ré fa[#] la[#] ut, en élevant d'un demi-ton sa tierce et sa quinte. Il en est de même pour les renversements de cet accord qui, par l'élévation des deux notes fa et la^b, se changent en accord de septième de dominante écrit sous l'aspect correspondant. Il peut alors servir d'intermédiaire pour lier deux tons très éloignés l'un de l'autre.

§ 257. Nous avons vu plus haut (§ 254) que, dans une succession monotonique, le premier et le deuxième renversement pouvaient quelquefois être attaqués sans préparation de la dissonance. Toutefois, cette préparation est nécessaire quand ces accords servent d'intermédiaire à une modulation en mode mineur, ainsi qu'on le voit dans les exemples C et D de la page précédente.

On passe quelquefois de cet accord en mode majeur à celui du mode mineur sans quitter le premier de ces modes; ex. A.

A

5 6/5 +6/5 6/4 +7 5

On peut aussi, en majeur, frapper cet accord sans faire entendre au préalable, dans son état naturel, la note qui doit être baissée; ex. B.

B

5 +6/5 6/4 +7 5

Dans le mode mineur, l'emploi de l'accord de septième de sustonique doit être toujours fait avec celui qui est approprié à ce mode. Ainsi, en *ut* mineur, par exemple, l'audition du *la* \flat donnerait lieu à une intolérable fausse relation.

Remarque. L'accord de septième de sustonique des deux modes peut être frappé sans la quinte de sa fondamentale. Ces accords sont alors utilement employés dans l'harmonie à trois parties. Celui du mode majeur fondamental peut même, dans ce cas, s'enchaîner à l'accord de la tonique dans le même état, sans produire les quintes défectueuses (V. § 242).

DU CHANGEMENT D'ASPECT.

Avec l'accord de septième de sustonique (mode mineur), le changement d'aspect se pratique simplement, ou avec des notes de passage, du fondamental au premier et au deuxième renversement; ex. C de cette page et A de la page suivante.

C

6 7/5 +6/5 +4/3 +6/5 7/5

A

6 7/5 +6/5 +4/3 +6/5 7/5 # 3

Voici une formule modulante où l'on trouve l'emploi de l'accord de septième de sustonique des deux modes; ex. B.

B

5 4/2 6/5 5+7 3 +6/5 6/4 +7 3 +4 6-6+7 5/5 6/4 6+7 5

DE L'EMPLOI DES ACCORDS DISSONANTS DANS L'ACCOMPAGNEMENT DE LA GAMME DIATONIQUE MAJEURE ET MINEURE.

§ 258. Si le lecteur a conservé le souvenir des principes qui ont été exposés aux §§ 40 et 41, à propos de la basse fondamentale ou non-fondamentale, il doit savoir que l'accompagnement le plus simple d'une gamme diatonique est formé par les trois accords parfaits fondamentaux de ses notes tonales, et que, si l'on place le chant à la basse, on obtient l'harmonie consonnante de l'ex. B (page 36).

Quelles que soient les précautions que l'on prenne pour enchaîner régulièrement les accords consonnants de cet exemple, le résultat est toujours assez pauvre; mais au point où nous sommes arrivés, il est déjà possible d'apporter un perfectionnement à l'harmonie de la gamme par un emploi convenable des accords de septième; ex. C de cette page et A de la suivante.

C Mode majeur.

5 +6 6 6/5 6/4 6 6/5 5 5 6 +6 5 +4 6 +6 5

A Mode mineur.

Les exemples précédents font voir que, dans la gamme ascendante des deux modes, le 2^e degré reçoit l'accompagnement de l'accord de sixte sensible en (a). Sur le 4^e degré de la gamme, en (b), on place convenablement le premier renversement de l'accord de septième de sustonique. Enfin, sur la note sensible, en (c), l'accord de sixte et quinte diminuée remplace le premier renversement de l'accord de la dominante. L'harmonie de la gamme descendante est susceptible d'une plus grande variété, car l'arrivée sur la dominante peut, en mode majeur, se faire par une modulation fugitive dans le ton de cette note à l'aide d'un accord de sixte sensible posé sur le *la*, en (d); ex. C de la page précédente.

Dans le système de gamme mineure descendante de l'ex. A, où l'on emploie le signe d'élévation sur le septième degré, on arrive sur la dominante par le deuxième renversement de l'accord de septième de sustonique (mode mineur) frappé sans préparation et placé sur la note *la*, en (d).

Dans la gamme descendante des deux modes, le 4^e degré, en (e), est accompagné par l'accord de triton, lequel détermine un retour sur l'accord de la tonique (1).

La gamme mineure du système qui, en montant, prend le signe d'élévation sur le 6^e degré, et qui, en descendant, fait entendre le 7^e degré dans son état naturel, peut-être harmonisée de la manière suivante (2); ex. B et C.

B C

§ 259. La gamme majeure, ascendante ou descendante, peut recevoir

(1) Cette manière d'accompagner la gamme se nommait autrefois la *règle d'octave*.

(2) Ces divers accompagnements, que l'on nomme aussi la *gamme harmonique*, sont de bonnes formules qu'il est utile de pratiquer, dans tous les tons des modes majeur et mineur, par l'emploi des accords écrits dans leurs diverses positions.

des accompagnements divers. Ainsi, le premier tétracorde, *ut ré mi fa*, donne lieu à une résolution détournée établie entre l'accord de sixte sensible qui a le *ré* pour note de basse, et celui de sixte et quinte diminuée du ton de *fa* majeur; ex. A.

Le second tétracorde, *sol la si ut*, recevra évidemment un accompagnement identique; ex. B.

Si l'on joint ces deux tétracordes ainsi accompagnés, en portant les accords du premier, *ut ré mi fa*, à l'octave supérieure, on obtiendra le résultat que voici; ex. C.

A

5 +6 6/5 5

B

5 +6 6/5 5

C

5 +6 6/5 5 5 +6 6/5 5

Pour éviter la rudesse qui a lieu au passage de l'accord de *fa* du premier tétracorde, à celui de *sol* du second tétracorde, on peut remplacer l'accord de la dominante *sol* par celui d'*ut* écrit au deuxième renversement. Par ce changement, on obtient plus d'unité dans l'harmonie générale de cette formule; ex. D.

D

5 +6 6/5 5 6/4 +6 6/5 5

Si l'on intervertit l'ordre des parties en transportant le chant de la première à la basse, et réciproquement celui de la basse à la première partie, il en résultera la formule suivante; ex. E.

E

5 6/5 +4 6 6/4 6/5 +4 6

Les quatre accords qui accompagnent le premier tétracorde d'une gamme majeure forment la première période d'une progression d'harmonie modulante que l'on peut prolonger indéfiniment; ex. A.

A

5 6 6 5 # 6 6 5 # 6 6 5

Cette marche harmonique peut être formée en sens inverse en plaçant à la basse le chant de la première partie; ex. B.

B

5 6 +4 6 # 6 +4 6 # 6 +4 6

Au passage d'une période à l'autre de ces deux marches, on a dû remarquer un changement de position qui a pour but d'éviter une fausse relation d'octave en même temps qu'une fausse relation de triton (1).

DU PRINCIPE DE L'ALTÉRATION ET DE L'ACCORD DE SIXTE AUGMENTÉE.

§ 260. Un accord d'une espèce nouvelle et qui se lie intimement aux accords de septième dont on connaît jusqu'ici l'origine et l'emploi, nous oblige, pour les besoins de la pratique, d'interrompre momentanément la théorie des accords de septième et de ceux qui s'y rattachent.

Jusqu'à présent, on a vu la dissonance prendre sa source dans la prolongation du son d'un accord dans celui qui le suit, ou dans les notes de passage placées entre deux accords consonnants. Toutefois, ces artifices harmoniques ne sont pas les seules causes qui produisent la dissonance.

Un fait mélodique très important introduit dans les formes harmoniques des modifications d'un genre nouveau. — Voici son origine :

Lorsque la voix humaine doit émettre deux sons séparés par l'intervalle

(1) La marche B est moins correcte que la précédente; l'enchaînement des périodes donne lieu à des octaves cachées qu'il faudrait éviter dans une succession ordinaire.

mélodique de seconde majeure, comme de *sol* à *la*, il arrive souvent que, dans le but de diminuer l'étendue de cet intervalle, elle accuse en passant le demi-ton chromatique *sol* \sharp , en montant de *sol* à *la*, et *la* \flat en descendant de *la* à *sol* (§ 186).

Dans la succession des accords, ce fait mélodique peut être produit par toute partie qui doit franchir l'intervalle de seconde majeure en passant d'un accord à l'autre. Le son intermédiaire, indiqué par le signe d'élévation, s'il faut monter, ou par le signe d'abaissement, s'il faut descendre, détermine dans un accord un intervalle nouveau qui, en harmonie, prend le nom d'*altération*.

En principe, le but de l'altération est de rendre nécessaire la résolution d'une note qui, dans les circonstances ordinaires, pourrait suivre une direction toute opposée.

Pour éclaircir un principe si essentiel, écrivons en *la* mineur une formule renfermant un accord dans lequel une des parties puisse monter ou descendre d'un ton entier, ou bien rester en place, suivant la résolution donnée à cet accord. La fondamentale *ré* de l'accord du 4^e degré *ré fa la* va servir à montrer ces trois possibilités; ex. A, B, C.

En A, le *ré* de l'accord de sixte, *fa la ré*, monte au *mi* de l'accord suivant.

En B, cette même note *ré* reste en place pour former la dissonance de l'accord de septième de dominante.

En C, cette note descend d'un ton sur *ut*, sixte de l'accord quarte et sixte *mi la ut*.

Supposé que le *ré*, qui fait sixte majeure avec la note de basse *fa*, dans l'accord *fa la ré*, soit haussé d'un demi-ton chromatique, ce *ré* \sharp n'est plus dans ce cas libre de rester en place ou de descendre; il doit nécessairement monter au *mi*; ex. D.

L'intervalle de sixte augmentée *fa ré* \sharp , qui résulte de l'altération ascendante du *ré*, a valu à l'agrégation *fa la ré* \sharp le nom d'accord de *sixte augmentée*.

Nous chiffrerons cet accord par un 6 suivi d'une petite croix, soit : 6+.

On sait, par le § 53, que tous les intervalles augmentés ou diminués sont dissonants; mais la résolution de ce genre de dissonance n'est pas semblable à celle qui résulte de la prolongation ou de la dissonance naturelle inhérente à l'accord de quinte diminuée. Ici la note altérée doit obéir à la direction qui lui est imposée par le signe accidentel dont elle est affectée, et qui détermine l'intervalle dissonant.

C'est pourquoi l'accord de sixte augmentée, *fa la ré #*, se résout sur l'accord fondamental de la dominante, comme on le voit ci-dessus; ex. D.

§ 261. On vient de voir que l'accord parfait mineur de *ré* (4^e degré en *la* mineur), dans son premier renversement *fa la ré*, forme la base de l'accord de *sixte augmentée*, *fa la ré #*, dont le but est d'amener un repos sur la dominante.

Envisagée comme un accord proprement dit, l'agrégation *fa la ré #* est invariable (1). On peut toutefois l'écrire sous la forme *fa ré # la*; mais la sixte augmentée ne doit jamais, par le renversement, devenir une tierce diminuée. La note de basse de l'accord de sixte augmentée se place sur le 6^e degré de la gamme mineure auquel il appartient en principe. Cette note doit toujours descendre d'un demi-ton diatonique lorsque l'accord se met en mouvement pour opérer la résolution naturelle qui a été signalée dans l'exemple précédent.

Si la formation de l'accord de sixte augmentée exigeait toujours l'espèce de préparation qui a lieu dans l'exemple D ci-dessus, c'est-à-dire s'il fallait faire entendre dans son état naturel la note qui doit subir l'altération, il suffirait alors de faire l'emploi de la sixte augmentée, comme on le verra aux §§ 294 et suivants, dans lesquels il sera fait un exposé spécial des altérations proprement dites.

Toutefois, la possibilité qu'on a de produire l'agrégation *fa la ré #* sans faire la préparation indiquée ci-dessus, lui a donné le droit d'être classée par les théoriciens au nombre des accords; ex. A.

Quand on veut éviter le repos sur la dominante, on donne souvent à l'accord de sixte augmentée une résolution sur celui de la tonique. Mais comme, en toute circonstance, la basse marche sur la dominante du ton, il s'ensuit que

(1) C'est ce qui fait dire que l'accord de sixte augmentée n'a pas de renversements; toutefois, les agrégations qui résultent du principe de l'altération, présentent souvent la forme de ces renversements, qui sont alors traités d'une façon particulière, ainsi qu'on le verra ci-après aux altérations proprement dites.

l'accord de la tonique se présente nécessairement dans son deuxième renversement; ex. A.

Dans l'harmonie à quatre parties, on ne double jamais la note de basse ou celle qui produit la sixte augmentée, leur marche résolutive obligatoire les dispense d'une répétition qui rendrait inévitables des octaves défectueuses. Ainsi, dans l'accord *fa la ré #*, le *la* seul peut être doublé; ex. B et C.

La disposition des notes de ce dernier exemple appartient à l'harmonie vocale.

En harmonie d'accompagnement sur le clavier, on ne peut produire que les trois sons de l'exemple A ci-dessus.

Cherchons maintenant à faire entrer un quatrième son dans l'accord de sixte augmentée.

§ 262. On sait que l'accord de septième de sustonique (mode majeur) devient, par homonymie, un accord de septième mineure posé sur le 4^e degré de la gamme relative mineure (6^e degré), et que la fonction de ce dernier est de se résoudre sur l'accord parfait majeur de la dominante ou sur l'accord quarte et sixte de la tonique; ex. D et E.

Examples D and E are musical notations in two staves (treble and bass clef). Example D shows a sequence of chords: a triad (fa-la-re), a triad (fa-la-re#), and a triad (fa-la-re#) with a sharp sign. Example E shows a sequence: a triad (fa-la-re), a triad (fa-la-re#), and a triad (fa-la-re#) with a sharp sign. Below the staves are figured bass notations: for D, '3— 6/5 #'; for E, '3— 6/5 6/4 etc.'.

L'accord de septième mineure est figuré dans ces exemples sous l'aspect de son premier renversement, *fa la ut ré*.

Si la note *ré*, sixte majeure de la basse, est haussée par le dièse, on aura de nouveau un accord de sixte augmentée, *fa la ut ré #*, mais avec l'adjonction d'un quatrième son, *ut*, placé à distance de quinte juste de la note de basse *fa* (1).

A la basse chiffrée, on indique la quinte de l'accord de sixte augmentée par un 5 placé sous le 6+; soit $\frac{6+}{5}$; ex. F.

Example F is a musical notation in two staves (treble and bass clef). It shows a sequence of chords: a triad (fa-la-re), a triad (fa-la-re#), and a triad (fa-la-re#) with a sharp sign. Below the staves are figured bass notations: '3— 6/5 6+/5 #'.

(1) C'est le 41^e accord de la classification de Reicha.

L'accord de sixte augmentée avec quinte se résout également sur le deuxième renversement de l'accord de la tonique; ex. A.

L'accord de sixte augmentée, avec quinte, n'a pas une puissance résolutive plus forte que celui de trois sons; le seul avantage qu'il possède est de mieux s'approprier à l'harmonie composée de plus de trois parties et de se résoudre plus convenablement sur le deuxième renversement de l'accord de la tonique, ainsi qu'on vient de le voir.

A

etc.

3 — 6/5 6+/5 6/4

On peut aussi le frapper sans faire entendre le premier renversement de l'accord de septième mineure qui l'engendre; ex. B.

B

3 6 6+/5 # 6+/5 6/4 +7 3

La résolution de cet accord sur celui de la dominante produit deux quintes justes par mouvement semblable; ex. C.

C

6+/5 #

Toutefois, les deux quintes *fa ut* et *mi si* ne blessent pas l'oreille, attendu qu'elles ont lieu par seconde mineure.

Nous allons voir tout à l'heure (§ 266) par quel moyen on peut les éviter quand on veut rendre l'harmonie plus correcte et plus pure.

§ 263. Le mode majeur emprunte au mineur de même base l'harmonie de l'accord de sixte augmentée dans les mêmes conditions que ci-dessus. Ainsi le ton de *la* majeurs'appropriera l'accord *fa la ut ré* #, en observant toutefois que le 6^e degré, qui sert de note de basse à cet accord, doit être baissé d'un demi-ton chromatique, afin que la note de basse se trouve à distance de sixte augmentée de la note aiguë et qu'elle n'ait à parcourir dans sa résolution que la distance de seconde mineure; ex. D.

D

5 6+/5 5 6+/5 6/4 +7 5

L'accord de sixte augmentée avec quinte reçoit trois positions ;
ex. A.

La résolution de cet accord sur celui de quarte et sixte de la tonique est plus énergique et plus brillante en mode majeur qu'en mode mineur.

Lorsque la résolution se fait en majeur sur le deuxième renversement de l'accord de la tonique, quelques maîtres changent, par enharmonie, la quinte juste en quarte doublement augmentée, parce que cette note doit monter d'un demi-ton sur la médiate. Pour chiffrer cet accord, on peut, dans ce cas, signaler la quarte doublement augmentée par : ++ ; et l'accord par : $\frac{6+}{5+}$; ex. B et C.

Cette manière d'envisager l'accord de sixte augmentée est plus rationnelle, parce qu'elle est bien en rapport avec le mouvement de la quarte doublement augmentée.

D'autres auteurs ne font aucune différence dans la manière d'écrire l'accord de sixte augmentée avec quinte juste, résolu sur l'accord quarte et sixte majeur ou mineur ; ex. D et E.

Dans la résolution sur l'accord de quarte et sixte parfait mineur de l'exemple E, la note *ut*, qui fait quinte, reste en place ; tandis que, dans le mode majeur, exemple D, cette même note *ut* naturel n'est affectée d'aucun signe indiquant qu'elle doit monter.

§ 264. En général, l'accord de sixte augmentée simple, avec quinte ou quarte doublement augmentée, offre de précieux moyens d'établir une liaison qui semble naturelle entre des tons quelquefois bien éloignés l'un de l'autre. Cette faculté modulante provient des propriétés enharmoniques qui

distinguent cet accord. Sur un clavier, on le frappe avec les mêmes touches qui produisent l'accord de septième de dominante. Par exemple, *sol si ré fa*, septième de dominante en *ut*, est l'enharmonique de *sol si ré mi ♯*, accord de sixte augmentée avec quinte du ton de *si*; ex. A.

A

+7 6+
5 6
4 +7 3

Il résulte de cet exemple que, par enharmonie, on peut instantanément provoquer des modulations inattendues dans des tons éloignés. Ainsi, en partant d'*ut* majeur, par exemple, on modulera facilement en *si* majeur ou mineur par l'accord de sixte augmentée; ex. B et C.

B

C

5 +7 6+
5 6 +7 3 5 +7 6+
4+ 6 +7 ♯

Dans la pratique, on se dispense généralement de figurer l'enharmonie de l'accord de septième de dominante changé en accord de sixte augmentée, et l'on attaque sur-le-champ ce dernier accord; ex. D.

D

5 6+
4+ 6 +7 ♯

§ 265. On vient de voir l'accord de septième de dominante changé en celui de sixte augmentée; voici maintenant un accord de sixte augmentée transformé en accord de septième de dominante suivi de sa résolution naturelle, et *vice versa*; ex. E.

E

5 +4 6 6+
4+ +7 6 +7 5 +7 6+
4+ 6 +7 5

L'accord de septième diminuée, écrit sous un aspect quelconque, donne lieu à un accord de sixte augmentée avec quinte, en abaissant chaque fois d'un demi-ton chromatique la note de basse, et en faisant subir aux notes supérieures la transformation enharmonique nécessaire. Ainsi, à l'état fondamental, on change la septième en sixte augmentée de la manière suivante; ex. A.



Au premier renversement, la sixte augmentée résulte naturellement de l'abaissement chromatique de la note de basse; ex. B.



Le deuxième renversement, ré fa sol # si, a besoin de la transformation enharmonique de la quarte sol # en la b; ex. C.



Enfin, dans le troisième renversement, fa sol # si ré, on doit changer enharmoniquement la seconde augmentée sol # en la b, et la quarte si en ut b; ex. D.



Si l'accord de septième diminuée doit passer à celui de sixte augmentée et quarte doublement augmentée, pour être résolu sur le deuxième renversement d'un accord parfait majeur, les transformations enharmoniques sont plus compliquées. Ainsi sol # si ré fa (septième diminuée fondamentale) deviendra sol # si ut x mi #. — Le premier renversement si ré fa sol # produira l'accord de sixte augmentée et de quarte doublement augmentée de cette manière : si b ré mi # sol #, etc.

Ces exemples font voir les immenses ressources qui sont renfermées dans l'harmonie de l'accord de sixte augmentée. Toutefois, un emploi trop fréquent de cet accord deviendrait fatigant, et c'est avec beaucoup de réserve qu'on doit faire usage de ses transformations enharmoniques.

Une des qualités essentielles de l'accord de sixte augmentée consiste dans le pouvoir qu'il a de faire oublier instantanément le mode d'un ton bien déterminé et de transporter l'harmonie dans le mode opposé d'un ton de même base, sans que l'oreille soit affectée de ce brusque changement; ex. E.



L'accord de sixte augmentée a la propriété de rendre douces et agréables des modulations indirectes ou éloignées, qui seraient dures et incohérentes si elles étaient effectuées par les moyens ordinaires. Par exemple, le passage d'*ut* majeur à *la* majeur paraît étrange et peu naturel lorsqu'il est opéré par les accords qui conduisent d'*ut* majeur à *la* mineur; exemple comparatif A et B.

L'âpreté de la modulation B disparaîtra par l'intermédiaire de l'accord de sixte augmentée, résolu sur l'accord quarte et sixte de *la* majeur; ex. C.

La résolution de l'accord de sixte augmentée sur le deuxième renversement de l'accord parfait mineur peut servir de point de départ à une marche de basse chromatique descendante, fort curieuse sous le rapport de la régularité du mécanisme des doigts sur le clavier. Pour arriver au but proposé, au lieu de donner à l'accord de quarte et sixte la suite naturellement indiquée par cet aspect de l'accord parfait, il faut, par une sorte de résolution détournée, le faire suivre d'un accord de triton appartenant au ton relatif indirect du mode mineur dont le principe est exposé au § 138.

On sait que cette relation est établie sur la facilité qu'il y a de moduler, par exemple de *mi* mineur à *fa* majeur, par l'accord de dominante de ce dernier ton; ex. D.

Si l'on place l'accord de *mi* au deuxième renversement et celui de septième de dominante dans son troisième, on obtient le résultat suivant; ex. E.

Par une résolution détournée, on peut substituer à l'accord de sixte de l'exemple E, celui de septième de dominante fondamental de *ré* mineur; ex. A ci-après.

A

6/4 +4 +7

Supposons maintenant que l'accord de quarte et sixte de ce dernier exemple provienne de la résolution normale de l'accord de sixte augmentée indiqué plus haut, on aura la combinaison suivante; ex. B.

L'accord de septième de dominante fondamental de l'exemple A, changé par enharmonie en accord de sixte augmentée, donnera lieu à une nouvelle série semblable à cette dernière, et l'on pourra ainsi continuer indéfiniment cette marche chromatique; ex. C.

B

6+ 6/4 +4 +7

C

6+ 6/4 +4 6+ 6/4 +4 6+ 6/4 +4 6+ 6/4 +4 6+ 6/4 etc.

On arrête cette marche à volonté, en donnant une résolution normale à l'un ou l'autre des divers accords qui la composent. On remarquera que tous ces accords sont, de l'un à l'autre, liés par deux notes communes; toutefois, l'enharmonie nécessaire à la formation de l'accord de sixte augmentée déplace, dans l'écriture musicale, l'une des notes de l'accord de septième de dominante qui lui donne naissance; mais cette note reste la même sur le clavier, et c'est en cela que consiste la régularité du mécanisme annoncée ci-dessus.

Par analogie, on peut, en sens contraire, produire une marche chromatique ascendante exécutée par la basse et parfaitement régulière; ex. D.

D

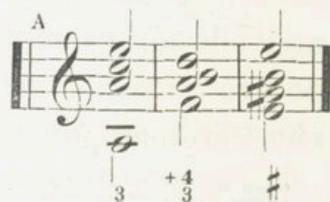
+4 6/4 +7 +4 6/4 +7 +4 6/4 +7 +4 6 6/5 +7 5

Le point de départ de cette marche ascendante consiste dans la possibilité de résoudre un accord de triton sur le deuxième renversement d'un accord parfait en faisant monter la basse d'un demi-ton, ainsi que cela a été expliqué au § 239. A la troisième mesure de l'exemple D ci-dessus,

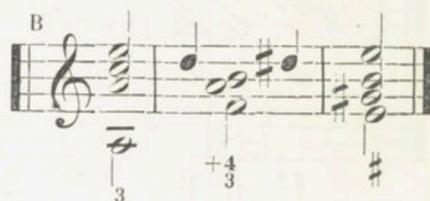
l'accord de septième de dominante *ut mi sol si* \flat , qui semble annoncer une cadence parfaite dans le ton de *fa*, est, par une résolution détournée, suivie de l'accord de triton du ton de *la* \flat avec lequel on recommence une nouvelle série chromatique ascendante, laquelle est suivie d'une troisième, et ainsi de suite jusqu'au point où l'on veut arrêter la marche.

De l'accord de sixte augmentée avec quarte augmentée.

§ 266. On sait que l'accord de septième de sus-tonique (mode mineur) se frappe quelquefois sans préparation lorsqu'il se présente dans son premier ou son deuxième renversement de cette manière: ex. A. (V. § 254.)



Supposé que, dans l'accord de triton et tierce *fa la si ré*, on élève d'un demi-ton chromatique la note *ré* qui fait sixte majeure avec la note de basse *fa*; par cette altération, on obtiendra la combinaison suivante *fa la si ré* \sharp ; ex. B.



Cette agrégation, composée d'une sixte augmentée *fa ré* \sharp , d'une quarte augmentée *fa si*, et d'une tierce majeure *fa la*, prend le nom d'accord de *sixte augmentée avec quarte augmentée*, ou plus simplement: accord de *sixte et quarte augmentées*.

A la basse, on marque cet accord par $\frac{6+}{4+}$. Ses fonctions sont identiques à celles de l'accord de sixte augmentée avec quinte ou quarte doublement augmentée. Cependant les notes dont il se compose le rendent plus propre que les précédents accords à opérer le repos sur la dominante avec lequel il a une note commune, ainsi qu'on le voit en B ci-dessus.

Les deux quintes consécutives par mouvement semblable signalées, au § 262, à propos de la résolution de l'accord de sixte augmentée avec quinte, n'ont pas lieu avec l'accord de sixte et quarte augmentées, mis en mouvement sur l'accord parfait majeur de la dominante.

Quand on veut opérer le repos sur la dominante, on passe ordinairement de l'accord de sixte augmentée avec quinte à celui de sixte et quarte augmentées; ex. C.



L'intervalle de seconde majeure, qui entre dans la forme de l'accord de sixte et quarte augmentées, le rend plus dur que celui de sixte augmentée avec quinte; mais son âpreté est bientôt rachetée par la douceur de sa réso-

lution sur l'accord parfait majeur de la dominante, ainsi qu'on a pu le voir en A, ci-dessus.

Quelquefois on suit la marche opposée à celle de l'exemple C, c'est-à-dire que l'accord de sixte augmentée, avec quinte ou quarte doublement augmentée, succède à celui de sixte et quarte augmentées; ex. A.

La résolution de l'accord de sixte augmentée pourrait avoir lieu sur l'accord de quarte et sixte majeur.

System A: Treble clef, Bass clef. Chords: 3, 6/5, 6+/5, #.

System B: Treble clef, Bass clef. Chords: 3, 6/5, 6+/4, #.

Les renversements de l'accord de sixte et quarte augmentées ne sont pas usités. Les agrégations qui en représentent la forme sont traitées comme on le verra ci-après aux §§ qui concernent les altérations.

Remarque. Si l'on prend pour exemple le ton de *la* mineur, on trouve que les accords qui précèdent ordinairement le repos sur la dominante *mi* forment une famille de huit espèces d'accords, savoir :

1° Le premier renversement de l'accord parfait mineur du 4^e degré, *fa la ré*;

2° L'accord de sixte augmentée simple, qui dérive du précédent, *fa la ré #*;

3° Le deuxième renversement de l'accord de quinte diminuée, *fa si ré*;

4° L'accord de septième mineure au premier renversement, *fa la ut ré*;

5° L'accord de sixte augmentée avec quinte, *fa la ut ré #*, qui dérive du précédent;

6° L'accord de sixte augmentée et quarte doublement augmentée, *fa la si # ré #*;

7° L'accord de septième de sustonique du mode mineur au deuxième renversement, *fa la si ré*;

8° L'accord de sixte et quarte augmentées *fa la si ré #* qui dérive du précédent. — Tous ces accords sont également employés en mode majeur.

DE L'ACCORD DE SEPTIÈME MAJEURE.

§ 267. Parmi les divers accords de septième dont on a jusqu'ici indiqué la forme et la fonction, celui de septième de dominante, de septième diminuée, et l'accord de septième de sensible ont la propriété de provoquer directement la modulation. Quant aux accords de septième de sustonique des deux modes, leur action modulante ne se manifeste que lorsqu'ils sont suivis de l'un des trois premiers ou de l'accord de la tonique renversé.

Nous allons terminer la série des accords de septième par celui qui est le moins agréable à entendre et qui, n'ayant qu'une importance secondaire

dans la tonalité harmonique des deux modes, est conséquemment le moins usité (1).

Voici quelle est l'origine de cet accord.

Étant donné un ton du mode majeur, si, dans l'accord du 4^{er} degré, on place au-dessus de la quinte une tierce majeure à l'aide de la prolongation d'un son de l'accord précédent, on obtient un accord de septième qui a pour base un accord parfait majeur dont la quinte est surmontée d'une tierce majeure; ex. A.



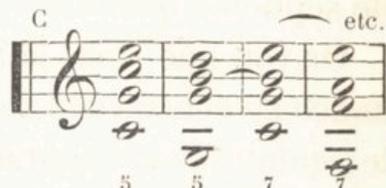
L'agrégation des quatre sons *ut mi sol si*, chiffrée par 7, prend le nom d'accord de *septième majeure*, parce que la dissonance *si* forme l'intervalle de septième majeure avec la fondamentale *ut*. La dissonance de cet accord doit toujours être préparée.



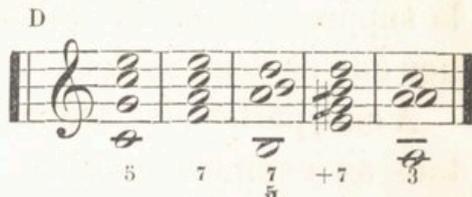
Sur la sousdominante, on trouve un autre accord de septième majeure, *fa la ut mi*; ex. B.

La résolution la plus naturelle de l'accord de septième majeure n'a pas lieu sur l'accord parfait; sa basse descend de quinte ou monte de quarte, et lorsqu'il est frappé dans une succession monotonique, la note de basse résolutive porte l'accord de septième qui lui est dévolu dans la tonalité harmonique dissonante.

Ainsi, lorsqu'il est posé sur la tonique, il se résout sur la sousdominante portant un accord de même espèce; ex. C.



L'accord de septième majeure placé sur la sousdominante se résout naturellement sur celui de septième de sensible, accord homonyme de celui de septième de sustonique du ton relatif mineur (6^e degré); ce qui établit, si l'on veut, une modulation dans ce dernier ton; ex. D.



Dans l'enchaînement des trois accords de septième, *ut mi sol si*, *fa la ut mi*, *si ré fa la*, la dissonance *mi* du second accord est préparée par la tierce du premier, et celle du troisième, *la*, par la tierce du second accord de septième; ex. E.



L'accord de septième majeure *ut mi sol si*, et celui de même espèce *fa la ut mi*, inhérents au ton d'*ut* majeur, appartiennent aussi à la gamme

(1) Un compositeur moderne, Félicien David, a fait de cet accord un emploi exceptionnel qui donne beaucoup d'originalité à sa musique.

de *la* mineur, relative (6^e degré), dans laquelle ils remplissent une fonction analogue; ex. A.

L'observation du § 203, concernant deux accords de septième de dominante qui s'enchaînent par quinte

juste inférieure, s'applique à la liaison des accords de septième des exemples précédents. C'est pourquoi, si le premier accord de septième *ut mi sol si* possède sa quinte, le deuxième *fa la ut mi* ne doit pas être muni de la sienne, et ainsi de suite.

§ 268. On sait que tous les accords parfaits et celui de quinte diminuée d'une gamme majeure, enchaînés par quinte inférieure, produisent la progression harmonique suivante; ex. B.

Si, dans chacun de ces accords de trois sons, on introduit une septième par prolongation, on conçoit que la marche harmonique de l'exemple B se changera en une progression formée par des accords de septième de toutes les espèces, moins celui de septième diminuée; ex. C.

On voit que, dans la marche de septième écrite à trois parties, la dissonance de chacun des accords est préparée par la tierce du précédent, et que les quintes sont supprimées.

Si l'harmonie de cette marche est composée pour quatre parties, la suppression de la quinte n'a lieu que de deux en deux; ex. D.

A cinq parties, les accords sont tous au complet; ex. E.

Comme tous les accords de quatre sons, celui de septième majeure se renverse trois fois. Le premier renversement est un accord de sixte et quinte qui se chiffre par $\frac{6}{5}$. Le deuxième renversement est un accord de tierce et quarte chiffré par $\frac{4}{3}$. Le troisième renversement est un accord de seconde et quarte que l'on signale à son tour avec le seul chiffre 2; ex. F.

Lorsque, dans la marche d'harmonie précédente, on veut faire usage des

A

3 6 7 7 7/5 +7 3

B

5 5 5 3 3 3 5 5

C

5 7 7/5 7/5 7/5 7/5 +7 7 etc.

D

5 7 7/5 7/5 7/5 7/5 +7 +7 etc.

E

5 7 7/5 7/5 7/5 7/5 +7 5

F

7 6/5 4/3 2

renversements des accords de septième de diverses espèces qui la composent, si le premier de ces accords est fondamental, le second se présente au deuxième renversement, et ainsi de suite; ex. A.

A etc.

5 7 +4 7/5 4/3 7/5 +6 etc.

Si le premier est écrit au deuxième renversement, le suivant se présente dans son état fondamental; ex. B.

B etc.

5 4/3 7/5 4/3 7/5 4/3 +7 etc.

Le premier accord de septième étant écrit au troisième renversement, le suivant devra se présenter sous l'aspect du premier renversement, et *vice versa*; ex. C et D.

C etc. D etc.

5 6/5 2 6/5 2 6/5 +4 5 — 2 +6/5 2 6/5 2 6/5 etc. etc.

L'accord de septième majeure reçoit quelques résolutions exceptionnelles; ainsi on le fait suivre quelquefois d'un accord parfait majeur dont la fondamentale est placée à distance de quinte inférieure ou de quarte supérieure de celle de cet accord; ex. E.

E

5 5 7 5

On le résout aussi sur un accord de septième de dominante au premier renversement, en faisant monter sa note de basse d'un demi-ton chromatique. Cette résolution peut encore faire moduler; ex. F.

F

5 5 7 6/5 #

§ 269. Le changement d'aspect s'opère avec l'accord de septième majeure de la même manière que celui des autres accords de septième, soit directement, soit avec des notes de passage; mais la dissonance de septième ne devant pas quitter le degré où elle se trouve placée, il s'en suit que le troisième renversement ne passe pas au fondamental; ex. G.

G

5 7 6/5 — 4/3 6/5 7 5

L'harmonie de cet accord est tellement dure qu'on doit en user avec beaucoup de réserve.

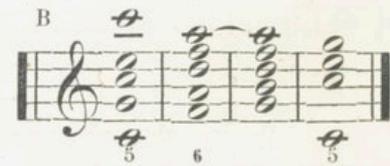
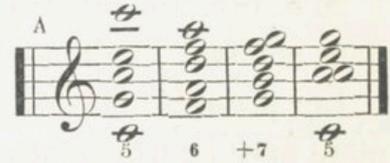


DE L'ACCORD DE NEUVIÈME DE DOMINANTE

(Dans les deux modes.)

§ 270. Soit donnée la succession monotonique suivante établie à cinq parties dans le ton d'*ut* majeur; ex. A.

Si l'on prolonge la note *la* (6^e degré de la gamme d'*ut*) qui forme l'accord de sixte *fa la ré*, dans celui de septième de dominante qui le suit, on produira l'agrégation *sol si ré fa la*, composée de cinq sons par tierces superposées, et dans laquelle la note *sol* (dominante) forme une dissonance de neuvième avec la note aiguë *la*. Pour ce motif, la réunion des cinq sons, *sol si ré la*, prend le nom d'accord de *neuvième de dominante* (mode majeur); ex. B.

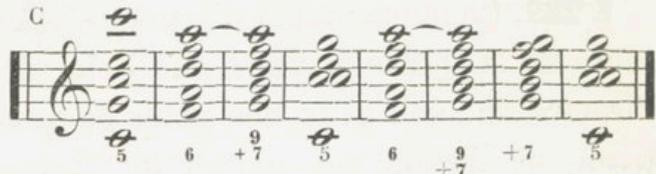


Les intervalles de cet accord, comptés à partir de la note de basse, sont les suivants :

Une neuvième	<i>sol la</i>	chiffrée par	9
Une septième	<i>sol fa</i>	—	7
Une quinte	<i>sol ré</i>	—	5
Une tierce	<i>sol si</i>	—	3

Comme on le voit, l'accord de neuvième de dominante (mode majeur) est composé de l'accord de septième de dominante, *sol si ré fa*, surmonté d'une tierce majeure, *fa la*.

On chiffre cet accord à la basse par $+^9_7$. Il se résout sur l'accord fondamental de la tonique ou sur celui de septième de dominante dans le même état; ex. C.



Pour produire l'accord de neuvième de dominante, il n'est pas nécessaire de préparer la dissonance de neuvième, ainsi que nous l'avons fait dans les exemples ci-dessus, destinés à démontrer son origine; ex. D.



Les passages mélodiques les plus simples peuvent être accompagnés quelquefois par l'accord de neuvième de dominante.

Tout le monde connaît la naïve romance : *Ma Normandie*, de Frédéric

Bérat, dans laquelle le dernier vers de chaque couplet produit une accen-
tuation mélodique formant la dissonance non préparée d'un accord de
neuvième de dominante résolu sur l'accord de septième de dominante fon-
damental; ex. A.

FRÉDÉRIC BÉRAT

J'aime à revoir ma Norman - die C'est le pa - ys qui m'a donné le jour.

(a)

L'accord de neuvième de cet exemple, en (a), est formé par les notes *ré fa # ut* de l'accompagnement et par la note *mi* de la mélodie. On voit qu'il y manque la quinte *la*. C'est en effet la note que l'on doit supprimer quand on l'écrit dans l'harmonie à quatre parties.

L'accord de neuvième de dominante est employé quelquefois pour moduler dans les tons relatifs plus ou moins rapprochés; ex. B.

B

5 +7 5 6 4 +7 +3 +7 3 +7 5

La disposition des notes de l'accord *sol si ré fa la* doit être telle que la tierce *si* et la dissonance de neuvième *la* doivent toujours se trouver, l'une à l'égard de l'autre, en rapport de septième. Le contact de ces deux notes, mises en rapport de seconde par le renversement de la tierce *si*, détruirait l'effet qui caractérise l'emploi de cet accord. La disposition suivante serait donc défectueuse; ex. C.

Cependant, la quinte *ré* se place quelquefois à la première partie; ex. D.

A quatre parties, lorsqu'on élide la quinte de la fondamentale, cette suppression ne nuit en rien à l'effet de cet accord; ex. E.

Avec l'accord de neuvième de dominante on peut faire une cadence évitée; ex. A ci-après.

C

+7

D

5 +7 5

E

5 +7 5

A

5 +7 +7 5

L'effet harmonique de cet accord est à peu près le même que celui de septième de sensible. La dissonance principale non préparée est, comme celle de ce dernier, le résultat d'une accentuation mélodique.

§ 271. Si l'on renverse une première fois l'accord *sol si ré fa la*, en portant la fondamentale à son octave supérieure, la note *sol* vient alors se placer entre le *fa* et le *la*; ex. B.

Cette disposition de notes rend le premier renversement impraticable de cette manière, à cause des deux secondes majeures conjointes, *fa sol* et *sol la*. Le moyen de le rendre praticable consiste à porter la note *si*, tierce de l'accord fondamental, à son octave inférieure, en maintenant toujours la fondamentale *sol* et la dissonance principale *la* à distance de neuvième; ex. C.

Sous cet aspect, il se résout sur l'accord fondamental de la tonique. On le chiffre comme l'accord de sixte et quinte diminuée, avec la superposition d'un 7, soit $\frac{7}{6}$; ex. D.

§ 272. Le premier renversement, *si ré fa sol la*, ayant sa note de basse portée à l'octave supérieure, on obtient le deuxième renversement *ré fa sol la si*, chiffré par $+\frac{5}{4}$; ex. E.

La disposition des notes de l'harmonie serrée rend impraticable le deuxième renversement de l'accord de neuvième de dominante. On rend ce renversement praticable en portant la note *ré* à l'octave inférieure et en maintenant la fondamentale et la dissonance principale en rapport de neuvième; ex. F.

§ 273. Le troisième renversement est également impraticable en harmonie serrée; ex. G.

La fondamentale *sol* et la dissonance principale *la* doivent toujours être en rapport de neuvième, et, en même temps, l'intervalle de septième doit séparer la note *si* de la note *la*. Il résulte de ces deux conditions que l'on ne peut obtenir ce renversement, chiffré par $\frac{3}{2}+$, que de la manière suivante; ex. H.

Cette forme peut alors s'approprier à l'harmonie des voix.

B

+7

C

7

D

7 6 5

E

5 +6 4

F G

5 +6 4

H

3 +4 2 6

La résolution de ce renversement a lieu sur l'accord de sixte de la tonique, comme on le voit dans l'exemple H ci-dessus.

Le quatrième renversement est considéré comme étant impraticable, parce que la fondamentale vient se placer au-dessous de la note de basse.

Remarque. Pour écrire les renversements de l'accord de neuvième de dominante, on pose d'abord la note de basse, puis au dessus de cette note on place la fondamentale et la dissonance principale à distance de neuvième. Cette note doit toujours occuper la première partie. Les deux autres notes s'intercaleront naturellement entre les deux parties extrêmes.

§ 274. On se sert de l'accord de neuvième de dominante (mode majeur) pour moduler dans les tons relatifs directs ou indirects des divers ordres et du mode majeur; ex. A, B, C.

Three musical examples labeled A, B, and C, each showing a sequence of three chords in a major mode. Example A is titled 'D'ut à fa maj.' and shows chords with figured bass numbers 5, +9, and 5. Example B is titled 'D'ut à sol maj.' and shows chords with figured bass numbers 5, +9, and 5. Example C is titled 'D'ut à ré maj.' and shows chords with figured bass numbers 5, 5, +9, and 5.

L'accord de neuvième de dominante est quelquefois employé dans les marches d'harmonie; ex. D.

§ 275. Pour obtenir l'accord de neuvième de dominante (mode mineur), on procède de la même manière

Musical example D showing a sequence of seven chords in a minor mode. The chords are figured with bass numbers: +9, 5, +9, 5, +9, 5, +9, 5.

qu'en mode majeur. Le résultat des cinq sons *sol si ré fa la* \flat produit l'accord de septième de dominante *sol si ré fa* combiné avec l'accord de septième diminuée *si ré fa la* \flat .

On le chiffre de la même manière que celui du mode majeur; mais lorsqu'il sert à moduler, si la note qui fait neuvième est produite par le signe accidentel d'abaissement, on place un \flat ou un \natural (suivant le mode) à gauche du chiffre 9.

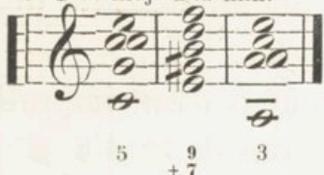
Sa résolution a lieu directement sur l'accord de la tonique fondamental ou sur celui de septième de dominante dans le même état; ex. E.

Musical example E showing a sequence of five chords in a minor mode. The chords are figured with bass numbers: 3, +9, 3, +9, 3.

La théorie des renversements est la même que celle de l'accord de neuvième majeure de dominante. Les chiffreages sont également identiques.

Quand on module par l'intermédiaire de l'accord de neuvième mineure de dominante, les tons dans lesquels on passe doivent être du mode mineur; ex. A, B, C de la page suivante.

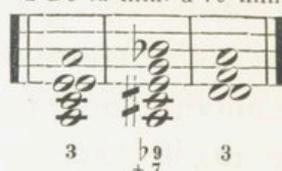
A D'ut maj. à la min.



B D'ut maj. à mi min.

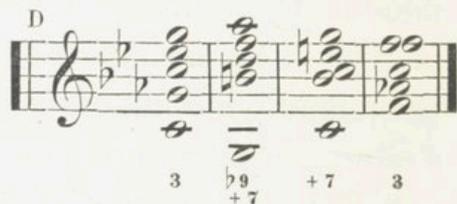


C De la min. à ré min.



L'accord de neuvième mineure de dominante se prête également à faire une cadence évitée; ex. D.

Dans l'harmonie à quatre parties, on supprime la quinte de la fondamentale.



Voici une formule modulante avec l'emploi de l'accord de neuvième de dominante.



DES ACCORDS DE SEPTIÈME DE DOMINANTE, DE SEPTIÈME DE SENSIBLE ET DE SEPTIÈME DIMINUÉE SUR LA TONIQUE

§ 276. Dans les deux modes, il arrive parfois que l'on frappe l'accord de septième de dominante en même temps que la tonique est entendue à la basse, ce qui produit l'agrégation *ut sol si ré fa*. Si l'on considère, dans ce cas, la note *ut* comme fondamentale, une superposition de cinq tierces produira en principe l'accord *ut mi sol si ré fa*. La note aiguë *fa* forme un intervalle de onzième avec la note *ut*, ce qui a fait donner à cette combinaison harmonique de six sons le nom d'accord de *onzième*. Dans la pratique, on retranche toujours la tierce *mi*. Cet accord, qui se chiffre par 11, reçoit les quatre positions suivantes; ex E.



On remarquera que, suivant la position, l'intervalle de onzième devient une quarte juste; quelquefois même la neuvième, *ut ré*, est exprimée par la seconde; tout cela dépend de la distance des voix.

L'accord de onzième ne se renverse pas; il se résout sur celui de la tonique fondamental; ex. A et B ci-après.

A Mode majeur.

B Mode mineur.

Son enchaînement avec l'accord de la tonique le rend propre à faire une cadence évitée; ex. C.

Cet exemple montre que cet accord peut servir d'intermédiaire pour opérer des modulations.

C

Dans l'harmonie à quatre parties, on supprime la note *ré*, quinte de l'accord de septième de dominante.

L'emploi de l'accord de onzième a lieu dans le courant des phrases; mais il est plus généralement employé à la fin des périodes.

§ 277. Dans le mode majeur, lorsque l'accord de septième de sensible, *si ré fa la* (en *ut*), est accompagné à la basse par la tonique, il en résulte une combinaison, *ut si ré fa la*, que l'on nomme *accord de treizième*, parce que la note aiguë *la* forme l'intervalle de treizième avec la note *ut* que l'on considère alors comme la fondamentale de l'agrégation *ut mi sol si ré fa la*, composée de sept sons par tierces superposées.

Dans la pratique, on supprime la tierce *mi* et la quinte *sol*, ce qui réduit l'accord de treizième aux notes *ut si ré fa la*, que l'on chiffre à la basse par 13 (1). La fonction harmonique de l'accord de treizième est la même que celle de l'accord de onzième; ex. D.

On opère quelquefois la résolution de l'accord de treizième sur celui de onzième; v. (a).

D

§ 278. L'accord de treizième, en mode mineur, s'obtient en frappant l'accord de septième diminuée, en même temps que la tonique est entendue à la basse. On le chiffre par 13, et il se résout comme le précédent; ex. E.

E

Le mode majeur fait quelquefois usage de l'accord de treizième mineure; mais alors il faut placer un bémol à côté du chiffre 13; ex. F.

Le contraire n'a jamais lieu.

F

(1) L'intervalle de treizième se traduit souvent par celui de sixte dont il est le redoublement.

Quelquefois, on produit une série des trois accords précédents dans cet ordre; ex. A.



Mais l'accord de 13^e du mineur ne précède jamais celui du majeur.

DE L'HARMONIE ARTIFICIELLE

DU RETARD

(Suite du § 187.)

§ 279. Pour établir le principe fondamental qui forme la base des accords de septième, au § 187, nous avons fait un premier exposé des modifications qui déjà étaient usitées dans l'harmonie du moyen-âge. D'après cela, on sait que le *retard* proprement dit résulte de la prolongation d'un son de l'accord qui précède dans celui qui le suit, et qu'il a pour effet de modifier momentanément la forme des accords, sans changer leur destination.—On sait aussi que la note retardée doit toujours obéir à la loi de la prolongation, c'est-à-dire descendre d'un degré diatonique.

Le principe général sur lequel repose cet artifice harmonique peut être formulé de la manière suivante :

Lorsque, dans la succession de deux accords, une ou plusieurs notes du premier doivent descendre d'un degré diatonique, ces mêmes notes peuvent être prolongées dans l'accord suivant et se substituer momentanément aux notes correspondantes qui devaient concourir à sa formation; les dissonances qui résultent de cette prolongation se résolvent en descendant d'un degré et placent ainsi le deuxième accord dans son état naturel.

Le *retard* constitue donc un de ces artifices harmoniques qui, non-seulement donnent aux accords une forme accidentellement variée, mais aussi qui rendent possibles certaines successions impraticables avec ces mêmes accords établis dans la forme primitive de l'harmonie plaquée.

Nous allons examiner particulièrement le retard de chacune des notes des deux accords parfaits et de celui de quinte diminuée, envisagés d'abord dans leur état fondamental. Nous nous occuperons ensuite du retard de chacune des notes des accords de sixte, puis de celles des accords de quarte et sixte, et enfin des notes des accords dissonants de septième envisagés sous leurs divers aspects.

Du retard de la fondamentale dans les accords parfaits et celui de quinte diminuée fondamentaux.

§ 280. On a vu que les accords de trois sons renfermés dans la tonalité harmonique d'un ton donné ne peuvent, dans aucun cas, produire une succession conjointe établie de la manière suivante, à cause des quintes défectueuses qui se produisent par le mouvement semblable; ex. A.



Mais si la fondamentale du premier accord introduit, par sa prolongation, un retard dans le second, si celle du second est prolongée dans le troisième et ainsi de suite, la succession conjointe de l'exemple A, modifiée de la sorte, deviendra praticable; ex. B.



L'agrégation qui se produit au second temps de chaque mesure est un *retard* que l'on désigne sous le nom de *seconde et quarte*. Ce retard, peu usité du reste, se marque à la basse comme on le voit en B par les chiffres superposés $\frac{4}{2}$ (1).

Du retard de la fondamentale dans les accords de sixte.

§ 281. Au premier renversement d'un accord de trois sons, la fondamentale forme la sixte. Si l'on retarde la fondamentale d'un accord écrit sous cet aspect, on dit alors que la *sixte* est retardée par la note conjointement supérieure, laquelle forme une septième avec la note de basse.

Ecrivons en *ut* majeur la marche d'harmonie que nous connaissons et qui résulte d'une série d'accords de sixte dont les fondamentales sont placées par degré conjoint; ex. C.



Si, dans chacun de ces accords de sixte, la fondamentale, c'est-à-dire la sixte de la note de basse se trouve retardée par la note diatoniquement supérieure de l'accord précédent, on obtient chaque fois un retard de la sixte par la septième, excepté dans le premier accord, *ut mi la*; ex. A de la page suivante.

(1) Ce chiffre ne doit pas être confondu avec celui qui indique le troisième renversement de l'accord de septième de sustonique (mode majeur).

A

Cet exemple montre que l'on chiffre le retard de la sixte par la septième en plaçant un 7 sous la note qui produit ce retard, et un 6 sous la note résolutive.

§ 282. Le retard de la sixte par la septième est également en usage dans les successions ordinaires.

Soit donnée dans les deux modes la formule de cadence parfaite dans laquelle l'accord de sixte du second degré est employé ; ex. B et C (1).

B (h. o.) Mode majeur.

C (h. o.) Mode mineur.

Voici les mêmes exemples avec le retard de la sixte par la septième ; ex. D, E.

D (h. r.) Mode majeur.

E (h. r.) Mode mineur.

Règle générale. La résolution obligatoire de la note qui retarde s'oppose à ce qu'elle soit doublée, car deux octaves défectueuses seraient nécessairement le résultat de cette doublure. D'un autre côté, pendant que le retard a lieu, la note retardée ne doit pas être reproduite à une autre partie.

Voici l'emploi du retard de la sixte par la septième dans les deux modes.

Du retard de la fondamentale dans les accords de quarte et sixte.

§ 283. On sait que dans un accord de quarte et sixte, comme *sol'ut mi*,

(1) Les lettres (h. o.), qui seront placées au-dessus des exemples qui vont suivre, signifieront l'harmonie ordinaire, et les lettres (h. r.) signifieront la même harmonie avec le retard.

la fondamentale *ut* forme la quarte de la note de basse. Si cette note est retardée par celle qui lui est diatoniquement supérieure, on dit alors que la quinte retarde la quarte. Ce retard se chiffre par : $\frac{6}{5} \frac{4}{4}$. Les deux chiffres 5 4 expriment le retard et sa résolution; le petit trait horizontal placé à la droite du 6 signifie que ce chiffre est prolongé au-dessus du 4, ce qui remet l'accord dans son état normal; ex. A et B en harmonie ordinaire.

A (h. o.) Mode majeur.

B (h. o.) Mode mineur.

La note *ré* de l'accord de sixte peut retarder la fondamentale (c'est-à-dire la quarte) de l'accord de quarte et sixte qui suit; ex. C et D.

C (h. r.) Mode majeur.

D (h. r.) Mode mineur.

Dans la troisième mesure des exemples C et D, la note *ré* produit une quinte avec le *sol* de la deuxième partie; cette note retarde la quarte *ut*.

Ce retard n'est pas usité dans l'accord de quinte diminuée.

Voici une succession modulante où l'on trouve l'emploi des deux espèces de retards qui viennent d'être expliqués.

Du retard de la tierce dans les accords parfaits et dans celui de quinte diminuée, fondamentaux.

§ 284. Toutes les fois que, dans la succession de deux accords (le second étant parfait fondamental), l'une des notes du premier est placée diatoniquement au-dessus de la tierce du second, de manière à produire le retard de cette dernière note, on obtient une agrégation de sons composée d'une quarte et d'une quinte que l'on indique à la basse par les deux chiffres superposés $\frac{5}{4}$ et que l'on nomme le *retard de la tierce par la quarte*. La tierce est exprimée par le chiffre 3 que l'on place à droite du chiffre 4, et l'on fait

suivre le 5 de la petite barre horizontale, ce qui remet l'accord dans son état normal, soit : $\frac{5-}{4\ 3}$. Dans l'accord de quinte diminuée, on barre le chiffre 5, soit : $\frac{5-}{4\ 3}$, ex. A, B, C.

A (h. o.) (h. r.)

B (h. o.) (h. r.)

C (h. o.) (h. r.)

Les accords qui amènent un repos sur la dominante, et dont l'énumération a été faite page 290, donnent lieu au retard de la tierce par la quarte; l'accord de repos peut être placé dans une position quelconque.

Il en est de même de deux accords parfaits majeurs ou mineurs qui s'enchaînent par quarte supérieure. Ainsi, dans une cadence plagale, l'accord terminatif peut avoir la tierce retardée.

Voici une formule avec l'emploi du retard de la tierce par la quarte.

Du retard de la note de basse dans les accords de sixte.

§ 285. Lorsque les accords parfaits et celui de quinte diminuée se présentent dans leur premier renversement, la tierce de la fondamentale est alors à la basse. Or, si cette note de basse est retardée par celle de l'accord précédent qui lui est conjointement supérieure, il en résulte une agrégation formée d'une seconde et d'une quinte que l'on chiffre par $\frac{5-}{2}$; les deux barres indiquent le mouvement résolusif de la note basse; ex. A et B.

A (h. o.) (h. r.) B (h. o.) (h. r.)

3 6 5 $\frac{5}{2}$ — 3 — $\frac{6}{4}$ 6 6 3 — $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{2}$ — 6

Succession modulante avec l'emploi du retard de la note de basse dans les accords de sixte.

3 — 6 — $\frac{5}{2}$ — +4 $\frac{5}{2}$ 6+6 3 $\frac{5}{2}$ 5

+4 $\frac{6}{3}$ 6+ $\frac{4}{+}$ 5 6 $\frac{5}{5}$ 3 +6 6 +4 $\frac{5}{2}$ — 6 $\frac{4}{4}$ +6 3 $\frac{5}{2}$ — 3

Du retard de la sixte dans les accords de quarte et sixte.

§ 286. On sait que la tierce d'un accord parfait fondamental devient la sixte dans le deuxième renversement des accords parfaits. Ainsi, *mi* dans *ut mi sol* fait sixte dans *sol ut mi*.

Si cette note *mi* est retardée par la note *fa* d'un accord précédent, il en résulte une agrégation composée d'une quarte *sol ut* et d'une septième *sol fa*, que l'on chiffre par : $\frac{7}{4} \frac{6}{-}$; ex. C.

C (h. o.) (h. r.)

5 — $\frac{5}{5}$ $\frac{6}{4}$ 5 $\frac{5}{5}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{6}{-}$

Formule monotonique avec l'emploi du retard de la sixte dans le deuxième renversement des accords parfaits.

5 — 6+6 5 — 5 — $\frac{7}{4}$ 6 — $\frac{5}{4}$ 3 — 8

Ce retard n'est pas usité avec l'accord de quinte diminuée.

Du retard de l'octave de la fondamentale par la neuvième dans les accords de trois sons fondamentaux.

§ 287. La note diatoniquement supérieure à celle qui fait octave est une neuvième. Lorsque l'octave est retardée par la neuvième, on chiffre ce retard par un 9 placé à gauche d'un 8 : l'ensemble de ce chiffrage se figure par $\frac{9}{5}-8$, pour l'accord parfait majeur, par $\frac{9}{3}-8$, pour l'accord parfait mineur, et par $\frac{9}{6}-8$ pour l'accord de quinte diminuée.

Deux accords qui marchent par seconde supérieure ascendante peuvent amener le retard de l'octave par la neuvième; ex. A.

Ici la note *la* retarde l'octave de la fondamentale de l'accord *sol si ré*.

Dans une cadence rompue établie entre l'accord de la dominante et celui de la susdominante, la tierce du premier retarde l'octave de la fondamentale du second; ex. B.

L'accord de quinte diminuée *si ré fa* (2^e degré en *la* mineur), succédant à l'accord de la tonique, peut

avoir l'octave de sa fondamentale retardée dans des conditions identiques à celle des exemples précédents; ex. C.

Quelquefois, le retard de l'octave se résout sur le premier renversement

de l'accord qui, dans les circonstances ordinaires, se présente à l'état fondamental. Dans ce cas, le chiffre 6 doit être substitué au chiffre 8; ex. D.

Ce cas peut aussi se présenter dans le mode mineur.

Voici l'emploi du retard de l'octave par la neuvième dans une succession modulante :

Du retard des notes de l'accord de septième de dominante.

§ 288. Dans l'accord de septième de dominante, *sol si ré fa*, pris pour type, le retard de la fondamentale *sol* par le *la* produit l'accord de septième de sensible *si ré fa la*. Dans ce cas, le retard n'est pas classé.

Le retard de la tierce *si* est en principe le même que celui de la tierce dans l'accord *sol si ré* qui lui sert de base. Pour le distinguer de ce dernier, on surmonte d'un 7 le chiffre du retard de ladite note *si* dans l'accord de *sol*; ex. A.

Au premier renversement, *si ré fa sol*, le retard de la note de basse *si* donne l'agrégation *ut ré fa sol*, composée d'une quinte, d'une quarte et d'une seconde, que l'on chiffre par $\frac{5}{3}$; la résolution du retard s'exprime par le chiffre ordinaire de l'accord de sixte et quinte diminuée. Voici la manière dont on chiffre ce retard : $\frac{5}{3}$; ex. B.

Au deuxième renversement, *ré fa sol si*, la note *si*, que l'on nomme la sixte, étant retardée par la note *ut*, il en résulte une septième retardant la sixte que l'on chiffre par $\frac{7}{3}+6$; ex. C.

Au troisième renversement, *fa sol si ré*, la note *si*, quarte dans cette forme de l'accord, étant retardée par *ut*, quinte de la note de basse *fa*, il en résulte une quarte retardée par la quinte, que l'on chiffre par $\frac{6}{2}+4$; ex. D.

Les résolutions de tous ces retards sont les mêmes que celles de l'accord dans sa forme naturelle.

Voici une formule qui renferme le retard de la note sensible *si* dans toutes les formes de l'accord de septième de dominante *sol si ré fa*.

§ 289. La note *ré*, quinte de l'accord de septième de dominante, *sol si ré fa*, se retarde par le *mi*. A l'état fondamental, ce retard produit l'agrégation *sol si mi fa*, c'est-à-dire la sixte *mi* retardant la quinte *ré*, que l'on chiffre par $+7^5$. Dans la pratique, on doit toujours placer les notes *mi fa* en rapport de septième; ex. A.

Au premier renversement, *si ré fa sol*, le retard de la même note produit une quarte retardant la tierce. On chiffre cette agrégation par $\frac{4}{6} \frac{3}{5}$; ex. B.

Remarque. L'accord de sixte sensible, *ré fa sol si*, ayant le *ré* pour sa note de basse, le retard de cette note n'est pas usité sous cet aspect.

Dans l'accord de triton, *fa sol si ré*, la sixte *ré* étant retardée par le *mi*, on obtient l'agrégation *fa sol si mi* qui se chiffre par $+7^6$; ex. C.

En général, le retard de la quinte est moins usité que celui de la tierce.

Voici une succession modulante où l'on trouve les trois retards qui viennent d'être expliqués.

3 6 6 4 7 6 6 6+ 6 4 +7 5 5

Du retard des notes de l'accord de septième diminuée.

§ 290. Dans l'accord de septième diminuée *sol # si ré fa*, par exemple, on ne retarde que la note *si*, tierce de l'accord fondamental, sixte dans le second renversement et quarte dans le troisième.

Le retard de ce même *si*, note de basse du premier renversement, n'est pas usité.

Voici les trois espèces de retards que l'on produit dans cet accord avec la manière de les chiffrer; ex. A, B, C.

A: 3 # 4 3 3
B: 3 +7 6 6
C: 3 5+ 4 6

Formule dans laquelle il est fait une application de ces retards :

3 4 7 3 3 7 6 6 5 4 6 +7 3

DE L'APPOGGIATURE

(Suite du § 171 concernant les notes étrangères à l'harmonie).

§ 291. L'*appoggiature* (du verbe italien *appoggiare*, appuyer) est formée par une ou plusieurs notes qui, le plus souvent, sont étrangères aux accords, et que l'on place au-dessus ou au-dessous de la partie principale.

Essentiellement mélodiques, ces notes précèdent toujours la partie qui

doit les exécuter; elles prennent momentanément sa place, et enlèvent, à leur profit, une portion de la valeur des notes de cette partie.

Cet ornement mélodique, qu'on appelle également *notes de goût*, se figure, soit avec des notes ordinaires, soit avec des petites notes.

Dans le second cas, la valeur de ces petites notes est, sous le rapport de l'écriture musicale, indépendante de celles qu'elles escortent; mais leur exécution doit être conforme au principe exposé ci-dessus; ex. A et B.

A Harmonie ordinaire. B Harmonie avec des appoggiatures.

5 +7 5 3 6+7 5 5 +7 5 3- 6 +7 5

Dans l'exemple B, chaque appoggiature est supérieure à la note appuyée. Voici la même formule avec des appoggiatures inférieures; ex. C.

C

5 +7 5 3 6 +7 5

On remarquera que l'appoggiature inférieure est affectée d'un dièse toutes les fois que, par sa position diatonique, elle ne se trouve pas naturellement placée à distance de demi-ton de la note appuyée.

Un ensemble de notes mélodiques constitue souvent l'appoggiature d'une note donnée; ex. D.

D

5 +7 5 3 6 +7 5

Voici, en notes ordinaires, l'équivalent de l'exemple D; ex. E.

E

5 +7 5 3 6 +7 5

Lorsque plusieurs notes forment une appoggiature, elles peuvent se trouver placées entre elles par degrés *conjoint* ou *disjoint*; mais celle qui précède

immédiatement la note appuyée doit se trouver toujours placée à un degré au-dessus ou au-dessous de cette note.

Les appoggiatures ne s'indiquent pas à la basse chiffrée.

Il existe des appoggiatures qui produisent, dans les accords, le même effet que certains retards; ex. A, B.

Example A: Treble clef, C major. Bass line: 5 (quarter), 7 (quarter), 6 (quarter), 6 (quarter), +7 (quarter), 5 (quarter). Chords: C4, E4-G4, F4-A4, E4-G4, C5, C4. Marked (a) under the 6th measure.

Example B: Treble clef, C major. Bass line: 5 (quarter), 6 (quarter), 6 (quarter), +7 (quarter), 5 (quarter). Chords: C4, E4-G4, F4-A4, E4-G4, C5, C4. Marked (b) under the 2nd measure.

On voit dans l'exemple A, en (a), le retard de la sixte par la septième *mi* caractérisée par la préparation de cette note, tandis que dans l'exemple B, en (b), le *mi* n'étant pas préparé, il en résulte une appoggiature supérieure.

Quelquefois on place des appoggiatures sur plusieurs parties simultanément; ex. C.

Example C: Treble clef, C major. Bass line: 5 (quarter), 6 (quarter), 6 (quarter), +7 (quarter), 5 (quarter). Chords: C4, E4-G4, F4-A4, E4-G4, C5, C4. Multiple notes in the upper parts are marked with accents and slurs, indicating simultaneous appoggiaturas.

De la syncope et du contre-temps harmoniques.

§ 292. La *syncope mélodique* est, comme on le sait, une note frappée sur un temps faible qui, prolongée sur le temps fort, déplace le scandé de la mesure. Si la note qui doit se prolonger pour produire la syncope est divisée par la moitié de sa valeur à l'aide du silence correspondant à cette moitié, la syncope mélodique prend alors le nom de *contre-temps*.

Dans la succession des accords, lorsque une ou plusieurs parties marchent à contre-temps, le résultat produit la *syncope* et le *contre-temps harmoniques*; ex. D et E.

Example D: Treble clef, C major. Bass line: 5 (quarter), 5 (quarter), 3 (quarter), 6 (quarter), 6+7 (quarter), 5 (quarter). Chords: C4, C4, E4-G4, F4-A4, E4-G4, C4. Labeled 'Harmonie ordinaire'.

Example E: Treble clef, C major. Bass line: 5 (quarter), 5 (quarter), 3 (quarter), 6 (quarter), 6 (quarter), +7 (quarter), 5 (quarter). Chords: C4, E4-G4, F4-A4, E4-G4, C5, C4. Labeled 'Harmonie avec syncopes'. Sub-examples (a) and (b) are marked in the bass line.

Si l'on examine attentivement les syncopes des deux mesures (a) et (b) de l'exemple E, produites par la première partie, on reconnaît que l'effet est semblable à celui du retard de la tierce dans l'accord parfait fondamental et dans celui de septième de dominante.

Les syncopes et les contre-temps que l'on place à toutes les parties, séparément ou simultanément, ne sont pas indiqués par la basse chiffrée.

La syncope de la basse est la moins usitée, parce que le rythme et la mesure s'appuient principalement sur les notes graves de l'harmonie; l'effet que doivent produire les accords risquerait quelquefois d'être altéré par l'absence momentanée de la basse.

De l'anticipation.

§ 293. *L'anticipation*, comme son nom l'indique, résulte d'une note entendue avant l'accord auquel elle appartient.

Supposons que, dans la succession de deux accords, une des notes du second soit frappée avant la fin de la durée du premier, il est évident que cette note, étrangère à l'harmonie du premier, produira un effet inverse à celui d'un retard; ex. A et B.

Two musical examples, A and B, illustrating anticipation in bass notation. Each example consists of a treble clef staff with a melody and a bass clef staff with chords. Example A shows a sequence of chords: 5, 6/5, 5. Example B shows a sequence: 5, 6/5, 5. The bass clef staff in both examples shows the chords with their respective figured bass notation.

L'anticipation ne doit pas être confonduë avec la note de passage proprement dite et telle que nous l'avons définie au § 171; elle peut avoir lieu par degré conjoint ou disjoint et se pratique à toutes les parties; ex. C.

Musical example C, a two-staff piece in 3/4 time. The treble staff contains a melody of eighth notes, and the bass staff contains a bass line with chords. The bass clef staff is numbered with figured bass notation: 5, 6/5, 5, +6, 3—, 6/6, +7, 5, +7—, 5. The piece demonstrates various types of anticipation in the bass line.

De même que les syncopes et les appoggiatures, l'anticipation ne se marque pas à la basse chiffrée.

La forme et la résolution naturelle de certains accords ont le caractère de l'anticipation.

Par exemple, lorsqu'on fait marcher l'accord de sixte et quarte augmentées après celui de sixte augmentée avec quinte, pour faire un repos sur la dominante, la note qui fait quarte augmentée produit une sorte d'anticipation; ex. D.

Musical example D, a two-staff piece. The treble staff shows a sequence of chords: 5, 5, 6+, 6+, 5. The bass clef staff shows the corresponding figured bass notation: 5, 5, 6+, 6+, 5. The piece illustrates how the resolution of certain chords can create an anticipatory effect.

La fondamentale des accords de onzième et de treizième produit l'effet d'une anticipation ; ex. A.

On voit ici que la note *ut* de la basse est entendue avant l'accord qu'elle porte dans la dernière mesure.

A

5 +7 11 5 11 13 5

DES ALTÉRATIONS

§ 294. On sait par le § 264 que, toutes les fois qu'une ou plusieurs notes d'un accord sont affectées d'un dièse ou d'un bémol, il s'opère un changement dans la nature des intervalles qui composent cet accord, et que c'est en cela que consiste le principe de l'*altération*.

Il s'ensuit que, altérer les intervalles d'un accord ou les notes qui les forment en partant de la note de basse, signifie la même chose. Par exemple, dans l'accord *ut mi sol*, si on altère le *sol*, on dit que la quinte est altérée; au premier renversement *mi sol ut*, si l'on altère le *sol*, on dit que la tierce de l'accord de sixte est altérée.

Contrairement aux dissonances qui résultent des diverses espèces de retards, lesquels ne changent pas la destination des accords, celles qui sont amenées par l'artifice de l'altération se détournent quelquefois de leur marche naturelle et provoquent ainsi des modulations inattendues.

L'*altération* proprement dite exige que la note qui est affectée d'un signe accidentel soit entendue d'avance dans son état normal, c'est-à-dire conformément à l'armure. C'est par suite d'une dérogation à cette règle que les différentes sortes d'accords de sixte augmentée, dont l'origine, la forme et l'emploi ont été indiqués au § 260 et suivants, ont pris, parmi les accords dissonants, la place spéciale qui leur a été assignée.

Pour caractériser les principales altérations en usage, nous allons procéder comme nous l'avons déjà fait dans la théorie des retards, en examinant d'abord particulièrement l'agrégation que produit l'altération de telle ou telle note de chacun des accords parfaits ou de celui de quinte diminuée envisagés sous tous leurs aspects. Nous nous occuperons ensuite des accords de septième.

Règle générale. Pour éviter les quintes ou les octaves défectueuses, on ne double jamais une altération.

Lorsque la doublure d'une note est altérée, l'autre doit rester dans son état naturel.

De l'altération des notes de l'accord parfait majeur, de l'accord parfait mineur et de celui de quinte diminuée.

§ 295. Si la note de basse d'un accord parfait majeur fondamental est altérée en montant, il en résulte un accord de quinte diminuée fondamental. Ainsi *ut mi sol* devient *ut # mi sol*, accord de quinte diminuée du ton de *ré*.

Au premier renversement *mi sol ut*, la sixte *ut*, altérée par le dièse, produit le premier renversement de l'accord de quinte diminuée, soit : *mi sol ut #*.

La quarte *ut* du second renversement *sol ut mi*, étant diésée, change l'accord simple en celui de quarte augmentée et sixte, soit : *sol ut # mi*.

Voici ces trois transformations ainsi que leur résolution; ex. A, B, C.

L'altération ascendante de la tierce d'un accord parfait majeur fondamental se chiffre par $\frac{5}{3}\sharp$; elle conduit sur l'accord de triton ou sur le deuxième renversement de l'accord de quinte diminuée du ton de la dominante; ex. D et E.

Au premier renversement, la note de basse *mi*, altérée en montant, se chiffre par 6 —; la résolution a lieu sur l'accord de sixte et quinte diminuée du ton de la dominante, ou sur celui de quinte diminuée fondamental; ex. F et G.

Enfin la sixte *mi* du deuxième renversement *sol ut mi*, étant altérée par le dièse, conduit sur l'accord de sixte sensible du ton de la dominante; on chiffre cette altération par $\frac{6}{4}\sharp$; ex. H.

§ 296. Dans un accord parfait majeur fondamental, lorsque la quinte est altérée en montant, la nouvelle agrégation prend le nom d'accord de quinte

augmentée que l'on chiffre par : 5 # 5, ou plus simplement par : 5 #, et qui se résout sur l'accord parfait majeur de la quinte juste inférieure; ex. A (1).

N. B. On conçoit que si la note qui fait quinte dans un accord parfait majeur est bémolisée, le # devra, dans ce cas, remplacer le #.

Si l'accord d'ut majeur se présente au premier renversement, *mi sol ut*, et que l'on altère la tierce *sol* en montant, on chiffre cette altération par : $\overset{6}{3}\#$. Le dièse, placé après le chiffre 3, indique l'altération ascendante de la tierce dans l'accord de sixte *mi sol ut*. Sa résolution a lieu sur l'accord fondamental de la sousdominante; ex. B.

Au deuxième renversement, *sol ut mi*, la note de basse *sol*, altérée en montant, produit une agrégation qui s'indique à la basse par une barre placée à droite de chacun des chiffres $\overset{6}{4}$; soit :

Le mouvement ascendant, imprimé à la note de basse par le signe d'élévation, conduit la résolution sur l'accord de sixte de la sousdominante; ex. C.

L'accord de quinte augmentée, amené de cette manière, est un bon agent de modulation, car avec lui on peut moduler de quinte en quinte juste inférieure; ex. D.

Quelques auteurs ont classé l'accord de quinte augmentée parmi ceux de la tonalité harmonique du mode mineur. A cet égard, le lecteur se souviendra peut-être que, dans notre exposé des accords relatifs du mode mineur (§ 73), nous avons fait connaître que l'accord formé sur le 3^e degré est un accord de quinte augmentée, si l'on suppose que le 7^e degré est haussé d'un demi-ton. Ainsi, en *la* mineur, le 3^e degré *ut* porte l'accord *ut mi sol #*. Dans ce cas, l'accord de quinte augmentée se résout sur l'accord de la tonique de la manière suivante; ex. E ci-contre.

(1) Dans les exemples concernant les altérations, l'harmonie ordinaire sera désignée par les lettres (h. o.), tandis que les initiales (h. a.) indiqueront l'harmonie altérée.

La pauvreté de cette résolution explique suffisamment la rareté de l'emploi de cet accord dans le mode mineur.

L'accord de quinte augmentée, résolu sur le premier renversement de l'accord de la tonique en mode mineur, donne lieu à la formule suivante établie dans ce mode; ex. A.

Il peut servir également d'intermédiaire pour moduler d'un ton du mode mineur dans celui du 7^e degré (relatif direct), comme de *la* mineur en *sol* majeur; ex. B.

Cet exemple montre que, si l'on part d'*ut* majeur, l'accord de quinte augmentée sert à passer dans le ton de la dominante. On conçoit que l'on pourrait ainsi moduler de quinte en quinte juste en montant.

§ 297. Dans l'accord parfait majeur fondamental, on altère en montant l'octave de la fondamentale. Cette altération se chiffre par $5\sharp$; sa résolution s'opère sur le premier renversement de l'accord de la dominante; ex. C.

Cette altération donne lieu à une autre résolution, qui consiste à frapper le troisième renversement de l'accord de septième de sustonique (mode majeur); ex. D.

L'altération descendante de la fondamentale d'un accord parfait majeur conduit l'harmonie sur l'accord de triton de la sousdominante. On la chiffre par : $5-$; ex. E.

§ 298. *Accord parfait mineur.* — Lorsque l'accord parfait mineur fondamental remplit, dans une succession monotonique, la fonction d'accord du 4^e degré, son mouvement sur l'accord parfait majeur de la dominante fait monter sa fondamentale d'un ton entier. Dans ce cas, l'altération ascendante de cette dernière note se chiffre par : $3-$; ex. F.

Au premier renversement *ut mi la*, l'altération ascendante de la fondamen-

tale, qui remplit la fonction de sixte, produit l'accord de sixte augmentée simple : *ut mi la #* (v. § 260).

Au deuxième renversement, l'altération de la fondamentale se chiffre par :

$\frac{6}{4} \sharp$, ou plus simplement par $\frac{6}{4} \sharp$.

La résolution de cette altération a lieu sur le premier renversement de l'accord parfait majeur de la dominante; ex. A.

Si la tierce d'un accord parfait mineur fondamental est affectée du signe d'élévation ou du bécarre, il se produit simplement un changement de mode.

§ 299. L'altération descendante de la fondamentale, dans l'accord parfait mineur, se chiffre par : 3 —. Elle conduit sur le deuxième renversement de l'accord de la tonique du ton relatif (3^e degré). Ainsi l'accord de *la* mineur, dont la fondamentale reçoit le \flat , se résout sur l'accord *sol ut mi*.

La tierce d'un accord parfait mineur ne reçoit pas d'altération descendante.

Par exemple si, dans l'accord *la ut mi*, on altère *ut* par un \flat , il en résulterait la tierce diminuée *la ut \flat* qui n'est pas usitée.

Si l'on altère la quinte par le bémol, on obtient un accord de quinte diminuée. Ainsi *la ut mi* devient *la ut mi \flat* .

Voici une formule modulante où l'on trouve l'emploi de diverses altérations.

De l'altération des notes dans les accords de septième.

§ 300. Dans l'accord de septième de dominante fondamental, on altère la

quinte en montant. Cette altération se chiffre par : $+7\frac{-}{5}$. La résolution est identique à celle de l'accord non altéré; ex. A.

L'altération ascendante de la quinte de l'accord de septième de dominante *sol si ré fa* doit être disposée de manière à ne pas produire une tierce diminuée avec la dissonance de septième. (V. ex. A (h. a.)

Au premier renversement *si ré fa sol*, l'altération ascendante de la note *ré*, qui remplit ici la fonction de tierce, se chiffre par : $\frac{6-}{5}$. La résolution est identique à celle de l'accord simple; ex. B.

Au deuxième renversement *ré fa sol si*, la note de basse, altérée en montant, se chiffre de cette manière : $+6 -$. Cette altération a pour but de rendre obligatoire la résolution de l'accord de sixte sensible sur le premier renversement de l'accord de la tonique; ex. C.

Au troisième renversement *fa sol si ré*, la note *ré* remplit la fonction de sixte. Son altération ascendante se chiffre par : $+\frac{6-}{4}$. La résolution a lieu de la même manière que celle de l'accord non altéré; ex. D.

Enfin, si, dans le troisième renversement *fa sol si ré*, la note *ré* (sixte) est affectée de l'altération descendante, on chiffre l'agrégation qui en résulte par : $+\frac{6-}{4}$. Cette altération ne change pas la résolution naturelle de l'accord de triton; ex. E.

§ 301. Accord de septième de sustonique mode majeur. — Dans l'accord *ré fa la ut*, septième de sustonique en *ut* majeur, la fondamentale s'altère en montant; cette altération se chiffre par : $\frac{7-}{5}$; elle se résout sur la dominante du ton relatif (6^e degré) portant accord parfait majeur ou bien un accord de quarte et sixte; ex. F.

Au premier renversement, *fa la ut ré*, la sixte *ré*, altérée en montant, se chiffre par $\frac{6-}{5}$; la résolution est identique à celle de l'accord sans altération; ex. G et A, ci-après.

Au deuxième renversement, *la ut ré fa*, l'altération ascendante de la quarte *ré* se chiffre par : $\frac{4}{3}\sharp$; elle se résout sur le premier renversement de l'accord parfait majeur de la dominante du ton relatif (6^e degré); ex. B.

Au troisième renversement, *ut ré fa la*, la note *ré* se trouve en rapport de seconde avec la basse *ut*; son altération ascendante se chiffre par : $\frac{4}{2}\sharp$. La résolution s'opère sur le deuxième renversement de l'accord parfait majeur de la dominante du ton relatif (6^e degré).

Dans l'accord *si ré fa la*, septième de sustonique en *la* mineur ou septième de sensible du ton d'*ut* majeur, on altère en montant la note *ré*, tierce de la fondamentale. Le chiffrage a lieu de cette manière : $\frac{7}{3}\sharp$. La résolution est celle de l'harmonie simple; ex. C et D.

Example C: Septième de sustonique. The notation shows a sequence of chords: a triad with bass *ut* (chiffre 3), a triad with bass *ré* (chiffre $\frac{7}{3}$), a triad with bass *mi* (chiffre $\frac{7}{3}$), and a triad with bass *fa* (chiffre $\frac{6}{4}$). Example D: Septième de sensible. The notation shows a sequence of chords: a triad with bass *ut* (chiffre 5), a triad with bass *ré* (chiffre $\frac{7}{3}$), and a triad with bass *mi* (chiffre 5). Both examples include the word 'ou' between the two sequences, indicating alternative resolutions.

Au premier renversement, la note *ré* forme la basse. Son altération se chiffre par : $+\frac{6}{5}\sharp$; la résolution est la même que celle de l'accord sans altération.

Le *ré* du deuxième renversement *fa la si ré* étant altéré en montant, l'agrégation nouvelle, *fa la si ré* \sharp , est un accord de sixte et quarte augmentées auquel on peut donner la résolution indiquée au § 266. Enfin, la note *ré*, quarte dans le troisième renversement *la si ré fa*, produit, par son altération, une agrégation que l'on chiffre par : $\frac{4}{2}\sharp$, quand l'accord est septième de sensible, et par : $\frac{4}{2}\sharp$ s'il remplit la fonction de septième de sustonique en *la* mineur. Ces altérations ne changent rien à la résolution normale de ces accords. Toutefois, on ne considère pas comme défectueuse la résolution de l'un de ces deux accords avec altération ascendante de la tierce, lorsque cette résolution est identique à celle de son homonyme affecté de la même altération.

§ 302. Accord de septième diminuée. Les altérations ne sont pas nombreuses dans l'accord de septième diminuée; dans tous les cas, elles sont toujours descendantes et n'ont lieu que sur la tierce de la fondamentale. Ainsi, dans l'accord *sol* \sharp *si ré fa*, septième diminuée en *la* mineur, la note *si* étant

altérée par un \flat , l'agrégation, chiffrée par : $\frac{7}{3}\flat$, se résout sur le deuxième renversement de l'accord de la sousdominante *ré fa la*; ex. A.



Cet exemple montre que, si l'on renversait l'ensemble *sol # si b ré fa*, en plaçant le *si b* à la basse, on obtiendrait l'accord de sixte augmentée avec quinte, *si b ré fa sol #* (1).

Au premier renversement *si ré fa sol #*, l'altération descendante de la note de basse *si*, chiffrée par : $+\frac{6}{3}\flat$, se résout de la même manière que celle de l'exemple précédent.

La note *si*, sixte du deuxième renversement *ré fa sol # si*, altérée en descendant, produit une agrégation qui se chiffre par : $+\frac{7}{3}\flat$, et que l'on résout sur l'accord fondamental de la sousdominante *ré fa la*.

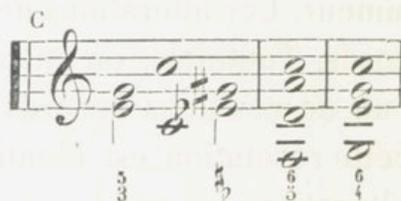
Au troisième renversement *fa sol # si ré*, l'altération, par le bémol, de la quarte *si*, se chiffre par $\frac{4}{2}\flat$; la résolution a lieu sur le premier renversement de l'accord de la sousdominante, *la ré fa la*.

§ 303. *Des altérations simultanées.* — Dans l'enchaînement de deux accords, lorsque deux parties du premier, parcourant en même temps l'intervalle de seconde majeure, pour occuper, dans le second, la place qui leur est destinée, chacune d'elles peut diviser cet intervalle par le demi-ton. Ainsi, la résolution de l'accord de sixte et quinte (mode majeur) sur le deuxième renversement de l'accord de la tonique en fournit un exemple; ex. B.



Dans cet exemple, le mouvement de la troisième partie *mi* se fait en descendant par seconde majeure, pour occuper le *ré* du second accord. En même temps, la deuxième partie *sol* du premier accord monte par seconde majeure sur le *la* du second. On pourra donc bémoliser la note *mi* et diésier *sol*, ce qui produira deux altérations simultanées, l'une descendante, l'autre ascendante, que l'on chiffre par $\frac{5}{3}\sharp\flat$, et dont la résolution est identique à celle de l'accord sans altération; ex. C.

Dans cet exemple, au passage de l'accord de sixte et quinte à celui de quarte et sixte de la tonique, on peut encore introduire deux altérations simultanées et ascendantes, de *ré* à *mi* et



(1) L'accord de sixte augmentée, dont le principe a été exposé au § 260, a toujours sa note de basse invariablement placée sur le sixième degré de la gamme mineure, et sur le même degré baissé d'un demi-ton, dans le mode majeur. On sait que, dans ce cas, la note qui fait sixte augmentée peut être immédiatement frappée sans avoir été entendue d'avance dans son état naturel; tandis que, dans les agrégations qui sont amenées par l'altération d'une ou plusieurs notes d'un accord et qui ressemblent aux renversements d'un accord de sixte augmentée, il est indispensable de faire entendre d'abord, sans altération, les notes qui doivent la recevoir.

de *fa* à *sol*. On chiffre par : $\begin{matrix} 5 \\ 3 \\ 3 \\ 3 \end{matrix}$; ex. A.

Remarque. Les agrégations simultanées qui proviennent de diverses altérations ressemblent à des accords connus.

Example A shows a sequence of chords in treble clef. The chords are: a triad of F, A, C; a triad of F, A, C with a sharp sign; a triad of F, A, C with a sharp sign and a 5 above; a triad of F, A, C with a sharp sign and a 5 above; and a triad of F, A, C with a sharp sign and a 5 above. The figured bass notation below is: 3, ♭, 5, 5, 4.

Ainsi l'altération de la première mesure de l'exemple précédent forme, par enharmonie, l'accord de sixte de *la* ♭ majeur.

Dans celle de la deuxième mesure, on trouve un accord de septième diminuée, au premier renversement, dont la résolution a été expliquée au § 235.

Voici une succession modulante où l'on trouve les altérations de l'accord de septième diminuée ainsi que des altérations simultanées.

The first system shows a sequence of chords in treble and bass clefs. The figured bass notation below is: 3 — + 6 3, 7 3, ♭ 6 4, 4 ♭ 2, 6 — 6 4, 7 ♭ 3, 6 4, + 6 6, 6 5, 6 4.

The second system shows a sequence of chords in treble and bass clefs. The figured bass notation below is: + 4, 6, + 7 6, 6 6 +, 6 + 4, 3, 6, 6 5, 7 4, 3, 3, + 6 6, 4, + 7, 3.

DE LA PÉDALE

(Suite du § concernant les notes étrangères à l'harmonie.)

§ 304. La tonique et la dominante, sur lesquelles sont construits les deux accords qui servent de base à l'harmonie moderne, ont, pour ce motif, le privilège de pouvoir, dans une suite d'accords, se prolonger sur le même degré plus longtemps que les autres notes de la gamme; ex. A de la page suivante.

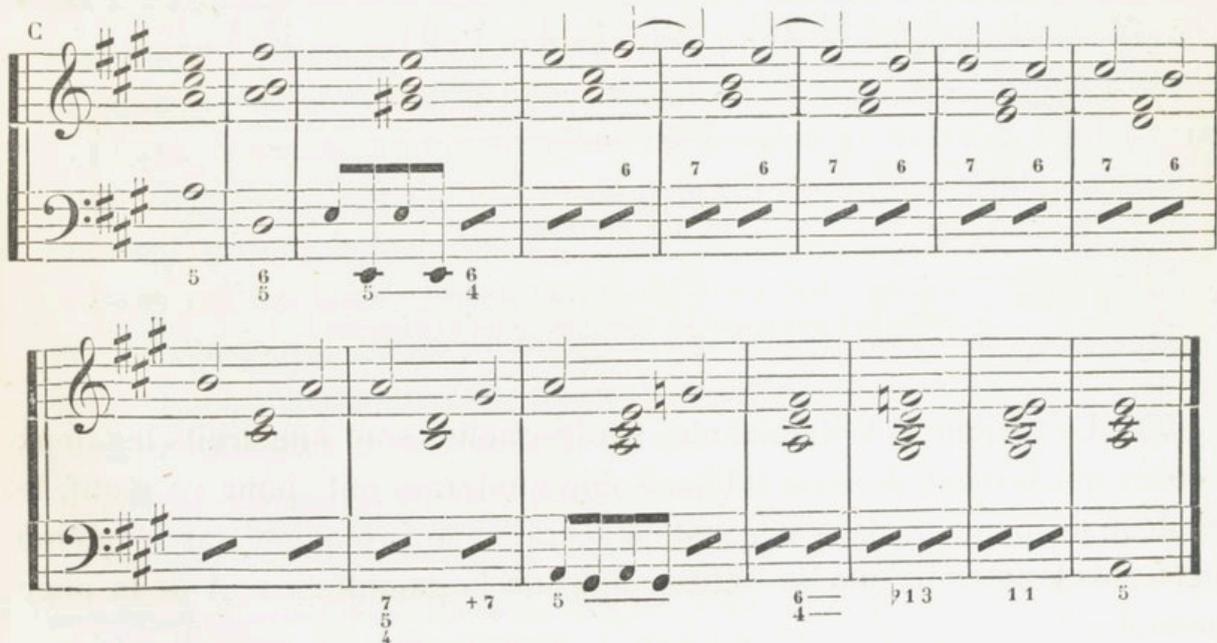


L'orgue est le premier instrument sur lequel on ait fait des combinaisons harmoniques de sons. Un clavier, destiné à être mis en mouvement avec les pieds, produit des notes graves que l'on prolonge pendant la succession des accords, c'est pourquoi la prolongation du même son a pris le nom de *pédale*; or, il arrive souvent, dans l'harmonie moderne, qu'une note grave prolongée n'appartient pas à la constitution des accords qui passent au-dessus d'elle. Pour cette raison, on a classé la *pédale* parmi les notes étrangères à l'harmonie. — Par suite, on a aussi désigné assez improprement sous le nom de pédale les sons prolongés que l'on place au milieu ou à l'aigu d'une suite d'accords. C'est pourquoi on distingue trois espèces de pédales :

1° La pédale inférieure; 2° la pédale intérieure; 3° la pédale supérieure. Voici l'exemple d'une pédale inférieure de tonique; ex. B.



§ 305. La pédale ne s'écrit pas toujours avec des notes dont la figure exprime une longue durée, comme celles de l'exemple A; elle affecte souvent des formes diverses dans le genre de celles-ci; ex. C.



En général, la pédale de la dominante est plus riche que celle de tonique. Le caractère suspensif du 5^e degré de la gamme, permet à cette note de supporter un très grand nombre d'accords qui lui sont complètement étrangers.

Le plus souvent, dans le but de simplifier la basse chiffrée de la pédale inférieure, on pose le chiffre sous la partie qui est immédiatement au-dessus de la pédale, comme si l'harmonie était indépendante de cette note prolongée. C'est ce qui a lieu dans une partie de l'exemple B ci-dessus.

§ 306. Dans la pédale *supérieure* ou *inférieure*, la note prolongée doit toujours former partie intégrante des accords qui la renferment.

Exemple d'une pédale supérieure de tonique :

Exemple d'une pédale supérieure de dominante :

Exemple d'une pédale intérieure de tonique :

DE LA DOUBLE PÉDALE

§ 307. La réunion de tonique et celle de dominante constitue la *double pédale*; ex. A de la page suivante.

A

Remarque. Le principe de la pédale inférieure est basé sur la nécessité où l'on est quelquefois de rentrer dans le ton initial après des modulations qui ont pu faire disparaître le sentiment de ce ton. On le confirme alors par une pédale de tonique, ou l'on prolonge le sens du repos sur la dominante par une pédale établie sur cette note. Tous les accords de la tonalité d'une gamme donnée, surtout ceux qui contiennent la sousdominante et la note sensible, peuvent passer sur la pédale, et les changements de ton qui ont lieu pendant sa durée, se font le plus souvent dans ceux de la dominante et de la sousdominante. Les accords étrangers au ton, plus rarement employés que les autres, rendraient la pédale d'une dureté insupportable, si l'on en produisait consécutivement plus de deux, de manière à amoindrir l'impression du mode et du ton que la pédale est destinée à raffermir.

CONCLUSION

Nous croyons que le meilleur moyen de revenir sur l'ensemble des différentes règles et des indications de toute nature qui composent l'ouvrage qu'on vient de lire, c'est de présenter un morceau de musique excellent, et de terminer notre livre en y essayant l'analyse de l'harmonie et des modulations du maître. Voici, par exemple, un couplet de la délicieuse canzonnette de Chérubin dans le *Mariage de Figaro*, dont un fragment a été déjà cité au § 131.

Nos efforts auront abouti à quelque chose, si, après avoir étudié notre *Harmonie vulgarisée*, l'élève est en mesure de faire, sur n'importe quel morceau, le même travail analytique que sur le couplet de Mozart.

CONCLUSION

Andante.

(a)

MOZART.

(b)



Voi che sa - pe - te che cosa è a - mor, don - ne ve-



5 — 6 — 5 3 6 5 — 5 11

(c)



de - te, s'io l'honel cor? don - ne ve-



5 — 5 — $\flat 6$ — +7 — 5 —

(d)



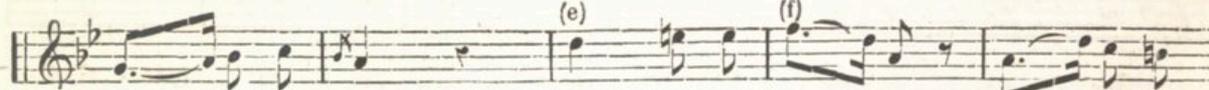
de - te s'io l'ho - nel cor? Quel - lo chio pro - vo,



6 — $\frac{6}{4}$ — +7 — 5 — 5 — $\frac{6}{4}$ 5

(e)

(f)



vi - ri - di - rò, è per me mo - vo ca - pir nol.



+7 — 5 — 3 — +7 — 3 — 3 — $\frac{6}{5}$ +7

(g)

so. Sen - to un af - fet - to pien di de - sir

6 5 6+ 6 5 3 6 +7 +4

Detailed description: This system contains the first line of music. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a bass line with a sequence of numbers: 6, 5, 6+, 6, 5, 3, 6, +7, +4. The key signature has one flat (B-flat).

(h) (i)

ch'o - ra e di - let - to ch'o - ra mar - tir; ge - lo, e poi

6 5 +6 6 3 6 5 5

Detailed description: This system contains the second line of music. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a bass line with a sequence of numbers: 6, 5, +6, 6, 3, 6, 5, 5. The key signature has one flat (B-flat).

sen - to l'al ma av - vam - pai, è in un mo - men - to

6 6 +7 5 6 6

Detailed description: This system contains the third line of music. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a bass line with a sequence of numbers: 6, 6, +7, 5, 6, 6. The key signature has one flat (B-flat).

(j)

tor - no ge - lar ri cer co un be - ne funo - ri di

6 +7 5 5 6 7

Detailed description: This system contains the fourth line of music. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes a bass line with a sequence of numbers: 6, +7, 5, 5, 6, 7. The key signature has one flat (B-flat).

(k) me, Non s'ò ch'il tie - ne non s'ò cos' è Sos piro, e

(l)

(m)

(n) ge - mo senza vo - ler Palpito, e tre - mo senza sa - per Non tro - vo pa - ce notte, ne

(o)

(p) di; ma pur mi pia - ce lan - guir co - si. Voi che sa - pe - te, etc.

(q)

(r)

Analyse harmonique. La première phrase de quatre mesures contient une formule de cadence parfaite et une de cadence imparfaite en *si* \flat , ton principal de ce morceau. Dans les 2^e et 3^e mesures, l'accord de sixte et quinte diminuée *la mi* \flat *fa ut*, suivi de sa résolution naturelle et l'accord de *sol* mineur (6^e degré) dans son état fondamental, donnent de l'élégance à la marche de la basse. — La deuxième phrase, commençant par ces mots : *Donne vedete, etc.*, renferme un accord de onzième exprimé seulement par sa fondamentale *si* \flat et les deux notes *ut mi* \flat qui en forment la neuvième et la onzième. Les deux notes de passage *ut* \sharp *mi* \sharp constituent une double altération suivie d'un repos sur la dominante en (c), amené par cette altération

ascendante et simultanée de la quarte et de la sixte de l'accord *fa si ♭ ré ♭*, deuxième renversement. Cette phrase est terminée par la formule de cadence parfaite la plus fréquemment employée.

En (*d*), le ton de *fa* majeur (dominante), franchement abordé et fixé par deux cadences parfaites successives, précède une modulation passagère dans le ton de *ré* mineur (3^e degré du principal en (*e*)). Cet accord de *ré* mineur fait alors la fonction ordinaire de l'accord de second degré en *ut* majeur, et sert conséquemment d'intermédiaire pour passer dans ce dernier ton en (*g*). — Du ton d'*ut* majeur, l'harmonie module, par l'accord de triton, dans celui de *fa* majeur (dominante en *si ♭*). Ici la basse exécute un joli dessin sur les notes de l'accord de septième de dominante *ut mi sol si ♭* écrit sous divers aspects, avant de produire un repos sur la dominante en (*h*), lequel repos est amené par l'accord de sixte augmentée *ré ♭ fa la ♭ si ♯*.

Au premier temps de la mesure (*i*), sur l'accord de *la ♭* majeur brusquement attaqué, on entend cette magnifique transition qui nous a déjà servi d'exemple au § 131. A peine le ton de *la ♭* a-t-il été fixé par une formule simple de cadence parfaite, qu'une modulation passagère semble se dessiner en (*j*), dans le ton d'*ut* mineur; cette modulation, non-confirmée, est suivie d'une autre du même genre dans le ton de *sol* en (*k*), accusé par l'accord de septième diminuée *fa ♯ la ut mi ♭* résolu, par exception, en mode majeur. — L'accord de *sol* majeur sert lui-même à passer au ton d'*ut* mineur que l'on quitte immédiatement en (*l*) pour entrer dans celui de *sol* mineur (6^e degré du principal) en (*m*), après avoir fait entendre une cadence rompue sur l'accord fondamental de *mi ♭* majeur. — Ici commence une série de modulations fugitives, toutes opérées de la même manière par l'accord de sixte et quinte diminuée. — 1^o Dans le ton de *mi ♭* en (*n*); — 2^o dans le ton de *fa* majeur en (*o*), l'accord de *fa* majeur prépare celui de quinte augmentée *fa la ut ♯*, résolu sur le premier renversement de l'accord de *ré* mineur; — 3^o de ce dernier ton, on passe à *sol* mineur en (*p*), puis en *si ♭* majeur (ton principal) en (*q*). On y fait un repos sur la dominante, et ce repos est amené par l'accord de septième diminuée *mi ♯ sol si ♭ ré ♭*; enfin, une rentrée de basse conduit l'harmonie sur la tonique du ton de départ dans lequel a lieu la reprise de la première phrase de ce morceau.

FIN.



TABLEAU RÉSUMÉ DES ACCORDS ET DE LEUR CHIFFRAGE

HARMONIE SIMPLE

	Chiffrés par
ACCORD PARFAIT MAJEUR fondamental.....	5 ⁶ 4
Premier renversement ou accord de sixte.....	6
Deuxième renversement ou accord de quarte et sixte.....	} 6 4
ACCORD PARFAIT MINEUR fondamental.....	3
Premier renversement.....	6
Deuxième renversement.....	} 6 4
ACCORD DE QUINTE DIMINUÉE fondamental.....	5
Premier renversement.....	6
Deuxième renversement ou accord de quarte augmentée et sixte.....	} 6 +4

HARMONIE DISSONANTE

ACCORD DE SEPTIÈME DE DOMINANTE fondamental.....	+ 7
Premier renversement ou accord de sixte et quinte diminuée.....	} 6 5
Deuxième renversement ou accord de sixte sensible.....	+ 6
Troisième renversement ou accord de triton.....	+ 4
ACCORD DE SEPTIÈME DE SENSIBLE fondamental.....	} 7 5
Premier renversement ou accord de sixte sensible et quinte.....	} +6 5
Deuxième renversement ou accord de triton et tierce.....	} +4 3
Troisième renversement ou accord de seconde.....	+ 2
ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE fondamental.....	7
Premier renversement ou accord de sixte sensible et quinte diminuée.....	} +6 5
Deuxième renversement ou accord de triton et tierce.....	} 4 3
Troisième renversement ou accord de seconde augmentée.....	2 +
ACCORD DE SEPTIÈME DE SUSTONIQUE (mode majeur) fondamental.....	} 7 5
Premier renversement ou accord de sixte et quinte.....	} 6 5
Deuxième renversement ou accord de tierce et quarte.....	} 4 3
Troisième renversement ou accord de seconde et quarte.....	} 4 2
ACCORD DE SEPTIÈME DE SUSTONIQUE (mode mineur) fondamental.....	} 7 5
Premier renversement ou accord de sixte sensible et quinte.....	} +6 5
Deuxième renversement ou accord de triton et tierce.....	} +4 3
Troisième renversement ou accord de seconde.....	2
ACCORD DE SEPTIÈME MAJEURE fondamental.....	7
Premier renversement ou accord de sixte et quinte.....	} 6 5
Deuxième renversement ou accord de tierce et quarte.....	} 4 3
Troisième renversement ou accord de seconde.....	2
ACCORD DE SEPTIÈME MINEURE fondamental.....	} 7 5
Premier renversement ou accord de sixte et quinte.....	} 6 5

	Chiffres par
Deuxième renversement ou accord de tierce et quarte.....	4
Troisième renversement ou accord de seconde et quarte.....	3
	4
	2
ACCORD DE SIXTE AUGMENTÉE SIMPLE.....	6 +
ACCORD DE SIXTE AUGMENTÉE AVEC QUINTE.....	6 +
	5
ACCORD DE SIXTE ET QUARTE DOUBLE AUGMENTÉE.....	6 +
	4 +
ACCORD DE SIXTE ET QUARTE AUGMENTÉES.....	6 +
	4 +
ACCORD DE NEUVIÈME MAJEURE DE DOMINANTE fondamental.....	9
	+ 7
Premier renversement.....	7
	6
	5
Deuxième renversement.....	+ 5
	6
	4
Troisième renversement.....	+ 3
	4
	2
ACCORD DE NEUVIÈME DE DOMINANTE (mode mineur, fondamental).....	9
	+ 7
Premier, deuxième et troisième renversements, comme le précédent.....	
ACCORD DE ONZIÈME ou septième de dominante sur la tonique.....	11
ACCORD DE TREIZIÈME MAJEURE ou septième de sensible sur la tonique.....	13
ACCORD DE TREIZIÈME MINEURE ou septième diminuée sur la tonique.....	13 ♭

ERRATA

N.-B. — Nous rappelons au lecteur que les exemples de musique sont indiqués à chaque page par A B C, etc. Une erreur de lettre sera donc facile à rectifier. — D'un autre côté, si l'incorrection d'un accord n'est pas relevée, le chiffrage sera un moyen de rectification; réciproquement, l'accord régulier contrôlera le chiffrage erroné.

Page 24, ex. D et F, 3^e mesure, ajoutez une double croche au 3^e temps. — P. 53, première ligne, lisez ex. D et non B. — P. 65, ex. D, 2^e mesure, lisez *ré* au lieu de *si*. — *Ibid.*, vingt-huitième ligne, lisez *il* pour *elle*. — P. 88, à la note, lisez A au lieu de B. — Au titre, lisez *mineur* pour *majeur* — P. 72, ex. A, 3^e mesure, lisez *fa* pour *ut*. — P. 96, ex. B, *ibid.* — Même exemple, 5^e mesure, lisez *si* pour *ut*. — P. 104, huitième ligne, *placé* et non *placée*. — P. 105, ex. A, 4^e mesure, supprimez le *ré* de l'octave inférieure pour éviter les quintes. — P. 113, quatrième ligne, lisez *la* ♭. — P. 121, ex. C, 7^e mesure, ajoutez un ♯ au *la*. — P. 123, ex. B, au titre, lisez *ré* ♭ mineur. — P. 126, ex. A, 3^e mesure, lisez *sol* à la basse. — P. 128, ex. D, supprimez le *sol* à l'aigu. — P. 137, au titre de l'ex. B, lisez *mineur* pour *majeur*. — P. 140, deuxième ligne, lisez ex. B, le B manque à l'exemple. — P. 195, ex. A, 2^e mesure, enlevez le ♭ au *si*. — *Ibid.*, ex. E, 4^e mesure, supprimez le *ré* de la portée en clé de *sol* pour éviter les quintes. — P. 197, ex. A, 3^e mesure, il manque une croche à la basse. — P. 201, quatorzième ligne, lisez *si* ♭ au lieu de *si* ♭. — P. 253, neuvième ligne, lisez ex. A au lieu de B. — *Ibid.*, dixième ligne, lisez ex. E au lieu de B.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

	Pages		Pages
Origine commune de la mélodie et de l'harmonie.	1	descendantes	14
Formation des gammes majeures par quintes ascendantes.....	11	Du mode.....	16
Formation des gammes majeures par quintes		De la tonalité.....	18
		De la gamme mineure et du mode mineur.....	20

DEUXIÈME PARTIE

De la doublure des notes. De la succession des accords parfaits. — Des cadences harmoniques	29	Des cadences harmoniques (suite du § 27).....	66
De la basse fondamentale et de l'harmonie fondamentale	34	De la cadence rompue.....	68
De la basse non-fondamentale et des accords renversés.....	36	De la demi-cadence.....	69
Des intervalles et de leurs renversements.....	40	De la basse fondamentale.....	70
De la consonnance et de la dissonance.....	44	Des mouvements harmoniques.....	73
Renversements des accords parfaits.....	46	Des intervalles exclus de la succession des accords.....	75
De la position des accords.....	48	Des successions monotoniques.....	78
De la pratique des accords sur le clavier.....	50	De la modulation et des successions modulantes.....	79
Du changement de position des accords.....	51	De la basse chiffrée... ..	80
Des notes qui peuvent être supprimées dans les accords parfaits.....	53	Chiffage du premier renversement des accords parfaits.....	82
De la relation des gammes entre elles et des accords relatifs du mode majeur.....	54	Chiffage du deuxième renversement des accords parfaits.....	83
Des accords relatifs dans le mode mineur.....	60	Chiffage des trois aspects de l'accord de quinte diminuée.....	83
Des notes qui peuvent être doublées dans les accords de trois sons.....	64	Basse chiffrée générale des accords qui constituent la tonalité harmonique des deux modes.	84
		De quelques particularités de la basse chiffrée.	85

TROISIÈME PARTIE

Des successions monotoniques et des diverses manières dont on peut écrire l'harmonie pour le clavier	88	Des accords relatifs indirects dans le mode mineur.....	11
De la modulation (suite du § 85)	95	De la relation éloignée.....	119
De la demi-modulation.....	104	De la fausse relation.....	123
Des accords relatifs directs du deuxième ordre dans le mode majeur.....	106	De la fausse relation chromatique.....	127
De la transition.. ..	109	Des successions modulantes (suite du § 95).....	128
Des accords relatifs indirects du premier ordre dans le mode majeur.....	111	Observations importantes sur la modulation... ..	129
Des accords relatifs indirects du deuxième ordre dans le mode majeur.....	113	De la brisure ou arpège.	131
Résumé général des accords relatifs dans le mode majeur.....	116	Des marches d'harmonie ou progressions d'harmonie.....	134
		Des marches d'harmonie monotoniques.....	136
		Des marches d'harmonie monotoniques avec les accords de sixte.....	142
		Des marches d'harmonie modulantes.....	144

	Pages		Pages
Des notes étrangères à l'harmonie.....	150	Lecture de la musique écrite sur les quatre posi-	
De l'imitation.....	156	tions de la clé d' <i>ut</i> et sur les deux positions de	
Du contrepoint.....	161	la clé de <i>fa</i> , avec le secours de la clé de <i>sol</i> ..	169
De la partition.....	162	De l'enharmonie.....	172
Origine des clés.....	164	Du retard.....	174

QUATRIÈME PARTIE

HARMONIE DISSONANTE

De l'accord de septième de dominante.....	177	Caractère omnitonique de l'accord de septième	
De la résolution de l'accord de septième de do-		diminuée.....	245
minante fondamental.....	180	De l'accord de septième de sustonique (mode	
L'accord de septième de dominante ne peut être		majeur.....	257
posé que sur le 5 ^e degré de la gamme.....	182	Du premier renversement.....	260
Préparation de la dissonance en général et de la		Du deuxième renversement.....	262
dissonance non préparée.....	182	Du troisième renversement.....	263
Positions de l'accord de septième de dominante		Du changement d'aspect.....	264
fondamental.....	187	Des modulations opérées par l'intermédiaire des	
Comparaison entre la tonalité ancienne et la to-		accords de septième de sustonique (mode ma-	
nalité moderne.....	188	jEUR).....	267
Emploi de l'accord de septième de dominante		De l'accord de septième de sustonique (mode	
dans la modulation.....	197	mineur) fondamental et de ses renversements.	270
De la cadence évitée.....	202	Remarque importante.....	270
Du premier renversement de l'accord de sep-		Du changement d'aspect.....	274
tième de dominante.....	207	Emploi des accords dissonants dans l'accompa-	
Du deuxième renversement de l'accord de sep-		gnement de la gamme, dite gamme harmoni-	
tième de dominante.....	210	que.....	275
Du troisième renversement de l'accord de sep-		Du principe de l'altération et de l'accord de	
tième de dominante.....	213	sixte augmentée.....	278
De l'emploi des renversements de l'accord de		De l'accord de sixte et quarte augmentée.....	288
septième de dominante dans les marches d'har-		De l'accord de septième majeure et de ses ren-	
monie.....	216	versements.....	290
Du changement d'aspect.....	222	De l'accord de neuvième de dominante (mode	
De l'accord de septième de sensible.....	225	majeur).....	294
Du premier renversement de l'accord de sep-		Du premier renversement.....	296
tième de sensible.....	228	Du deuxième renversement.....	296
Du deuxième renversement de l'accord de sep-		Du troisième renversement.....	296
tième de sensible.....	229	De l'accord de neuvième de dominante (mode	
Du troisième renversement de l'accord de sep-		mineur et de ses renversements.....	297
tième de sensible.....	231	De l'accord de onzième, dit accord de septième	
Du changement d'aspect de l'accord de septième		de dominante sustonique dans les deux modes.	299
de sensible.....	233	De l'accord de treizième (mode majeur), dit ac-	
De l'accord de septième diminuée.....	234	cord de septième de sensible sustonique.....	299
Du premier renversement de l'accord de sep-		De l'accord de treizième (mode mineur), dit ac-	
tième diminuée.....	237	cord de septième diminuée sustonique.....	299
Du deuxième renversement de l'accord de sep-		Du retard.....	300
tième diminuée.....	235	De l'appoggiature (suite du §171 concernant les	
Du troisième renversement de l'accord de sep-		notes étrangères à l'harmonie).....	309
tième diminuée.....	239	De la syncope et du contre-temps harmoniques.	311
Du changement d'aspect de l'accord de sep-		De l'anticipation.....	311
tième diminuée.....	240	Des altérations.....	313
Des propriétés enharmoniques de l'accord de		De la pédale.....	321
septième diminuée.....	243	Conclusion.....	324