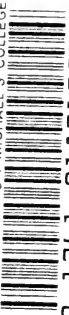


UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE



3 1761 01871952 6



le Bréviaire

du

Musicien

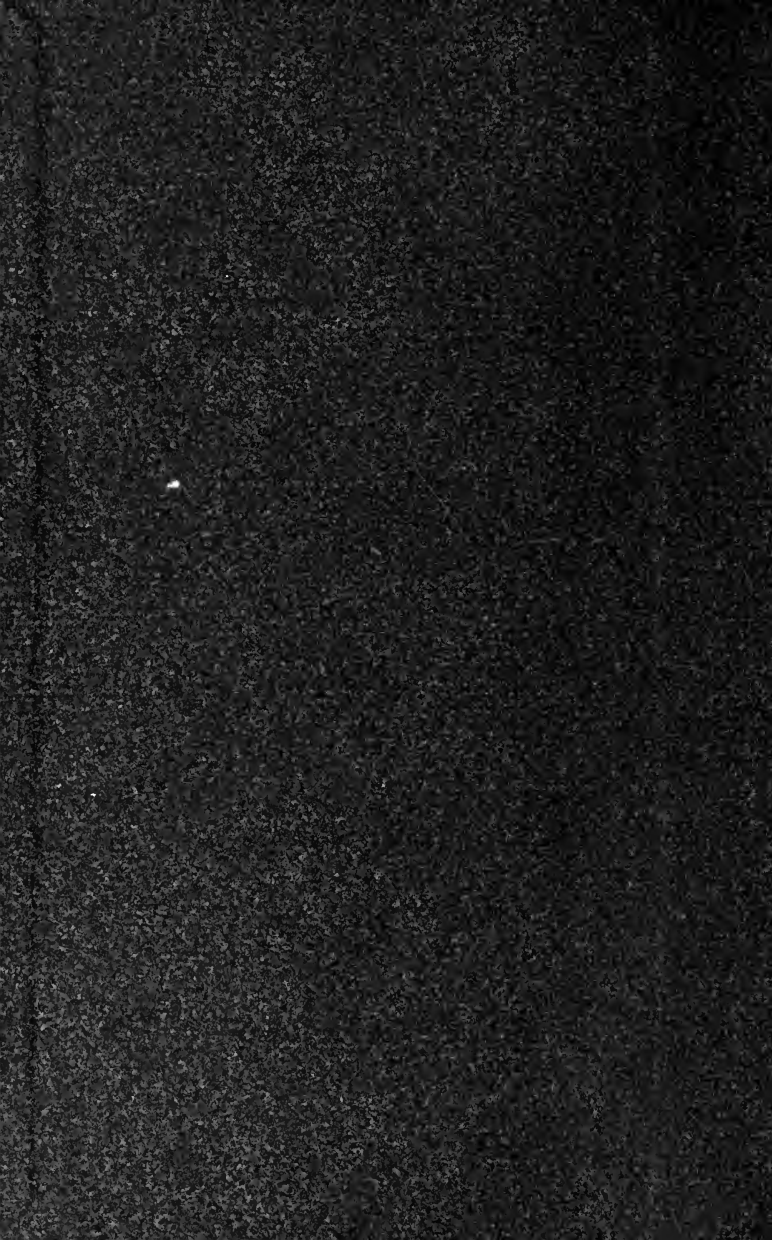


MT

7

.L83

SMC





LE BRÉVIAIRE DU MUSICIEN

MANUEL GÉNÉRAL DE MUSIQUE

PAR DEMANDES ET PAR RÉPONSES

A L'USAGE DES PROFESSEURS, DES ÉLÈVES
ET DES AMATEURS

ADAPTATION FRANÇAISE
DU
»KATECHISMUS DER MUSIK«

DE

J. LOBE

PAR

GUSTAVE SANDRÉ

CINQUIÈME ÉDITION

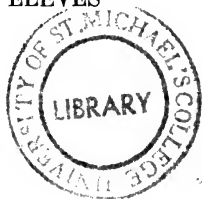


PARIS, COSTALLAT & CIE., ÉDITEURS

60 RUE DE LA CHAUSSEE D'ANTIN

LEIPZIG, BREITKOPF & HÄRTEL

1908.





PRÉFACE DE L'AUTEUR.

Quelques amis m'ayant conseillé de publier une traduction allemande d'un ouvrage fort répandu en Angleterre sous le titre de: *A Catechism of the Rudiments of Music, designed for the Assistance of Teachers of the Pianoforte, by James Clarke, etc.*, je m'aperçus, après un examen attentif, que cet ouvrage, excellent comme forme, était néanmoins insuffisant pour répondre aux exigences du public allemand. Je résolus alors de ne conserver du livre anglais que le plan général et d'écrire, d'après mes idées personnelles, un véritable *Manuel de Musique* qui puisse être, pour les professeurs, un guide sérieux et pratique; pour les élèves, un *Memento* facile à consulter; et, enfin, pour les amateurs, une source de renseignements pouvant les aider, soit à combler les lacunes de leur éducation musicale, soit à rectifier des idées fausses sur quelques détails de théorie restés obscurs pour eux.

La faveur avec laquelle mon livre fut accueilli, les nombreuses éditions qui en ont été vendues en peu de temps, tout ce qui, en un mot, caractérise un succès, me fait espérer que j'ai réussi à atteindre le but que je me suis proposé en commençant mon travail, et que je ne me suis pas écarté de la règle que je me suis constamment imposée: rester toujours clair et concis dans les explications techniques.

Puisse donc ce petit ouvrage continuer à servir utilement les différentes fractions du public auquel il fut destiné.

J. C. Lobe.

La Préface que l'on vient de lire indique trop clairement l'origine de ce livre et le but que l'auteur s'est proposé en l'écrivant pour qu'il soit nécessaire de rien ajouter à cet égard. Aussi nous bornerons-nous, en en publiant la traduction française, à émettre le vœu que, sous sa nouvelle forme, cet ouvrage retrouve le succès qui l'a accueilli lors de son apparition sous sa forme primitive.

LEIPZIG, Juillet 1886.

Les Éditeurs.

TABLE DES CHAPITRES.

	Page
Chapitre I. <i>Préliminaires</i>	4
Chapitre II. <i>Du Système Musical</i>	3
Chapitre III. <i>De l'Écriture Musicale ou Notation</i>	6
Chapitre IV. <i>Des Clés</i>	7
Chapitre V. <i>Des Signes d'altération</i>	10
Chapitre VI. <i>Des Degrés et des Intervalles</i>	13
Chapitre VII. <i>Des Modes</i>	22
Chapitre VIII. <i>Des Tonalités</i>	23
Chapitre IX. <i>Du Rapport des Tonalités entre-elles</i> . . .	29
Chapitre X. <i>De la Valeur des Notes</i>	34
Chapitre XI. <i>Des Silences</i>	42
Chapitre XII. <i>Des différents Signes qui peuvent faciliter</i> <i>la Lecture musicale</i>	45
Chapitre XIII. <i>Du Point</i>	49
Chapitre XIV. <i>Du «Tempo» ou Mouvement</i>	51
Chapitre XV. <i>De la Mesure</i>	53
Chapitre XVI. <i>De la Syncope</i>	62
Chapitre XVII. <i>Du Point-d'orgue et des divers Signes de</i> <i>repos</i>	64
Chapitre XVIII. <i>Des petites Notes ou Appoggiatures</i>	68
Chapitre XIX. <i>Des Groupes, Trilles, Battements et Termi-</i> <i>naisons, Mordents, Double-Trilles et Chaines de trilles</i> .	71
Chapitre XX. <i>De l'Harmonie et des Accords</i>	77
Chapitre XXI. <i>De l'Harmonie diatonique ou des Accords ren-</i> <i>fermés dans une Tonalité</i>	83

VI

	Page
Chapitre XXII. <i>Du Redoublement et de la Suppression des Intervalles. Des Positions. Des fausses Progressions. Des fausses Relations. De la Résolution des Accords . . .</i>	85
Chapitre XXIII. <i>De la Cadence parfaite, de la Cadence imparfaite, de la Demi-Cadence et de la Cadence rompue</i>	89
Chapitre XXIV. <i>De la Modulation</i>	94
Chapitre XXV. <i>De l'Harmonie figurée et des Notes étrangères à l'Harmonie</i>	92
Chapitre XXVI. <i>De la Basse chiffrée</i>	96
Chapitre XXVII. <i>Des Rudiments de la Pensée musicale . .</i>	98
Chapitre XXVIII. <i>Des quatre Morceaux qui composent le Quatuor d'instruments à archet considérés comme Forme fondamentale de tous les morceaux de musique instrumentale</i>	404
Chapitre XXIX. <i>Des Voix</i>	408
Chapitre XXX. <i>Des différents Morceaux de musique. . .</i>	412
Chapitre XXXI. <i>Du Style figuré ou polyphonique</i>	419
Chapitre XXXII. <i>De l'Imitation</i>	424
Chapitre XXXIII. <i>De la Fugue</i>	423
Chapitre XXXIV. <i>Du Canon</i>	426
Chapitre XXXV. <i>Du Contrepoint double.</i>	428
Chapitre XXXVI. <i>De la Musique vocale</i>	429
Chapitre XXXVII. <i>De la Musique instrumentale.</i>	433
Chapitre XXXVIII. <i>De l'Orgue</i>	446
Chapitre XXXIX. <i>De ce qui constitue une bonne Exécution musicale</i>	450
Chapitre XL. <i>De la Partition.</i>	451



CHAPITRE I

Préliminaires.

1. Qu'est-ce que la Musique?

La musique est l'art de combiner les sons; par l'intermédiaire du sens auditif elle peut faire naître dans notre esprit des idées ou des sentiments plus ou moins précis.

2. Quel est l'élément naturel dont dispose la musique pour arriver à ce résultat?

Le son modifié par le *timbre* et par le *rythme*.

3. Qu'est-ce que le son?

Le son est produit par les vibrations régulières d'un corps sonore tel qu'une corde tendue, l'air dans un tube, etc. Toute vibration irrégulière, c'est-à-dire inappréciable pour l'oreille humaine, ne produit qu'un *bruit*.

4. Qu'est-ce que le timbre?

Le timbre est la manière d'être d'un son selon qu'il est produit par les vibrations de tel ou tel corps sonore de telle ou telle forme. Exemple: Un même son émanant d'un violon, d'une flûte ou d'une voix, tout en restant identique à lui-même, prend, dans chaque cas, un aspect spécial, facile à discerner par l'oreille la moins exercée.

5. Qu'est-ce que le rythme?

Le rythme résulte de la division par parties correspondantes de la *durée* du son.

6. Comment un son peut-il différer d'un autre autrement que par le timbre?

Par le nombre et la rapidité des vibrations dans un temps donné. Plus le nombre des vibrations est petit, plus elles sont lentes, et le son qui en résulte est *grave*. Plus le nombre des vibrations est grand, plus elles sont rapides, et le son qui en résulte est *aigu*.

7. Quel nom donne-t-on à une série de sons entendus successivement?

Mélodie.

8. Quel nom donne-t-on à une série de sons entendus simultanément?

Harmonie.

9. Quelles sont les formes sous lesquelles la musique peut se manifester?

La musique vocale, la musique instrumentale et, enfin, la musique vocale et la musique instrumentale combinées.

10. Que désigne-t-on par les mots: «Théorie de la musique»?

L'ensemble des lois qui régissent cet art, et leur démonstration.

11. Qu'est-ce que la «pratique de la musique»?

L'application des lois théoriques et la faculté de les faire servir à atteindre un but déterminé, exécution ou composition.

12. Quel est l'ensemble des études musicales et comment les divise-t-on?

Cet ensemble comprend: le *solfège*, l'*harmonie*, le *contrepoint*, la *fugue* et l'*instrumentation*.

Le solfège constitue la partie élémentaire des études musicales; sa connaissance est indispensable pour l'étude et la pratique d'un instrument quelconque. L'harmonie, le contrepoint et la fugue forment le groupe des études supérieures.

CHAPITRE II.

Du Système musical.

13. Qu'appelle-t-on «Système musical»?

L'ensemble des sons employés en musique.

14. Quel est le nombre de ces sons?

Trente-et-un.*

15. Chacun de ces sons a-t-il un nom particulier?

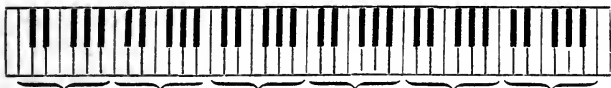
Non. On n'emploie que sept noms qui sont: *ut*,
(ou *do*) *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*.

16. Comment désigne-t-on les autres sons?

A l'aide des mêmes noms modifiés comme il sera dit plus loin.

17. Qu'est-ce qui peut le mieux (sans l'écriture musicale) figurer les différents sons?

Le clavier d'un piano.



18. Que représentent les espaces blancs placés entre deux traits dans la figure précédente?

Les touches inférieures.

19. Que représentent les traits noirs plus courts et plus larges?

Les touches supérieures. Les touches se suivent alternativement par 2 et par 3. En allant de gauche à droite, la touche inférieure (blanche) placée immédiatement avant le groupe de deux touches supérieures (noires) s'appelle *ut*, et les deux touches blanches sui-

* Le nombre des sons dont les vibrations sont perceptibles est de cent, environ; mais l'écriture musicale ne permet de noter (figurer) d'une façon distincte que trente-et-un d'entre eux.

vantes, *ré* et *mi*. Immédiatement avant le groupe de trois touches supérieures, la touche inférieure s'appelle *fa* et les trois qui suivent, *sol*, *la*, *si*.

20. Pourquoi, sous la figure précédente qui représente un clavier, a-t-on placé ce signe _____ ?

Pour diviser en groupes de sept sons ou notes l'étendue du clavier, et montrer que ces groupes se reproduisent régulièrement.

21. Quel nom spécial donne-t-on à ces groupes ?

Le nom d' »Octave«.

22. D'où vient ce nom ?

De la répétition sur chaque huitième touche du nom de la première.

23. Combien y a-t-il d'octaves ?

Autant qu'un son portant le même nom revient de fois dans la série. Les claviers de nos pianos modernes ont, en général, 7 octaves.

24. Comment distingue-t-on ces différentes octaves ?

Par les qualificatifs *grande*, *petite*, *une fois*, *deux fois*, *trois fois*, *quatre fois* barrées. En conséquence, on dit que les 7 sons figurés sur le clavier ci-dessus et placés le plus à gauche, se trouvent dans la *grande octave*; les 7 sons suivants portant les mêmes noms sont dans la *petite octave*; puis les 7 autres appartiennent à l'*octave une fois barrée*, puis à l'*octave deux fois barrée*, etc.

De cette manière, il est facile de désigner exactement la place de chaque son du même nom dans la série générale des octaves. Si l'on veut, par exemple, indiquer le premier *mi* qui se trouve dans notre clavier figuré, on dira: *le mi de la grande octave*. Le troisième *mi* de la même figure s'appellera: *mi une fois barré*, etc.

25. A la gauche de l'*ut* de la grande octave on trouve encore quelques touches. Quel est le nom de l'octave à laquelle elles appartiennent ?

Contre-octave. — Maintenant nous pouvons désigner

par leurs noms toute la série des touches inférieures ou touches blanches de notre clavier.

fa, sol, la, si — ut, ré, mi, fa, sol, la, si —
contre-octave. grande octave.

ut, ré, mi, fa, sol, la, si — ut, ré, mi, fa, sol, la, si —
petite octave. octave une fois barrée.

ut, ré, mi, fa, sol, la, si etc.
octave deux fois barrée.

26. Cette suite de sons allant de gauche à droite et du grave à l'aigu ou, en sens inverse, de l'aigu au grave n'a-t-elle pas un nom particulier ?

Oui ; on l'appelle *gamme* ou *échelle*.

27. Pourquoi ce nom ?

Parce que les sons se succèdent comme les degrés d'une échelle.

28. Est-ce que le mot »gamme«, tel qu'on l'emploie ordinairement, implique toute la série des sons en passant par les différentes octaves ?

Non ; la gamme proprement dite est complète dans chaque octave.

29. La série complète des sons représentés par le clavier ne peut-elle être divisée d'une manière plus générale qu'en octaves ?

Oui ; on nomme »*basse*« le groupe formé de la contre-octave, de la grande octave et de la petite octave ; les octaves une fois et deux fois barrées constituent le »*médium*« et les autres octaves prennent le nom de »*haute*« ou »*dessus*«.

30. Quel est le nom des touches supérieures ou touches noires du clavier ?

Il en sera parlé au chapitre V.

CHAPITRE III.

De l'Écriture musicale ou Notation.

31. Par quels signes représente-t-on les sons dans l'écriture musicale ?

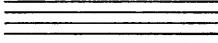
Par des points ronds noirs et par de petites figures ovales qu'on appelle »notes«.

32. Comment ces signes indiquent-ils la place que les sons occupent dans l'échelle générale ?

Par leur position sur la »portée«.

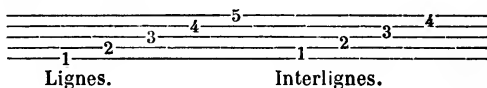
33. Qu'est-ce que la portée ?

La portée est la réunion de cinq lignes horizontales parallèles et des espaces laissés entre-elles qu'on appelle interlignes.

Portée: 

34. Dans quel ordre compte-t-on ces lignes et ces interlignes ?

De bas en haut.



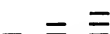
Avec des notes :

ou :

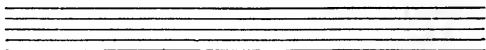


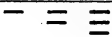
35. Mais, comme sur ces 5 lignes et ces 4 interlignes on ne peut placer que 10 notes, comment représente-t-on les autres ?

A l'aide de lignes auxiliaires qu'on appelle »lignes supplémentaires«.

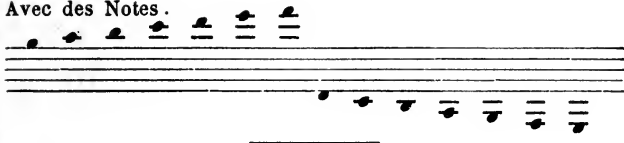
Lignes et interlignes en haut: 

Portée :



Lignes et interlignes en bas: 

Avec des Notes.



CHAPITRE IV.

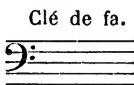
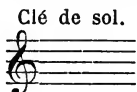
Des Clés.

36. Qu'est-ce qu'une clé.

Un signe qui, placé sur une ligne, au commencement de la portée, donne son nom à la note qui occupe cette ligne, et sert ainsi à désigner la place de toutes les autres.

37. Combien y a-t-il de clés?

Deux; * la *clé de sol* et la *clé de fa*.



38. Quelle est l'indication donnée par la clé de sol?

La clé de sol indique que là où se termine son crochet intérieur, sur la seconde ligne de la portée, est placé le *sol une fois barré*.

39. Comment peut-on connaître le nom des autres notes placées sur la même portée?

Les notes se succédant sur la portée de la même manière que sur le clavier, c'est-à-dire degré par degré, il est facile, une fois le point de repère fixé, (par exemple

) de savoir que la note placée dans l'interligne

* Il y a, en réalité trois clés; mais deux d'entre-elles (clé de sol et clé de fa) sont seules d'un usage général. Nous parlerons plus loin de la troisième.

suivant  est *la*, puisque cette note succède immédiatement au *sol* dans l'échelle. Il en est de même des autres notes dont la dénomination ne peut être douteuse, si on se reporte à celle à laquelle la clé donne son nom.

40. Cette clé est-elle employée pour noter tous les sons du piano ?

Non ; on l'emploie pour la moitié supérieure, environ, à partir du *sol* de la petite octave :



41. Quelle est l'indication donnée par la clé de fa ?

La clé de fa indique que là où se termine son crochet intérieur, sur la quatrième ligne de la portée, est placé le *fa* de la petite octave. On l'emploie pour noter la moitié des sons du piano.



42. Que signifient les croix (x) placées sur les premières notes de la série en clé de sol et sur les dernières de la série en clé de fa ?

Elles ont pour but d'attirer l'attention sur les deux

manières de noter les mêmes sons suivant la clé qu'on emploie.

43. Y a-t-il encore une autre clé employée dans la notation de la musique?

Oui; on se sert aussi d'une troisième clé nommée *clé d'ut*, laquelle a pour effet de donner le nom d'ut à la note placée sur la ligne qu'elle enferme dans ses crochets.

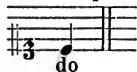
44. Quelle forme a cette clé?

Celle-ci ou celle-ci .

45. Sur quelle ligne place-t-on cette clé?

Sur plusieurs lignes; si elle est placée sur la première ligne, elle prend le nom de *clé de soprano*; si elle est placée sur la troisième ligne, on l'appelle *clé d'alto*; placée sur la quatrième ligne, elle devient *clé de ténor*. Mais, dans ces différents cas l'ut qu'elle détermine reste toujours le même, l'ut de l'octave une fois barrée.

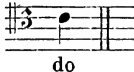
Clé de soprano



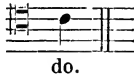
Clé d'alto



Clé de ténor.



ou:



46. Pourquoi se sert-on de ces différentes clés?

Parce qu'une seule clé ne suffirait pas pour représenter clairement toute la série des sons. Il faudrait avoir recours à un trop grand nombre de lignes supplémentaires qui feraient confusion. Voyez, par exemple, le fa de la grande octave noté en clé de sol.



CHAPITRE V.

Des Signes d'altération.

47. Qu'appelle-t-on «signes d'altération»

Le dièse $\sharp$, le bémol $\flat$ et le bécarre $\natural$.

48. Où place-t-on ces signes?

A la gauche des notes.

49. Quelle est la signification du dièse placé devant une note?

L'élévation de cette note de la moitié d'un degré. Sur le piano, l'effet du dièse est de faire prendre la touche placée immédiatement *après* celle que l'on prendrait si la note n'était précédée d'aucun signe.

50. Comment désigne-t-on un son haussé de cette manière?

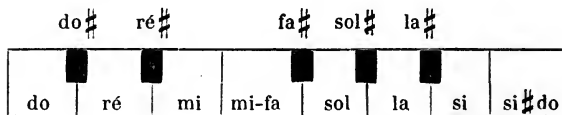
On ajoute le mot »dièse« au nom réel de la note.

Ainsi, ut devient ut dièse

ré — ré dièse

mi — mi dièse etc. Voyez, ci-des-

sous la figuration d'un fragment de clavier.



51. Quelle est la signification du bémol placé devant une note?

L'abaissement de cette note de la moitié d'un degré. Sur le piano l'effet du bémol est de faire prendre la touche placée immédiatement *avant* celle que l'on prendrait si la note n'était précédée d'aucun signe.

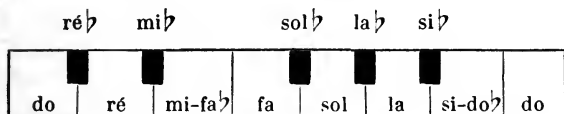
52. Comment désigne-t-on un son baissé de cette manière ?

On ajoute le mot »bémol« au nom réel de la note.

Ainsi, ut devient ut bémol

ré — ré bémol

mi — mi bémol, etc. Voyez, ci-dessous la figuration d'un fragment de clavier.



53. Quelle est la signification du bécarré placé devant une note ?

Le bécarré a pour effet l'annulation du dièse ou du bémol ; il remet la note diésée ou bémolisée dans son état primitif ou naturel. Ex. :



En 1, do[#] redevient do et en 2, do^b redevient également do.

54. Dans la figuration d'un fragment de clavier donnée ci-dessus, on peut remarquer que certaines touches portent deux noms comme, par exemple, mi-fa^b, si-ut^b. Comment nomme-t-on ces notes ?

Enharmoniques.

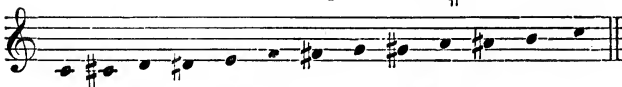
55. Pourquoi les sons ont-ils deux noms ?

Parce que la notation des différentes gammes le rend nécessaire, comme cela sera démontré dans un chapitre spécial.

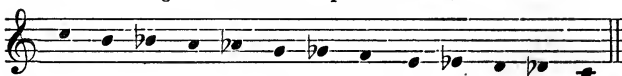
56. Quel nom donne-t-on à une série de sons dans laquelle tous les sons naturels et altérés (c'est-à-dire dièses ou bémolisés) sont entendus ?

Gamme chromatique.

Gamme chromatique avec le $\sharp$.



gamme chromatique avec le $\flat$.



57. Comment nomme-t-on la gamme ou série de sons dans laquelle ces sons altérés ne sont pas intercalés ?

Gamme diatonique.

58. Ne peut-on pas faire une série de sons renfermant tous les sons avec leur double notation (par le $\sharp$ et par le $\flat$) ?

Oui ; une série ainsi notée prend le nom d' « échelle chromatique-enharmonique. »



59. Comment s'appelle ce signe $\times$ et quelle est sa signification ?

Ce signe $\times$ s'appelle « double-dièse ». Il a pour effet de hausser *deux fois* (c'est-à-dire d'un degré entier) la note devant laquelle il est placé.

60. Quel nom donne-t-on à un son haussé de cette manière ?

Le nom de la note primitive auquel on ajoute la mention « double-dièse ».

C'est ainsi que *do* devient *do double-dièse*
ré devient *ré double-dièse*, etc.

61. Comment s'appelle ce signe $\flat\flat$ et quelle est sa signification ?

Ce signe $\flat\flat$ s'appelle « double-bémol ». Il a pour effet de

baisser *deux fois* (c'est-à-dire d'un degré entier) la note devant laquelle il est placé.

62. Quel nom donne-t-on à un son baissé de cette manière?

Le nom de la note primitive auquel on ajoute la mention »double-bémol«.

C'est ainsi que *do* devient *do double-bémol*

ré devient *ré double-bémol*, etc.

63. Comment annule-t-on l'effet du double-dièse ou du double-bémol?

Par un double-bécarre ♯♯.

64. N'y a-t-il pas des cas où l'on ne veut pas détruire l'effet complet du double-dièse ou du double-bémol, mais seulement la moitié de cet effet, comme, par exemple, transformer *do* double dièse en *do* dièse et non pas en *do* naturel?

Oui; dans ce cas on emploie d'abord le ♯ simple, et ensuite on met devant la note le signe qui a pour effet de hausser ou de baisser la note.

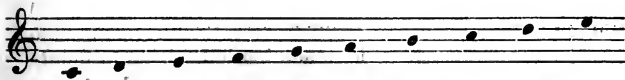


CHAPITRE VI.

Des Degrés et des Intervalles.

65. Qu'appelle-t-on »degré« en musique?

La place occupée par un son dans l'échelle.



66. De quelle autre manière désigne-t-on encore les différents degrés?

Par les noms suivants :

premier degré	—	Prime ou Tonique
deuxième »	—	Seconde
troisième »	—	Tierce ou Médiate
quatrième »	—	Quarte ou Sous-Dominante
cinquième »	—	Quinte ou Dominante
sixième »	—	Sixte
septième »	—	Septième
huitième »	—	Octave
neuvième »	—	Neuvième, etc.

67. Compte-t-on les degrés en allant de bas en haut, c'est-à-dire, du grave à l'aigu?

Oui; le plus ordinairement. Cependant, si on veut descendre de l'aigu au grave, on dit alors : seconde inférieure, etc.

68. Pourquoi énumère-t-on les degrés au-delà de l'octave, puisque les mêmes sons se reproduisent?

Parce qu'on a besoin de noms particuliers pour certains degrés (tels que douzième, quinzième) pour faciliter des études dont il n'est pas possible de parler à présent.

69. Qu'est-ce qu'un intervalle?

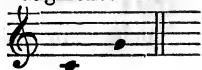
On appelle »intervalle« la distance qui sépare un son d'un autre, du grave à l'aigu ou de l'aigu au grave.

Seconde. Tierce. Quarte. Quinte. Sixte. Septième. Octave. Neuvième.



70. Y a-t-il d'autres intervalles que ceux qui sont présentés ci-dessus?

Il n'y a pas d'autres *noms* d'intervalles; mais ceux qui sont présentés ci-dessus peuvent être modifiés sans que, pour cela, ils changent de dénomination. Selon la modification qu'on leur fait subir, on ajoute au nom de chacun la qualification de »majeur« »mineur« »augmenté« »diminué« »parfait ou juste«. Par exemple,



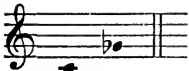
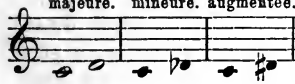
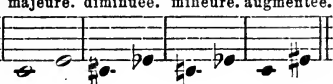
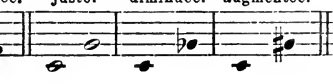
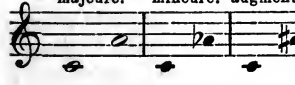
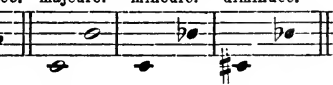
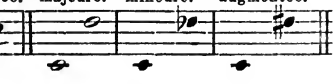
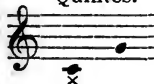
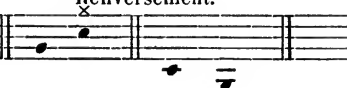
est une quinte juste ;  est une quinte diminuée ;  est une quinte augmentée.

Tableau des intervalles les plus usités.

Secondes. majeure. mineure. augmentée.			Tierces. majeure. diminuée. mineure. augmentée.		
					
Quartres. juste. diminuée. augmentée.			Quintes. juste. diminuée. augmentée.		
					
Sixtes. majeure. mineure. augmentée.			Septièmes. majeure. mineure. diminuée.		
					
Octaves. juste. diminuée. augmentée.			Neuvièmes. majeure. mineure. augmentée.		
					

71. Qu'est-ce que renverser un intervalle ?

C'est placer la note inférieure de l'intervalle au-dessus de la note supérieure, et vice-versa.

Quintes.  Renversement. 

72. Les intervalles renversés conservent-ils leur nom ?

Non ; ils changent de nature et leur nom diffère comme le montre cette double série de chiffres.

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

73. Que signifie cette double série de chiffres ?

La série supérieure indique le nom de chaque intervalle, et la série inférieure indique ce que chaque intervalle devient par le renversement. Si l'on veut savoir, par exemple, quel intervalle produit le renversement de la »seconde« il faut chercher le chiffre 2 dans la série supérieure ; le chiffre 7, placé au-dessous, montre que cette *seconde* devient une *septième*. Il en est de même pour tous les autres intervalles.

74. Comment peut-on savoir ce que produisent, par le renversement, les modifications apportées à un intervalle, telles que celles de »majeur« »mineur« »diminué« »augmenté« ?

Pour cela, il faut observer que le renversement d'un intervalle change, dans le sens opposé, le qualificatif qui l'accompagne. Ainsi, tout intervalle *majeur* devient *mineur* par le renversement, et vice-versa. Tout intervalle *augmenté* devient *diminué*, de même que l'intervalle *diminué* devient *augmenté*. Donc il est facile de savoir que si une *sixte* renversée devient une *tierce*, une *sixte majeure* renversée devient une *tierce mineure*.

75. Qu'est-ce qu'un intervalle juste ou parfait ?

Un intervalle dont le qualificatif ne change pas par le renversement.

76. Combien y a-t-il d'intervalles de ce genre ?

Trois ; la quinte parfaite, la quarte parfaite, et l'octave parfaite, intervalles qui, renversés, produisent des intervalles qui restent parfaits. En d'autres termes, une quinte *parfaite* renversée devient une quarte *parfaite* ; une octave *parfaite* devient un unisson *parfait*. L'unisson ne pouvait figurer dans le tableau des intervalles donné plus haut, par la raison qu'il n'est pas, à proprement parler, un

intervalle, aucune distance ne séparant les deux sons qui le composent; cependant, comme par le renversement il produit un intervalle bien caractérisé (l'octave), il faut s'habituer à le classer parmi les intervalles.

77. Par quel moyen peut-on reconnaître rapidement la nature d'un intervalle?

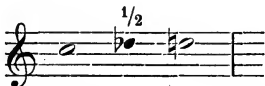
En comptant le nombre de tons et demi-tons que cet intervalle renferme.

78. Qu'est-ce qu'un ton?

Le mot »ton« est employé en musique dans différentes acceptions. La plus générale a le sens de »tonalité«, terme qui sera défini plus loin. Dans l'analyse des intervalles, »ton« signifie *degré* ou mieux, *seconde majeure*. Par exemple, de *do* à *ré*, il y a un ton, de *ré* à *mi*, il y a encore un ton, tandis que de *mi* à *fa*, il y a un demi-ton.

79. Qu'est-ce qu'un demi-ton?

Un demi-ton est le son qui se trouve entre deux tons voisins; par exemple:



Le demi-ton est le plus petit intervalle employé dans notre système musical.

80. N'ya-t-il qu'une sorte de demi-tons?

Non; on emploie deux demi-tons différents qui sont: le *demi-ton chromatique*, ou petit demi-ton, et le *demi-ton diatonique*, ou grand demi-ton.

81. Qu'est-ce qu'un demi-ton chromatique?

La distance entre une note et la note du même nom *haussée* ou *baissée*. Exemples:



82. Qu'est-ce qu'un demi ton-diatonique?

La distance entre une note et la note la plus proche. Exemples:



On se sert aussi, pour désigner les demi-tons, des termes »demi-ton mineur« (au lieu de demi-ton chromatique) et de »demi-ton majeur« (au lieu de demi-ton diatonique).

83. Comment s'y prend-t-on pour mesurer tous les intervalles par tons et demi-tons?

On fait l'analyse des degrés de la gamme diatonique.
Ex. : — Du premier au second degré, on trouve l'intervalle de *seconde majeure*, composé d'un ton entier.



Du premier au troisième degré, on trouve l'intervalle de *tierce majeure*, composé de deux tons entiers.



Du premier au quatrième degré, on trouve l'intervalle de *quarte parfaite* composé de deux tons entiers et d'un demi-ton majeur.



Du premier au cinquième degré, on trouve l'intervalle de *quinte parfaite* composé de trois tons entiers et d'un demi-ton majeur.



Du premier au sixième degré, on trouve l'intervalle de *sixte majeure* composé de *quatre tons entiers* et d'un *de-mi-ton majeur*.



Du premier au septième degré, on trouve l'intervalle de *septième majeure* composé de *cinq tons entiers* et d'un *de-mi-ton majeur*.



Du premier au huitième degré, on trouve l'intervalle d'*octave parfaite*, composé de *cinq tons entiers* et de *deux demi-tons majeurs*.

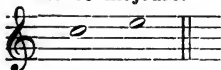


84. Comment reconnaît-on qu'un intervalle est augmenté ou diminué ?

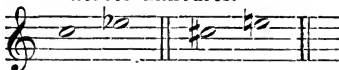
En observant ceci :

1) Tout intervalle *majeur* rapetissé d'un demi-ton chromatique (soit par sa note supérieure, soit par sa note inférieure) devient *mineur*.

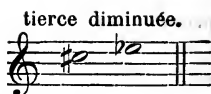
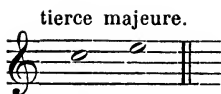
tierce majeure.



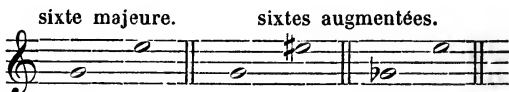
tierces mineures.



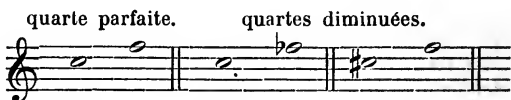
2) Tout intervalle *majeur* rapetissé d'un demi-ton chromatique par sa note supérieure et par sa note inférieure, et cela, *en même temps*, devient *diminué*.



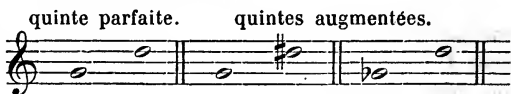
3) Tout intervalle *majeur* agrandi d'un demi-ton chromatique, (soit par sa note supérieure, soit par sa note inférieure) devient *augmenté*.



4) Tout intervalle *parfait* rapetissé d'un demi-ton chromatique, (soit par sa note supérieure, soit par sa note inférieure) devient *diminué*.



5) Tout intervalle *parfait* agrandi d'un demi-ton chromatique (soit par sa note supérieure, soit par sa note inférieure) devient *augmenté*.



De cette manière, on peut donc reconnaître la nature de tous les intervalles: les *majeurs* et les *parfaits* en comptant le nombre de tons et de demi-tons qui les composent; les *mineurs diminués* et *augmentés*, d'après les indications que nous venons de donner.

85. La précédente classification des intervalles est-elle la seule et est-elle acceptée par tout le monde?

Non; plusieurs théoriciens, Gottfried Weber entre autres, ne l'acceptent pas entièrement. Ils nomment «majeurs» les intervalles que nous avons appelés «parfaits»;

la *quinte diminuée* est pour eux un intervalle *mineur*, etc. Mais tout cela est sans utilité réelle. Le mécanisme du renversement des intervalles est tout aussi clair et aussi facile à retenir par l'ancienne méthode que par la nouvelle, tandis que, de celle-ci, résultent certaines conséquences qui deviennent un embarras sérieux dans l'enseignement de l'harmonie. — L'intervalle de quarte augmentée, par exemple, que Weber appelle *quarte majeure*, produit, par son renversement, un intervalle de quinte diminuée qu'il appelle *quinte mineure*. Néanmoins il continue à appeler l'accord de trois sons du septième degré »accord diminué«. Et, en réalité, il lui serait impossible de faire autrement, car il devrait, pour être logique, appeler *mineur* cet accord, et nous aurions alors deux espèces d'accords mineurs, l'une, avec tierce mineure et tierce majeure superposées, l'autre, avec deux tierces mineures superposées. C'est pour éviter d'aussi graves conséquences que nous avons conservé l'ancienne dénomination des intervalles.

86. Qu'est-ce qu'on entend par »intervalles enharmoniques«?

Les intervalles enharmoniques sont ceux qui, bien que semblables sur le clavier du piano, diffèrent dans la notation. Par exemple, l'intervalle *ut-ré* $\sharp$ et l'intervalle *ut-mi* $\flat$, qui se produisent sur les mêmes touches, diffèrent de nom. L'intervalle *ut-ré* $\sharp$ est une seconde augmentée, tandis que l'intervalle *ut-mi* $\flat$ est une tierce mineure. Il en est de même pour tous les intervalles notés de deux manières : *ut-la* $\sharp$, est un intervalle de sixte augmentée ; *ut-si* $\flat$, est un intervalle de septième mineure, etc. Si on écrit l'intervalle d'une manière d'abord, puis de l'autre ensuite, on dit que l'intervalle est changé enharmoniquement.



87. Quels sont les intervalles qui sont appelés »consonnants«?

L'octave parfaite ; l'unisson parfait ; la *quinte* parfaite ;

la *quarte* parfaite ; la *tierce* majeure et mineure ; la *sixte* majeure et mineure.

88. Quels sont les intervalles qui sont appelés »dissonants« ?

La *seconde* diminuée, mineure, majeure et augmentée ; la *septième* diminuée, mineure, majeure et augmentée ; la *neuvième* id., et les *tierces*, *quartes*, *quintes*, *sixtes* et *octaves* diminuées et augmentées.

89. Y a-t-il, dans le sens absolu du mot, des intervalles qui soient dissonants, c'est-à-dire mal sonnants ?

Non ; les intervalles dissonants se distinguent des intervalles consonnants en ce qu'ils ne peuvent donner de satisfaction à l'oreille qu'à la condition d'être suivis, *résolus* par des consonnances. Ce sont donc des intervalles moins parfaits que les autres, mais ce ne sont nullement de *mauvais* intervalles.

CHAPITRE VII.

Des Modes.

90. Qu'est-ce qu'un mode ?

L'ordre dans lequel on place les sept degrés d'une gamme.

91. Combien y a-t-il de modes ?

Il y a deux modes : le *mode majeur* et le *mode mineur*.

92. Dans quel ordre les degrés se suivent-ils dans le mode majeur ?

Les degrés se succèdent par *tons* du premier au troisième degré, et du quatrième au septième. Du troisième au quatrième et du septième au huitième il y a, chaque fois, un *demi-ton* diatonique.

1	2	3	4	5	6	7	8
do	— ré	— mi	— fa	— sol	— la	— si	— do
1	1	1 ₂	1	1	1	1	1 ₂

93. Dans quel ordre les degrés se suivent-ils dans le mode mineur?

Les degrés se succèdent par *tons* du premier au deuxième degré et du troisième au cinquième. Du deuxième au troisième, du cinquième au sixième et du septième au huitième se trouvent des *demi-tons*; enfin, du sixième au septième se trouve un *ton et demi* ou seconde augmentée.

1	2	3	4	5	6	7	8
la	—	si	—	do	—	ré	—
1	$1\frac{1}{2}$	1	1	$1\frac{1}{2}$	$1\frac{1}{2}$	$1\frac{1}{2}$	

94. Dans le mode mineur les degrés ne sont-ils pas encore placés dans un autre ordre?

Oui; on se sert aussi de l'ordre ci-après désigné et qui change selon que la succession se fait en montant ou en descendant.



95. Pourquoi ces deux manières de faire se succéder les sons dans le mode mineur?

Parce que la première est nécessaire pour la formation des accords; la seconde, plus agréable à l'oreille, est favorable à la formation de mélodies, comme nous le démontrerons plus tard.

CHAPITRE VIII.

Des Tonalités.

96. Qu'est-ce qu'on entend par »tonalité«?

On désigne par ce mot le rapport qui unit entre eux les sept degrés d'une gamme.

97. Combien y a-t-il de tonalités ?

Douze en majeur et douze en mineur.

98. Comment les forme-t-on ?

On les forme en prenant pour point de départ un son quelconque et en reproduisant exactement l'ordre dans lequel les tons et les demi-tons se succèdent dans les gammes de *do* majeur et de *la* mineur prises comme types.

En prenant, par exemple, *sol* comme son initial, les degrés se suivent, en conservant leur nom, dans l'ordre que voici :

sol	—	la	—	si	—	do	—	ré	—	mi	—	fa	—	sol.
1		1		$\frac{1}{2}$		1		1		$\frac{1}{2}$		1		

Mais si l'on compare attentivement cette succession de tons et de demi-tons avec celle qui a été donnée plus haut pour le mode majeur (voyez question 92) on trouvera que l'une n'est pas conforme à l'autre. En effet, le second demi-ton n'est pas placé, (dans cette série partant de *sol*) entre le septième et le huitième degré, mais entre le sixième et le septième. En outre, un ton entier se trouve du septième au huitième degré. Ceci constaté, il est clair que pour rendre correcte et semblable au modèle cette suite défectueuse, il suffit de changer le *fa* en *fa dièse*, ce qui rétablit l'ordre régulier et normal de la succession des tons et demi-tons dans le mode majeur et fait que cette nouvelle gamme devient en tout semblable à celle de *do* qui nous sert de type.

sol	—	la	—	si	—	do	—	ré	—	mi	—	fa $\sharp$	—	sol
1		1		$\frac{1}{2}$		1		1		1		$\frac{1}{2}$		

On peut, de la même manière, changer la succession défectueuse ci-dessous :

fa	—	sol	—	la	—	si	—	do	—	ré	—	mi	—	fa
1		1		1		$\frac{1}{2}$		1		1		$\frac{1}{2}$		

et la rendre correcte en substituant le *si* $\flat$ au *si*. Ex.

fa — sol — la — si $\flat$ — do — ré — mi — fa
 1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 1 $\frac{1}{2}$

Par les exemples que nous venons de donner on doit s'expliquer la nécessité des signes d'altération. En effet, comme il n'y a pas de place sur la portée pour indiquer tous les demi-tons, il faut les indiquer par des signes accidentels qui sont (on l'a déjà vu) le $\sharp$ pour hausser la note, le $\flat$ pour la baisser et le $\natural$ pour la remettre dans son état primitif.

99. Les tonalités en mode mineur se forment-elles par le même procédé que celles du mode majeur?

Absolument par le même procédé. Ainsi, par exemple, on peut former une tonalité mineure en prenant *do* comme point de départ et la gamme de *la* mineur comme modèle.

Gamme harmonique:

do — ré — mi $\flat$ — fa — sol — la $\flat$ — si — do
 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 $\frac{1}{2}$ $1\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$

Gamme mélodique:

En montant:

do — ré — mi $\flat$ — fa — sol — la — si — do.
 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 1 1 $\frac{1}{2}$

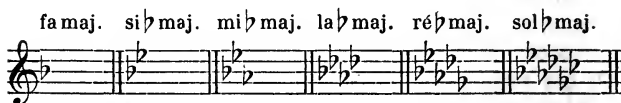
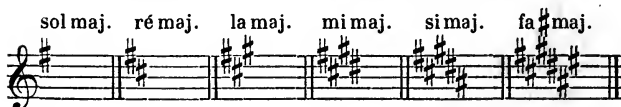
En descendant:

do — si $\flat$ — la $\flat$ — sol — fa — mi $\flat$ — ré — do
 1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 $\frac{1}{2}$ 1

100. Les signes d'altération exigés par les différentes tonalités se placent-ils devant chacune des notes qu'ils doivent modifier?

Non; on les place, une fois pour toutes, au commencement des morceaux, immédiatement après la clé, et il est convenu que toutes les fois que la note à laquelle ils sont destinés paraît (dans n'importe quelle octave) cette note est modifiée comme si le signe était immédiatement

placé devant elle. C'est ainsi que sont indiqués les signes d'altération nécessaires aux 12 tonalités majeures. Ex.



101. Dans les tonalités en mode mineur, indique-t-on les signes accidentels de la même manière que pour les tonalités en mode majeur?

Non ; cela entraînerait à des complications comme, par ex. la réunion du signe [♯] avec le signe [♭], ou bien il ne serait pas possible de donner l'indication complète. Aussi a-t-on adopté un système qui consiste à indiquer au commencement de tout morceau, *en mineur*, les signes de la tonalité majeure correspondante qui se trouve une tierce mineure plus haut. C'est ainsi que *ut mineur* est indiqué au commencement de la portée avec les signes de *mi majeur* situé une tierce majeure au-dessus. Le tableau suivant va, du reste, démontrer clairement ce qui vient d'être dit.

mineure



102. Mais comment indique-t-on, alors, dans les morceaux en mineur, les accidents (signes accidentels) qui ne sont pas au commencement de la portée ?

On les indique, en pareil cas, par le signe nécessaire placé devant chaque note, comme, par exemple, le $\sharp$ pour *sol* et *fa* en *la* mineur.



103. Mais dans une tonalité majeure même, n'y a-t-il pas souvent nécessité d'employer des signes d'altération qui ne sont pas indiqués au commencement de la portée ?

Oui; il faut, alors, les marquer pour chaque note en particulier.



Cet exemple montre, dans la deuxième mesure, un *ut* $\natural$ (do naturel) qui n'est pas indiqué dans l'*armature** de la clé; pour obtenir cette note, le signe d'annulation ($\natural$) était donc nécessaire. A la troisième mesure du même exemple, le *do* $\sharp$ est, de nouveau, obligé. Pour l'obtenir il n'est pas strictement indispensable de le mettre devant la note, puisqu'il reste marqué près de la clé; néanmoins, pour ne pas donner de doute à l'exécutant, il est prudent de l'indiquer de nouveau.

104. Comment appelle-t-on les signes d'altération qui ne sont pas indiqués à l'armature de la clé ?

On les appelle: *signes accidentels*.

* C'est le mot par lequel on désigne, d'une manière générale, les signes qui sont indiqués au commencement de la portée.

105. Dans les longs morceaux de musique, la tonalité et le mode ne changent-ils pas pendant de longues périodes ?

Oui; mais pour éviter de trop multiplier les signes accidentels, on change l'armature de la clé au commencement de la nouvelle période en y substituant ceux qui sont nécessaires et en mettant le signe d'annulation pour les précédents. Ex.



106. Dans le tableau des tonalités majeures qui a été donné plus haut, il manque les gammes de *do* # et de *do* b. Pourquoi les a-t-on omises ?

On les a omises parce qu'on peut les produire, d'une manière plus simple, par des équivalents. En effet, la gamme de *do* # devrait avoir un # devant chacune de ses notes, tandis la même tonalité enharmonique (*ré* b) ne nécessite que cinq b. La gamme de *do* b devrait avoir un b devant chacune de ses notes, tandis que son enharmonique n'exige que cinq #. Il en est de même pour certains tons relatifs qui nécessiteraient plusieurs double-# et plusieurs double-b (x et b b.)

107. Qu'est-ce qu'on entend par »tons relatifs« ?

On appelle tons* relatifs, deux tons (l'un en mode majeur, l'autre en mode mineur) qui ont la même armature de clé. Ils sont placés à distance de tierce mineure l'un de l'autre. Ex.

Do majeur ton relatif de *la* mineur

La mineur ton relatif de *do* majeur.

On peut donc facilement trouver le ton relatif de chaque ton majeur en descendant d'une tierce mineure; de même

* Il est utile de rappeler que le mot »ton« dont on s'est servi comme synonyme de »degré« est employé aussi comme équivalent de »tonalité« —

pour trouver le ton relatif d'un ton mineur, il suffit de monter d'une tierce mineure.

108. Puisque les tons relatifs ont la même armature de clé, comment peut-on savoir si un morceau de musique est dans un ton majeur ou bien dans le relatif mineur de ce ton?

Cela est indiqué par les premiers accords qui se rencontrent au commencement du morceau ; mais c'est là un moyen qui ne peut être employé avec certitude que lorsqu'on est déjà assez avancé dans les études musicales.

Il y a un procédé plus simple qui consiste à chercher la dernière note *grave* du morceau. Si, par exemple, on a

trois bémols à la clé  le morceau peut être

en *ut mineur* ou en *mi*  majeur. Si la dernière note et la plus grave (c'est-à-dire placée à la basse) est un *ut*, le morceau est en *ut* mineur. Si, au contraire, la dernière note grave est *mi* , le morceau est en *mi*  majeur.

CHAPITRE IX.

Du Rapport des Tonalités entre-elles.

109. Qu'est-ce que le rapport des tonalités entre-elles?

Le rapport plus ou moins étroit qui unit certaines tonalités les unes avec les autres, résulte du nombre de notes semblables dans leurs gammes respectives. Ainsi, par exemple, les tonalités de *do* majeur et de *sol* majeur sont dites *très rapprochées*, car elles ne diffèrent que par une seule note, le *fa* qui est diésé en *sol*. *Do* majeur et *ré* majeur ont des rapports moins étroits puisque deux notes (*fa*  et *do* ) les séparent.

110. Comment s'appellent ces rapports plus ou moins rapprochés?

On les appelle »relations tonales«.

111. Quelle différence de relations y a-t-il entre les tonalités de majeur sol majeur et les tonalités de majeur et fa majeur?

Aucune différence; le rapport est le même puisqu'il n'y a, dans les deux cas, qu'une note qui sépare les deux tonalités.

112. Comment peut-on reconnaître facilement les relations, plus ou moins rapprochées, des tonalités majeures entre-elles?

On peut reconnaître ces relations en partant d'une tonalité quelconque et en montant de quinte en quinte ou en descendant de même.

♭	♭	♭	♭	♭	♭	♭
7	6	5	4	3	2	1
Do ♭,	sol ♭,	ré ♭,	la ♭,	mi ♭,	si ♭,	fa do,
#	#	#	#	#	#	#
1	2	3	4	5	6	7
sol,	ré,	la,	mi,	si,	fa #,	do #.

Si l'on veut savoir quels sont les tons les plus proches comme relations du ton de *do* majeur, on le voit indiqué par les deux quintes qui entourent *do*, c'est-à-dire: *sol* et *fa*. Les deux autres quintes (au-dessus et au-dessous) sont déjà plus éloignées et leur position indique des relations moins intimes.

113. Quelles sont, par exemple, les deux tonalités majeures les plus rapprochées du ton de si ♭?

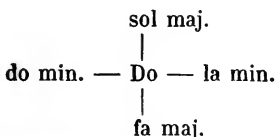
Ce sont les tonalités représentées par la première quinte supérieure *fa* et la première quinte inférieure *mi ♭*. Viennent ensuite, mais avec des relations moins étroites, *do* et *la ♭*.

114. Comment reconnaît-on les relations des tonalités mineures entre-elles ?

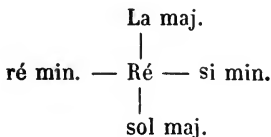
Par le même procédé que celui qui vient d'être indiqué ci-dessus, c'est-à-dire en disposant les tonalités dans un ordre de quintes ascendantes et descendantes, et en prenant les deux quintes les plus voisines du ton dont on veut connaître les relations.

115. Y a-t-il encore d'autres relations entre les tonalités ?

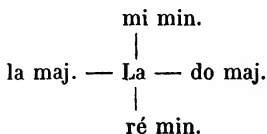
Oui ; celles qui ont déjà été indiquées sous le nom de « tons relatifs » comme, par exemple, *do* majeur et *la* mineur et, par conséquent, *la* mineur et *do* majeur. Puis encore dans les mêmes relations rapprochées se trouvent les deux modes d'une même tonalité, comme, par exemple, *do majeur* et *do mineur*. Il résulte de tout ceci que chaque tonalité majeure ou mineure est en relations étroites de parenté avec quatre autres tonalités, deux en majeur et deux en mineur, comme le démontre la figure ci-dessous.



Le ton placé au centre de cette figure est le ton principal ; ceux qui sont indiqués au-dessus et au-dessous, sont les tons majeurs les plus rapprochés, et ceux qui sont placés à gauche et à droite, les tons mineurs également les plus rapprochés ou voisins du ton central. Si on adopte *ré* majeur comme ton principal, la figure devient celle-ci :

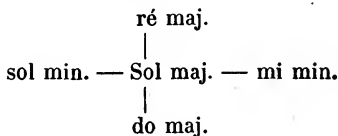


En prenant une tonalité mineure comme centre, les relations immédiates de cette tonalité sont, par exemple :

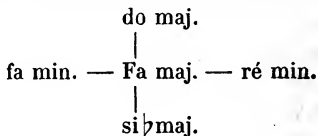


116. Comment peut-on trouver les tonalités qui sont en relations moins directes avec une tonalité majeure ?

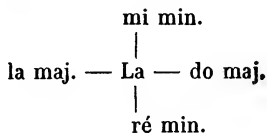
On les trouve en cherchant les relations de *chacun des quatre tons voisins d'une tonalité*. Les tons qui sont en relations *directes* avec ces derniers, se trouvent être en relations *éloignées*, mais, cependant, en relations avec le ton choisi comme point de départ. Nous savons que les tonalités qui sont en relations directes avec *do* majeur, sont *sol* majeur, *fa* majeur, *do* mineur et *la* mineur. Si nous prenons, maintenant, un de ces tons comme centre, nous avons le tableau suivant :



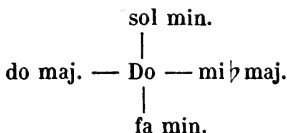
Fa, pris comme centre donne ce tableau :



La mineur donne :



Do mineur donne :



Si, maintenant, nous enlevons de ces quatre tableaux les tons qui sont pris comme centres et qui ont déjà été reconnus comme étant en relations très proches avec le ton d'*ut* majeur c'est-à-dire : *sol* majeur, *fa* majeur, *do* mineur et *la* mineur, il reste alors :

du premier tableau : *Ré* majeur, *sol* mineur et *mi* mineur.

du second tableau : *Si* $\flat$ majeur, *ré* mineur et *fa* mineur.

du troisième tableau : *La* majeur, *mi* mineur et *ré* mineur.

du quatrième tableau : *Mi* $\flat$ majeur, *sol* mineur et *fa* mineur.

Mais comme *sol* mineur, *ré* mineur, *mi* mineur et *fa* mineur se trouvent deux fois dans ces tableaux, il y a quatre tons à retrancher. Ceci fait, nous trouvons alors que les tonalités qui sont en relations de seconde classe avec *do* majeur sont celles de : *ré* majeur, *si* $\flat$ majeur, *la* majeur, *mi* $\flat$ majeur, *sol* mineur, *mi* mineur, *fa* mineur et *ré* mineur, c'est-à-dire huit qui, ajoutées aux quatre tonalités qui sont en relations directes avec ce même ton de *do* majeur, forment un total de douze tonalités avec lesquelles il est en relations directes et indirectes.

117. Peut-on, par le même procédé, trouver les tonalités qui sont en relations indirectes avec une tonalité mineure ?

Oui ; par exemple, les tonalités en relations directes avec celle de *la* mineur sont *mi* mineur, *ré* mineur, *do* majeur et *la* majeur ;

Avec *mi* mineur, pris comme centre, on trouve : *si* mineur, *la* mineur et *mi* majeur ;

Avec *ré* mineur, pris comme centre, on trouve : *la* mineur, *sol* mineur, *fa* majeur et *ré* majeur ;

Avec *do* majeur, pris comme centre, on trouve: *sol* majeur *fa* majeur, *mi* mineur et *la* mineur;

Avec *la* majeur, pris comme centre, on trouve: *mi* majeur, *ré* majeur, *la* mineur et *fa* $\sharp$ mineur.

Si, de ce total général, on enlève les quatre tons qui sont en relations directes avec celui de *la* mineur, plus les tons qui se rencontrent deux fois, il reste les tons de *si* mineur, *mi* majeur, *fa* $\sharp$ mineur, *ré* majeur, *sol* mineur, *fa* majeur, *do* mineur et *sol* majeur qui sont en relations indirectes avec le ton de *la* mineur.*

CHAPITRE X.

De la Valeur des Notes.

118. Qu'est-ce qu'on entend par »valeur des notes« ?

On appelle »valeur«, la *durée* plus ou moins longue des sons dans un temps donné.

119. Comment indique-t-on, dans la notation, la durée ou valeur des sons ?

Par des signes ajoutés aux points qui représentent les sons sur la portée. Ex.: *ronde*: ; *blanche*: ; *noire*: ; *croche*: ; *double-croche*: ; *triple-croche*: ; *quadruple-croche*: ; *quintuple-croche*: .

* Nous avons jugé indispensable de nous étendre un peu, dans ce Manuel, sur la théorie des relations tonales, afin que ce sujet ne soit pas étranger à l'élève si on vient à l'aborder devant lui. Mais, au point de vue purement pratique, cette théorie n'est pas d'une grande utilité.

120. Quelle est la différence entre une blanche et une ronde?

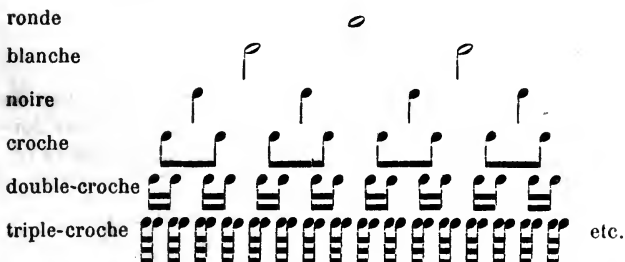
La *blanche* n'a que la *moitié* de la valeur de la *ronde*.

121. Quelle est la différence entre une noire et une ronde?

La *noire* n'a que le *quart* de la valeur de la *ronde*. Il en est de même pour les autres valeurs qui décroissent dans la même proportion. Ainsi, par exemple, une *double-croche* n'a, comme durée, que la seizième partie du temps que doit durer une *ronde*.

122. Dans quelle proportion se trouvent les différentes valeurs de notes, non pas relativement à la ronde, mais comparées entre-elles?

Chaque valeur, à partir de la *blanche*, ne vaut que la moitié de celle qui vient immédiatement avant elle. Une *double-croche*, par exemple, est la moitié d'une croche, le quart d'une noire, etc., comme on peut le voir dans le tableau suivant :



123. Pourquoi y a-t-il, dans le tableau précédent, des barres qui unissent les croches, les double-croches et les triple-croches?

Ces barres remplacent les queues que l'on a vues plus haut ajoutées à chaque point. Dans le cas où plusieurs valeurs de même nature se succèdent, on se sert de ces barres comme d'une abréviation, car il serait plus long de répéter, pour chaque note, le nombre de crochets nécessaire. Donc, au lieu d'écrire :



on écrit :



124. Est-ce qu'on place toujours ces barres au-dessous des notes?

Non; seulement pour les notes qui sont placées *dans le haut* de la portée. Pour celles qui sont *en bas* de la portée, on met les barres au-dessus des notes; par exemple :



125. Qu'est-ce qu'un triolet?

Le triolet est la division en *trois* valeurs, au lieu de *deux*, d'une valeur quelconque. Ces trois valeurs ne doivent avoir *que la durée qu'auraient les deux valeurs* résultant de la division par *deux*. Ex. :

$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{4}{4}$	etc.
triolet de blanches.	triolet de noires.	triolet de croches.	triolet de double- croches.	triolet de triple- croches.	

126. Cette manière d'écrire les triolets est-elle suffisamment claire?

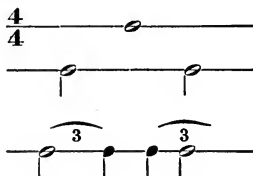
Oui, pour l'exécutant expérimenté; mais, cependant,

pour qu'il n'y ait pas de doute, on met ordinairement, en pareil cas, un 3 sous un trait qui recouvre le trois notes.



127. Le triolet se présente-t-il toujours sous la même forme, c'est-à-dire, est-il toujours composé de trois notes distinctes?

Non ; il arrive souvent qu'il ne renferme que deux notes dont l'une vaut *deux tiers* et la seconde *un tiers*.



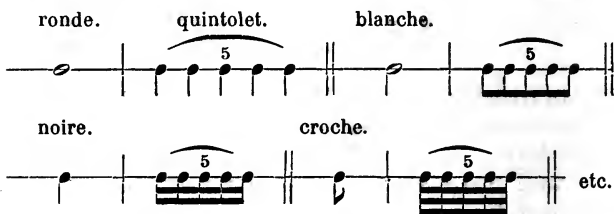
128. Peut-on appliquer cette division en trois parties à chaque valeur de note ?

Oui ; toute valeur qui peut être divisée en *deux*, peut aussi l'être en trois. Ex. :

ronde		triolet de blanches.
blanche		triolet de noires.
noire		triolet de croches.
croche		triolet de double-croches.
double-croche		triolet de triple-croches.

129. Qu'est-ce qu'un quintolet ?

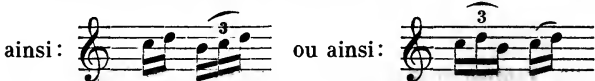
La division, en 5 notes, au lieu de 4, d'une valeur quelconque.



Les *cinq* notes doivent passer pendant la durée de *quatre*, c'est-à-dire être exécutées un peu plus rapidement chacune.

130. Peut-on diviser autrement la valeur de ces 5 notes ?

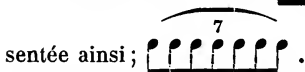
Oui ; on pourrait la diviser autrement, par exemple



mais, alors, on n'aurait plus la division d'un *quart* en *cinq* parties (et, par conséquent, plus de véritable quintolet,) mais une division par deux double-croches suivies d'un triolet de double-croches.

131. Qu'est-ce qu'un septolet ?

Premièrement : la division d'une valeur en sept parties égales au lieu de quatre, par exemple : une *blanche* qui, au lieu de quatre croches , aurait sa valeur représentée ainsi ;



Deuxièmement : la division d'une valeur en sept parties égales au lieu de six, comme, par exemple :



Il en est de même du groupe de neuf notes pour lequel il n'y a pas de nom usité en français. Ce groupe est une combinaison de 9 notes qui n'ont que la durée de huit ou six notes de même nature.



D'après le même principe, on peut diviser toute valeur en groupes de onze, treize, quinze notes n'ayant toujours que la même durée. Ex.:



132. Jusqu'à présent, nous n'avons parlé que des divisions en parties inégales; n'y a-t-il pas aussi des divisions en parties égales?

Oui; quatre croches, par exemple, peuvent se présenter sous forme de *quartolet*. Ex.:



Ces quatre notes doivent être exécutées dans le même espace de temps que les trois notes qui précèdent.

133. Existe-t-il des groupes de dix notes représentant la valeur de huit seulement?

Oui; par exemple:

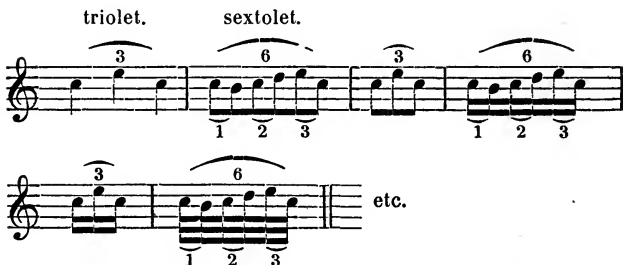


134. Dans le dernier exemple (b.), les 10 notes sont figurées par des triple-croches (10 au lieu de 8), tandis que dans un précédent exemple (a.) où il y a une note de plus, on a figuré des double-croches. Pourquoi est-ce ainsi ?

On pourrait écrire le dernier exemple (b.) comme on a écrit le premier (a.) et *vice versa*. Cependant, la seconde manière d'écrire est plus juste parce que, à la rigueur, on devrait toujours se baser sur la valeur réelle des notes. Mais on n'est pas très strict sous ce rapport parce qu'il ne peut y avoir de doute à cause du chiffre placé sur le groupe, lequel chiffre indique combien de notes doivent passer dans le même temps qu'exigerait la valeur non divisée.

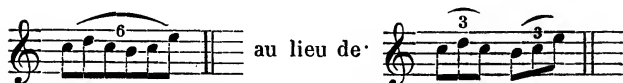
135. Qu'est-ce qu'un sextolet ?

Le sextolet est le dédoublement du triolet en six parties égales, de sorte qu'à chaque partie de triolet correspondent deux parties de sextolet. Ex. :



136. Y a-t-il encore une autre espèce de sextolet ?

Les compositeurs écrivent souvent de telle sorte qu'on pourrait croire qu'il y a deux espèces de sextolet, parce qu'ils réunissent deux triolets en mettant un 6 au-dessus, c'est-à-dire comme ceci :



137. N'y a-t-il pas entre ces deux manières d'écrire une différence sensible?

Certes. Le véritable sextolet ne peut être formé que par *la division en deux de chaque partie du triolet*. Le faux sextolet, indiqué plus haut, n'est que la réunion de deux triolets qui devraient toujours être séparés pour éviter toute incertitude. La meilleure démonstration de ceci se fait en mettant ensemble les parties qui composent le double-triolet et celles qui composent le sextolet proprement dit.

Véritable sextolet formé d'un triolet dédoublé :



Faux sextolet formé de deux triolets réunis :



Manière correcte d'écrire le dernier exemple



On peut se convaincre ainsi que le véritable sex-

tolet a trois accents tandis que le faux en a seulement deux.*

CHAPITRE XI.

Des Silences.

138. Qu'est-ce qu'on entend par »Silences« ?

Les silences sont des signes qui indiquent l'interruption du son pendant un certain temps déterminé par la forme du signe.

139. Quels sont ces signes et combien y en a-t-il ?

Il y a autant de signes de silence qu'il y a de valeurs de notes. Le silence équivalant à la durée de la *ronde* est un trait un peu large placé *sous* la quatrième ligne de la portée; on l'appelle: »Pause.« Ex: . Il signifie que l'exécutant doit s'interrompre pendant un temps égal à celui qu'emploierait une *ronde*. (o)

Le silence équivalant à la *blanche* (o¹) est le même signe, mais placé *sur* la troisième ligne de la portée.

Ex: .

* Une excellente méthode pour familiariser l'élève avec la division des valeurs est de les noter, en partant d'une valeur simple, et de les lui faire exécuter successivement en exigeant une grande unité de *durée*. Par exemple:



140. Peut-on placer ces deux signes de silence sur quelque autre ligne de la portée?

Oui; cependant ils sont placés ordinairement comme nous l'avons dit plus haut.

141. Quels sont les autres signes de silence correspondant aux croches, double-croches, etc.?

Les suivants :

soupir. $\frac{1}{2}$ soupir. $\frac{1}{4}$ de soupir. $\frac{1}{8}$ de soupir. $\frac{1}{16}$ de soupir. $\frac{1}{32}$ de soupir.

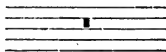


142. N'y a-t-il pas des cas où l'exécutant doit s'interrompre pendant la durée de plus d'une mesure?

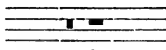
Oui.

143. Comment ces longs silences sont-ils indiqués?

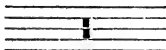
Pour deux mesures :



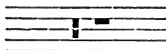
Pour trois mesures :



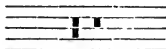
Pour quatre mesures :



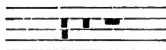
Pour cinq mesures :



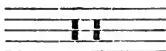
Pour six mesures :



Pour sept mesures :



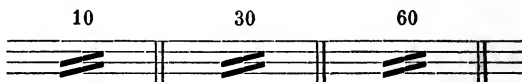
Pour huit mesures :



On peut ainsi, par ces signes représentant différents nombres de pauses, indiquer quelque nombre que ce soit ; il suffit pour cela de répéter autant de fois que celui est nécessaire le signe correspondant à une, deux ou quatre pauses.

144. N'y a-t-il aucun moyen d'indiquer plus simplement ces longs silences ?

Si ; on peut les indiquer en mettant dans la mesure deux traits obliques et en écrivant au-dessus le chiffre représentant le nombre de pauses que l'on veut avoir. Ex. :



145. Y a-t-il encore d'autres abréviations de notation ?

Oui ; une suite de croches ou de double-croches semblables peut être indiquée d'une manière abrégée par une seule note d'une *valeur égale* à toutes les autres sous laquelle on place une ou plusieurs barres, selon qu'il s'agit de croches, de double-croches, etc. Ex. :

Écriture complète.

Abréviation.

ou :

La dernière figure peut s'écrire ainsi :



en

ajoutant la mention »trem« ou »tremolo« (tremblé). Cette abréviation est très usitée dans le cas où les notes doivent se succéder rapidement. Lorsque des groupes de notes semblables se répètent un peu longtemps, on abrège l'écriture en mettant, à la suite de la première figure, des traits obliques sur la portée et en ajoutant la mention »simile«, »sim.« (idem.) Ex :

simile.

simile.

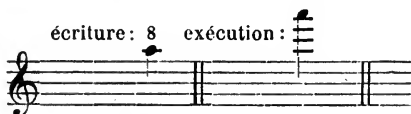


CHAPITRE XII.

Des différents Signes qui peuvent faciliter la Lecture musicale.

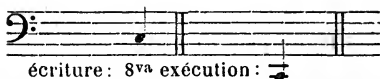
146. Que signifie l'indication »8« ou »8va« (ottava) placée au-dessus d'une ou plusieurs notes ?

Cette indication a pour but de faire exécuter cette note ou ces notes à l'*octave supérieure*. Par exemple :



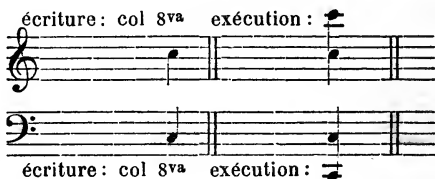
147. Que signifie »8« ou »8va« au-dessous d'une note ?

Que cette note doit être exécutée à l'*octave inférieure* de la note écrite. Ex. :



- 148. Que signifie »col 8va« ou »col ottava« placé au-dessus ou au-dessous d'une note ?**

Cette mention signifie que, dans le premier cas, l'octave supérieure, dans le second cas, l'octave inférieure doit être ajoutée à la note écrite. Ex.:



- 149. Que signifie le signe ~~~~~ qui se prolonge après la mention 8va ou après col ottava ?**

Ce signe indique que l'on doit continuer à jouer à l'octave supérieure (ou inférieure) dans le premier cas, et continuer, dans le second cas, à ajouter l'octave supérieure (ou inférieure) à la note écrite et cela aussi longtemps que se prolonge ce signe.

- 150. Que signifie le mot »loco« placé après ces mentions ?**

Ce mot signifie que, à partir de l'endroit où il est placé, les notes reprennent leur signification antérieure.

- 151. Que signifient les mots: »col Basso« »col Flauto« »col 1^o« »col 2^{do} violino« que l'on trouve fréquemment dans les partitions d'orchestre ?**

Ils signifient que la partie dans laquelle ils se trouvent doit exécuter celle que l'indication vise. Si, par exemple, la mention: »col Basso« se trouve dans la partie d'*alto*, elle indique que l'*alto* doit, momentanément, jouer la même partie que la Basse. Si, dans une partie de *hautbois*, on trouve: »col Flauto«, il faut que le hautbois joue la partie de la flûte, etc.

152. Que signifie le mot »bis« encadré sous une liaison ou des points embrassant une ou plusieurs mesures ?

Que le passage ainsi encadré doit être répété, c'est-à-dire joué deux fois. Ex.:

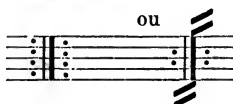
Écriture :  ou : 

Exécution : 

153. Que signifie ce signe :  et comment l'appelle-t-on ?

Ce signe qu'on appelle »reprise«, indique que tout ce qui le précède, dans un morceau, doit être répété.

154. Quel est l'indication donnée par le même signe lorsqu'il a des points des deux côtés ?

ou 

Ce signe indique alors que non seulement la partie qui précède, mais aussi celle qui suit, doit être répétée.

155. Que désigne-t-on par les mentions 1^{ma} et 2^a ?

1^{ma} est l'abréviation de »prima volta« (première fois) et 2^{da}, l'abréviation de »seconda volta« (seconde fois); ces mots, qui sont toujours joints à une reprise, indiquent qu'après la répétition forcée par la reprise on doit passer, à partir du trait qui encadre 1^{ma}, aux notes qui sont placées sous le trait qui encadre 2^{da}. Ex.:

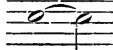


CHAPITRE XIII.

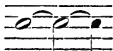
Du Point.

161. Que signifie un point placé après une note ?

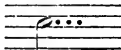
Un point placé après une note augmente celle-ci de la moitié de sa valeur primitive. Ainsi :

Une <i>ronde</i> pointée		est égale à	
Une <i>blanche</i> pointée		est égale à	
Une <i>noire</i> pointée		est égale à	
Une <i>croche</i> pointée		est égale à	

162. Quelle est la signification d'un second point placé après le premier ?

Ce second point augmente le précédent de la moitié de sa valeur. Par exemple, une *ronde* avec deux points à sa suite  a une valeur égale à  etc.

163. Emploie-t-on plus de deux points pour augmenter la valeur d'une note ?

Oui ; on trouve quelques fois trois points après une note ; en pareil cas, le troisième point a un effet proportionné à celui des deux premiers, c'est-à-dire qu'il ajoute, à la valeur totale, la moitié de la valeur du point précédent. La note suivante, avec ses trois points 

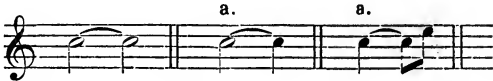
est donc égale, comme durée, à  .

164. N'y a-t-il pas d'autre moyen de prolonger la durée des notes ?

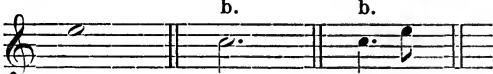
Oui ; par une *liaison* :  unissant une note à une

autre note semblable. La note sur laquelle se termine cette liaison, doit être *tenue* et non frappée ou articulée à nouveau. Ex.:

Écriture :

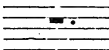
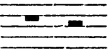


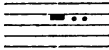
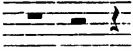
Exécution :



On voit, par cet exemple, qu'on n'aurait pas besoin, rigoureusement, d'employer le point pour prolonger la durée des différentes valeurs. Pourtant on s'en sert très fréquemment parce qu'il abrège et simplifie considérablement l'écriture, comme on peut le voir en comparant les deux versions a. et b. dans l'exemple qui précède.

165. Ne place-t-on pas aussi des points après les signes de silence?

Oui, et ils ont la même signification que lorsqu'ils sont placés après les notes, c'est-à-dire qu'ils augmentent ce silence de la moitié de sa valeur propre. Ainsi, un point après une pause  donne à celle-ci une valeur égale à , soit une pause et une demi-pause.

Deux points, après une pause  donnent à celle-ci une valeur égale à , soit une pause, une demi-pause et un soupir. Et de même pour tous les autres signes de silence.

CHAPITRE XIV.

Du »Tempo« ou Mouvement.

166. Qu'est-ce qu'on entend par ces mots ?

La détermination précise de la durée des différentes valeurs attribuées aux sons.

Nous avons démontré qu'une *ronde*, par exemple, a une valeur qui est le double de la valeur d'une *blanche*, de même, qu'une *blanche* a une valeur double de la valeur d'une *noire*, etc; mais la forme de chacune des figures qui représentent ces valeurs ne peut nous indiquer *exactement quelle fraction de temps est dévolue à l'exécution de ces valeurs diverses*. On peut, jusqu'à un certain point, indiquer cela à l'aide de mots, (généralement empruntés à la langue italienne), que l'on place au commencement et dans le courant des morceaux de musique. *Adagio*, par exemple, signifie que chaque note doit être prise, par rapport à sa valeur propre, dans un mouvement lent et solennel.

167. Mais, cette indication ne reste-t-elle pas aussi vague, à peu de chose près, que la forme même qui représente la valeur, et dans la mention générale »lent« ne peut-il pas y avoir des nuances très considérables ?

Cela est certain ; cependant les musiciens peuvent, plus ou moins, suppléer à ce manque d'indications absolument précises, par l'instinct artistique et par des traditions conventionnelles qu'ils se transmettent verbalement dans la pratique de leur art.

168. N'existe-t-il aucun moyen de déterminer le mouvement d'une manière plus exacte ?

Si ; on peut le faire à l'aide d'une petite mécanique inventée par Mälzel, et connue sous le nom de »Métronome«. Cette mécanique consiste en un pendule, mû par un ressort d'horlogerie, et dont les oscillations, pouvant varier de vitesse, sont calculées en prenant pour base la *minute*

et sa division par *secondes*. Si, par exemple, un compositeur veut indiquer quelle durée exacte doivent avoir les *noires* dans son morceau, il choisit sur la tige du pendule un chiffre qu'il reproduit au commencement de son manuscrit, par exemple, ($\text{♩} = 60 \text{ M.M.}$); ce chiffre correspond à un certain nombre d'oscillations du pendule, et chacune de ces oscillations représente une *noire*, d'où il suit que l'exécutant, pour s'assurer de la durée voulue, par le compositeur, *pour chaque noire*, n'a qu'à mettre en mouvement le pendule de son métronome après l'avoir fixé au chiffre 60. Les autres valeurs se subdivisent alors facilement d'après la durée de la *noire* prise comme type.

169. Quelles sont les principales indications de mouvement?

Les suivantes :

Largo — très lent, large.

Larghetto — un peu moins lent que »Largo.«

Lento — lent.

Grave — lent et solennel.

Adagio — lent, (un peu moins que »Lento«).

Andantino* — assez lent.

Andante — un peu moins lent que le précédent.

Allegretto — mouvement aisé, facile, sans lenteur.

Moderato — modéré.

Allegro — vif, animé.

Vivace — très vif.

Vivacissimo — plus vif et plus animé que le précédent.

Presto — rapide, avec feu.

Prestissimo — aussi rapide et animé que possible.

La plupart de ces mots sont souvent accompagnés de quelques autres qui servent à préciser leur sens et on arrive ainsi à indiquer non seulement le mouvement d'un morceau, mais aussi son caractère particulier, comme par exemple : »Allegro con fuoco« *Vif, avec feu.*

* Ce mot est souvent mal compris. On suppose qu'il indique un mouvement *moins lent* que »Andante«; au contraire, il signifie *plus lent*.

Voici les mots dont on se sert le plus souvent pour compléter le sens de ceux qui ont été donnés plus haut.

Assai — très. »Allegro assai« très vif.

un poco — un peu.

un poco più — un peu plus.

meno — moins.

non troppo — pas trop.

molto — beaucoup.

CHAPITRE XV.

De la Mesure.

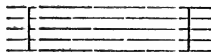
170. Qu'est-ce qu'on entend par »mesure« ?

La mesure est la division, par parties égales, d'une succession de sons.

171. Comment cette division devient-elle visible et facilement saisissable pour l'œil dans l'écriture musicale ?

A l'aide de traits verticaux placés de distance en distance, sur la portée, et qu'on appelle : »barres de mesure«. C'est entre deux de ces barres qu'est réservé l'espace nécessaire à la notation des sons qui doivent remplir la mesure. Ex. :

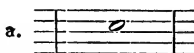
mesure.



172. Les mesures devant être égales, faut-il donc placer toujours les barres à égale distance l'une de l'autre ?

Cela n'est pas nécessaire, car c'est *par la valeur de durée que les mesures doivent être égales*, et une mesure peut être complète avec un nombre de notes très différent de celui d'une autre mesure. Si, par exemple, une seule

note suffit à remplir la mesure, comme



on peut mettre les barres très rapprochées. Si, au contraire, la même mesure doit renfermer la valeur de cette *ronde* figurée par 16 double-croches, comme



il faut écarter les barres en conséquence.

173. Ainsi donc les mesures peuvent renfermer des notes et des signes de valeur très différents?

Oui; les mesures peuvent renfermer autant de signes de valeur (notes et silences) qu'il y a de divisions de chacune de ces valeurs; par exemple :



Dans cet exemple, chaque mesure contient des valeurs différentes, qu'il est facile de réduire à celle de la *ronde*, comme cela a été démontré plus haut.

174. Si les barres de mesure sont employées uniquement pour aider l'œil du lecteur, comment l'oreille peut-elle percevoir la division régulière et périodique d'une succession de sons?

Par le retour régulier des *temps forts* et des *temps faibles*.

175. Qu'est-ce qu'un temps fort?

La fraction d'une mesure à laquelle correspond un *accent* naturel, instinctif.

176. Qu'est-ce qu'un temps faible ?

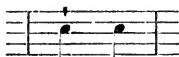
La fraction d'une mesure qui passe sans que l'accentuation dont il est parlé plus haut soit naturelle, nécessaire.

177. L'expression »temps fort« indique-t-elle un degré de force dans la manière de jouer la note qui correspond à ce temps ?

Nullement; le temps fort est un *accent rythmique*; le plus ou moins de force donnée, par l'exécution, à un son quelconque, est un *accent expressif*. Au point de vue qui nous occupe, deux notes exécutées avec le même degré de force ou de douceur peuvent différer par l'accent, si l'une est un *temps fort* et l'autre un *temps faible*.

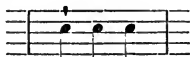
178. Lorsque deux notes se succèdent, sur laquelle des deux se trouve l'accent ?

Sur la première. Ex..



179. Est-ce que la note accentuée alterne toujours avec la note non accentuée ?

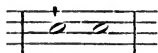
Non; il y a des cas où la note accentuée est suivie de deux notes faibles.



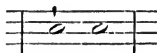
180. Est-ce que les notes portant l'accent et les notes qui ne l'ont pas, sont toujours des noires, comme dans les exemples qui précèdent ?

Non; le temps fort (temps accentué) peut tomber sur tout autre valeur. Ex.:

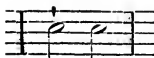
sur une ronde :



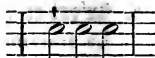
ou :



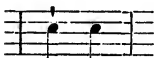
sur une blanche :



ou :



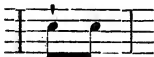
sur une noire :



ou :



sur une croche :



ou :



C'est d'après la place occupée par les temps accentués que l'on peut déterminer à quelle espèce de mesure appartient une mesure quelconque.

181. Combien y a-t-il d'espèces de mesures ?

Deux espèces, (si on ne veut parler que des mesures simples) qui sont ; la mesure à deux temps, ou *mesure binaire*, et la mesure à trois temps, ou *mesure ternaire* ; mais, par suite de la diversité des valeurs qui peuvent servir à remplir ces mesures, il est arrivé qu'on a considéré, dans certains cas, des fragments de mesures comme des mesures entières. De là proviennent des mesures *dérivées* mais qui peuvent toutes se rattacher aux deux types indiqués ci-dessus.

182. Comment les signes de mesure sont-ils indiqués dans les morceaux de musique ?

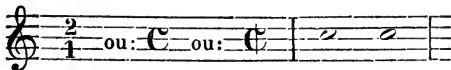
Ordinairement, par deux chiffres superposés, en forme de fraction, dont le chiffre supérieur (numérateur), détermine *combien* de valeurs sont renfermées dans chaque mesure, et dont le chiffre inférieur (dénominateur) détermine *quelle espèce* de valeurs sont renfermées dans chaque mesure. Si l'on voit, au commencement d'un morceau, l'indication $\frac{2}{4}$, on doit en conclure que chaque mesure de ce morceau se divise en *deux parties*, et que chacune de ces deux parties est le *quart* de l'unité (ou ronde), soit *une noire*.

Des différentes formes de la Mesure binaire.

183. Sous quelles formes la mesure binaire simple peut-elle se présenter?

Sous les suivantes :

- 1) La grande mesure »Alla breve« ou mesure à deux unités; on la désigne par $\frac{2}{1}$ et, plus souvent, par un C barré ou un C non barré.



- 2) La petite mesure »Alla breve« ou mesure à deux moitiés; on la désigne par $\frac{2}{2}$ et, plus souvent, par un C barré ou non barré*.



- 3) La mesure à deux quarts, désignée par $\frac{2}{4}$.



Des différentes formes de la Mesure ternaire.

184. Sous quelles formes la mesure ternaire simple peut-elle se présenter?

Sous les suivantes :

- 1) La mesure à trois moitiés.



Il serait bon d'adopter le signe $\frac{3}{2}$ comme unique indication de cette mesure, afin d'éviter toute confusion avec la précédente, la mesure à $\frac{3}{4}$.

2) La mesure à *trois quarts*.



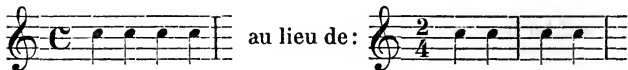
3) La mesure à *trois huitièmes*.



Des Mesures dérivées.

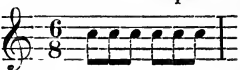
185. Quelles sont les mesures qui dérivent de la mesure binaire?

1) La mesure à $\frac{4}{4}$, ou mesure à 4 temps, qui est désignée ordinairement par C . Cette mesure est la réunion en une seule, de deux mesures à $\frac{2}{4}$.



2) La mesure à $\frac{6}{4}$  :

c'est la mesure à $\frac{2}{2}$ dans laquelle chaque temps (ou chaque moitié) est représenté par un triolet de *noires*, au lieu des deux *noires* de la mesure simple.

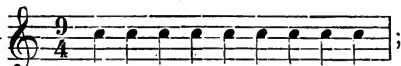
3) La mesure à $\frac{6}{8}$  ; c'est la me-

sure à $\frac{2}{4}$ dans laquelle chaque temps (ou chaque moitié) est représenté par un triolet de *croches*, au lieu des deux *croches* de la mesure simple.

4) La mesure à $\frac{12}{8}$  ;

cette mesure est la réunion, en une seule, de deux mesures à $\frac{6}{8}$.

186. Quelles sont les mesures qui dérivent de la mesure ternaire?

1) La mesure à $\frac{9}{4}$  ;

c'est la mesure à $\frac{3}{2}$ dans laquelle chaque temps (ou tiers) est représenté par un triolet de noires au lieu des deux noires de la mesure simple.

2) La mesure à $\frac{9}{8}$  ; c'est

la mesure à $\frac{3}{4}$, avec trois triolets de croches au lieu des six croches de la mesure simple.

3) La mesure à $\frac{9}{16}$  ; c'est la

mesure à $\frac{3}{8}$ avec trois triolets de double-croches au lieu des six double-croches de la mesure simple.

187. Ces mesures sont-elles les seules possibles?

Non; on pourrait encore en former beaucoup d'autres résultant des deux mesures simples. Celles que nous avons données ici sont les plus usitées, et peuvent servir à faire reconnaître facilement la nature de celles qui n'ont pas été mentionnées spécialement.

188. Comment sont placés les accents rythmiques dans les mesures dérivées?

Comme dans les mesures simples, c'est-à-dire sur la première partie de la mesure. Dans la mesure à $\frac{4}{4}$ (ou C) un second accent, moins fort que le premier, arrive au troisième temps. On peut appeler ce troisième temps »temps demi-fort«. Dans les mesures ternaires, le second temps de chaque mesure reçoit cet accent demi-fort et le troisième temps est tout à fait faible.

189. Peut-on diviser une mesure en plusieurs parties?

Oui.

190. Comment appelle-t-on les parties qui résultent de cette division?

On les appelle »membres de mesures«.

191. Les membres de mesures reçoivent-ils un accent ?

Oui, et cet accent est alors placé dans la même proportion que pour une mesure complète. Si, par exemple, dans un membre de mesure, *une noire* est divisée en *deux croches*, la première croche est plus accentuée que la seconde.

192. Si, dans l'espace d'une mesure on peut rencontrer des valeurs très différentes, (par exemple, la mesure à $\frac{4}{4}$ ci-dessous),



comment peut-on trouver la division juste de cette mesure et répartir sur chaque temps, le nombre de notes proportionné à leur valeur ?

Cette opération se fait en analysant la valeur de chaque groupe de notes. Ainsi, dans la mesure qui nous sert d'exemple, le premier groupe est composé de 8 *triple-croches* dont la valeur équivaut à celle de 4 *double-croches*, ou 2 *croches*, ou *une noire*. Cette mesure devant renfermer la valeur de 4 *noires*, et la première *noire* étant trouvée, il ne reste plus à chercher que 3 autres *noires*. Le second groupe, (une *double-croche* pointée suivie d'une *triple-croche*) est facilement ramené à sa valeur d'une *croche*; de même pour le groupe de trois *double-croches* en triolet qui équivaut aussi à *une croche*. Avec ces *deux croches* réunies, nous avons donc la valeur de la *seconde noire* de notre mesure.

Pour trouver la *troisième noire*, il suffit de jeter un coup d'œil sur le groupe formé d'une *croche pointée* et d'une *double-croche*. Quant à la *quatrième noire* nécessaire pour compléter la mesure, elle se présente (comme pour la première) sous la forme de 8 *triple-croches*.

193. Comment, dans l'exécution, la valeur figurée de chacune de ces notes se traduit-elle exactement par sa durée ?

L'exercice, une longue pratique, donnent l'habitude nécessaire pour cela. Si on n'a pas acquis encore cette habitude, le métronome (voir plus haut) est très utile. On suppose que chaque coup frappé par le petit pendule représente *une noire*, ce qui entraîne à exécuter dans l'espace compris entre un coup et le suivant, toutes les notes dont la valeur équivaut à celle d'une noire.

194. Les accents inhérents aux temps forts, demi-forts, etc. sont-ils figurés par un signe quelconque ?

Non ; ces accents qui résultent du sentiment rythmique ne pourraient être figurés utilement.

195. Pour ce qu'on a appelé plus haut »accents expressifs« y a-t-il des signes particuliers ?

Oui ; l'accent pour *une note* est indiqué par le signe >, ou par le mot »sforzato« (forcé) ou son abréviation : sf. Un accent très fort est indiqué par »sforzato assai« (très forcé) ou en abrégé : sff.

196. N'y a-t-il pas aussi des indications de ce genre qui s'appliquent à des périodes musicales tout entières ?

Oui ; on les appelle »nuances« et elles sont les suivantes :

Pour la grande douceur : pianissimo, ou (en abrégé) pp.

Pour la douceur : piano, „ („) p.

Pour la demi-force : mezzo forte „ („) mf.

ou : poco forte „ („) pf.

Pour moins de douceur,
dans le cas où la nuance

piano précède : meno piano ou („) menop.

Pour moins de force, dans
le cas où la nuance *forte*

précède : meno forte ou („) menof.

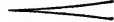
Pour la force : forte, ou („) f.

Pour plus de force : più forte ou („) più f.

Pour la grande force : fortissimo ou („) ff.

197. N'y a-t-il pas des signes qui indiquent la transition graduelle d'une nuance à une nuance opposée ?

Oui; les nuances transitoires suivantes:

Pour passer du *piano* au *forte*: 

ou les mots: *crescendo* (ou par abr. *cresc.*), *en augmentant*,
et: *poco a poco cresc.* (en augmentant peu à peu).

Pour passer du *forte* au *piano*: 

ou les mots: *decrescendo* (*decresc.*) *diminuendo* (*dim.*)
en diminuant,

et: *poco a poco dim.*, *poco a poco meno forte*,
en diminuant peu à peu, *peu à peu moins fort*.

CHAPITRE XVI.

De la Syncope.

198. Qu'est-ce qu'une syncope ?

Un son articulé sur une partie faible de la mesure et prolongé sur la partie forte. La syncope peut être attribuée à toutes les différentes valeurs. Ex.:



(Les + indiquent les notes syncopées.)

se prolonge pas sur le temps fort suivant, lequel est remplacé par un silence. Ex. :

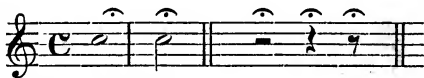


CHAPITRE XVII.

Du Point-d'orgue et des divers Signes de repos.

201. Qu'est-ce qu'un point-d'orgue ?

C'est un signe ayant la forme d'un petit demi-cercle, avec un point dessous ; on le place sur une note ou sur un silence. Ex. :



202. Que signifie ce signe ?

Il indique une prolongation de la durée de la note ou du silence au-delà de leur valeur ordinaire et proportionnelle.

203. Mais, alors, quelle est la durée exacte du point-d'orgue ?

Elle n'est jamais déterminée exactement, le point d'orgue ayant pour effet une interruption complète de la période musicale. Le goût de l'exécutant peut seul lui servir de guide en pareil cas ; cependant le *mouvement* général du morceau donne, à la rigueur, quelques indications. C'est ainsi que dans un mouvement lent, par exemple, on doit prolonger la durée du point-d'orgue plus qu'on ne le ferait dans un mouvement rapide.

204. N'arrive-t-il pas que le compositeur veuille prolonger une interruption pendant un temps exactement déterminé ?

Oui ; mais alors ce n'est pas le point-d'orgue qu'il doit employer. Il doit traduire la durée de l'interruption qu'il désire, par des notes liées entre-elles, ou par un certain nombre de pauses. Ex. :



205. Qu'est-ce qu'une « pause générale » ?

Une pause qui se trouve dans toutes les parties d'un morceau exécuté par plusieurs chanteurs ou instrumentistes.

206. Quelle différence y a-t-il entre une pause et un point-d'orgue ?

La pause est un signe de silence, mais de silence *mesuré*, c'est-à-dire ne devant pas dépasser la durée qui lui est attribuée. Le point-d'orgue est un signe d'interruption de la valeur d'une note ou d'un silence, interruption qui, ainsi que cela a été dit plus haut, est laissée, quant à sa durée, au libre arbitre de l'exécutant.

207. Y a-t-il encore d'autres interruptions ou modifications dans la régularité du mouvement ?

Oui, et de plusieurs sortes.

1°. Le ralentissement graduel du mouvement. On l'indique par ces différents termes :

«ritenuto» ou, par abréviation «riten.», en retenant.

«ritardando» ou, par abréviation «ritard.», en retardant.

«rallentando» ou, par abréviation «rall.», en ralentissant. (Ce dernier terme s'emploie, ordinairement, pour indiquer le maximum du ralentissement.)

2°. L'accélération graduelle du mouvement. On l'indique par :

«accelerando» ou, par abréviation «accel.», en accélérant.

«Stringendo» ou, par abréviation «string.», en resserrant.

3°. Le changement subit du mouvement en un mouvement un peu plus animé, ou un peu plus modéré, ce qu'on indique par :

»più moto«, »più vivo«.

»meno moto«, »meno vivo«.

208. N'y a-t-il pas encore quelques indications concernant le mouvement et les altérations qu'on peut lui faire subir ?

Oui ; par exemple : »tempo rubato« qui indique qu'une certaine liberté, dans l'interprétation des valeurs, est nécessaire ; les unes sont un peu allongées, d'autres, abrégées, ce qui donne une espèce d'oscillation au rythme général. Beaucoup d'artistes modernes, et surtout les chanteurs, abusent de ce moyen d'expression qui, lorsqu'il n'est pas justifié, amène rapidement la fatigue chez l'auditeur.

»Senza tempo« (sans mesure) indique que, momentanément, la régularité rythmique est supprimée.

»a piacere« ou »ad libitum«, indication qui signifie que le compositeur laisse l'exécutant libre d'interpréter tel ou tel passage à sa fantaisie.

»Colla parte« (avec la partie) veut dire que si l'exécutant de la partie principale s'écarte de la mesure régulière, on doit le suivre.

»Recitativo«, fragment où la mesure, quoique restant indiquée, est pourtant subordonnée aux lois de la déclamation et du débit plus ou moins rapide du chanteur. Dans un morceau instrumental, il se peut qu'on veuille imiter un passage vocal de ce genre ; alors on écrit la mention : »quasi recitativo«.

209. Après ces différentes mentions qui, toutes, altèrent d'une manière ou d'une autre le mouvement régulier, comment indique-t-on le retour à ce mouvement ?

Par le terme »a tempo« après un ralentissement ou une accélération du mouvement et par »in tempo« après les indications de »tempo rubato«, »recitativo«, etc.

210. Que signifie l'expression »staccato« ?

Ce mot *staccato* (détaché) indique que l'on doit exécuter les notes en les séparant légèrement les unes des autres, ce qui a pour effet de diminuer un peu la durée de chacune d'elles. Ainsi, des *noires*



au-dessus desquelles on place ce mot, deviennent, par l'exécution :



La mention »staccatissimo« (très détaché) enlève encore plus de la valeur réelle des notes. Ex. :



Au lieu du mot *staccato*, on emploie aussi des *points* placés sur chaque note, et au lieu de *staccatissimo*, des *virgules*.



211. Que signifie l'expression »legato« ?

L'expression *legato* (lié) indique que chaque note doit être tenue jusqu'à l'extrême limite de sa valeur et enchaînée, sans aucune séparation, à celle qui suit. Le plus souvent, au lieu du mot *legato*, on trace, au-dessus des notes, un trait courbé qui s'appelle *liaison*.



Le mot »tenuto« ou son abréviation »ten.« (tenu) a le même sens, mais on ne l'emploie que sur une note isolée. Ex. :



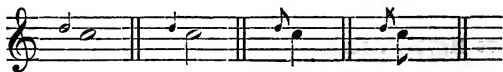
CHAPITRE XVIII.

Des petites Notes ou Appoggiatures.

212. Qu'est-ce que l'appoggiature ?

L'*appoggiature* est une note placée à distance de ton ou de demi-ton devant une autre note, et qui n'a pas de valeur rythmique individuelle. Le temps nécessaire à son exécution est pris sur la valeur de la note qu'elle précède. L'*appoggiature* est écrite au moyen de notes plus petites que celles qui figurent le texte courant.

Il y a deux sortes d'appoggiatures : la *longue* et la *brève*. L'appoggiature longue prend, en général, la moitié de la valeur de la note qui la suit, de sorte que ce qui est écrit ainsi :



doit être exécuté ainsi .



213. Mais si l'appoggiature est placée devant une note suivie d'un point et se décomposant en trois parties, quelle valeur lui donne-t-on ?

Dans ce cas, l'appoggiature prend *les deux tiers* de la valeur de la grosse note.

Écriture :

Exécution :

214. Si plusieurs notes doivent être exécutées simultanément et qu'une appoggiature se trouve devant l'une d'elles, comment l'exécute-t-on ?

En se conformant à la règle ci-dessus, en ce qui concerne la note précédée de l'appoggiature, et en employant pour l'autre ou pour les autres, le procédé régulier.

Écriture :

Exécution :

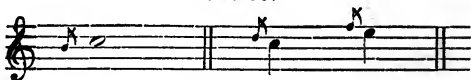
215. Comment distingue-t-on l'appoggiature brève de l'appoggiature longue ?

L'appoggiature brève doit être indiquée par une petite note dont la queue est coupée par une barre transversale. Ex. :

216. Comment l'exécute-t-on ?

Le plus rapidement possible, afin qu'elle n'enlève que très peu de la valeur de la note qui la suit.

Écriture :



Exécution :



217. Qu'est-ce qu'une »double appoggiature« ?

Deux petites notes accessoires qui se trouvent devant une note principale.

218. Comment exécute-t-on ces petites notes ?

D'après le principe de l'exécution des appoggiatures brèves. Ex. :

Écriture :



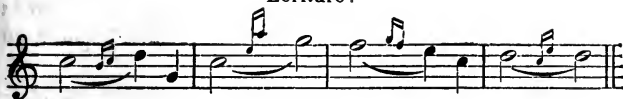
Exécution :



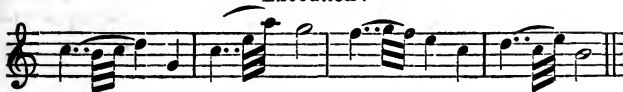
219. Qu'appelle-t-on »fioritures« ?

Des petites notes accessoires placées entre deux notes principales. Contrairement aux appoggiatures, les fioritures empruntent leur valeur à la note qui les précède.

Écriture :



Exécution :



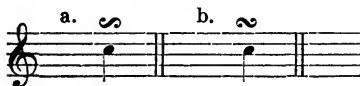
CHAPITRE XIX.

Des Groupes, Trilles, Battements et Terminaisons, Mordants, Double-Trilles et Chaînes de trilles.

220. Qu'est-ce qu'un groupe ?

On appelle »groupe« la succession plus ou moins rapide de trois notes exécutées au lieu et place d'une note principale sur laquelle est placé ce signe ∞ ou cet autre ∞.

Écriture :



Exécution :



On voit, par cet exemple, que la note principale est *entourée* par les deux notes voisines, l'une, au-dessus, et l'autre au-dessous. La forme du signe indique si le groupe doit commencer par la note supérieure voisine de la note

principale (comme en *a.*) ou si, au contraire, c'est par la note inférieure voisine de la note principale, (comme en *b.*) que doit commencer le groupe.

Outre ces deux versions, il faut remarquer les différentes manières suivantes d'écrire et d'exécuter certaines modifications apportées aux deux formes de groupes indiquées plus haut :

Écriture :



Execution :



En 1), la petite note, placée avant la note principale, signifie que le groupe doit être commencé par elle. Sous cette forme, le groupe est donc, en réalité, composé de quatre notes.

En 2), le bémol placé *au-dessus* du signe ∞ indique que la note supérieure à la note principale doit être baissée.

En 3), le dièse *au-dessous* du signe ∞ indique que la note inférieure à la note principale doit être haussée.

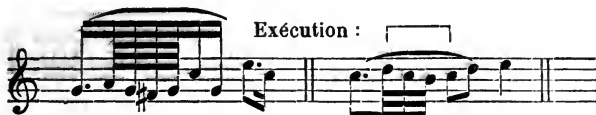
En 4) et en 5) la position des signes accidentels indique la double altération des notes supérieures et inférieures.

Si le signe représentant le groupe est placé *entre deux* notes (ex.)

Écriture :



Exécution :



au lieu d'être placé sur une note, le groupe se joint étroitement à la seconde note (comme en a.) ; si la première note est augmentée d'un point, (comme en b.) le groupe doit être achevé en même temps que cesse la valeur du point.

221. Qu'est-ce qu'un trille ?

On appelle «trille», la répétition rapide d'une note alternant avec la note supérieure voisine de cette note, (soit à distance d'un ton, soit à distance d'un demi-ton.) La durée du trille doit être égale à la valeur de la note sur laquelle il est indiqué. Le signe du trille est *tr* ou *tr* ~

Écriture :

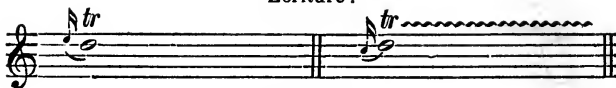
Exécution :



On appelle «battement», chaque série de deux notes du trille ; en conséquence un trille dans lequel on fait entendre 8 notes, comme dans l'exemple ci-dessus, est composé de 4 battements.

Si le trille doit être commencé par la note supérieure ou par la note inférieure voisine de la note principale, on écrit cette note en petit caractère et avec une valeur courte.

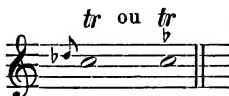
Écriture :



Exécution :



Si cette petite note est étrangère au ton, on met devant elle le signe d'altération qui est nécessaire.



222. Qu'est-ce que la »terminaison« ?

On donne le nom de terminaison à deux notes qui viennent à la fin d'un trille rompre la régularité des battements, en introduisant la note inférieure à la note sur laquelle le trille se fait. La terminaison est indiquée par deux petites notes.

Écriture :



Exécution :

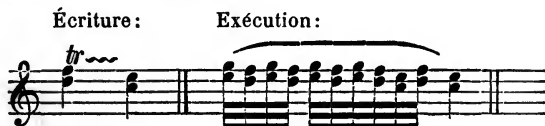


En général, la terminaison se fait aussi vite que le trille lui-même dont elle n'est qu'un battement supplémentaire, (comme en 1) ; cependant il y a des cas où la terminaison

plus lente, (comme en 2) produit un très bon effet, comme, par exemple, si le trille se fait sur une note dont la valeur est prolongée par un point-d'orgue.

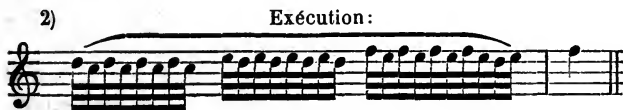
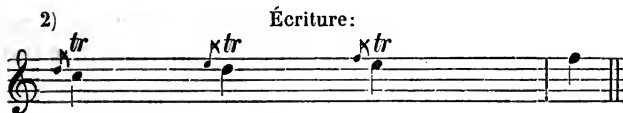
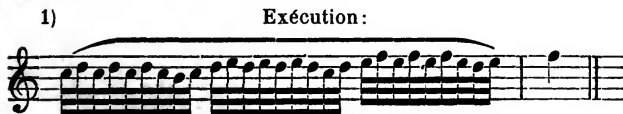
223. Qu'est-ce qu'un double-trille ?

Un trille appliqué à chacune des notes formant un intervalle simultané, comme :



224. Qu'est-ce qu'une chaîne de trilles ?

Une suite de trilles non-interrompus sur plusieurs notes successives.



Quand le trille commence par la note principale (comme en 4), la terminaison est nécessaire à la fin de chaque

trille. Si le trille est commencé par la note supérieure, (comme en 2), la terminaison est d'un bon effet aussi, mais elle n'est pas indispensable et on peut ne l'employer que pour finir le dernier trille.

225. Qu'est-ce qu'un »mordant« ?

Un seul battement de trille exécuté très rapidement, on indique le mordent par ce signe ~.

Écriture:

aussi, plusieurs compositeurs modernes ont-ils renoncé à l'ancien système, en abandonnant les signes conventionnels. Malheureusement, leur exemple a été peu suivi.

CHAPITRE XX.

De l'Harmonie et des Accords.

229. Qu'est-ce que l'harmonie ?

La science par laquelle on apprend à connaître et à employer correctement les différents accords.

230. Qu'est-ce qu'un accord ?

Une combinaison de sons entendus simultanément. Un accord peut être composé de 3, 4 et 5 sons.

231. Comment classe-t-on les accords ?

On les divise en accords fondamentaux et en accords renversés.

232. Qu'est-ce qu'un accord fondamental ?

Un accord dont les différents sons peuvent être disposés par tierces superposées.

233. Qu'est-ce qu'un accord renversé ?

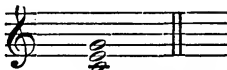
On dit qu'un accord est »renversé« lorsque le son fondamental sur lequel il est établi ne se trouve plus placé à la basse, mais dans une partie supérieure. Un autre intervalle de l'accord remplace, alors, ce son fondamental et devient *non pas la basse* mais seulement *la partie la plus grave* de l'accord.

234. Combien d'accords fondamentaux y a-t-il ?

Trois ; l'accord de 3 sons ou accord parfait ; l'accord de 4 sons ou accord de septième ; l'accord de 5 sons ou accord de neuvième.

235. Qu'est-ce qu'un accord de 3 sons?

La superposition de deux tierces sur un son fondamental.



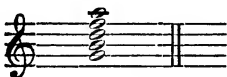
236. Qu'est-ce qu'un accord de 4 sons?

La superposition de trois tierces sur un son fondamental.



237. Qu'est-ce qu'un accord de 5 sons?

La superposition de quatre tierces sur un son fondamental.



238. N'y a-t-il qu'une espèce de chacun de ces accords?

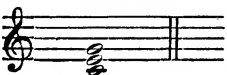
Non; chacun d'eux se présente sous différentes formes.

239. Combien y a-t-il d'espèces d'accords de trois sons?

Quatre; *l'accord majeur, l'accord mineur**, *l'accord diminué* et *l'accord augmenté*.

240. Comment est composé l'accord majeur?

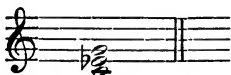
L'accord majeur est composé d'une *fondamentale*, d'une *tierce majeure* et d'une *quinte juste*.



*) L'accord majeur et l'accord mineur sont appelés plus ordinairement *accords parfaits*.

241. Comment est composé l'accord mineur?

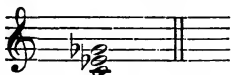
L'accord mineur est composé d'une *fondamentale*, d'une *tierce mineure* et d'une *quinte juste*.



(on voit que c'est par la *tierce* que l'on peut distinguer l'accord majeur de l'accord mineur.)

242. Comment est composé l'accord diminué?

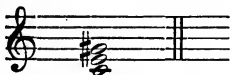
L'accord diminué est composé d'une *fondamentale*, d'une *tierce mineure* et d'une *quinte diminuée*.



(On voit que les 2 tierces superposées dans cet accord sont mineures.)

243. Comment est composé l'accord augmenté?

L'accord augmenté est composé d'une *fondamentale*, d'une *tierce majeure* et d'une *quinte augmentée*.



(On voit que les 2 tierces superposées qui forment cet accord sont majeures.)

244. Combien y a-t-il d'espèces d'accords de quatre sons ou accords de septième?

Quatre, qui sont:

1) Accord de septième de dominante, composé de: *fondamentale*, *tierce majeure*, *quinte juste* et *septième mineure*.

2) Accord de septième majeure, composé de: *fondamentale*, *tierce majeure*, *quinte juste* et *septième majeure*.

3) Accord de septième mineure, composé de: *fondamentale, tierce mineure, quinte juste et septième mineure.*

4) Accord de septième mineure avec *quinte diminuée.*



245. Combien y a-t-il d'espèces d'accords de neuvième?

Deux; l'accord de *neuvième majeure* et l'accord de *neuvième mineure*.

246. De quels intervalles se compose l'accord de neuvième majeure?

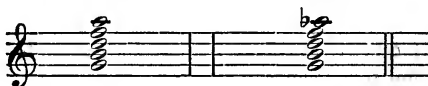
Cet accord est composé de: *fondamentale, tierce majeure, quinte juste, septième mineure et neuvième majeure.*

247. De quels intervalles se compose l'accord de neuvième mineure.

Cet accord est composé de: *fondamentale, tierce majeure, quinte juste, septième mineure et neuvième mineure.*

Accord de neuvième
majeure.

Accord de neuvième
mineure.



248. Combien y a-t-il de renversements des accords fondamentaux?

Chacun des trois accords fondamentaux a autant de renversements qu'il renferme d'intervalles pouvant être transportés à la basse. Par conséquent, l'accord de trois sons a *deux* renversements; l'accord de septième, *trois* renversements et l'accord de neuvième, *quatre*.

249. Comment s'appellent les renversements de l'accord de trois sons ?

Le premier renversement (qui s'obtient en mettant la tierce à la basse) s'appelle *accord de sixte* ; le second renversement (la quinte est à la basse) s'appelle *accord de quarte et sixte*.

250. Comment s'appellent les renversements des accords de septième ?

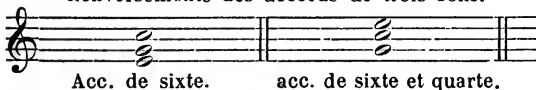
Le premier renversement (la tierce est à la basse) s'appelle *accord de quinte et sixte* ; le second renversement (la quinte est à la basse) s'appelle *accord de tierce et quarte* ; le troisième renversement (la septième est à la basse) s'appelle *accord de seconde*.

251. Comment s'appellent les renversements des accords de neuvième ?

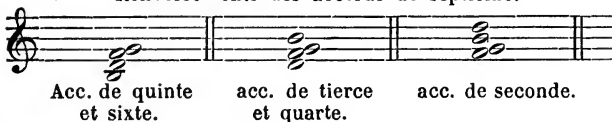
Ils n'ont pas de nom particulier ; pour les désigner on dit : premier, second renversement, etc.

Voici un tableau de tous ces renversements :

Renversements des accords de trois sons.



Renversements des accords de septième.



Renversements des accords de neuvième.



1^{er} renvers. 2^d renvers. 3^{me} renvers. 4^{me} renvers.
Lobe, Manuel.

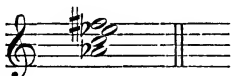
Le quatrième renversement de l'accord de neuvième ne s'emploie jamais.

252. Quels sont les accords qui dérivent de ces accords fondamentaux et de leurs renversements?

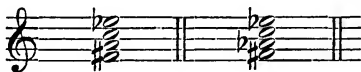
1°. Un *accord de septième diminuée*, composé, (en partant de la note de basse) de tierce mineure, quinte diminuée, et septième diminuée. On considère cet accord comme un accord de neuvième mineure dont la fondamentale est supprimée. Ex. :



2°. Un accord de *sixte augmentée* composé, (en partant de la note de basse) de tierce majeure, quinte juste et sixte augmentée. Ex. :



On considère cet accord comme un dérivé de l'accord de *septième diminuée* avec la tierce abaissée. Ex. :

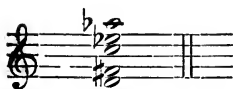


Cet abaissement chromatique de la tierce fait qu'on donne généralement à cet accord le nom d'*accord altéré*.

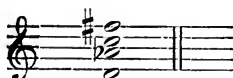
253. Est-ce que cet accord ne se rencontre pas sous d'autres formes que celles qui ont été indiquées plus haut?

Si; on l'emploie sous des formes très diverses:

1°, comme accord complet de neuvième mineure avec la quinte altérée. Ex. :



2°, comme accord de septième de dominante avec la quinte altérée. Ex.:



Cette dernière forme est encore modifiée si on place (comme on l'a fait pour la septième diminuée) la note altérée à la basse. Ex.:



CHAPITRE XXI.

De l'Harmonie diatonique ou des Accords renfermés dans une Tonalité.

254. Qu'entend-on par ces mots ?

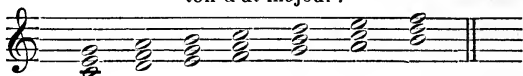
On désigne par ces mots les accords de trois, quatre, cinq sons et leurs renversements, dont les intervalles constitutifs appartiennent tous à une même gamme ou tonalité.

En effet, sur chaque degré de toute gamme diatonique on peut former des accords de trois et quatre sons* en

* Les deux accords de neuvième majeure et mineure ne se forment que sur le 5^{me} degré.

n'employant, pour cela, que les intervalles de la gamme même; ces accords prennent, alors, le nom général d'harmonie diatonique, ou mieux : de »harmonie unitonique«.

Accords de trois sons formés avec les intervalles constituant le ton d'ut majeur :



On voit, par cet exemple, que trois espèces d'accords de trois sons (majeur, mineur et diminué) sont réparties sur différents degrés de cette gamme, savoir : *l'accord majeur*, sur le 1^{er}, le 4^{me} et le 5^{me} degré; *l'accord mineur*, sur le 2^{me}, le 3^{me} et le 6^{me} degré; *l'accord diminué*, sur le 7^{me} degré.

Si l'on ajoute une tierce à chacun de ces accords, on trouvera la série déjà connue des accords de septième, et, enfin, en ajoutant une tierce à l'accord de septième de dominante, on aura l'accord de neuvième, c'est-à-dire la série complète des accords fondamentaux. L'accord de *quinte augmentée* et les différentes formes de l'accord de *sixte augmentée* contenant des *intervalles étrangers* à la gamme majeure font partie de ce qu'on appelle »harmonie chromatique«.

CHAPITRE XXII.

Du Redoublement et de la Suppression des Intervalles. Des Positions. Des fausses Progressions. Des fausses Relations. De la Résolution des Accords.

255. Qu'est-ce qu'on entend par »redoublement d'un intervalle« ?

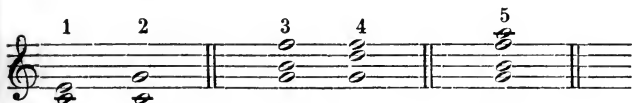
La répétition, dans le même accord, d'un de ses intervalles, soit à l'unisson, soit dans une ou plusieurs octaves. Ex. :



En 1), l'accord est présenté avec ses trois sons constitutifs; en 2), la fondamentale est redoublée à l'unisson; en 3), la fondamentale est redoublée à l'octave; en 4), deux intervalles de l'accord sont redoublés: la tierce et la fondamentale; en 5), chaque intervalle de l'accord est redoublé, (fondamentale, tierce et quinte); enfin, en 6), la fondamentale est redoublée deux fois, et les autres intervalles le sont une fois.

256. Qu'est-ce qu'on entend par »suppression d'un intervalle« ?

L'omission, dans un accord, d'un de ses intervalles constitutifs. Ex. :

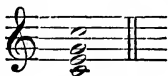


En 1), la quinte de l'accord parfait est supprimée; en 2), la tierce. En 3), la quinte manque à l'accord de septième de dominante, de même qu'en 4), c'est la tierce qui est omise. Enfin, en 5), l'accord de neuvième majeure se

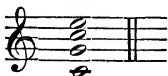
présente sans la quinte, manière ordinaire, d'ailleurs, d'écrire cet accord à 4 parties.

257. Que signifient les mots : »positions d'accords« ?

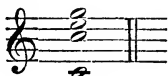
On désigne par ces mots la manière dont les intervalles d'un accord sont disposés au-dessus de la basse; ainsi, lorsque la fondamentale est doublée à l'octave supérieure de la basse, on a »la première position«. Ex.:



Lorsque la tierce est à la partie supérieure, la »seconde position« en résulte, Ex.:



et lorsque c'est la quinte qui se trouve en haut ou a la »troisième position. Ex.:

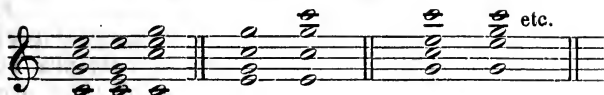


Lorsque les sons qui forment un accord sont rapprochés de façon à ce qu'aucun autre son (du même accord) ne puisse être placé entre-eux, on a ce qu'on appelle »position serrée«. Ex.:



Si, au contraire, les sons sont espacés de manière à laisser des lacunes qui pourraient être comblées par l'introduction d'un ou de plusieurs intervalles constituant l'accord, on a ce qu'on appelle »position large« ou bien

encore: »harmonie dispersée«. Ex.:



On voit, par ces exemples, que chaque forme d'accord ne peut avoir qu'une *position serrée*, tandis qu'elle peut avoir *plusieurs positions dispersées*.

258. Qu'est-ce qu'une fausse progression?

La marche de deux parties faisant entendre successivement deux intervalles de quinte ou d'octave.



En *a.*, la partie supérieure et la basse font une progression fautive de deux octaves, tandis qu'entre la basse et la seconde partie se produit une progression de deux quintes, également fautive. En *b.*, il y a progression fautive de trois quintes successives.

259. Qu'est-ce qu'une fausse relation?

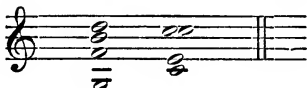
Une *fausse relation* existe quand un changement chromatique a lieu entre deux accords sans que ce changement provienne de la note naturelle. Ex.:



En *a.*, il y a fausse relation entre *mi* et *mi* $\flat$; en *b.*, la fausse relation est entre *do* et *do* $\sharp$. Ces fautes disparaîtraient si le *mi* $\flat$ provenait de la partie qui fait d'abord *mi* $\sharp$, et, (en *b*), si le *do* $\sharp$ provenait du *do* $\flat$.

260. Qu'est-ce qu'une »résolution« d'accord ?

On appelle résolution, l'enchaînement d'un accord qui ne donne pas le sentiment du repos, avec un accord d'une autre nature sur lequel l'oreille peut s'arrêter plus ou moins. Un accord nécessitant une résolution est, par exemple, l'accord de septième de dominante.



Il se résout sur l'accord parfait placé une quarte plus haut dans la gamme diatonique.

261. Comment s'effectue cette résolution ?

La *note fondamentale* monte d'une quarte ou descend d'une quinte ;

La *septième* descend d'un degré ;

La *tierce* monte d'un degré ;

La *quinte* monte ou descend d'un degré.

262. Quels sont les accords qui exigent une résolution ?

Tous les accords dont il a été parlé, excepté les *accords consonnants* qui sont : l'accord parfait majeur, l'accord parfait mineur et leurs renversements. Les autres accords de trois sons, les accords de septième et de neuvième, ainsi que leurs renversements, sont nommés : *accords dissonants*, et chacun d'eux doit être suivi d'un accord de résolution.

CHAPITRE XXIII.

De la Cadence parfaite, de la Cadence imparfaite, de la Demi-Cadence et de la Cadence rompue.

263. Qu'est-ce qu'une cadence parfaite?

On appelle *cadence parfaite*, la terminaison produite par la marche de l'accord du 5^me degré sur l'accord de tonique, lorsque les deux sons fondamentaux sont à la basse. Au lieu de l'accord parfait du 5^me degré, si on emploie la septième de dominante, la cadence est encore plus accusée. Le second accord (celui de tonique) doit toujours arriver sur le temps fort de la mesure et la partie supérieure doit être l'octave de la fondamentale amenée par la tierce ou la quinte de l'accord de septième. Ex. :

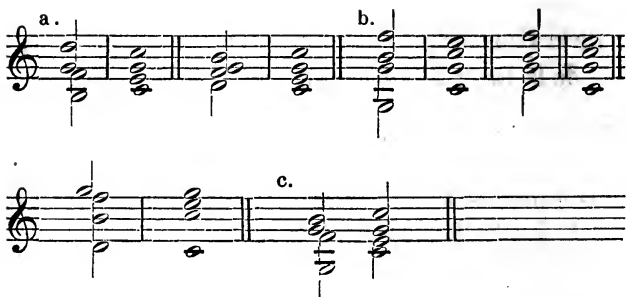


264. Qu'est-ce qu'une cadence imparfaite?

La cadence imparfaite se fait avec les deux mêmes accords que la cadence parfaite; seulement l'accord de septième de dominante, au lieu d'avoir sa fondamentale à la basse, se présente toujours *renversé*. La cadence devient imparfaite aussi, dans le cas où c'est une autre note que l'octave de la fondamentale qui se trouve à la partie supérieure dans l'accord de tonique.

On appelle encore imparfaite, la cadence parfaite dont le second accord tombe sur un temps faible ou demi-fort de la mesure.

Dans l'exemple suivant :



on peut voir, (en *a.*) un exemple de premier cas; en *b.*) on a l'exemple du second cas, et en *c.*) un exemple du troisième cas.

265. Qu'est-ce qu'une demi-cadence?

Un repos sur l'accord parfait du 5^{me} degré. **Ex.**



La même cadence est produite par l'enchaînement de n'importe quel autre accord avec celui du 5^{me} degré. **Ex. :**



266. Qu'est-ce qu'une cadence rompue?

On appelle *cadence rompue* ou *cadence évitée*, la réso.

lution de l'accord du 5^{me} degré (septième de dominante) sur un autre accord que celui de la tonique. Ex.:



CHAPITRE XXIV.

De la Modulation.

267. Qu'est-ce qu'on entend par le mot: Modulation?

On appelle *modulation*, le passage d'une tonalité ou d'un mode à une autre tonalité ou à un autre mode. Ex.:



268. Comment reconnaît-on le point juste où se fait une modulation?

Il y a modulation au point précis où apparaît un accord qui ne fait pas partie de la tonalité dans laquelle on se trouve. L'exemple précédent commence en *ut* majeur, mais en 1) arrive le ton de *sol* majeur, confirmé par les deux accords qui suivent. En 2) l'accord de septième

diminuée, appartenant au ton de *la* min. vient détruire l'impression du ton de *sol* maj., et en 3) la septième de dominante du ton de *fa* maj. vient établir ce nouveau ton avec une conclusion définitive. A la rigueur, ce dernier cas mérite seul le nom de *modulation*; les deux cas qui précèdent sont plutôt des *déviations momentanées* de la tonalité.

269. Qu'est-ce qu'on appelle »tonalité fondamentale?«

La tonalité dans laquelle commence et finit un morceau de musique. Cette tonalité doit être prédominante dans tout le morceau.

CHAPITRE XXV.

De l'Harmonie figurée et des Notes étrangères à l'Harmonie.

270. Qu'est-ce qu'on entend par »harmonie figurée?«

On dit d'une harmonie qu'elle est *figurée*, quand au lieu d'être présentée sous forme d'accords *plaqués* où toutes les notes sont entendues *simultanément*, on fait entendre successivement (mélodiquement) les notes dont les accords sont composés. Ex.:

Harmonie plaquée:



Harmonie figurée:





On donne aussi à ces accords le nom d'*accords brisés*.

271. Qu'est-ce qu'on désigne sous le nom de »notes étrangères à l'harmonie?«

On désigne ainsi des notes qui sont entendues pendant la durée de certains accords et qui n'appartiennent pas à ces accords.

272. Combien y a-t-il d'espèces de notes de ce genre?

Cinq; la *broderie*; la *note de passage*; la *prolongation*; l'*anticipation* et la *pédale*.

273. Qu'est-ce que la broderie?

Une note étrangère à l'accord sur lequel elle est entendue et placée, à distance de seconde, soit inférieure, soit supérieure, d'une note de l'accord ou *bonne note*. Ex. :



274. Qu'est-ce que la note de passage?

Une ou deux notes étrangères placées, à distance de seconde, entre deux bonnes notes *différentes*. (Il est utile de remarquer que dans la broderie il y a retour à la même note.)

Exemples de notes de passage :



(Les * indiquent les notes de passage.)

275. Qu'est-ce qu'une prolongation?

On appelle *prolongation*, une note qui, faisant partie d'un accord, est prolongée sur l'accord suivant auquel elle est étrangère. Il est indispensable que la note prolongée soit suivie de la note voisine, inférieure ou supérieure, c'est-à-dire, *résolue*.

Prolongation supérieure :



Prolongation inférieure :



Les notes qui, dans cet exemple, sont désignées par un ^ sont des prolongations; la note qui précède chaque prolongation est la *préparation*, et la note qui vient après la prolongation est la *résolution*.

276. Qu'est-ce que l'anticipation?

L'anticipation est l'entrée d'une note qui ne devrait arriver que dans l'accord qui suit celui sur lequel est entendue la note anticipée. Ce genre de note étrangère doit avoir une valeur courte. Ex.:



277. Qu'est-ce que la pédale ?

On appelle »pédale« une note, ordinairement placée à la basse, sur laquelle passe une série d'accords dont la note pédale ne fait pas partie. Cette suite d'accords est toujours correcte si l'on a soin que la pédale soit *bonne note* (partie intégrante) dans le premier et le dernier accord.

On prend, généralement, pour faire une pédale le 1^{er} degré (tonique), ou le 5^{me} degré, (dominante). Ex. :

Pédale
sur la
tonique

Pédale
sur la
dominante

Dans cet exemple, la pédale est note étrangère aux accords marqués d'un —.

CHAPITRE XXVI.

De la Basse chiffrée.

278. Qu'est-ce que la basse chiffrée?

Une basse au-dessus ou au-dessous de laquelle on indique par des chiffres les accords que l'on veut placer sur chaque note de la basse.

279. Est-ce que tous les intervalles qui composent les accords sont représentés par des chiffres sur la basse?

Non, pas tous; on a adopté plusieurs simplifications pour éviter une surcharge de chiffres.

280. Quel est le chiffrage ordinaire des accords?

Voici ce que l'usage a fait adopter à cet égard :

On ne chiffre pas l'accord parfait à l'état fondamental ; par conséquent toute note *non chiffrée* doit être considérée comme la fondamentale d'un accord parfait majeur ou mineur.

L'accord de sixte (1^{er} renversement) est indiqué par 6.

L'accord de quarte et sixte (2^{me} renversement) est indiqué par $\frac{6}{4}$.

L'accord de septième (à l'état fondamental) est indiqué par 7.

Son 4^{er} renversement (accord de quinte et sixte) est indiqué par $\frac{6}{5}$.

Son 2^{me} renversement (accord de tierce et quarte) est indiqué par $\frac{4}{3}$.

Son 3^{me} renversement (accord de seconde) est indiqué par 2.

L'accord de neuvième est indiqué par 9.

281. Comment indique-t-on, dans la basse chiffrée, les signes d'altération qui peuvent être nécessaires pour désigner certains accords?

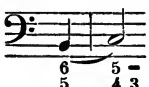
Quand un signe d'altération est nécessaire, on le place devant le chiffre qui représente l'intervalle altéré, comme, par exemple: $\sharp 5$, ou $\flat 6$, etc.

Pour les intervalles diminués, on peut se borner à barrer le chiffre, comme : $\bar{5}$, $\bar{7}$, etc.

282. La position exacte des intervalles composant l'accord est-elle indiquée par la basse chiffrée?

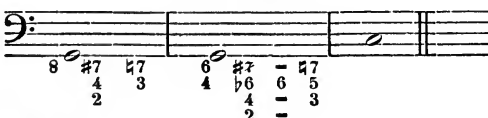
Le plus souvent, la position des intervalles est laissée à la volonté de l'exécutant; cependant il y a des cas où il est nécessaire de la désigner d'une façon précise, ce qu'on fait, alors, en superposant les chiffres au-dessus de la note de basse dans l'ordre où les intervalles doivent être eux-mêmes superposés; par exemple $\begin{smallmatrix} 3 \\ 8 \\ 5 \end{smallmatrix}$ signifie que la quinte de l'accord doit être placée immédiatement au-dessus de la basse, l'octave ensuite et, enfin, la tierce dans la partie supérieure. Lorsque certains intervalles ne doivent pas changer on met, à la suite de leur chiffre, un petit tiret. Ex.: $\begin{smallmatrix} 5 \\ 4 \end{smallmatrix} \bar{3}$.

Les prolongations sont indiquées par le chiffre qui représente l'intervalle qu'elles forment par rapport à la basse. Ex.

Basse chiffrée  Exécution : 

Quant à la Pédale, il faut, pour l'indiquer d'une manière précise, chiffrer *tous* les intervalles qui se trouvent formés par rapport à la basse, sauf dans les cas où il ne saurait y avoir de doute. Ex. :

Basse chiffrée:



Dessins composés,



285. Tous les dessins sont-ils forcément renfermés dans l'espace d'une mesure?

Non; il y en a qui commencent dans la seconde moitié d'une mesure; d'autres se prolongent au-delà de la première mesure, etc.

286. Les silences peuvent-ils faire partie d'un dessin?

Oui; Ex.:



287. Qu'est-ce qu'un fragment de dessin?

Une petite partie d'un dessin détachée de l'ensemble.

Dessin.

Fragments de dessin.



288. Qu'est-ce que la césure?

Le point de jonction de deux membres de phrase.

289. Qu'est-ce qu'une phrase?

Quatre dessins réunis formant deux membres de phrase séparés par une césure.

Premier membre de phrase:



Deuxième membre de phrase.



290. Qu'est-ce qu'une période simple?

Deux phrases de quatre mesures réunies.

291. Est-ce qu'une période simple est toujours composée de huit mesures?

Non; une période peut être composée d'un tout autre nombre de mesures; mais celles qui sont composées de 4, 6 ou 8 mesures sont les plus claires et les plus faciles à retenir.

292. Toutes les mesures qui forment une période doivent-elles renfermer chacune des dessins différents?

Non; il n'existe pas de période dans laquelle on ne trouve une ou plusieurs répétitions de dessins ou de fragments de dessins.

293. Comment appelle-t-on ces répétitions?

Séquences.

294. Comment appelle-t-on les dessins d'où proviennent ces séquences?

Modèles.

295. Les séquences sont-elles toujours exactement semblables au modèle?

Non; on peut les modifier légèrement sans que, pour cela, elles perdent leur ressemblance avec le modèle.

296. En quoi consistent les modifications qu'on peut apporter aux séquences?

On peut ne reproduire que quelques notes du modèle divisé en petits fragments. Ex.:

Modèle.

Fragments du Modèle :



297. Peut-on modifier autrement le modèle principal ?

Oui ; on peut encore, par exemple, *renverser* le modèle, c'est-à-dire faire *monter*, dans la séquence, les notes qui *descendent* dans le modèle et *vice versa*. Ex. :



298. Peut-on ajouter de nouvelles séquences à un fragment de dessin ?

Oui ; et par là, on a la possibilité de former un grand nombre de phrases à l'aide d'un seul dessin.

299. Un modèle est-il toujours un dessin complet ?

Non ; un fragment de dessin peut servir de modèle pour toute une période. Ex. :

Modèle. (Fragment de dessin.)



300. Comment une période peut-elle être formée par ce fragment de dessin ?

Ainsi :

Modèle et séquences.



301. Qu'est-ce qu'un Thème?

On désigne par ce mot une pensée musicale de laquelle est tirée la plupart des modèles qui servent à former les différentes périodes d'un morceau. C'est ordinairement par le thème que l'on fait commencer un morceau.

302. Comment appelle-t-on les périodes dérivant d'un thème?
Travail thématique.

303. Est-ce que toutes les périodes d'un morceau longuement développé résultent d'un travail thématique?

Non; dans le courant d'un long morceau, de nouveaux thèmes se présentent comme *thèmes accessoires*, et ceux-ci fournissent des éléments nouveaux d'où sont tirés divers modèles.

304. Tous les morceaux de musique sont-ils uniquement formés de périodes simples reliées entre-elles?

Rigoureusement, oui; mais, si on se place à un point de vue plus large, on voit que plusieurs périodes sont souvent rattachées ensemble de façon à ne faire qu'une seule grande période composée. Puis plusieurs groupes de périodes forment un morceau *complet*, en lui-même,

mais qui n'est pourtant qu'un *fragment* de l'ensemble d'un ouvrage musical composé de plusieurs parties distinctes. Il résulte de tout cela que la formation graduelle d'un morceau est celle-ci :

L'élément le plus court est : le fragment de dessin.

Deux ou plusieurs fragments de dessin produisent : un dessin.

Plusieurs dessins produisent : une phrase.

Deux ou plusieurs phrases produisent : une période simple.

Plusieurs périodes réunies forment : une période composée.

Plusieurs périodes composées constituent : des parties complètes, qui réunies en un grand ensemble constituent « la forme générale ».

305. Peut-on, à l'aide de ces quelques points de repère analyser entièrement toutes les œuvres musicales ?

Oui ; depuis les plus courtes et les plus simples jusqu'aux plus longues et les plus compliquées.

CHAPITRE XXVIII.

Des quatre Morceaux qui composent le Quatuor d'instruments à archet considérés comme Forme fondamentale de tous les morceaux de musique instrumentale.

306. Un quatuor instrumental est composé d'une suite de quatre morceaux (ou parties) distincts: 1^o Allegro. 2^o Adagio (ou Andante). 3^o Menuet (ou Scherzo). 4^o Final. Quelle est la forme de la première partie ou »Allegro« ?

Un Allegro est composé de deux grandes périodes, la seconde plus longue que la première.

La première période renferme les éléments suivants :

- | | |
|---|---|
| 1 ^o . Groupe du thème. | (reste dans le ton principal.) |
| 2 ^o . Groupe de la transition. | (module à la dominante, si le morceau est en majeur, et à la tierce mineure supérieure, si le morceau est en mineur.) |
| 3 ^o . Groupe du chant. | (à la dominante, si le morceau est en majeur, à la tierce mineure supérieure, si le morceau est en mineur.) |
| 4 ^o . Groupe final. | (la même tonalité que ci-dessus avec des écarts passagers.) |

La seconde période renferme les éléments suivants :

- | | |
|----------------------------------|--|
| 5 ^o . Groupe central. | (module à diverses tonalités éloignées de la tonalité principale; travail thématique.) |
|----------------------------------|--|

Répétition de Groupes déjà entendus.	6°. Groupe du thème.	(dans le ton principal.)
	7°. Groupe de transition.	
	8°. Groupe du chant.	(dans le ton principal.)
	9°. Groupe final.	(id., avec des écarts passagers.)
	10°. Coda.	(résumé général de tout le morceau ; conclusion.)

307. Pourquoi appelle-t-on le premier groupe »groupe du thème« ?

Parce que c'est dans ce groupe que se trouve l'élément principal du morceau, le »thème« dont tout le travail est tiré.

308. Pourquoi désigne-t-on le deuxième groupe par les mots : »groupe de transition« ?

Parce que c'est dans ce groupe que se trouve la modulation qui conduit à la dominante ou à la tierce mineure supérieure.

309. Pourquoi appelle-t-on le troisième groupe »groupe du chant« ?

Parce que ce groupe est consacré à une pensée musicale ordinairement mélodieuse, chantante. (Cette pensée s'appelle aussi : *seconde idée*.)

310. Pourquoi le quatrième groupe est-il nommé : »groupe final« ?

Parce que c'est dans ce groupe que s'achève la première période du morceau. Cette période prend, dans son ensemble, le nom d'*exposition*.

311. Que renferme le groupe central ?

Placé entre la fin de la première période (ou exposition) et le retour au commencement de cette même période, le groupe central renferme tout le travail thématique.

312. Qu'est-ce que la répétition ?

La répétition des quatre groupes de la première période.

313. Cette répétition est-elle absolument exacte ?

Comme fond, oui ; mais comme détails, non. Les compositeurs sérieux s'attachent à y introduire quelques modifications telles que tournures mélodiques différentes, autre harmonisation, autre instrumentation, etc.

314. Qu'est-ce que la Coda ?

Un prolongement de la fin de la dernière période. La Coda renferme, ordinairement, quelques modulations de courte durée ainsi que de nouvelles variantes sur le thème principal qui peut réapparaître d'une manière inattendue ; puis elle termine définitivement le morceau en affirmant la conclusion.

315. Quelle forme a la seconde partie ou »Adagio« ?

La même forme que la première partie mais beaucoup plus courte, à cause de la lenteur du mouvement. Il arrive très souvent que cette seconde partie se compose d'un thème suivi d'un nombre plus ou moins grand de variations.

316. Quelle est la forme de la troisième partie ou »Menuet« ?

Le Menuet, nommé aussi »Scherzo« si le mouvement est très vif, est composé de deux périodes distinctes ; la seconde, à laquelle on donne le nom de »Trio« n'est entendue qu'une fois, intercalée entre la première période et sa répétition complète. Quelques fois une courte Coda vient renforcer la conclusion.

317. Quelle est la forme de la quatrième partie ?

La quatrième et dernière partie a très souvent la même forme que la première ; dans ce cas on l'appelle »Final«. Mais souvent, aussi, la quatrième partie est construite dans une forme appelée »Rondeau« ; cette forme ne diffère de l'autre que par l'absence de reprise à la fin de la première période, reprise remplacée par une répétition du premier thème seulement. Dans cette forme le thème principal vient donc trois fois, quelques fois quatre, même, car dans plusieurs Rondeaux célèbres on le voit paraître encore une fois avant la conclusion.

318. Cette forme générale est-elle celle de tous les morceaux de musique instrumentale ?

Oui; c'est la forme générale des Symphonies, Quatuors, Trios, Duos, etc. Les Ouvertures classiques ont la forme d'une première partie de symphonie sans reprise.

Pour donner une idée claire et précise de la structure et de la *conduite* d'un morceau de musique basé sur une pensée rudimentaire, nous donnons, ci-après, l'analyse d'une des plus petites Pièces des »Scènes d'Enfant« de Robert Schumann.

Modèle. Séquence. Séquence.

Séquence. Modèle renversé.

Séquence. Répétition du thème.

ritard.

Séquence. Séquence.

Ce petit morceau se compose de deux périodes. La première renferme le thème, et les six premières mesures de la seconde période représentent (dans une forme abrégée) le groupe central dont nous avons parlé à propos

de morceaux d'une forme plus étendue. Les huit dernières mesures sont la répétition de la période du thème.

Le *modèle* ou thème de ce petit morceau est renfermé tout entier dans les deux premières mesures qui sont d'abord exactement répétées, puis, ensuite, un peu variées. Dans la deuxième période, le modèle est renversé et reparaît ensuite dans sa forme primitive.

Il est facile de voir, d'après cela, que ce morceau est contenu, à l'état embryonnaire, dans ces deux mesures :



CHAPITRE XXIX.

Des Voix.

319. Que signifie le mot «Voix», en musique?

Dans le langage courant on désigne par le mot *voix* l'appareil sonore, placé dans le gosier humain, et qui permet de chanter ou de parler. Mais dans le langage musical technique on se sert aussi de ce mot pour désigner une série de sons destinée à être exécutée par *la même partie* ou *la même voix* dans un ensemble. C'est ainsi que l'on dit «un morceau à deux voix, à trois voix», etc., même dans le cas où ce morceau doit être exécuté par des instruments et non par des voix humaines.

320. Quel nom donne-t-on, généralement, à un morceau pour une voix?

Le nom de «Solo».

321. Quel est le nom des morceaux pour plusieurs voix?

»Duo«, »Trio«, »Quatuor« et ainsi de suite jusqu'aux œuvres pour orchestre où le nombre de voix employées n'est pas spécifié.

322. Est-ce que les différentes parties ou voix qui concourent à un ensemble sont formées de dessins, modèles, périodes, etc.?

Oui.

323. Est-ce que, dans un groupement de plusieurs voix, toutes ont le même dessin?

Dans certains cas, oui; dans d'autres, non.

324. Comment peut-on acquérir une certitude à cet égard?

En examinant la *texture individuelle* de chaque voix et en comparant avec les autres.

325. De quel genre d'exemple doit-on se servir pour cela?

Nous prendrons un quatuor. Les voix peuvent être dans les rapports suivants vis-à-vis les unes des autres:

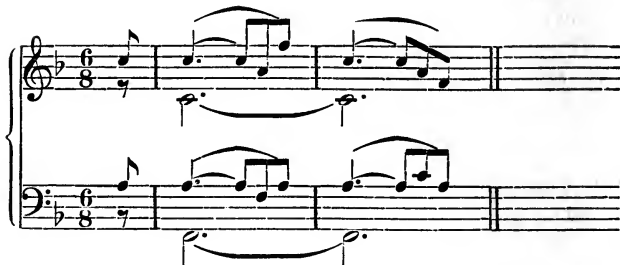
1) Les quatre voix ont le même dessin :



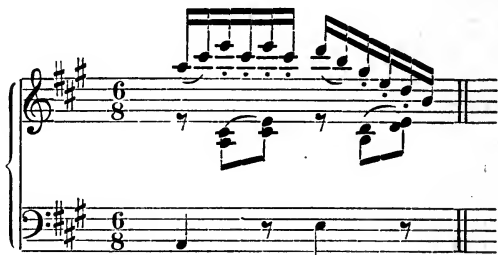
2) Trois voix ont le même dessin rythmique et la quatrième, un dessin spécial :



3) Deux voix ont le même dessin; deux autres ont aussi un dessin commun:



4) Deux voix ont le même dessin; les deux autres ont, chacune, un dessin particulier:



5) Chaque voix a un dessin particulier:



Ces différents exemples donnent tous les cas possibles *entre quatre voix*. Par le même procédé que celui qui vient d'être employé on peut analyser les combinaisons qui peuvent se présenter dans des ouvrages écrits pour n'importe quel nombre de voix.

326. Qu'est-ce qu'on entend par »musique homophone« ?

Un genre de musique où une *seule* voix présente un intérêt mélodique, tandis que les autres se bornent à indiquer le rythme et l'harmonie; par exemple :



On appelle les trois autres voix : parties d'accompagnement.

327. Qu'est-ce que la »Polyphonie« ?

Un ensemble de voix offrant chacune un certain intérêt par sa marche mélodique particulière tout en concourant à l'ensemble. Ex. :



328. N'y a-t-il pas un genre mixte, c'est-à-dire participant de l'un et de l'autre genre ?

Oui; plusieurs voix peuvent être polyphoniques tandis

que d'autres sont employées comme simple accompagnement, ou bien ne font que doubler les autres. Dans ce dernier cas, on appelle *voix réelles* celles qui ont une marche individuelle.

CHAPITRE XXX.

Des différents Morceaux de musique.

329. Qu'est-ce qu'une sonate?

La sonate est une composition pour un instrument seul tel que le piano, par exemple. (Il y a aussi des sonates pour violon). La sonate est ordinairement composée de trois ou quatre parties distinctes, mais reliées par un caractère général. La première partie est presque toujours un »*Allegro*«. (Quelques fois, une Introduction d'un mouvement lent (*Adagio* ou *Andante*) précède l'*Allegro*.)

La deuxième partie est plus spécialement consacrée aux idées douces et mélancoliques. Elle se présente sous forme d'*Adagio*, d'*Andante* ou de *Thème avec Variations*.

La troisième partie est un »Menuet« ou un »Scherzo« et la quatrième partie (le final) est soit un »*Allegro*« dans la même forme que la première partie, soit un »*Rondo*«.

Il y a beaucoup de sonates qui n'ont pas de Menuet ou Scherzo et ne se composent, par conséquent, que de trois parties.

Tous les *duos*, *trios*, *quatuors*, etc. pour instruments sont écrits dans la même forme que la sonate, ainsi que cela a été dit plus haut.

330. Qu'est-ce qu'une sonatine?

Une sonate dans une forme abrégée, plus facile d'exécution; la sonatine n'a, quelquefois, que deux parties.

331. Qu'est-ce qu'une Ouverture?

Un morceau d'orchestre se composant d'une seule partie largement développée. Une introduction précède souvent l'*Allegro* dont la forme est en tout semblable à celle d'un *Allegro* de Sonate sans reprise.

332. Qu'est-ce qu'une Symphonie?

Une grande Sonate *pour orchestre*. Les différentes parties qui composent la symphonie sont l'exacte reproduction de celles qui ont été décrites à propos du Quatuor, de la Sonate, etc.

333. Qu'est-ce qu'un Concerto?

Le Concerto est une composition destinée à mettre en relief, à faire briller les qualités d'exécution d'un virtuose. On l'écrit donc pour *un instrument principal* accompagné par l'orchestre. Il est composé de trois parties: *Allegro*, *Andante* (ou *Adagio*) et *Final* (ou *Rondo*).

L'orchestre complet commence l'*Allegro*; cette période s'appelle *tutti*. Puis l'instrument principal fait son entrée (qu'on appelle 1^{er} Solo) et développe une période qui aboutit à un nouveau *tutti* suivi du 2^{me} Solo et du 3^{me} Solo; la conclusion se fait par un *tutti* très court. La troisième partie du Concerto a la forme de la première, à moins qu'elle ne soit un *Rondo*. Quant à la seconde partie, sa forme est celle de l'*Andante* de la Sonate.

A notre époque on a beaucoup restreint les dimensions de chacune des parties du Concerto et on est allé, même, jusqu' à condenser les trois parties en une seule en supprimant les interruptions. Cette forme abrégée s'appelle: *Concertino*.

334. Qu'est-ce qu'une Fantaisie?

Une composition dont la forme n'a rien d'absolu; elle varie selon le caprice et l'inspiration du compositeur.

Les idées musicales se présentent, dans la fantaisie comme dans toute espèce de musique, groupées en phrases, périodes etc.; mais le lien qui les réunit pour en

faire *un tout* est complètement arbitraire, de sorte que la forme générale change, pour ainsi dire, à propos de chaque œuvre.

335. Qu'est-ce qu'un Caprice ?

Une composition dans laquelle l'artiste veut exprimer une idée spéciale, originale. La forme, d'une allure tout à fait libre, est, comme dans la fantaisie, le résultat de l'inspiration du moment.

336. Qu'est-ce qu'un Pot-pourri ?

Le groupement plus ou moins ingénieux de mélodies connues, tirées, le plus souvent, d'opéras en vogue. La plupart des morceaux intitulés »fantaisie« ne sont que des pots-pourris.

337. Qu'est-ce qu'un Opéra ?

Une œuvre lyrique-dramatique dans laquelle la poésie, la musique, la peinture et souvent la danse sont réunis pour la représentation d'une action dramatique ou passionnée. La mise en œuvre de tant de moyens divers n'a qu'un seul but : intéresser, émouvoir le spectateur en lui donnant l'illusion de la réalité poétique.

338. Quelles sont les formes musicales qui sont spéciales à l'Opéra ?

Le *récitatif* ; l'*arioso* ; la *cavatine* ; l'*air*, l'*ariette* ; le *duo*, le *trio*, le *quatuor*, etc. ; l'*ensemble* ; le *final* ; le *chœur*.*

339. Qu'est-ce qu'un »Récitatif« ?

Une ou plusieurs phrases poétiques déclamées, avec certaines intonations musicales, sans mesure régulière, et accompagnées par l'orchestre qui doit, alors, suivre le chanteur dans toutes les modifications qu'il apporte au »mouvement«.

* Les innovations de Richard Wagner ne pourraient être décrites dans ce Manuel.

340. Qu'est-ce qu'un »Arioso« ?

Un groupe de phrases chantantes écrites dans un rythme régulier. Quelques fois, l'*arioso* est intercalé au milieu d'un récitatif; le plus souvent, il lui succède et clot une période.

341. Qu'est-ce qu'une »Cavatine« ?

Un air très court; la cavatine se compose ordinairement d'une seule partie.

342. Qu'est-ce qu'une »Ariette« ?

Une Cavatine d'un genre léger, gai.

343. Qu'est-ce qu'un »Air« ?

Un chant pour une seule voix. Dans l'opéra, l'air est le morceau dans lequel les personnages expriment leur caractère particulier modifié par la situation dramatique. Les formes de l'Air sont si diverses qu'il est impossible d'en donner un aperçu général. Cependant, on peut, à la rigueur, retrouver dans tout Air bien fait une forme se rapprochant de la première partie d'une Sonate ou d'un Rondeau.

344. Que sont les »duos« »trios« »quatuors« d'opéra ?

Ce sont des airs, cavatines, etc., chantés par plusieurs personnages réunis.

345. Qu'est-ce qu'un »Ensemble« ?

Ce mot qui est synonyme de »Chœur«, est appliqué aux morceaux qui sont chantés par un grand nombre de voix.

346. Qu'est-ce qu'un »Final« d'opéra ?

Le morceau qui termine chaque acte.

Ordinairement, le final est scindé en plusieurs parties de mouvements différents et est exécuté par les principaux personnages du drame et les chœurs. Mais parfois, aussi le final est un simple trio ou quatuor.

347. Y a-t-il plusieurs genres d'opéras ?

Oui; 1°. Le *grand opéra*. Il est entièrement musical, d'un bout à l'autre, c'est-à-dire que les airs, duos, trios, chœurs, etc., sont reliés entre eux par des récitatifs (ou

dialogues chantés). Si le sujet de l'opéra est emprunté à une tragédie antique, on l'appelle, alors, »Tragédie Lyrique«.

2°. L'*opéra romantique*, auquel on donne ce nom quand le sujet est choisi parmi les chroniques et les légendes de la chevalerie racontées par les *Minnesinger* et les troubadours ou trouvères. Dans l'opéra romantique (où l'on trouve souvent des scènes comiques alternant avec des situations dramatiques) le récitatif n'est pas toujours employé, et le dialogue parlé vient parfois séparer les morceaux chantés.

3°. L'*opéra-comique* (en italien: *opera buffa*) a, pour sujet, en général quelqu' anecdote vive et enjouée imitant le genre de la comédie. Dans l'opéra-comique, comme dans l'opéra romantique, le récitatif est ordinairement remplacé par le dialogue parlé.

4°. L'*opérette*, un genre d'opéra-comique plus léger, quelques fois un peu burlesque.

5°. Le *vaudeville*; une pièce coupée par des chants ou chansons dans le caractère populaire. En outre, on peut encore considérer comme dérivant de l'opéra, le Ballet, le Mélodrame, et la Comédie ou le Drame avec musique.

348. Qu'est-ce qu'un Ballet?

Une pièce de théâtre dans laquelle l'action n'est représentée que par la mimique (pantomime) et la danse proprement dite. Dans ce genre d'ouvrage, l'orchestre a pour mission de traduire, autant que possible, les sentiments des différents personnages et les situations dans lesquelles ils se trouvent.

349. Qu'est-ce qu'un Mélodrame?

Un poème dramatique dans lequel la musique instrumentale accompagne la déclamation et intervient souvent pour couper l'action par des intermèdes qui servent de commentaire aux situations. Sous la parole déclamée la musique ne se présente que très simplement et se borne à quelques tenues harmoniques. A notre époque, on a

quelques fois donné une grande importance à ce genre de composition en y intercalant des morceaux d'une forme étendue, comme l'a fait, par exemple, Félicien David dans »le Désert«.

350. Qu'est-ce que la Comédie ou le Drame avec Musique?

Une comédie ou un drame ou la musique ne paraît qu'accidentellement et en dehors de l'action, comme si, par exemple, le poète place un de ses personnages dans une situation où il doit chanter une Romance, une Sérénade, etc. De la même manière, on emploie dans quelques drames, des chœurs, des marches instrumentales guerrières ou de la musique de danse.

351. Qu'est-ce qu'un »Oratorio«?

Un drame religieux (ordinairement sur un sujet biblique) destiné à être, non pas représenté, sur un théâtre, par des artistes agissants et costumés, mais seulement exécuté musicalement par des chanteurs et un orchestre. La forme, en tant que coupe et développement des morceaux, récitatifs etc., est semblable à celle d'un opéra; mais le style en doit être plus sérieux, plus élevé, pour concorder avec le sujet sacré.

352. Qu'est-ce qu'une Hymne?

Une composition chorale d'un caractère religieux ou patriotique; on y introduit souvent des morceaux pour une seule voix.

353. Qu'est-ce qu'un Motet?

Un chant d'église sur un verset de la Bible ou tout autre fragment de texte sacré. Le motet renferme un thème musical fondamental brodé, varié, à l'aide de différents artifices de contrepoint.

354. Qu'est-ce qu'une Messe?

Le texte des paroles (chantées en plain-chant pendant la Messe catholique) mis en musique avec les ressources de l'art moderne.

355. Qu'est-ce qu'un Requiem?

Le texte de la messe des morts mis en musique.

356. Qu'est-ce qu'une Cantate?

Un Oratorio dans une forme restreinte.

357. Qu'est-ce qu'une Sérénade?

Une composition, pour un ou plusieurs instruments, destinée à être exécutée sous les fenêtres de personnes qu'on veut divertir ou honorer. Mais on donne aussi le nom de Sérénade à beaucoup de morceaux de musique qui n'ont pas cette destination mais dont le caractère est doux, gracieux et agréable.

358. Qu'est-ce qu'un Nocturne?

Une Sérénade composée d'un seul morceau d'un mouvement lent.

359. Qu'est-ce qu'on entend, en musique, par le mot »Style«?

Par ce mot, on désigne d'abord la manière de faire d'un artiste, le cachet particulier, *personnel* qu'il imprime à toutes les productions de son esprit, quelles qu'elles soient. C'est dans ce sens qu'on emploie ce mot lorsqu'on dit que le *style* de Haydn est différent de celui de Mozart, et que le *style* de Beethoven est autre que celui de Haydn, etc.

Le mot »Style« s'emploie aussi quand on veut déterminer le rapport qu'il y a entre tel ou tel sujet et la manière dont il est traité. Dans ce sens, on dit, avec raison, que dans l'opéra »Don Juan« le style n'est pas le même que dans l'opéra »La flûte enchantée«, quoique ces deux ouvrages soient de Mozart.

Par le même mot on établit encore une division entre les divers genres de musique. C'est ainsi qu'on dit: le style d'église (ou sacré), le style dramatique (ou profane), le style de concert, etc. Enfin, dans un langage plus technique on n'admet que deux styles en musique: le *style libre* et le *style sévère*. Le style libre est employé pour la plupart des compositions modernes; le style sévère, réservé à la musique religieuse, entraîne souvent l'artiste à des recherches puériles dont le résultat est sans valeur au point de vue du sentiment et qui ne peuvent qu'ennuyer l'au-

diteur qui n'est pas familiarisé avec les procédés scientifiques du métier. Le véritable artiste doit s'efforcer d'exprimer sa pensée sans se préoccuper outre mesure de certaines lois prescrites par le »style sévère« et qui ne sont que des entraves à l'essor de l'imagination.

CHAPITRE XXXI.

Du Style figuré ou polyphonique.

360. Qu'est-ce que le style figuré ou polyphonique?

L'accompagnement d'une Mélodie déterminée (en général un choral ou un fragment de plain-chant liturgique) par plusieurs voix qui font entendre, au-dessus ou au-dessous du plain-chant, des figures de notes (ou dessins), ayant une suite plus ou moins mélodique.

361. Comment ces voix sont-elles disposées?

De la manière suivante, si le plain-chant est placé dans la partie supérieure.

Cantus firmus, ou plain-chant.





362. Quelle forme donne-t-on à ces chorals figurés si on veut les développer ?

On y ajoute : le *Prélude*, l'*Intermède* et la *Coda*.

363. Que signifient ces mots ?

Le *prélude* précède l'entrée du »Cantus firmus« et fixe d'avance la forme rythmique des figures d'accompagnement. L'*intermède* remplit les mesures de silences par lesquelles on coupe ordinairement le chant principal, et la *Coda* (qu'on appelle aussi Post-lude) continue encore pendant quelques mesures, après la fin du chant, les dessins qui ont été employés.

364. Qu'est-ce qu'une »basse obstinée«. (*basso ostinato*) ?

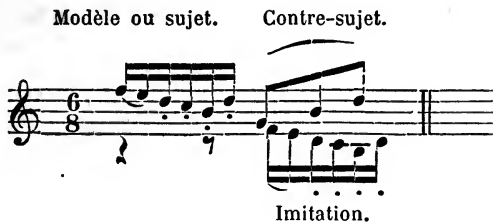
Une basse répétée sur laquelle les autres voix exécutent des dessins polyphoniques.

CHAPITRE XXXII.

De l'Imitation.

365. Qu'est-ce qu'une »imitation« ?

La reproduction d'un groupe de notes (dessin, figure) par une autre voix que celle qui l'a proposé, tandis que la première voix continue son mouvement qui, à partir de l'entrée de l'imitation prend le nom de *contre-sujet*. Ex. :



366. Y a-t-il plusieurs espèces d'imitations ?

Oui. On peut les classer ainsi :

1°. D'après l'intervalle auquel se fait l'imitation. C'est ainsi qu'il y a des imitations à l'unisson à la seconde, à la tierce, etc. L'imitation qui a servi d'exemple, plus haut, est une *imitation à l'octave inférieure*.

2°. D'après la longueur du modèle ou sujet qui peut être un simple dessin, une phrase, ou une période.

3°. D'après le mouvement réciproque du sujet et de l'imitation. Ainsi, si le sujet et l'imitation montent tous deux, ou descendent tous deux, l'imitation est dite »par mouvement semblable« ; si, au contraire, à un sujet ascendant l'imitation répond en descendant, elle est dite »par mouvement contraire«. Ex. :



4°. D'après la valeur des notes.

Imitation par augmentation, si l'imitation se fait avec des notes d'une valeur plus grande que la valeur des notes du modèle, ou :

Imitation par diminution, si l'opposé se produit. Plusieurs sortes de ces imitations peuvent être employées simultanément, comme, par exemple, *imitation par diminution et par mouvement contraire* :



5°. D'après le nombre de voix. Imitations à 2, 3, 4 voix.

6°. D'après la manière plus ou moins libre de faire entrer les intervalles, c'est-à-dire : imitations rigoureuses et imitations libres.

Lorsque le modèle est reproduit exactement, intervalle par intervalle, l'imitation est dite *rigoureuse*. Lorsque l'imitation, tout en reproduisant le contour principal du modèle, n'est pas astreinte à reproduire rigoureusement la proportion des intervalles (par exemple, descendre d'une seconde mineure si le modèle descend d'une seconde mineure), l'imitation est dite *libre*.

CHAPITRE XXXIII.

De la Fugue.

367. Qu'est-ce qu'une fugue ?

Une composition à deux, trois ou quatre parties vocales ou instrumentales (quelques fois plus) basée sur l'imitation d'une phrase ou d'un fragment de phrase.

368. Quel est le mot par lequel on désigne cette phrase ?

Sujet ou Thème.

369. Quels sont les autres éléments qui constituent une fugue ?

Les suivants :

La *réponse* ; le *contre-sujet* ; le *conduit* ; l'*épisode* ; la *rentrée* ; la *strette* ; la *pédale*.

370. Qu'est que la réponse ?

L'imitation du sujet par la voix qui entre après lui. Ordinairement cette imitation se fait à la quinte supérieure ou à la quarte inférieure. Cependant il y a aussi des fugues où la réponse se fait à d'autres intervalles, tels que l'octave, la tierce, etc.

371. Qu'est-ce que le contre-sujet ?

La continuation mélodique du sujet aussitôt après l'entrée de la réponse. (Voyez plus haut, Imitation).

372. Qu'est-ce que le conduit ?

Deux ou quatre mesures intercalées entre les différentes entrées du sujet.

373. Qu'est-ce que l'épisode ?

Une période de la fugue pendant laquelle le sujet disparaît momentanément. Dans une bonne fugue, les épisodes doivent être tirés de fragments du contre-sujet.

374. Qu'est-ce que la rentrée ?

Le retour au ton initial de la fugue et la rentrée du sujet.

375. Qu'est-ce que la strette ?

Une des dernières périodes de la fugue dans laquelle le sujet et le contre-sujet se répondent à un intervalle plus court, plus *resserré*.

376. Qu'est-ce que la pédale ?

Une note soutenue à la basse sur laquelle on fait entendre, avant de terminer la fugue, des fragments du sujet et du contre-sujet, quelques fois le thème tout entier.

377. Y a-t-il des modifications possibles à apporter à ce qui vient d'être énoncé comme »règles générales« ?

Oui. Le thème, par exemple, peut, dès la rentrée, être repris par *augmentation* ou par *diminution* ; en un mot, on peut employer toutes les variantes qui ont été décrites à propos de l'*imitation*.

378. Qu'est-ce qu'une fugue accompagnée ?

Une fugue dans laquelle, outre les voix qui font le travail spécial qui constitue la fugue, d'autres voix interviennent comme simple accompagnement.

379. Qu'est-ce qu'on entend par «Basso continuo» ?

Une partie de basse qui, dans une fugue accompagnée, fait entendre un dessin persistant.

380. Qu'est-ce qu'une fugue simple ?

Une fugue basée sur un seul thème.

381. Qu'est-ce qu'une double-fugue ?

Une fugue basée sur deux thèmes.

382. Comment, dans ce dernier cas, les thèmes sont-ils présentés ?

Le second thème peut être présenté immédiatement après le premier auquel il sert de contre-sujet, ou bien, n'apparaître que plus tard, seul, d'abord, puis combiné avec le premier thème.

383. Qu'est-ce qu'une triple-fugue ?

La fugue qui traite trois thèmes.

384. Qu'est-ce qu'une fuguette?

Une fugue courte qui n'a que un ou deux épisodes.

385. Qu'est-ce qu'un fugato?

On appelle *fugato* une période qui, dans le courant d'un long morceau, est construite d'après les principes de la fugue, mais qui cesse de se développer après les principales entrées du thème choisi.

386. Qu'est-ce qu'une fugue sévère?

Celle dans laquelle toutes les lois de la fugue sont rigoureusement observées.

387. Qu'est-ce qu'une fugue libre?

Celle qui s'écarte, par moments, de la forme consacrée et qui permet ainsi une certaine liberté au compositeur.*

388. Qu'est-ce qu'un »Choral avec fugue«?

Un choral accompagné par une fugue.

389. Qu'est-ce qu'un »Choral fugué«?

Un choral dont chaque verset (ou strophe) est pris comme sujet et développé entièrement en forme de fugue. Chacun des versets constitue, dans ce cas, une fugue particulière.

* Une explication plus détaillée des lois qui régissent la fugue sévère et la fugue libre n'est pas du domaine de ce petit ouvrage dans lequel on doit se borner à donner quelques aperçus généraux sur tous les éléments de l'art musical.

CHAPITRE XXXIV.

Du Canon.

390. Qu'est-ce qu'un »Canon«?

Une composition dans laquelle une partie (voix) imite constamment l'autre à un intervalle déterminé. Exemple de canon à l'unisson :



391. Qu'est-ce qu'un canon perpétuel?

Un canon combiné de telle sorte qu'une voix recommence toujours au moment où l'autre finit.

392. Qu'est-ce qu'un canon fermé?

Un canon dans lequel l'imitation cesse pendant quelques mesures qui servent de conclusion.

393. Y a-t-il des canons à plus de deux parties?

Oui; il y a des canons à trois, quatre, cinq et six parties.

394. Quels sont les intervalles auxquels peut se faire l'entrée de l'imitation?

L'imitation (ou réponse) peut se faire à tous les intervalles. Ainsi, il y a des canons à l'octave, à la quinte, à la quarte, etc.

395. Qu'est-ce qu'un canon par mouvement contraire?

Un canon dans lequel l'imitation se fait par mouvement contraire. Ex.:



396. Qu'est-ce qu'un Canon ouvert?

Ces mots s'appliquent, non à une espèce particulière de canon, mais à une manière spéciale d'écrire sur une seule portée le thème du canon et l'intervalle auquel se fait la réponse. Ex.:

Canon a due in 8va inf.



Ce qui signifie: Canon à deux voix avec imitation à l'octave inférieure entrent au signe S ou.



397. Qu'est-ce qu'un canon énigmatique ?

Jadis on donnait ce nom à un thème destiné à être traité en canon et auquel on ne joignait aucune indication concernant l'entrée de la réponse et l'intervalle auquel elle devait se faire. Le nombre de voix n'était pas non plus déterminé, de sorte qu'un canon, ainsi présenté, était une véritable énigme.

CHAPITRE XXXV.

Du Contrepoint double.

398. Qu'est-ce qu'on désigne par ces mots ?

La marche polyphonique de deux parties combinées de façon à pouvoir être *renversées*, c'est-à-dire que l'ordre dans lequel elles se présentent étant interverti, il n'en résulte rien d'incorrect. Ex. :



renversement.



399. A quels intervalles le renversement peut-il se faire?

A sept intervalles différents, savoir :

- à l'octave
- à la neuvième
- à la dixième
- à la douzième
- à la treizième
- à la quatorzième.

Le renversement le plus usité et le plus facile est celui qui se fait à l'octave ; ensuite viennent le renversement à la dixième et le renversement à la douzième dont on peut encore se servir dans certains cas. Les autres sont tout à fait inusités.

400. Qu'est-ce que le contrepoint triple, quadruple etc.?

Un contrepoint à trois ou quatre voix combinées de manière à être renversées réciproquement.

CHAPITRE XXXVI.

De la Musique vocale.

401. Qu'est-ce que la musique vocale?

La musique destinée à être exécutée par des voix.

402. Que signifie le terme : a capella?

Ce terme désignait, autrefois, la musique vocale religieuse qui était exécutée sans accompagnement.

403. Comment divise-t-on les voix, d'une façon générale?

En deux classes principales qui sont : *voix d'homme* et *voix de femme*.

Lobe, Manuel.

404. A quelle classe appartiennent les voix de jeune garçon ?

A la classe des voix de femme.

405. Quelle est la différence qui distingue la voix d'homme de la voix de femme ?

La position dans l'échelle générale: la voix d'homme est à l'octave inférieure de la voix de femme.

406. Qu'y-a-t-il de commun entre les voix d'homme et les voix de femme ?

Les registres vocaux.

407. Qu'est-ce qu'on entend par ces mots ?

La différence de timbre qui divise en *deux* toutes les voix d'homme et de femme: *voix de poitrine* et *voix de tête*.

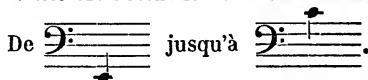
408. Comment distingue-t-on la voix de poitrine de la voix de tête ?

La première a un timbre plein, vigoureux; c'est avec cette voix que l'homme parle naturellement. La seconde, qui renferme les sons aigus, résulte du rétrécissement artificiel de l'appareil vocal ce qui lui donne un timbre plus grêle.

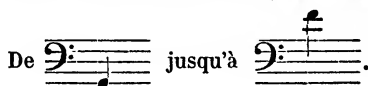
409. Les hommes ont-ils tous la même étendue de voix ?

Non; les voix d'homme sont divisées en trois espèces ayant chacune une étendue particulière et occupant diverses positions dans l'échelle générale des sons. Ces trois espèces de voix s'appellent: *Basse*, *Baryton* et *Ténor*.

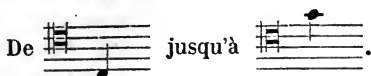
410. Quelle est l'étendue de la voix de Basse ?



411. Quelle est l'étendue de la voix de Baryton ?



412. Quelle est l'étendue de la voix de Ténor ?



413. Le registre de ces trois voix d'homme est-il toujours le même, exactement ?

Non. Les voix, quoique d'une même espèce, diffèrent souvent comme étendue. Ainsi, par exemple, il y a des voix de basse qui possèdent une étendue plus considérable que celle qui a été indiquée ci-dessus ; d'autres, au contraire, ne disposent que d'une échelle plus restreinte. Il en est de même pour la voix de baryton et la voix de ténor.

414. La musique écrite pour la voix de Basse est-elle toujours notée en clé de fa ?

Oui ; ainsi que celle qui est destinée au baryton.

415. Quelle est la clé adoptée pour la voix de Ténor ?

Ordinairement on emploie, pour cette voix, la *clé d'ut quatrième ligne* (nommée aussi : *clé de ténor*) ; cependant, depuis quelque temps, l'usage de noter en *clé de sol* la partie de ténor s'est beaucoup répandu. Mais il est important de savoir qu'avec cette clé les notes sont écrites *une octave au-dessus* des notes réelles. Ex. :

Écriture :



Effet :

ou, avec la clé de ténor :



416. Quelle est la clé adoptée pour la voix de Contralto ?

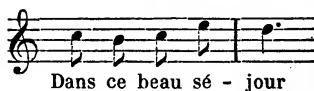
Ordinairement on emploie, pour cette voix, la *clé d'ut troisième ligne*; mais la *clé de sol* est aussi très fréquemment utilisée.

417. Quelle est la clé adoptée pour la voix de Soprano ?

La *clé d'ut première ligne* mais, plus souvent, la *clé de sol*.

418. Comment sont disposées les notes d'un chant par rapport aux paroles ?

Le plus souvent, les mots étant divisés en syllabes, on attribue une note à chacune d'elles; dans ce cas, si ces notes sont des *croches*, on ne les réunit pas par des barres. Ex. :



Mais il arrive très fréquemment que plusieurs notes passent sur une seule syllabe; en pareil cas on réunit les croches par une barre commune et on met, au-dessus, une liaison. Ex. :



CHAPITRE XXXVII.

De la Musique instrumentale.

419. Qu'est-ce que la musique instrumentale ?

La musique destinée à être exécutée par des instruments.

420. Comment classe-t-on les instruments ?

En trois espèces qui sont : 1^o instruments à cordes ; 2^o instruments à vent ; 3^o instruments à percussion.

421. Qu'est-ce que les instruments à cordes ?

Tous ceux chez lesquels le son est produit par des cordes tendues mises en vibrations.

422. Les cordes de tous ces instruments sont-elles mises en vibration par le même procédé ?

Non. Les cordes peuvent vibrer sous l'action d'un marteau qui vient les frapper, comme dans le piano, ou être pincées par les doigts, comme, par exemple, la harpe et la guitare. Dans d'autres instruments, les cordes sont mises en vibration par le frottement d'un archet, (le violon, l'alto, le violoncelle et la contre-basse.) Ce sont ces derniers instruments qui sont généralement désignés sous le nom d'*instruments à cordes* ; la désignation *instruments à archet* serait plus exacte.

423. Quelle étendue a le Piano ?

Les grands pianos modernes ont une étendue de 7 octaves, soit de :



424. Comment note-t-on la musique pour piano ?

Sur deux portées. Les notes de la portée inférieure, écrites en *clé de fa*, sont destinées à être exécutées par la main gauche; les notes de la portée supérieure, écrites en *clé de sol*, sont destinées à être exécutées par la main droite.

425. Comment joue-t-on la harpe ?

On se sert des deux mains; la gauche pince les cordes graves et la droite les cordes hautes.

426. Quelle étendue a la harpe ?

Cinq octaves.

427. Comment note-t-on la musique pour harpe ?

Sur deux portées, absolument comme la musique pour piano.

428. Combien de cordes a la guitare ?

Six, qui produisent les sons suivants :



Ces sons sont notés en *clé de sol* (comme en *b*), mais ils sont, en réalité, une octave au-dessous de la note écrite.

429. Comment joue-t-on de la guitare ?

Les doigts de la main gauche, placés sur les cordes, produisent les différentes intonations, tandis que les doigts de la main droite pincent les cordes.

430. Comment joue-t-on les instruments à archet ?

Les doigts de la main gauche, en appuyant sur les cordes, mises en vibration par un archet que tient la main droite, déterminent l'intonation.

431. Qu'est-ce qu'un archet?

Une longue baguette de bois sur laquelle sont tendus des crins enduits d'un corps résineux appelé *colophane*.

432. Combien de cordes a le violon?

Quatre, qui produisent les sons suivants :



433. Quelle étendue a cet instrument?

Son étendue, limitée au grave par le *sol* de la quatrième corde, embrasse tous les tons et demi-tons jusqu'à



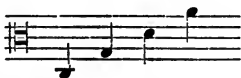
et au-dessus, même, si l'exécutant est très habile.

434. Comment note-t-on la musique pour violon?

En *clé de sol*, invariablement.

435. Combien de cordes a l'alto?

Quatre, qui produisent les sons suivants :



Son étendue renferme tous les tons et demi-tons compris

entre  et  et même plus haut en-

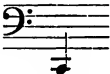
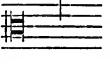
core. Dans le registre moyen, ces sons sont notés *en clé d'ut troisième ligne*; pour les sons aigus, on emploie la *clé de sol*.

436. Combien de cordes a le violoncelle?

Quatre, qui produisent les sons suivants :



Son étendue renferme tous les tons et les demi-tons com-

pris entre  et  limite qui, d'ailleurs

peut être dépassée de beaucoup, selon l'habileté de l'exécutant.

Pour noter la musique de violoncelle, on se sert de trois clés : la *clé de fa* pour les sons graves; la *clé d'ut quatrième ligne* pour les sons aigus, et la *clé de sol* pour les sons sur aigus.

437. Combien de cordes a la Contrebasse ?

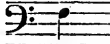
Quatre,* qui produisent les sons suivants :

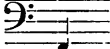


Son étendue embrasse tous les tons et demi-tons com-

pris entre  et  . Pour la notation on

n'emploie que la *clé de fa*, et les notes écrites sonnent à

l'octave inférieure, comme, par exemple :  qui

sonne :  note réelle. L'étendue de tous ces

derniers instruments peut-être augmentée de beaucoup, à l'aigu par l'emploi des *sons harmoniques*, appelés aussi *flageolets*.

* La contrebasse était, jadis, montée de 3 cordes, seulement. Aujourd'hui, la contrebasse à 4 cordes est adoptée dans tous les bons orchestres.

438. Qu'est-ce que des sons harmoniques ?

Ce sont des sons très aigus que l'on produit en effleurant une corde avec le doigt, au lieu de l'appuyer. Tout corde ainsi effleurée vibre d'une façon particulière qui produit des sons qui ont un timbre un peu sifflant.

439. Que signifie la mention »Con sordino« employée quelques fois dans la musique de violon ?

Cette mention (en français : avec sourdine) indique l'emploi d'un petit appareil de corne que le violoniste pose à cheval sur les cordes de son instrument, et qui a pour effet de rendre le timbre plus sourd, plus voilé.

440. Que signifie la mention »Senza sordino« ?

»Sans sourdine« c'est-à-dire qu'il faut enlever la sourdine pour rendre aux cordes leur timbre naturel.

441. Que signifie la mention »pizzicato« ou »pizz« ?

Ce mot indique que, par exception, on ne doit pas employer l'archet pour faire vibrer les cordes, mais les *pincer*, comme on le fait en jouant la guitare.

442. Que signifie »arco« ou »col arco« ?

»Avec l'archet« ; ces mots placés après l'indication »pizzicato« signifient que l'exécutant doit de nouveau employer l'archet.

443. Qu'appelle-t-on »double-notes« ou »double-cordes« ?

Deux ou trois ou quatre cordes mises simultanément en vibration par l'archet. On ne peut, en réalité, faire entendre simultanément que *deux sons* ; mais le parcours de l'archet est si rapide que lorsqu'on le fait passer sur 3 et même 4 cordes, l'effet est presque identique à celui que produiraient les quatre sons exécutés strictement ensemble.

444. Qu'est-ce que les instruments à vent ?

Les instruments dans lesquels le son se produit par une colonne d'air mise en vibration. Cette colonne d'air provient, dans la plupart des instruments à

vent,* du souffle introduit au moyen de trous ou d'embouchures; tels sont: la flûte, la petite flûte, le hautbois, le cor anglais, la clarinette, le basson, le cor, la trompette, le trombone, etc.

445. Quelle étendue a la flûte?

L'étendue ordinaire de la flûte est de  jusqu'à  avec tous les tons et demi-tons chromatiques.

La musique pour flûte est toujours notée en *clé de sol*.

446. Quelle étendue a la petite flûte?

La même étendue que la grande flûte, mais à l'octave supérieure de celle-ci. Comme on emploie la même notation pour la petite flûte que pour la grande, il faut lire les notes à l'octave au-dessus de celles qui sont écrites, par exemple :

Écriture :  Effet : 

447. Quelle est l'étendue du hautbois?

De  jusqu'à  avec tous les tons et demi-tons chromatiques toujours notés en *clé de sol*.

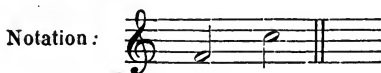
448. Quel instrument est le cor anglais?

Le cor anglais est une variété du hautbois.

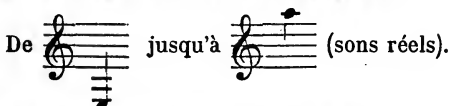
La notation usitée pour cet instrument est la *clé de sol*,

* Voir plus loin : De l'orgue.

mais il faut lire les notes une quinte au-dessous de la note écrite. Ex.:



449. Quelle est l'étendue du cor anglais?



450. Quelle est l'étendue de la clarinette?



tion adoptée pour cet instrument.

451. N'y a-t-il pas plusieurs espèces de clarinettes?

Oui; dans les orchestres on se sert de trois clarinettes qui sont: la clarinette en *ut*, la clarinette en *si* $\flat$ et la clarinette en *la*.

452. Quelle différence y a-t-il entre ces trois clarinettes?

De légères différences de sonorité. La première a le son clair, un peu dur; la seconde a une sonorité pleine et moëlleuse, et la troisième, un son très doux, un peu voilé.

De ces trois sortes de clarinettes, la première seule produit les notes telles qu'elles sont écrites, (clarinette en *ut*). La clarinette en *si* $\flat$ sonne un ton au-dessous de la note écrite et la clarinette en *la*, une tierce mineure au-dessous. Ex.:

Clarinette
en *ut*:



Clarinette
en *si* $\flat$:



Clarinette
en *la*.



453. Quelle est l'étendue du Basson?



notés en *clé de fa*; les sons élevés, en *clé d'ut quatrième* ligne.

454. Quelle est l'étendue du cor?

La suivante:



455. Pourquoi y a-t-il de si nombreuses lacunes dans cette échelle de sons?

Cette échelle est celle des *notes naturelles* du cor, notes qui sortent de l'instrument par la pression des lèvres sur l'embouchure et qu'on appelle »les harmoniques d'un son fondamental«. On peut obtenir la note voisine inférieure (soit *ton*, soit *demi-ton*) de chacune de ces notes en introduisant la main droite dans le *pavillon* (ouverture) de l'instrument. Mais les notes ainsi obtenues ont un son beaucoup plus sourd que les notes naturelles.

456. Comment appelle-t-on ces notes artificielles?

Sons bouchés.

457. Comment, avec une échelle aussi restreinte, les cors peuvent-ils jouer dans toutes les tonalités?

En adaptant à l'instrument ce qu'on appelle des *tons de rechange* qui opèrent la transposition de l'échelle ci-dessus dans différentes tonalités.

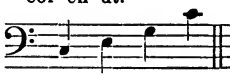
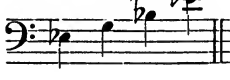
Par ce moyen le cor type, le cor en *ut*, peut devenir : Cor en *ré*; cor en *mi* $\flat$; cor en *mi*; cor en *fa*; cor en *sol*; cor en *la*.

458. Ce système de transposition ne peut-il pas encore fournir d'autres tons?

Si; par exemple; le cor en *fa* $\sharp$, le cor en *la* $\flat$, le cor en *si* $\flat$ *grave*; mais ces tonalités sont moins usitées que les précédentes.

459. Comment est notée la musique pour cor?

Toujours en *ut* et avec la *clé de sol* ou la *clé de fa*; mais on indique au commencement du morceau le *ton* que doit prendre l'exécutant. Celui-ci joue les notes écrites en *ut* et son instrument opère la transposition voulue. Ex.:

Notation :		Effet :	
		cor en ut.	
„		„	
		cor en ré.	
„		„	
		cor en mi $\flat$.	
„		„	
		cor en mi.	

On peut voir par ce tableau que le cor en *ut* est lui-même un instrument transpositeur, car il donne l'*octave inférieure* de la note écrite. Il existe bien un cor en *ut* donnant les notes au diapason écrit, mais cet instrument est tout à fait inusité à cause de sa sonorité défectueuse.

Il faut encore faire remarquer que, si une partie de cor est notée en *clé de sol*, c'est toujours *en descendant* qu'on doit faire la transposition; mais quand on emploie la *clé de fa*, il n'en est pas de même, l'usage d'écrire les notes *une octave trop bas* s'étant introduit, on ne sait pourquoi.

D'où il résulte que, par exemple:  (cor en *ut*)

doit être traduit de même que  c'est-à-dire que

les deux notations signifient .

460. N'a-t-on pas, depuis peu de temps, modifié beaucoup la fabrication du cor?

Oui. Il y a 25 ans, environ, M. Ad. Sax a créé le *cor à pistons* qui permet de faire, *sans tons de rechange*, la gamme chromatique complète sans altération de timbre. Le cor, ainsi modifié, est celui qui est employé actuellement dans tous les orchestres de théâtres et de concerts.

461. Quelle est l'étendue de la trompette?

La même que celle du cor, à l'exception du son fondamental qui manque dans certains tons.

De même que pour le cor, le ton d'*ut* est le ton qui sert de type; mais il faut remarquer que la trompette en *ut* donne la note écrite et non celle de l'octave inférieure. Parmi les tons les plus usités, deux font la transposition *au-dessous* de la note écrite (trompette en *si $\flat$* et trompette en *la*) et quatre font la transposition *au-dessus* de la note écrite (trompettes en *ré*, en *mi $\flat$* , en *mi* et en *fa*). Ex.:

Tromp. en *si^b*.

Notation :  effet :  etc.

Tromp. en *ré*.

”  ”  etc.

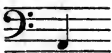
L'adjonction de pistons à la trompette naturelle a donné à cet instrument les mêmes ressources chromatiques que celles qui ont enrichi le cor.

462. Qu'est-ce que le trombone?

Un instrument de cuivre qui, muni d'un système de coulisses* qui allongent ou raccourcissent le tube sonore, peut fournir tous les degrés de l'échelle chromatique.

Il y a trois sortes de trombones : le *trombone alto*, le *trombone ténor* et le *trombone basse*.

463. Quelle est l'étendue du trombone alto?

De  jusqu'à .

464. Quelle est l'étendue du trombone ténor?

De  jusqu'à .

465. Quelle est l'étendue du trombone basse?

De  jusqu'à .

* Les coulisses sont maintenant remplacées par un système de pistons.

Dans les exemples qui précèdent, la clé employée pour noter le son le plus aigu de chaque sorte de trombones est celle dont on se sert ordinairement aussi pour noter les sons de la région moyenne. Les sons graves sont toujours notés en *clé de fa*.

466. Y a-t-il encore d'autres instruments à vent ?

Oui; mais ceux qui ont été énumérés ci-dessus sont les seuls employés ordinairement dans la musique symphonique. D'autres variétés, assez nombreuses, d'instruments à vent ne sont guère employées que dans les musiques militaires, fanfares, etc.

467. Qu'est-ce que la timbale ?

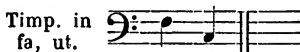
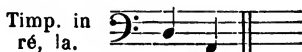
La timbale est le principal des instruments à *percussion*. Elle est formée d'une peau tendue sur un bassin de cuivre, et produit un son distinct lorsqu'on frappe la peau avec une baguette munie d'un tampon. C'est par une tension plus ou moins grande de la peau qu'on accorde la timbale. Dans les orchestres on se sert toujours de deux timbales au moins, (quelques fois de trois), qui sont accordées en quintes ou en quarts.

468. Quelle est la notation employée pour cet instrument ?

Il y a, pour cela, deux systèmes également employés. D'après le premier système, on note toujours les deux timbales en *ut*; mais dans ce cas il faut indiquer au commencement du morceau les deux sons réels auxquels les deux instruments doivent être accordés. Ex. :

	Notation.	Effet.
Timp. in mi ♮, si ♮		
Timp. in si ♮, fa.		

D'après le second système, on écrit simplement les sons réels, mais sans omettre cependant leur indication au commencement du morceau. Ex. :



469. Que signifie la mention : »Timpani coperti« ? (Timballes couvertes.)

C'est l'équivalent de la mention »con sord.« appliquée aux instruments à archet; elle indique que le son des timbales doit être adouci et voilé au moyen d'une étoffe dont on les recouvre.

APPENDICE.

CHAPITRE XXXVIII.

De l'Orgue.

470. A quel famille d'instruments appartient l'orgue ?

L'orgue est une réunion d'instruments à vent. Il renferme une très grande variété de tuyaux, grands et petits, lesquels sont mis en vibration par une colonne d'air obtenue au moyen de soufflets. Un mécanisme de touches correspond aux tuyaux et sert à ouvrir ou à fermer l'orifice par lequel l'air s'introduit dans ceux-ci et produit le son.

471. Qu'est-ce que le »Manual« ?

L'équivalent, pour l'orgue de ce qu'est le clavier pour le piano ; seulement l'orgue possède, en général, trois »Manuals« superposés de façon à être à la portée des mains de l'exécutant, qui les joue, soit alternativement, soit simultanément.

472. Qu'est-ce que la »Pédale« ?

Un clavier dont l'organiste joue avec les pieds.

473. Qu'est-ce qu'un »Positif« ?

Un petit orgue qui n'a pas de pédale.

474. Quelle est l'étendue des »Manuals« ?

Celle-ci,  ordinairement.

475. Quelle est l'étendue de la Pédale ?

Celle-ci :



476. Chaque clavier correspond-il à une série particulière de tuyaux ?

Non pas seulement à une série, mais à un grand nombre de séries.

477. Chaque touche d'un des claviers a-t-elle toujours son action sur tous les tuyaux auxquels elle correspond ?

Oui ; mais on peut restreindre, à volonté, cette action de manière à n'employer qu'un petit nombre de tuyaux, même un seul.

478. Par quel moyen ?

Au moyen des »jeux« ou registres.

479. Qu'est-ce que des »jeux« ?

On appelle ainsi des boutons disposés autour des claviers, et qui, lorsqu'on les tire en avant, mettent en communication un ou plusieurs tuyaux avec les touches ; lorsqu'on les repousse ils ferment l'entrée d'un ou de plusieurs tuyaux.

480. Que signifie le terme »accoupler les claviers« ?

Faire que lorsqu'on se sert d'un seul clavier un autre sonne en même temps.

481. Les sons produits par les touches des claviers d'orgue suivent-ils une progression régulière de bas en haut comme cela a lieu pour le clavier du piano ?

Non ; les jeux modifient le diapason des octaves. Ainsi, les jeux de *huit pieds* (les jeux qui ouvrent les tuyaux de huit pieds), produisent les sons tels qu'ils sont écrits ; mais les jeux de *quatre pieds* donnent l'octave supérieure des notes écrites ; les jeux de deux pieds produisent les sons à deux octaves au-dessus, etc.

482. N'y a-t-il pas aussi des jeux sonnant plus bas que les notes écrites ?

Oui ; par exemple les *16 pieds* qui donnent les notes une octave au-dessous, et les *32 pieds*, deux octaves au-dessous des notes écrites.

483. Est-ce que ces transpositions se font toutes par octaves ?

Non ; il y a des jeux qui baissent ou haussent les notes d'une tierce ou d'une quinte.

484. Qu'appelle-t-on »jeux de mutation« ?

Des jeux qui mettent chaque touche en communication avec des tuyaux donnant à la fois l'octave, la quinte et la tierce du son que l'on joue.

485. Quels sont les principaux timbres de l'orgue ?

Chaque série de tuyaux est destinée à imiter un des instruments à vent employés dans l'orchestre et prend le nom de cet instrument ; ainsi, par exemple, il y a la flûte (8 ou 4 pieds), le hautbois (8 pieds), le basson (8 ou 16 pieds), etc.

486. Que signifie »vox humana« ?

C'est le nom donné à un registre qui doit imiter la voix humaine.

487. Qu'est-ce qu'on appelle »jeux d'anches« ?

On appelle ainsi les tuyaux qui sont munis d'une *anche*, languette de laiton placée à l'intérieur du tuyau et dont la vibration modifie le son.

488. Que signifie l'expression »registrer« ?

Registrer est le terme dont se servent les organistes pour désigner le choix des jeux, leur changements, en un mot, les différentes combinaisons qu'ils peuvent fournir.

489. Comment est notée la musique pour orgue ?

Ordinairement, sur 3 portées, dont deux sont consacrées à la notation de ce qui se joue sur les claviers et la troisième, à la partie de pédale.

490. La pédale est-elle constamment employée ?

Non ; elle se tait souvent. Dans un morceau où il y a peu à faire à la pédale, on emploie deux portées, seulement, pour la notation, en indiquant par le mot : *Pedale* ou *Ped.* l'endroit où on doit s'en servir ; lorsqu'on doit cesser de l'employer, on met la mention : *Senza pedale*, ou, simplement S. P.

491. Qu'est que l'harmonium ?

L'harmonium est un orgue sans tuyaux et sans pédale, dans lequel le son se produit par la vibration d'*anches libres*. L'harmonium est pourvu d'un ou deux claviers correspondant à divers jeux, beaucoup moins nombreux que ceux du grand orgue, mais dont quelques-uns imitent à peu près le timbre.

492. Comment l'air est-il fourni à l'harmonium ?

Au moyen de deux soufflets que font mouvoir les pieds de l'exécutant.

CHAPITRE XXXIX.

De ce qui constitue une bonne Exécution musicale.

493. Qu'appelle-t-on, en musique, une bonne exécution ?

L'exécution complète d'une œuvre musicale d'après les intentions du compositeur, en tant que *mouvement, nuances, expression du sentiment juste*, etc.

494. Les indications qui concernent le mouvement, les nuances, n'ont-elles pas été mentionnées plus haut ?

Oui ; au moins les plus essentielles.

495. Y en-a-t-il encore d'autres ?

Oui ; mais celles qui n'ont pas été mentionnées sont moins précises et émanent, en général, de la fantaisie particulière du compositeur. Cependant, quelques-unes de ces indications peuvent servir beaucoup à déterminer le vrai caractère d'un morceau ; par exemple : *»Agitato«* *»Dolce«*, etc.

On trouvera aussi de nombreux morceaux dans lesquels des indications de ce genre ne seront pas appliquées à des passages, à des fragments du morceau, mais bien au caractère général du morceau tout entier, comme, par exemple : *»Sonate mélancolique«* *»Fantaisie dramatique«* etc. Quelques compositeurs indiquent même un *»sujet«*, une *»idée«*, que leur œuvre doit peindre à l'esprit de l'auditeur. C'est ainsi que Beethoven a fait sa sonate *»Les adieux, l'absence et le retour«*, sa *»Symphonie pastorale«*, et Berlioz, sa *Symphonie »La vie d'un artiste«*.

496. Est-ce que si on suit rigoureusement les indications écrites par le compositeur, on est certain d'arriver à une bonne exécution ?

Non, si, en dehors des indications écrites, l'exécutant ne pénètre pas à fond dans l'esprit de l'œuvre qu'il veut interpréter, si il n'a pas la faculté de fondre son sentiment personnel avec celui du compositeur. Ceci, on doit

le comprendre, ne *s'apprend pas* ; c'est un don naturel. Cependant, on peut essayer de développer en soi cette faculté (qui est, quelques fois, d'autant plus profonde qu'elle est plus cachée), par l'audition fréquente de belles œuvres musicales. Lorsque (laissant de côté les détails) on croira avoir saisi le sentiment général et prédominant d'une œuvre, on devra essayer de la considérer comme une émanation de son propre sentiment, et chercher à l'exprimer de manière à faire naître chez l'auditeur les impressions qu'on aura soi-même ressenties.

CHAPITRE XL.

De la Partition.

497. Qu'est-ce qu'une partition ?

Le groupement, sur le papier, des voix ou des instruments employés dans un morceau de musique d'ensemble, groupement dans lequel chaque *voix* ou chaque instrument a une *portée* spéciale. Les portées sont superposées de telle sorte que l'œil puisse embrasser tout l'ensemble harmonique qui résulte de la combinaison de plusieurs parties, et arriver à en donner une sorte d'*audition mentale* au musicien exercé.

498. Qu'est-ce qu'on appelle l'accolade d'une partition ?

Le signe qui, placé au commencement de chaque page, réunit un certain nombre de portées.

L'accolade est particulièrement utile dans les partitions dans lesquelles on n'emploie qu'un petit nombre de voix ou d'instruments, parce qu'elle indique clairement la division des portées de chaque page en 2, 3 ou 4 groupes.

Partition : Début d'un quatuor de Beethoven :

Allegro.

Violino 1. *f* *pp*

Violino 2. *f* *pp*

Viola. *f* *pp*

Violoncello. *f* *pp*

499. Dans quel ordre dispose-t-on les instruments dans une partition ?

Il n'y a pas, à cet égard, de règle absolue et les compositeurs choisissent, en quelque sorte, le système qui leur est le plus commode ; cependant on peut considérer comme généralement adopté l'usage de réunir en groupe les *instruments à archet*, les *instruments à vent en bois*, puis les *instruments à vent en cuivre*. Mais la place attribuée à chacun de ces groupes, par rapport aux autres, varie beaucoup.

La partition de l'ouverture de »la Flûte enchantée« de Mozart nous montre le classement suivant :

Timpani in Es. Timbales en mi ♭.
 { Clarini in Es. Trompettes en mi ♭.
 \ Corni in Es. Cors en mi ♭.

Flauto 1 ^{mo} .	1 ^{re} Flûte.
Flauto 2 ^{do} .	2 ^{me} Flûte.
Oboi.	Hautbois.
Clarineti in B.	Clarinettes en si b.
Fagotti.	Bassons.
Trombone I.	1 ^{er} Trombone.
Trombone II.	2 ^{me} Trombone.
Trombone III.	3 ^{me} Trombone.
Violino 1 ^{mo} .	1 ^{er} violon.
Violino 2 ^{do} .	2 ^{me} violon.
Viola.	Alto.
Bassi.	Basses.

Par le mot »Bassi« basses, on désigne le violoncelle et la contrebasse qu'on avait l'habitude, jadis, de réunir sur une seule portée. Maintenant on attribue à chacun de ces instruments une portée spéciale. Le classement qui vient d'être montré donne lieu aux variantes ci-après que nous indiquons en conservant aux instruments leurs noms italiens :

Flauti	ou :	Flauti	ou :	Violino 1.
Oboi	„	Oboi	„	Violino 2.
Clarineti	„	Clarineti	„	Viole.
Fagotti	„	Fagotti	„	Flauti.
Corni	„	Clarini	„	Oboi.
Clarini	„	Corni	„	Clarineti.
Timpani	„	Tromboni	„	Fagotti.
Tromboni	„	Timpani	„	Clarini.
Violino 1	„	Violino 1	„	Corni.
Violino 2	„	Violino 2	„	Tromboni.
Viole	„	Viole	„	Timpani.
Bassi	„	Bassi	„	Bassi, etc.

500. L'ordre dans lequel les instruments sont disposés dans la partition a-t-il une importance ?

Pour le compositeur, non ; mais pour le chef-d'orche-

stre, oui, car celui-ci devant embrasser d'un seul coup d'œil chaque page de la partition, il lui est beaucoup plus facile de retrouver chaque partie à la même place que d'avoir à chercher, dans telle partition, la flûte, par exemple, sur une ligne du milieu de la page, tandis que dans telle autre partition, il doit la chercher sur une des lignes supérieures.

501. N'est-il pas très difficile de lire et de jouer au piano une partition ?

Assurément; pour arriver à cela il faut, outre une grande habitude, une connaissance approfondie de l'harmonie.

502. Quelle est la marche à suivre si l'on veut s'exercer à la lecture et à l'exécution des partitions ?

Nous allons essayer de donner, à cet égard, quelques instructions sommaires.

1°. Il faut, d'abord, s'exercer à trouver toujours la *mélodie prédominante*, laquelle n'est pas constamment attribuée à la même voix ou au même instrument, mais, au contraire, passe souvent de l'un à l'autre. Pour commencer il est bon de choisir des partitions pour peu de voix ou d'instruments : des *Quatuors*, *Quintettes*, etc.

2°. Quand on aura acquis une certaine habitude de distinguer la mélodie principale d'un morceau, on essaiera d'ajouter la basse à la mélodie; puis, peu à peu, on devra tâcher de lire et de jouer les deux parties intermédiaires du Quatuor.

3°. Ce travail préliminaire achevé, on devra prendre une partition un peu plus compliquée contenant quelques parties d'instruments à vent. Mais, ici, il y a de grandes difficultés à vaincre à cause des instruments transpositeurs dont la partie n'est pas écrite dans la tonalité réelle du morceau, par exemple les *clarinettes*, les *cors*, les *trompettes*.

Si on éprouve une difficulté trop grande à faire d'ensemble une lecture complète de l'ensemble il est bon de prendre *isolément* un de ces instruments, et de jouer sa partie réunie soit à la basse, soit à tout autre instrument *écrit dans le ton réel*,

En s'exerçant beaucoup, d'après les quelques instructions qui précèdent, on arrivera, non seulement à *lire*, mais à *traduire* par le piano les éléments principaux d'une partition, qu'elle qu'elle soit.

Fin.

TABLE ALPHABÉTIQUE.

(Les chiffres correspondent aux questions).

Abréviation (des silences) 144.
 » (de notation) 145.

A Capella 402.

accelerando (accel.) 207.

Accent rythmique 177—188.

» expressif 177—195.

Accolade

Accord 230.

» augmenté 243.

» diminué 242.

» fondamental 232.

» majeur 240.

» mineur 241.

» (position d') 257.

» renversé 233.

» (résolution d'un) 260,
 261, 262.

» de septième diminuée
 252.

» de sixte augmentée 252.

» de 3 sons 235.

» de 4 sons 236.

» de 5 sons 237.

Accords (chiffre des) 230.

» dérivés 252.

» fondamentaux 234.

» de neuvième 245, 246,
 247.

» renversement des 248,
 249, 250, 251.

» de septième 244.

Adagio 315, 169.

Ad libitum 208.

Allegro 169, 306.

Allegretto 169.

Alto 435.

Andante 169.

Andantino 169.

Anticipation 276.

a piacere 208.

Appoggiature 212.

» brève 215,

» longue 215.

Archet 431.

Arco 442.

Ariette 342.

Arioso 340.

Assai 169.

a tempo 209.

Ballet 348.

Barres (de mesure) 171.

Basse chiffrée 278, 281.

» obstinée 364.

Basson 453.

Bécarre 47.

Bémol 47.

Bis 152.

Blanche 119, 120.

Broderie 273.

Cadence imparfaite 264.

» parfaite 263.

» rompue 266.

Canon 390.
 » énigmatique 397.
 » fermé 392.
 » ouvert 396.
 » par mouvement contraire 395.
 » perpétuel 394.

Cantate 356.

Caprice 335.

Cavatine 344.

Césure 288.

Chaîne de trilles 224.

Choral fugué 398.

Clarinette 450.

» en la 451, 452.
 » en si^b 451, 452.
 » en ut 451, 452.

Clé d'alto 45.

» de fa 37.
 » de sol 37.
 » de soprano 45.
 » de ténor 45.
 » d'ut 43.

Clés 36.

Col Ottava 148.

» 8va 148.
 » Basso 151.
 » flauto 151.

Colla parte 208.

Come sopra 160.

Concerto 333.

Conduit (d'une fugue) 372.

Con sordino 439.

Contrebasse 437.

Contre-Octave

Contrepoint 12.

» double 398.
 » triple 400.
 » quadruple 400.

Contre-sujet (d'une fugue) 371.

Cor 454, 455.

» anglais 448.

Crescendo (Cresc.) 197.

Croche 119.

Da Capo 156.

Dal Segno 159.

D. C. al fine 158.

decrescendo (decresc.) 197.

Degré 65.

Demi-cadence 265.

» -pause 139.
 » -sourir 141.
 » -ton 79.
 » -ton chromatique 81.
 » -ton diatonique 82.

Dessin 284.

Dièse 47.

diminuendo (dim.) 197.

Dominante 66.

Double appoggiature 217.

» -bécarré 63.
 » -bémol 61.
 » -cordes 443.
 » -croche 119.
 » -dièse 59.
 » -fugue 381. 382.
 » -mordant 226.
 » -notes 443.
 » -trille 223.

D. S. 159.

Echelle 26.

Enharmonique 53.

Ensemble 345.

Episode 373.

Exécution musicale 393.

F 157. 196.

Fantaisie 334.

Fausse progression 258.

» relation 259.

F. F. 196.

Final 317.

Fine 157.

Fioritures 219.

Flûte 445.

» (petite) 446.

Forte 196.

Fortissimo 196.

Fragment de dessin 287.

Fugato 385.

Fugue 367.

» accompagnée 378.

- Fugue libre 387.
 » sévère 386.
 » simple 380.
 Fugnette 384.
- Gamme 26.
 » chromatique 56.
 » diatonique 57.
- Grand opéra 347.
 Grave 169.
 Groupe 220.
 Guitare 428.
- Harmonie 229. 812.
 » diatonique 254.
 » figurée 270.
 » plaguée 270.
- Harmonium 491.
 Harpe 425.
 Hautbois 447.
 Homophone (Musique) 326.
 Huitième de Soupir 141.
 Hymne 352.
- Imitation 356.
- Instruments à cordes 421.
 » à vent 444.
- in tempo* 209.
- Interlignes 33.
- Intervalle 69.
 » augmenté 70, 84.
 » diminué 70, 84.
 » juste 70, 75.
 » majeur 70.
 » mineur 70.
 » parfait 70, 75.
- Intervalles consonnants 87.
 » dissonants 88.
 » enharmoniques 86.
 » (mesure des) 83.
 » (redoublement des) 255.
- Intervalles (renversement des)
 71, 72.
 » (suppression des) 256.
 » (tableau des) 70.
- Jeux 479.
 » de mutation 484.
- Larghetto* 169.
Largo 169.
legato 211.
Lento 169.
 Liaison 164.
 Lignes 33.
 » supplémentaires 35.
- Loco* 150.
- Manual 471.
- Médiante 66.
- Mélodie 7.
- Mélodrame 349.
- meno f* 196.
 » *moto* 207.
 » *p.* 196.
 » *piano* 196.
 » *vivo* 207.
- Menuet 316.
- Messe 354.
- Mesure 170, 171.
 » binaire 181, 183.
 » signes de 182.
 » ternaire 181—184.
- Mesures dérivées 185—186.
- Mezzo forte* 196.
- M. f.* 196.
- Moderato* 169.
- Modes 90, 91.
- Modulation 267.
- Molto* 169.
- Mordant 225.
- Motet 353.
- Mouvement 166.
- Musique 1.
 » instrumentale 419.
 » vocale 401.
- Neuvième 66.
- Nocturne 358.
- Noire 119, 121.
- Note de passage 274.
- Notes 31.
 » (valeur des) 118, 122.
- Nuances 196.

Octave (grande, petite, une fois, deux fois, trois fois, barrée) 24.

Octaves 21, 66.

Opéra 339.

» comique 347.

» romantique 347.

Opérette 347.

Oratorio 354.

Orgue 470.

Ottava 146, 147.

Ouverture 334.

P. 196.

Partition 497.

» (disposition de la) 499.

» (lecture de la) 502.

Pause 139.

» générale 205.

Pédale 277.

» (d'une fugue) 376.

» (de l'orgue) 472.

Pensée musicale (rudiments de la) 283.

Période 290.

p. f. 196.

pianissimo 196.

Piano 423.

piano 196.

piu forte 196.

» *moto* 207.

» *vivo* 207.

Pizzicato 444.

poco a poco cresc. 197.

» » » *dim.* 197.

poco forte 196.

Point (après la note) 161.

» (après un silence) 165.

» d'orgue 201, 202.

Portée 33.

Pot-pourri 336.

pp. 196.

Phrase 289.

Prestissimo 169.

Presto 169.

Prima volta 155.

Prime 66.

Prolongation 275.

Quadruple-croche 149.

Quart de soupir 144.

Quarte 66.

Quartolet 132.

Quasi-recit. 208.

Quatuor (instrumental) 306.

Quinte 66.

Quintolet 129.

Quintuple-croche 149.

Rallentando (rall.) 207.

Recitativo 208.

Recitatif 339.

Registrer 488.

Registres 479.

Rentrée (d'une fugue) 374.

Réponse (d'une fugue) 368.

Reprise 153.

Requiem 355.

ritardando (ritard.) 207.

ritenuto (riten.) 207.

Ronde 119, 120.

Rondeau 317.

Rythme 5.

Seconda volta 155.

Seconde 66.

Senza sordino 420.

Senza-Tempo 208.

Septième 66.

Septolet 134.

Sérénade 357.

Sextolet 135, 136.

Signe d'altération 47, 100.

Signes accidentels 104.

Silences 138, 142, 143.

Sixte 66.

Solfège 12.

Solo 320.

Son 3.

Sonate 329.

Sonatine 330.

Sons harmoniques 438.

» (nombre de) 14.

» (noms des) 15.

Soupir 144.

Sous-dominante 66.

Staccatissimo 240.
Staccato 240.
Strette (d'une fugue) 375.
Stringendo (String.) 207.
Style 359.
» figuré 360.
Sujet (d'une fugue) 368.
Symphonie 332.
Syncope 498.
Système musical 43.

Tempo 466, 467, 468.
Temps faible 476.
» fort 475.
tenuto (*ten.*) 244.
Thème 304.
Tierce 66.
Timbale 467.
Timbre 4.
Timpani coperti 469.
Ton 78.
Tonalité 96.
Tonalités, formation des 98.
» (rapport des) 409, 412,
444.

Tonique 66.
Tons relatifs 407.
Travail thématique 302.
Trille 224.
» (terminaison du) 222.
Triplet 425, 426, 427, 428.
Triple croche 419.
» fugue 383.
Trombone 462, 463, 464, 465.
Trompette 464.

Vaudeville 347.
Violon 432.
Violoncelle 436.
Vivace 469.
Vivacissimo 469.
Voix 349.
» de basse 440.
» de femme 405.
» d'homme 405.
» de poitrine 408.
» de Tenor 412.
» de tête 408.



LIBRAIRIE MUSICALE

DE

BREITKOPF & HÄRTEL À LEIPZIG.

REPRÉSENTANTS EXCLUSIFS POUR LA FRANCE

ET SES COLONIES:

COSTALLAT & C^{IE} · PARIS

60 RUE DE LA CHAUSSÉE D'ANTIN

-
- BACH, J. S. *Le Musicien-Poète*, par ALBERT SCHWEITZER, Docteur en philosophie etc. Avec préface de CH. M. WIDOR 10.—
- BACH, C. PH. EM. Catalogue thématique de ses œuvres par ALFRED WOTQUENNE 12.50
- BERLIOZ, H. *Lettres à la Princesse Caroline de Sayn-Wittgenstein* 3.75
- BRAHMS, JOHANNES. Biographie par H. DEITERS . . . 2.50
- CHOPIN. Biographie par LISZT. 5^e édition 7.50
- CORRESPONDANCE DE WAGNER ET DE LISZT. Traduction française par L. SCHMITT. 2 volumes . . . 10.—
- ENTRE FRANZ LISZT ET HANS DE BÜLOW. Publié par LA MARA 7.50
- COURS INTUITIF D'HARMONIE ET D'ACCOMPAGNEMENT. (L'étude des accords et de leurs enchaînements. La modulation et l'improvisation. L'accompagnement de la mélodie. L'harmonisation du plain-chant.)
PAR P. B. F. M.-J., avec la collaboration de J. M. F. M.-J. 2^e édition 5.—
- DEITERS, H. Biographie de Johannes Brahms 2.50
- GLUCK, CH. W. (1714—1787) Catalogue thématique de ses œuvres par ALFRED WOTQUENNE 19.75
- JADASSOHN, S. *Traité d'Harmonie*. Traduit par ED. BRAHY 5.—
- *Thèmes et Exemples* pour l'Étude de l'Harmonie. Supplément au „Traité d'Harmonie“ de l'auteur 2.25
- *Traité de Contrepoint* simple, double, triple et quadruple. Traduit par M. JODIN 5.—
- Exercices et exemples pour l'Étude du Contrepoint. Traduit de l'allemand par GUSTAVE SANDRÉ 3.15
- *La Basse continue*. Une instruction pour l'exécution des parties chiffrées dans les chefs-d'œuvre des anciens maîtres 5.—
- *Les Formes musicales* dans les chefs-d'œuvre de l'art 6.—

KOECKERT, C. Les Principes rationnels de la Technique du Violon	2.—
LISZT, FRANZ. Frédéric Chopin. (Biographie.) 5 ^e édition	7.50
— Des Bohémiens et de leur Musique en Hongrie. Nouv. édit. revue	7.50
— Lettres, rassemblées et éditées par LA MARA.	
Vol. I. De Paris à Rome, avec le portrait de Liszt	} 45.—
Vol. II. De Rome jusqu' à la fin	
Vol. III. Lettres à une amie	5.—
Vol. IV. Lettres à la Princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein. Avec deux portraits	40.—
LISZT-BÜLOW, Correspondance	7.50
— -WAGNER, Correspondance	40.—
LOBE, J. C. Traité pratique de Composition musicale. Depuis les premiers éléments de l'harmonie jusqu' à la composition raisonnée du quatuor et des principales formes de la musique pour piano. 2 ^e édition	40.—
MELASFELD, MARIE UNSCHULD DE. La Main de Pianiste. Instructions méthodiques d'après les principes de M. Leschetitzky pour acquérir un mécanisme brillant et sûr. Avec 44 figures et 55 exemples de musique . . .	6.25
RICHTER, E. F. Traité d'harmonie théorique et pratique. 7 ^e édition. Traduit de l'allemand par G. SANDRÉ . . .	5.—
— Exercices pour servir à l'étude de l'Harmonie pratique. Texte traduit de l'allemand et annoté par G. SANDRÉ . . .	4.25
— Traité de Contrepoint. (2 ^e édition.) Traduit par G. SANDRÉ . . .	6.—
— Traité de fugue précédé de l'étude des imitations et du canon. Traduit par G. SANDRÉ	6.—
RIEMANN, HUGO. Manuel de l'Harmonie	7.50
SCHWEITZER, ALBERT. J. S. Bach, le Musicien-Poète. Avec préface de CH. M. WIDOR	40.—
WAGNER, RICHARD. Lettres à Théodore Uhlig, Guillaume Fischer, Ferdinand Heine. Traduites par GEORGES KHNOFF	7.50
— Tristan et Yseult. Version française de VICTOR WILDER.	4.50
— Tristan et Isolde. Traduction nouvelle en prose rythmée exactement adaptée au texte musical allemand par JACQUES D'OFFOËL	4.—
— Tristan et Isolde. Drame musical en trois actes. Version française commencée par ALFRED ERNST	2.—
WAGNER-LISZT, Correspondance	40.—
WOTQUENNE, ALFRED. Catalogue thématique des œuvres de C. Ph. Em. Bach	12.50
— Catalogue thématique des œuvres de Ch. W. Gluck (1714—1787)	18.75



Lobe, J.

MT

Le bréviare du musicien

7

.L83

