

PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES
DE MUSIQUE

Arrêtés par les Membres du Conservatoire,

POUR SERVIR À L'ÉTUDE

dans cet établissement

SUIVIS DE SOLFEGES

PAR M. M. AGUS, CATEL, CHÉRUBINI, GOSSEC,

LANGLÉ, LESUEUR, MÉHUL, ET RIGEL.

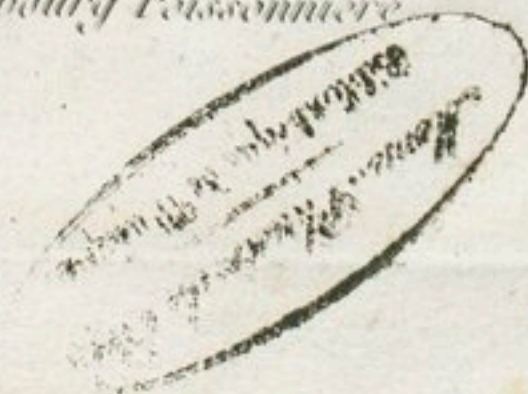
PREMIERE PARTIE

Les Principes Élémentaires, gravés par M^{me} Le Roy.

A PARIS,

A l'Imprimerie du Conservatoire de Musique, Faubourg Poissonnière

AN VIII.



Res. F. 780

THE
JOURNAL OF
JAMES M. SMITH
1846-1847
PUBLISHED BY
THE AMERICAN
MUSEUM OF NATURAL HISTORY
NEW YORK
1848

1846-1847
JAMES M. SMITH

PRINCIPES ÉLÉMENTAIRES DE MUSIQUE

ARTICLE PREMIER.

DU SON.

L'Air mis en mouvement par le choc de deux corps et parvenant à l'organe de l'ouïe, produit une sensation.

Cette sensation est de deux espèces;

La première, que l'on nomme BRUIT, est cet effet vague, IRRATIONNEL ou inappréciable, dont la voix ne peut rencontrer l'élévation, et que font naître, par exemple, un coup de fusil ou de canon; la chute d'un corps pesant, le choc d'un maillet contre un corps très peu élastique, etc. etc.

La seconde, que l'on appelle SON, est cet effet précis, RATIONNEL ou appréciable, dont l'élévation est facilement déterminée et que produisent, la voix humaine, un tube, une corde tendue, une cloche, etc. etc.

La nature a varié les sons à l'infini en formant une immense chaîne qui des sons GRAVES s'élève, par des gradations innombrables et les plus rapprochées, aux sons les plus AIGUS.

L'Art a resserré cette chaîne dans la pratique de la musique, en réglant son étendue, ainsi que la disposition des sons, sur l'étendue et la disposition des voix et des instrumens, comme on pourra le voir dans la note. (1)

(1) Les sons GRAVES (les plus bas) sont rendus par des voix d'homme que nous appelons Concorde et Basse Taille; ou par des gros instrumens tels que le second Cor, la Contre-Basse, le Violoncelle, le Serpent, le Basson, les cordes basses du Clavecin ou de la Harpe, les gros tubes de l'orgue, la Trombone basse, le Buccin, la Tuba Curva, etc.

Les sons du MÉDIUM (les moins graves et les moins aigus) appartiennent aux voix moyennes appelées Tailles, et Haute-Contre; ou à des instrumens tels que le premier Cor, la moyenne et la petite Trombone, l'Alto Viola, les cordes moyennes du Clavecin et les tubes moyens de l'Orgue, etc. etc.

Les sons AIGUS (les plus élevés) sont réservés aux voix de femmes et d'enfans appelées Bas-dessus, et Haut-dessus; ou aux petits instrumens tels que, la flûte, la Clarinette, le Haut-bois, le Violon, les cordes hautes du Clavecin les petits tubes de l'Orgue et la Trompette, etc.

On voit par ces trois dispositions, que la nature a établi six classes de voix, auxquelles correspondent six classes de sons.

ARTICLE II.

DE LA MUSIQUE.

La Musique est l'art de combiner les sons.

Par leur élévation, par leur durée et leur succession diversement combinées, les sons forment des chants; voilà la MÉLODIE.

Par leur réunion simultanée, ils produisent des accords; voilà l'HARMONIE.

La Mélodie et l'Harmonie composent toute la musique dont le son est par conséquent l'unique principe. (1)

ARTICLE III.

DES CARACTÈRES REPRÉSENTATIFS DES SONS, OU DES NOTES DE MUSIQUE.

Les CARACTÈRES dont on se sert pour représenter les sons s'appellent NOTES. (2) Chacune de ces notes a une figure particulière qui en indique la durée: l'usage actuel admet les sept suivantes.

QUALITÉ.	Ronde.	Blanche.	Noire.	Croche.	Double-Croche.	Triple-Croche.	Quadruple-Croche.
FORME.							

Voici l'ordre dans lequel elle les a rangés.

Rang.....	Le Grave modifié.....	Le Médium exagéré.....	L'Aigu exagéré.....
Voix.....	Basse-Taille.....	Haute-Contre.....	Haut-Dessus.....
Sons correspondans.....	Su-Graves.....	Mitoyens forces.....	Sur-Aigus.....

Rang.....	Le Grave.....	Le Médium.....	L'Aigu modifié.....
Voix.....	Basse-Contre.....	Taille.....	Bas-Dessus.....
Sons correspondans.....	Graves.....	Mitoyens.....	Aigus.....

Ce tableau prouve, non seulement, que ces six voix se réduisent au fond à trois principales, et que les autres ne sont que des modifications de celles-ci; mais il démontre, en même tems, comment les voix se confondent, en anticipant les unes sur les autres.

Ce que nous venons de dire à l'égard des voix, doit se rapporter aux instrumens, dont la chaîne est encore plus prolongée que celle des voix, surtout vers l'aigu où elle s'élève jusqu'à un point inappréciable.

(1) On appelle Musique **VOCALÉ**, celle qui est composée sur des paroles et à la convenance des voix; on nomme Musique **INSTRUMENTALE**, celle qui n'est composée que pour les instrumens; mais au fond la musique est une, et dérive des mêmes principes.

(2) Depuis le commencement du onzième siècle jusqu'au quatorzième on se servoit de points pour représenter les notes; c'est de là qu'est venu le mot: **CONTRE-POINT**. Depuis le quatorzième siècle jusqu'au seizième l'on s'est

ARTICLE IV.

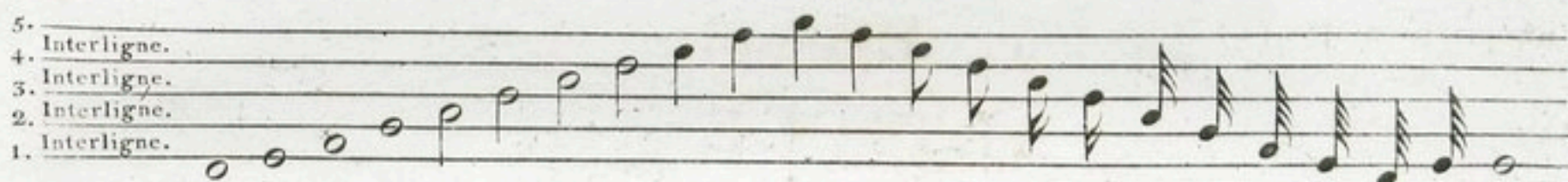
DE LA POSITION DES NOTES, ET DE LA PORTÉE.

Cinq lignes tracées horizontalement forment ensemble ce qu'on appelle une **PORTÉE**.

Cette portée renferme donc nécessairement quatre interlignes.

Les notes occupent non seulement les lignes et les interlignes, mais encore elles les dépassent en dessus comme en dessous.

Exemple.



CLASSEMENT DES SONS.

Les notes placées sur la partie inférieure de la portée, représentent des sons **GRAVES**; celles qui en occupent le milieu marquent des sons du **MÉDIUM**; et celles qui sont posées sur la partie supérieure de la portée indiquent des sons **AIGUS**. Mais ces expressions de sons **Graves**, de sons du **Médium**, de sons **Aigus** ne désignent ici que les rapports des sons indiqués sur la portée.

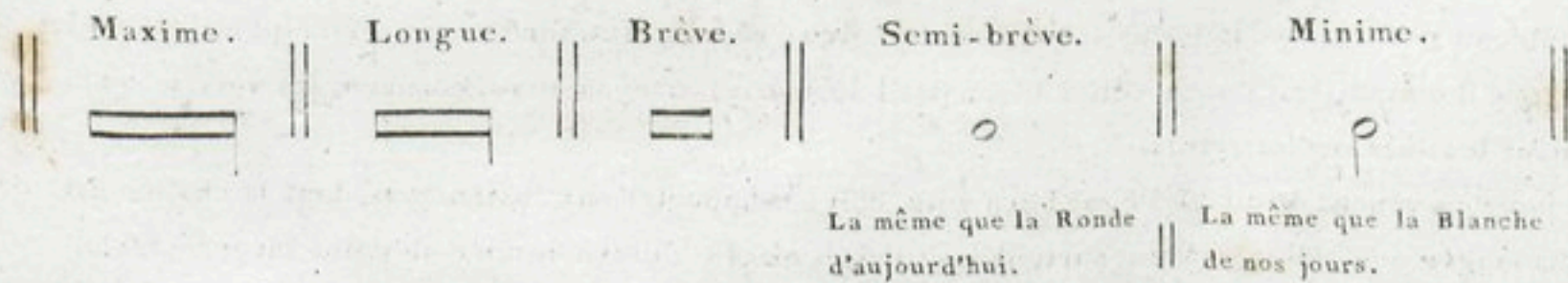
Exemple.



servi de **NOTES**, dont plusieurs différaient par leur figure des signes employés maintenant.

Ces notes anciennes sont au nombre de cinq.

Voici leurs noms et leurs figures.



Après **Gui-d'Arezzo** ces caractères ont éprouvé divers changemens et diverses additions; enfin l'on s'est arrêté aux sept différentes figures de **Notes** que nous exposons dans cet article.

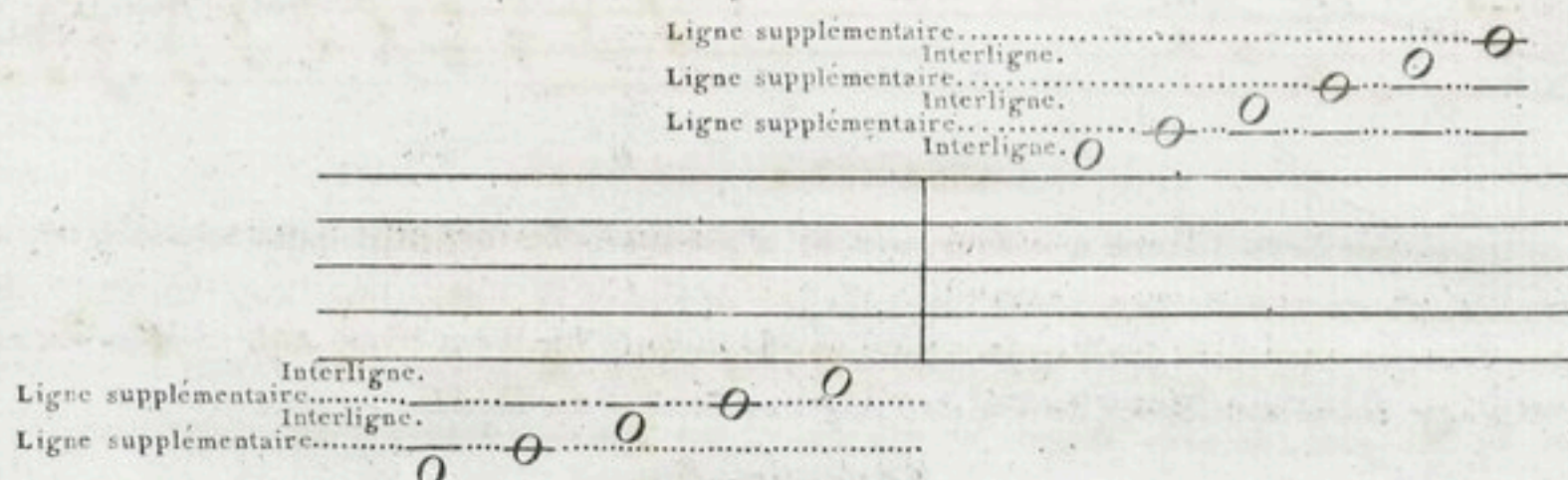
Toute-fois la **BRÈVE** appelée **QUARRÉE** par les Français, est encore employée dans les **FUGUES**, et dans la **Musique Religieuse**.

+ Il n'est point de voix qui n'ait la faculté de parcourir la chaîne particulière des sons que nous venons de présenter, puisque cette étendue (d'une OCTAVE et demie à peu près.) est naturelle à toutes les voix. Mais on va voir, qu'en faveur de certaines voix, et de divers instrumens, la chaîne des sons étend des deux côtés beaucoup plus loin ses limites, ce qui nécessite un supplément aux cinq lignes qui composent la Portée.

DES LIGNES SUPPLÉMENTAIRES.

Ces Lignes qu'on ajoute souvent soit en dessous, soit en dessus de la Portée ordinaire, pour contenir une ou plusieurs notes, ont été jusqu'ici nommées POSTICHES, on ne sait pas trop pourquoi; car, raisonnablement, elles doivent être nommées LIGNES SUPPLÉMENTAIRES, ou ADDITIONNELLES; mais nous les nommerons Supplémentaires.

Exemple.



Les notes placées dans les Lignes et les Inter-lignes supplémentaires au dessous de la Portée, donnant une extension au Grave sont appelées SOUS-GRAVES; celles placées au dessus de la Portée, donnant une extension à l'Aigu sont appelés SUR-AIGUËS.

Exemple.



ARTICLE V.

SECTION PREMIERE.

DES SEPT NOTES DE LA MUSIQUE, DE LEURS NOMS, ET DE L'ORDRE QUI LEUR EST ASSIGNÉ.

L'Art musical est fondé sur une série de sept Notes variées à l'infini dans leurs combinaisons, mouvemens, réunions et altérations.

Chaque note de cette série a sa dénomination particulière, ainsi qu'il suit;

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 5
ut. ré. mi. fa. sol. la. si.

Première. Deuxième. Troisième. Quatrième. Cinquième. Sixième. Septième.

Cette série ne se borne pas seulement à la septième Note, elle a pour limite ou point de repos, du côté de l'Aigu, un huitième Son. Il résulte donc de l'addition de ce Son, que la série se trouve composée de huit Notes, dont la dernière n'est que la réplique (ou l'octave) de la première.

Exemple.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.
UT. ré. mi. fa. sol. la. si. UT. Replique ou Octave. UT. si. la. sol. fa. mi. ré. UT.
En montant. En descendant.

Première
ou
Principale.

Cette succession de huit Notes que nous venons d'exposer, fut primitivement appelée ECHELLE - DIATONIQUE, et ensuite GAMME DIATONIQUE. (1)

Cette Gamme peut être prolongée autant que le permet l'étendue d'une voix ou d'un instrument, par la réplique des mêmes Notes du côté de l'Aigu et du côté du Grave.

Exemple.

En montant. UT. ré. mi. fa. sol. la. si. UT. ré. mi. fa. sol. la. si. UT.
Première Réplique. Seconde Réplique.
En descendant. UT. si. la. sol. fa. mi. ré. UT. si. la. sol. fa. mi. ré. UT.
Première Réplique. Seconde Réplique.

On observera que les dénominations de Son et Note signifient la même chose. On peut dire, par exemple, que UT est le premier Son ou la première Note de la gamme; que RÉ en est le second Son ou la seconde Note. etc. etc. etc.

SECTION DEUXIÈME.

COMPOSITION ET DIVISION DE LA GAMME DIATONIQUE, DE L'INTERVALLE, DU TON, ET DU DEMI-TON.

Quest-ce que l'intervalle?

L'INTERVALLE est en musique, la différence qu'il y a d'un Son à un autre Son plus élevé ou plus grave.

(1) Ce mot, Diatonique, vient du Grec: *Atáceros*.

Quest-ce que le Ton?

Le mot **ton** a plusieurs sens en musique, mais nous ne pouvons maintenant, en exposer qu'une seule signification. Nous ferons connaître dans un article plus éloigné, toutes les acceptions de ce mot.

Le **Ton** dont il est question ici, est l'intervalle qu'il y a entre **ut** et **ré**; **ré** et **mi**; **fa** et **sol**; **sol** et **la**; **la** et **si**, en montant; et entre **si** et **la**; **la** et **sol**; **sol** et **fa**; **mi** et **ré**; **ré** et **ut**, en descendant: cet Intervalle se nomme **DIATONIQUE**.

Quest-ce que le Demi-Ton?

Le **DEMI-TON** est le moindre de tous les Intervalles de la Gamme Diatonique.

Il y en a de deux sortes; le **DEMI-TON DIATONIQUE**, et le **DEMI-TON CHROMATIQUE**, dont il sera parlé plus loin.

Le demi-ton Diatonique est l'Intervalle qu'il y a entre le **mi** et le **fa**, ainsi qu'entre le **si** et l'**ut** en montant; et entre l'**ut** et le **si**, le **fa** et **mi** en descendant.

L'Usage a fait étendre au Demi-ton l'expression de Diatonique qui rigoureusement ne pourrait appartenir qu'au ton. En conséquence, on peut définir la Gamme Diatonique, celle qui procède par Tons et Demi-Tons, ou ce qui est la même chose, par Intervalles ou DEGRÉS DIATONIQUES CONJOINTS.

COMPOSITION ET DIVISION DE LA GAMME DIATONIQUE.

La Gamme Diatonique est composée comme nous l'avons déjà dit, de huit Notes; elle se divise en deux parties parfaitement égales; chacune de ces parties renferme deux Tons et un Demi-Ton.

Exemple.

| | | | | | | | |
|------------------|-------------|-------------|----|-----------------|-------------|-------------|----|
| 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 7. | 8. |
| Ton. | Ton. | Demi-ton. | | Ton. | Ton. | Demi-ton. | |
| Ut | Ré | Mi | Fa | Sol | La | Si | Ut |
| Degré | Degré | Degré | | Degré | Degré | Degré | |
| ou | ou | ou | | ou | ou | ou | |
| Intervalle. | Intervalle. | Intervalle. | | Intervalle. | Intervalle. | Intervalle. | |
| PREMIERE PARTIE. | | | | SECONDE PARTIE. | | | |

Il nous reste à observer que l'Intervalle du **fa** au **sol** où se trouve la séparation des deux parties, est d'un Ton; ce qui démontre que la Gamme renferme cinq Tons et deux Demi-Tons formant sept Intervalles Diatoniques.

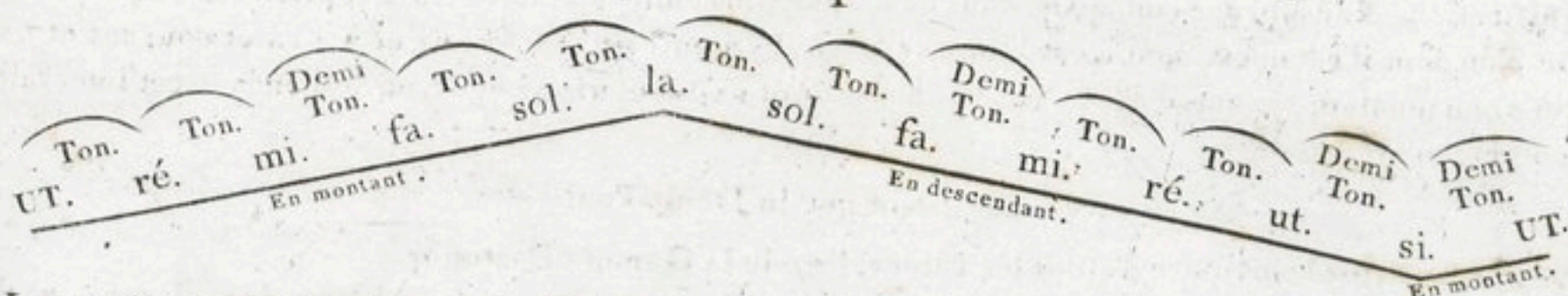
Exemple.

| | | | | | | | |
|------------------|------------|----------------|------------|-----------------|------------|----------------|------------|
| 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 7. | 8. |
| Ton. | Ton. | Demi-ton. | | Ton. | Ton. | Demi-ton. | |
| Ut | Ré | Mi | Fa | Sol | La | Si | Ut |
| Degré | Degré | Degré | Degré | Degré | Degré | Degré | Degré |
| ou | ou | ou | ou | ou | ou | ou | ou |
| Intervalle | Intervalle | Intervalle | Intervalle | Intervalle | Intervalle | Intervalle | Intervalle |
| Diatonique | Diatonique | Diatonique | Diatonique | Diatonique | Diatonique | Diatonique | Diatonique |
| d'un Ton. | d'un Ton. | d'un Demi-Ton. | d'un Ton. | d'un Ton. | d'un Ton. | d'un Demi-Ton. | d'un Ton. |
| PREMIERE PARTIE. | | | | SECONDE PARTIE. | | | |

On observera que cette gamme donne du **fa** au **si** trois tons de suite, ce qui rend l'intonation difficile à cause de la relation de **QUARTE SUPERFLUE** qui se trouve entre **fa** et **si**, et dont on ne sauve la dureté qu'en séparant la gamme en deux parties, en faisant un repos sur le **fa**. On éviteroit cet

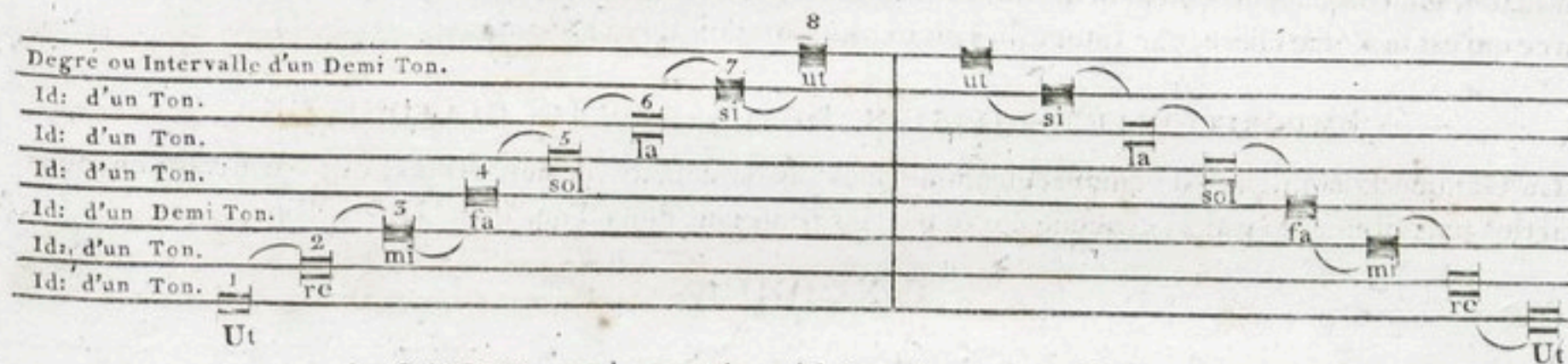
inconvenient si on adoptoit l'ancienne gammè de Gui d'Arrezzo.

Exemple.

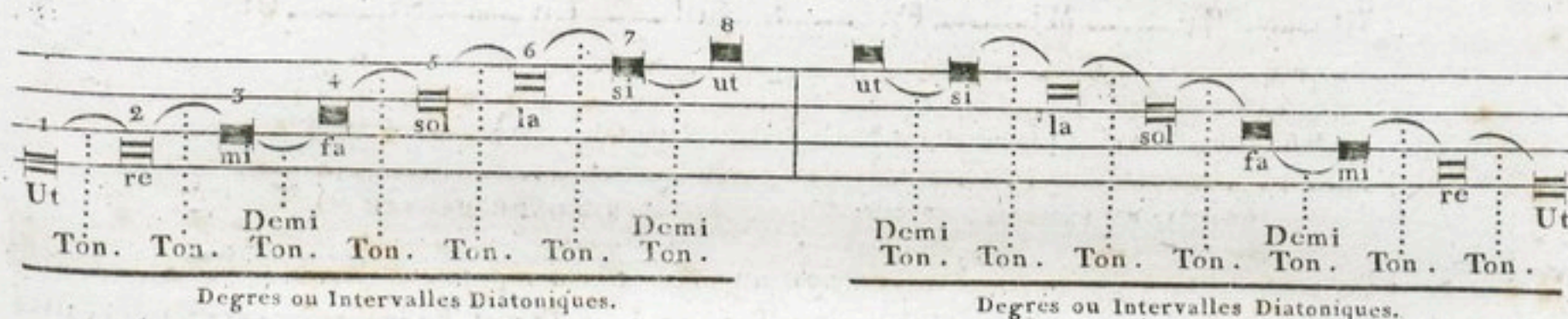


Les trois exemples suivans en indiquant les progrès de l'art de noter la musique, achevent de montrer la nature et les rapports des Degrés ou Intervalles de Ton et de Demi-Ton.

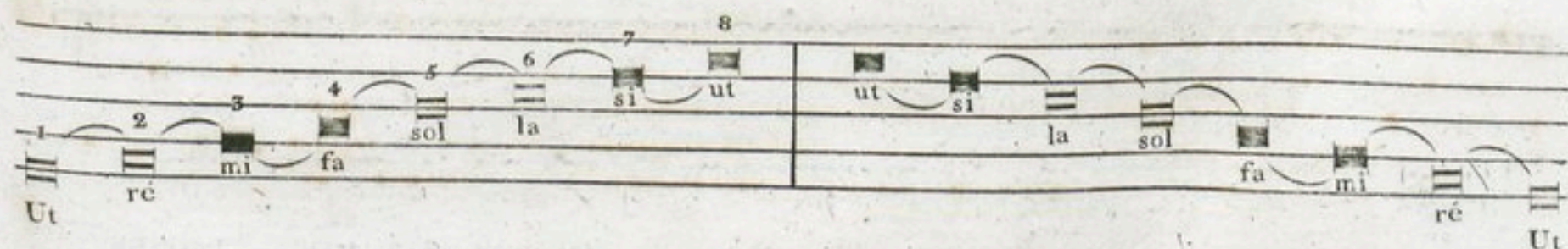
GAMME sur la portée de huit lignes,
Primitivement produite par GUI d'AREZZO.



GAMME sur la portée réduite à quatre lignes,
Par GUI d'AREZZO.



GAMME sur la portée de cinq lignes,
Produite par JEAN DEMURIS.



ARTICLE VI.

DES CLEFS, ET DE LEUR USAGE.

Les CLEFS sont des signes que l'on place au commencement de la Portée, et qui ont pour objet de déterminer la position des Notes.

On distingue trois sortes de Clefs, savoir: la CLEF de FA, la CLEF d'UT, et la CLEF de SOL, dont

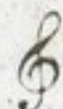
voici les formes.



Clef de Fa.



Clef d'Ut.



Clef de Sol.

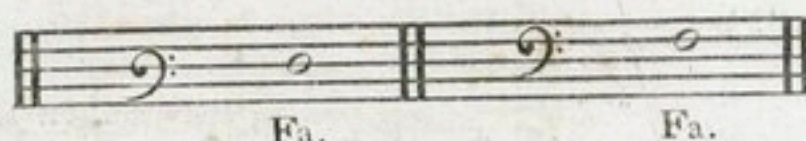
Ces Clefs empruntent les noms des trois notes FA, UT et SOL, que l'on considère comme Notes Principales ou Fondamentales de la Gamme d'Ut.

On peut les placer sur différentes lignes.

On pose sur la ligne qu'elles occupent, la note dont elles portent le nom.

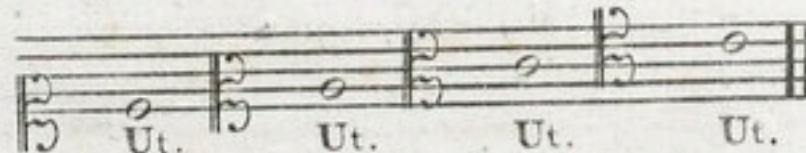
La Clef de Fa a deux positions sur la 3.^{ème} et 4.^{ème} ligne.

Et donne à la Note placée sur la même ligne que cette Clef, le nom de FA.



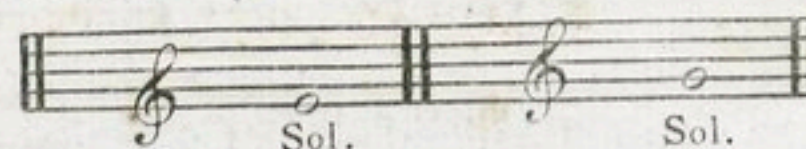
La Clef d'Ut a quatre positions sur la 1.^{ère} ... 2.^{ème} 3.^{ème} ... et 4.^{ème} ligne

Et donne à la Note placée sur la même ligne que cette Clef, le nom d'UT.



La Clef de Sol a deux positions sur la 1.^{ère} et 2.^{ème} ligne

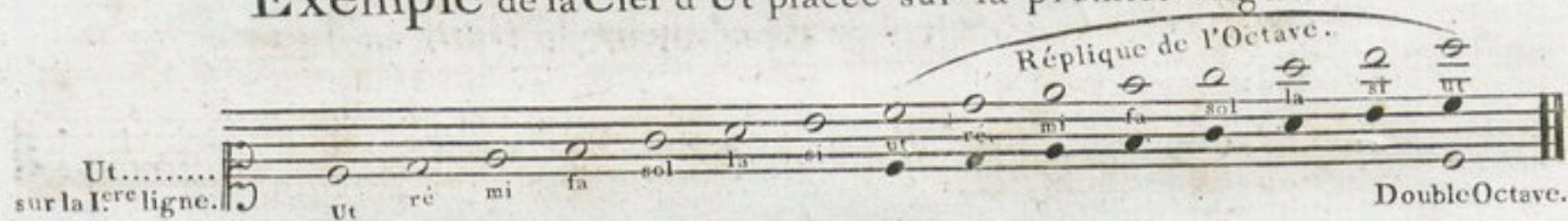
Et donne à la Note placée sur la même ligne que cette Clef, le nom de SOL.



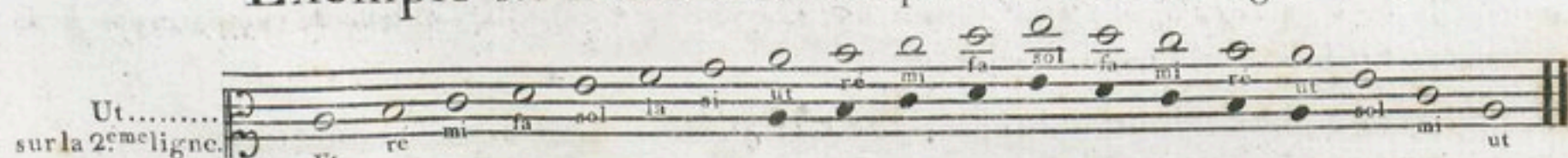
La position d'une Note étant une fois fixée par une Clef, il est aisé de concevoir que celle de toutes les autres notes l'est également.

Les exemples suivans, dont la Gamme sera toujours l'objet, en donneront la preuve.

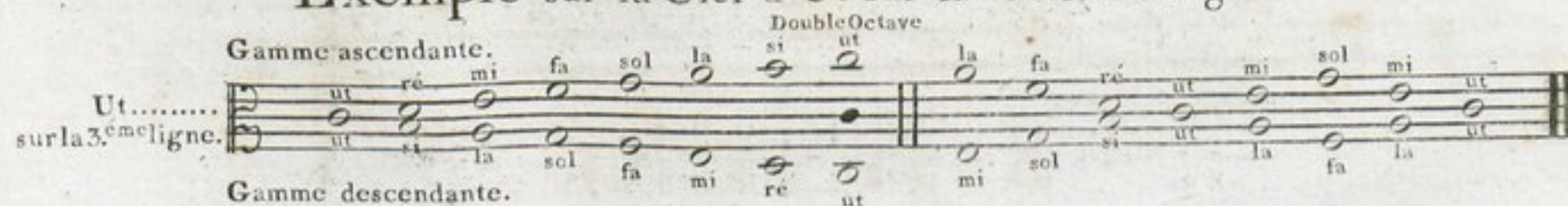
Exemple de la Clef d'Ut placée sur la première ligne.



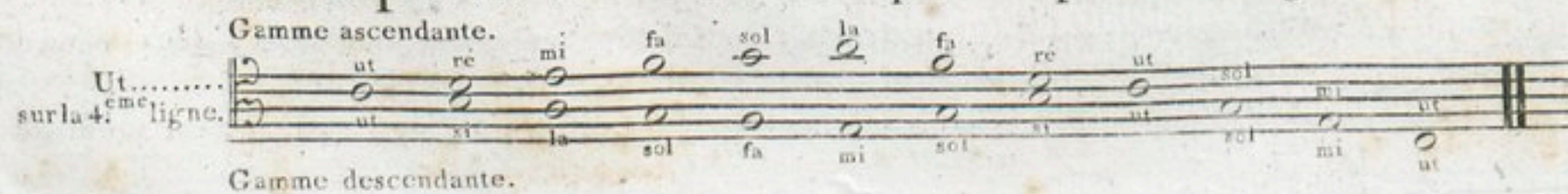
Exemple sur la Clef d'Ut occupant la seconde ligne.



Exemple sur la Clef d'Ut sur la troisième ligne.



Exemple sur la Clef d'Ut occupant la quatrième ligne.



Observation .

Les exemples précédens prouvent que quand une Note occupe une Ligne, son octave soit à l'Aigu, soit au Grave, se trouve dans un Interligne; si une Note occupe un Interligne, son octave se trouve sur une Ligne: il en est de même sur toutes les clefs.

DES CLEFS DE SOL.

N.B. Pour trouver l'ut par la Clef de Sol, il faut partir du sol de la clef et monter ou descendre progressivement jusqu'à l'ut; cet ut sera le point de départ de la Gamme.

Exemple sur la Clef de Sol posée sur la seconde ligne .

Moyen de trouver l'Ut à l'aigu. Gamme à l'aigu. Double Octave.

Sol..... sur la 2.^e ligne. sol fa mi re ut ut re mi fa sol la si ut sol mi ut

Moyen de trouver l'Ut au grave. Gamme au grave. Double Octave.

ut re mi fa sol la si ut mi sol ut

DES CLEFS DE FA.

Pour trouver l'Ut par la Clef de Fa il faut suivre le même procédé que pour la Clef de Sol.

Exemple sur la Clef de Fa posée sur la quatrième ligne .

Moyen de trouver l'Ut. Double Octave.

Fa..... sur la 4.^e ligne. fa mi re ut ut si la sol fa mi re ut la fa mi ut

Double Octave.

ut re mi fa sol la si ut re mi ut sol mi ut

Exemple sur la Clef de Fa occupant la troisième ligne .

Moyen de trouver l'Ut.

Fa..... sur la 3.^e ligne. fa mi re ut ut re mi fa sol la si ut re mi ut sol mi ut

La Clef de Sol première ligne est inusitée depuis environ un demi siècle; pour prouver à quel point elle était inutile, nous allons donner une Gamme sur cette Clef, et nous la comparerons à la Gamme sur la Clef de Fa quatrième ligne.

Exemple.

Clef de Sol sur la 1.^{re} ligne.

Clef de Fa sur la 4.^e ligne.

sol la si ut re mi fa sol

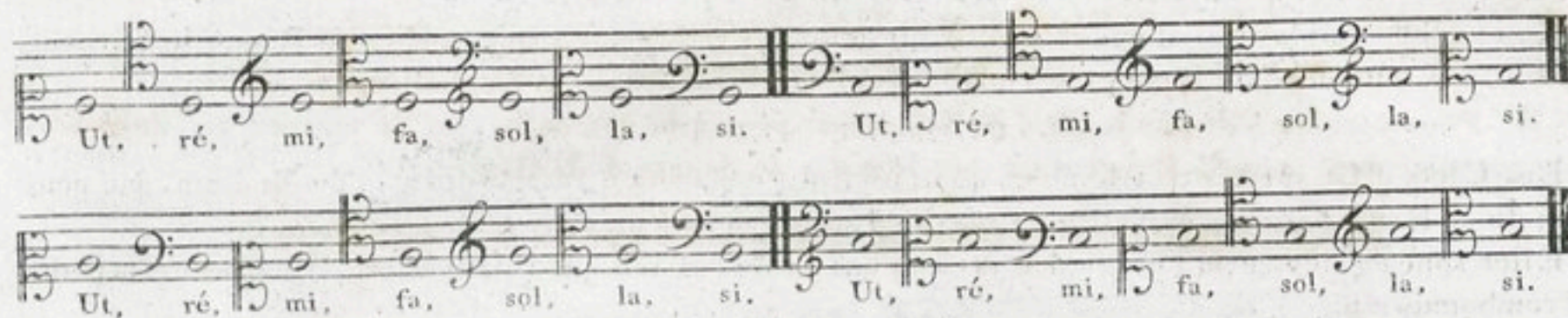
sol la si ut re mi fa sol

Il est à remarquer que sur cette Clef justement rejetée, et sur celle de FA quatrième ligne, la position des Notes ne diffère en rien; les notes de la Clef de Sol sont seulement entonnées à deux octaves plus haut que celles de la Clef de Fa.

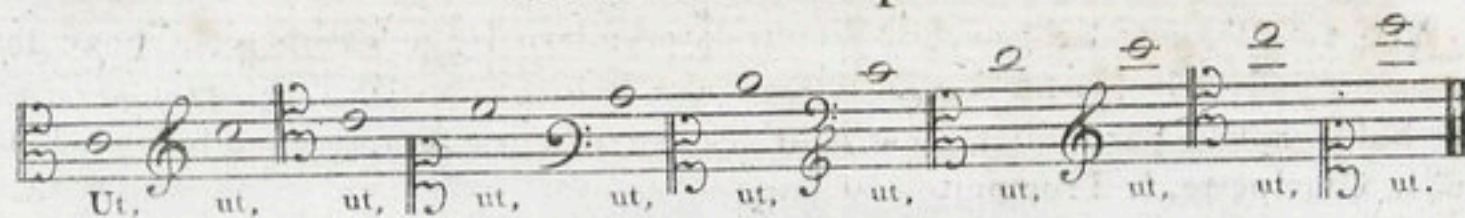
On remarquera qu'au moyen de ces trois Clefs et de leurs différentes positions, il n'est point de

Ligne ni d'Interligne, sans en excepter même les Lignes et les Interlignes Supplémentaires, où l'ut ainsi que chacune des autres Notes ne trouvent leur place.

Exemple.



Autre Exemple.

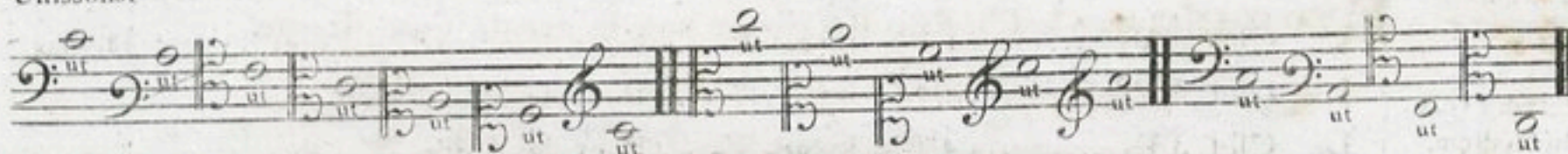


Autre Exemple.

Unissons.

Unissons.

Unissons.



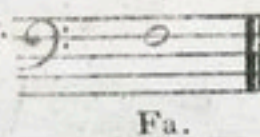
DE LA RÉFORME DES CLEFS.

Depuis environ un demi siècle, chacune de ces Clefs a éprouvé une réforme jugée convenable dans la pratique.

Voici leur réduction. (1)

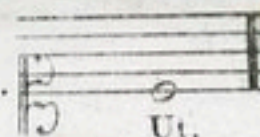
La Clef de Fa est bornée à une seule position; savoir,

sur la 4^{ème} ligne.....

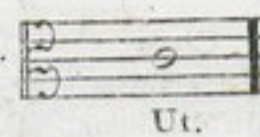


La Clef d'Ut est bornée à trois positions; savoir,

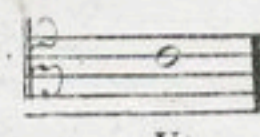
sur la 1^{ère} ligne.....



sur la 3^{ème} ligne.....

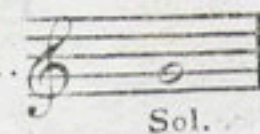


sur la 4^{ème} ligne.....



La Clef de Sol est bornée à une seule position; savoir,

sur la 2^{ème} ligne.....



(1). Quoique l'on n'écrive plus la musique moderne avec la Clef de Fa sur la troisième ligne, ni avec la Clef d'Ut sur la seconde, il est nécessaire de connaître ces deux Clefs, attendu qu'elles sont d'un grand secours pour la Transposition.

EMPLOI DE CES TROIS CLEFS .

CLEF DU GRAVE .

La Clef de Fa s'emploie pour les voix Graves et Sou- Graves, qu'on appelle en France *Concordant*, et *Basse-Taille*, et qu'en Italie on nomme *Baritono* et *Basso*.

Cette clef s'emploie également pour les instrumens Graves, tels que la *Contre-Basse*, le *Serpent*, la *Basse Trombone*, le *Basson*, le *Violoncelle*, le *Tuba Curva*, les *Timballes*, etc. etc.

CLEF DU MÉDIUM .

Les Clefs d'Ut sur les troisième et quatrième lignes, sont à l'usage des voix du *Médium*, que nous appellons *Haute-Contre* et *Taille*, et que les Italiens nomment *Contralto* et *Tenore*.

Elles sont également à l'usage des instrumens mitoyens tels que l'*Alto Viola*, la *moyenne et la petite Trombone*, etc.

CLEF DE L'AIGU .

Les Clefs de Sol sur la seconde ligne, et d'Ut sur la première ligne s'emploient pour les Voix Aiguës que nous appellons *Dessus*, et *Bas-Dessus*, et qu'en Italie on appelle *Soprano* et *Mexxo-Soprano*.

La Clef de Sol s'emploie particulièrement pour les instrumens aigus, tels que le *Violon*, la *Flûte*, le *Haut-bois*, la *Clarinette*, la *Trompette*, etc. etc.

Division des Clefs selon la nature de chaque Voix .

| | | | |
|---------------------------|---|---|--|
| Clefs des voix Aiguës. | { | La Clef de Sol (1) ... 2 ^{me} ligne..... | Pour le Dessus ou Premier Dessus. |
| | | La Clef d'Ut..... 1 ^{re} ligne..... | Pour les Bas-Dessus ou Seconds Dessus. |
| Clefs des voix du Médium. | { | La Clef d'Ut..... 3 ^{me} ligne..... | Pour la Haute-Contre. |
| | | La Clef d'Ut..... 4 ^{me} ligne..... | Pour la Taille. |
| Clefs des voix Graves. | { | La Clef de Fa..... 4 ^{me} ligne..... | Pour la Basse-Taille et Concordant. |

Tableau de l'étendue naturelle des voix auxquelles ces Clefs sont consacrées.

| | | | |
|---------------------------|---|-----------------------------|---|
| Clefs des Voix de l'Aigu. | { | Clef de Sol seconde ligne. | <p>Premier Dessus. 15. sons.</p> |
| | | Clef d'Ut première ligne. | <p>Bas Dessus ou second Dessus. 12. sons.</p> |
| Clefs des Voix du Médium. | { | Clef d'Ut troisième ligne. | <p>Haute Contre. 11. sons.</p> |
| | | Clef d'Ut quatrième ligne. | <p>Taille. 11. sons.</p> |
| Clefs des Voix du Grave. | { | Clef de Fa quatrième ligne. | <p>Concordant. 11. sons.</p> |
| | | Clef de Fa quatrième ligne. | <p>Basse Taille. 13. sons.</p> |

(1) Il est utile d'observer que les compositeurs Italiens se servent toujours de la Clef d'Ut sur la première ligne, pour le Premier et pour le Second Dessus.

(*) La Note placée sur la même ligne que la Clef de Fa doit faire entendre le même Son qu'un tuyau d'Orgue

¹² Chaque voix dépasse souvent son étendue ordinaire; mais alors, ce n'est que par un grand art que le chanteur sauve la disparate des sons. Néanmoins cette extension, surtout à l'Aigu, est devenue chez les modernes d'un avantage précieux pour le chant, que des écarts enrichissent lorsqu'ils sont heureux et bien sentis, autant qu'ils le dégradent quand ils sont entrepris par la mal-adresse.

ARTICLE VII. CONCERNANT LES DÉGRÉS ET LES INTERVALLES.

Section I.^{re}

DES DÉGRÉS CONJOINTS ET DISJOINTS.

Un Degré est l'Intervalle compris entre deux notes qui se suivent immédiatement dans la Gamme Diatonique.

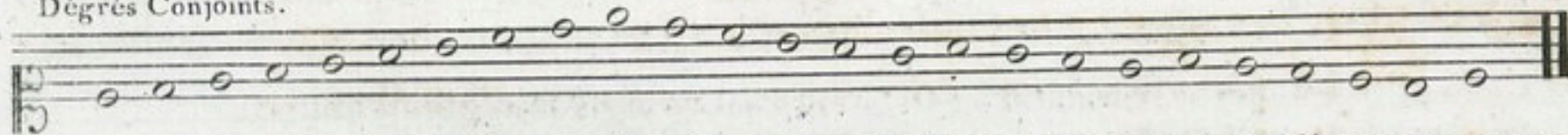
En conséquence, *ut* est au commencement du premier Degré; *ré* termine le premier Degré et commence le second; *mi* termine le second et commence le troisième. etc.

Il y a des DÉGRÉS CONJOINTS et des DÉGRÉS DISJOINTS.

On appelle Degrés Conjointes ceux qui en montant ou en descendant se suivent immédiatement et vont d'une ligne quelconque à l'Interligne voisin, ou d'un Interligne à la Ligne la plus rapprochée.

Exemple.

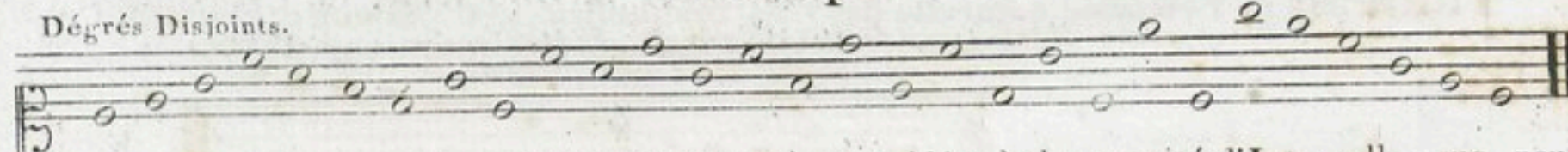
Degrés Conjointes.



On entend par Degrés Disjointes ou séparés, ceux qui au lieu de se suivre immédiatement comme dans l'exemple ci-dessus, laissent entr'eux un Intervalle plus ou moins grand.

Exemple.

Degrés Disjointes.



Par cet exemple on peut se former à peu près une idée de la quantité d'Intervalles que nous allons développer.

Section II.^{ème}

DES INTERVALLES.

Il ne peut exister d'Intervalle sans le concours de deux Sons ou de deux Notes différentes, (Voyez l'Art. 5.^{ème} Section 2.^{ème}) l'un Grave et l'autre Aigu si c'est en montant; l'un Aigu et l'autre Grave si c'est en descendant.

Exemple.



Contenu de la Gamme Diatonique.

La Gamme Diatonique présente une succession de sept Degrés Conjointes qui forment, comme on l'a vu à l'Art. 5.^{ème} sept INTERVALLES SIMPLES et DIATONIQUES, dont cinq d'un Ton, et deux d'un Demi-Ton.

ouvert, et long de 97. centimètres, ou trois pieds.

L'Intervalle d'un Ton s'appelle SECONDE MAJEURE; celui de Demi-Ton s'appelle SECONDE MINEURE. Voici le tableau de ces Intervalles dans la Gamme Diatonique.

13



Section III.^{ème}

DES INTERVALLES NATURELS DE TOUTE ESPÈCE .

Pour créer des CHANTS et former des ACCORDS, il a fallu démembrer la Gamme Diatonique, désunir les Sons, les porter dans toutes les positions, et les combiner dans tous les sons. Les Intervalles à leur tour ont été variés, aggrandis et diminués, selon la disposition des Sons.

Il semblerait au premier apperçu, que cette dispersion des Sons a dû multiplier les Intervalles à l'infini; leur nombre est cependant peu considérable, on en compte sept primordiaux: les voici.

| | | | | | | |
|-------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|--------------|
| 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 7. |
| Seconde. | Tierce. | Quarte. | Quinte. | Sixte. | Septième. | et Octave. |
| D'un Degré. | De 2.Degrés. | De 3.Degrés. | De 4.Degrés. | De 5.Degrés. | De 6.Degrés. | De 7.Degrés. |

Ces sept Intervalles se redoublent à l'Octave; ce qui en porte le nombre à quatorze.

Les INTERVALLES REDOUBLÉS sont:

| | | | | |
|-----------------|--------------------------------|----------------|----------------|----------------|
| 1. | 2. | 3. | 4. | 5. |
| La Neuvième, | la Dixième, | la Onzième, | la Douzième, | la Treizième, |
| De 8. Degrés. | de 9. Degrés. | de 10. Degrés. | de 11. Degrés. | de 12. Degrés. |
| 6. | 7. | | | |
| la Quatorzième, | la Quinzième ou double Octave. | | | |
| de 13. Degrés. | de 14. Degrés. | | | |

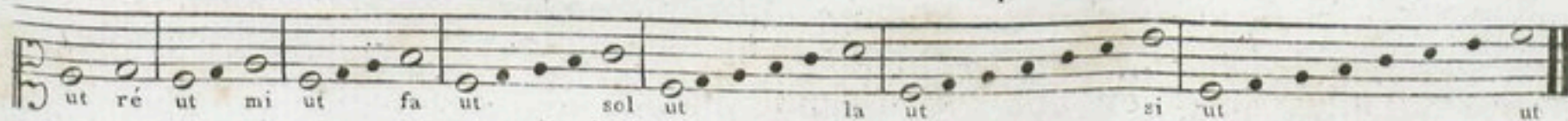
On triple, on quadruple même encore si on le veut ces sept Intervalles, non avec la voix dont l'étendue est très limitée, mais sur quelques instrumens.

Toutefois, ces extensions n'offrent jamais que les répliques des sept Intervalles primordiaux, parla raison que la Gamme étant bornée à huit sons, elle ne peut donner que sept Intervalles.

Exemple des Intervalles naturels et directs, dont nous avons parlé .

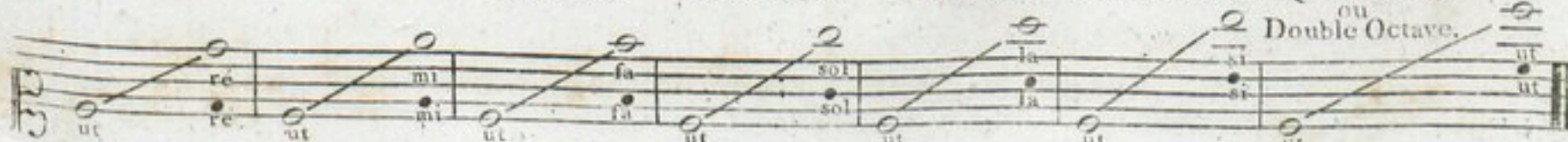
Intervalles simples.

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



Intervalles redoublés.

Neuvième. Dixième. Onzième. Douzième. Treizième. Quatorzième. Quinzième, ou Double Octave.

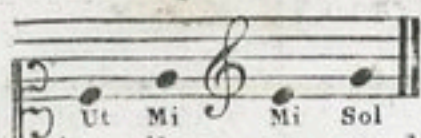


¹⁴ Chacun de ces Intervalles Naturels et simples a sept situations différentes; par ce moyen, et par celui des signes altératifs que nous ferons bientôt connaître, il prend des caractères ou nuances différents, mais ces nuances ne résident que dans l'effet et non dans le fond de l'Intervalle, car qu'une Tierce diffère d'une autre Tierce ou non, elles se noteront toutes les deux de la même manière, et l'œil trompé n'apercevra pas la moindre différence entre-elles.

Par exemple: l'œil non exercé d'un élève pourra-t-il distinguer dans MI FA et UT RÉ deux secondes différentes?



Pourra-t-il dans UT MI et MI SOL



voir deux Tierces inégales? Il croira plutôt

que ces Intervalles ne diffèrent en rien: ils sont cependant différents. Il s'en suit donc, que le discernement et l'oreille encore plus, peuvent seuls apprécier ces différences, qui naissent des deux Demi-Tons - Diatoniques que chaque Intervalle rencontre dans la Gamme.

Ce qui vient d'être dit à l'égard de la Seconde et de la Tierce doit s'appliquer à tous les Intervalles sujets à ces nuances.

Par l'effet des deux Demi-Tons qu'on rencontre dans la Gamme, chaque Intervalle, excepté l'octave acquiert naturellement un double caractère, sans cependant se dépouiller de sa qualité d'Intervalle Naturel et Simple.

Ainsi, les Intervalles de Seconde, de Tierce, de Sixte, et de Septième prennent le double caractère de MAJEUR et de MINEUR.

L'Intervalle de Quarte prend le double caractère d'Inaltéré et d'Augmenté.

L'Intervalle de Quinte prend le double caractère d'Inaltéré et de Diminué.

L'Intervalle d'Octave reste toujours intact.

Avant de donner un tableau noté de ces Intervalles de différents caractères, il est nécessaire de faire observer que les Degrés seuls ne servent pas uniquement de mesure à tous les Intervalles, mais que les Intervalles Diatoniques de Ton, et de Demi-Ton concourent aussi à les mesurer. Par conséquent, on dit: les Intervalles de Tierce, de Quarte, de Quinte, etc. composés de deux, de trois, de quatre degrés, le sont aussi de tel et tel nombre de Tons et de Demi-Tons.

Exemple.

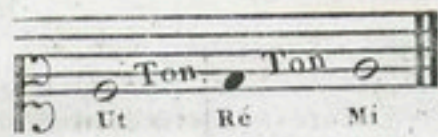
UT-MI forme un Intervalle de Tierce, c'est-à-dire de deux Degrés



Mais voyez

l'Article 5.^{ème} Section 2.^{ème}

D'UT à RÉ il y a un Ton, et de RÉ à MI un autre Ton;



donc cet Intervalle est

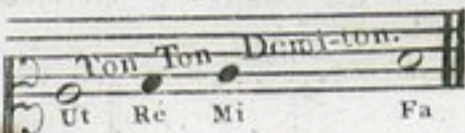
composé de deux Tons.

UT-FA forme un Intervalle de Quarte, c'est-à-dire de trois Degrés;



mais d'UT à RÉ

il y a un Ton, de RÉ à MI un autre Ton, et de MI à FA un Demi-Ton



donc cet Intervalle

est composé de deux Tons et d'un Demi-Ton.

N.B. On emploie le même procédé pour mesurer les autres Intervalles.

Il est nécessaire de faire remarquer que d'un Intervalle de Tierce Majeure à celui de Tierce Mineure; de Sixte Mineure à celui de Sixte Majeure; de Quarte Inaltérée à celui de Quarte augmentée; de Quinte Inaltérée à celui de Quinte Diminuée, etc.etc. la différence n'est jamais que d'un Demi-Ton.

Cela vient encore à l'appui de ce que nous avons énoncé précédemment, lorsque nous avons dit que les deux Demi-Tons qui se trouvent placés dans la Gamme, sont la cause de diverses variations ou nuances qu'éprouvent les Intervalles dont ils forment la différence.

Nous allons donner maintenant un tableau de tous les Intervalles Naturels présentés chacun dans les sept situations dont ils empruntent tous un double caractère.

N.B. Les Intervalles Mineurs, Diminués et augmentés sont marqués par des NOTES en forme de gros points noirs.

Tableau des Intervalles Naturels .

15

| | | |
|--|--|---|
| Intervalle de Seconde Majeure
dans ses cinq situations différentes. | Composé
d'un Ton. | Seconde majeure.
ut re re mi fa sol sol la la si |
| Intervalle de Seconde Mineure
dans ses deux situations différentes. | Composé
d'un Demi-Ton. | Seconde mineure.
mi fa si ut |
| Intervalle de Tierce Majeure
dans ses trois situations différentes. | Composé
de deux Tons. | Tierce majeure.
ut mi fa la sol si |
| Intervalle de Tierce Mineure
dans ses quatre situations différentes. | Composé
d'un Ton
et un Demi-Ton. | Tierce mineure.
re fa mi sol la ut si re |
| Intervalle de Quarte Inaltérée
dans ses six situations différentes. | Composé
de deux Tons
et un Demi-Ton. | Quarte inaltérée.
ut fa re sol mi la sol ut la re si mi |
| Intervalle de Quarte Augmentée
(appelée vulgairement Triton.)
dans sa seule situation. | Composé
de trois Tons. | Quarte superflue.
fa si |
| Intervalle de Quinte Inaltérée
dans ses six situations différentes. | Composé
de trois Tons
et un Demi-Ton. | Quinte inaltérée.
ut sol re la mi si fa ut sol re la mi |
| Intervalle de Quinte Diminuée
(appelée Fausse abusivement.)
dans sa seule situation. | Composé
de deux Tons
et deux Demi-Tons. | Quinte dim.
si fa |
| Intervalle de Sixte Majeure
dans ses quatre situations différentes. | Composé
de quatre Tons
et un Demi-Ton. | Sixte majeure.
ut la re si fa re sol mi |
| Intervalle de Sixte Mineure
dans ses trois situations différentes. | Composé
de trois Tons
et deux Demi-Tons. | Sixte mineure.
mi ut la fa si sol |
| Intervalle de Septième Majeure
dans ses deux situations différentes. | Composé
de cinq Tons
et un Demi-Ton. | Septième majeure.
ut si fa mi |
| Intervalle de Septième Mineure
dans ses cinq situations différentes. | Composé
de quatre Tons
et deux Demi-Tons. | Septième mineure.
re ut mi re sol fa la sol si la |
| Octave Inaltérée
dans ses sept situations différentes. | Composé
de cinq Tons
et deux
Demi-Tons. | Octave inaltérée.
ut ut re re mi mi fa fa
sol sol la la si si |

En prenant ces exemples en sens rétrograde, on aura les mêmes Intervalles en descendant.

¹⁶ Les Intervalles Redoublés n'étant que la réplique des Intervalles Simples, nous nous dispensons également de les exposer ici.

On voit que les quarante neuf Intervalles contenus dans ce tableau se réduisent à trois; et que les trente six de surplus ne sont que les mêmes répétés dans différentes situations.

Dans les Intervalles Simples il en est de CONSONNANS et de DISSONNANS.

De treize Intervalles Naturels que nous venons de retracer, sept sont Consonnans et six sont Dissonnans.

Intervalles Consonnans.

| | |
|--------------------------|-----------------------------------|
| La Tierce majeure..... | } Consonnances Imparfaites. (1) |
| La Tierce mineure..... | |
| La Quarte inaltérée..... | Consonnance Parfaite indirecte. |
| La Quinte inaltérée..... | Consonnance Parfaite directe. (2) |
| La Sixte majeure..... | } Consonnances Imparfaites. |
| La Sixte mineure..... | |
| L'Octave inaltérée..... | Consonnance Parfaite. |

Intervalles Dissonnans.

| | |
|--------------------------|---|
| La Seconde majeure..... | } Dissonnances dans l'harmonie, mais non dans la mélodie. |
| La Seconde mineure..... | |
| La Quarte augmentée..... | Dissonnance ascendante. |
| La Quinte diminuée..... | Dissonnance descendante. |
| La Septième majeure..... | } Dissonnances descendantes. (3) |
| La Septième mineure..... | |
| Les mêmes redoublés. | |

(1) Les Tierces ainsi que les Sixtes, sont nommées Consonnances Imparfaites, parce qu'elles sont susceptibles d'être altérées, c'est-à-dire, que sans cesser d'être Consonnantes, les Majeures peuvent devenir Mineures, et les Mineures devenir Majeures.

(2) Les Octaves, les Quartes et les Quintes sont appelées Consonnances Parfaites, parce qu'elles ne peuvent aucunement être altérées, sans que les Octaves ne deviennent Discordantes, et les Quartes ainsi que les Quintes Dissonnantes.

(3) On observera que quand nous parlons de Septième Majeure nous n'entendons point faire mention de la Septième Augmentée ou Sensible dont il sera question dans un autre article.

Nous ne nous étendrons pas davantage sur ces Intervalles Dissonnans, attendu que cet objet est moins du ressort de la Mélodie que de l'Harmonie dont les principes ne doivent pas être développés dans cet ouvrage.

Section IV.^{ème}

VARIATIONS DES INTERVALLES PAR L'EFFET DES SIGNES ALTÉRATIFS.

Tous les Intervalles que nous venons de détailler naissent des différentes combinaisons des sons naturels de la Gamme. Mais si la musique n'avait admis que ces Intervalles, son domaine eut été trop borné. Pour la varier, pour moduler le Chant et l'Harmonie, on inventa donc des Signes Altératifs. Le premier de ces signes qu'on appelle Dièse et dont voici la figure ♯, fait hausser d'un Demi-Ton l'Intonation

de la note qui le suit. Le second qu'on appelle **BÉMOL**, dont voici la figure $\flat$, fait baisser d'un Demi-ton l'intonation de la note qui le suit. Et le troisième enfin qu'on appelle **BÉCARRE**, dont voici la figure $\natural$, a la propriété de ramener à son état naturel, les sons altérés ou par le **Diese** ou par le **Bémol**. Nous ne dirons rien de plus ici sur ces **Signes** qui feront bientôt l'objet d'un article plus étendu.

Par l'usage de ces **Signes** un **Intervalle** peut être agrandi ou diminué, puisque d'un **Mineur** on peut en faire un **Majeur** ou un **Diminué**; d'un **Majeur** en faire un **Mineur** ou un **Superflu**; en un mot, chaque **Intervalle** peut acquérir quatre **Caractères** différens. Il en avait déjà deux par ses diverses situations parmi les **Sons Naturels**, comme nous l'avons indiqué dans la section précédente, mais par l'intervention de quelques **Signes Altératifs**, il en acquiert deux autres, ce qui fait quatre en tout. Avant d'en présenter le tableau général noté, nous allons les dénommer tous de nouveau afin de mieux faire comprendre ce qu'on entend par les différentes épithètes qu'on associe au mot **Intervalle**.

Les Intervalles Simples ou Naturels.....Sont ceux qui sont formés des sons de la Gamme Diatonique et qui ne dépassent point l'étendue d'une Octave.

Les Intervalles Redoublés.....Sont ceux qui dépassent l'étendue d'une Octave, et qui ne sont que les répliques des Intervalles Simples.

Les Intervalles Inaltérés.....Sont les Consonnances Parfaites telles que la Quinte la Quarte et l'Octave.

L'Intervalle Majeur.....Est en général plus fort d'un Demi-ton que le Mineur.

L'Intervalle Mineur.....Est plus faible d'un Demi-ton que le Majeur.

L'Intervalle Augmenté.....Excede d'un Demi-ton l'Intervalle Majeur.

L'Intervalle Diminué.....Est moindre d'un Demi-ton que l'Intervalle Mineur.

L'Intervalle Enharmonique.....Est tantôt plus fort d'un quart et demi de Ton que l'augmenté et tantôt plus faible de cette même quantité que le Diminué.

On remarquera dans l'exposition que l'on va faire de tous les Intervalles, que, soit que chaque Intervalle s'agrandisse ou soit qu'il diminue, le nombre des degrés qu'il comprend ne diminue ni n'augmente, c'est-à-dire qu'une Seconde soit Majeure, soit Mineure, Augmentée ou Diminuée est toujours composée d'un degré. etc. etc.

Moyennant les quatre caractères différens que reçoit chaque Intervalle, par la combinaison des sons naturels et l'intervention des **Signes Altératifs**, le nombre des Intervalles est porté à cinquante huit, les Intervalles redoublés compris.

N.B. Nous éviterons de tracer dans les deux tableaux suivans les Intervalles redoublés par la même raison que nous avons donnée à la fin du tableau des Intervalles Naturels dans la section précédente. Ces intervalles étant la réplique des simples sont tous susceptibles des mêmes variations que ceux-ci.

10 Exposition de tous les Intervalles Simples, Redoublés, Inaltérés, Majeurs, Mineurs, Augmentés, Diminués et Enharmoniques.

| | | |
|--|---|--|
| 4. | Quatre Intervalles de Seconde. (1)..... | Un Degré. |
| | Savoir; Majeure, Mineure, Augmentée, Diminuée ou Enharmonique. | Ut, ré. Sauf les altérations. |
| 4. | Quatre Intervalles de Tierce..... | Deux Degrés. |
| | Savoir; Majeure, Mineure, Diminuée, et Augmentée | Ut, ré, mi. Sauf les altérations.
Ut..... mi. |
| 4. | Quatre Intervalles de Quarte..... | Trois Degrés. |
| | Savoir; Inaltérée, Augmentée, Diminuée, et Enharmonique. | Ut, ré, mi, fa. Sauf les altérations.
Ut..... fa. |
| 4. | Quatre Intervalles de Quinte..... | Quatre Degrés. |
| | Savoir; Inaltérée, Diminuée, Augmentée et Enharmonique. | Ut, ré, mi, fa, sol. Sauf les altérations.
Ut..... sol. |
| 4. | Quatre Intervalles de Sixte..... | Cinq Degrés. |
| | Savoir; Majeure, Mineure, Diminuée, et Augmentée. | Ut, ré, mi, fa, sol, la. Sauf les altérations.
Ut..... la. |
| 4. | Quatre Intervalles de Septième..... | Six Degrés. |
| | Savoir; Majeure ou Augmentée, Mineure, Diminuée, et Enharmonique. | Ut, ré, mi, fa, sol, la, si. Sauf les altérations.
Ut..... si. |
| 4. | Quatre Intervalles d'Octave..... | Sept Degrés. |
| 28. | Savoir; Inaltérée, Diminuée, Augmentée et Enharmonique. | Ut, ré, mi, fa, sol, la, si, Ut. Sauf les altérations.
Ut..... Ut. |
| Autant de redoublés | | |
| Total..... 56. | | |
| Ajoutons le DEMI-TON CHROMATIQUE, et le COMMA. (2) | | |
| Total..... 58. | | |

Tableau noté de tous les Intervalles dénommés ci-dessus.

Avant de produire ce tableau noté, il est nécessaire de faire une observation. Nous avons déjà dit que chacun de ces Intervalles était susceptible de sept situations différentes; (Voyez la Section troisième de cet Article.) mais comme l'objet de ce tableau n'est que de faire connaître tous ces Intervalles dans leurs différents caractères seulement et non dans les différentes situations que l'on peut leur donner, nous avons pensé qu'il suffirait de les établir tous sur le même degré (le premier de la Gamme.) comme nous l'avons fait à l'égard des Intervalles Simples ou Naturels dans ce même article, au commencement de la troisième section.

(1) Les anciens ont nommé LIMMA, le Demi-Ton Diatonique.

(2) Les anciens ont appelé APOTOME, le Demi-Ton Chromatique, plus grand que le Limma ou Demi-Ton Diatonique dans le rapport de 139. à 104.

Le mot Comma a été employé pour désigner plusieurs petits Intervalles. On l'a appliqué particulièrement à la différence qu'il y a entre l'Apotome et le Limma.

TABLEAU.

Quatre Intervalles de Seconde.

| | | | |
|----------------------------|---|----------------------------------|--|
| Seconde Majeure.
Un Ton | Seconde Augmentée.
Un Ton et demi, ou Ton augmenté | Seconde Mineure.
Un Demi-Ton. | Seconde Diminuée ou Enharmonique.
Un demi quart de Ton. |
|----------------------------|---|----------------------------------|--|

(1) UT dièse fait RE bémol au clavier; or il y a unisson entre cet $\sharp$ UT et $\flat$ RE, selon le tempérament du clavecin.

Quatre Intervalles de Tierce.

| | | | |
|-------------------------------|--|--|-------------------------------------|
| Tierce Majeure.
Deux Tons. | Tierce Augmentée.
Deux Tons, et demi. | Tierce Mineure.
Un Ton, et un Demi-Ton. | Tierce Diminuée.
Deux Demi-Tons. |
|-------------------------------|--|--|-------------------------------------|

Quatre Intervalles de Quarte.

| | | | |
|---|----------------------------------|--|--|
| Quarte Inaltérée.
Deux Tons et demi. | Quarte Augmentée.
Trois Tons. | Quarte Diminuée.
Un Ton, et deux Demi-Tons. | Quarte Enharmonique.
Trois Tons, et demi. Impraticable. |
|---|----------------------------------|--|--|

(2) UT bémol fait SI naturel au clavier; or il y a une quinte de cet $\flat$ UT au $\sharp$ FA selon le tempérament du clavecin.

Quatre Intervalles de Quinte.

| | | | |
|--|---|---|---|
| Quinte Inaltérée.
Trois Tons, et un Demi-Ton. | Quinte Augmentée.
Trois Tons, et deux Demi-Tons. | Quinte Diminuée.
Deux Tons, et deux Demi-Tons. | Quinte Enharmonique.
Trois Tons, et trois Demi-Tons. Impraticable. |
|--|---|---|---|

(3) SOL dièse fait LA bémol, et $\sharp$ UT fait SI naturel sur le clavier; or il y a une sixte majeure entre cet $\sharp$ UT et $\sharp$ SOL selon le tempérament du clavecin.

Quatre Intervalles de Sixte.

| | | | |
|--|---|--|---|
| Sixte Majeure.
Quatre Tons, et un Demi-Ton. | Sixte Augmentée.
Quatre Tons, et deux Demi-Tons. | Sixte Mineure.
Trois Tons, et deux Demi-Tons. | Sixte Diminuée ou Enharmonique.
Deux Tons, et trois Demi-Tons. |
|--|---|--|---|

(4) UT $\sharp$ fait RE $\flat$ au clavier; or il y a une quinte inaltérée de cet $\sharp$ UT au $\flat$ LA selon le tempérament du clavecin.

Quatre Intervalles de Septième.

| | | | |
|--|--|---|---|
| Septième Majeure ou Augmentée.
Cinq Tons, et un Demi-Ton. | Septième Mineure.
Quatre Tons, et deux Demi-Tons. | Septième Diminuée.
Trois Tons, et trois Demi-Tons. | Septième Enharmonique.
Cinq Tons, et deux Demi-Tons. |
|--|--|---|---|

(5) SI $\sharp$ fait UT naturel au clavier; or il y a une octave de cet UT au $\sharp$ SI selon le tempérament du clavecin.

Quatre Intervalles d'Octave.

| | | | |
|---|--|---|--|
| Octave Inaltérée.
Six Tons, et deux Demi-Tons. | Octave Augmentée.
Six Tons, et un Demi-Ton. | Octave Diminuée.
Cinq Tons, un Demi-Ton, et un demi quart. | Octave Enharmonique.
Six Tons, et deux Demi-Tons. |
|---|--|---|--|

(*) UT $\flat$ fait SI naturel comme UT $\sharp$ fait RE $\flat$ sur le clavier; or il y a une neuvième d' $\flat$ UT à $\sharp$ UT à l'octave selon le tempérament du clavecin.

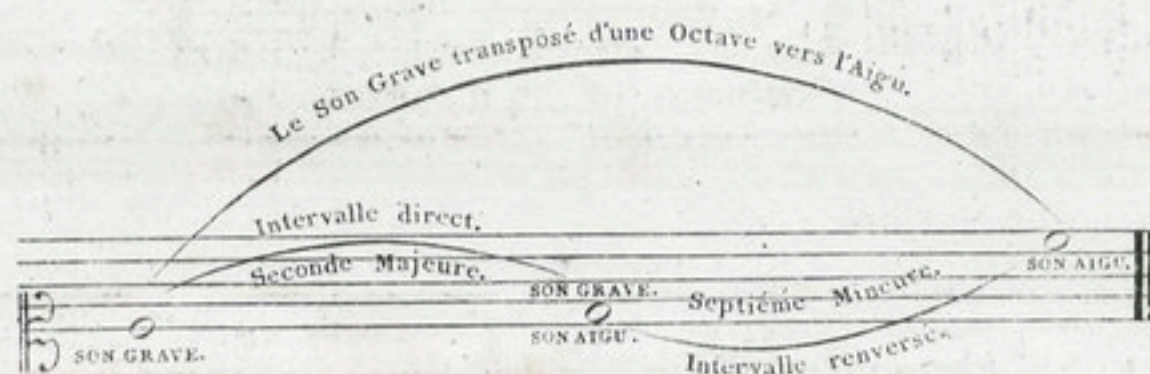
Nous ne terminerons pas cet article sans parler des Intervalles Renversés et sans montrer ce qui résulte de leur renversement.

Un Intervalle est, comme on l'a déjà fait connaître, formé par deux Sons l'un Grave et l'autre Aigu.

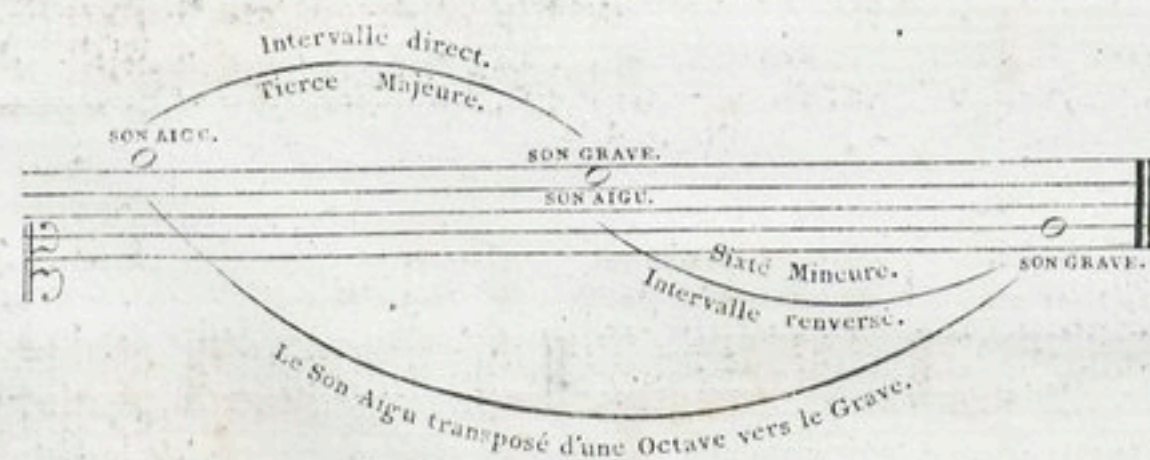
Pour le renverser il faut, ou déplacer le Son Grave en le portant à une Octave vers l'Aigu; ou déplacer le Son Aigu en le transposant d'une Octave vers le Grave.

Exemple.

RENVERSEMENT D'UN INTERVALLE, en déplaçant le Son Grave.



RENVERSEMENT D'UN INTERVALLE, en déplaçant le Son Aigu.



Par ces renversemens un Intervalle de Seconde devient un Intervalle de Septième; un Intervalle de Tierce se change en un Intervalle de Sixte; un Intervalle de Quarte devient un Intervalle de Quinte; un Intervalle Majeur donne un Intervalle Mineur; un Intervalle augmenté donne un Intervalle Diminué.

L'inverse de tous ces changemens a lieu; mais un Intervalle Juste ou Inaltéré ne change point: le renversement n'altère en rien sa qualité. En général tout Intervalle Écarté en montant donne un Intervalle Resserré en descendant, et inversement. Enfin, plus un Intervalle peut diminuer et plus il peut augmenter dans le renversement.

Exemple.

21

| | | | |
|--------------------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------|--|
| Septième mineure dans tous les sens. | 7. ^{me} diminuée. Idem. | 7. ^{me} majeure. Idem. | 7. ^{me} enharmonique. Idem. |
| Seconde majeure dans tous les sens. | 2. ^{de} augmentée. Idem. | 2. ^{de} mineure. Idem. | 2. ^{de} diminuée ou enharmonique. Idem. |
| Sixte mineure dans tous les sens. | 6. ^{te} diminuée. Idem. | 6. ^{te} majeure. Idem. | 6. ^{te} augmentée. Idem. |
| Tierce majeure dans tous les sens. | 3. ^{ee} augmentée. Idem. | 3. ^{ee} mineure. Idem. | 3. ^{ee} diminuée. Idem. |
| Quinte inaltérée dans tous les sens. | 5. ^{te} diminuée. Idem. | 5. ^{te} augmentée. Idem. | 5. ^{te} enharmonique. Idem. |
| Quarte inaltérée dans tous les sens. | 4. ^{te} augmentée. Idem. | 4. ^{te} diminuée. Idem. | 4. ^{te} enharmonique. Idem. |
| Quarte inaltérée dans tous les sens. | 4. ^{te} diminuée. Idem. | 4. ^{te} augmentée. Idem. | 4. ^{te} enharmonique. Idem. |
| Quinte inaltérée dans tous les sens. | 5. ^{te} augmentée. Idem. | 5. ^{te} diminuée. Idem. | 5. ^{te} enharmonique. Idem. |
| Tierce mineure dans tous les sens. | 3. ^{ee} diminuée. Idem. | 3. ^{ee} majeure. Idem. | 3. ^{ee} augmentée. Idem. |
| Sixte majeure dans tous les sens. | 6. ^{te} augmentée. Idem. | 6. ^{te} mineure. Idem. | 6. ^{te} diminuée ou enharmonique. Idem. |
| Seconde mineure dans tous les sens. | 2. ^{de} majeure. Idem. | 2. ^{de} augmentée. Idem. | 2. ^{de} diminuée ou enharmonique. Idem. |
| Septième augmentée ou majeure. | 7. ^{me} mineure. Idem. | 7. ^{me} diminuée. Idem. | 7. ^{me} enharmonique. Idem. |

ARTICLE VIII. Section I.^{re}

DU MOT TON ET DE SES DIFFÉRENTES ACCEPTIONS .

Première acception .

Nous avons déjà dit (Voyez Article 5.^{me}) que le Ton avait plusieurs sens, en musique, mais nous ne l'avons présenté alors que comme un Intervalle Diatonique, tel que d'UT à RÉ, de RÉ à MI, etc. etc.

Deuxième acception.

Le Ton se prend aussi pour la corde principale sur laquelle un chant est établi, et cette corde principale s'appelle Tonique ou Note du Ton.

Troisième acception .

Le Ton est encore pris pour le degré d'élévation ou d'abaissement sur lequel est fixé l'accord des instrumens, et que prennent les voix pour exécuter la musique dans un concert, au theatre, etc. C'est aussi sous ce rapport que l'on dit dans un orchestre: Donner ou Prendre le Ton, pour accorder les instrumens avant de commencer l'exécution.

Nous allons présenter un exemple sur le Ton dans sa deuxième acception, et faire connaître en même tems les titres que prennent les notes de la Gamme Diatonique.

Exemple .

| ut | ré | mi | fa | sol | la | si | ut |
|-----------------|--------------|----------------|----------------|----------------|---------------|----------------|------------------|
| | | | | | | | |
| S'appelle: | S'appelle: | S'appelle: | S'appelle: | S'appelle: | S'appelle: | S'appelle: | S'appelle: |
| TONIQUE, | SU-TONIQUE, | MÉDIANTE, | SOU-DOMINANTE, | DOMINANTE, | SU-DOMINANTE, | NOTE SENSIBLE, | TONIQUE REPLIÉE, |
| ou | ou | ou | ou | ou | ou | ou | ou |
| NOTE PRINCIPALE | SECONDE NOTE | TROISIÈME NOTE | QUATRIÈME NOTE | CINQUIÈME NOTE | SIXIÈME NOTE | SEPTIÈME NOTE | OCTAVE |
| du TON. | du TON. | du TON. | du TON. | du TON. | du TON. | du TON. | de la TONIQUE. |

(*) Eclaircissement sur la Note Sensible .

Le Ton, selon sa seconde acception, ne se détermine que par la NOTE SENSIBLE, Tierce de la Dominante, septième Note du Ton ou de la Gamme. Cette Note est appelée Sensible par ce qu'elle fait sentir le Ton; le caractère de la Note Sensible annonce une sorte d'état de mobilité qui ne permet pas de s'y reposer comme sur les autres Sons, de la Gamme; cette Note qui est toujours à un Demi-Ton affaibli au dessous de la Tonique, est forcé par sa nature de monter vers cette Note Principale et Génératrice; elle est donc par cette raison même le plus sur indice du Ton.

Section II.^{ème}

DES SIGNES D'ALTÉRATION APPELLÉS DIESE, BÉMOL ET BÉCARRE .

On a vu à l'article septième section quatrième quelle est la propriété de ces trois Signes Altératifs , il est donc inutile d'en parler une seconde fois.

Le Diesse naît d'une génération ASCENDANTE composée de Treize Quintes Inaltérées et qui produit dans sa partie supérieure sept Sons exagérés d'un Demi-Ton.

Le Bémol naît aussi d'une génération composée de Treize Quintes Inaltérées mais DESCENDANTES , et qui produit dans sa partie inférieure sept Sons diminués d'un Demi-Ton. (Voyez l'exemple suivant.)

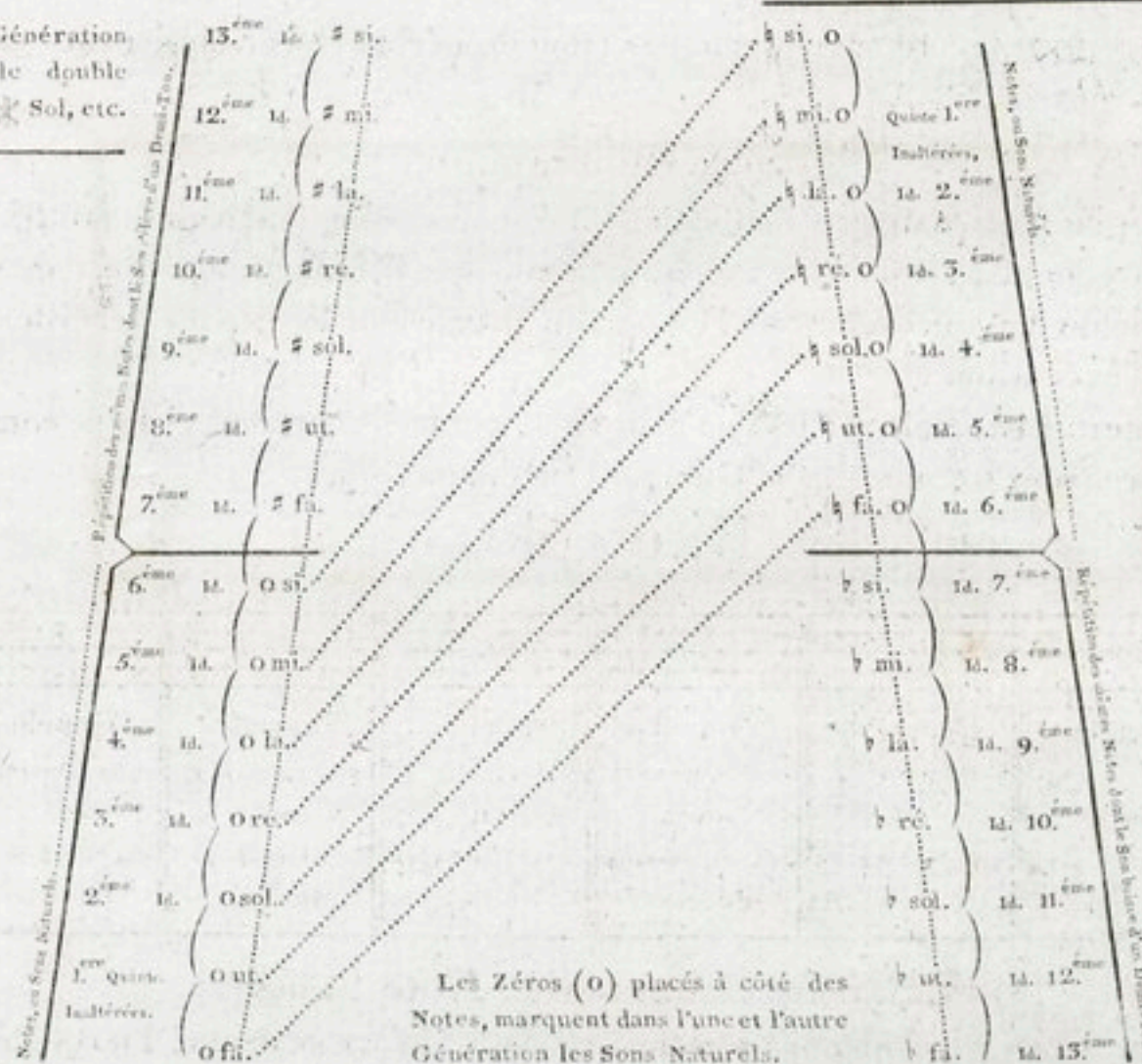
C'est de l'usage du Diesse, du Bémol et du Bécarre que naissent le GENRE CHROMATIQUE et le GENRE ENHARMONIQUE. Ces trois signes non seulement convertissent le Majeur en Mineur et le Mineur en Majeur, mais ils portent encore le Ton et le MODE dans toutes les situations possibles où ils prennent cette diversité de caractère qui les distingue.

Exemple

De deux Générations différentes de Treize Quintes Inaltérées chacune.

Génération Descendante de treize Quintes Inaltérées, laquelle donne naissance au Bémol dans sept positions différentes.

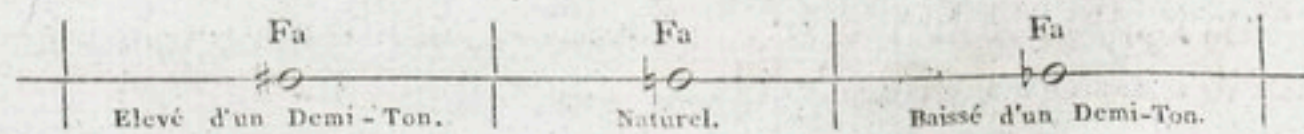
En triplant cette Génération on entrerait dans le double Diesse, * Fa, * Ut, * Sol, etc.



Génération Ascendante de treize Quintes Inaltérées, laquelle donne naissance au Diesse dans sept positions différentes.

En triplant cette Génération on entrerait dans le double Bémol * Si, * Mi, * La, etc.

On voit aisément, que par l'effet de ces signes, toute note sans changer de situation peut marquer trois Sons différens, savoir: le Son Naturel, le Son Elevé d'un Demi-Ton, et le Son Baissé de même.



Emploi des Signes Altératifs.

Le Diesse et le Bémol s'employent de deux manières, savoir: accidentellement et à demeure à la Clef.

DIESE et BÉMOL Accidentels.

Ces Signes sont ACCIDENTELS quand ils surviennent dans le cours d'un morceau de musique, pour opérer un changement de Ton, et ce changement consiste dans la transposition des Demi-Tons Diatoniques, occasionnée par l'arrivée accidentelle de l'un de ces signes.

Si le signe Accidentel est un **Diese**, il élève d'un **Demi-Ton** le **Son** de la **Note** à laquelle il est appliqué; et cette **Note** comparée au **Si** dans le **Ton d'ut**, prend la qualité de **Note Sensible**.

Si le signe Accidentel est un **Bémol**, le **Son** de la **Note** à laquelle il est appliqué s'abaisse d'un **Demi-Ton**; et cette **Note** comparée au **Fa** du **Ton d'ut**, prend la qualité de **quatrième Note du Ton**. (1)

DIESE et BÉMOL à demeure à la Clef.

On établit à demeure à la clef les **Dieses** et les **Bémols** jusqu'au nombre de **Sept**, pour déterminer le **Ton** d'un morceau de musique, et ce **Ton** est confirmé par la situation que fait prendre aux **Demi-Tons** de la **Gamme** l'action de ces signes.

Tableau des sept positions du Diese et du Bémol.

| | | | |
|--|------|-----|--|
| 7 ^{ème} Dieses..... | Si. | Si | 1 ^{er} Bémol 1 ^{ère} position. |
| 6 ^{ème} Dieses..... | Mi. | Mi | 2 ^{ème} Dieses..... |
| 5 ^{ème} Dieses..... | La. | La | 3 ^{ème} Dieses..... |
| 4 ^{ème} Dieses..... | Ré. | Ré | 4 ^{ème} Dieses..... |
| 3 ^{ème} Dieses..... | Sol. | Sol | 5 ^{ème} Dieses..... |
| 2 ^{ème} Dieses..... | Ut. | Ut | 6 ^{ème} Dieses..... |
| 1 ^{er} Diese 1 ^{ère} position..... | Fa. | Fa | 7 ^{ème} Dieses..... |

Quelque soit celui de ces deux signes qu'on établisse à la clef, il agit sur toutes les notes qui se trouvent sur le même degré, ou à l'octave au dessus, ou à l'octave au dessous dans toute l'étendue d'un morceau de musique, à moins que pour introduire un nouveau **Ton** le **Bécarre** ne vienne accidentellement suspendre l'effet du signe établi à la clef; mais bientôt après celui-ci reprend son action et ramène le **Ton Primitif**, car, selon la règle générale, il faut qu'un morceau de musique finisse dans le **Ton** dans lequel il a commencé.

Voyons maintenant comment le **Diese** et le **Bémol** à demeure à la clef, déterminent le **Ton**.

Mais avant il faut observer 1^o qu'il n'y a que le **Premier Diese** ou le **Premier Bémol** qui puisse paraître seul à la clef, 2^o que le **Second Diese** ou le **Second Bémol** ne s'emploie pas sans le **Premier**; le **Troisième** sans le **Premier** et le **Second**; le **Quatrième** sans le **Premier**, le **Second** et le **Troisième**; le **Cinquième** sans les quatre précédents, etc. etc. 3^o que quand il y a plusieurs de ces signes rassemblés à la clef, c'est toujours le dernier qui est **Prédominant**, et qui détermine le **Ton** comme on va le voir dans le second des exemples suivans.

Exemple de la position de ces signes à la clef.

DIESES.



BÉMOLS.



(1) Un **Diese**, ou un **Bémol** accidentel a son action pendant une mesure; si son influence doit durer plus longtems, il faut le répéter dans chaque mesure, jusqu'à ce que le **Bécarre** vienne l'effacer.

Exemple

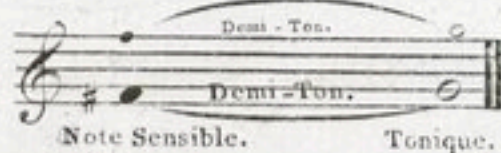
25

Qui démontre comment le Diesse et le Bémol fixés à la clef, déterminent le Ton.

TONS DÉTERMINÉS PAR LE DIESE.

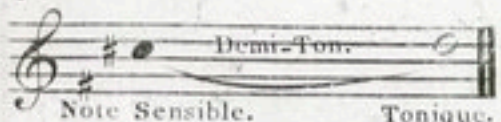
Si la clef est munie d'un Diesse, ce Diesse doit être appliqué au Fa. Dans ce cas le Fa devient Note Sensible, et le Sol devient Tonique parce que la Tonique surmonte toujours d'un Demi-Ton la Note Sensible.

Ton de Sol Majeur.



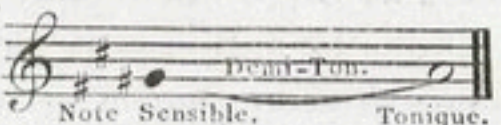
Si la clef est munie de deux Dieses, le premier est posé sur le Fa, et le second sur l'Ut; alors c'est ce dernier qui est prédominant et qui détermine le Ton. L'Ut# devient Note Sensible, et le Ré devient Tonique.

Ton de Ré Majeur.



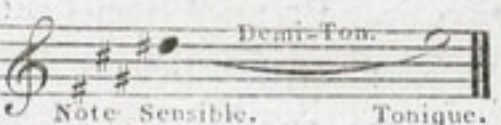
S'il y a trois Dieses, ils sont posés sur Fa, Ut, Sol. Sol# devient Note Sensible, et La devient Tonique.

Ton de La Majeur.



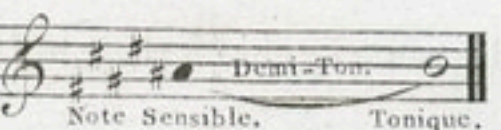
Quatre Dieses posés sur Fa, Ut, Sol, Ré, donnent Ré# pour Note Sensible, et Mi pour Tonique.

Ton de Mi Majeur.



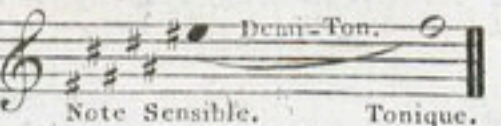
Cinq Dieses posés sur Fa, Ut, Sol, Ré, La, donnent La# pour Note Sensible, et Si pour Tonique.

Ton de Si Majeur.



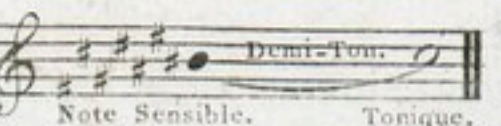
Six Dieses posés sur Fa, Ut, Sol, Ré, La, Mi, donnent Mi# pour Note Sensible, et Fa# pour Tonique.

Ton de Fa# Majeur.



Sept Dieses posés sur Fa, Ut, Sol, Ré, La, Mi, Si, donnent Si# pour Note Sensible, et Ut# pour Tonique.

Ton d'Ut# Majeur.



TONS DÉTERMINÉS PAR LE BÉMOL.

Si la clef est munie d'un Bémol, c'est au Si qu'on l'applique, attendu que le Si est sa première position; alors le Si bémol devient Quatrième Note du Ton; le Fa devient Tonique ayant pour Note Sensible le Mi naturel.

Ton de Fa Majeur.



Si la clef est munie de deux Bémols, ils se posent sur Si et Mi. Le Mi bémol devient la Quatrième Note du Ton, le Si bémol devient Tonique ayant le La pour Note Sensible.

Ton de Si b Majeur.



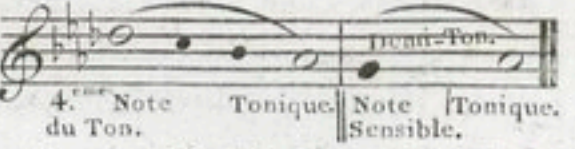
S'il y a trois Bémols, ils sont posés sur Si, Mi, La, et donnent La b pour Quatrième Note, Mi b pour Tonique, et Ré naturel pour Note Sensible.

Ton de Mi b Majeur.



Quatre Bémols posés sur Si, Mi, La, Ré, donnent Ré b pour Quatrième Note, La b pour Tonique, et Sol naturel pour Note Sensible.

Ton de La b Majeur.



Cinq Bémols posés sur Si, Mi, La, Ré, Sol, donnent Sol b pour Quatrième Note, Ré b pour Tonique, et Ut naturel pour Note Sensible.

Ton de Ré b Majeur.



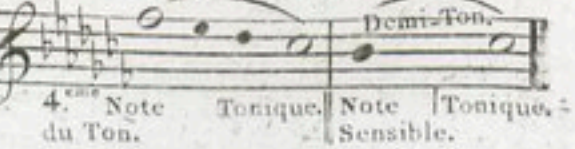
Six Bémols posés sur Si, Mi, La, Ré, Sol, Ut, donnent Ut b pour Quatrième Note, Sol b pour Tonique, et Fa naturel pour Note Sensible.

Ton de Sol b Majeur.



Sept Bémols posés sur Si, Mi, La, Ré, Sol, Ut, Fa, donnent Fa b pour Quatrième Note, Ut b pour Tonique, et Si naturel pour Note Sensible.

Ton d'Ut b Majeur.



26
 Nous allons donner maintenant les Gammes des quinze Tons Majeurs. On verra que celles-ci, comparées à la Gamme Diatonique d'Ut Naturel, dont chacune d'elles sera constamment suivie, ne diffèrent en rien de cette dernière quand à la situation des Demi-Tons et à celle des autres Intervalles, et l'on connaîtra les quinze Tons Majeurs présentés par ordre de Quintes Ascendantes et Descendantes, ordre que suivent le Diesis et le Bémol.

Table des quinze Tons Majeurs.

(N.B.) Dans chaque Gamme les Demi-Tons sont marqués par de petites Notes Noires.

Par
 Quintes Ascendantes.

| | | |
|--------------------|--|----------------------|
| 1. Ton d'Ut..... | | Transposition en Ut. |
| 2. Ton de Sol..... | | |
| 3. Ton de Ré..... | | |
| 4. Ton de La..... | | |
| 5. Ton de Mi..... | | |
| 6. Ton de Si..... | | |
| 7. Ton de Fa#..... | | |
| 8. Ton d'Ut#..... | | |

Par
 Quintes Descendantes.

| | | |
|----------------------|--|----------------------|
| 9. Ton de Fa..... | | Transposition en Ut. |
| 10. Ton de Sib..... | | |
| 11. Ton de Mib..... | | |
| 12. Ton de Lab..... | | |
| 13. Ton de Réb..... | | |
| 14. Ton de Solb..... | | |
| 15. Ton d'Utb..... | | |

ARTICLE IX.

Section I^{re}

DES MODES.

Le Ton étant une fois déterminé par la Note Sensible il s'agit de savoir quel est son Mode.

On appelle mode le caractère affecté au Ton. Les anciens avaient un très grand nombre de Modes; nous n'en admettons que deux: le Mode Majeur et le Mode Mineur. Ces deux Modes empruntent leur caractère de la Tierce et de la Sixte.

Le Mode est Majeur, quand la Tierce et la Sixte du Ton sont Majeures; et le Mode est Mineur, quand la Tierce et la Sixte du Ton sont Mineures.

Exemples.

Ton d'Ut, Mode Majeur.

| | | | | |
|------------------|-----------|------------------|-----------|-----------------|
| Intervalles..... | Tierce | Intervalles..... | Sixte | Résultat |
| d'un Ton. | d'un Ton. | d'un Ton. | d'un Ton. | du Mode Majeur. |
| d'un Ton. | Majeure. | d'un Ton. | Majeure. | |

ut ré ré mi ut mi ut ré ré mi mi fa fa sol sol la ut la ut mi la

Ton de La, Mode Mineur, relatif d'Ut Majeur.

| | | | | |
|------------------|----------|------------------|----------|-----------------|
| Intervalles..... | Tierce | Intervalles..... | Sixte | Résultat |
| d'un Ton. | d'un | d'un Ton. | d'un | du Mode Mineur. |
| Demi-Ton. | Mineure. | Demi-Ton. | Mineure. | |

la si si ut la ut la si si ut ut ré ré mi mi fa la fa la ut fa

Ton d'Ut rendu Mineur par l'abaissement de la Tierce au moyen du Bémol.

| | | | | |
|------------------|----------|------------------|----------|-----------------|
| Intervalles..... | Tierce | Intervalles..... | Sixte | Résultat |
| d'un Ton. | d'un | d'un Ton. | d'un | du Mode Mineur. |
| Demi-Ton. | Mineure. | Demi-Ton. | Mineure. | |

ut ré ré mi ut mi ut ré ré mi mi fa fa sol sol la ut la ut mi la

Ton de La rendu Majeur par l'élévation de la Tierce au moyen du Diesis.

| | | | | |
|------------------|----------|------------------|----------|-----------------|
| Intervalles..... | Tierce | Intervalles..... | Sixte | Résultat |
| d'un Ton. | d'un | d'un Ton. | d'un | du Mode Majeur. |
| Majeure. | Majeure. | Majeure. | Majeure. | |

la si si ut la ut la si si ut ut ré ré mi mi fa la fa la ut fa

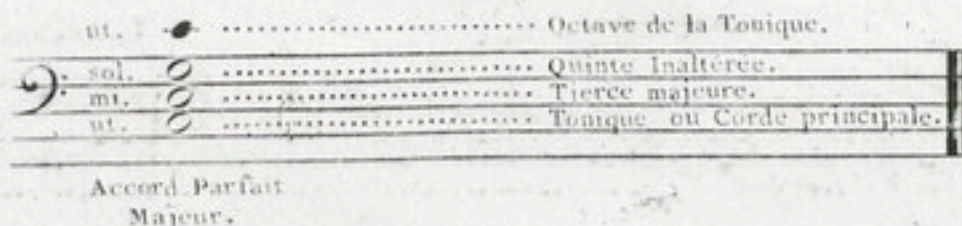
Chaque Ton constitué en Mode Majeur a son Ton Relatif Mode Mineur. Ce dernier est toujours à la Tierce Mineure au dessous du premier. On appelle RELATIF un Ton qui a des rapports intimes avec un autre Ton: il est plusieurs sortes de Relatifs, mais le Relatif Mineur dont il est ici question est doublement lié au Ton Majeur qui le constitue, par deux sons qui leur sont communs, et cette relation est aussi indiquée par la clef, qui dans les deux Tons est également sans Bémols ou sans Diesis, ou en présente un nombre égal.

CONSTITUTION DU MODE MAJEUR

GÉNÉRATEUR DU MINEUR RELATIF.

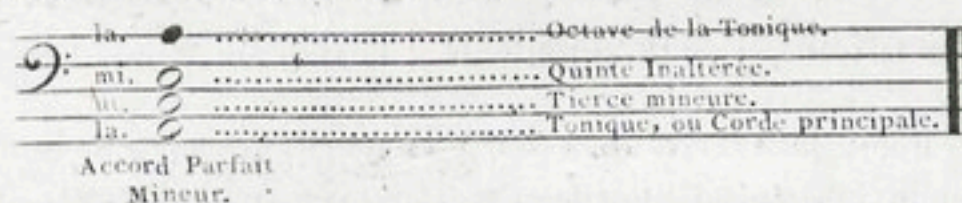
Toute Tonique est naturellement accompagnée de sa Tierce, de sa Quinte Inaltérée et de son Octave; lesquelles forment avec cette Tonique un Accord qu'on appelle Parfait. Cet accord est Majeur quand

28
la Tierce est Majeure; il est Mineur lorsque la Tierce est Mineure. Prenons, par exemple, **ut** pour Tonique, nous aurons l'Accord Parfait Majeur suivant.

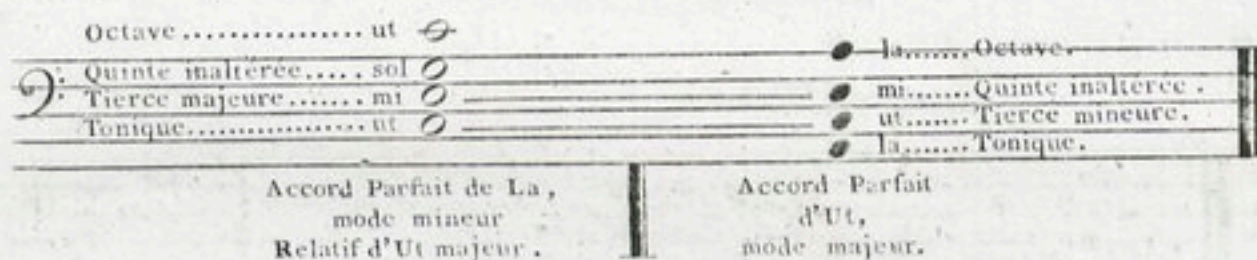


CONSTITUTION DU MODE MINEUR, RELATIF DU MAJEUR.

Le Ton d'**ut**, Mode Majeur, a pour Relatif le Ton de **la**, Mode Mineur à la Tierce Mineure au dessous d'**ut**. Le **la** devenant Tonique donne l'Accord Parfait Mineur suivant.



Ces deux exemples font voir clairement le double lien qui unit les deux Tons **ut**, **la**, d'où naît leur correspondance ou relation. Il est évident que l'Accord Parfait de **la** Mineur se forme de deux sons, **ut**, **mi**, empruntés de l'Accord Parfait d'**ut**, Mode Majeur, et que ces deux Sons perdent le rang qu'ils tiennent dans l'Accord d'**ut**, pour en prendre un autre dans l'Accord de **la**, comme on va le voir.



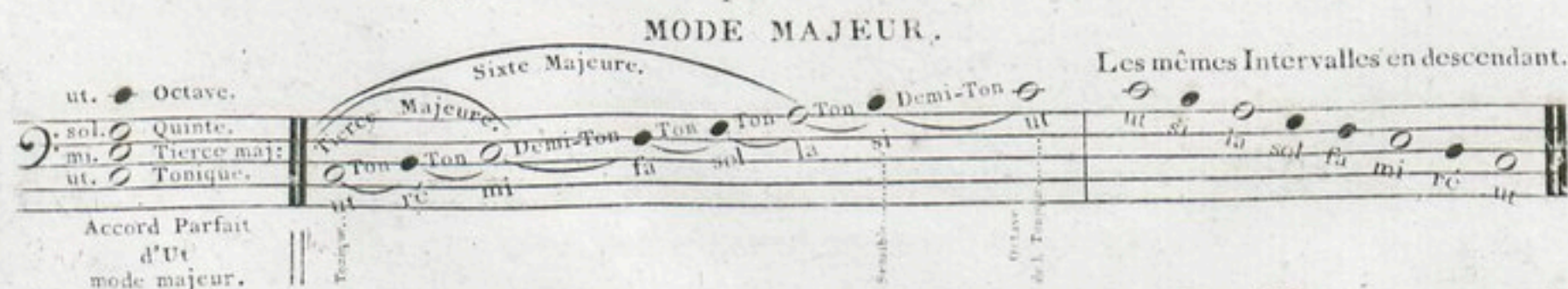
Exemple sur les trois Cordes Génératrices de la Gamme Diatonique du Mode Majeur, lesquelles forment ici trois Toniques différentes, dont chacune sera suivie de son Relatif Mineur.



Section II.^{ème}

La constitution des deux Modes Majeur et Mineur étant connue, nous allons la développer en donnant deux Gammes, l'une en Mode Majeur et l'autre en Mode Mineur. On verra comment chaque Intervalle se détermine relativement au Mode.

Gamme Diatonique dans les deux Modes.



Cette Gamme est composée de cinq Tons et deux Demi-Tons. Les deux Demi-Tons se trouvent de la troisième à la quatrième Note, et de la septième à la huitième Note.

Gamme Mineure, sans altération.

Les mêmes Intervalles en descendant.

La. Octave.
Mi. Quinte.
Ut. Tierce min.
La. Tonique.

Accord Parfait
de La
Mode Mineur.

Cette Gamme est composée de Cinq Tons et deux Demi-Tons. Les deux Demi-Tons se trouvent de la deuxième à la troisième Note, et de la cinquième à la sixième Note.

On trouve dans cette Gamme la Tierce et la Sixte Mineures qui caractérisent ce mode, mais il n'y a pas de Note Sensible, à moins d'altérer la septième Note en la haussant d'un Demi-Ton pour la rapprocher de l'Octave. On va voir par les exemples suivans quels inconvéniens cette altération a entraînés.

Gamme Mineure avec la Note Sensible.

(*)
Fausse Relation.
Seconde Superbe.

Les mêmes Intervalles en descendant.

La. Octave.
Mi. Quinte.
Ut. Tierce min.
La. Tonique.

Accord Parfait
de La
Mode Mineur.

Observations

Sur la Gamme du Mode Mineur.

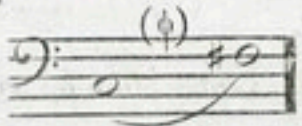
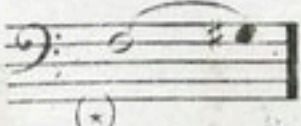
La Gamme de ce Mode, telle quelle est ici, n'est qu'artificielle. L'Art a suppléé au silence du CORPS SONORE à cet égard.

Cette Gamme offre tant en montant qu'en descendant, une Fausse Relation (*) très dure à entonner. On a mal à propos, pour faire disparaître cette inconvenance, altéré la Sixte d'un Diesse en montant, et rendu la Note Sensible naturelle en descendant.

Exemple.

La. Octave.
Mi. Quinte.
Ut. Tierce min.
La. Tonique.

Accord Parfait
de La
Mode Mineur.

En introduisant ces altérations à dessein de faire disparaître un inconvénient, on en a rencontré plusieurs autres. Le premier inconvénient est, d'avoir remplacé une FAUSSE RELATION par une autre, car elle existe entre  ainsi qu'il en existait une auparavant entre .

Le second est d'avoir détruit la constitution du Mode Mineur en rendant Majeure la Sixte qui doit être Mineure; de façon que ce Mode au lieu d'être purement Mineur devient un MODE MIXTE, car on n'aurait qu'à ajouter un Dièse à l'ut pour que le Mode devint en montant tout-à-fait Majeur. Or, pour la conservation du Mode, il doit regner dans cette Gamme, comme dans celle du Mode Majeur, une exacte conformité entre la Tierce et la Sixte. Il faut donc élever la Tierce ou ne pas élever la Sixte, si l'on veut avoir un Mode déterminé.

Le troisième, c'est d'avoir une Gamme d'une espèce en montant, et d'une espèce opposée en descendant, tandis que la Gamme Majeure et Mineure doivent être parfaitement uniformes dans les deux sens.

Il existe par une suite de ces altérations bien d'autres inconvénients dont nous ne parlerons pas, attendu qu'ils ne sont pas de nature à être traités dans cet ouvrage.

La deuxième Gamme Mineure que nous venons de donner au commencement de cette section est donc celle qui doit servir invariablement de base pour le Mode Mineur, à l'Harmonie et en général à la Mélodie.

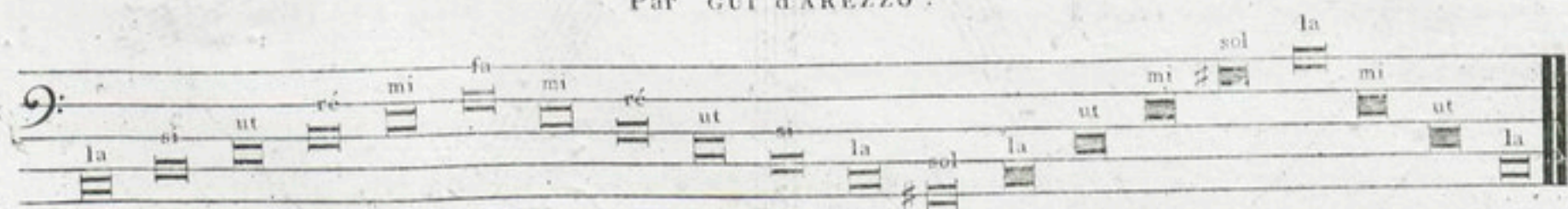
La troisième Gamme de ce Mode, quoique défectueuse, appartiendra seulement à la Mélodie, afin d'éviter à celle-ci toutes les duretés difficiles à entonner qu'offre la première Gamme. C'est à l'art à savoir employer à propos les exceptions, ou licences de cette seconde Gamme, car il est des cas où même les duretés de la première produisent de l'effet, surtout par la magie de l'Harmonie.

Si à la place des Gammes Mineures dont nous avons fait mention, on introduisait de nouveau dans la musique l'ancienne Gamme Mineure de Gui d'Arezzo, tous les inconvénients et les irrégularités cités ci-dessus disparaîtraient. Ce savant législateur en musique avait prévu tous les écueils qu'il rencontrerait en s'engageant au delà de la Sixième Note dans la Gamme Mineure, et il composa une Gamme de ce Mode qui fut conservée pendant plusieurs siècles de la manière suivante.

Exemple.

Gamme Mineure du onzième siècle,

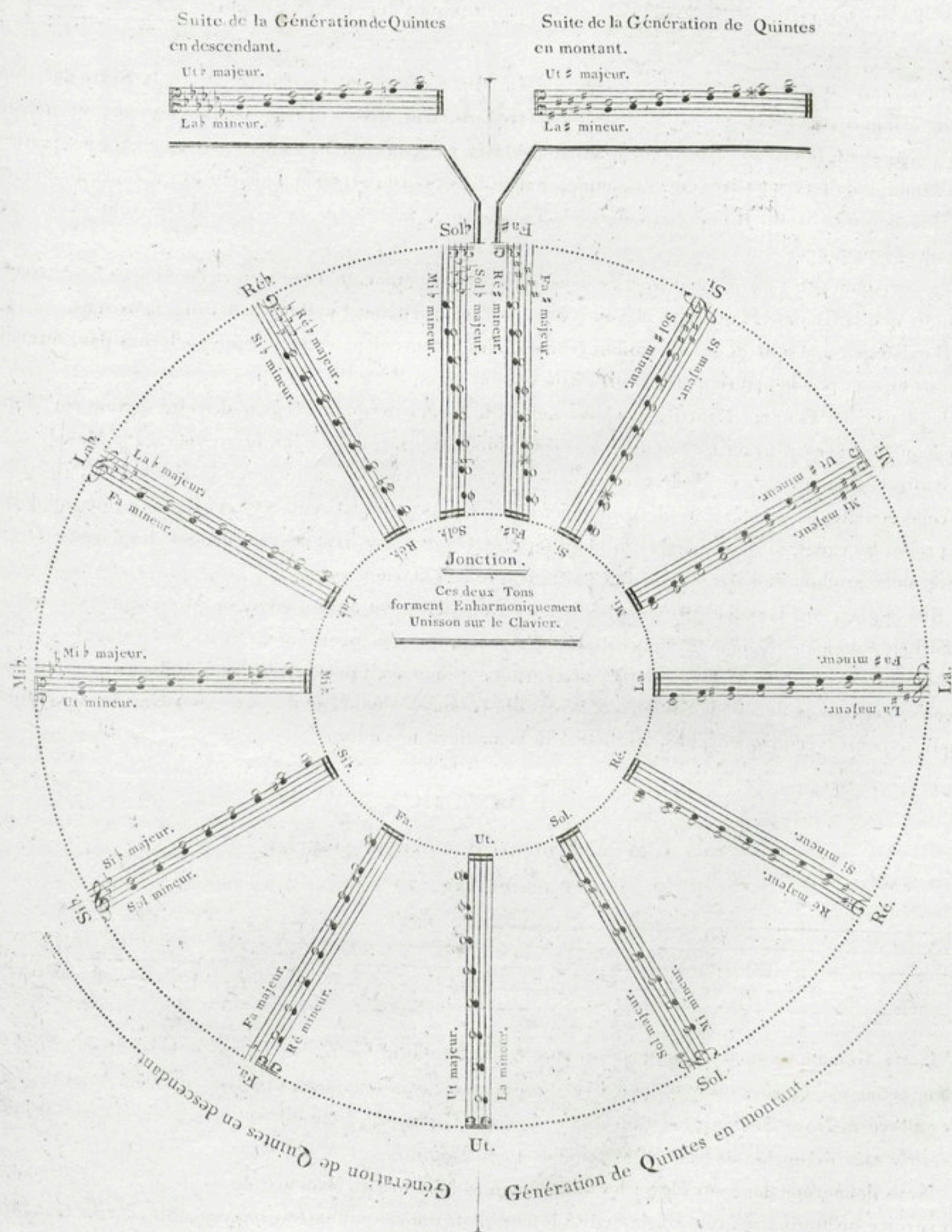
Par GUI d'AREZZO.



Cette Gamme en montant ne porte atteinte ni à la Règle ni au Mode; la fausse relation de Seconde Superflue est évitée; enfin on ne voit nulle part ni LICENCE ni EXCEPTION: et cependant, Gui emploie la Note Sensible. Cette Gamme est sans contredit la meilleure de toutes, puisque elle peut servir sans exception de base à l'Harmonie et à la Mélodie.

Nous donnerons donc aux élèves les deux Gammes Majeure et Mineure de Gui d'Arezzo, comme exercice préliminaire à cause de la facilité de leur intonation; ensuite on les exercera sur les autres Gammes.

Tableau des Tons Majeurs et Mineurs Relatifs .



En prenant à rebours chacune de ces **Gammes**, on aura en descendant la même **Gamme** qu'en montant.

Il est démontré par ce tableau que lorsque la clef n'a aucun **Diese**, ni aucun **Bémol** qui l'accompagne, on peut être dans le **Ton** d'**UT** **Mode Majeur**, ou dans le **Ton** de **LA** **Mode Mineur** son **Relatif**; qu'avec un **Diese** à la clef on peut être en **SOL** **Mode Majeur**, ou en **MI** **Mode Mineur** son **Relatif**, etc. etc. etc. qu'avec un **Bémol** à la clef on peut être en **FA** **Mode Majeur**, ou en **RE** **Mode Mineur**; avec deux **Bémols**, en **SI** **Mode Majeur**, ou **SOL** **Mode Mineur**, etc. etc.

ARTICLE X.

DE LA MODULATION.

La **MODULATION**, en général, est l'art de faire passer le **Chant** et l'**Harmonie** dans des **Cordes** et des **Modes** différens. Il est donc deux manières de **Moduler**, savoir: celle qui ne sort point du **Ton** et du **Mode** établi; et celle qui passe tour à tour dans d'autres **Tons** et d'autres **Modes**.

Moduler sans sortir du **Mode** et du **Ton** établi, c'est parcourir tous les **Sons** de la **Gamme** avec un **Chant** agréable, en ramenant souvent et sans trop de monotonie les trois **Sons Principaux**: la **Dominante**, la **Tonique** et la quatrième **Note** ou **Sou-Dominante**.

Moduler dans des **Tons** et des **Modes** différens, c'est conduire la **Mélodie** et l'**Harmonie** d'un **Ton** à un autre **Ton**, d'un **Mode** à un autre **Mode**, à l'aide des **Signes Altératifs**, par des routes correspondantes ou relatives.

C'est ici la place d'indiquer aux élèves les moyens surs de connaître dans quel **Ton** et quel **Mode** est un morceau de musique, et dans quels **Tons** et quels **Modes** il passe en **Modulant**.

Règle pour connaître le **Ton** et le **Mode** d'un morceau de musique.

Chaque **Mode Majeur** a son **Mode Mineur Relatif** et inversement. Conséquemment si la **Clef** n'est munie d'aucun **Diese** ni d'aucun **Bémol**, on peut être en **UT** **Majeur** ou en **LA** **Mineur** son **Relatif**, etc. etc. (Voyez la fin du précédent Article.)

On a déjà lu à l'Article huitième, section deuxième, que la **Note Sensible** détermine le **Ton**; on sait aussi quel est le **Diese** qui représente la **Note Sensible**, lorsque la **Clef** est munie d'un ou de plusieurs **Dièses**; et l'on n'ignore pas enfin comment on peut trouver la **Tonique** lorsque la **Clef** est accompagnée d'un ou de plusieurs **Bémols**. Or, dès que la **Note Sensible** est connue, la **Tonique** l'est aussi: et la **Tonique** une fois trouvée, le **Ton** est nécessairement déterminé.

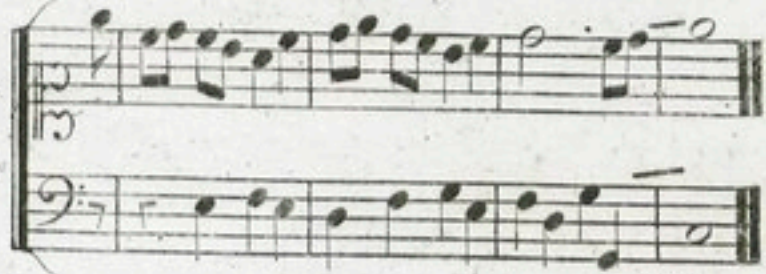
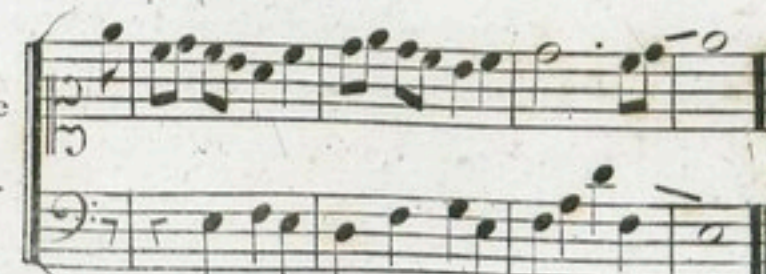
Voilà bien une règle générale, mais elle n'est pas toujours un moyen suffisant pour reconnaître sur le champ le **Ton** d'un **Morceau de Musique**, surtout à l'égard des **Modes Mineurs** dans lesquels souvent, on ne rencontre pas tout de suite la **Note Sensible**. Il faut donc avoir recours à d'autres moyens, pour que faute de lumières dans un sens, on puisse en obtenir dans un autre.

On sait ce que c'est que l'**Accord Parfait**, et de quelle manière il se forme. (Voyez l'Article neuvième, section première.) Si un **Morceau de Musique** est composé suivant les règles auxquelles la **Mélodie** et l'**Harmonie** sont soumises, le **Chant** de ce morceau doit commencer par un des trois **Sons** qui composent l'**Accord Parfait**. Mais si la **Tonique** ne se trouvait point exprimée tout de suite par le **Chant** ou la **Mélodie** principale, elle doit l'être par la **Basse** ou par les autres parties d'accompagnement; voilà encore un moyen pour connaître le **Ton**.

Il en existe encore un troisième; c'est par la **Quinte** de l'**Accord Parfait**. Lorsque la **Quinte** du **Mode Majeur** ne se trouve point altérée dans la **Mélodie** ou dans la **Basse** ni par un **Diese** ni par un **Bécarre**, on est dans le **Ton Mode Majeur**, mais lorsqu'elle est altérée par l'un ou l'autre signe, elle devient **Note Sensible** du **Ton Relatif**, et on est dans le **Mode Mineur**.

Il est cependant des cas, ou toutes ces notions, quoique sûres en général, deviennent insuffisantes, et ³³ ou il faut recourir de nouveau à un autre expédient; nous allons le prouver.

Exemples d'une Mélodie douteuse quoique régulière, qui peut servir en même tems pour le Mode Majeur et pour le Mode Mineur.

Exemple premier.  Exemple second. 

Voilà deux exemples dont la Mélodie supérieure est exactement la même, cependant l'un et l'autre ne sont point dans le même Ton ni dans le même Mode. En les voyant on dira qu'ils sont en Ut Majeur ou en La Mineur; mais lequel des deux est en Ut, lequel des deux est en La? examinons-les.

Prenons la Note Sensible pour guide. Ce moyen sera-t-il suffisant? non; par la raison que par tout on rencontre la Note Sensible du Ton d'ut et nulle part celle du Ton de La.

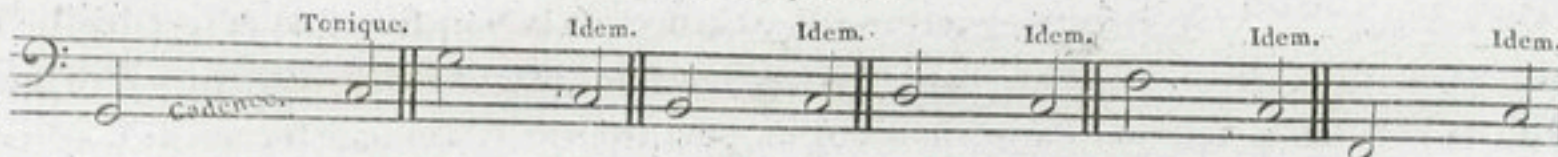
Ayons recours à l'Accord Parfait, pourra-t-il nous guider? non plus; car la Note qui commence la Mélodie supérieure du premier et du second exemple, ainsi que celle de la Basse, appartient également à l'Accord Parfait d'ut Majeur, et à celui de La Mineur.

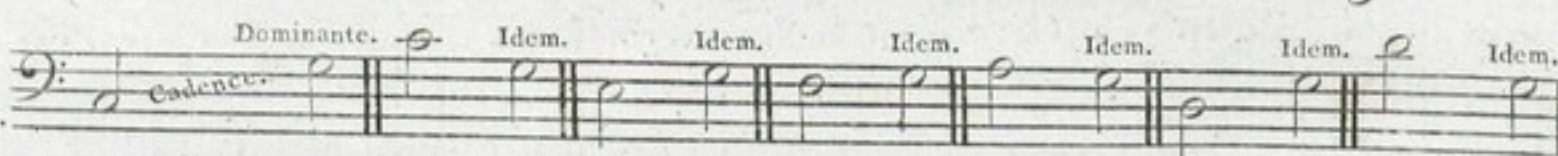
La Quinte pourra-t-elle nous aider à déterminer le Ton? dans l'un et l'autre exemple on rencontre la Quinte Inaltérée d'ut.

Quel sera donc le moyen auquel il faudra recourir? c'est au SENS MUSICAL appelé CADENCE ou Repos.

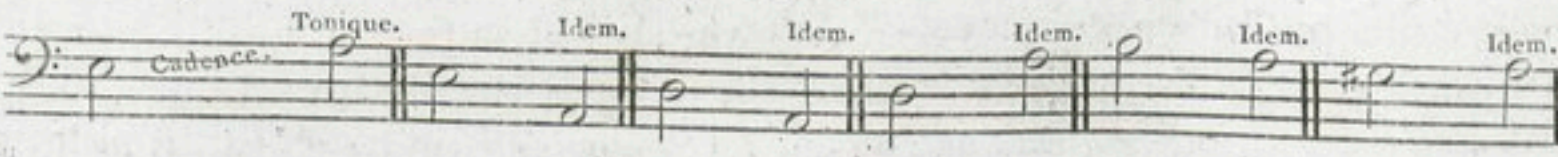
Il est deux sortes de Cadences; la première dont le Sens Musical tombe en se reposant sur la Tonique; la seconde dont le Sens Musical se repose sur la Dominante: on va donner plusieurs manières d'amener ces Cadences ou Repos.

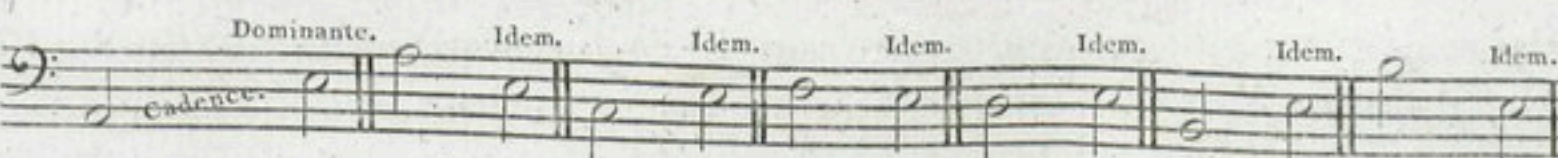
Cadences sur la Tonique et sur la Dominante dans le Mode Majeur.

Cadences ou Repos sur la Tonique.  Tonique. Idem. Idem. Idem. Idem. Idem.

Cadences ou Repos sur la Dominante.  Dominante. Idem. Idem. Idem. Idem. Idem.

Cadences sur la Tonique et sur la Dominante dans le Mode Mineur.

Cadences ou Repos sur la Tonique.  Tonique. Idem. Idem. Idem. Idem. Idem.

Cadences ou Repos sur la Dominante.  Dominante. Idem. Idem. Idem. Idem. Idem.

Lorsqu'un Chant, soit dans le Mode Majeur, soit dans le Mode Mineur n'offre au premier abord que des incertitudes, ce n'est cependant pas pour longtemps, car il finit enfin par décider le Ton en tombant au moyen d'une Cadence ou sur la Tonique, ou sur la Dominante; et dès lors qu'on aura trouvé soit la Tonique, soit la Dominante d'où dérive la Note Sensible, le Ton est déterminé.

Ce moyen est le dernier qui nous restait à indiquer pour déterminer le Ton. Il faut en faire l'application.

34
aux deux exemples donnés.

Dans le premier exemple si la Cadence absolue n'existe point dans la Mélodie supérieure, elle se trouve dans celle de la Basse; cette Cadence se reposant sur **UT**, **UT** est la Tonique.

Dans le second exemple il existe une Double Cadence l'une dans le Dessus, et l'autre dans la Basse; cette Cadence se reposant par tout sur le **MI**, ce **MI** devient Dominante de **LA**, par conséquent **LA** est la Tonique.

On rencontre souvent de ces cas embarrassans, c'est au maître à guider l'élève à l'aide des moyens que nous avons présentés.

Résumé.

- Le ton se détermine
- 1^o Par la connaissance de la NOTE SENSIBLE.
 - 2^o Par le moyen de l'ACCORD PARFAIT.
 - 3^o Par la QUINTE de la TONIQUE.
 - 4^o Par la CADENCE sur la TONIQUE ou sur la DOMINANTE.
- Le mode se détermine par la TIERCE et la SIXTE.

MODULATIONS NATURELLES D'UN MORCEAU DE MUSIQUE.

Modulations dans le Mode Majeur.

La première Modulation conduit à la Dominante Mode Majeur; on module ensuite dans le Mode Mineur Relatif du Ton Principal; on passe à la Médiane Mode Mineur, ou à la Seconde Note du Ton, également Mode Mineur; on va à la Sou-Dominante Mode Majeur; on revient à la Dominante, d'où on passe enfin au Ton Primitif, dans lequel le morceau de musique se termine.

Modulations dans le Mode Mineur.

La première Modulation conduit au Mode Majeur Relatif, ou à la Dominante Mode Mineur; (quelques fois on passe à celle-ci avant d'aller à l'autre.) On revient pendant un moment au Ton Principal pour aller ensuite à la Sou-Dominante, puis à la Sixte; on repasse encore au Relatif Majeur, d'où on retourne enfin au Ton Primitif dans lequel on termine le morceau de musique.

N.B. Cet ordre de Modulations est souvent interverti; mais cependant les compositeurs ne pourront jamais sortir de ce cercle donné, tant qu'ils voudront moduler dans des Tons Naturels ou analogues au Mode Majeur, ou au Mode Mineur.

Cette notion, sur les Modulations d'un morceau de musique, est essentielle aux élèves pour connaître les Tons, en les suivant pas à pas dans la route qu'ils parcourent au moyen de la Modulation.

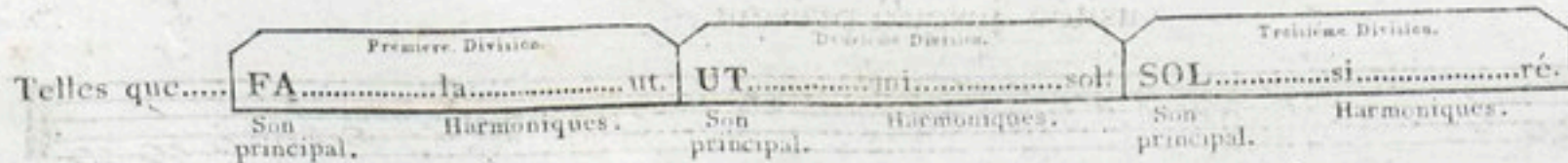
ARTICLE XI.

DES GENRES.

On distingue dans la Musique trois Genres différens, le Diatonique, le Chromatique et l'Enharmonique.

DU GENRE DIATONIQUE.

Ce Genre est donné par les Sons Harmoniques de la corde sonore, dans ses différentes divisions.



Cette progression, en nous donnant le Genre Diatonique, nous donne en même tems le Mode, la Modulation, et les sept Notes de la Gamme.

Le Genre Diatonique, le plus simple des trois, appartient au Mode Majeur comme au Mode Mineur; il procède par les Sons Naturels de la Gamme de ce Genre, admettant tous les Intervalles qui peuvent

résulter de ces Sons entre-eux, comme Tons, Semi-Tons, Tierces, Quartes, Quintes, Sixtes, Septièmes. etc.

Exemple.

Mode Majeur.

Par Tons. Par Demi-Tons. Par Tierces Majeures et Mineures.

Par Quartes et Quintes alternativement. Par Sixtes et Septièmes alternativement.

Par Tons et Demi-Tons. Par Octaves.

Par Intervalles Redoublés.

DU GENRE CHROMATIQUE.

Le Genre Chromatique naît du Diatonique, par le moyen des deux Générations de Quintes Inaltérées, dont nous avons parlé à la Section deuxième de l'Article huitième. (Voyez la Figure Section deuxième Article huitième.)

En plaçant dans chaque Génération la moitié supérieure de ces Quintes à côté de la moitié inférieure, on aura une suite de Demi-Tons Chromatiques, qui donnent la Gamme de ce Genre.

Exemple.

Si. Idem. # Si.

Mi. Idem. # Mi.

La. Idem. # La.

Ré. Idem. # Ré.

Sol. Idem. # Sol.

Ut. Idem. # Ut.

Fa. Idem. # Fa.

Sons Naturels.

Quintes Inaltérées Ascendantes.

Si. Demi-Ton Chromatique. b Si.

Mi. Idem. b Mi.

La. Idem. b La.

Ré. Idem. b Ré.

Sol. Idem. b Sol.

Ut. Idem. b Ut.

Fa. Idem. b Fa.

Sons Naturels.

Quintes Inaltérées Descendantes.

Gamme Chromatique par Dièses
usitée jusqu'à présent.

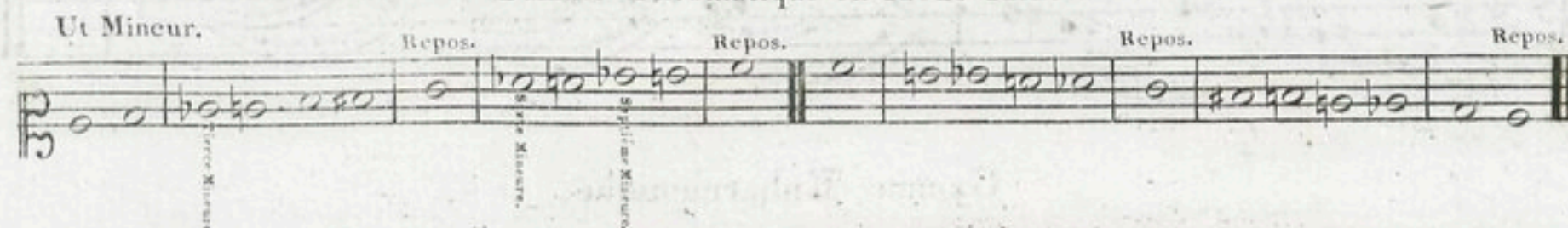
Gamme Chromatique par Bémols
usitée jusqu'à présent.

Gammes Chromatiques,
dans lesquelles les Notes qui déterminent le Ton
ne sont point altérées.

Gamme Chromatique en Mode Majeur.



Gamme Chromatique en Mode Mineur.



D'après ces deux Gammes, le Genre Chromatique appartient au Mode Majeur, aussi bien qu'au Mode Mineur, quelque soit le sentiment de différens auteurs à cet égard.

On peut voir, en effet, dans ces Gammes, que la Tierce, la Sixte et la Septième sont Majeures, dans la Gamme du Mode Majeur de ce Genre, comme elles le sont dans le Genre Diatonique et que dans la Gamme montante du Mode Mineur, également de ce Genre la Tierce la Sixte et la septième commencent par être Mineures.

DU GENRE ENHARMONIQUE.

Le Genre Enharmonique a son principe dans les Genres Diatonique et Chromatique; il procède par un Comma qu'on a pris mal-à-propos pour un Quart de Ton.

Cet Intervalle Enharmonique, que le Clavier ne peut rendre avec justesse, est la différence du Demi-Ton Diatonique au Demi-Ton Chromatique, comme de si # à ut naturel, de ré # à mi b, de mi # à fa naturel.

Nous observons que le Genre Enharmonique provient de l'entrelacement des sons, de la triple étendue des deux Générations de Quintes Inaltérées, dont nous avons parlé à l'occasion du Genre Chromatique.

Exemple.

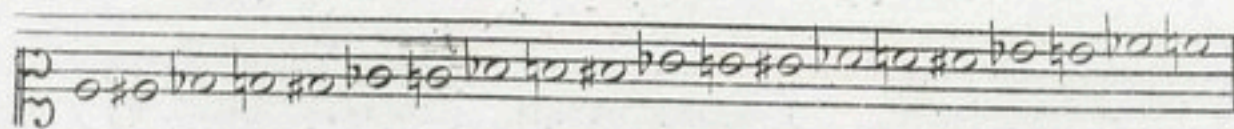
| Enharmonique | | |
|--------------|-------|------|
| * La | Idem. | Si. |
| * Ré | Idem. | Mi. |
| * Sol | Idem. | La. |
| * Ut | Idem. | Ré. |
| * Fa | Idem. | Sol. |
| * Si | Idem. | Ut. |
| * Mi | Idem. | Fa. |
| * La | Idem. | Si. |
| * Ré | Idem. | Mi. |
| * Sol | Idem. | La. |
| * Ut | Idem. | Ré. |
| * Fa | Idem. | Sol. |
| Si | Idem. | Ut. |
| Mi | Idem. | Fa. |
| La | Idem. | Si. |
| Ré | Idem. | Mi. |
| Sol | Idem. | La. |
| Ut | Idem. | Ré. |
| Fa | Idem. | Sol. |

En rapprochant les Sons de ces deux chaînes, et en les combinant ensemble, ils donneront les 37
 Gammes Diatonique, Chromatique et Enharmonique, tant en montant qu'en descendant.

Gamme Enharmonique selon l'ordre naturel,
 ordre que lui donnaient tous les peuples de l'antiquité.



Gamme Enharmonique,
 usitée jusqu'à présent par les modernes.



La même en descendant.

Cette Gamme est défectueuse parce qu'elle suppose que l'UT# est plus bas que le RÉb; que le RÉ. # est plus bas que le MIb, etc. etc. tandis que le contraire est prouvé, ainsi que nous l'avons dit à la note (2) article septième, section quatrième.

La nature de cet ouvrage ne nous permet point de donner sur ce Genre de plus grands développemens; ils appartiennent à l'Harmonie. Ce que nous venons d'en montrer doit suffire pour en donner une idée.

Observation.

Nous ferons remarquer aux élèves, que la naissance des Clefs, l'Ordre des Sons et des Degrés, les Intervalles, la Gamme dans tous les Tons, les Modes, la Modulation, les Altérations par le moyen des Dièses et des Bémols, les Consonnances, les Dissonnances, la Mélodie, l'Harmonie et les trois Genres, sont les résultats des deux Générations de Quintes Inaltérées que nous avons fait connaître à l'article huitième.

ARTICLE XII.

DES MESURES.

La MESURE est le partage de la DURÉE en plusieurs parties égales.

Les principales de ces parties s'appellent TEMS, et chaque Tems peut être subdivisé.

Ces Tems se marquent par des mouvemens égaux de la main, ou autrement. Ces divisions étant au nombre tantôt de quatre, tantôt de trois, et tantôt de deux, donnent la Mesure QUATERNAIRE, TERNAIRE et BINAIRE, c'est-à-dire, la Mesure à QUATRE, à TROIS et à DEUX Tems.

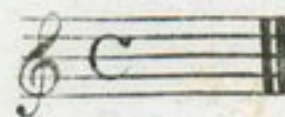
DE LA MESURE QUATERNAIRE

OU A QUATRE TEMS.

De toutes les Mesures celle à quatre Tems est la plus longue.

C'est de cette Mesure que dérivent toutes les autres qui n'en sont que des fractions; et c'est sur cette même Mesure que la valeur des Notes est établie.

Cette Mesure est indiquée par un 4. ou un grand C, placé après la Clef



au

3^e Ce Signe, en quelque endroit qu'il soit placé, c'est-à-dire, au commencement ou au milieu d'un morceau de musique, annonce toujours que le morceau qui suit est soumis à la Mesure à Quatre Tems.

Il en est de même des autres Signes, relativement aux autres Mesures.

DE LA VALEUR DES NOTES.

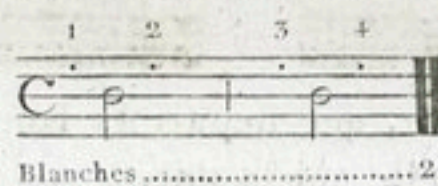
Nous avons parlé à l'article troisième des différentes figures des Notes; nous allons exposer ici leur valeur respective.

Exemple.

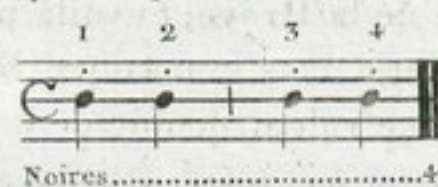
La Ronde vaut une Mesure entiere
à quatre Tems.



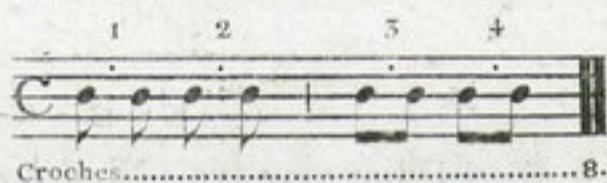
La Blanche vaut deux Tems ;
il en faut deux pour remplir la mesure.



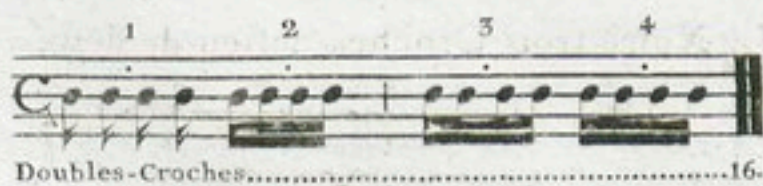
La Noire vaut un Tems ;
il en faut quatre pour remplir la mesure.



Il faut huit Croches pour la mesure ;
ce qui fait deux pour chaque Tems. Une seule vaut la moitié d'un Tems.



Il faut seize Doubles-Croches pour la mesure ;
cela fait quatre pour chaque Tems. Une seule vaut le quart d'un Tems.

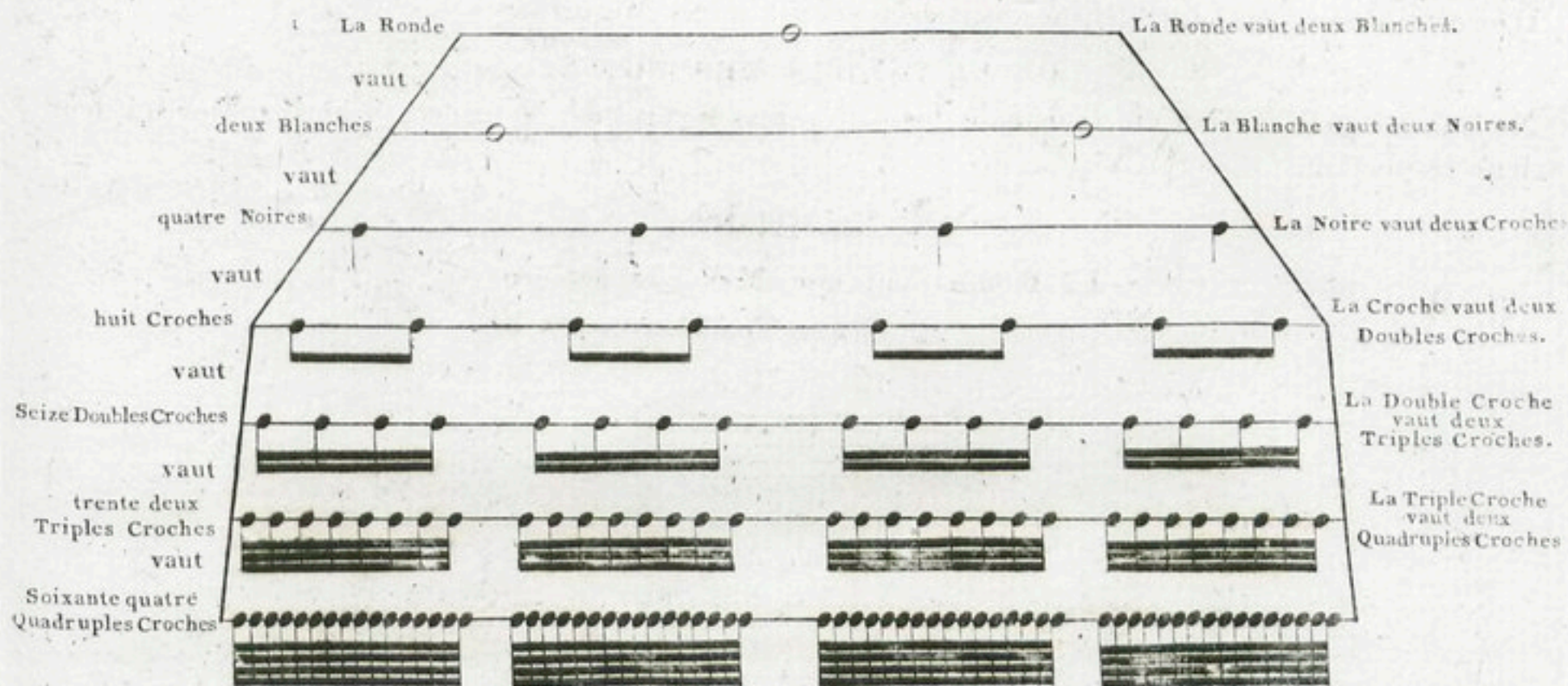


Il faut trente-deux Triples-Croches pour la mesure ;
huit pour chaque Tems. Une seule vaut le demi-quart d'un Tems.



N.B. Le nombre des Quâdruples-Croches est double de celui des Triples pour la mesure, et par conséquent pour les Tems; de sorte que pour la mesure entiere il en faut soixante quatre, et que pour un Tems il en faut seize.

Tableau des valeurs comparatives des Notes entre-elles.

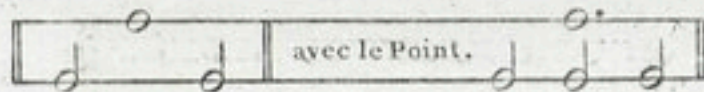


On peut voir dans l'exemple précédent, que depuis la Ronde jusqu'à la Quadruple Croche, la valeur de chaque Note est doublée de celle qui la suit.

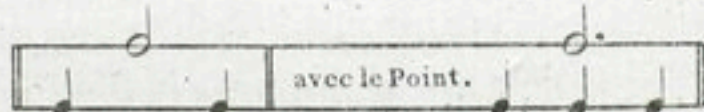
Il en était de même pour les Notes employées depuis le 14.^{ème} siècle jusqu'au 16.^{ème}, et dont nous avons donné les Noms et les Figures dans la note (2) de l'article troisième. La Maxime avait une valeur double de la Longue, la Longue de la Brève; et voilà pourquoi la Brève, que l'on appelle aussi la Quarrée et qui est encore en usage dans la musique Religieuse et particulièrement dans le Contre-Point, dans la Fugue, etc. a une valeur double de la Ronde.

DU POINT D'ACCROISSEMENT.

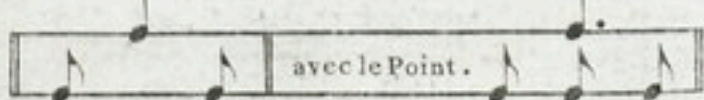
Le Point placé à la suite d'une Note quelconque, accroit de moitié la valeur de cette Note; de sorte qu'une Ronde suivie d'un Point, au lieu de ne valoir que deux Blanches, en vaut trois.



Une Blanche suivie d'un Point vaut trois Noires au lieu de deux.



La Noire trois Croches au lieu de deux.



En définitif le Point vaut la moitié de la Note dont il est précédé; et cette augmentation est une prolongation de la Note même.

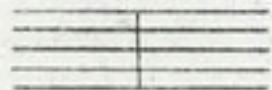
DE LA BARRE DE SÉPARATION, ET DE LA BARRE DE TERMINAISON.

La Barre est une ligne qui traverse perpendiculairement la Portée, pour séparer la durée en périodes égales. Ces périodes s'appellent Mesures.

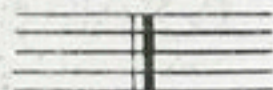
Dans la mesure à quatre tems on pose la Barre après le quatrième tems; dans celle à deux tems, on la pose après le deuxième; et dans celle à trois tems, après le troisième tems. Cette Barre s'appelle BARRE DE SÉPARATION.

40
Il y a une double Barre qu'on emploie après la dernière mesure d'un morceau de musique, pour en indiquer la fin. Cette Barre s'appelle, BARRE DE TERMINAISON.

Barre de Séparation.



Barre de Terminaison.



Mesures Simples et Composées à deux, à trois, et à quatre Tems.

De chaque mesure SIMPLE dérive une mesure COMPOSÉE, qui a un même nombre de Tems, et vaut toujours un tiers de plus. Nous allons les passer toutes en revue.

Mesure Composée dérivant de la mesure Simple à quatre Tems.

Cette mesure se marque de cette manière 12. Voici l'exemple des valeurs comparatives des Notes.

Exemple.

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|--------------------------------|-----|----------------------|---|---|---|------------------|---|---|---|------------------|----|----|----|---|-----------------------|
| Mesure Simple à quatre Tems. | (1) | Barre de Séparation. | 2 | 2 | 2 | 2 | 4 | 4 | 4 | 4 | 8 | 8 | 8 | 8 | Barre de Terminaison. |
| Mesure Composée à quatre Tems. | (2) | 3 | 3 | 3 | 3 | 6 | 6 | 6 | 6 | 12 | 12 | 12 | 12 | | |
| | | Triades ou Triolets. | | | | Doubles Triades. | | | | Triples Triades. | | | | | |

Mesure Double à quatre Tems.

Cette mesure se marque par ce signe (C) ou par celui-ci $\frac{4}{2}$. La mesure Composée qui en dérive se marque de cette manière (C) ou par ces deux chiffres $\frac{12}{4}$.

Exemple des valeurs comparatives des Notes.

| | | | | | | | | | | | | |
|--|-----------------------|----------|---|---|---|------------------|---|---|---|----|----|------|
| Mesure Double à quatre Tems. | (C) ou $\frac{4}{2}$ | 2 | 2 | 2 | 2 | 4 | 4 | 4 | 4 | 8 | 8 | etc. |
| Mesure Composée Double à 4 Tems accrue d'un tiers. | (C) ou $\frac{12}{4}$ | 3 | 3 | 3 | 3 | 6 | 6 | 6 | 6 | 12 | 12 | etc. |
| | | Triades. | | | | Doubles Triades. | | | | | | |

Mesure à deux Tems.

Cette mesure se marque par le chiffre 2. ou par un C barré $\overline{C}$. Elle ne diffère en rien de la mesure à quatre tems, quant au nombre des notes qui la composent; la seule différence qui la distingue, c'est qu'on la bat à deux tems, à cause de la vitesse du mouvement, qu'autrefois on donnait à cette espèce de mesure.

Quant à la mesure composée qui en dérive elle se marque par $\frac{6}{4}$.

Exemple des valeurs comparatives des Notes.

| | | | | | | | | | |
|--|---------------------|----------|---|---|---|------------------|----|----|------|
| Mesure Simple Large à deux Tems. | 2 ou $\overline{C}$ | 2 | 2 | 4 | 4 | 8 | 8 | 16 | etc. |
| Mesure Large Composée à 2 Tems appelée Six-quatre. | $\frac{6}{4}$ | 3 | 3 | 6 | 6 | 12 | 12 | 24 | etc. |
| | | Triades. | | | | Doubles Triades. | | | |

Mesure Double à deux Tems.

Cette mesure se marque quelquefois par (C) ou par ces deux chiffres $\frac{2}{1}$, ce qui veut dire: deux Rondes par mesure au lieu d'une.

(1) Dans cette mesure, toutes les valeurs sont Simples.

(2) Dans celle-ci, toutes les valeurs s'accroissent d'un tiers, par l'effet du Point.

La mesure Composée qui en dérive se marque par (··), ou par $\frac{6}{2}$, ce qui veut dire: deux Rondes⁴¹ pointées pour deux simples.

Exemple des valeurs comparatives des Notes.

Mesure Simple
Large
à deux Tems.

Deux mesures Simples. Idem.

Mesure Double
à deux Tems.

Mesure Double
à deux Tems,
dont il est
question ci-dessus.

Une mesure Double. Idem.

Mesure Composée
Double
à deux Tems.

Il nous reste à parler des mesures suivantes, savoir:

| | | | | |
|-----------------------------------|--|-----------------------------------|--------------------------------------|-----------------------------------|
| 2 Mesure brève
4 à deux tems. | 3 Mesure très grave
1 à trois tems. | 3 Mesure grave
2 à trois tems. | 3 Mesure courante
4 à trois tems. | 3 Mesure brève
8 à trois tems. |
| 6 Mesure rapide
8 à deux tems. | 9 Mesure très large
2 à trois tems. | 9 Mesure large
4 à trois tems. | 9 Mesure courante
8 à trois tems. | 9 Mesure vive
16 à trois tems. |

Explication des chiffres doubles indicatifs des mesures.

Le chiffre supérieur dans les mesures Simples annonce le nombre des Tems dont la mesure est composée; mais comme toutes ces mesures varient et que leur indication change à chacune de leurs variations, c'est dans le chiffre inférieur que l'on trouve les différences de cette indication.

Pour rendre cette explication plus claire, il est nécessaire d'observer que les chiffres indicatifs de la mesure se rapportent toujours à cinq diverses parties de la Ronde. Cette Note désigne le numéro 1, parcequ'elle seule fait la totalité de la mesure à quatre tems.

| | | |
|-----------------------|-----|--|
| La Ronde..... | 1. | { Une seule fait la deuxième partie
Une seule fait la quatrième partie
Une seule fait la huitième partie
Une seule fait la seizième partie } De la Ronde. |
| La Blanche..... | 2. | |
| La Noire..... | 4. | |
| La Croche..... | 8. | |
| La Double-Croche..... | 16. | |

Ainsi quand nous disons: trois fois la deuxième partie de la Ronde, ou de la mesure à quatre tems, nous parlons de la Blanche.

3 — trois fois $\rho \rho \rho$ la..... 4 — quatre fois $\rho \rho \rho \rho$ la.....
 2 — deuxième partie de la Ronde $\rho \rho$ 2 — deuxième partie de la Ronde.

Pour abréger, $\parallel \begin{matrix} 4 & \text{quatre} \\ 2 & \text{deuxièmes de la Ronde} \end{matrix}$ $\parallel \begin{matrix} 3 & \text{trois} \\ 2 & \text{deuxièmes de la Ronde} \end{matrix}$

| | | |
|---|---|--|
| $\parallel \begin{matrix} 2 & \text{deux} \\ 4 & \text{quatrièmes de la Ronde} \end{matrix}$ | $\parallel \begin{matrix} 6 & \text{six} \\ 4 & \text{quatrièmes de la Ronde} \end{matrix}$ | $\parallel \begin{matrix} 9 & \text{neuf} \\ 4 & \text{quatrièmes de la Ronde} \end{matrix}$ |
| $\parallel \begin{matrix} 3 & \text{trois} \\ 4 & \text{quatrièmes de la Ronde} \end{matrix}$ | $\parallel \begin{matrix} 3 & \text{trois} \\ 8 & \text{huitièmes de la Ronde} \end{matrix}$ | $\parallel \begin{matrix} 6 & \text{six} \\ 8 & \text{huitièmes de la Ronde} \end{matrix}$ |
| $\parallel \begin{matrix} 9 & \text{neuf} \\ 8 & \text{huitièmes de la Ronde} \end{matrix}$ | $\parallel \begin{matrix} 12 & \text{douze} \\ 8 & \text{huitièmes de la Ronde} \end{matrix}$ | $\parallel \begin{matrix} 9 & \text{neuf} \\ 16 & \text{seizièmes de la Ronde} \end{matrix}$ |

On voit donc que dans les Mesures Simples le chiffre supérieur indique non-seulement le nombre des Tems dont la mesure est composée; mais qu'il détermine en même tems la quantité des Notes qu'il faut pour une mesure entière, tandis que le chiffre inférieur fixe la qualité de ces mêmes Notes.

Dans les mesures Composées, qui dérivent des Simples, les chiffres ont les mêmes propriétés, avec la différence seulement, que le chiffre supérieur n'indique point le nombre des Tems dont la mesure est composée.

Résumé de toutes les mesures Simples et Composées avec la quantité et la qualité des Notes que désignent les chiffres.

Mesures à 4. Tems.

| | | | |
|--|--|--|--|
| <p>Simple.</p> <p>Mesure Simple à quatre Tems.</p> | <p>Mesure double à quatre Tems; appelée Quatre-Deux.</p> | <p>Simple.</p> <p>Mesure Composée à quatre Tems; appelée Douze-Huit.</p> | <p>Mesure Composée et double à quatre Tems; appelée 12-Quatre.</p> |
| <p>Dérivée.</p> | <p>Dérivée.</p> | <p>Dérivée.</p> | <p>Dérivée.</p> |

Mesures à 2. Tems.

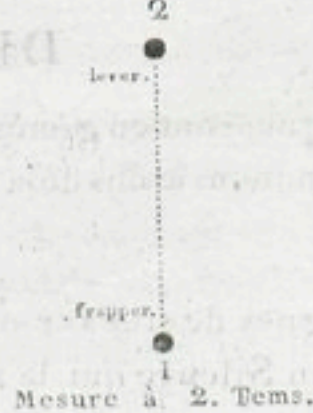
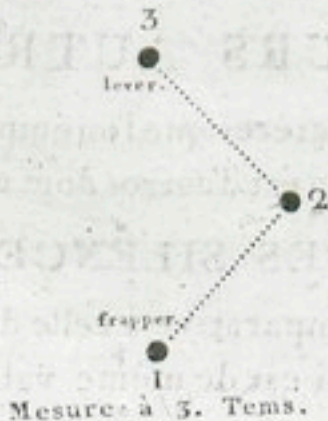
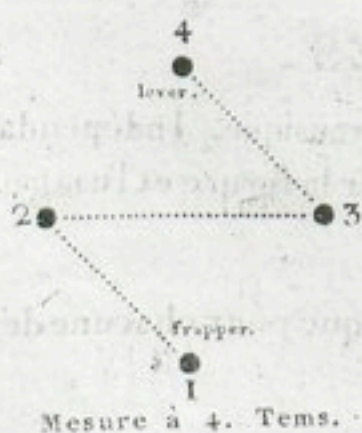
| | | | |
|--|--|--|---|
| <p>Simple.</p> <p>Mesure Simple à deux Tems.</p> | <p>Mesure Double à deux Tems; appelée Deux-Un.</p> | <p>Simple.</p> <p>Mesure Composée à deux Tems; appelée Six-Quatre.</p> | <p>Mesure Composée et double à deux Tems; appelée Six-Deux.</p> |
| <p>Dérivée.</p> | <p>Dérivée.</p> | <p>Dérivée.</p> | <p>Dérivée.</p> |

Ces mesures ne sont point pratiquées.

Mesures à 3. Tems.

| | | | |
|---|---|--|--|
| <p>Simple.</p> <p>Mesure Simple à trois Tems; appelée Trois-Un.</p> | <p>Mesure Large à trois Tems; appelée Trois-Deux.</p> | <p>Simple.</p> <p>Mesure Composée à trois Tems; appelée Neuf-Quatre.</p> | <p>Mesure Composée et double à trois Tems; appelée Neuf-Seize.</p> |
| <p>Dérivée.</p> | <p>Dérivée.</p> | <p>Dérivée.</p> | <p>Dérivée.</p> |

Maniere de battre avec la main, la mesure à quatre, à trois et à deux Tems.



DU MOUVEMENT.

Il ne faut point confondre le **MOUVEMENT** avec la **MESURE**; celle-ci est une durée qui se divise en plusieurs périodes égales appelées **Tems**: le **Mouvement** est le degré de lenteur ou de vitesse qu'on donne à ces **Tems**, et voilà pourquoi on dit le **Mouvement** de la **Mesure**.

Autrefois le **Mouvement** suivait la nature de la **Mesure**, c'est-à-dire, que telle ou telle **Mesure** appartenait aux **Mouvements Lents**; telle ou telle autre indiquait les **Mouvements modérés**; et les **Mouvements vifs** avaient des **Mesures** particulières. En un mot, les **Mouvements** augmentaient de vitesse, suivant que les **Mesures** diminuaient de valeur.

La musique moderne n'observe plus rigoureusement cette règle; et comme à présent chaque **Mesure** peut jouir de trois **Mouvements**, savoir, du **Mouvement Lent**, du **Mouvement Modéré**, du **Mouvement Vif** et de leurs nuances, il s'en suit qu'on a remplacé le silence de la **Mesure** à cet égard, par des épithètes qui indiquent le degré de **Lenteur** ou de **Vitesse**, que doit avoir le **Mouvement**. Cette nouvelle indication est placée en tête du morceau de musique, et à tous les endroits où le **Mouvement** change.

Les Italiens nous ont transmis un grand nombre de ces termes, qui désignent les différens **Mouvements**. Ils en ont pour toutes les **Nuances** ou degrés de **Vitesse**: nous allons donner une nomenclature des principaux, et des plus nécessaires.

| | | |
|---------------------|---------------------|--|
| Mouvements Lents. | Grave..... | Grave. |
| | Largo..... | Lent. |
| | Adagio..... | |
| | Cantabile..... | |
| Moins Lents. | Sostenuto..... | Soutenu. |
| | Maestoso..... | Majestueux. |
| | Moderato..... | Modéré. |
| Encore moins Lents. | Larghetto..... | Différentes nuances
de
gracieux. |
| | Andante..... | |
| | Andantino..... | |
| | Grazioso..... | |
| | Allegretto..... | |
| Vifs. | Allegro..... | Gai. |
| | Allegro vivace..... | Gai avec vivacité. |
| Très Vifs. | Presto..... | Vif. |
| | Prestissimo..... | Très Vif. |

On réunit ces termes à d'autres mots, pour marquer d'autres nuances. Ceux que nous venons d'exposer doivent suffire pour indiquer à peu près tous les **Mouvements**.

ARTICLE XIII.

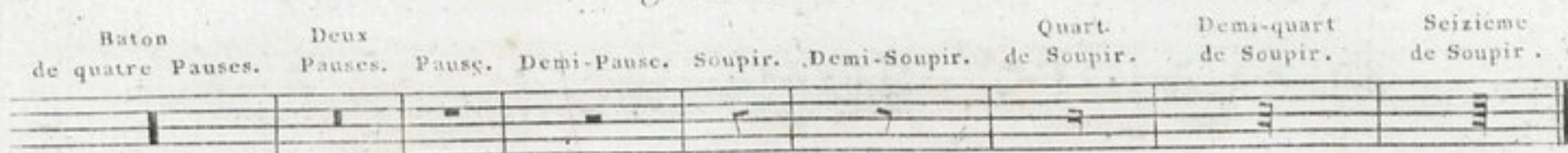
DE PLUSIEURS AUTRES SIGNES.

Les **Signes** sont en général les divers caractères que l'on emploie pour écrire la musique. Indépendamment de ceux que nous avons déjà fait connaître, il en est d'autres dont nous allons montrer la figure et l'usage.

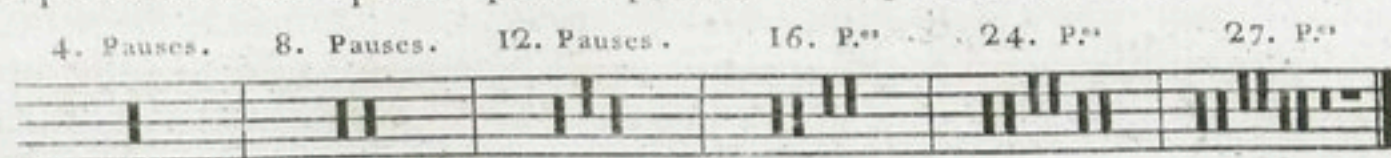
DES SILENCES.

Les **Signes de SILENCE** ont une valeur comparative à celle des **Notes**; de sorte que pour chacune de celles-ci il y a un **Silence** qui la représente, et qui est de même valeur.

Figures des Silences.



On observera que le baton de quatre pausés peut se multiplier à volonté.



Valeur des signes de Silence comparée à celle des Notes.

| | |
|--|--|
| <p>La Pausé vaut une mesure quelconque.</p> | <p>La Demi pause vaut une Blanche.</p> <p>Le Soupir vaut une Noire.</p> |
| <p>Le Demi Soupir vaut une Croche.</p> <p>Le Quart de Soupir vaut une Double Croche.</p> | <p>Le Demi quart de Soupir vaut une Triple Croche.</p> <p>Le Seizième de Soupir vaut une Quadruple Croche.</p> |

Deux Pausés ou deux Mesures valent une Quarrée.

Valeur du Point comparée à celle du signe de Silence.

Le POINT après un de ces Signes augmente de moitié la durée du silence.

| | | | |
|---|---|--|---|
| Le Point après une Demi Pausé vaut un Soupir. | Après un Soupir le Point vaut un Demi Soupir. | Après un Demi Soupir le Point vaut un Quart de Soupir. | Après un Quart de Soupir le Point vaut un Demi quart de Soupir. |
|---|---|--|---|

DE LA LIAISON.

Le signe appelé **LIAISON**, est un trait recourbé qui lie plusieurs Notes ensemble: ces Notes ainsi liées se font d'un seul coup d'Archet, ou de Gosier.

La **Liaison** sert aussi à former la **SYNCOPE**. On entend par celle-ci, une Note qui se partage également entre la partie faible d'un tems et la partie forte du tems suivant.

Deux Notes d'égale valeur et sur le même Degré au moyen de la **Liaison**, forment aussi une **Syncope**; l'une appartient alors au tems faible et l'autre au tems fort de la mesure. (1)

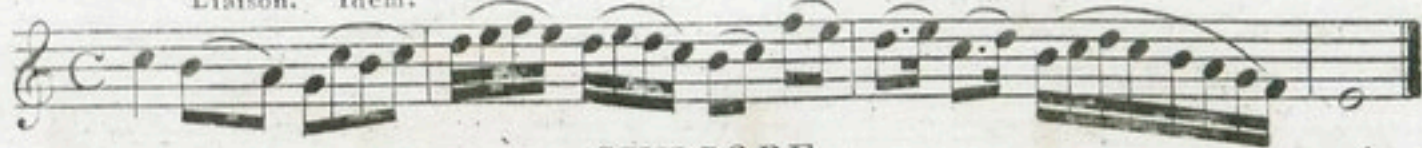
Lorsque la valeur des deux Notes formant la **Syncope** est moindre d'un côté que de l'autre, on a une **Syncope Brisée**.

(1) La première moitié d'un Tems est ce qu'on appelle la partie forte de ce même Tems; la seconde moitié en est la partie faible.

La mesure se partage aussi en Tems Forts et en Tems Faibles. Dans la mesure à quatre Tems, le premier Tems ainsi que le troisième sont Forts, et le second Tems ainsi que le quatrième sont Faibles. Dans la mesure à deux Tems le premier Tems est Fort, et le second est Faible. Dans la mesure à trois Tems, le premier Tems est toujours Fort, et les deux autres sont Faibles en général, car il est des cas où par la nature de la mélodie le second Tems est Fort, et d'autres cas où celui-ci est Faible, et où le troisième devient Fort.

Exemple général de la Liaison et de la Syncope.

Liaison. Idem.



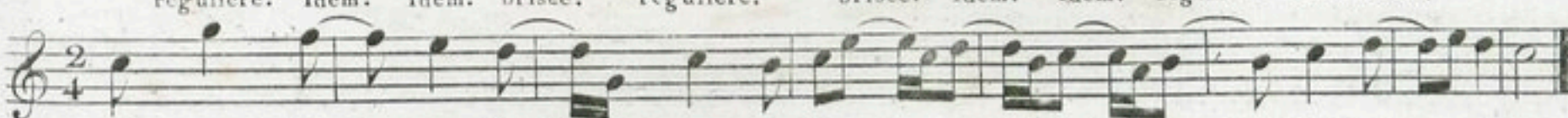
SYNCOPE ..

Syncope régulière d'une seule note. Idem. de deux notes. Idem. Syncope brisée. Idem. Idem. Idem.



Autre Exemple.

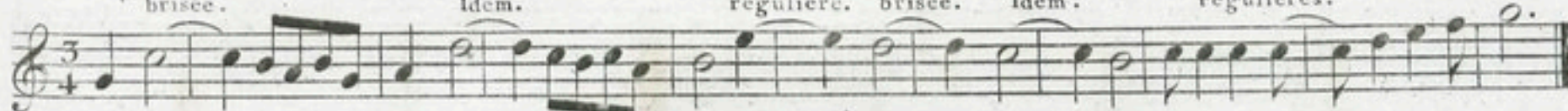
Syncope régulière. Idem. Idem. brisée. régulière. brisée. Idem. Idem. régulière. Idem. Idem.



Dans la mesure à trois tems les Syncopes sont plus souvent Brisées que Régulières.

Exemple.

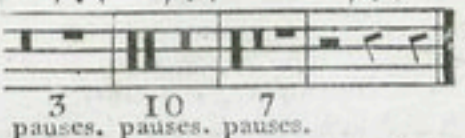
Syncope brisée. Idem. régulière. brisée. Idem. régulières.



Du POINT en général.

On connaît déjà la propriété du Point relativement à la valeur des Notes. Mais lorsque ce Signe est placé au dessus d'une Note et sous un trait recourbé  il s'appelle POINT DE REPOS ou POINT D'ORGUE.

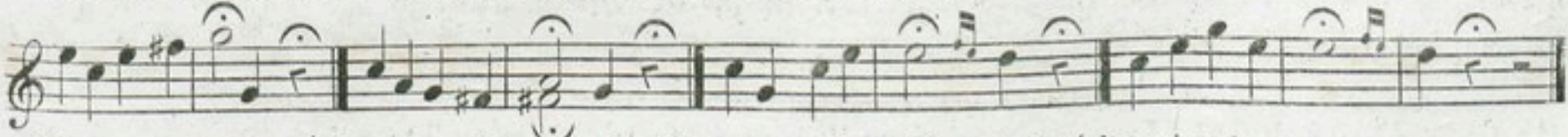
Ce genre de point peut s'employer sur les pauses et les silences, aussi bien que sur les Notes.

Quand le point de repos est placé de la manière suivante  il signifie qu'on

doit s'arrêter à la troisième pause, après quoi le mouvement reprend, et l'on compte les pauses suivantes en s'arrêtant de nouveau sur la dixième; ensuite le mouvement recommence jusques et compris la septième pause. Le point d'orgue ou de repos placé sur la demi-pause et sur le premier soupir, suspend encore le mouvement, lequel ne reprend que sur le dernier soupir.

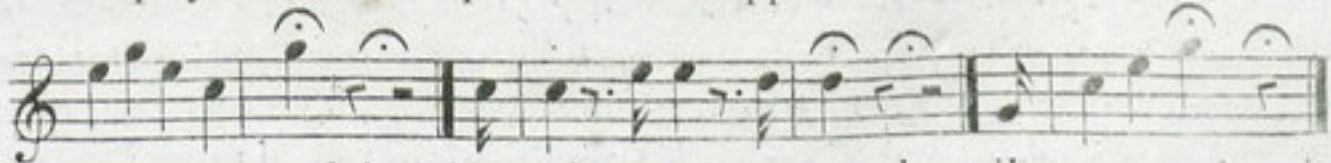
Lorsque ce point est placé sur une note, comme dans les exemples suivants,  il indique qu'on doit s'arrêter sur cette note, et qu'on peut y rester le tems qu'on veut, mais sans y ajouter ni aucun trait, ni aucun agrément. Dans ce cas ce point s'appelle Point de Repos.

On le nomme de même point de repos, lorsqu'on l'emploie de la manière suivante.



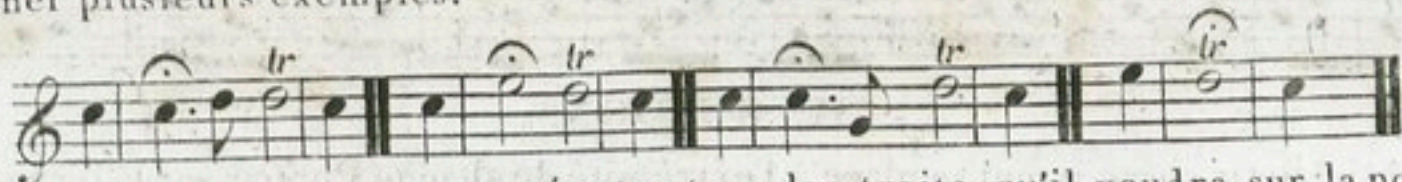
Dans ce cas on peut ajouter quelques traits à la note sur laquelle est placé le point de repos.

Le point qu'on va employer dans l'exemple suivant est appelé POINT D'ARRÊT, ou de SUSPENSION.



Dans cette circonstance on ne doit point prolonger la note sur laquelle se trouve le point, mais on doit la quitter sèchement, aussi-tôt attaquée.

⁴⁶ Il nous reste à parler du point d'orgue, ou POINT-FINAL que les Italiens nomment LA CADENZA. Nous allons en donner plusieurs exemples.



Le chanteur, ou le concertant peut exécuter tous les traits qu'il voudra sur la note surmontée par ce point.

Si ce point est placé au dessus, ou au dessous de la tête de la note sans le trait recourbé, il annonce que cette note doit être DÉTACHÉE.



DE L'ACCOLADE.

L'ACCOLADE est un trait perpendiculairement tracé qui joint plusieurs Portées, sur lesquelles sont écrites différentes parties qui doivent être exécutées en même tems.

Exemple.



On peut dans une Accolade augmenter le nombre des Portées à volonté et suivant le nombre de parties qui doivent marcher ensemble.

DE LA REPRISE.

Le signe appelé REPRISE, est formé de deux barres perpendiculaires accompagnées de deux Points de chaque côté $\|$. Ce signe se place ordinairement entre les deux parties d'un air, pour annoncer que chacune doit être exécutée deux fois. Mais si les deux barres ne sont pointées que d'un côté, on ne reprend que la partie qui est du côté où se trouvent les points.

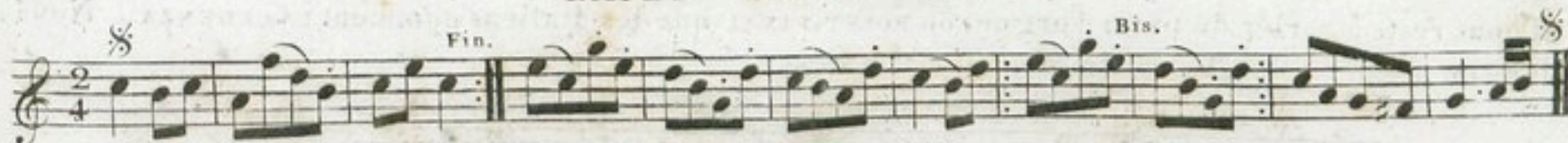
Exemple.



DU RENVOI.

Le signe appelé RENVOI est formé communément d'une grande S traversée d'un trait, et accompagnée de deux points de chaque côté $\S$. Ce signe renvoie à un autre signe semblable. Au reste il y a différentes formes de Renvoi, et chacun les fait à sa manière.

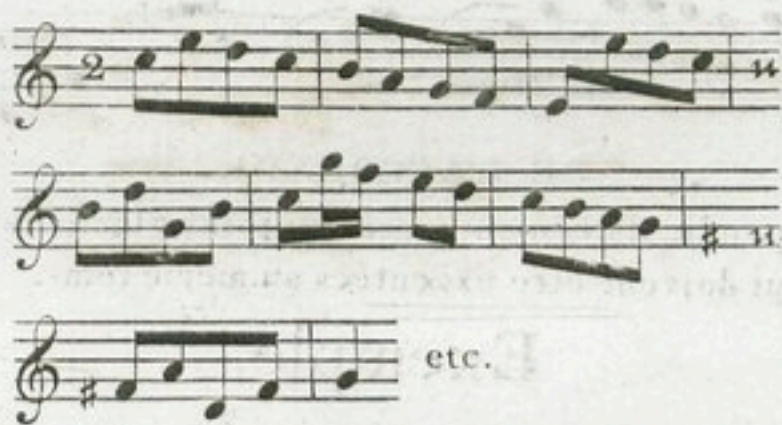
Voici ceux que l'on rencontre ordinairement $\S$ $\&$ $\odot$ $\&$ $\#$ $\#$ $\|$; le dernier est accompagné du mot Bis, qui veut dire Deux fois; il indique une espèce de reprise.



DU GUIDON.

Le GUIDON est un petit signe π qui se place à l'extrémité de chaque Portée, sur la ligne où se trouve la Note qui commence la Portée suivante. Si cette Note est accompagnée accidentellement d'un signe altératif il faut que le Guidon soit accompagné du même signe.

Exemple.



DES ABRÉVIATIONS.

L'ABRÉVIATION consiste dans la manière de représenter plusieurs Notes par une seule; il y a une infinité de ces Abréviations, comme on va le voir dans les exemples suivans.

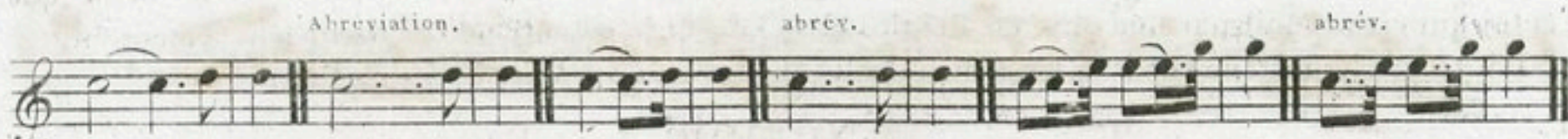
Exemples.



Ces abréviations sont employées ordinairement dans la Musique Instrumentale; la musique vocale n'en comporte point.

Il est encore une abréviation qu'on pratique au moyen de deux points placés horizontalement à côté d'une note.

Exemples.

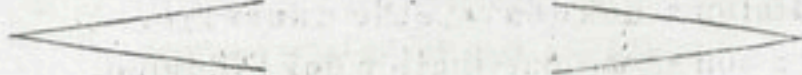


L'Abreviation est exacte en ce que dans tous ces différens exemples, le premier point vaut la moitié de la note qui le précède, et que le second point vaut à son tour la moitié de la valeur que le premier point représente.

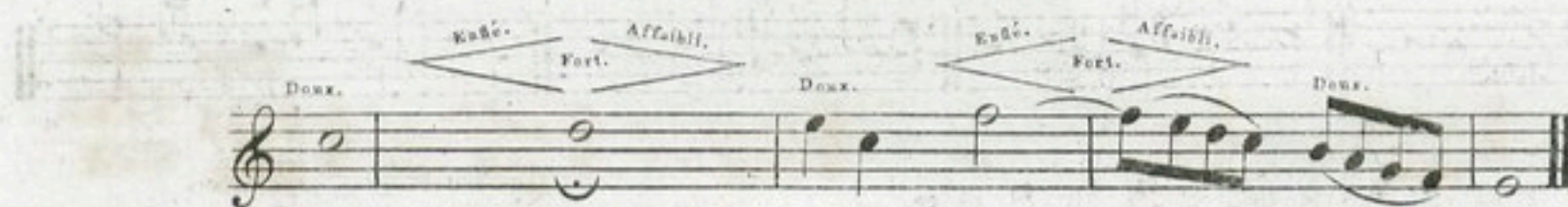
Lorsque deux parties doivent exécuter la même mélodie, on écrit dans la portée de la partie inférieure UNISSON; ou par abréviation: UNIS: suivi de plusieurs parallèles, jusqu'à ce que cette partie cesse d'avoir la même mélodie que l'autre.



Signe de Renforcement et d'Affaiblissement.



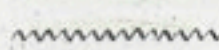
Ce signe s'emploie sur une Note soutenue et sur des traits, pour annoncer qu'il faut ENFLER le SON et l'AFFAIBLIR ensuite.



D'autres termes indiquent différentes nuances relativement au degré de force ou de faiblesse qu'on doit donner au SON, savoir:

| | | |
|-------------------------|--------------------------------------|------------------------|
| Piano..... | (et par abréviation) Pia: ou P:..... | (qui veut dire) Doux. |
| Sforzato..... | Sfor: ou Sf:..... | Forcé. |
| Mezzo forte..... | Mez: for: ou Mez: f:..... | Demi fort. |
| Forte..... | For: ou F:..... | Fort. |
| Fortissimo..... | F:° ou FF:..... | Très fort. |
| Pianissimo..... | P:° ou PP:..... | Très doux. |
| Crescendo..... | Cres:..... | Renforçant. |
| Crescendo poco a poco.. | Cres: poco a poco | Renforçant peu à peu . |
| Smorzando..... | Smorz:..... | Diminuant. |
| ou
Diminuendo..... | Dimin:..... | |

On employe souvent le mot AD LIBITUM; cela signifie A VOLONTÉ. C'est à dire, que de l'endroit où se trouve ce mot, jusqu'à celui où le premier mouvement est rétabli, le Chanteur ou le Concertant peut à volonté ralentir ou presser le mouvement du morceau de musique; pendant ce tems, les accompagnemens sont obligés de suivre le chant servilement; dans ce cas on met sur les parties qui accompagnent l'indication suivante: AVEC LE CHANT, en même tems que le mot Ad libitum.

On se sert aussi du signe  appelé TREMOLO. On l'emploie ordinairement sur la Ronde

dans les parties d'accompagnement d'un Récitatif Obligé. L'effet du Tremolo est le même ⁴⁹ que celui qui est produit par une suite de Triples-Croches sur le même degré, dans un mouvement vif.

Il n'y a que les instrumens à archet et la timballe qui puissent produire l'effet du Tremolo.

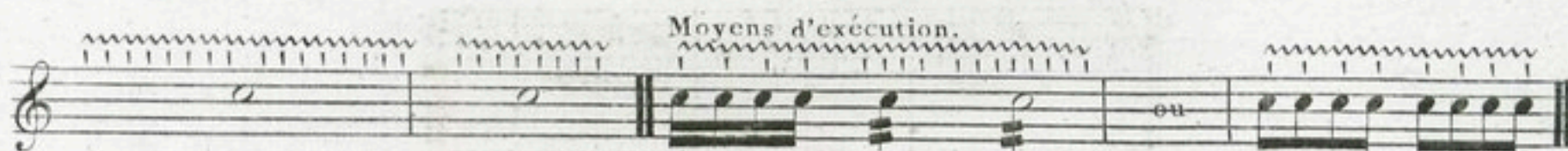
Exemple.

Maniere d'exécuter le Tremolo.

Abréviations.



Le Tremolo est quelquefois exécuté plus lentement; pour lors le signe qui l'indique est fait de la manière suivante.



DES AGRÉMENTS DU CHANT.

Le chant a différens AGRÉMENS savoir: la PETITE NOTE SIMPLE; la PETITE NOTE DOUBLE; le TRILLE; le MORDENT, appelé par les Italiens MORDENTE, et le GRUPELLO.

Chacun de ces Agrémens a son signe particulier qui l'indique.

Exemples.



Après avoir exposé les signes qui désignent ces différens agrémens, nous renvoyons les élèves à la Méthode de Chant, pour apprendre l'emploi de ces mêmes agrémens, et la manière de les exécuter. Ce que nous avons montré ici, doit suffire pour le besoin du moment.

FIN.