

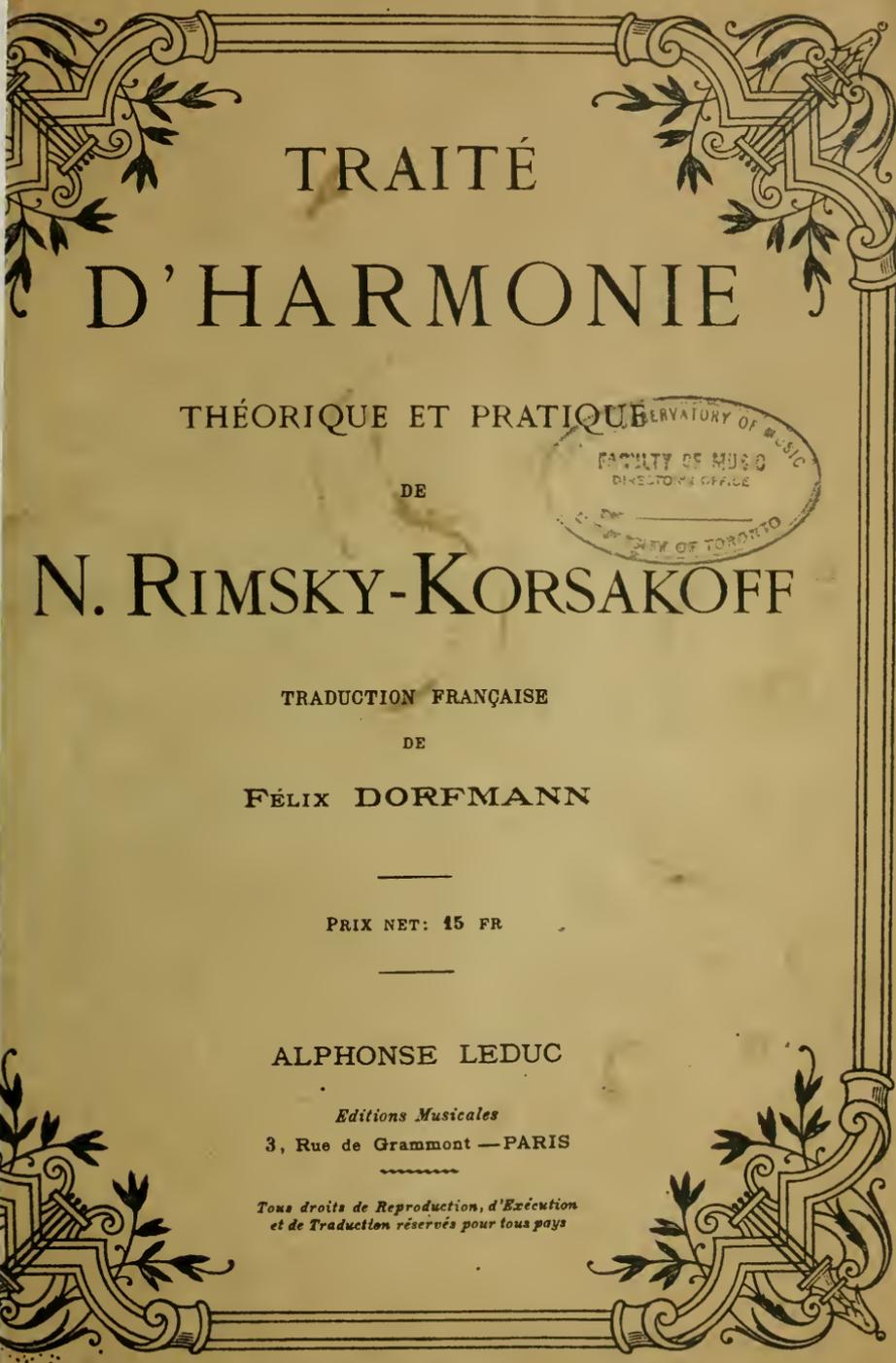
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 07206 291 2

MT  
50  
R514





TRAITÉ  
D'HARMONIE

THÉORIQUE ET PRATIQUE

DE

N. RIMSKY-KORSAKOFF

TRADUCTION FRANÇAISE

DE

FÉLIX DORFMANN

—  
PRIX NET: 15 FR  
—

ALPHONSE LEDUC

*Editions Musicales*

3, Rue de Grammont — PARIS

~~~~~  
*Tous droits de Reproduction, d'Exécution  
et de Traduction réservés pour tous pays*





Digitized by the Internet Archive  
in 2010 with funding from  
University of Ottawa



TRAITÉ  
D'HARMONIE

THÉORIQUE ET PRATIQUE

DE

N. RIMSKY-KORSAKOFF

TRADUCTION FRANÇAISE

DE

FÉLIX DORFMANN

UNIVERSITY OF TORONTO

14,132

20.4.'64.

EDWARD JOHNSON  
MUSIC LIBRARY

PRIX NET: 15 FR

ALPHONSE LEDUC

*Editions Musicales*

3, Rue de Grammont — PARIS

*Tous droits de Reproduction, d'Exécution  
et de Traduction réservés pour tous pays*

15  
20  
8-14



894756

PRÉFACE  
de la Première Édition

Dans la plupart des traités d'harmonie on trouve des analyses détaillées sur les différents accords et leur résolution, l'emploi (actuellement peu nécessaire) d'une clef différente pour chaque partie, et des notions sur la basse chiffrée; on y rencontre aussi le soin apporté par les auteurs à l'explication de tout fait harmonique, p. ex: les raisons qui défendent les quintes consécutives, etc. mais à vrai dire, on y trouve peu ou presque pas d'instruction pédagogique sur la réalisation d'un chant et le bon choix des accords.

En général, les traités, tout en exposant comme moyen modulant les différents accords dissonants, omettent le véritable principe de la modulation: *l'affinité des tons et les accords communs*.

Il arrive très souvent que l'élève, après s'être familiarisé avec toutes les règles de ces traités, ne sait comment s'y prendre pour réaliser un chant, composer un prélude de quelques mesures ou moduler dans un ton quelconque; ses modulations sont dures et inattendues, et ses enchaînements, même ceux des accords consonants, sont plats et incohérents.

Tout en ayant la conviction que mon manuel n'est pas dépourvu d'imperfections, je crois avoir réussi à exposer, avec clarté et assez complètement, les procédés de réalisation d'un chant et ceux de la modulation, en partant des moyens les plus simples pour arriver graduellement aux plus complexes. Pour ce travail je dois un tribut de reconnaissance à la collaboration amicale de Monsieur Anatolia Konstantinovitch Liadoff auquel je dédie mon ouvrage.

Mon but se résume en quelques lignes.

1<sup>o</sup> Rédiger en peu de mots les principes de notre science.

2<sup>o</sup> Adapter mon ouvrage au Cours d'Harmonie du Conservatoire de S<sup>t</sup> Pétersbourg et des autres écoles russes.

3<sup>o</sup> Indiquer à l'élève le moyen de poursuivre ses études, autant que possible, sans l'aide continuelle du professeur.

Mes *modèles harmoniques* et mes devoirs sont en nombre suffisant; mais l'élève doit en composer personnellement d'après mes exemples.

Pour les réalisations, j'adopte dans mon manuel l'emploi des quatre parties; pour ce qui concerne les pauses, les entrées successives des parties, les imitations, l'emploi des motifs, les différentes figures d'accompagnement, je renvoie l'élève aux études du contrepoint et de la composition libre sous toutes ses formes.

L'élève qui s'adonne à l'étude du contrepoint, en terminant le cours d'harmonie, doit pouvoir:

- 1) Réaliser un choral en accords plaqués dans le style rigoureux. (ex. p. 50)
- 2) Réaliser un choral avec l'ornement rigoureux des trois parties inférieures sans modification du chant. (ex. p. 68)
- 3) Réaliser un choral *librement*, avec des accords dissonants et polytoniques. (ex. p. 81)
- 4) Réaliser un chant contenant l'ornement libre. (ex. p. 70, 71 et 80)
- 5) Composer un devoir, modulant graduellement par accords plaqués. (ex. p. 82 et 83)

6) Composer un prélude modulant, autant que possible en coupe ternaire, en donnant un sens mélodique aux parties et surtout à la partie supérieure. (ex. p. 83)

7) Faire quelques variations harmoniques sur un thème donné. ex. p. 84)

En outre, l'élève doit pouvoir jouer au piano toute modulation graduelle et subite ainsi que préluder dans n'importe quel ton, de préférence à quatre parties; exécuter enfin différentes marches et successions harmoniques.

L'élève qui étudie spécialement la composition, s'il n'est pas trop surchargé par d'autres études musicales, peut apprendre notre cours d'harmonie en l'espace d'une année scolaire.

Pour s'adonner aux études d'harmonie, il est indispensable de connaître la théorie élémentaire, avoir une bonne oreille musicale, pouvoir solfier couramment, reconnaître sans hésitation les intervalles et enfin savoir jouer du piano. Mais si l'on étudie l'harmonie pour compléter une éducation musicale le cours peut être notablement réduit.

Tous les devoirs se trouvent à la fin du volume avec le numéro d'ordre indiqué au fur et mesure après chaque explication théorique.

N. RIMSKY - KORSAKOFF

S<sup>t</sup> Pétersbourg 1886.

*PRÉFACE*  
*de la Troisième Edition*

Dans la présente édition j'ai ajouté, entre autres, les compléments suivants qui sont nécessaires en pratique: quintes et octaves cachées, demi-cadence plagale, accord parfait du second degré et son accord de septième; marches ascendantes ainsi que quelques explications sur l'établissement des plans modulants. Quelques chapitres ont changé de place, d'autres, ayant pour l'élève une signification moins importante, sont imprimés en petits caractères; enfin le nombre des devoirs est augmenté de plusieurs chorals.

N. R. K.

S<sup>t</sup> Pétersbourg 1893.

## NOTE DU TRADUCTEUR

Notre inexprimable sentiment de satisfaction pour l'honneur que l'éminent chef de l'école russe a daigné nous accorder, en nous confiant la tâche délicate mais plus encore séduisante et flatteuse de la traduction de son Manuel d'Harmonie, devait malheureusement être amoindri par le vif regret de la perte douloureuse autant que prématurée de notre illustre maître vénéré.

Le monde musical français connaît Nicolas Andrevitch, ce génie créateur; notre but dans ce travail de traduction, est de faire connaître le théoricien et de vulgariser en France, comme on l'a fait en Allemagne, son incomparable méthode pédagogique.

Nous croyons inutile d'insister sur les avantages généraux de ce Manuel et particulièrement sur l'ingénieuse habileté avec laquelle s'y trouve traitée la partie la plus importante de l'Harmonie, la modulation.

Le nom seul de l'auteur qui, à une science solide joignait une rare modestie, doit suffire à présenter et recommander cet ouvrage destiné à rendre de réels services aussi bien aux professionnels qu'aux amateurs de notre science musicale.

De notre part, tous nos efforts se sont portés sur une traduction aussi exacte et aussi fidèle que possible, et si parfois les exigences de la langue nous ont obligé à nous éloigner quelque peu du texte russe, nous nous sommes efforcé de suppléer à cet inconvénient par des remarques qui remplaceront ces légères et inévitables imperfections.

Félix DORFMANN

## INTRODUCTION

On appelle *accord* l'émission simultanée de trois, quatre ou cinq sons différents superposés ou pouvant être superposés en intervalles de tierces, par exemple :



peuvent être disposés en intervalles de tierces :



et leur émission simultanée forme un *accord*.

Au contraire les sons :



ne pouvant être disposés en intervalle de tierce :



ne constituent pas un accord, mais leur émission simultanée présente un *ensemble occasionnel*.

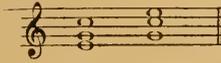
L'accord, étant constitué de tierces superposées, il est évident que ses sons représentent une tierce, une quinte, une septième ou une neuvième relativement à la note inférieure ou basse, et forment ainsi la *disposition directe*, d'où le nom d'*accord direct ou fondamental*.

Si, en plus des intervalles énoncés précédemment (tierce, quinte, septième) nous trouvons une quarte, une seconde ou une sixte par rapport à la basse, la nouvelle agrégation de notes est appelée *renversement*.

## ACCORD FONDAMENTAL



## RENVERSEMENT



On compte trois accords fondamentaux:

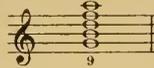
## L'ACCORD DE TROIS SONS



## L'ACCORD DE SÈPTIÈME



## L'ACCORD DE NEUVIÈME



Toute émission simultanée, ayant plus de cinq sons, est considérée comme un ensemble occasionnel.

L'accord contenant un intervalle dissonant (accord dissonant) exige une succession sur une *consonance* ou sur un *accord consonant*, et cette succession est appelée *résolution*.

On appelle *succession*, une suite de deux ou plusieurs accords. L'harmonie est donc l'étude de l'enchaînement des accords, de leur ensemble occasionnel et de leur emploi dans la composition musicale.

# CHAPITRE I

## NOTIONS ÉLÉMENTAIRES

### ACCORDS DE TROIS SONS

§ 1.—On appelle accord de trois sons celui qui est formé d'une fondamentale, d'une tierce et d'une quinte. Suivant la composition de ces intervalles, les accords de trois sons peuvent être classés en quatre espèces :



a) L'accord de trois sons, formé d'une tierce majeure et d'une quinte juste, ou d'une tierce majeure superposée d'une tierce mineure est appelé *accord parfait majeur*.

b) L'accord de trois sons, formé d'une tierce mineure et d'une quinte juste, ou d'une tierce mineure superposée d'une tierce majeure est appelé *accord parfait mineur*.

c) L'accord de trois sons, formé d'une tierce mineure et d'une quinte diminuée, ou de deux tierces mineures est appelé *accord de quinte diminuée*.

d) L'accord de trois sons, formé d'une tierce majeure et d'une quinte augmentée, ou de deux tierces majeures est appelé *accord de quinte augmentée*.

Ces deux derniers accords contenant des intervalles dissonants de quinte diminuée et augmentée sont appelés *dissonants*.

REMARQUE.—L'accord de quinte augmentée étant fort dissonant et de caractère indéterminé, nous ne nous en occuperons pas jusqu'au chapitre V (des accords altérés enharmoniques et des successions polytoniques) comme accord indépendant. De même l'accord de septième avec quinte augmentée sera considéré plutôt comme ensemble occasionnel que comme accord indépendant.

§ 2.—Chaque accord de trois sons a deux renversements :

L'accord de sixte qui s'indique par le chiffre 6 et l'accord de quarte et sixte qui s'indique par  $\frac{6}{4}$ .

#### ACCORD DE TROIS SONS DANS SON ÉTAT FONDAMENTAL



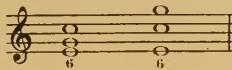
#### PREMIER RENVÈREMENT OU ACCORD DE SIXTE



#### DEUXIÈME RENVÈREMENT OU ACCORD DE QUARTE ET SIXTE



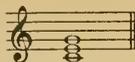
De la note de basse dépend la dénomination *qui ne change pas*, quelle que soit la disposition des notes supérieures; ainsi, on appelle accord de sixte celui dont la basse est représentée par la tierce de la fondamentale. (On entend par fondamentale la note basse d'un accord à l'état direct.)



On appelle accord de quarte et sixte celui dont la basse est représentée par la quinte de la fondamentale.



Les sons qui constituent chaque renversement conservent le même nom et le même caractère que dans l'accord à l'état direct; ainsi dans chaque renversement de l'accord parfait:



La note est toujours nommée *fondamentale*; la note *tierce de la fondamentale*, et la note *quinte de la fondamentale*.

Les renversements d'un accord appartiennent au degré du même accord à l'état direct; p. ex: dans le ton d'*ut* majeur, l'accord de sixte est considéré comme accord de sixte du premier degré, et l'accord de quarte et sixte est considéré comme accord de quarte et sixte du cinquième degré, etc.

Le premier renversement ou accord de sixte est formé d'une tierce et d'une sixte relativement à la basse; p. ex:

L'accord de sixte est composé d'une tierce et d'une sixte il peut être aussi considéré comme formé d'une tierce et d'une quarte

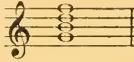
Le second renversement ou accord de quarte et sixte est formé d'une quarte et d'une sixte relativement à la basse; p. ex:

L'accord de quarte et sixte est composé d'une quarte et d'une sixte il peut être aussi considéré comme formé d'une quarte et d'une tierce



## ACCORD DE SEPTIÈME

§ 3.—L'accord de septième est composé d'un accord de trois sons auquel on ajoute une tierce qui forme septième par rapport à la basse :



il peut être aussi considéré comme formé de deux accords de trois sons :



Les accords de septième se classent de la manière suivante :



Tous les accords de septième se chiffrent par un 7.

§ 4.—Chaque accord de septième a trois renversements :

- 1<sup>er</sup> L'accord de quinte et sixte ( $\frac{6}{5}$ ).
- 2<sup>e</sup> L'accord de tierce et quarte ( $\frac{4}{3}$ ).
- 3<sup>e</sup> L'accord de seconde (2).



La différence entre chaque renversement est caractérisée par la position de l'intervalle de seconde provenant du renversement de la septième qui se trouve dans le premier renversement au-dessus, dans le deuxième renversement au milieu et dans le troisième renversement à la basse.

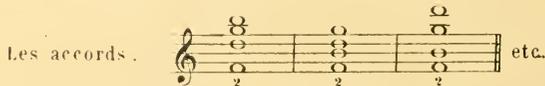
Le renversement conserve son nom quelle que soit la disposition des trois parties supérieures, par exemple, les accords suivants :



sont toujours considérés comme accords de quinte et sixte car la tierce de la fondamentale se trouve placée à la basse.



sont toujours considérés comme accords de tierce et quarte car la quinte de la fondamentale se trouve placée à la basse.



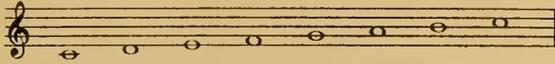
sont toujours considérés comme accords de seconde car la septième de la fondamentale se trouve placée à la basse.

# GAMMES NATURELLES et ARTIFICIELLES

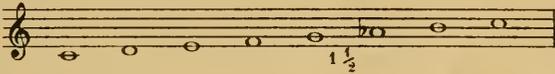
## ACCORDS DES BONS ET DES MAUVAIS DEGRÉS ou Accords de premier et deuxième ordre

§ 5.—Nous employons dans ce Manuel quatre modes de gammes pour la constitution des accords:

a) Le mode majeur naturel:



b) Le mode majeur harmonique artificiel:



c) Le mode mineur naturel:

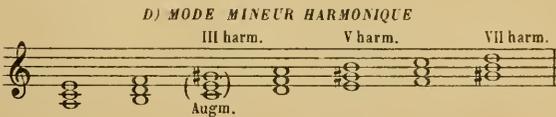


d) Le mode mineur harmonique artificiel:



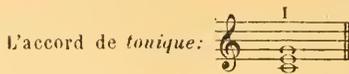
§ 6.—Les accords construits sur ces quatre modes sont les suivants:

### ACCORDS DE TROIS SONS

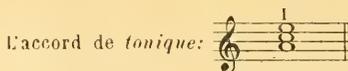


Excepté l'accord de quinte augmentée du sixième degré du mode majeur harmonique et celui du troisième degré du mode mineur harmonique on compte neuf différents accords de trois sons pour les deux modes majeurs et neuf pour les deux modes mineurs.

Les trois accords des bons degrés ou accords *de premier ordre* de la gamme majeure sont:



Les trois accords *de premier ordre* de la gamme mineure harmonique sont:



## ACCORDS DE SEPTIÈME

### A) MODE MAJEUR NATUREL



### B) MODE MAJEUR HARMONIQUE



### C) MODE MINEUR NATUREL



### D) MODE MINEUR HARMONIQUE



Excepté les accords de septième ayant une quinte augmentée: les accords du IV<sup>e</sup> et du V<sup>e</sup> degré du mode majeur harmonique et ceux du I<sup>er</sup> et du III<sup>e</sup> degré du mode mineur harmonique, on compte neuf différents accords de septième pour les deux modes majeurs et neuf pour les deux modes mineurs.

Les accords de septième placés sur le V<sup>e</sup> degré du mode majeur naturel et du mode mineur harmonique, sont appelés accords de *septième de dominante* ou de premier ordre.



§ 7.— Les accords de trois sons placés sur le premier et sur le quatrième degré du mode majeur naturel, sont majeurs.

Les accords de trois sons placés sur le premier et sur le quatrième degré du mode mineur harmonique, sont mineurs.

Les accords de trois sons placés sur la dominante des deux modes, majeur et mineur harmonique, sont majeurs.

Les accords de septième de dominante sont composés d'un accord de trois sons majeur et d'une septième mineure.

Excepté les accords de trois sons de premier ordre du mode majeur et du mode mineur, et ceux de septième de dominante, tous les autres accords de trois sons et de septième sont appelés accords de deuxième ordre.

Parmi les accords de septième de deuxième ordre, ceux placés sur les notes sensibles du mode majeur naturel et du mode mineur harmonique, sont appelés accords de *septième de sensible*.

Accord de septième de sensible mineur: 

Accord de septième de sensible diminuée: 

REMARQUE.— Dans la succession harmonique des degrés de premier ordre on emploie le mode majeur naturel et le mode mineur harmonique; ce dernier est adopté parce qu'il contient la note sensible qui n'existe pas dans le mode mineur naturel. Dans la succession des accords de tous les degrés, on emploie aussi le mode mineur naturel et le mode majeur harmonique.

### EXERCICES

Analyser tous les accords de trois sons ainsi que les accords de septième en se rendant compte de leur constitution et en même temps de l'espèce à laquelle ils appartiennent.

### RAPPORTS ENTRE LES DIFFÉRENTS ACCORDS DE TROIS SONS

§ 8.— Les accords de trois sons, distants d'une quarte ou d'une quinte, ont une note commune et sont appelés: accords de trois sons en *rapport de quarte ou de quinte*.

EX. 

Les accords de trois sons, distants d'une tierce, ont deux notes communes et sont appelés: accords de trois sons en *rapport de tierce*.

EX. 

Les accords de trois sons, les plus voisins, n'ont pas de notes communes et sont en *rapport de seconde*.

EX. 

## MOUVEMENT DES PARTIES (\*)

§ 9.—Il existe trois manières de faire mouvoir les parties harmoniques.

### 1) Mouvement direct:

Lorsque les parties procèdent simultanément par mouvement ascendant ou descendant.



Lorsque le mouvement direct produit une suite d'intervalles semblables (ex. a et b) il est appelé *mouvement parallèle*.

### 2) Mouvement contraire:

Lorsque les parties procèdent en sens opposé l'une de l'autre.



### 3) Mouvement oblique:

Lorsqu'une partie est immobile tandis que l'autre se meut.



Pour l'étude de l'enchaînement des accords on emploie un ensemble de quatre voix appelées parties qui servent de base à toute espèce de composition.

Les parties portent les nominations suivantes:

La première: supérieure ou soprano; la deuxième: alto; la troisième: ténor; la quatrième: basse.

Le mouvement de la partie supérieure dans une succession d'accords est aussi appelé *mé-  
lodie*.

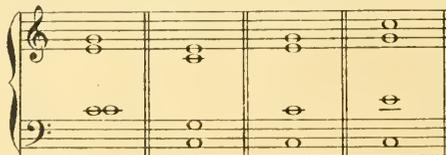
## NOTES à DOUBLER—DISPOSITIONS SERRÉES et LARGES

### POSITION MÉLODIQUE DES ACCORDS DE TROIS SONS

§ 10.—1) Pour la disposition d'un accord de trois sons à quatre parties, il faut doubler, de préférence, la fondamentale. Au début de ces études on emploiera exclusivement cette doubleure.

2) Les accords de trois sons peuvent se trouver en disposition serrée ou large.

En disposition serrée les trois parties supérieures sont distantes d'une tierce ou d'une quarte:

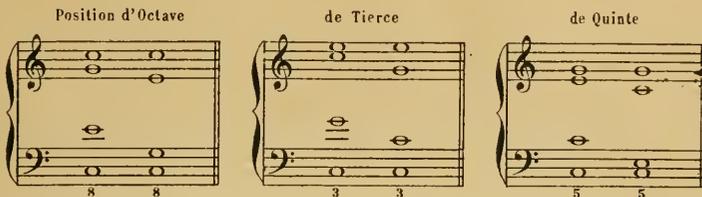


(\*) ou voix, selon l'auteur.

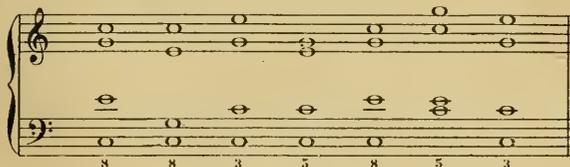
En disposition large les trois parties supérieures sont distantes d'une quinte ou d'une sixte :



3) Suivant la note qui se trouve à la partie supérieure, l'accord de trois sons peut se présenter sous les *positions mélodiques* suivantes :



4) Un accord de trois sons peut passer librement d'une disposition serrée à une large et réciproquement, ainsi que changer sa position mélodique :



## ENCHAÎNEMENT HARMONIQUE et MÉLODIQUE des Accords de trois sons

§ 11.— 1) L'enchaînement des accords appartenant aux différents degrés peut être :

a) *Harmonique*, lorsque la note commune aux deux accords reste immobile.

b) *Mélodique*, lorsque toutes les parties se meuvent.

2) Dans l'enchaînement harmonique et mélodique les trois parties supérieures doivent se mouvoir sans dépasser l'intervalle de tierce pour obéir à la règle de la doublure exclusive de la fondamentale.

3) Les accords se trouvant en rapport de *quarte* et *quinte* peuvent être enchaînés harmoniquement ou mélodiquement sans que la disposition serrée devienne large et réciproquement.



4) Les parties supérieures mobiles doivent procéder par mouvement direct; lorsque dans l'enchaînement harmonique leur mouvement est ascendant il deviendra descendant dans l'enchaînement mélodique et réciproquement.

5) Les accords en rapport de *seconde* s'enchaînent toujours mélodiquement, n'ayant pas de note commune.

6) Les trois parties supérieures procèdent parallèlement et par mouvement contraire à la basse; la disposition reste la même, qu'elle soit serrée ou large.

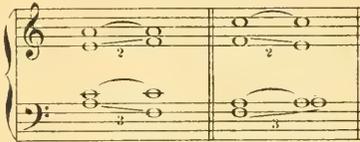
MÉLODIQUE



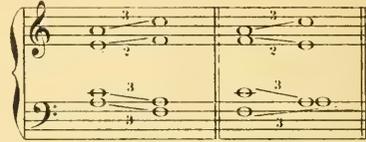
7) Les accords en rapport de *tierce* s'enchaînent harmoniquement ou mélodiquement.

8) En les enchaînant harmoniquement, la disposition serrée ou large ne change pas; mais si l'enchaînement est mélodique la disposition serrée devient large et réciproquement.

HARMONIQUE



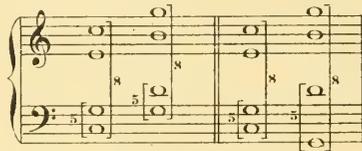
MÉLODIQUE



MOUVEMENTS DÉFENDUS

§ 12.—1) Des règles de l'enchaînement harmonique et mélodique résultent les conséquences suivantes:

Deux accords de trois sons ne peuvent s'enchaîner avec les mêmes positions mélodiques:



Les *quintes* et les *octaves parallèles* et par mouvement contraire se produisant dans ce cas, sont strictement défendues à l'élève; les *unissons parallèles* se rapportent aux mêmes règles:



2) Dans les mouvements défendus à l'élève on doit considérer aussi tous les *intervalles augmentés* et par conséquent le mouvement de *seconde augmentée* dans les modes mineurs et majeurs harmoniques:



## CHAPITRE II

# DE LA SUCCESSION DES ACCORDS dans leurs rapports unisoniques

*REMARQUE.*— Tous les exemples donnés en mode majeur sont applicables au mode mineur. Dans le cas où il y a lieu à une diversité de réalisation on trouvera séparément les exemples en mineur et ceux en majeur.

Les réalisations données comme modèles sont en *Do* majeur ou en *la* mineur dans la mesure à deux ou à trois temps.

Les basses et chants donnés comme travail à l'élève se trouvent à la fin du volume.

D'après le contenu de chaque § et sur le modèle des exemples (sauf les chorals) il sera utile que l'élève compose lui-même un travail personnel en appliquant les règles apprises.

### HARMONIE CONSONANTE

#### ENCHAÎNEMENT DES ACCORDS PARFAITS

du 1<sup>er</sup> Degré avec le IV<sup>me</sup>, du 1<sup>er</sup> avec le V<sup>me</sup> Degré et réciproquement

§ 13.—a) *En réalisant les chants donnés:*

1) Au-dessous de chaque note du chant donné, placer un accord parfait du 1<sup>er</sup>, IV<sup>me</sup> ou V<sup>me</sup> degré suivant la note, sans employer les IV<sup>me</sup> et V<sup>me</sup> degré de suite.

2) Enchaîner les accords parfaits d'après les règles de l'enchaînement harmonique ou mélodique.

3) Si dans le chant donné il y a un intervalle mélodique qui dépasse la tierce, employer un accord parfait du même degré, mais dans différentes positions mélodiques.

4) Dans une suite de deux notes du même nom au chant donné, employer deux accords de différents degrés ou faire en sorte que la disposition des parties du deuxième accord soit différente de celle du premier accord.

5) Commencer et finir le devoir par l'accord de tonique.

6) Ne pas placer sur le temps fort d'une mesure l'accord parfait du temps faible précédent.

7) Eviter dans la basse le mouvement mélodique de deux quartes ou de deux quintes.

EX.

#### DEVOIR N° 1 (CHANTS DONNÉS)

MODÈLE

§ 14.—b) *En réalisant les basses données:*

1) Procéder de préférence dans la mélodie par mouvement conjoint.

2) Faire monter toujours la note sensible. Pour cela, enchaîner harmoniquement à l'accord de tonique suivant l'accord du V<sup>m</sup>e degré placé au-dessous de la sensible.

3) Dans la conclusion du devoir, pour faire monter dans l'enchaînement mélodique la note sensible se trouvant dans une des parties intermédiaires, le dernier accord de tonique peut être incomplet, c'est-à-dire avec trois toniques et sans quinte :

### DEVOIR N<sup>o</sup> 2 (BASSES DONNÉES)

#### MODÈLE

L'élève composera des devoirs de huit mesures, préférablement à deux temps, d'après les modèles donnés.

### ENCHAÎNEMENT DES ACCORDS PARFAITS

#### du IV<sup>m</sup>e et du V<sup>m</sup>e Degré

§ 15.—1) N'ayant pas de notes communes l'enchaînement est mélodique. (\*)

2) Placer l'accord parfait du IV<sup>m</sup>e degré avant celui du V<sup>m</sup>e et non après.

### DEVOIR N<sup>o</sup> 3 (BASSES ET CHANTS DONNÉS)

#### MODÈLE

(\*) Voir § 11 (5 et 6)

**ENCHAÎNEMENT DES ACCORDS DE SIXTE**  
du I<sup>er</sup>, IV<sup>me</sup> et V<sup>me</sup> Degré avec les Accords parfaits des mêmes Degrés

§ 16.— 1) Doubler dans les accords de sixte la fondamentale ou la quinte de la fondamentale.

2) Ne pas enchaîner deux accords de sixte de suite.

3) L'enchaînement de l'accord de sixte avec l'accord parfait (des différents degrés) doit être absolument *harmonique*. La note commune reste en place, et le mouvement mélodique des autres parties supérieures ne dépasse pas l'intervalle de tierce.



4) La doublure de la tierce dans l'accord de sixte est permise lorsque les trois parties supérieures restent en place et que la basse monte par tierces.



5) L'intervalle mélodique de sixte à la basse est permis en passant de l'accord parfait à l'accord de sixte mais non de l'accord de sixte à l'accord parfait.

Les intervalles mélodiques de septième sont défendus.

**DEVOIR N° 4 (BASSES ET CHANTS DONNÉS)**

**MODÈLE**

**ENCHAÎNEMENT DE L'ACCORD DE SIXTE DU IV<sup>me</sup> DEGRÉ**  
avec l'Accord parfait du V<sup>me</sup> Degré

§ 17.— 1) Doubler dans l'accord de sixte toujours la fondamentale ou la quinte de la fondamentale.

2) Chacune des trois parties supérieures procède par intervalle de seconde ou de tierce:

## ENCHAÎNEMENT DE L'ACCORD PARFAIT DU IV<sup>m</sup>e DEGRÉ avec l'Accord de sixte du V<sup>m</sup>e Degré

§ 18.— 1) La basse procède par quinte diminuée descendante et non par quarte augmentée ascendante.

2) On doublera dans l'accord de sixte du V<sup>m</sup>e degré la fondamentale ou la quinte de la fondamentale.

3) Chacune des trois parties supérieures procède par seconde ou par tierce.

4) Si entre les trois parties supérieures de l'accord du IV<sup>m</sup>e degré se trouve un intervalle de quinte, on ne peut doubler dans l'accord de sixte que la quinte de la fondamentale.

IV    V                    BON                    MAUVAIS

### DEVOIR N<sup>o</sup> 5 (BASSES ET CHANTS DONNÉS)

IV    V                    MODÈLE

### ENCHAÎNEMENT DES DEUX ACCORDS DE SIXTE du IV<sup>m</sup>e et du V<sup>m</sup>e Degré

§ 19.— 1) Doubler dans l'accord de sixte du IV<sup>m</sup>e degré la fondamentale et dans l'accord de sixte du V<sup>m</sup>e degré la quinte de la fondamentale.

2) Deux des parties supérieures procèdent parallèlement et une par mouvement contraire à la basse :

3) Dans le mode mineur la basse de l'accord de sixte du IV<sup>m</sup>e degré est accidentée pour éviter le mouvement de seconde augmentée :

IV    V

IV    V

: Gamme mineure mélodique :

REMARQUE.— En ce cas, pour éviter des successions défendues (quintes parallèles) l'accord de sixte du IV<sup>m</sup>e degré doit avoir la fondamentale en position mélodique.

### DEVOIR N<sup>o</sup> 6 (BASSES ET CHANTS DONNÉS)

MODÈLE

## CADENCES OU CONCLUSIONS COMPLÈTES

### Authentiques et Plagales

§ 20.—1) On appelle *cadence* la terminaison harmonique des idées musicales.

2) On appelle *cadence complète* la terminaison sur l'accord de tonique.

3) Dans les cadences complètes on distingue des cadences *authentiques* (dominante-tonique) et *plagales* (sous-dominante-tonique).

#### A) CADENCES AUTHENTIQUES (IV<sup>me</sup>, I<sup>er</sup> DEGRÉS)

#### B) CADENCES PLAGALES (IV<sup>me</sup>, I<sup>er</sup> DEGRÉS)

4) Lorsque les deux accords conclusifs se trouvent à l'état fondamental, que le dernier accord a la fondamentale dans sa position mélodique, et qu'il se trouve placé sur le temps fort de la mesure, la cadence est *parfaite*; à défaut de ces conditions, elle devient *imparfaite*.

### FORMULE DE CADENCE DE PREMIÈRE ESPÈCE

avec la succession de la sous-dominante et de la dominante

§ 21.—1) On entend par formule de cadence de première espèce la succession des accords des I<sup>er</sup>, IV<sup>me</sup>, V<sup>me</sup>, I<sup>er</sup> degrés.

2) Dans la mesure à deux temps le IV<sup>me</sup> degré est toujours placé sur le temps fort et le V<sup>me</sup> sur le temps faible; dans la mesure à trois temps le IV<sup>me</sup> degré peut se placer également sur le deuxième temps (faible) et le V<sup>me</sup> degré sur le troisième temps.

#### MODÈLE

DEVOIR N<sup>o</sup> 7 (BASSES ET CHANTS DONNÉS)

## FORMULE DE CADENCE DE DEUXIÈME ESPÈCE

(avec l'accord de quarte et sixte du premier degré)

§ 22.—1) On entend par formule de cadence de deuxième espèce, la succession des accords du IV<sup>m</sup>e degré, de quarte et sixte du 1<sup>er</sup> et de ceux parfaits des V<sup>m</sup>e et 1<sup>er</sup> degrés.

2) L'accord de quarte et sixte de cadence s'enchaîne harmoniquement avec l'accord parfait qui le précède; c'est ainsi que la quarte de l'accord de quarte et sixte est *note commune*.

3) On double dans l'accord de quarte et sixte exclusivement la quinte de la fondamentale (note de basse).

4) Dans la mesure à deux temps on place l'accord de quarte et sixte de cadence sur le temps fort. Dans la mesure à trois temps on peut le placer aussi sur le deuxième temps (faible), alors l'accord de dominante se trouve sur le troisième temps.

EXEMPLE

The example consists of two systems of piano accompaniment. The first system is in 2/4 time, showing a progression from a perfect triad (I) to a quarte et sixte (IV) and back to a perfect triad (I). The second system is in 3/2 time, showing a progression from a perfect triad (I) to a quarte et sixte (IV) and back to a perfect triad (I). The notes are written in a grand staff with a piano (p) dynamic marking.

### EXERCICE

Jouer au piano différentes cadences dans tous les modes majeurs et mineurs.

## ACCORDS DE QUARTE ET SIXTE DE PASSAGE

§ 23.—1) Entre un accord parfait et un accord de sixte, ou entre un accord de sixte et un accord parfait du même degré, on peut placer un accord de quarte et sixte de *passage*.

2) L'enchaînement est harmonique; la basse procède par *degrés conjoints*; l'une des trois parties supérieures reste en place, formant note commune, l'autre procède par mouvement contraire à la basse, et la troisième par mouvement conjoint descendant et ensuite ascendant.

3) L'accord de quarte et sixte de passage se place de préférence sur le temps faible de la mesure.

The exercise consists of two systems of piano accompaniment. The first system is in 3/4 time, showing a progression from a perfect triad (I) to a quarte et sixte (IV) and back to a perfect triad (I). The second system is in 3/4 time, showing a progression from a perfect triad (IV) to a quarte et sixte (I) and back to a perfect triad (IV). The notes are written in a grand staff with a piano (p) dynamic marking.

### DEVOIR N° 8 (BASSES ET CHANTS DONNÉS)

DE LA DEMI-CADENCE  
DE LA PHRASE

§ 24.—On appelle *demi-cadence* ou *demi-cadence authentique* l'arrêt sur l'accord parfait du V<sup>m</sup>e degré (a).

On appelle *demi-cadence plagale*, l'arrêt sur l'accord parfait du IV<sup>m</sup>e degré (b).

EXEMPLE

L'idée musicale terminée par une cadence complète ou par une demi-cadence s'appelle phrase musicale.

1) La demi-cadence ne se place pas à la fin d'un morceau.

2) Après une demi-cadence on peut commencer la phrase suivante par l'accord parfait du IV<sup>m</sup>e degré ou par son premier renversement; par l'accord parfait du V<sup>m</sup>e ou son premier renversement; et enfin, quand on les aura étudiés, par les accords de deuxième ordre.

MODÈLES

L'élève s'exercera à faire quelques petites compositions d'après les modèles.

(\*) En ce cas l'accord du V<sup>m</sup>e degré peut précéder celui du IV<sup>m</sup>e.

## DES INTERVALLES MÉLODIQUES DE QUARTE ET QUINTE dans une des trois parties supérieures

§ 25.— 1) Les notes formant mouvement mélodique de quartie ou de quinte dans une des parties supérieures peuvent se réaliser par deux accords des différents degrés I<sup>er</sup>—IV<sup>me</sup>; I<sup>er</sup>—V<sup>me</sup>.

2) Si la première note fait partie d'un accord parfait, la deuxième doit faire partie d'un accord de sixte et réciproquement.

3) On évitera deux sauts de quartie ou de quinte à la fois dans deux parties différentes.

4) La distance entre les trois parties supérieures ne doit pas dépasser l'octave.

DANS LA PARTIE SUPÉRIEURE

a) Sauts de notes fondamentales; accord de sixte avec la doublure de la fondamentale.

### DANS LA PARTIE INTERMÉDIAIRE

b) Sauts de notes quintes à l'accord; accord de sixte avec la doublure de la quinte.

### DEVOIR N° 9

Réaliser les chants donnés de deux manières diverses et conclure par des cadences de différentes espèces.

**MODÈLE**

I<sup>re</sup> RÉALISATION

II<sup>me</sup> RÉALISATION

(\*) Le mouvement direct amenant les parties extrêmes à une quinte juste ou à une octave, n'est pas admis (5<sup>te</sup> et 9<sup>te</sup> cachées).

(\*\*) Octaves cachées.

## DU MOUVEMENT DISJOINT

### des notes tierces des accords

§ 26.—1) Les notes tierces des accords, formant mouvement mélodique de quarte ou de quinte, peuvent se rencontrer dans les enchaînements des accords du 1<sup>er</sup> au IV<sup>me</sup> et du 1<sup>er</sup> au V<sup>me</sup> de grés à l'état fondamental.

2) L'enchaînement harmonique est obligatoire.

3) Après le mouvement disjoint on procédera en sens inverse par intervalle de seconde ou de tierce :

### DEVOIR N° 10 (CHANTS DONNÉS)

#### MODÈLE

### DU MOUVEMENT MÉLODIQUE

formé à la basse par des notes tierces des accords

§ 27.—1) Se forme par l'enchaînement de deux accords de sixte du 1<sup>er</sup> au IV<sup>me</sup> et du 1<sup>er</sup> au V<sup>me</sup> de grés.

2) L'enchaînement harmonique est obligatoire.

3) Après le saut de quarte ou de quinte on procédera en sens inverse par intervalle de seconde ou de tierce :

### DEVOIR N° 11 (BASSES DONNÉES)

#### MODÈLE

## ACCORD DE SIXTE

de l'Accord de quinte diminuée du septième degré (\*)

§ 28.—1) On l'emploie comme harmonie de dominante.

2) On le prépare par l'accord parfait du IV<sup>me</sup> degré et on le résout sur l'accord parfait de la tonique.

3) On ne double que la quinte ou la tierce de la fondamentale.

4) Il faut faire monter la note sensible sur la tonique et ne pas la placer au ténor afin d'éviter des quintes parallèles:

The image shows five measures of music, each representing a different voicing of the diminished sixth chord (VII). Each measure has a treble clef staff and a bass clef staff. The notes are: 1) Treble: G4, A4, B4; Bass: C4, E4, G4. 2) Treble: A4, B4, C5; Bass: C4, E4, G4. 3) Treble: B4, C5, D5; Bass: C4, E4, G4. 4) Treble: C5, D5, E5; Bass: C4, E4, G4. 5) Treble: D5, E5, F5; Bass: C4, E4, G4. Each measure is labeled with 'VII' above the treble staff and '6' below the bass staff.

5) L'employer pour la réalisation du tétracorde supérieur et ascendant de la gamme majeure.

6) L'employer pour la réalisation du tétracorde supérieur et ascendant de la gamme mineure mélodique.

L'accord parfait du IV<sup>me</sup> degré se transforme artificiellement en accord parfait majeur par suite de l'altération du VI<sup>me</sup> degré de la gamme mineure mélodique.

The image shows a musical example where the IVth degree perfect chord (F major) is transformed into a major chord by altering the VIth degree of the melodic minor scale. The treble staff is labeled 'VII mél. VII' and contains notes G4, A4, B4, C5. The bass staff contains notes C4, E4, G4. A sharp sign is placed below the bass staff, indicating the alteration of the VIth degree (F#).

7) En employant le tétracorde complet du mode mineur mélodique on évitera la suite de deux tierces majeures:

The image shows a melodic tetrachord in the melodic minor mode, consisting of four notes: G4, A4, B4, C5. The notes are connected by a wavy line, indicating a melodic sequence.

pour cela on retardera la basse de l'accord de sixte du 1<sup>er</sup> degré qui formera ainsi un accord de seconde:

The image shows the first degree of the major mode (C major) with a delayed bass note. The treble staff is labeled '1' and contains notes C4, E4, G4. The bass staff contains notes C4, E4, G4. The notes are connected by a wavy line, indicating a melodic sequence. The bass staff is labeled '6 2 6' below it.

### DEVOIR N° 12 (BASSES ET CHANTS DONNÉS)

#### ACCORD PARFAIT DU II<sup>me</sup> DEGRÉ DU MODE MAJEUR

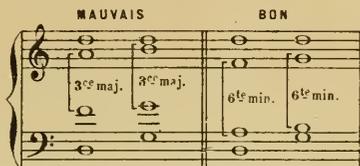
§ 29.—a) Cet accord qui s'emploie seulement en mode majeur, se place après celui de tonique ou son premier renversement, ainsi qu'après les accords parfaits des IV<sup>me</sup> et VI<sup>me</sup> degrés. (Voir ci-après)

(\*) On peut le considérer plutôt comme accord dissonant.

Il exige comme enchaînement l'accord parfait du V<sup>m</sup>e degré avec lequel il s'enchaîne mélodiquement, ou le premier renversement de ce dernier :



L'enchaînement harmonique de cet accord avec l'accord du V<sup>m</sup>e degré dans son état fondamental n'est pas heureux à cause de la suite de deux tierces majeures :



REMARQUE.—L'accord parfait du II<sup>m</sup>e degré du mode majeur se place parfois dans les cadences des chorals avant l'accord de sixte du I<sup>er</sup> degré.

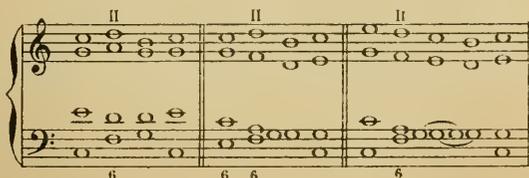


### ACCORD DE SIXTE DU II<sup>m</sup>e DEGRÉ du Mode majeur et du Mode mineur

b) — 1) L'accord de sixte du II<sup>m</sup>e degré peut s'employer en mineur aussi bien qu'en majeur comme harmonie de sous-dominante, dans les cadences de deuxième espèce après l'accord parfait du I<sup>er</sup> degré ou son premier renversement, ainsi que dans une tournure de phrase ayant caractère de cadence.

2) Employer l'accord de sixte du II<sup>m</sup>e degré avec la fondamentale à la partie supérieure.

3) Doubler la tierce de la fondamentale ou la fondamentale; mais avant l'accord de quarte et sixte de cadence doubler exclusivement la tierce de la fondamentale.





- 2) Le placer après l'accord parfait du 1<sup>er</sup> ou du VI<sup>me</sup> degré en l'enchaînant harmoniquement.  
 3) Après l'accord du III<sup>me</sup> degré placer celui du IV<sup>me</sup> en les enchaînant mélodiquement:

**DEVOIR N° 15 (CHANTS DONNÉS)**

**ACCORD PARFAIT DU III<sup>me</sup> DEGRÉ  
 du Mode mineur naturel**

(Cadence Phrygienne de 1<sup>re</sup> espèce)

§ 32.—1) L'employer, comme l'accord du même degré du mode majeur, pour la réalisation du deuxième tétracorde descendant de la gamme mineure naturelle:

2) Le placer après l'accord parfait du 1<sup>er</sup> ou du VI<sup>me</sup> degré, et le faire suivre de l'accord parfait de sous-dominante:

Les exemples 2 et 3 forment une suite d'accords appelée: *Succession phrygienne*, (cette dénomination tire son origine du mode phrygien ecclésiastique); si on l'emploie comme demi-cadence en mode mineur elle s'appelle: *Cadence phrygienne*.

**DEVOIR N° 16 (CHANTS DONNÉS)**

**ACCORD PARFAIT DU VII<sup>me</sup> DEGRÉ  
 du Mode mineur naturel**

(Cadence Phrygienne de 2<sup>e</sup> espèce)

§ 33.—1) On l'emploie pour la réalisation du second tétracorde descendant de la gamme mineure, ce dernier étant à la basse:

On aura ainsi la succession des accords suivants:

Accords parfaits du 1<sup>er</sup> degré et du VII<sup>me</sup> naturel, accord de sixte du IV<sup>me</sup> et accord parfait de dominante.

2) Eviter dans les trois parties supérieures le mouvement déflectueux:

The image shows a musical score for 'DEVOIR N° 17' consisting of four measures. Each measure contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Above the treble staff, the first two measures are labeled 'BON VII nat.' and the last two are labeled 'MAUVAIS VII nat.'. Below the bass staff, each measure has a figured bass notation: '6 #', '6 #', '6 #', and '6 #'. The chords are represented by circles on the staff lines, indicating the notes and their positions.

Chaque groupe d'accords ci-dessus se nomme aussi *Succession phrygienne*, employés comme demi-cadence en mode mineur, ces groupes s'appellent: *Cadence phrygienne*.

### DEVOIR N° 17 (BASSES DONNÉES)

#### SUPPLÉMENT au § 32

Dans la cadence phrygienne de première espèce on peut employer l'accord de sixte du VII<sup>m</sup>e degré naturel avec la doublure de la basse:

The image shows a musical score for 'DEVOIR N° 17' consisting of a single measure. It contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Above the treble staff, the measure is labeled 'VII nat.'. Below the bass staff, the measure has a figured bass notation: '6 #'. The chords are represented by circles on the staff lines, indicating the notes and their positions.

### RÉALISATION DES CHORALS (Unitoniques)

§ 34.—1) On appelle choral la musique chantée à l'église pendant le service liturgique.

2) La plupart de ces chants présentent un mouvement égal de blanches, rompu par des points d'orgue qui divisent le choral en plusieurs phrases ou strophes.

3) L'application au choral de toutes les règles apprises jusqu'à présent prendra le nom d'*harmonie du style rigoureux*.

4) Eviter, autant que possible, l'uniformité dans l'emploi des cadences.

5) Au milieu du choral il faudrait éviter les cadences parfaites; la cadence de 2<sup>m</sup>e espèce (avec l'accord de quarte et sixte) s'emploie rarement et à la fin du choral seulement.

6) Si le point d'orgue se trouve sur le deuxième temps de la mesure, on emploie ordinairement le même accord pour les deux temps, parfois en différentes positions mélodiques.

7) Nombre de chorals commencent sur un temps faible, sur l'accord parfait de dominante ou son premier renversement, plus rarement sur l'accord du IV<sup>m</sup>e degré.

### DEVOIR N° 18 (CHANTS, CHORALS DONNÉS)

#### MODÈLES

The image shows a musical score for 'DEVOIR N° 18' consisting of a single measure. It contains two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a common time signature (C) and contains a series of chords. The bass staff has a figured bass notation: '6', '6', '6', and '6'. The chords are represented by circles on the staff lines, indicating the notes and their positions.

**ACCORD DE SOUS-DOMINANTE MINEURE ET ACCORD DE SIXTE DU II<sup>m</sup>e DEGRÉ  
du Mode majeur harmonique**

§ 35.—1) Dans les devoirs en majeur qui suivent, on pourrait se servir du groupe des accords de sous-dominante du mode majeur harmonique :

*Accord parfait mineur du IV<sup>m</sup>e degré et son premier renversement et accord de sixte du II<sup>m</sup>e degré avec l'altération descendante de la quinte de la fondamentale :*

2) Ne pas employer le mouvement chromatique :

ni, en général, alterner trop souvent dans une même phrase l'harmonie de sous-dominante du mode majeur naturel avec celle du mode majeur harmonique.

3) Ne pas employer le mode majeur harmonique pour la réalisation des chorals.

(\*) Employer quelquefois la succession des V<sup>m</sup>e et IV<sup>m</sup>e degrés au milieu du choral

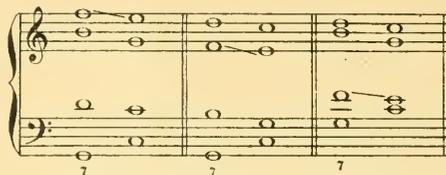
## HARMONIE DISSONANTE

## ACCORD DE SEPTIÈME DE DOMINANTE

## ÉTAT FONDAMENTAL

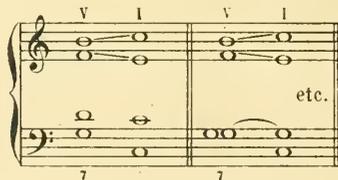
§ 36.—1) L'accord de septième de dominante à l'état fondamental se résout sur l'accord parfait de tonique.

2) La septième procède par mouvement descendant sur la tierce de l'accord parfait de tonique, les autres parties, étant notes de l'accord parfait de dominante, se meuvent d'après les règles de l'enchaînement mélodique :



3) L'accord de septième de dominante peut être complet ou incomplet; dans ce dernier cas il est sans quinte avec la doublure de la fondamentale.

4) D'après la règle selon laquelle la note sensible doit monter sur la tonique, l'accord de septième de dominante *complet* se résout sur l'accord de tonique *incomplet*, et l'accord de septième de dominante *incomplet* se résout sur l'accord de tonique *complet* :



5) L'accord de septième de dominante se place dans les mêmes cas que l'accord parfait de dominante :

a) Après l'accord du I<sup>er</sup> degré, la septième est amenée par mouvement conjoint.

REMARQUE.— Les quintes parallèles (ex. 2), dont la seconde est diminuée, sont tolérées.

b) Après l'accord parfait du IV<sup>me</sup> degré, avec lequel l'accord de septième de dominante s'enchaîne harmoniquement, la septième est note commune et s'appelle septième *préparée*; les autres parties se meuvent d'après la règle de l'enchaînement mélodique :

REMARQUE.— Après l'accord parfait du IV<sup>m<sup>e</sup></sup> degré l'accord de septième de dominante doit être *incomplet*; après l'accord de sixte du IV<sup>m<sup>e</sup></sup> degré il peut être complet.

c) Après l'accord parfait du V<sup>m<sup>e</sup></sup> degré, l'accord de septième de dominante se forme par la septième de passage ou par la septième qui résulte du mouvement disjoint de n'importe quelle note de l'accord parfait du V<sup>m<sup>e</sup></sup> degré; les autres parties peuvent rester immobiles ou changer de position.

REMARQUE.— Le mouvement ascendant de quinte diminuée ou de septième mineure est toléré.

b) L'accord de septième de dominante, comme l'accord parfait du même degré se résout aussi sur l'accord du VI<sup>m<sup>e</sup></sup> degré avec la doublure de la tierce dans la cadence rompue. (Voir § 32)

REMARQUE.— En ce cas l'accord de septième de dominante doit absolument être *complet*.

### DEVOIR N<sup>o</sup> 19 (BASSES ET CHANTS DONNÉS)

#### MODÈLE

## RENVERSEMENTS de L'ACCORD de SEPTIÈME de DOMINANTE

§ 37.— 1) Les renversements de l'accord de septième de dominante se résolvent sur le 1<sup>er</sup> degré par le mouvement de la septième de la fondamentale sur la tierce de l'accord de tonique.

2) **Premier Renversement:** *Accord de quinte et sixte*; il se place après un des accords de 1<sup>er</sup> ordre et se résout sur l'accord parfait de tonique:

3) **Deuxième Renversement:** *Accord de tierce et quarte*; il se place après un des accords de 1<sup>er</sup> ordre et se résout sur l'accord parfait de tonique:

4) **Troisième Renversement:** *Accord de seconde*; il se place après un des accords de 1<sup>er</sup> ordre et après l'accord de sixte du II<sup>me</sup> degré et se résout sur l'accord de sixte de tonique:

**REMARQUE.**— L'accord du IV<sup>me</sup> degré avant l'accord de seconde ne peut se présenter qu'à l'état fondamental.

Les trois parties supérieures précèdent par mouvement descendant.

5) Les trois renversements se trouvant après l'accord du 1<sup>er</sup> degré, la septième peut résulter d'un saut de quarte supérieure de l'une des parties; les autres parties ne doivent pas dépasser l'intervalle de tierce:

6) Les sauts des notes fondamentales ou des quintes à l'accord (voir § 25) peuvent se pratiquer en résolvant les renversements de l'accord de septième de dominante:

MAUVAIS

V I BON

7) L'accord de septième de dominante et ses renversements peuvent s'enchaîner entre eux à condition que la septième soit note commune; par conséquent l'accord de seconde ne peut participer à ces enchaînements.

REMARQUE.— Cette règle pourra plus tard donner lieu à des exceptions.

### DEVOIR N° 20 (BASSES ET CHANTS DONNÉS)

#### MODÈLE

### ACCORD DE SEPTIÈME DE SENSIBLE

#### Mineure et Diminuée

§ 38.—1) Comme *harmonie de dominante* les accords de septième de sensible —mineure dans le mode majeur naturel, et diminuée dans les modes majeur et mineur harmoniques—ont la tendance de se résoudre sur l'accord de tonique.

2) La note sensible (fondamentale) procède par mouvement ascendant sur la tonique; la septième procède par mouvement descendant sur la quinte de la tonique; la tierce et la quinte procèdent par mouvement contraire formant tierce doublée dans l'accord parfait du 1<sup>er</sup> degré:

(\*) Mauvais à cause des octaves cachées entre les parties extrêmes.

REMARQUE.— Le troisième renversement (ex. d) n'est pas usité à cause de sa résolution sur l'accord de quarte et sixte.

3) Nous conseillons à l'élève d'employer l'accord de septième de sensible exclusivement à l'état fondamental; en outre, l'emploi de l'accord de septième de sensible *diminuée* du mode majeur et du mode mineur harmonique est préférable à l'accord de septième de sensible *mineure* du mode majeur naturel.

4) On place les accords de septième de sensible après l'accord parfait du IV<sup>m</sup>e degré en les enchaînant harmoniquement avec deux notes communes; leur préparation par l'accord parfait du I<sup>r</sup>e degré serait d'un effet inférieur:

### DEVOIR N<sup>o</sup> 21 (BASSES ET CHANTS DONNÉS)

#### MODÈLE

### ACCORD DE SEPTIÈME DU II<sup>m</sup>e DEGRÉ et son I<sup>r</sup>e Renversement

§ 39.—1) De tous les accords de septième de deuxième ordre on emploie le plus souvent l'accord de quinte et sixte du II<sup>m</sup>e degré et son état fondamental.

2) Dans les cadences parfaites ou dans les successions d'accords ayant caractère de cadence, ces accords remplacent l'accord de sixte et l'accord parfait du même degré.

3) La septième doit être préparée par la note commune des accords parfaits du I<sup>r</sup>e, IV<sup>m</sup>e ou VI<sup>m</sup>e degré qui précèdent.

4) En passant sur l'accord du V<sup>m</sup>e degré, la septième procède par mouvement descendant sur la tierce de ce dernier accord, et en passant sur l'accord de quarte et sixte de cadence, la septième reste en place formant quarte du dernier accord.

5) On peut aussi employer l'accord de quinte et sixte du II<sup>m</sup>e degré après l'accord de sixte du IV<sup>m</sup>e degré (ex. d).

e) I II V  
 f) IV II V  
 g) VI II V

6 7 4/3      7 4/3      7 7

DEVOIR N° 22 (BASSES ET CHANTS DONNÉS)

MODÈLE

II II II

6/5 6 4/3 6/5 # 2 6 #6 4 # 6 4/3 6 6/5 # 7

FORME SPÉCIALE DES CADENCES PLAGALES

§ 40.—1) L'accord de quinte et sixte du II<sup>m</sup>e degré ou l'accord de tierce et quarte du VII<sup>m</sup>e degré forment par le mouvement de quarte descendante de la basse et par le mouvement conjoint des parties supérieures, des cadences plagales d'un caractère spécial.

2) En ce cas, ces accords se placent sur les différents temps de la mesure et se préparent par l'accord parfait du IV<sup>m</sup>e degré, parfois avec la doublure de la quinte.

IV II IV VII

6 6/5 6 4/3

IV II IV VII

6 6/5 6 #4/3

DEVOIR N° 23 (BASSES ET CHANTS DONNÉS)

## EMPLOI DES ACCORDS DE SEPTIÈME dans la réalisation des Chorals

§ 41.—Dans la réalisation des chorals ci-après on se servira de l'accord de septième de dominante, de ses renversements et de l'accord de quinte et sixte du II<sup>m</sup> degré.

Le plus souvent on emploie la septième de passage de l'abcord de dominante; on évitera autant que possible cet accord dans son état fondamental (\*) surtout avec la septième au chant. Ses renversements sont employés assez souvent, surtout l'accord de quinte et sixte et celui de seconde. (\*\*)

### DEVOIR N<sup>o</sup> 24 (CHORALS DONNÉS)

#### MODÈLE

CHORAL

#### ACCORDS DE NEUVIÈME

§ 42.—1) L'accord de neuvième est composé d'un accord de septième avec l'addition d'une tierce, neuvième par rapport à la basse.

2) Comme accord indépendant, il n'est considéré que sur le V<sup>m</sup> degré, par conséquent il est classé parmi les harmonies de dominante.

3) Lorsque la neuvième est majeure il est appelé *accord de neuvième majeure*; lorsque la neuvième est mineure il est appelé *accord de neuvième mineure*.

4) L'accord de neuvième majeure se trouve sur le V<sup>m</sup> de -gré du mode majeur naturel et l'accord de neuvième mineure sur le V<sup>m</sup> degré des modes majeur et mineur harmoni-ques :

5) Pour la disposition de l'accord de neuvième à quatre parties on supprime la quinte.

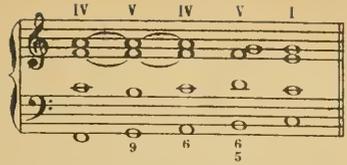
6) La neuvième descend sur la quinte de l'accord parfait de tonique qui le suit comme ré-  
solution, et les autres parties se meuvent d'après la règle de la résolution de l'accord de sep-  
tième de dominante.

7) On place l'accord de neuvième après l'accord parfait du IV<sup>m</sup> degré en enchaînant ces deux accords harmoniquement avec la neuvième de préférence à la partie supérieure :

(\*) A moins qu'on ne se trouve à la fin du choral (N.D.T.)

(\*\*) Une telle réalisation présente une transition du style rigoureux au style libre.

8) En mode majeur naturel il est admis comme *accord de passage* entre l'accord parfait du IV<sup>m</sup> et son premier renversement.



9) Généralement cet accord est d'un emploi assez rare.

Nous ne donnons pas de devoirs spéciaux pour l'emploi de cet accord, l'élève composera plusieurs exemples de huit mesures en employant l'accord de neuvième sans en abuser.

## DE TOUS LES ACCORDS DE TROIS SONS dans leurs rapports untoniques

### A) MARCHES HARMONIQUES DE QUARTE ET DE QUINTE

§ 43.—En répétant symétriquement le modèle qui résulte de l'enchaînement de deux ou plusieurs accords (p. ex. de dominante et de tonique) sur divers degrés de la gamme, on obtient une suite d'accords appelée: *Marche harmonique*:

A) EN MODE MAJEUR

### B) EN MODE MINEUR

Dans ces marches, les accords, à cause du mouvement de seconde augmentée, appartiennent au mode mineur naturel; toutefois l'accord initial et le dernier accord du V<sup>m</sup> degré appartiennent au mode mineur harmonique:

Les marches harmoniques de *quarte et de quinte* démontrent les rapports les plus naturels qui existent entre les accords appartenant à une seule tonalité. L'enchaînement y est alternativement harmonique et mélodique; les accords de quinte diminuée qui dans les successions ne contenant pas de marches, sont employés seulement comme accords de sixte, peuvent se trouver, dans les marches harmoniques, à l'état fondamental.

### EXERCICES

1) Compléter les marches suivantes des accords de sixte et des accords parfaits:

#### MODE MAJEUR

a)

b)

2) Ecrire les mêmes marches en mineur.

## B) MARCHES HARMONIQUES DE SECONDE ET DE TIERCE

§ 44.—D Le modèle qui provient de l'enchaînement du IV<sup>m</sup>e avec le V<sup>m</sup>e degré répété symétriquement à une seconde inférieure sur divers degrés, donne comme résultat des marches harmoniques de *seconde et de tierce inférieure*.

En mode mineur tous les accords du V<sup>m</sup>e degré sont basés sur le mode naturel excepté le dernier qui appartient au mode harmonique.

A) EN MODE MAJEUR

B) EN MODE MINEUR

Dans les marches harmoniques de *seconde et de tierce* l'enchaînement mélodique des accords en rapport de seconde est suivi de l'enchaînement harmonique des accords en rapport de tierce. Cette succession d'accords en rapport de seconde et de tierce est praticable autant que celle de quarte et de quinte.

### EXERCICES

1) Compléter les marches suivantes contenant des accords de sixte :

#### MODE MAJEUR

2) Ecrire les mêmes marches en mode mineur.

### EXERCICE

Jouer au piano différentes marches harmoniques dans diverses tonalités d'après l'exposé, en commençant par des accords de divers degrés pour revenir à la tonique.

## SUPPLÉMENT

Conformément aux précédents exemples des *marches descendantes* des accords parfaits et de leurs renversements, on peut faire aussi des *marches par mouvement ascendant*. p. ex :

L'élève recherchera et jouera au piano d'après l'exposé, des marches en dispositions serrées et larges, dans différentes tonalités et positions mélodiques.

## DE TOUS LES ACCORDS DE SEPTIÈME dans leurs rapports unisoniques

### MARCHES HARMONIQUES AVEC ACCORDS DE SEPTIÈME

§ 45.—I) En répétant à la seconde inférieure le modèle qui se forme par la résolution de l'accord de septième de dominante sur l'accord de tonique, il en résulte les marches harmoniques suivantes :

#### A) EN MODE MAJEUR

#### B) EN MODE MINEUR

Ces marches nous indiquent la résolution la plus naturelle des accords de septième de deuxième ordre; chacun se résout sur l'accord de trois sons de la quarte supérieure ou de la quinte inférieure. Les accords de septième complets se résolvent sur les accords de trois sons incomplets et réciproquement.

## EXERCICES

Compléter les marches suivantes :

b) Ecrire les mêmes marches en mineur.

2) En faisant retarder la tierce de chaque accord de septième dans l'accord suivant, il en résultera une marche des accords de septième.

## A) EN MODE MAJEUR

## B) EN MODE MINEUR

On peut aisément remarquer qu'à chaque accord de septième en succède un autre reposant sur la quarte supérieure ou sur la quinte inférieure et que la tierce de l'un prépare la septième de l'autre, celle-ci se résolvant à son tour sur la tierce de l'accord suivant.

A un accord de septième complet en succède un autre incomplet et réciproquement.

Dans les marches formées par des renversements, les accords de quinte et sixte sont alternés par des accords de seconde et les accords de tierce et quarte par des accords de septième complets.

## EXERCICES

Compléter les marches suivantes :

Ecrire des marches en mode mineur.

3) On peut aussi faire des marches d'après le modèle de la résolution (moins naturelle) de l'accord de septième de sensible sur l'accord de tonique avec la tierce doublée; il en résultera des marches dont chaque accord parfait prépare l'accord de septième se trouvant à la tierce inférieure :

**EXERCICES**

Ecrire les mêmes marches en mode mineur; faire des marches avec des accords de neuvième et les jouer toutes au piano en commençant par des accords de divers degrés pour revenir à la tonique.

**SUPPLÉMENT**

Libre emploi de tous les degrés de chaque mode

§ 46.—Pour l'élève qui aura appris avec profit tout ce qui vient d'être exposé, nous ajoutons ici quelques règles au sujet d'un emploi plus libre des accords.

1) Les accords de quinte diminuée ne sont employés que comme accords de sixte.

2) Les accords de trois sons de deuxième ordre font suite le plus souvent aux accords de premier ordre, à la tierce inférieure.

Une succession de plusieurs accords en rapport de tierce donne le sentiment d'une harmonie plutôt faible :

3) Chaque accord de trois sons placé à la tierce supérieure de celui qui le précède doit être suivi d'un autre à la seconde supérieure :

4) Un accord parfait et un accord de sixte sur la même basse, donnent un sentiment d'harmoniesans vigueur lorsqu'ils sont placés en passant du temps faible au temps fort :

en tout cas on placera toujours l'accord de sixte après l'accord parfait.

Il serait désirable, en général, que la basse, en passant du temps fort au temps faible ne reste pas immobile même dans la succession des accords des différents degrés :

5) L'emploi du premier renversement des accords du deuxième ordre (excepté celui du II<sup>es</sup> degré) est meilleur après les accords fondamentaux de ces degrés :

6) Le second renversement des accords de deuxième ordre est employé comme accord de passage :

et en sens contraire.

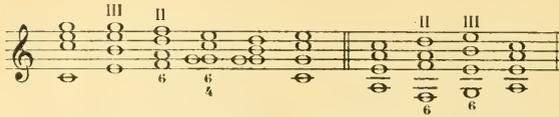
On place quelquefois l'accord de quarte et sixte entre deux accords du même degré et sur la même basse :



ou bien entre un accord de sixte et son état fondamental, lorsque la basse procède successivement par les notes constitutives de l'accord :



7) Les accords des II<sup>m</sup>e et III<sup>m</sup>e degrés du mode majeur s'enchainent très rarement et en tout cas à l'état de renversement :



8) Les accords de septième de deuxième ordre, surtout ceux qui contiennent une septième majeure, sont employés comme accords de passage (avec la septième de passage) ou préparés par des notes communes avec les accords précédents :



Les marches harmoniques contenant plus de quatre accords de septième ne sont pas de bon effet. Les accords de septième de sensible mineure et diminuée peuvent être employés comme renversement avec la résolution sur l'accord de tonique.

9) La doublure de la tierce et de la quinte dans les accords parfaits est parfois demandée par des circonstances spéciales :



10) Le mouvement des intervalles augmentés ne s'emploie pas du tout; le mouvement des intervalles diminués est préférable en descendant.

11) On ne peut pas éviter toujours le mouvement parallèle de deux tierces majeures :



Nous ne donnons pas des devoirs spéciaux; l'élève pourra appliquer dans les devoirs suivants et spécialement dans les chorals, le libre emploi des accords des différents degrés.

## CHAPITRE III

### DE LA MODULATION

#### NOTIONS PRÉLIMINAIRES

§ 47.—1) L'action par laquelle on passe d'un ton à un autre s'appelle *modulation*. Il y a deux manières de moduler: graduellement (modulation graduelle) et subitement (modulation subite).

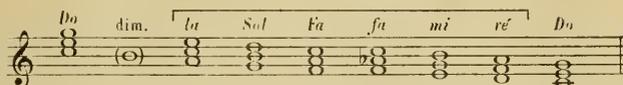
2) Pour la *modulation graduelle* on se sert de l'affinité des tons (tons voisins); pour la *modulation subite*, de la *polytonie* et de l'*enharmonie*.

#### TONS VOISINS OU DE PREMIÈRE CLASSE

§ 48.—1) Chaque ton majeur ou mineur a six tons voisins de première classe dont les accords de tonique se trouvent dans ce ton majeur ou mineur.

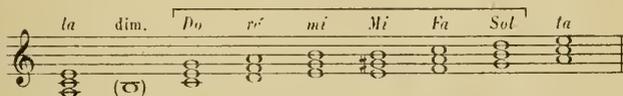
Ainsi les tons voisins du ton de *Do* seront:

*La, SOL, FA, Fa, Mi, Ré*



Les six tons voisins du ton de *la* mineur seront:

*DO, ré, mi, MI, FA, SOL*



2) Tous les autres tons relativement à *Do* et *la* seront des *tons éloignés* ou de II<sup>m</sup>, III<sup>m</sup> classe, etc.

3) La transition d'un ton à un autre est basée sur les accords communs aux deux tons.

4) Nous appellerons *précédent* le ton qui est le point de départ et *suivant* celui où l'on veut passer.

#### MODULATION DIATONIQUE

§ 49.—1) Lorsqu'on se trouve dans le ton précédent on prend un des accords communs au ton suivant, évitant toutefois l'accord de tonique du dernier.

2) On considère cet accord intermédiaire comme accord du degré correspondant dans le ton suivant et on retient la modulation accomplie en y ajoutant une des cadences ou successions de cadence du ton suivant.

3) Le plus souvent l'accord commun devrait être choisi parmi les accords de sous-dominante du ton suivant.

4) Si l'accord commun est de deuxième ordre dans le ton majeur précédent, on le place à la tierce inférieure d'un accord de premier ordre à l'état fondamental.

## EXEMPLES DE MODULATIONS DE DO A SES TONS VOISINS

1 a) *Do* (II=IV) *la* b) *Do* (VI=II) *la* c) *la* (I=III nat.)  
 2 *Do* (I=IV) *Sol*  
 3 *Do* (I=V) *Fa*  
 4 *Do* (I=V) *fa min.*

En modulant d'un ton majeur aux tons de la sous-dominante majeure et mineure (*Do-Fa* ou *Do-fa*) on recourt le plus souvent au moyen indirect (\*), c'est-à-dire on va préalablement à la cadence rompue afin d'obtenir l'harmonie de sous-dominante du ton suivant :

3 bis *Do* *Fa*  
 4 bis *Do* *fa*  
 5 *Do* (VI=IV) *mi*  
 6 a) *Do* (IV=III) *ré* b) *ré* (I=VII nat.) *ré*  
 succ. phrygienne succ. phrygienne

## EXEMPLES DE MODULATIONS DE LA A SES TONS VOISINS

1 a) *la* (IV=II) *Do* ou b) *la* (VI=IV) *Do*  
 2 *la* (I=IV) *mi*  
 3 *la* (I=V) *Mi*  
 4 *la* (I=III) *Fa*

En modulant d'un ton mineur au ton du VI<sup>m</sup>e degré (*la-Fa*) on considère le ton précédent comme III<sup>m</sup>e degré propre à préparer l'accord de tierce et quarte de dominante du ton suivant avec deux notes communes.

NOTA.—On se servira exclusivement de ce moyen (ex.4).

5 *la* (I=II) *Sol*

(\*) Ou moyen composé selon l'auteur.

Ici (ex. 3) l'accord du II<sup>m</sup>e degré du ton suivant se présente à l'état fondamental, il n'y aura donc pas de difficulté à le faire suivre de l'accord de septième de dominante ou d'un de ses renversements.

### MOYENS INDIRECTS

§ 50.—Pour bien moduler d'un ton mineur au ton de la sous-dominante (*la - ré*) on module tout d'abord au ton majeur relatif au ton suivant: *la (Fa) ré*.

a) *la*      *Fa*      *ré*      b) *la*      *Fa*      *ré*      etc.

La raison de cette modulation est la contradiction entre l'accord mineur de tonique du ton de *la* et l'accord majeur de dominante du ton de *ré*.

Pour moduler d'un ton majeur au ton majeur de la sous-dominante (*Do - Fa*) on peut aussi moduler indirectement: *Do (ré) Fa*.

*Do*      *ré*      *Fa*

De même que pour passer au ton du II<sup>m</sup>e degré (*Do - ré*) on module indirectement :

*Do*      *Fa*      *ré*

REMARQUE.—Dans tous les exemples ci-dessus l'accord de quarte et sixte entre parenthèse, n'est que la formule de la cadence de seconde espèce, et n'ayant qu'une importance relative il peut, sans inconvénient, être exclus.

### PARTICIPATION DE L'ACCORD MAJEUR ARTIFICIEL DU IV<sup>m</sup>e DEGRÉ du Mode mineur mélodique

§ 51.—L'accord parfait majeur artificiel du IV<sup>m</sup>e degré, mode mineur mélodique, provenant de l'altération du VI<sup>m</sup>e degré de la gamme mineure ascendante (voir § 28) nous donne encore deux moyens de modulation d'un ton mineur au ton de la sous-dominante: *la - ré*; et d'un ton majeur au ton du II<sup>m</sup>e degré: *Do - ré*.

*la*(VII-IVmél.)      *ré*      et 2      *Do*(V-IVmél.)      *ré*

### EXERCICE

Jouer au piano des modulations, de différentes tonalités majeures et mineures, aux tons de première classe et d'après l'exposé.

## MODULATION IMMÉDIATE

par l'accord de tonique du ton suivant

§ 52.—Voici le procédé de la modulation par l'accord de tonique du ton suivant :

1) Lorsqu'on se trouve dans un ton quelconque, on attaque l'accord de tonique du ton suivant, et considérant la modulation accomplie on y ajoute des accords du nouveau ton.

2) Si cet accord intermédiaire est un accord de deuxième ordre dans le ton majeur précédent, nous proposons à l'élève de le placer à la tierce inférieure d'un accord de premier ordre et à l'état fondamental.

### EXEMPLES DES MODULATIONS DE DO A SES TONS VOISINS

Two staves of musical notation illustrating modulations from C major (Do) to its neighboring tones. The first staff shows: Do (VI=1) to la (A minor), Do (V=1) to Sol (G major), Do (IV=1) to Fa (F major), and Do (II=1) to re' (E-flat major). The second staff shows: Do (IV=1) to fa (B-flat major), Do (III=1) to mi (D minor), and Do (II=1) to re' (E-flat major). Each example shows the target chord in its fundamental position with its constituent notes and a label indicating its scale degree relative to the original key.

### EXEMPLES DES MODULATIONS DE LA A SES TONS VOISINS

Two staves of musical notation illustrating modulations from A minor (la) to its neighboring tones. The first staff shows: la (III=1) to Do (C major), la (IV=1) to re' (G major), and la (V=1) to mi (E-flat major). The second staff shows: la (V=1) to Mi (F major), la (VI=1) to Fa (F major), and la (VII=1) to Sol (G major). Each example shows the target chord in its fundamental position with its constituent notes and a label indicating its scale degree relative to the original key.

REMARQUE.— La modulation par l'accord de tonique du ton suivant est la moins parfaite et s'emploie plutôt pour la réalisation d'un chant que pour la modulation dans le véritable sens du mot.

## DU MOUVEMENT CHROMATIQUE ET DES SUCCESSIONS POLYTONIQUES

### Fausses Relations

§ 53.—1) De l'enchaînement immédiat des accords appartenant aux différentes modalités — naturelles et harmoniques — il en résulte un mouvement chromatique de l'une des parties.

De l'enchaînement des accords du mode mineur naturel avec les accords du mode mineur harmonique, résulte le mouvement chromatique ascendant :

A short musical phrase in a single staff showing an ascending chromatic movement. It starts with a natural minor triad (e.g., C-E-G) and moves to a minor harmonic triad (e.g., C-E-flat-G), with the middle note (E) moving chromatically upwards.

De l'enchaînement des accords du mode majeur naturel avec les accords du mode majeur harmonique, résulte le mouvement chromatique descendant :

A short musical phrase in a single staff showing a descending chromatic movement. It starts with a natural major triad (e.g., C-E-G) and moves to a major harmonic triad (e.g., C-E-flat-G), with the middle note (E) moving chromatically downwards.

2) Le mouvement chromatique doit absolument se trouver dans une seule et même partie pour éviter le fait appelé *fausse relation*, qui est rigoureusement défendu à l'élève :

### FAUSSE RELATION

A musical example showing a false relation. It consists of two chords in a single staff. The first chord has a natural G (sol) in the bass. The second chord has a flat G (sol) in the bass. An arrow points from the natural G in the first chord to the flat G in the second chord, illustrating the dissonance of the false relation.

3) Les enchainements des accords appartenant à différentes modalités s'appellent: *successions polytoniques*. (\*)

## MODULATION CHROMATIQUE

§ 54.—La modulation chromatique est basée sur ce qui suit:

L'accord transitoire par lequel se forme la modulation, appartenant à un mode naturel et se trouvant modifié immédiatement par la note caractéristique (\*\*) des modes harmoniques, conduit de ce fait aux accords du nouveau ton.

Le mouvement chromatique *ascendant* qui en résulte:  module au ton mineur, il est représenté par les accords du V<sup>m</sup>e et du VII<sup>m</sup>e degré.

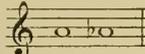
Pour la modulation chromatique, les intervalles mélodiques faciles d'intonation et les notes communes sont indispensables.

(Le mouvement chromatique est considéré comme note commune.)

Pendant le mouvement chromatique ascendant, la basse doit procéder, ou par mouvement conjoint descendant et diatonique, ou par mouvement chromatique ascendant, mais elle ne doit pas rester en place, ni revenir sur la note de l'accord précédent.

### EXEMPLES DE MODULATIONS CHROMATIQUES AU TON MINEUR DES TONS DE DO et LA

*Do* (V=VII nat.) VII harm. *la* *Do* (V=III nat.) V harm. *mi*  
*Do* (I=VII nat.) VII harm. *re'* *la* (I=V nat.) IV harm. *re'* *la* (VII=III nat.) V harm. *mi*

L'altération descendante  ne peut être considérée comme moyen modulant car elle n'est pas un indice essentiel du ton suivant. Toutefois la succession immédiate du mode majeur au mode harmonique, formé par le mouvement chromatique, est de très bon effet.

### EXEMPLES DES MODULATIONS AU TON MAJEUR DES TONS DE DO et LA

*Do* (II=IV) IV harm. *Fa* *Do* (I=V nat.) II harm. *Sol*  
*la* (VI=IV nat.) II harm. *Do* *la* (IV=VI nat.) IV harm. *Fa* *la* (I=II nat.) II harm. *Sol*

(\*) La véritable traduction serait: *fausses successions*.

(\*\*) Note qui sert à déterminer la modulation de l'un à l'autre ton, ou note qui se trouve seulement dans le ton suivant (N. D. T.).



MODÈLE (Do - Fa - Do)

Do Fa Do

c) Composer des phrases et des périodes de huit mesures sans retour au ton précédent mais bien le déterminer au commencement, et donner une complète affirmation du ton suivant.

MODÈLE (la - Sol)

la Sol

d) Composer des périodes de huit mesures en modulant passagèrement aux tons voisins, une fois le ton précédent abordé, ou après le retour à ce dernier ton pour bien l'affermir.

MODÈLE (la - Mi)

la tons de passage Mi

REMARQUE.—La modulation chromatique par sa clarté et sa brièveté est surtout applicable à la modulation passagère. Pour bien affermir le ton suivant il est d'usage de moduler passagèrement aux tons de sous-dominante ainsi qu'au ton du II<sup>m</sup> degré, mode majeur, et au ton du VI<sup>m</sup> degré, mode mineur : DO - ré - DO et la - FA - la.

Après la cadence rompue on module d'ordinaire passagèrement aux tons de sous-dominante des deux modes :

la ton de passage

NOTA.—Avant la modulation d'un ton majeur au ton de sa sous-dominante mineure (Do - fa), et après la modulation d'un ton mineur au ton de sa dominante majeure (la - Mi) il vaut mieux ne pas moduler passagèrement aux tons voisins à cause de la contradiction résultant des accords des tons de passage avec ceux du ton suivant ou du ton précédent :

a) Do ré Do fa MAUVAIS b) la Mi fa # Mi

## EMPLOI DE LA MODULATION dans la réalisation d'un chant

§ 57.—Un chant donné définit parfois clairement la modulation par ses notes accidentées :



parfois, au contraire, sans contenir d'accidents il demande la modulation, mais il peut aussi être réalisé différemment :



En réalisant les chorals il ne faudrait pas moduler au ton mineur de la sous-dominante du mode majeur, ni au ton majeur de la dominante du mode mineur. On n'emploie pas non plus la modulation chromatique dans le style rigoureux ecclésiastique. (\*)

Dans les chorals l'élève apportera toute son attention sur les cadences qui doivent être désignées tout d'abord et ensuite modulées, s'il y a lieu.

### DEVOIR N° 25 (CHANTS, CHORALS DONNÉS) (Style rigoureux)

#### MODÈLE

### DEVOIR N° 26

Réaliser les chants donnés avec modulations.

#### MODÈLE

(\*) Les accords de septième et la modulation chromatique agissant ensemble établissent définitivement l'harmonie du style libre.

(\*\*) Le mouvement chromatique après un point d'orgue n'est pas défavorable au style rigoureux.

## MODULATION AUX TONS DE DEUXIÈME CLASSE

### Plans modulants

§ 58.— 1) Nous entendons par tons de deuxième classe ceux dont les accords de tonique ne se trouvent pas dans le ton primitif, mais ayant tout de même, avec ce dernier, au moins un accord commun.

2) Chaque ton majeur ou mineur à douze tons de deuxième classe.

Ceux de deuxième classe du ton de *Do* sont :

$RE\flat - RE - MI\flat - MI - sol - LA\flat$   
 $LA - SI\flat - si\flat - SI - si$  et *do*

Ceux de deuxième classe du ton de *la* sont :

$SI\flat - si\flat - SI - si - do - do\sharp$   
 $RE - fa - fa\sharp - sol - sol\sharp$  et *LA*

3) Les accords communs aux deux tons indiquent le plan de la modulation; ainsi pour moduler du ton de *Do* au ton de *Re* qui ont deux accords communs:  on peut établir les plans suivants :

- 1) *DO* (*Sol*) *RE*
- 2) *DO* (*mi*) *RE*

Dans le premier plan nous avons trois tons qui se succèdent de quinte en quinte rendent la modulation monotone, donc le deuxième est préférable par suite du ton mineur qui se trouve entre les deux tons majeurs; en outre le premier pas modulant serait d'une tierce ascendante et le deuxième d'une seconde descendante.

Dans d'autres tonalités par exemple en passant du ton de *la* au ton de *do*, le seul accord commun:  indique le seul plan modulant:  $la \frac{2}{4^{\text{te}}}$  (*Sol*)  $\frac{4}{4^{\text{te}}}$  *do*.

### EXCEPTIONS

1) Les plans modulant d'un ton majeur à un ton mineur homonyme (*Do-do* ou *La-la* et réciproquement) demandent qu'on intercale dans ces plans encore un autre ton; on passera d'abord au ton relatif du ton suivant :

- 1) *DO* (*fa - MI\flat*) *do*
- 2) *la* (*MI - fa\sharp*) *LA* etc.

On doit se servir exclusivement de ces procédés.

2) La modulation d'un ton majeur à un ton mineur qui se trouve à une seconde majeure inférieure (*Do - si\flat*) et d'un ton mineur à un ton majeur qui se trouve à une seconde majeure supérieure (*la - si*) demande le plan modulant de deux quarts ou de deux quintes de suite :

- 1) *DO*  $\frac{1}{4^{\text{te}}}$  (*fa*)  $\frac{4}{4^{\text{te}}}$  *si\flat*
- 2) *la*  $\frac{1}{5^{\text{te}}}$  (*MI*)  $\frac{5}{5^{\text{te}}}$  *SI*

il est donc préférable de passer par les tons relatifs aux tons suivants :

- 1) *DO* (*fa - RE\flat*) *si\flat*
- 2) *la* (*MI - sol\sharp*) *SI*

ou par les tons relatifs aux précédents :

- 1) *DO* (*la - FA*) *SI\flat*
- 2) *la* (*DO - mi*) *SI*

### DEVOIR

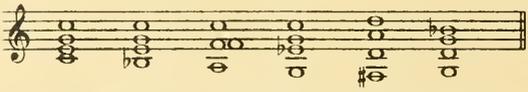
Établir les plans modulants des tons *Do* et *la*, aux tons de deuxième classe, en évitant les tonalités intermédiaires qui donnent deux quarts ou deux quintes de suite.

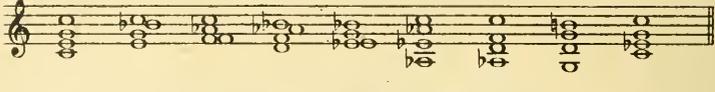
## MODULATION PARFAITE

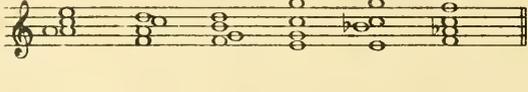
§ 59.—La modulation parfaite consiste dans son exact accomplissement par tous les tons qui dérivent du plan établi.

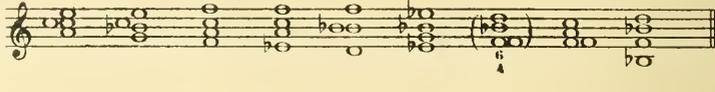
### EXEMPLE DE MODULATIONS PARFAITES AUX TONS DE 2<sup>m</sup>e CLASSE

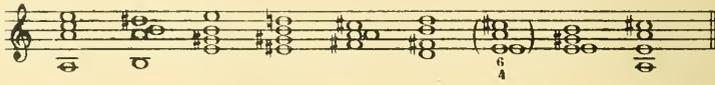
*Do - (la) - Mi*  


*Do - (Fa) - sol*  


*Do - (fa - Mi b) - do*  


*La - (DO) - fa*  


*la - (FA) - Si b*  


*la - (MI - fa #) - LA*  


### DEVOIRS

- a) Moduler en rondes, sans division de mesure, aux différents tons de deuxième classe.
- b) Composer en différentes divisions, des périodes de huit mesures, modulant aux tons de deuxième classe.

NOTA.— Avant de moduler du majeur au mineur dont la différence d'armure de la clé est de quatre altérations (*Do - fa*) et après avoir modulé du mineur au majeur dont la différence d'armure de la clé est de quatre altérations (*la - Mi*) il vaut mieux ne pas moduler aux tons passagers, surtout à celui du II<sup>m</sup>e degré et à la sous-dominante majeure (*Do - ré - Do - fa*) (*Mi - fa # - Mi - La*) pour éviter la contradiction de ces tonalités et la contradiction des accords en général (Voir § 56, Nota). Ces tonalités doivent être affirmées le mieux possible.

- c) Faire des modulations de seize mesures aux tons de deuxième classe en coupe binaire :

*I<sup>re</sup> Partie*—Une phrase de 8 mesures.

*II<sup>me</sup> Partie*—(Retour au ton précédent) deux phrases chacune de 4 mesures, ou :

*I<sup>re</sup> Partie*—Deux phrases de 4 mesures chacune.

*II<sup>me</sup> Partie*—(Retour au ton précédent) une phrase de 8 mesures.

### MODELE



*Do* phrase de 4 mesures | *fa* phrase de 4 mesures

phrase de 8 mesures

### MODULATION IMPARFAITE

§ 60.—En ce cas le ton intermédiaire est abordé sans modulation.

#### EXEMPLE DE MODULATION IMPARFAITE

DO - Mi b

La - Si

### EXERCICES

Faire des modulations imparfaites, en rondes, sans division de mesure.

### TONS ÉLOIGNÉS

§ 61.—1) Excepté les tons de première et deuxième classe, les autres tons n'ayant pas d'accords communs avec leur précédent sont considérés comme tons éloignés.

On y module par l'intermédiaire des tons voisins; les plans modulants peuvent être différents :

- |                                                                                                                                        |   |                                    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---|------------------------------------|
| 1) DO $\frac{4^{\text{re}}}{4^{\text{re}}}$ (fa $\frac{3^{\text{re}}}{3^{\text{re}}}$ RE b) $\frac{2^{\text{de}}}{2^{\text{de}}}$ mi b | } | BON                                |
| 2) DO $\frac{2^{\text{de}}}{2^{\text{de}}}$ (ré $\frac{3^{\text{re}}}{3^{\text{re}}}$ SI b) $\frac{4^{\text{re}}}{4^{\text{re}}}$ mi b |   |                                    |
| 3) DO $\frac{4^{\text{re}}}{4^{\text{re}}}$ (FA $\frac{4^{\text{re}}}{4^{\text{re}}}$ SI b) $\frac{4^{\text{re}}}{4^{\text{re}}}$ mi b | } | MONOTONE<br>Intervalles de quarte. |
| 4) DO $\frac{4^{\text{re}}}{4^{\text{re}}}$ (fa $\frac{4^{\text{re}}}{4^{\text{re}}}$ si b) $\frac{4^{\text{re}}}{4^{\text{re}}}$ mi b |   |                                    |

2) En établissant un plan modulant aux tons éloignés on se servira le plus souvent possible du moyen suivant :

a) Dans la modulation des tons diésés vers ceux bémolisés.

En partant d'un ton majeur on modulera à quatre altérations; en partant d'un ton mineur, on modulera également à quatre altérations, en ayant soin de passer préalablement au ton relatif majeur ou à un des tons majeurs voisins, p. ex :

- 1) SI - mi - DO - ré - SI b
- 2) do # - MI - la - FA - SI b ou do # - LA - ré - SI b

b) Dans la modulation des tons bémolisés vers ceux diésés. En partant d'un ton mineur on modulera à quatre altérations, et en partant d'un ton majeur on modulera également à quatre altérations, en passant préalablement au ton relatif ou à un des tons relatifs mineurs, p. ex :

- 1) si b - FA - la - mi
- 2) (LA b - fa) DO - la - MI ou (LA b - do) SOL - la - MI

### EXERCICES

S'exercer à écrire et jouer des modulations aux tons éloignés, sans division de mesure.



REMARQUE.—Une telle pédale se termine souvent sur un accord parfait majeur :

### DEVOIR

Composer des préludes modulants avec la pédale sur la dominante avant le retour au ton précédent, et sur la tonique pour la conclusion.

### SUPPLÉMENT

§ 63.—1) La dominante et la tonique peuvent se trouver aussi comme pédale dans les parties supérieures.

2) En ce cas elles présentent le plus souvent des notes communes à plusieurs accords, tolérant rarement des harmonies fortes-dissonantes :

3) Nous indiquons par N.B. les accords de septième de sensible sur la note persistante dans la partie intermédiaire, qui parfois sont considérés comme renversement de l'accord de neuvième sans quinte :

4) Nous devons signaler aussi la pédale particulière dans les parties inférieures sur la tonique et la dominante à la fois :

(\*) En mineur le dernier accord est souvent majeur.

# CHAPITRE IV

## DE L'ORNEMENT MÉLODIQUE

### NOTES DE PASSAGE

#### NOTIONS GÉNÉRALES

§ 64.—On appelle *notes de passage* celles placées sur les temps faibles de la mesure ou sur la partie faible d'un temps, remplissant par suite du mouvement conjoint la distance comprise entre les notes réelles ou intégrantes (notes de l'accord). Selon la gamme d'où elles dérivent, les notes de passage sont *diatoniques* ou *chromatiques*.

#### NOTES DE PASSAGE DIATONIQUES

§ 65.—1) Si la distance comprise entre deux notes réelles est d'une tierce, on peut y placer une note de passages diatonique, si la distance est d'une quarte on peut en placer deux.

2) Les notes de passage diatoniques prennent leur origine des gammes majeure *naturelle* et mineure *mélodique*.

3) Les notes de passage placées dans une seule partie sont appelées *simples*; *doubles* ou *triples*, etc. si elles sont placées dans deux ou trois parties à la fois.



4) Les notes de passage ne cachent pas les successions défendues.



5) Les doubles notes de passage doivent procéder par mouvement de tierces ou sixtes parallèles ou par mouvement contraire:



6) Quant aux triples notes de passage, deux parties procèdent par mouvement de tierces ou sixtes parallèles, et la troisième par mouvement contraire aux deux dernières; il arrive aussi que les trois parties se meuvent parallèlement, formant des accords de sixte:



7) Pour bien faire chanter les parties à l'aide des notes de passage on peut recourir aux doublures incorrectes des notes d'un accord:



8) Entre les notes de passage, les meilleures sont celles qui forment un ensemble occasionnel, p.ex: les notes de passage formant septième ou neuvième.

REMARQUE.— Nous signalons le bon emploi des doubles notes de passage formées entre l'accord de quinte et sixte et l'accord de tierce et quarte.



## NOTES DE PASSAGE CHROMATIQUES

### Orthographe des Gammes chromatiques

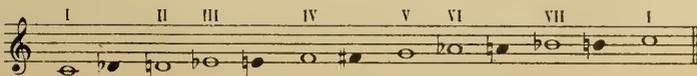
§ 66.—1) *Gamme majeure ascendante.* Tous les degrés de la gamme diatonique naturelle sont accidentés par des altérations ascendantes excepté le VI<sup>m</sup>e dont l'altération ascendante est remplacée par la descendante du VII<sup>m</sup>e degré :



2) *Gamme majeure descendante.* Tous les degrés de la gamme diatonique naturelle sont accidentés par des altérations descendantes excepté le V<sup>m</sup>e dont l'altération descendante est remplacée par celle ascendante du IV<sup>m</sup>e degré :



3) *La gamme mineure ascendante* prend les altérations de sa gamme majeure relative (do comme Mi b) :



4) La gamme mineure descendante s'écrit comme la descendante majeure homonyme (do comme Do)



### NOTES DE PASSAGE CHROMATIQUES simples, doubles, etc.

§ 67.—1) Les notes de passage chromatiques peuvent être placées entre les notes réelles éloignées d'une seconde majeure ou entre les notes de passage diatoniques. Elles peuvent se trouver dans une ou plusieurs parties à la fois et en même temps que des notes de passage diatoniques:



2) La note de passage chromatique ne doit pas se trouver à la fois dans une autre partie sans altération:

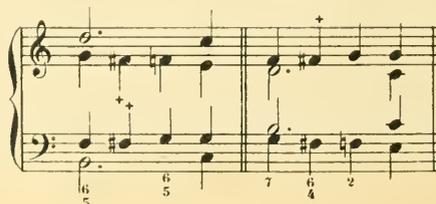


Le premier exemple peut cependant avoir son emploi, ce qu'on voit aussi par l'exemple précédent (e).

REMARQUE.—Nous attirons l'attention de l'élève sur le bon emploi des notes de passage chromatiques formées immédiatement avant les septièmes mineures de passage et surtout à trois temps:



ainsi que sur l'emploi des notes de passage chromatiques dans deux parties à la fois en déplaçant la septième:



## DE LA BRODERIE

§ 68.—1) On entend par broderie la note placée sur les temps faibles de la mesure ou sur la partie faible d'un temps, entre deux notes réelles du même nom et à un degré supérieur (broderie supérieure) ou à un degré inférieur (broderie inférieure) des notes réelles.



2) Les notes broderies, suivant la gamme diatonique, se trouvent à une seconde majeure ou mineure de leurs notes réelles, mais les premières peuvent être rapprochées d'un demi-ton à leurs notes réelles par un accident; ce rapprochement chromatique est souvent obligatoire pour certaines broderies :

## a) Dans l'accord parfait majeur :

|                           |                                                                                             |
|---------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|
| La fondamentale demande : | { Broderie supérieure : seconde majeure ou mineure<br>Broderie inférieure : seconde mineure |
| La tierce                 | { Broderie supérieure : seconde mineure<br>Broderie inférieure : seconde majeure ou mineure |
| La quinte                 | { Broderie supérieure : seconde majeure ou mineure<br>Broderie inférieure : seconde mineure |



## b) Dans l'accord parfait mineur :

|                           |                                                                                             |
|---------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|
| La fondamentale demande : | { Broderie supérieure : seconde majeure<br>Broderie inférieure : seconde mineure            |
| La tierce                 | { Broderie supérieure : seconde majeure<br>Broderie inférieure : seconde mineure            |
| La quinte                 | { Broderie supérieure : seconde mineure<br>Broderie inférieure : seconde majeure ou mineure |



La broderie supérieure de la septième ne permet pas d'altérations descendantes :

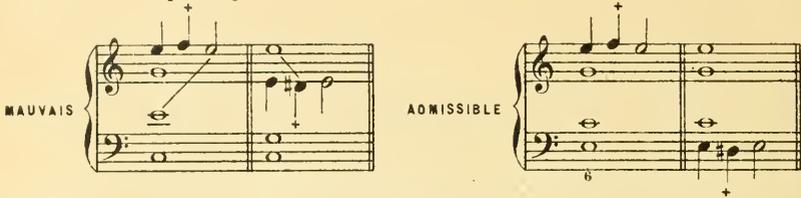


4) Les broderies accidentées n'expriment pas toujours la modulation; nous en voyons l'exemple dans les accords de septième :



où la broderie accidentée peut s'employer à la fois avec la même note non accidentée.

5) Les broderies supérieures et inférieures permettent la doublure de leurs notes principales lorsque ces notes sont distantes, au minimum, d'une octave; exception faite aux notes tierces à l'accord qui ne peuvent être doublées que dans les accords de sixte :



6) Les fausses relations et les quintes parallèles sont toujours à éviter :



7) Les broderies dans deux parties à la fois doivent former des tierces ou des sixtes parallèles ou par mouvement contraire; les broderies dans trois parties à la fois sont soumises à la même règle mais elles peuvent aussi former des accords de sixte par mouvement parallèle.



Les doubles, triples broderies, etc. forment souvent des accords occasionnels.

## DES RETARDS

### NOTIONS GÉNÉRALES

§ 69.—1) Lorsqu'une partie, dans le passage d'un accord à un autre, arrête momentanément son mouvement graduel et prolonge son entrée au deuxième accord, elle produit le procédé appelé *retard* ou *suspension*.

Suivant le mouvement de la partie, le retard peut être *ascendant* ou *descendant*. Le retard doit toujours se trouver sur le temps fort de la mesure ou sur la partie forte d'un temps; la *préparation* peut être sur le temps faible ou sur le temps fort de la mesure précédente et la *résolution* sur le temps faible suivant.

Dans une mesure à trois temps la résolution tombe sur le troisième temps et aussi sur le deuxième si le troisième contient un nouvel accord :

2) Le retard doit former un accord dissonant ou un ensemble occasionnel. L'élève fera bien, dans ses devoirs, de s'abstenir des retards consonants.

3) La préparation ne doit pas avoir une durée plus courte que le retard.

Ne pas écrire :

4) Le retard ne cache pas les quintes et octaves parallèles.

même effet que :

même effet que :

## RETARDS DESCENDANTS

§ 70.—1) La note sur laquelle le retard descendant se résout ne doit pas se trouver dans une autre partie au moment du retardement :

MAUVAIS

Pour obtenir des retards bien corrects on peut faire descendre ou monter la partie qui formerait obstacle :

au lieu de:



il faut écrire:



2) Comme exception à la règle précédente, la note, résolution du retard de l'une des trois parties supérieures, peut se trouver à la basse à distance de neuvième et lorsque ces notes sont fondamentales des accords parfaits ou des accords de septième :

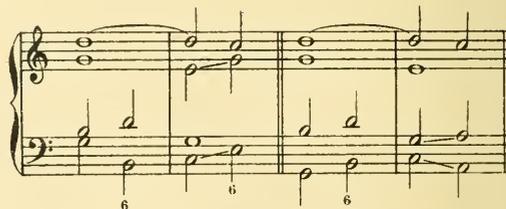


Dans les accords parfaits incomplets cette exception peut être également appliquée à l'égard du ténor :



3) La septième et parfois la neuvième sont les seules notes de passage qui peuvent être retardées.

4) Au moment de la résolution du retard descendant, les autres parties peuvent changer de position et former aussi un nouvel accord, pourvu que le retard soit correctement résolu sur une consonance :



5) Au moment de la préparation du retard on peut intercaler dans les autres parties des notes de passage aussi bien qu'entre le retard et sa résolution :



6) Au moment de la résolution du retard descendant, une des parties peut former septième de passage; les quintes et quarts se formant ainsi, et dont la première seulement est juste, sont tolérées :



## EXEMPLES DE RETARDS DESCENDANTS

## RETARDS ASCENDANTS ET SIMULTANÉS

§ 71.— 1) Les retards ascendants à une seconde mineure sont plus satisfaisants que ceux à une seconde majeure; les plus usités des retards ascendants sont les notes sensibles qui retardent la tonique.

La note de résolution ne doit pas se trouver dans une partie supérieure à celle du retard:

MAUVAIS

BON

Elle ne doit pas non plus se trouver à l'alto ni dans l'accord de sixte:

2) Dans les doubles et triples retards les parties doivent procéder par tierces et sixtes parallèles ou par mouvement contraire:

3) Parfois deux retards, séparément incorrects, deviennent corrects par le fait de leur réunion :

EXEMPLE DES SUCCESSIONS HARMONIQUES AVEC DES RETARDS  
ASCENDANTS ET SIMULTANÉS

REMARQUE.— Les retards simultanés, marqués N.B. sont considérés par quelques théoriciens comme accords de onzième (a) et treizième (b) sans tierce et sans quinte.

DEVOIR N° 27 (BASSES ET CHANTS DONNÉS)

SUPPLÉMENT

RETARD de L'OCTAVE DIMINUÉE ou de L'UNISSON AUGMENTÉ

Dans certains cas, p. ex: dans la modulation chromatique en mineur, dans la cadence rompue en majeur, dans la demi-cadence en mineur, avec une note de passage chromatique, etc. il peut se former par l'accord de septième diminuée, le retard d'octave diminuée avec la basse :

2) En changeant la disposition des parties il peut en résulter un retard rarement employé formant unisson augmenté :

## DE L'ORNEMENT MÉLODIQUE

### du Style rigoureux

§ 73.— 1) On se sert des notes de passage, des broderies et des retards pour agrémenter un chant et, en général, les parties des successions harmoniques.

Cet agrément de l'harmonie s'appelle *ornement mélodique*. Tous ces procédés peuvent s'alterner dans une seule partie ou dans plusieurs parties à la fois.

2) Les notes consonantes des accords et la septième mineure formée librement sans préparation et sans résolution, servant quelque peu de soutien au mouvement des parties, donnent en outre, le moyen de former des retards ou des notes de passage là où tout d'abord cela paraît impossible.

Le mouvement disjoint des parties ne permet pas de former des retards, de même que le mouvement conjoint ne donne pas lieu aux notes de passage. L'un et l'autre s'obtiennent à l'aide des sauts d'une des parties sur une des notes consonantes de l'accord :

Le retard descendant est impossible :

Il devient possible à l'aide d'un saut :

Les notes de passage diatoniques sont impossibles :

Elles s'introduisent à l'aide des notes réelles :

3) Les notes de passage et les broderies peuvent également se trouver sur la partie forte de la mesure ou sur la partie forte d'un temps, si à ce moment il ne se produit pas un nouvel accord.

etc.

4) La note, résolution de cette note de passage, peut se trouver dans une autre partie toujours à l'octave inférieure :

MAUVAIS

Elle ne doit pas être tierce à l'accord:



Dans les deux cas la partie formant obstacle doit changer de position :



5) Les exemples suivants sont considérés comme des quintes et des octaves parallèles et sont absolument défendus:



Au contraire, les octaves et les quintes sur les temps faibles sont permises:



6) La partie retardante est souvent agrémentée par l'intercalation d'une note réelle ou par des broderies.



7) On peut agrémenter le retard descendant avec la broderie inférieure de la note retardée et le retard ascendant avec la broderie supérieure; l'une et l'autre se prennent à la tierce du retard:



## DU CHORAL FIGURÉ

### et réalisation d'un chant contenant l'ornement mélodique

§ 74.— 1) Pour le développement des parties des simples successions harmoniques avec l'ornement mélodique il faut éviter :

a) Les dessins mélodiques formés seulement par des broderies :



b) Les dessins mélodiques formés des notes intégrantes réitérées :



c) Plusieurs dessins mélodiques de sixte, composés des notes intégrantes et formant plutôt *ornement harmonique* :



d) Les mouvements disjoints après la résolution des retards :



e) Les sauts de la sensible de courte durée sur la tierce inférieure :



f) La répétition de la note résolution du retard :



g) La répétition immédiate de la dernière note d'un dessin mélodique, sur le temps fort de la mesure et dans la même partie :



2) En réalisant des chants chorals, ceux-ci ne doivent être modifiés dans aucun cas; dans les autres parties on tâchera de soutenir sans interruption le premier mouvement, l'arrêtant seulement sur le point d'orgue.

Les notes de passage chromatiques sont à éviter.

3) En réalisant des chants contenant des ornements mélodiques on s'appliquera, en cas d'arrêt du chant, à soutenir son mouvement par les autres parties.

## DEVOIR N° 28 (CHORALS FIGURÉS)

Réaliser les chants chorals avec ornement dans les trois parties inférieures.

## MODÈLES

## CHORAL I

CHORAL I

## CHORAL II

CHORAL II

## DEVOIR N° 29

Réaliser les chants donnés contenant des notes de passage, broderies et retards.

## MODÈLE

## DE L'ORNEMENT MÉLODIQUE du STYLE LIBRE

§ 75.—Les procédés les plus usités de l'ornement mélodique du style libre sont les suivants:

1) *La note de passage et la broderie* sur le temps fort de la mesure ou sur la partie forte d'un temps envisagée aussi comme *retard préparé par le mouvement successif*:

2) *Les broderies sur les temps forts et faibles de la mesure ou sur les parties fortes et faibles d'un temps dérivant d'un mouvement disjoint*; celles du temps fort ou de la partie forte s'appellent aussi *retards sans préparation ou appoggiatures*:

3) *La double appoggiature*: Lorsque la note principale est précédée de l'appoggiature ascendante suivie de celle descendante et réciproquement:

## RÈGLES GÉNÉRALES

Toutes les notes dissonantes énoncées ci-dessus sont soumises aux règles des retards descendants et ascendants; elles ne permettent pas la doublure de la note résolution, excepté les notes fondamentales à la basse et à distance d'octave au minimum.

Parfois aussi on fait exception à la basse de l'accord de sixte et aux notes quintes à l'accord.

Par conséquent les notes qui formeraient obstacle doivent changer de position, ce qui est indiqué dans les exemples précédents par des traits.

Tous les procédés ci-dessus signalés s'emploient de préférence comme ornement de la partie supérieure quoiqu'ils puissent également se produire dans les autres parties.

DEVOIR N<sup>o</sup> 30 (CHANTS AVEC BASSE DONNÉE)

Les chants suivants qui contiennent l'ornement libre et dont nous donnons la basse (qu'on placera à l'octave inférieure) doivent être complétés par les deux parties intermédiaires, toutefois sans ornement libre.

DEVOIR N<sup>o</sup> 31 (CHANTS SANS BASSE DONNÉE)

## MODÈLE

REMARQUE.— Les quintes parallèles provenant de l'appoggiature sont justifiées par cela même (voir la première mesure du modèle).

§ 76.—Il nous reste encore à signaler les ornements mélodiques libres que voici :

4) *L'anticipation* : Note qui, devant se trouver sur un temps fort ou sur la partie forte d'un temps, se trouve placée prématurément dans la même partie sur le temps ou sur la partie faible précédente. La durée de l'anticipation doit être assez brève.

L'anticipation peut précéder la note intégrante dans une ou plusieurs parties à la fois :

L'anticipation est le plus souvent employée dans les cadences conclusives.

On peut également pratiquer l'anticipation avant une note de passage diatonique ou chromatique, avant une broderie et avant une appoggiature :

au lieu de: etc. ou écrit: etc.

### DEVOIR N° 32 (CHANTS DONNÉS)

5) *Anticipation indirecte ou échappée* (\*\*). Ce sont les dissonances quittées sans résolution qui s'appellent parfois aussi notes échangées. Le plus souvent elles s'expliquent par la suppression d'une ou plusieurs notes de passage ou par la *possibilité* de se trouver dans l'accord subséquent :

6) *Le retard préparé mais quitté par un intervalle disjoint* (le plus souvent c'est la neuvième).

Un bon emploi de ces derniers ornements libres (5-6-8) étant assez difficile nous conseillons à l'élève de s'en servir avec sobriété.

### DEVOIR N° 33 (CHANTS AVEC BASSE DONNÉE)

#### MODÈLE

L'élève composera des périodes de huit ou seize mesures à rythmes différents, ayant pour but l'emploi des ornements mélodiques libres.

(\*) Les quintes parallèles ne présentent aucun inconvénient, par suite de la deuxième (*mi-si*) formée par la note de passage.

(\*\*) La traduction plus fidèle serait: Saut de la note dissonante.

## CHAPITRE V

### ENHARMONIE et MODULATION SUBITE

#### ACCORDS ALTÉRÉS

§ 77.— 1) Les notes de passage chromatiques forment un certain nombre d'accords qui doivent être considérés comme indépendants et s'appellent : *Accords altérés*.

2) On peut les subdiviser en deux classes. Ceux de la première classe ne contiennent pas une nouvelle composition et se reconnaissent par le degré sur lequel ils se produisent et par le changement chromatique sans lequel ils ne pourraient pas se former.

Les principaux sont :

*L'accord artificiel de septième de dominante sur le II<sup>m</sup>e degré du ton majeur, l'accord de septième diminuée sur le II<sup>m</sup>e degré du ton majeur, et l'accord parfait majeur sur le II<sup>m</sup>e degré du ton majeur et du ton mineur.*

Ceux de la deuxième classe ont tout à fait une nouvelle composition; ce sont les accords de *quinte et sixte augmentée*.

#### ACCORD ARTIFICIEL de 7<sup>m</sup>e de DOMINANTE et Accord artificiel de 7<sup>m</sup>e diminuée

§ 78.— 1) *L'accord artificiel de septième de dominante* se forme par l'altération ascendante de la tierce (comme note de passage chromatique) dans l'accord de septième du II<sup>m</sup>e degré du ton majeur, et se résout sur l'accord du I<sup>er</sup> ou du V<sup>m</sup>e degré.

2) *L'accord artificiel de septième diminuée* provient de la réunion de l'altération précédente avec celle de la fondamentale du même accord et se résout sur le I<sup>er</sup> degré seulement.

3) Tous les deux s'emploient de préférence comme accord de quinte et sixte, et de tierce et quarte dans les cadences :

#### ACCORDS ARTIFICIELS DE 7<sup>m</sup>e DE DOMINANTE

#### ACCORDS ARTIFICIELS DE 7<sup>m</sup>e DIMINUÉE

4) Tous les deux, préparés par les accords parfaits du 1<sup>er</sup> ou du VI<sup>m</sup>e degré ainsi que par le IV<sup>m</sup>e, peuvent être employés comme accords indépendants.

Diagram showing two systems of chords. The first system shows a transition from I to II, and the second from VI to II. Fingerings are indicated below the notes.

REMARQUE.— En cas de préparation de l'accord artificiel de septième diminuée par l'accord parfait du IV<sup>m</sup>e degré, une des parties procède par mouvement descendant de tierce diminuée :

Diagram showing a descending third movement of a diminished seventh chord, labeled "3<sup>de</sup> dim."

5) En mineur l'accord artificiel de septième de dominante demande, en plus de l'altération ascendante de la tierce, celle ascendante de la quinte :

Diagram showing an artificial dominant seventh chord in minor with ascending alterations, labeled "II".

l'emploi du deuxième renversement de cet accord est rare.

6) L'accord artificiel de septième diminuée ne peut pas se former sur le II<sup>m</sup>e degré du mode mineur.

### ACCORDS PRODUITS PAR L'ALTÉRATION DESCENDANTE DU II<sup>m</sup>e DEGRÉ

§ 79.—1) En modifiant la fondamentale de l'accord de trois sons du deuxième degré par une altération descendante, il en résulte un accord parfait majeur employé comme premier renversement avec la doublure de la tierce et qui se résout sur l'accord de quarte et sixte de cadence ou sur l'accord parfait de tonique :

Diagram showing the resolution of an artificial major triad to a cadence chord, labeled "II".

2) On peut l'employer dans les cadences comme accord indépendant en le faisant précéder de préférence par l'accord parfait du 1<sup>er</sup> degré :

Diagram showing an artificial major triad preceded by a perfect chord of the first degree, labeled "I" and "II".

REMARQUE.— Sa résolution sur l'accord parfait du V<sup>m</sup>e degré ou sur l'accord de septième de dominante demande le mouvement descendant de tierce diminuée de l'une des parties :

Diagram showing a descending third movement of a diminished seventh chord, labeled "3<sup>de</sup> dim."

3) Par la même altération descendante du II<sup>m</sup> degré se produit aussi l'accord de septième de dominante avec quinte diminuée :



L'élève se servira de ces accords dans ses devoirs modulants, toutefois sans en abuser.

## ACCORD DE QUINTE AUGMENTÉE (\*)

§ 80.—1) Il se produit par l'altération ascendante de la quinte d'un accord parfait majeur, ou par l'altération descendante de la fondamentale d'un accord parfait mineur :



REMARQUE.—L'accord de quinte augmentée (2) ne peut pas se produire dans le ton mineur ; voir l'orthographe de la gamme chromatique (§ 66).

2) En dehors de sa propriété d'être formé par une note de passage chromatique, l'accord de quinte augmentée peut s'employer indépendamment lorsqu'il a comme préparation l'accord résolutive même :



3) Il peut aussi se produire comme renversement :



## ACCORD DE 7<sup>m</sup>e DE DOMINANTE avec Quinte augmentée

§ 81.—1) Il ne peut se produire qu'en majeur :



2) Comme accord indépendant on peut le préparer par l'accord résolutive (\*\*):



3) Son effet ne sera que meilleur si on l'emploie dans une disposition donnant le renversement de la tierce diminuée c'est-à-dire la sixte augmentée.

## SUPLÉMENT

A cinq parties on peut aussi employer un accord de neuvième avec quinte augmentée dans le ton majeur :



(\*) Il est bien entendu que tous ces accords se classent sous le titre d'accords altérés.

(\*\*) Nous conseillons toutefois de le former par une note de passage.



## MODULATION ENHARMONIQUE

§ 83.—Comme moyens de modulation subite on se sert de l'enharmoine des accords de sixte augmentée, des accords de septième diminuée et des accords de quinte augmentée ainsi que des cas nombreux des successions polytoniques.

### ENHARMONIE DES ACCORDS DE SIXTE AUGMENTÉE

§ 84.—1) Pour moduler enharmoniquement d'un ton à un autre, soit par exemple *Do* le point de départ, on prend son accord de septième de dominante complet ou incomplet, (*en ce dernier cas la doublure de la tierce est indispensable*) et on le considère enharmonique de l'un des accords de sixte augmentée, dont la résolution sur l'accord parfait ou accord de quarte et sixte, donnera la modulation aux tons éloignés *Fa* #, *Si* ou *si* :

1)  $7 = 6$   $6_4$   $6_4$   $7 = 6$   $6_4$   $6_4$

2)  $7 = 6$   $6_4$   $6_4$   $7 = 6$   $6_4$   $6_4$

3)  $7 = 6$   $6_4$   $6_4$   $7 = 6$   $6_4$   $6_4$

4)  $7 = 6$   $6_4$   $6_4$   $7 = 6$   $6_4$   $6_4$

2) Dans la résolution de l'accord de quinte et sixte augmentée sur l'accord parfait de dominante (ex. 2) pour éviter des quintes parallèles, on le transforme d'abord en accord de tierce et quarte augmentée ou on le résout préalablement sur l'accord de quarte et sixte :

V  $6_4$   $6_4$   $6_4$   $6_4$   $6_4$   $6_4$

3) Par l'enharmoine des accords de sixte augmentée on peut moduler aux autres tons, en passant préalablement à un des tons voisins à celui du point de départ et cela pour obtenir l'accord de septième de dominante du ton voisin, par exemple :

*Do*  $7 = 6$   $6_4$   $6_4$   $7 = 6$   $6_4$   $6_4$  *Mi* *Do*  $7 = 6$   $6_4$   $6_4$  *Do*

4) Les accords de sixte augmentée modulent aux tons diésés; leur emploi est donc bon lorsqu'il s'agit de diminuer subitement le nombre des bémols ou augmenter subitement le nombre des dièses :

*Do*  $7 = 6$   $6_4$   $6_4$   $7 = 6$   $6_4$   $6_4$  *La* N.B. *Do*

REMARQUE.—L'enharmoine de l'accord de septième de dominante avec l'accord de tierce et quarte doublement augmentée n'est pas présentée dans l'exemple ci-dessus, ce qui ne se fait pas ordinairement en pratique, toutefois la résolution de l'accord de septième de dominante du ton de *Re* b sur l'accord de quarte et sixte du ton de *Do*, s'explique par cette enharmoine sous-entendue.

### EXERCICES

Ecrire et jouer au piano, au moyen des accords de sixte augmentée, des modulations subites aux différents tons éloignés.

ENHARMONIE DE L'ACCORD DE 7<sup>ME</sup> DIMINUÉE

§ 85.—1) Tout accord de septième diminuée peut avoir les six résolutions suivantes :



2) Mais, vu que cet accord peut être présenté enharmoniquement sous quatre aspects différents :



il en résulte 24 résolutions pouvant amener à l'une ou à l'autre des 24 tonalités.



EXERCICES

Ecrire et jouer au piano des modulations aux différentes tonalités au moyen de l'accord de septième diminuée.

ENHARMONIE DE L'ACCORD DE QUINTE AUGMENTÉE

§ 86.—1) L'accord de quinte augmentée à quatre résolutions :



2) Par le fait enharmonique, cet accord peut se présenter sous trois aspects différents :



il en résulte douze résolutions.

REMARQUE.—L'accord de quinte augmentée s'emploie rarement comme moyen modulant.

SUCCESSIONS POLYTONIQUES

NOTIONS GÉNÉRALES

§ 87.—1) Comme nous l'avons déjà dit au § 53 nous appelons *polytonique* toute succession de deux ou plusieurs accords appartenant séparément à différentes tonalités.

2) Dans ces successions le *mouvement conjoint* des parties et l'enchaînement harmonique sont obligatoires.

3) Plus il y a de notes communes entre les accords qui constituent une succession polytonique, plus sa sonorité est douce et agréable.

4) Les plus remarquables et les plus usitées sont : la *cadence empruntée* et la *succession polytonique des accords de septième de dominante*.

DES CADENCES EMPRUNTÉES

§ 88.—a) *En majeur*.

1) L'accord parfait de dominante ou l'accord de septième de dominante se résout sur l'accord parfait du VI<sup>ME</sup> degré, emprunté au ton mineur homonyme avec la doublure de la tierce :



(\*) En raison de la septième de cet accord qui appartient aux deux modes harmoniques homonymes, il est évident que les résolutions 1-3-5 appartiennent au mode mineur, les 2-4 au mode majeur et 6 aux deux modes. (N. D. T.)

2) On l'emploie dans le même cas que la cadence rompue et on peut la faire suivre de l'accord mineur de sous-dominante, de l'accord de sixte du II<sup>m</sup>e degré du mode majeur harmonique ou de l'accord de sixte du même degré modifié par une altération descendante.

IV harm. II harm. II harm.

6      ♭6

SUPPLÉMENT

Par l'emprunt au ton mineur s'explique l'emploi de l'accord de quinte et sixte augmentée en majeur ainsi que l'emploi de l'accord de septième diminuée sur le IV<sup>m</sup>e degré modifié par une altération ascendante ayant comme résolution l'accord de quarte et sixte de tonique.

au lieu de :

on écrit :

L'orthographe de l'exemple ci-dessus se rencontre quand ces accords sont accompagnés d'ornements harmoniques ou mélodiques.

§ 89.—b) *En mineur.*

1) L'accord parfait de dominante est suivi de l'accord de septième diminuée sur le IV<sup>m</sup>e degré modifié par une altération ascendante :

2) Cette succession s'emploie presque toujours dans les positions mélodiques indiquées dans l'exemple suivant et demande comme résolution l'accord de quarte et sixte conclusif :

Se servir des cadences d'emprunt dans la conclusion des devoirs modulants.

SUCCESSION POLYTONIQUE DES ACCORDS DE 7<sup>m</sup>e DE DOMINANTE  
en rapport de tierce supérieure ou inférieure

§ 90.—1) Exemple d'enchaînement d'accords parfaits avec des accords de septième de dominante distants d'une tierce mineure ou majeure :

2) Exemple d'enchaînement d'accords de septième de dominante avec des accords parfaits distants d'une tierce mineure ou majeure :

NOTA.—L'exemple (1) est moins bon car il se présente comme s'il contenait un retard incorrect.

3) Exemple d'enchaînement d'accords de septième de dominante distants d'une tierce majeure ou mineure :

4) Exemple d'enchaînement de deux accords de septième de dominante distants d'une quarte et d'une quinte :

NOTA.— La succession (a) de l'exemple ci-dessus est d'un effet plutôt dur à cause du mouvement ascendant de la septième; par contre, la succession (b) est assez usitée, elle dérive de la *marche modulante*, modification de la marche untonique, c'est-à-dire : chaque accord de septième de la marche untonique se transforme en accord de septième de dominante dans la marche modulante.

MARCHE UNTONIQUE

MARCHE MODULANTE

Une telle marche modulante, par suite de l'enharmonie d'un des accords de septième de dominante, amène la modulation au ton primitif.

REMARQUE.— On peut aussi composer des marches modulantes avec des accords de septième de sensible mineure ou diminuée ainsi qu'avec des accords de neuvième alternés par des accords de septième.

#### SUPPLÉMENT

La succession de deux accords de septième de dominante distants d'une quarte augmentée ou d'une quinte diminuée :

s'explique par :

etc.

#### APPLICATION DE LA POLYTONIE à la Modulation subite

§ 91.—1) La modulation au moyen de la polytonie ne demande pas d'explication particulière; la polytonie s'emploie pour les transitions aux tons voisins aussi bien que pour les transitions aux tons éloignés :

2) Toutefois la modulation subite, musicalement bien complète, ne demande pas de transition au delà des tons de deuxième classe; ce n'est que la modulation graduelle qui enchaîne d'une manière satisfaisante les tonalités éloignées.

3) La modulation subite, employée comme modulation passagère de courte durée aux tons de deuxième classe, impose en quelque sorte la règle suivante: Après avoir modulé subitement à l'un des tons de deuxième classe on va immédiatement au ton de première classe retranché par la modulation subite et on revient ensuite au ton principal:

DO — RÉ  $\flat$  — fa — DO

DO — SI — mi — DO

DO — MI — la — DO

DO — si — SOL — DO

#### EXEMPLE DE MODULATIONS PASSAGÈRES

Do La ré Do (en harm.) Mi la Do

4) On peut aussi quelquefois revenir subitement et directement au ton primitif:

Do Ré  $\flat$  Do

#### EXERCICES

Ecrire et jouer au piano des modulations subites alternées par des modulations graduelles.

#### DEVOIR N° 34

Employer quelquefois la polytonie dans la réalisation des chants donnés.

#### MODÈLE

REMARQUE.— Nous laissons à l'élève la tâche de trouver toute combinaison polytonique pouvant résulter des autres accords de septième.

## RÉALISATION DES CHORAUX

§ 92.—Dans la réalisation des choraux, la modulation chromatique et subite, la succession polytonique et les dissonances de toute espèce, peuvent y avoir leur emploi.

Comme aperçu nous donnons deux réalisations différentes de deux strophes de choraux.

## CHORAL I

## CHORAL II

## DEVOIR N° 35

Réaliser chaque choral

I<sup>o</sup> *en style rigoureux* avec des accords plaqués.

II<sup>o</sup> *en style rigoureux* avec des retards, des notes de passage et tout autre ornement mélodique dans les trois parties inférieures.

III<sup>o</sup> *en style libre* avec l'emploi des harmonies dissonantes, des successions polytoniques, etc. (de 2 à 3 fois).

## SUPPLÉMENT I

## DE L'ORNEMENT HARMONIQUE et de L'ORNEMENT de la PÉDALE

§ 93.—1) Si au lieu d'émettre simultanément les notes d'un accord (accord plaqué) on les fait se succéder dans un ordre quelconque, on obtient l'ornement appelé : *harmonique* ou *accord brisé* ou *arpégé* ou *figuré* :

2) On peut alterner l'ornement harmonique avec l'ornement mélodique :

3) L'ornement harmonique sert plutôt de formation à l'accompagnement instrumental et il constitue un sujet d'étude de la composition libre.

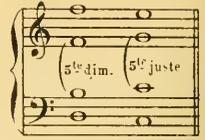
4) Il reste à signaler la pédale brodée, ornement d'emploi assez fréquent :

etc.

## SUPPLÉMENT II

## DÉROGATIONS à la RÈGLE RIGOUREUSE du MOUVEMENT des PARTIES

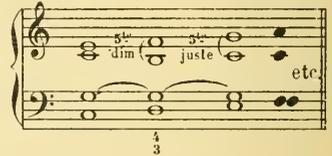
a) Deux quintes parallèles dont la première est diminuée et la deuxième juste, s'emploient quelquefois dans les parties intermédiaires lorsqu'elles sont formées par la résolution du premier renversement de l'accord de quinte diminuée ayant la note sensible au ténor :



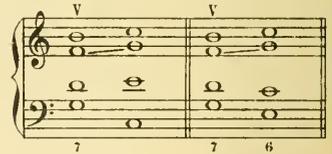
b) La septième de l'accord de tierce et quarte de dominante qui monte dans la partie intermédiaire lorsque la dominante reste immobile :



c) Les procédés (a-b) à la fois :



d) La septième qui monte, (exclusivement à l'alto) et dans la disposition serrée des parties, lorsque l'accord de dominante se résout sur l'accord parfait ou sur l'accord de sixte de tonique; en ce cas, la basse procède par mouvement descendant :



e) Deux quintes justes formées par la résolution de l'accord de quinte et sixte augmentée :



f) Deux quintes justes, dont la deuxième se trouve immédiatement après un point d'orgue :



g) Deux quintes parallèles ou se produisant par mouvement contraire dans les cadences conclusives, ayant pour but l'accord de tonique complet :



*h) L'emploi de la gamme mineure harmonique à la partie supérieure, avec le mouvement de seconde augmentée :*

Nous conseillons à l'élève de s'abstenir dans son travail d'école de toutes les licences (supplément II) qu'on vient de mentionner.

### SUPPLÉMENT III

#### PARTICULARITÉS de QUELQUES SUCCESIONS POLYTONIQUES

*a) La réalisation de la gamme chromatique à la basse par mouvement descendant avec des accords de quinte et sixte augmentée.*

*b) La réalisation de la gamme descendante à la basse procédant par tons, avec des accords de septième de dominante.*

*c) Des successions chromatiques des accords de septième diminuée par mouvement ascendant et descendant.*

*d) Des successions d'accords de sixte sur une pédale, par mouvement ascendant et descendant.*

### CONCLUSION

Sous la direction d'un professeur expérimenté l'élève pourra composer des préludes modulants à quatre parties en coupe binaire et ternaire, et faire diverses variations sur un thème harmonique; pour mieux guider l'élève dans ce travail nous en donnons des exemples, quoique l'étendue limitée de notre manuel ne devrait pas nous le permettre.

FIN

*EXEMPLES*  
de variations sur un thème harmonique

THÈME VAR. I (en style de choral)

VAR. II (ornement mélodique dans la partie supérieure)

VAR. III (ornement dans toutes les parties)

VAR. IV (autre réalisation, succession polytonique)

## PRÉLUDE MODULANT

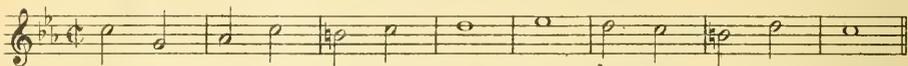
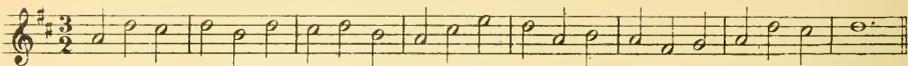
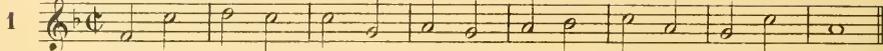
sur le même thème

Do-Mi b-Do

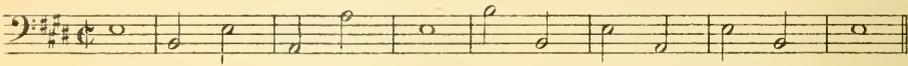
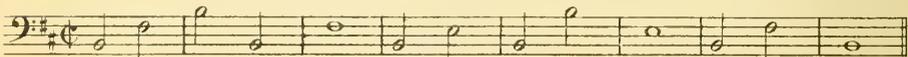
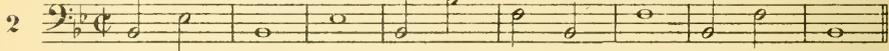
I<sup>re</sup> PARTIE (période)II<sup>e</sup> PARTIE (autre mouvement et caractère)III<sup>e</sup> PARTIE (comme la 1<sup>re</sup>)

## DEVOIRS

(Accords de trois sons. (I-IV et I-V))

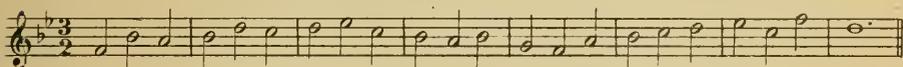
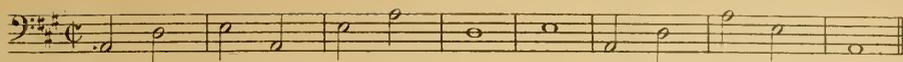


(Accords de trois sons. (I-IV et I-V))

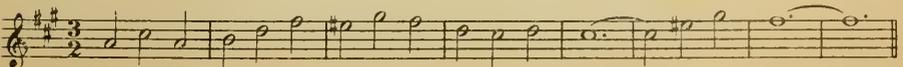
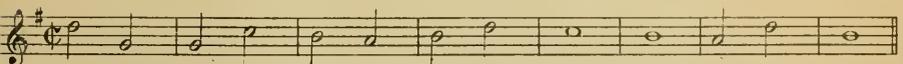
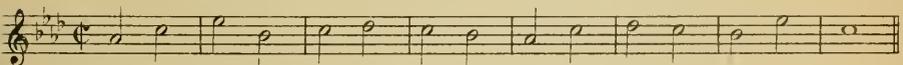
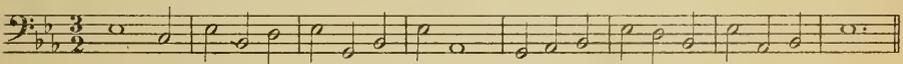
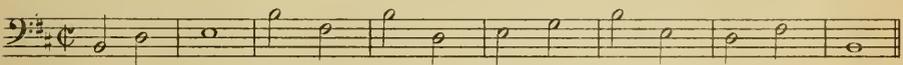
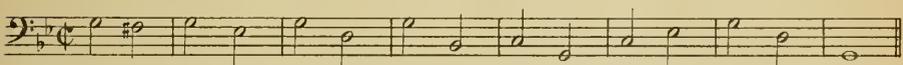


(Accords de trois sons. (IV-V))

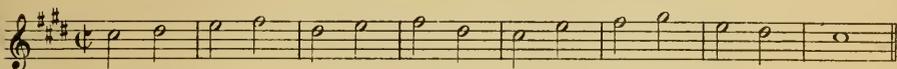
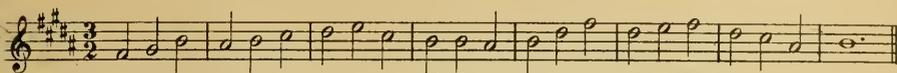
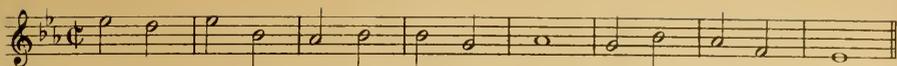




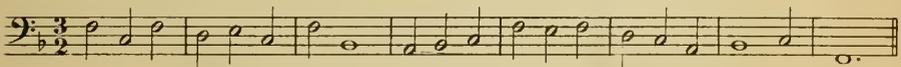
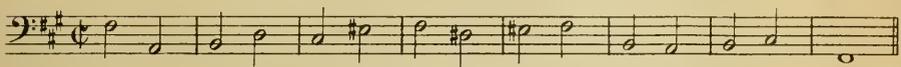
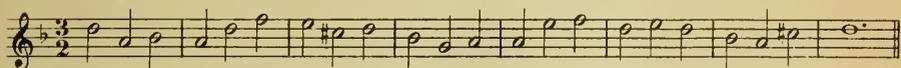
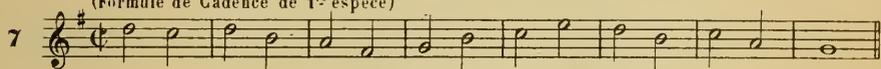
(Accords de 6<sup>te</sup>. (I-IV et I-V)



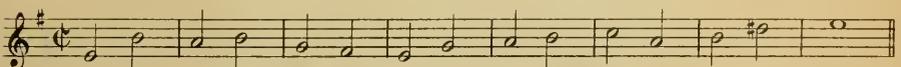
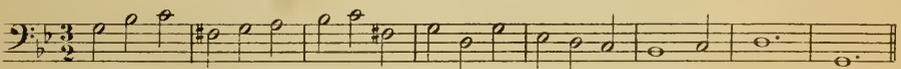
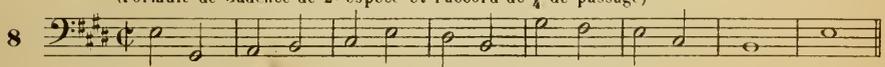
(Accord parfait du IV avec l'accord de 6<sup>te</sup> du V; accord de 6<sup>te</sup> du IV avec l'accord parfait du V)



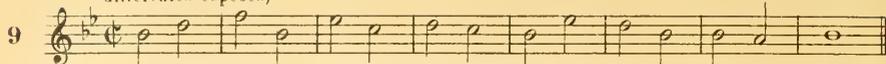
(Formule de Cadence de 1<sup>re</sup> espèce)



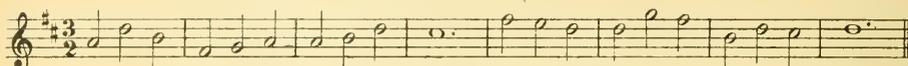
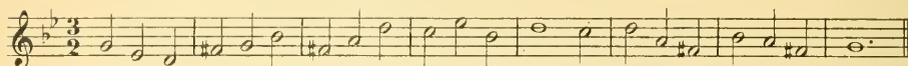
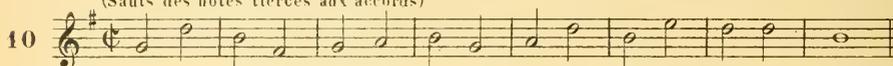
(Formule de Cadence de 2<sup>e</sup> espèce et l'accord de  $\frac{6}{4}$  de passage)



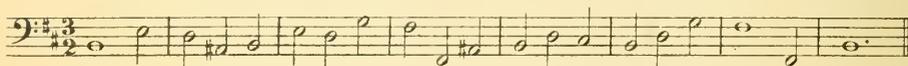
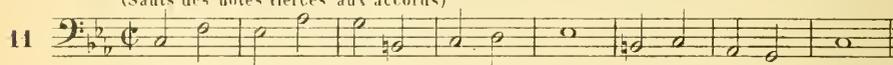
(Réaliser les chants donnés de deux manières diverses et conclure par des cadences de différentes espèces)



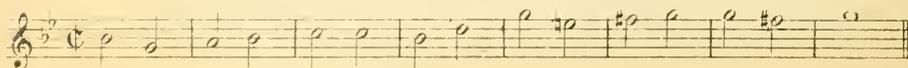
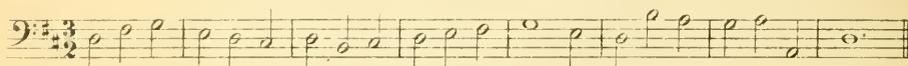
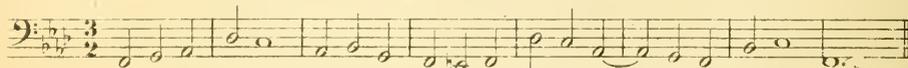
(Sauts des notes tierces aux accords)



(Sauts des notes tierces aux accords)

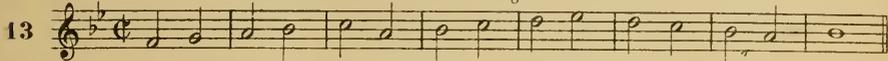


(Accord de 6<sup>te</sup> du VII<sup>e</sup> degré)





(Accord de trois sons et accord de 6<sup>te</sup> du II<sup>e</sup> degré)





Musical score for guitar, consisting of 14 staves of music. The score is written in treble clef and includes various key signatures and time signatures. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some measures containing triplets and slurs. The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb) and back to one sharp (F#). The time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4.

Staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. Notes: F#4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

Staff 2: Treble clef, key signature of two flats (Bb), 3/4 time signature. Notes: Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2, F2.

Staff 3: Treble clef, key signature of two flats (Bb), 3/4 time signature. Notes: Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2, F2.

Staff 4: Treble clef, key signature of two flats (Bb), 3/4 time signature. Notes: Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2, F2.

Staff 5: Treble clef, key signature of two flats (Bb), 3/4 time signature. Notes: Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2, F2.

Staff 6: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. Notes: F#4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

Staff 7: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. Notes: F#4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

Staff 8: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. Notes: F#4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

Staff 9: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. Notes: F#4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

Staff 10: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. Notes: F#4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

Staff 11: Treble clef, key signature of two flats (Bb), 4/4 time signature. Notes: Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2, F2.

Staff 12: Treble clef, key signature of two flats (Bb), 4/4 time signature. Notes: Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, Bb2, A2, G2, F2.

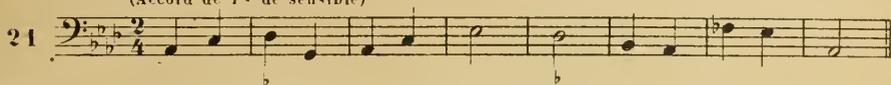
Staff 13: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. Notes: F#4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

Staff 14: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/4 time signature. Notes: F#4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

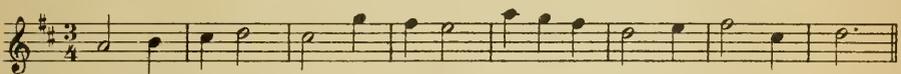
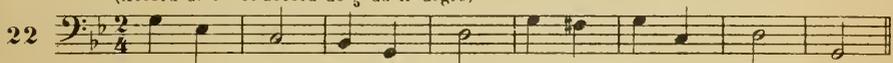
(Accord de 7<sup>me</sup> de dominante à l'état fondamental.)(Renversements de l'accord de 7<sup>me</sup> de dominante)



(Accord de 7<sup>me</sup> de sensible)



(Accord de 7<sup>me</sup> et accord de  $\frac{6}{5}$  du II<sup>e</sup> degré)



(Cadences plagales)



## CHANTS CHORALS

24

(1)

(2)

(3)

(4)

## CHANTS CHORAUX AVEC MODULATIONS

25

(1)

(2)

(3)

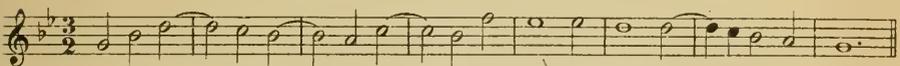
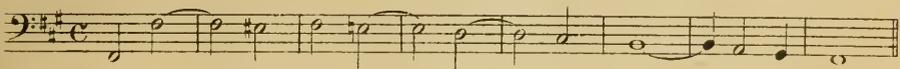
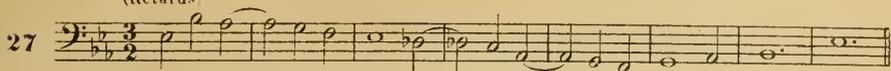
(4)

(5)

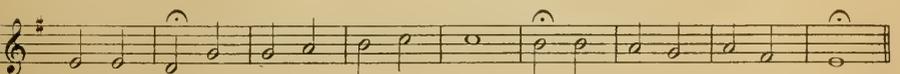
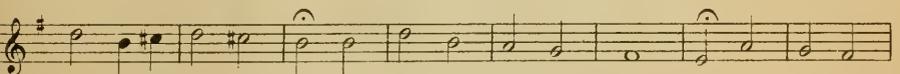
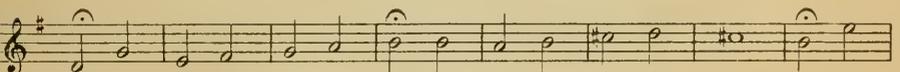
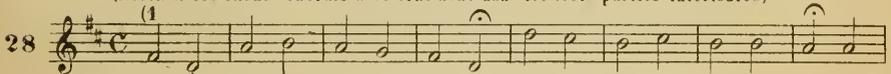


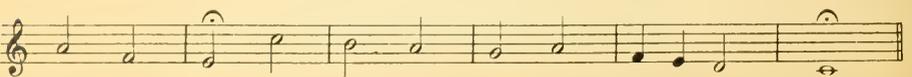
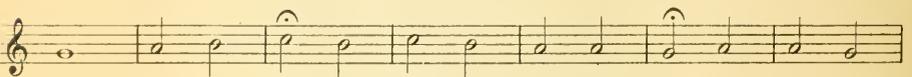
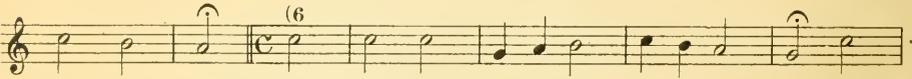


(Retards:



(Réaliser ces chants chorals avec ornement dans les trois parties inférieures)





## ORNEMENT MÉLODIQUE DU STYLE RIGoureux

(Réaliser ces chants donnés contenant des notes de passage, broderies et retards)

29

## ORNEMENT MÉLODIQUE DU STYLE LIBRE

(Chants avec basses données)

30

## CHANTS SANS BASSE DONNÉE

31

## CHANTS DONNÉS (Anticipation)

32

## CHANTS AVEC BASSES DONNÉES (Anticipation indirecte.)

33

## CHANTS DONNÉS (Successions polytoniques)

34

(1)

(2)

(3)

(4)

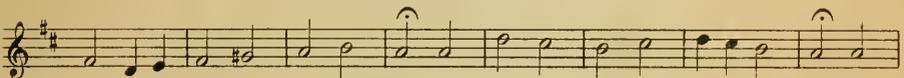
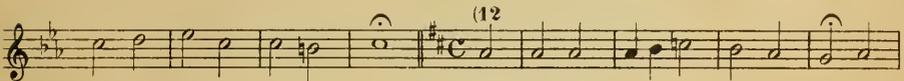
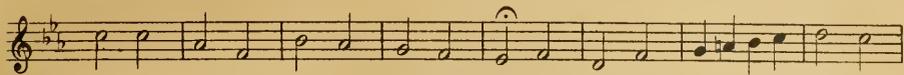
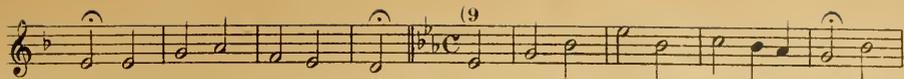
Réaliser chaque choral: 1<sup>o</sup> en style rigoureux avec des accords plaqués; 2<sup>o</sup> en style rigoureux avec des retards, des notes de passage et tout autre ornement mélodique dans les trois parties inférieures; 3<sup>o</sup> en style libre avec l'emploi des harmonies dissonantes, des successions polytoniques, etc. (de 2 à 3 fois).

35

(1)

(2)

Musical score consisting of 11 staves of music. The notation is in treble clef with a common time signature (C). The key signature starts with one flat (B-flat), changes to one sharp (F#) at measure 4, and returns to one flat at measure 8. The music features various note values, including quarter, eighth, and half notes, along with rests and phrasing slurs. Measure numbers 3, 4, 5, 6, 7, and 8 are indicated above the staves.



# TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION . . . . . Page 4

## CHAPITRE I

### NOTIONS ÉLÉMENTAIRES

|                                                                                                      | Pages |                                                                                                        | Pages |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| ACCORD DE TROIS SONS . . . . .                                                                       | 6     | Notes à doubler—dispositions serrées et larges— Position mélodique des accords de trois sons . . . . . | 12    |
| ACCORD DE SEPTIÈME . . . . .                                                                         | 8     |                                                                                                        |       |
| GRAMMES NATURELLES ET ARTIFICIELLES ou accords de 1 <sup>re</sup> et 2 <sup>de</sup> ordre . . . . . | 9     | DE L'ENCHAINEMENT HARMONIQUE ET MÉLODIQUE des accords de trois sons . . . . .                          | 13    |
| Rapports entre les différents accords de trois sons . . . . .                                        | 11    | Des successions et mouvements défendus . . . . .                                                       | 14    |
| MOUVEMENT DES PARTIES . . . . .                                                                      | 12    |                                                                                                        |       |

## CHAPITRE II

### DE LA SUCCESSION DES ACCORDS DANS LEURS RAPPORTS UNITONIQUES

|                                                                                                                                                                                        |    |                                                                                                                                      |    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| HARMONIE CONSONNANTE.—Enchaînement des accords de trois sons; du 1 <sup>er</sup> degré avec le 4 <sup>me</sup> ; du 1 <sup>er</sup> avec le 2 <sup>e</sup> et réciproquement . . . . . | 15 | Accords de trois sons et accords de sixte du 1 <sup>er</sup> degré . . . . .                                                         | 25 |
| Enchaînement des accords parfaits du 4 <sup>me</sup> et du 2 <sup>e</sup> degré . . . . .                                                                                              | 16 | Accord parfait du 6 <sup>e</sup> degré; cadence rompue . . . . .                                                                     | 26 |
| Enchaînement des accords de sixte avec les accords du 1 <sup>er</sup> , 4 <sup>me</sup> degré, et du 1 <sup>er</sup> , 2 <sup>e</sup> degré . . . . .                                  | 17 | Accord parfait du 7 <sup>e</sup> degré du mode mineur naturel (cadence phrygienne de 1 <sup>re</sup> espèce) . . . . .               | 27 |
| Enchaînement de l'accord de sixte du 4 <sup>me</sup> degré avec l'accord parfait du 2 <sup>e</sup> degré . . . . .                                                                     | 17 | Accord parfait du 7 <sup>e</sup> degré du mode mineur naturel (cadence phrygienne de 2 <sup>de</sup> espèce) . . . . .               | 27 |
| Enchaînement de l'accord parfait du 4 <sup>me</sup> degré avec l'accord de sixte du 2 <sup>e</sup> degré . . . . .                                                                     | 18 | Réalisation des chorals (unitoniques) . . . . .                                                                                      | 28 |
| Enchaînement des deux accords de sixte du 4 <sup>me</sup> et du 2 <sup>e</sup> degré . . . . .                                                                                         | 18 | Accord de sous-dominante mineure et accord de sixte du 1 <sup>er</sup> degré du mode majeur harmonique . . . . .                     | 29 |
| Cadences ou conclusions complètes authentiques et plagales . . . . .                                                                                                                   | 19 | HARMONIE DISSONANTE.—Accord de 7 <sup>e</sup> de dominante. Etat fondamental . . . . .                                               | 30 |
| Formule de cadence de première espèce avec la succession de la sous-dominante et de la dominante . . . . .                                                                             | 19 | Renversements de l'accord de 7 <sup>e</sup> de dominante . . . . .                                                                   | 32 |
| Formule de cadence de seconde espèce avec l'accord de quarte et de sixte du premier degré . . . . .                                                                                    | 20 | Accord de 7 <sup>e</sup> de sensible: mineure et diminuée . . . . .                                                                  | 33 |
| Accords de quarte et sixte de passage . . . . .                                                                                                                                        | 20 | Accord de 7 <sup>e</sup> du 1 <sup>er</sup> degré et son 1 <sup>er</sup> renversement . . . . .                                      | 34 |
| De la demi-cadence, De la phrase . . . . .                                                                                                                                             | 21 | Forme spéciale des cadences plagales . . . . .                                                                                       | 35 |
| Des intervalles mélodiques de quarte et de quinte dans une des trois parties supérieures . . . . .                                                                                     | 22 | Emploi des accords de 7 <sup>e</sup> dans la réalisation des chorals . . . . .                                                       | 36 |
| Du mouvement disjoint des notes tierces des accords . . . . .                                                                                                                          | 23 | Accords de neuvième . . . . .                                                                                                        | 36 |
| Du mouvement mélodique à la basse par des notes tierces des accords . . . . .                                                                                                          | 23 | DE TOUTS LES ACCORDS DE TROIS SONS dans leurs rapports unitoniques. Marches harmoniques des accords de trois sons . . . . .          | 37 |
| Accords de sixte de l'accord de quinte diminué du 7 <sup>e</sup> degré . . . . .                                                                                                       | 24 | DE TOUTS LES ACCORDS DE 7 <sup>e</sup> dans leurs rapports unitoniques. Marches harmoniques avec accords de 7 <sup>e</sup> . . . . . | 39 |
|                                                                                                                                                                                        |    | Supplément—(Libre emploi de tous les degrés de chaque mode) . . . . .                                                                | 41 |

## CHAPITRE III

### DE LA MODULATION

|                                                                                                         | Pages |                                                                                                   | Pages |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-------|
| Notions préliminaires . . . . .                                                                         | 43    | Influence de l'accord artificiel du IV <sup>e</sup> degré de la gamme mineure mélodique . . . . . | 48    |
| Tons voisins ou de 1 <sup>re</sup> classe . . . . .                                                     | 43    | <i>MODULATION DÉFINITIVE ET PASSAGÈRE</i> . . . . .                                               | 48    |
| <i>MODULATION DIATONIQUE</i> . . . . .                                                                  | 43    | <i>EMPLOI DE LA MODULATION</i> dans la réalisation d'un chant . . . . .                           | 50    |
| Moyens indirects . . . . .                                                                              | 45    | <i>MODULATION AUX TONS DE DEUXIÈME CLASSE</i>                                                     |       |
| Participation de l'accord majeur artificiel du IV <sup>e</sup> degré du mode mineur mélodique . . . . . | 45    | Plans modulants . . . . .                                                                         | 51    |
| Modulation immédiate par l'accord artificiel de tonique du ton suivant . . . . .                        | 46    | Tons éloignés . . . . .                                                                           | 53    |
| Du mouvement chromatique et des successions polytoniques. Fausses relations . . . . .                   | 46    | <i>DE LA PÉDALE</i> . . . . .                                                                     | 54    |
| <i>MODULATION CHROMATIQUE</i> . . . . .                                                                 | 47    | <i>Supplément</i> — Pédale supérieure et pédale mé-<br>diaire . . . . .                           | 55    |

## CHAPITRE IV

### DE L'ORNEMENT MÉLODIQUE

|                                                                              |    |                                                                                            |    |
|------------------------------------------------------------------------------|----|--------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Notes de passage. Notions générales . . . . .                                | 56 | Retards descendants . . . . .                                                              | 61 |
| Notes de passage diatoniques . . . . .                                       | 56 | Retards ascendants et simultanés . . . . .                                                 | 63 |
| Notes de passage chromatiques. Orthographe des gammes chromatiques . . . . . | 57 | <i>Supplément</i> — Retard de l'octave diminuée ou de l'unisson augmenté . . . . .         | 64 |
| Notes de passage chromatiques simples, doubles, etc. . . . .                 | 58 | <i>DE L'ORNEMENT MÉLODIQUE</i> du style rigoureux . . . . .                                | 65 |
| <i>DE LA BRODERIE</i> . . . . .                                              | 59 | <i>DU CHORAL FIGURÉ</i> et réalisation d'un chant contenant l'ornement mélodique . . . . . | 67 |
| <i>DES RETARDS</i> — Notions générales . . . . .                             | 60 | <i>DE L'ORNEMENT MÉLODIQUE</i> du style libre . . . . .                                    | 69 |

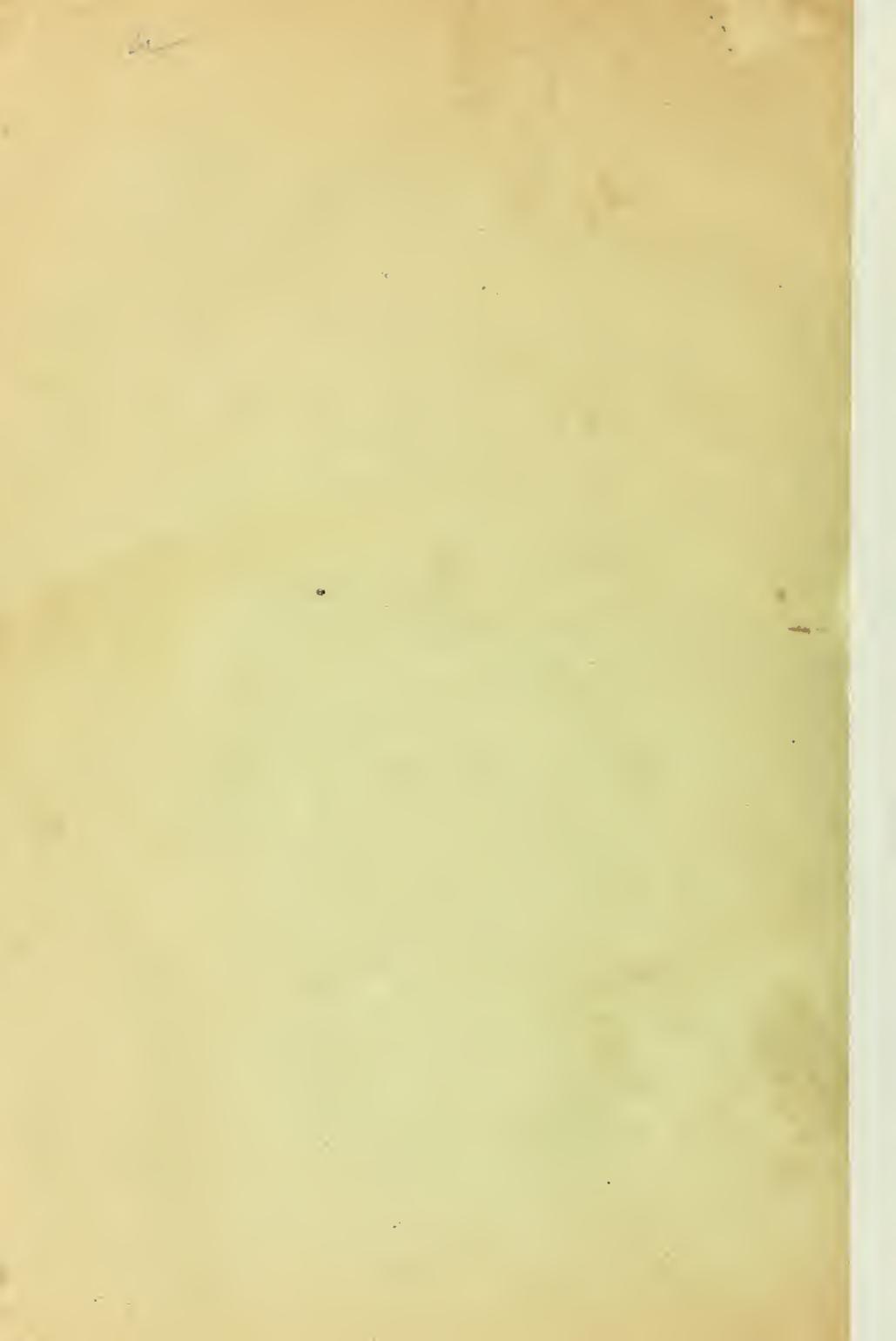
## CHAPITRE V

### ENHARMONIE et MODULATION SUBITE

|                                                                                                            |    |                                                                                              |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| ACCORDS ALTÉRÉS . . . . .                                                                                  | 72 | Succession polytonique des accords de 7 <sup>e</sup> de dominante . . . . .                  | 78 |
| ACCORD ARTIFICIEL DE 7 <sup>e</sup> DE DOMINANTE et accord artificiel de 7 <sup>e</sup> diminuée . . . . . | 72 | Application de la polytonie à la modulation subite . . . . .                                 | 79 |
| Accords produits par l'altération descendante du II <sup>e</sup> degré . . . . .                           | 73 | Réalisation des chorals . . . . .                                                            | 81 |
| Accord de quinte augmentée . . . . .                                                                       | 74 | <i>Supplément I</i> — De l'ornement harmonique et de l'ornement de la pédale . . . . .       | 81 |
| Accord de 7 <sup>e</sup> de dominante avec quinte augmentée . . . . .                                      | 74 | <i>Supplément II</i> — Dérogrations à la règle rigoureuse du mouvement des parties . . . . . | 82 |
| Accord de sixte augmentée . . . . .                                                                        | 75 | <i>Supplément III</i> — Particularités de quelques successions polytoniques . . . . .        | 83 |
| <i>MODULATION ENHARMONIQUE</i> . . . . .                                                                   | 76 | Exemples de variations sur un thème harmonique . . . . .                                     | 84 |
| Enharmonie des accords de sixte augmentée . . . . .                                                        | 76 | Prélude modulant sur le même thème . . . . .                                                 | 85 |
| Enharmonie de l'accord de 7 <sup>e</sup> . . . . .                                                         | 77 | Devoirs . . . . .                                                                            | 86 |
| Enharmonie de l'accord de quinte augmentée . . . . .                                                       | 77 |                                                                                              |    |
| <i>SUCCESSIONS POLYTONIQUES</i> . Notions générales . . . . .                                              | 77 |                                                                                              |    |
| Des cadences empruntées . . . . .                                                                          | 78 |                                                                                              |    |







MT  
50  
R514

Rimskii-Korsakov, Nikolai  
Andreevich  
Traité d'harmonie  
théorique et pratique

Music

894756 14,132

MT  
50  
R514

Rimskii-Korsakov, Nikolai  
Andreevich  
Traité d'harmonie  
théorique et pratique

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

UTL AT DOWNSVIEW



D RANGE BAY SHLF POS ITEM C  
39 13 12 21 02 013 2