

MT
6
D2
T44
1889

THÉORIE

DE

LA MUSIQUE

PAR

A. DANHAUSER

CHEVALIER DE LA LÉGION D'HONNEUR

OFFICIER D'ACADÉMIE

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE

INSPECTEUR PRINCIPAL DE L'ENSEIGNEMENT DU CHANT DANS LES ÉCOLES COMMUNALES

DE LA VILLE DE PARIS

CHEVALIER DE PLUSIEURS ORDRES

OUVRAGE ADOPTÉ POUR L'ENSEIGNEMENT
AU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE

PRIX NET : 4 FRANCS

Cartonnage en sus, 0 fr 30

PARIS

LEMOINE ET FILS, Éditeurs | Librairie HACHETTE et C^{ie}

RUE FIGALLE, 17

BOULEVARD S^t-GERMAIN, 79

1889

Droits de traduction et de reproduction réservés pour tous pays

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
LIBRARY
PROVO, UTAH

CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE

ET DE DÉCLAMATION

RAPPORT

DE

CONSEIL D'ENSEIGNEMENT

DES

ÉTUDES MUSICALES

DU CONSERVATOIRE

PAR LA

THÉORIE DE LA MUSIQUE DE M. DANHAUSER

Paris, le 29 Juillet 1872.

Il est intéressant d'observer le travail qui s'opère aujourd'hui dans l'art musical. Quelques compositeurs, entraînés par ce besoin de changement qui caractérise notre époque, cherchent à tout prix des combinaisons nouvelles et semblent vouloir s'affranchir des lois qui ont présidé jusqu'à présent à la création de tant de chefs-d'œuvre.

Chose singulière, au milieu de ce trouble des esprits, la théorie musicale est restée debout, et jusqu'à présent les compositeurs les plus excentriques en ont respecté les règles. Elle se confirme même tous les jours par la création d'ouvrages nouveaux qui perfectionnent les méthodes anciennes. C'est parmi ces ouvrages qu'il faut placer la **Théorie de la Musique** que **M. Danhauser** soumet au conseil d'enseignement des études musicales du Conservatoire.

L'ouvrage de **M. Danhauser** est divisé en cinq parties. La première partie traite *des signes* ; la seconde, *de la gamme et des intervalles* ; la troisième, *de la tonalité* ; la quatrième, *de la mesure*, et la cinquième, *des principes généraux de l'exécution musicale*. Cette division est excellente. Elle donne un classement logique à chaque fait musical et le grave ainsi plus facilement dans la mémoire des élèves. Chaque leçon est suivie d'un exercice pratique dont la réalisation apporte aux études une solidité qu'il serait difficile d'obtenir autrement. Plusieurs points importants de la théorie musicale sont élucidés d'une manière remarquable. Il faut citer particulièrement le chapitre qui traite des *gammes chromatiques*. On sent que cet ouvrage est le fruit d'une longue et féconde expérience. En effet, **M. Danhauser** dirige depuis plusieurs années une classe de solfège au Conservatoire de Paris. En lisant sa **Théorie de la Musique**, on peut lui appliquer justement ces paroles de **Montaigne** : « C'est toujours plaisir de veoir les choses escriptes par ceux qui ont essayé comme il les faut conduire. »

En conséquence, le conseil d'enseignement approuve la **Théorie de la Musique** de **M. Danhauser** et l'adopte pour l'usage des classes du Conservatoire.

Signé : **Ambroise THOMAS**, Membre de l'Institut,
DIRECTEUR-PRÉSIDENT DU CONSEIL.

Charles BLANG, Membre de l'Institut, Directeur des Beaux-Arts ;
A. de BEAUPLAN, Chef du Bureau des Théâtres ; **Henri REBER**, Membre de l'Institut, Professeur de Composition musicale ;
Charles GOUNOD, Membre de l'Institut ; **Félicien DAVID**, Membre de l'Institut ; **Victor MASSÉ**, Membre de l'Institut, Professeur de Composition musicale ; **François BAZIN** (1), Professeur de Composition musicale ; **BARBEREAU**, Chargé du Cours d'esthétique musicale.

Pour copie conforme

Émile RÉTY,
SECRÉTAIRE

(1) Depuis, Membre de l'Institut.

PRÉFACE.

Le **soffège**, base de tout enseignement musical sérieux, comprend deux parties distinctes : la partie pratique et la partie théorique. La partie pratique consiste à chanter en prononçant le nom des notes. La partie théorique a pour but d'expliquer tout ce qui se rattache aux signes employés pour écrire la musique et aux lois qui les coordonnent tant sous le rapport du **son** (intonation), que sous celui de la **durée** (mesure).

C'est la partie théorique que nous présentons au public sous le titre de **THÉORIE DE LA MUSIQUE**.

Appelé depuis plusieurs années à diriger une classe de soffège au Conservatoire de Musique de Paris, nous écrivîmes cet ouvrage spécialement pour ce cours, l'expliquant, le modifiant, en en transformant même quelques

passages, selon ce que nous conseillaient la pratique et l'expérience. De plus, mis en œuvre, ayant subi l'expérimentation de l'École, il pourra, telle est du moins notre espérance, faciliter ces premières études toujours si arides. C'est là ce qui nous a engagé à le publier.

Cette THÉORIE se divise en cinq parties suivies d'un complément. La première partie traite *DES SIGNES EMPLOYÉS POUR ÉCRIRE LA MUSIQUE*; la deuxième, *DE LA GAMME ET DES INTERVALLES*; la troisième, *DE LA TONALITÉ*; la quatrième, *DE LA MESURE*; la cinquième, *DES PRINCIPES GÉNÉRAUX DE L'EXÉCUTION MUSICALE*, trop souvent négligée dans les études élémentaires; enfin le complément parle des *NOTES D'AGRÈMENT, ABRÉVIATIONS*, etc.

Adoptant l'excellente forme donnée par notre cher Maître Monsieur François BAZIN à son *COURS D'HARMONIE*, nous avons subdivisé chaque partie en un certain nombre de leçons, suivies chacune d'un exercice à écrire. Cette forme offre de grands avantages; car l'élève, apprenant peu à la fois, retient sans peine, et forcé de comprendre les faits, pour écrire correctement les exercices, il pourrait être dispensé de la récitation par cœur, le plus souvent pénible et quelquefois inutile.

Pour que la marche de certains chapitres ne soit pas ralentie, tout ce qui n'est pas indispensable, quoique pouvant offrir quelque intérêt, a été placé dans des notes, à la fin du volume.

Ajoutons que les paragraphes qui, dans le texte, sont écrits en caractères plus petits, pourront, suivant l'âge

ou l'aptitude de l'élève, être négligés par lui sans inconvénient. Enfin, la quatrième partie, quoique placée dans l'ordre qu'elle doit rigoureusement occuper, pourrait être étudiée par les commençants avant la troisième.

Si nous avons atteint le but que nous nous sommes proposé, nous devons en rendre un juste hommage à tout ce que nos devanciers ont écrit d'excellent sur ce sujet. Nous avons profité de leurs nombreux travaux et nous nous sommes efforcé d'éclaircir quelques points obscurs, d'être complet tout en restant concis, exact dans les définitions, d'enchaîner toutes les leçons de telle sorte que chacune soit la conséquence de celle qui la précède, et surtout de procéder toujours du **connu** à l'**inconnu**. En un mot, notre objectif a été l'**ordre**, la **clarté** et la **précision**.

THÉORIE DE LA MUSIQUE

1. La **musique** est l'art des sons. (1)

Elle s'écrit et se lit aussi facilement qu'on lit et écrit les paroles que nous prononçons.

Pour lire la musique et comprendre cette lecture, il faut connaître les signes au moyen desquels on l'écrit, et les lois qui les coordonnent.

L'étude de ces signes et de ces lois est l'objet de la **Théorie de la musique**.

PREMIÈRE PARTIE.

SIGNES EMPLOYÉS POUR ÉCRIRE LA MUSIQUE.

DES SIGNES PRINCIPAUX.

2. La musique s'écrit au moyen de signes que nous allons faire connaître et qui se placent sur la portée. (2)

3. Les signes principaux sont :

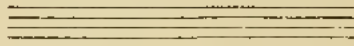
- 1° Les **notes**.
- 2° Les **clés**.
- 3° Les **silences**.
- 4° Les **altérations**.

1^{re} Leçon.

DE LA PORTÉE.

4. La **portée** est la réunion de cinq lignes parallèles et horizontales.

Ex.



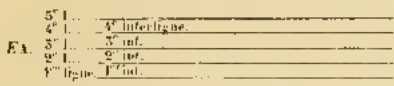
Il est convenu de compter les lignes de bas en haut : la première ligne est donc la ligne inférieure, et la ligne supérieure est par conséquent la cinquième.

(1) Voir la note au à la fin du volume.

(2) La portée est l'objet de la 1^{re} leçon.

5. L'espace compris entre les lignes se nomme *interligne*.

Les interlignes se comptent également de bas en haut; ainsi, le premier interligne est placé entre la première et la deuxième ligne; le deuxième, entre la deuxième et la troisième ligne, etc.



6. La **portée** se compose de *cinq lignes* et de *quatre interlignes*.

C'est sur la portée que se placent les signes qui servent à écrire la musique.

EXERCICE.

Tracez une portée et indiquez le numéro d'ordre de chaque ligne et de chaque interligne, comme dans l'exemple qui précède.

DES NOTES.

2^e Leçon.

7. Les **notes** représentent des *durées* et des *sous*.

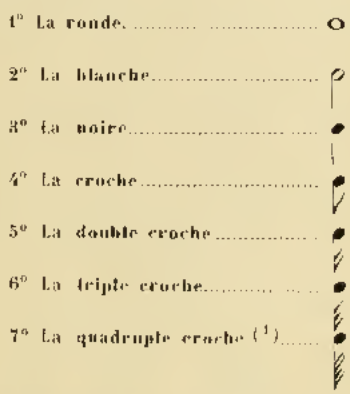
Selon leurs différentes *figures*, les notes expriment des *durées* différentes.

Selon leurs différentes *positions* sur la portée, les notes expriment des *sous* différents.

FIGURES DES NOTES

(SIGNES DES DURÉES)

8. Il y a *sept figures de notes* qui sont:

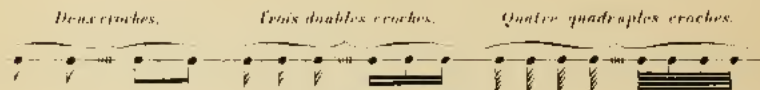


1. Remarquez l'analogie qui existe entre chacune de ces figures et celle qui la suit ou la précède; ainsi la croche n'est autre que la figure de la noire à laquelle on ajoute un crochet; la double croche n'est autre que la figure de la croche avec deux crochets au lieu d'un.

9. Lorsque plusieurs croches, doubles croches, triples croches, ou quadruples croches sont placées les unes à côté des autres, on peut remplacer les crochets par des barres en laissant ces notes. (1)

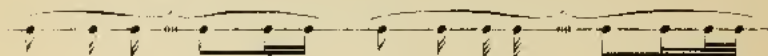
Le nombre des barres doit toujours être égal, pour chaque note, au nombre des crochets qu'elles remplacent; ainsi, il faut une barre pour des croches, deux pour des doubles croches, etc.

EXEMPLE.



VALEURS DIFFÉRENTES.

Une croche et deux doubles croches. *Une croche, une double croche et deux triples croches.*



Une double croche, une croche et une double croche.



EXERCICES.

1^o Écrivez au-dessus de chacune des figures suivantes le nom qui lui est propre.



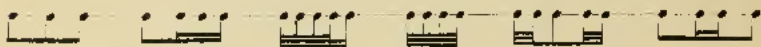
2^o Tracez au-dessus de chacun des noms suivants la figure de note qu'il exprime.

Croche — Ronde — Noire — Quadruple croche — Blanche — Triple croche — Double croche.

3^o Écrivez avec des barres les figures suivantes écrites avec des crochets.



4^o Écrivez avec des crochets les figures suivantes écrites avec des barres.









(1) Dans la musique vocale, il est d'usage, pour plus de clarté, d'employer les crochets lorsqu'à chaque croche, double croche, etc., est affectée une syllabe. Au contraire lorsqu'une seule syllabe est affectée à plusieurs croches, doubles croches, etc., on remplace les crochets par des barres.

3^e Leçon.

10. Les **figures de notes** étant disposées dans l'ordre que nous avons indiqué (§ 8), la **ronde** représente la plus longue durée, et chacune des autres figures vaut la moitié de la figure qui la précède, et par conséquent le double de celle qui la suit.

EXEMPLE.




La ronde		vaut: 2 <i>blanches</i> ou 4 <i>noires</i> ou 8 <i>croches</i> ou 16 <i>doubles croches</i> ou 32 <i>triples croches</i> ou 64 <i>quadruples croches</i> .
La blanche		vaut: 2 <i>noires</i> ou 4 <i>croches</i> ou 8 <i>doubles croches</i> ou 16 <i>triples croches</i> ou 32 <i>quadruples croches</i> .
La noire		vaut: 2 <i>croches</i> ou 4 <i>doubles croches</i> ou 8 <i>triples croches</i> ou 16 <i>quadruples croches</i> .
La croche		vaut: 2 <i>doubles croches</i> ou 4 <i>triples croches</i> ou 8 <i>quadruples croches</i> .
La double croche		vaut: 2 <i>triples croches</i> ou 4 <i>quadruples croches</i> .
La triple croche		vaut: 2 <i>quadruples croches</i> .

11. La **ronde**, représentant la plus longue durée, est considérée comme l'*unité de valeur*; les autres figures de notes, ayant une valeur usinée, sont considérées comme des fractions de la *ronde*, par conséquent:

La blanche	équival à une <i>demi</i>	$\frac{1}{2}$.
La noire	— un <i>quart</i>	$\frac{1}{4}$.
La croche	— un <i>huitième</i>	$\frac{1}{8}$.
La double croche	— un <i>seizième</i>	$\frac{1}{16}$.
La triple croche	— un <i>trente-deuxième</i>	$\frac{1}{32}$.
La quadruple croche	— un <i>soixante-quatrième</i>	$\frac{1}{64}$.

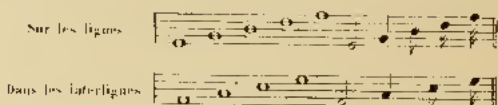
EXERCICE.

Indiquez le rapport de valeur de chacune des figures de notes suivantes avec les autres figures de notes.

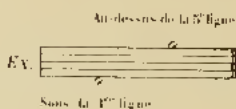
Blanche  — **Croche**  — **Triple croche** 

4^e Leçon.

12. Les notes, quelles que soient leurs figures, se placent sur la portée de la manière suivante :



On place également une note au-dessous de la première ligne, et une au-dessus de la cinquième.



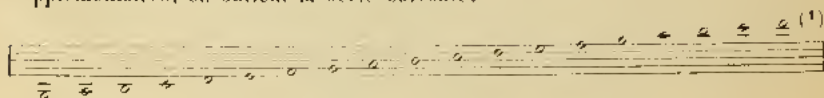
13. On peut aussi écrire d'autres notes, soit au-dessous de la portée, soit au-dessus ; on emploie alors de petites lignes nommées **lignes supplémentaires**. Le nombre de ces lignes supplémentaires n'est pas limité.



Les notes se placent sur ces lignes ; elles se placent aussi au-dessus de ces lignes lorsqu'elles sont au-dessus de la portée, et au-dessous de ces lignes lorsqu'elles sont au-dessous de la portée.



14. En écrivant les notes sur la portée, en remplissant chaque ligne et chaque interligne, en employant la note placée au-dessous de la première ligne, celle qui est placée au-dessus de la cinquième, ainsi que les notes écrites avec des lignes supplémentaires, on obtient la série suivante :



(1) Le nombre des lignes supplémentaires n'étant pas limité, on pourroit en employer davantage si c'étoit nécessaire.

Les notes placées sur la portée de bas en haut expriment des sons allant du grave à l'aigu; ainsi, la note placée sur la quatrième ligne est plus aiguë que celle qui se trouve dans le troisième interligne, qui, elle-même, est plus aiguë que toutes celles qui sont au-dessous.

EXERCICE.

Tracez toutes les notes qui peuvent se placer entre les deux notes ci-dessous, en prenant pour modèle l'exemple précédent.



5^e Leçon.

DU NOM DES NOTES.

15. Il n'y a que **sept noms de notes** pour exprimer tous les sons.

Ces noms sont :

1 2 3 4 5 6 7
UT ou DO, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI. (1)

Ces notes forment une *série de sons allant du grave à l'aigu*, et que l'on nomme *série ascendante*.

16. On peut ajouter une seconde *série* à la première, puis une troisième, une quatrième, etc.



En prononçant ces noms de notes dans l'ordre inverse, on obtiendra une *série de sons allant de l'aigu au grave*, et que l'on nomme *série descendante*.

17. On nomme **octave** la distance qui sépare deux notes de même nom, appartenant à deux séries voisines.

EXERCICE.

Tracez trois séries descendantes successives, c'est-à-dire dans l'ordre inverse à celui de l'exemple précédent.

(1) Voir la note (b) à la fin du volume.

6^e Leçon.

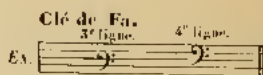
DES CLÉS.

18. Les **clés** se placent au commencement de la portée. Elles servent à fixer le nom des notes et à indiquer en même temps la place que celles-ci occupent dans l'échelle musicale. (Voir § 21, l'échelle musicale).

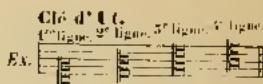
19. Il y a trois figures de clés.

1^o La clé de fa

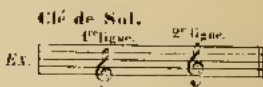
qui se place sur la 3^e ligne de la portée et sur la 4^e

2^o La clé d'ut

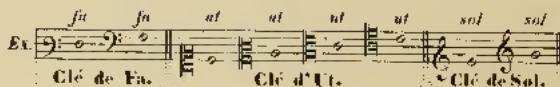
qui se place sur la 1^{re} ligne, sur la 2^e, la 3^e et la 4^e.

3^o La clé de sol

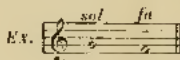
qui se place sur la 1^{re} ligne et sur la 2^e.⁽¹⁾



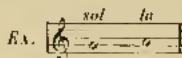
20. Chaque clé donne son nom à la note placée sur la ligne même qu'elle occupe.



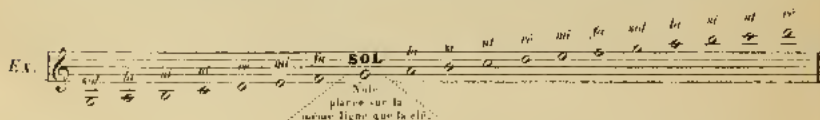
Le nom d'une note étant connu, il est facile de trouver le nom des autres notes; car elles se succèdent toujours dans l'ordre indiqué précédemment (§ 15); par conséquent si la note placée sur la deuxième ligne est un *sol*, celle qui est placée dans le premier interligne, c'est-à-dire immédiatement au-dessous de ce *sol*, est un *fa*.



La note placée dans le deuxième interligne, c'est-à-dire immédiatement au-dessus de ce *sol*, est un *la*.



En procédant de même, on trouve le nom de chacune des autres notes.



Il faut se rappeler qu'après avoir épuisé la série des sept noms de notes, on recommence une seconde série identique à la première, puis une troisième, etc.

(1) La clé de *fa* qui se place sur la 3^e ligne, la clé d'*ut* qui se place sur la 2^e ligne, et la clé de *sol* qui se place sur la 1^{re} ligne, ne sont plus, en usage; elles ne sont utiles que pour la transposition.

ÉCHELLE MUSICALE.

UTILITÉ DES DIFFÉRENTES CLÉS.

21. L'échelle musicale est la réunion de tous les sons appréciables à l'oreille, depuis le plus grave jusqu'au plus aigu, et pouvant être exécutés par des voix ou des instruments.

On divise cette échelle en trois parties principales : chacune de ces parties prend le nom de registre.

Le registre du grave qui comprend les sons les plus graves, (1^{er} tiers de l'échelle).

Le registre de l'aigu qui comprend les sons les plus aigus, (3^e ou dernières de l'échelle).

Le registre du médium qui comprend les sons intermédiaires, plus aigus que ceux du registre grave, et plus graves que ceux du registre aigu, (2^e tiers de l'échelle).

22. L'échelle musicale ayant une très grande étendue, les sons qu'elle contient ne pourraient s'écrire sur une seule portée sans le secours d'un grand nombre de lignes supplémentaires. C'est pour obvier à cet inconvénient qu'on a imaginé les diverses clés au moyen desquelles on peut placer sur la portée les différents registres de l'échelle musicale. (1)

EXERCICE.

Ecrivez au-dessus de chaque note le nom qui lui appartient. (Guidez-vous sur la note occupant la même ligne que la clé et dont le nom est indiqué).

Clé de Sol sur la 1^{re} ligne. SOL

Clé de Sol sur la 2^e ligne. SOL

Clé d'Ut sur la 1^{re} ligne. UT

Clé d'Ut sur la 2^e ligne. UT

Clé d'Ut sur la 3^e ligne. UT

Clé d'Ut sur la 4^e ligne. UT

Clé de Fa sur la 3^e ligne. FA

Clé de Fa sur la 4^e ligne. FA

(1) Voir la note (1) à la fin du volume.

7^e Leçon. DU RAPPORT DES CLÉS ENTRE ELLES.

23. Pour assigner à chaque son un rang déterminé dans l'échelle musicale, il a été convenu de choisir un son, qui, servant de jalon, de point de repère, permette de fixer le rapport de tous les autres sons entre eux.⁽¹⁾

Ce son est le *la*, placé en clé de sol 2^e ligne, dans le deuxième interligne.

24. On verra dans le tableau suivant, qui indique le rapport des clés entre elles, que ce *la* peut se trouver également sur la portée en employant d'autres clés.

The diagram illustrates the relationship between different clefs and the position of the note 'la' (A) on a staff. The diagram consists of seven staves, each representing a different clef: Sol 1^{re} ligne, Sol 2^e ligne, Ut 1^{re} ligne, Ut 2^e ligne, Ut 3^e ligne, Ut 4^e ligne, and Fa 5^e ligne. Each staff shows a sequence of notes with their corresponding solfège names (do, re, mi, fa, sol, la, si) and the specific 'la' note is marked with a triangle (A) or a triangle with a dot (A•). The 'la' note is consistently placed on the second line of each staff, demonstrating its relative position across different clefs.

REMARQUES. — 1^o Les notes placées dans la même colonne produisent le même son et portent le même nom.

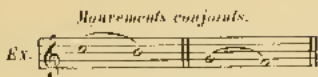
2^o La note surmontée du signe A est celle qui se place sur la même ligne que la clé et qui porte le même nom que cette clé.

3^o La note surmontée du signe (A•) est le *la* du diapason.

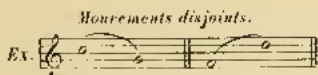
(1) Voir la note (la) la fin du volume.

DES MOUVEMENTS.

25. Lorsque deux notes immédiatement voisines se succèdent, elles forment le **mouvement conjoint**.



26. Lorsque deux notes non voisines se succèdent, elles forment le **mouvement disjoint**.

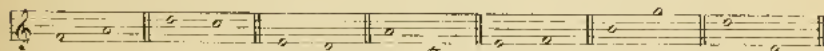


EXERCICES.

1^o Ecrivez en clé de sol 2^e ligne les notes suivantes placées sur différentes clés.



2^o Indiquez les mouvements qui se trouvent entre les notes qui suivent.

8^e Leçon.

DES VOIX.

27. Il y a deux genres de voix :

- 1^o Les voix d'hommes,
- 2^o Les voix de femmes ou d'enfants. (ces voix sont plus aiguës d'une octave que les voix d'hommes).

28. Chacun de ces deux genres de voix se divise en voix graves et en voix aiguës.

La voix *aiguë* de femme ou d'enfant se nomme **Soprano**.

— <i>grave</i> —	— Contralto .
— <i>aiguë</i> d'homme.....	— Ténor .
— <i>grave</i> —	— Basse .

29. Les voix forment les subdivisions suivantes :

TABEAU DE LA SUBDIVISION DES VOIX.

VOIX DE FEMME	} Aiguës.	{ <i>Soprano</i> , ou premier soprano ou premier dessus.
ou		
D'ENFANT		{ <i>Contralto</i> ,
VOIX	} Aiguës.	{ <i>Premier ténor</i> .
D'HOMME.		{ <i>Première basse</i> , ou baryton.
		{ <i>Seconde basse</i> , ou basse-taille.

30. Ces différents genres de voix (qui ont une étendue ordinaire de douze ou treize notes successives) n'occupent pas le même registre sur l'échelle musicale, et ne s'écrivent pas toutes sur la même clé. Pour la même raison les différents instruments s'écrivent sur différentes clés; quelques uns même, ayant une grande étendue, ont une clé affectée à leurs notes graves, et une autre à leurs notes aiguës.

EXERCICE.

Reproduisez le tableau de la subdivision des voix.

DE L'APPLICATION DES CLÉS

AUX VOIX ET AUX INSTRUMENTS.

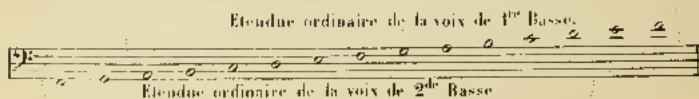
9^e Leçon.

31. Nous avons vu (tableau de rapport des clés entre elles, § 24) que la *clé de fa 4^e ligne* produit les notes les plus graves de l'échelle musicale; puis que présentant graduellement des registres de plus en plus aigus, les différentes clés se succèdent dans l'ordre suivant : la *clé de fa 3^e ligne*; la *clé d'ut 4^e ligne*; la *clé d'ut 3^e ligne*; la *clé d'ut 2^e ligne*; la *clé d'ut 1^{re} ligne*; la *clé de sol 2^e ligne*; et enfin la *clé de sol 1^{re} ligne*.⁽¹⁾

Nous allons indiquer à quels genres de voix et à quels instruments s'appliquent ces clés.

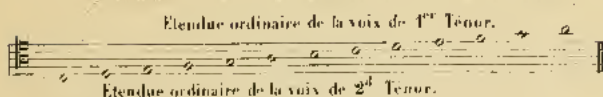
32.

CLE DE FA SUR LA 4^e LIGNE.

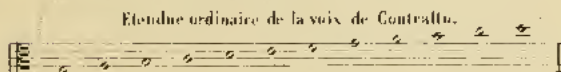


⁽¹⁾ Nous rappellerons (§ 19 - Note) que la clé de fa 3^e ligne, la clé d'ut 2^e ligne et la clé de sol 1^{re} ligne sont aujourd'hui hors d'usage.

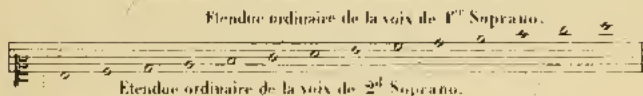
VOIX.	}	Première basse <i>ou</i> Baryton. ⁽¹⁾
		Seconde basse <i>ou</i> Basse-taille.
INSTRUMENTS.	}	Basson.
		Cor (pour quelques notes seulement).
		Trombone basse.
		Ophicléide.
		Violoncelle.
		Contre-basse.

33. CLE D'UT SUR LA 4^e LIGNE.

VOIX.	}	Premier ténor.
		Second ténor.
INSTRUMENTS.	}	Basson (pour quelques notes aigüés).
		Trombone ténor.
		Violoncelle (pour quelques notes).

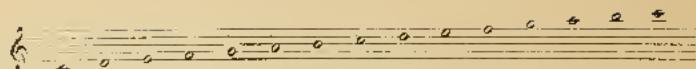
34. CLE D'UT SUR LA 3^e LIGNE.

VOIX.	Contralto	
INSTRUMENTS.	}	Trombone alto.
		Alto <i>ou</i> Quinte.

35. CLE D'UT SUR LA 1^{re} LIGNE.

VOIX.	}	Premier soprano.
		Second soprano. ⁽²⁾

(1) S'écrivait autrefois en clé de la 3^e ligne.(2) S'écrivait autrefois en clef d'ut 2^e ligne.



INSTRUMENTS.

Violon.
Violoncelle (pour quelques notes aigües).
Flûte.
Hautbois.
Clarinete.
Cor.
Cornet à pistons.
Trompette.
Cor anglais.
Sax-horn.
Saxophone.

37. La musique pour le **piano**, l'**orgue** et la **harpe** s'écrit sur deux portées.

La *portée inférieure*, sur laquelle est placée la *clé de fa 4^e ligne*, sert pour les sons graves (joués ordinairement par la main gauche).

La *portée supérieure*, sur laquelle est placée la *clé de sol 2^e ligne*, sert pour les sons aigus (joués ordinairement par la main droite).⁽¹⁾

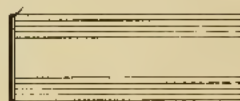
On unit ces deux portées par un signe nommé **accolade** et qui se place au commencement de chaque ligne.

Ex.



Il y a encore une autre sorte d'*accolade*, qui se place seulement dans la *partition* ⁽²⁾, et qui sert à unir deux ou un plus grand nombre de portées occupées par des instruments de même espèce, ou par différentes parties chorales.

Ex.



(1) Voir la note (e) à la fin du volume.

(2) On nomme *Partition* la réunion de toutes les parties d'un morceau de musique écrit pour plusieurs instruments ou plusieurs voix.

Cette réunion des parties s'opère en les écrivant l'une au-dessous de l'autre, de manière à ce que chaque mesure d'une partie corresponde à la même mesure de chacune des autres parties. La *partition* permet d'embrasser d'un coup d'œil l'ensemble d'une composition.

38. REMARQUES. — 1^o La connaissance de la clé de sol 2^e ligne étant plus répandue que celle des clés d'ut, on publie ordinairement sur cette clé tous les chants pour voix de soprano ou voix de ténor. Toute musique écrite en clé de sol et chantée par des hommes, est entendue à une octave au-dessous de la notation.

2^o La connaissance de toutes les clés n'étant indispensable qu'aux personnes qui désirent transposer ou aborder l'étude de l'harmonie et de la composition, celles qui se proposent seulement de chanter ou de jouer d'un instrument pourront se borner à l'étude de la clé affectée à leur genre de voix ou à leur instrument.

EXERCICE.








Reproduisez le tableau précédent de l'application des clés aux voix et aux instruments.

40^e Leçon.

DES SILENCES.

39. Les **silences** sont des signes qui indiquent l'interruption du son.

40. Il y a *sept figures de silences* exprimant la durée plus ou moins longue de l'interruption du son, et qui sont :

1 ^o La pause.....	
2 ^o La demi-pause.....	
3 ^o Le soupir.....	
4 ^o Le demi-soupir.....	
5 ^o Le quart de soupir.....	
6 ^o Le huitième de soupir.....	
7 ^o Le seizième de soupir ¹⁾	

La pause se place *au-dessous de la quatrième ligne*; la demi-pause *au-dessus de la troisième ligne*²⁾; les autres figures se placent indifféremment sur la portée.

EXERCICES.

1^o Ecrivez au-dessus de chacune des figures suivantes le nom qui lui est propre.



2^o Tracez au-dessous de chacun des noms suivants la figure de silence qu'il exprime.

Quart de soupir — Soupir — Demi-pause — Huitième de soupir

Pause — Demi-soupir — Seizième de soupir.

3^o Reconnaissez, dans une page de musique, le nom de tous les silences qui s'y trouvent.

¹⁾ Dans quelques éditions étrangères, on donne aussi au soupir l'une de ces deux figures. *2)*







²⁾ Remarquez l'analogie qui existe entre les deux premières figures et celle qui existe entre les cinq dernières. La pause se place *au-dessous de la 4^e ligne* de la portée; la demi-pause est *la même figure*, placée *au-dessus de la 3^e ligne*. Le soupir ressemble à un *sept* retourné, le demi-soupir à un *sept*, et les figures suivantes ne diffèrent du demi-soupir que par le nombre de leurs crochets.

³⁾ La pause se place quelquefois *sur une autre ligne* que la 4^e, et la demi-pause *sur une autre ligne* que la 3^e. C'est exceptionnellement et toujours pour obtenir plus de clarté.

11^e Leçon.

41. Les figures de silences étant disposées dans l'ordre que nous avons indiqué, (§ 40) la pause représente la plus longue durée, et chacune des autres figures vaut la moitié de celle qui la précède et par conséquent le double de celle qui la suit.

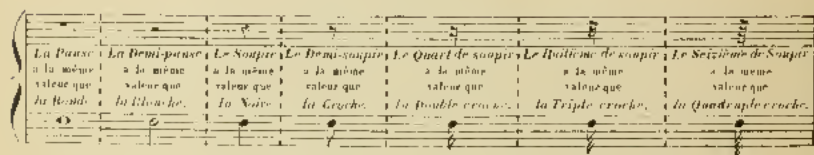
EXEMPLE.

La pause.....		vaut: 2 demi-pauses ou 4 soupirs ou 8 demi-soupirs ou 16 quarts de soupir ou 32 huitièmes de soupir ou 64 seizièmes de soupir.
La demi-pause.....		vaut: 2 soupirs ou 4 demi-soupirs ou 8 quarts de soupir ou 16 huitièmes de soupir ou 32 seizièmes de soupir.
Le soupir.....		vaut: 2 demi-soupirs ou 4 quarts de soupir ou 8 huitièmes de soupir ou 16 seizièmes de soupir.
Le demi-soupir.....		vaut: 2 quarts de soupir ou 4 huitièmes de soupir ou 8 seizièmes de soupir.
Le quart de soupir.....		vaut: 2 huitièmes de soupir ou 4 seizièmes de soupir.
Le huitième de soupir.....		vaut: 2 seizièmes de soupir.

RAPPORT DE DURÉE, ENTRE LES FIGURES DE NOTES ET LES FIGURES DE SILENCES.

42. Chaque figure de silence a une durée correspondante à celle d'une figure de note.

EXEMPLE.



La Pause	La Demi-pause	Le Soupir	Le Demi-soupir	Le Quart de soupir	Le Huitième de soupir	Le Seizième de Soupir
a la même	a la même	a la même	a la même	a la même	a la même	a la même
valeur que	valeur que	valeur que	valeur que	valeur que	valeur que	valeur que
la Ronde.	la Blanche.	la Noire.	la Crotche.	la Double croche.	la Triple croche.	la Quadruple croche.

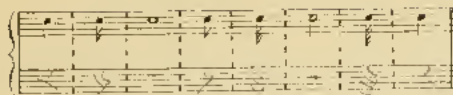
EXERCICES.

1^o Reproduisez le tableau de la valeur relative des figures de silences (§ 41).

2^o Ecrivez au-dessous des figures suivantes de silences les figures de notes qui ont la même valeur.



3° Écrivez au-dessous des figures suivantes de notes les figures de silences qui ont la même valeur.



DE L'ALTÉRATION.

12^e Leçon.

43. L'**altération** est un signe qui modifie le son de la note à laquelle il est affecté.

Il y a trois altérations :

1^o Le **dièse** \sharp , qui élève le son de la note.

2^o Le **bémol** \flat , qui abaisse le son de la note.

3^o Le **bécarre** \natural , qui détermine l'effet du dièse ou du bémol. Ainsi, il abaisse un son précédemment élevé par le dièse ; — il élève un son précédemment abaissé par le bémol.

44. L'altération se place :

1^o Devant la note qu'elle modifie et sur la même ligne ou dans le même interligne qu'elle. (Son effet se continue sur toutes les notes de même nom qui se trouvent dans la même mesure⁽¹⁾ et quelle que soit l'octave ou elles sont placées. Elle prend alors le nom d'**altération accidentelle** ou **accident**.)

2^o Au commencement de la portée, et immédiatement après la clé, toujours sur la même ligne ou dans le même interligne que la note qu'elle doit modifier. (Tant que cette altération reste à la clé, son effet se continue sur toutes les notes de même nom et quelle que soit l'octave ou elles sont placées.)

45. Il y a aussi :

1^o Le **double dièse** $\sharp\sharp$ ou \times , qui élève le son deux fois plus que le simple dièse.

2^o Le **double bémol** $\flat\flat$, qui abaisse le son deux fois plus que le simple bémol⁽²⁾

EXERCICES.

1^o Tracez les figures des altérations indiquées ci-dessous.

Bémol — Bécarre — Dièse — Double dièse — Double bémol.

2^o Écrivez le nom des altérations placées ci-dessous.

\natural — \flat — \sharp — $\flat\flat$ — \times

3^o Examinez avec attention une page de musique afin d'y reconnaître les altérations qui s'y trouvent.

⁽¹⁾ Voyez le mot *mesure*, 14^e Partie, 1^{re} Leçon, § 478.

⁽²⁾ Voir la note (*f*) à la fin du volume.

COMPLÉMENT DES SIGNES DE NOTATION.

DES SIGNES SECONDAIRES.

46. Les durées, représentées par les figures de notes, peuvent ainsi que nous l'avons vu (§ 44) se diviser en : *demies, quarts, huitièmes, etc*; mais ces différentes figures ne suffisent pas pour obtenir toutes les combinaisons possibles de durée. On a donc imaginé à cet effet d'autres signes, que nous nommons *signes secondaires*.

Ces signes sont :

1° Le point et le double point.

2° Le triolet.

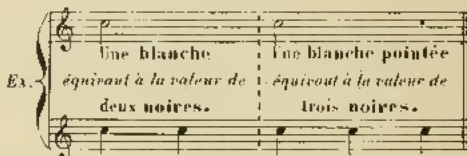
3° La liaison.

43^e Leçon.

DU POINT.

47. Le point se place après une note et augmente la valeur de cette note de la moitié de sa durée primitive.

Une blanche, par exemple, vaut deux noires; étant pointée, elle vaudra une noire de plus, c'est-à-dire trois noires.



48. On voit qu'à l'aide du point, on peut obtenir des durées égales aux trois quarts de la valeur des différentes figures de notes. Dans l'exemple précédent, la blanche pointée vaut trois noires et par conséquent, équivaut aux trois quarts de la ronde.

49.

TABEAU

DES VALEURS DE NOTES POINTÉES.

La ronde pointée.....		vaut: 3 blanches.....	
La blanche pointée.....		— 3 noires.....	
La noire pointée.....		— 3 croches.....	
La croche pointée.....		— 3 doubles croches.....	
La double croche pointée.....		— 3 triples croches.....	
La triple croche pointée.....		— 3 quadruples croches.....	

50. On place également le point après les figures de silences. Son effet est le même que lorsqu'il est placé après les figures de notes: il augmente de moitié la durée du silence.

Il n'est pas d'usage de pointer la pause, la demi-pause ni le soupir. Le point s'emploie seulement à partir du demi-soupir.

51.

TABLEAU

DES VALEURS DE SILENCES POINTÉS.

Le demi-soupir pointé.....	γ ·	vaut: 1 demi-soupir et 1 quart de soupir.....	γ $\frac{\gamma}{4}$
Le quart de soupir pointé.....	$\frac{\gamma}{4}$ ·	— 1 quart de soupir et 1 huitième de soupir.....	$\frac{\gamma}{4}$ $\frac{\gamma}{8}$
Le huitième de soupir pointé.....	$\frac{\gamma}{8}$ ·	— 1 huitième de soupir et 1 seizième de soupir.....	$\frac{\gamma}{8}$ $\frac{\gamma}{16}$

DU DOUBLE POINT:

52. On peut aussi placer deux points après une note ou un silence. Le second point augmente la durée de cette note ou de ce silence de la moitié de la durée du premier point, (c'est-à-dire, augmente encore d'un quart de sa durée primitive la note ou le silence déjà pointé).⁽¹⁾

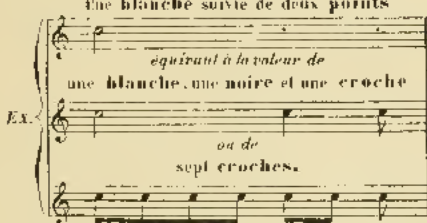
Une blanche suivie de deux points

équivalant à la valeur de

une blanche, une noire et une croche

ou de

sept croches.

Ex. 

53. On voit qu'à l'aide du double point, on peut obtenir des durées égales aux sept huitièmes de la valeur des différentes figures de notes. Dans l'exemple précédent, la blanche suivie de deux points équivalait aux sept huitièmes de la ronde.

EXERCICES.

1^o Indiquez le rapport de valeur de chacune des figures de notes pointées qui suivent, avec les figures de notes simples⁽²⁾.

Blanche pointée γ · — Croche pointée $\frac{\gamma}{4}$ · — Triple croche pointée $\frac{\gamma}{8}$ ·

2^o Indiquez le rapport de valeur de chacune des figures de notes doublement pointées qui suivent, avec les figures de notes simples.

Blanche doublement pointée γ · · — Croche doublement pointée $\frac{\gamma}{4}$ · ·

⁽¹⁾ On pourrait se qui arrive rarement ajouter un troisième point et même un quatrième; le troisième point vaudrait donc la moitié du deuxième, et le quatrième la moitié du troisième.

⁽²⁾ Pour la facilité de la démonstration, nous nommons note ou valeur simple: une valeur représentée par une figure de note non pointée, et n'étant pas en triplet. (Voir pour le triplet la leçon suivante.)

14^e Leçon.


54. Le **triolet** est la *division ternaire* d'une figure de note.

55. Nous avons vu précédemment (§ 10) que la durée d'une figure de note peut être divisée en deux parties égales (cette division par deux se nomme *binnaire*); mais jusqu'à présent, nous n'avions aucun signe pour diviser la durée d'une figure de note en trois parties égales.













Cette division s'obtient à l'aide du triolet, (cette division par trois se nomme *ternaire*).

56. Afin de ne pas multiplier les signes au moyen desquels on écrit la musique, ce qui en rendrait la lecture difficile, on emploie, pour représenter le triolet, les figures de durée que nous connaissons déjà. Seulement, trois de ces figures, (ou un nombre de figures équivalant à la même somme de valeur) employées dans une division ternaire, ont une valeur égale à deux des mêmes figures employées dans une division binaire.

On place le chiffre 3 au-dessus ou au-dessous du triolet; ce 3 suffit pour indiquer la division ternaire.

Ex.  Ce triolet de croches équivaut à une noire.
Chacune de ces croches vaut par conséquent le tiers d'une noire.

57. TABLEAU DES VALEURS DE NOTES EN TRIOLET.

La ronde.....		vaut: 3 blanches.....	en triolet	
La blanche.....		— 3 noires.....	—	
La noire.....		— 3 croches.....	—	
La croche.....		— 3 doubles croches.....	—	
La double croche		— 3 triples croches.....	—	
La triple croche		— 3 quadruples croches	—	

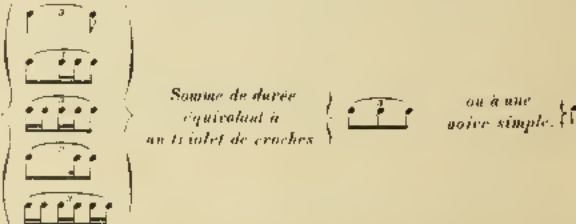
58. Un triolet peut ne pas former un groupe de trois notes égales, *pourvu que la somme de ses durées soit équivalente à celles des trois notes égales.*

EXEMPLE.

TRIOLETS
en notes
de
différentes durées.

Somme de durée
équivalente à
un triolet de croches

ou à une
noire simple.



59. Le silence peut aussi faire partie d'un triolet; sa valeur doit alors être égale à celle de la note qu'il remplace.

EXEMPLE.

Ici le demi-sourcil remplace une crotche.

Ici le sourcil remplace une note.

DU DOUBLE TRIOLET SIXAIN OU SEPTOLET.

60. On nomme **double triolet**, **sixain** ou **septolet**, l'union en un seul groupe de deux triolets voisins.

Au lieu d'indiquer par un 3 chacun des triolets séparés, on indique le double triolet par un 6 placé au-dessus du groupe entier.

EXEMPLE.

au lieu de

au lieu de

61. Il ne faut pas confondre le *triolet double* ou *sixain* avec le *triolet simple* dont chaque note est divisée en deux.

Le premier est la *division ternaire* de chaque note d'un groupe *binnaire* .

Le second est la *division binaire* de chaque note d'un groupe *ternaire*, (il fait partie des triolets dont il est question § 58).

DES DIVISIONS IRRÉGULIÈRES.

62. Des groupes divisant irrégulièrement une figure de note se présentent quelquefois.

Ces groupes, composés d'un nombre impair de notes, soit de 5, de 7, de 9, etc., se représentent par l'espèce de note paire fournissant la division la plus analogue; ce groupe doit toujours être surmonté d'un chiffre indicateur.

EXEMPLE.

équivalent à

équivalent à

équivalent à

1° Ecrivez des triollets de croches équivalant à la durée des valeurs suivantes.



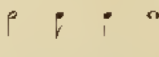
2° Ecrivez des triollets en valeurs inégales, et des triollets contenant des silences, équivalant à la durée des figures suivantes.



3° Ecrivez des doubles triollets ou sixains, équivalant à la durée des figures suivantes



4° Ecrivez des groupes de 5, de 7, de 9 et de 11 notes, équivalant à la durée des figures suivantes.



15^e Leçon.

DE LA LIAISON.

63. La *liaison* ⁽¹⁾ est un signe qui unit deux notes de même son et presque toujours de même nom, quelle que soit leur durée.

Elle indique l'adjonction de la valeur de la seconde note à la valeur de la première.

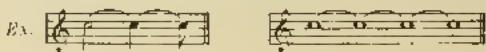
On dit alors que ces notes sont *liées*.



Le premier exemple exprime une durée égale à une blanche et une croche.

Le second exemple exprime une durée égale à deux rondes.

64. On peut également lier les unes aux autres plus de deux notes consécutives.



65. La *liaison* est indispensable pour obtenir des durées qu'on ne pourrait écrire avec les signes dont nous avons parlé précédemment.

EXERCICES

1° Ecrivez à l'aide de notes liées des valeurs égales
à cinq croches.

à trois rondes et une blanche.

à deux rondes et trois croches.

à une blanche, une croche et une double croche.

2° Faites la récapitulation de cette première partie; puis, exercez vous à reconnaître, dans une page de musique, tous les signes dont il a été question jusqu'ici.

(1) Nous parlons ici de la liaison comme signe de durée seulement, nous verrons plus tard sa signification comme signe d'accentuation.

DEUXIÈME PARTIE.

LA GAMME — LES INTERVALLES.

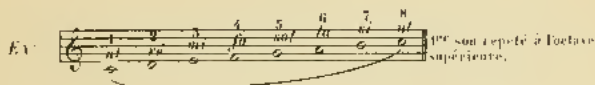
DE LA GAMME DIATONIQUE.

1^{re} Leçon.

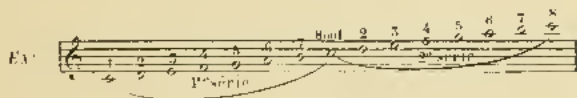
66. On nomme **gamme diatonique** une succession de sons, disposés par mouvement conjoint et selon les lois de la tonalité. ⁽¹⁾

Les sept notes se succédant ainsi *ut, ré, mi, fa, sol, la, si* dans l'ordre que nous avons fait connaître au paragr. 15¹ et auxquelles on ajoute un huitième son, forment une *gamme diatonique*.

Ce huitième son n'est autre que la première note répétée à l'octave supérieure.



L'*ut*, note finale de cette série, peut être également la note initiale d'une nouvelle série, semblable à la première, mais plus aiguë.



Chaque note d'une gamme prend aussi le nom de **degré**.

TON ET DEMI-TON.

67. Les *degrés* ou *notes* de la gamme ne sont pas également espacés entre eux : entre les uns la distance est plus grande, entre les autres elle est plus petite.

La distance plus grande se nomme **ton**.

La distance plus petite se nomme **demi-ton**.

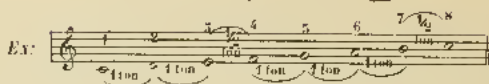
(1) La tonalité fera l'objet de la 3^e partie.

68. Le **ton** est placé :

entre le 1 ^{er} degré et le 2 ^{im} degré	
— 2 ^e —	— 3 ^e —
— 4 ^e —	— 5 ^e —
— 5 ^e —	— 6 ^e —
— 6 ^e —	— 7 ^e —

Le **demi-ton** est placé :

entre le 3 ^e degré et le 4 ^e degré	
— 7 ^e —	— 8 ^e —



69. La gamme diatonique est donc composée de 5 tons et de 2 demi-tons.

Nous verrons plus tard que la gamme diatonique peut commencer par toute autre note que la note *ut*.

EXERCICE.

Reproduisez la gamme écrite dans les exemples précédents, et indiquez entre quels degrés se placent les tons et les demi-tons.

DE LA DIVISION DU TON.

DEMI-TON DIATONIQUE ET DEMI-TON CHROMATIQUE.

2^e Leçon.

70. Un ton peut se diviser en deux demi-tons.

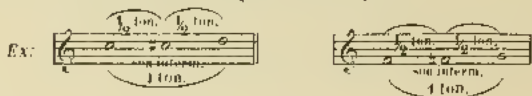
Entre deux notes séparées par un ton, soit: *ut-ré*, on peut faire entendre un son intermédiaire.

De la note *ut* à ce son intermédiaire, il y a un demi-ton.

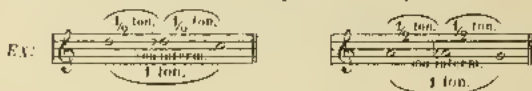
De ce son intermédiaire à la note *ré* il y a un autre demi-ton.

Ce son intermédiaire peut s'obtenir :

1^{er} En élevant le son de la note inférieure par un dièse, \sharp . (Le dièse élève d'un demi-ton le son de la note devant laquelle il est placé.)



2^e En abaissant le son de la note supérieure par un bémol, \flat . (Le bémol abaisse d'un demi-ton le son de la note devant laquelle il est placé.)



Le son intermédiaire peut toujours se placer entre deux sons séparés par un ton; par conséquent, un ton peut toujours être divisé en deux demi-tons.

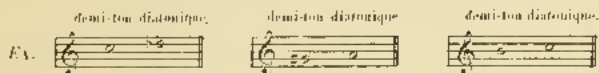
DEMI-TON DIATONIQUE — DEMI-TON CHROMATIQUE.

71. Les deux *demi-tons* formant un *ton* ne sont pas égaux; l'un est un peu plus grand que l'autre.

Le plus petit se nomme **demi-ton diatonique**.

Le plus grand se nomme **demi-ton chromatique**.⁽¹⁾

Le **demi-ton diatonique** est celui qui se place entre deux notes de noms différents (soit d'un degré à un autre).¹

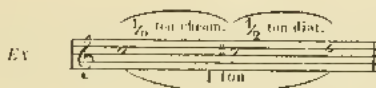


Le **demi-ton chromatique** est celui qui se place entre deux notes de même nom, mais dont l'une est altérée, (soit d'un degré au même degré altéré).²

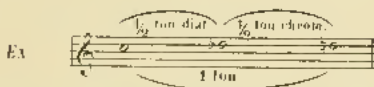


72. On voit, par ce qui précède, qu'un *ton* contient toujours deux *demi-tons* de natures différentes. L'un est *diatonique*, l'autre est *chromatique*.

Si l'on passe de *ut* au *ré* en élevant la note inférieure par le dièse, le demi-ton chromatique se présente le premier, et le demi-ton diatonique, le second.



Si l'on passe de *ut* au *ré* en abaissant la note supérieure par le bémol, le contraire a lieu: c'est alors le demi-ton diatonique qui se présente le premier, et le demi-ton chromatique, le second.



73. REMARQUE. — Le ton se divise en 9 parties égales; chacune de ces parties se nomme **Comma**. C'est la plus petite différence entre deux sons appreciable à l'oreille⁽²⁾

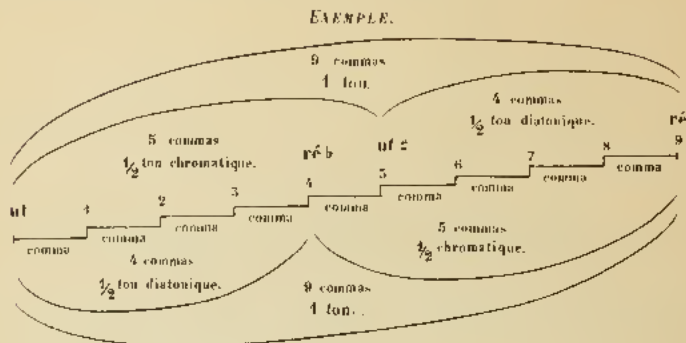
Le demi-ton diatonique, qui est le plus petit, vaut 4 commas, c'est-à-dire les $\frac{4}{9}$ d'un ton.

Le demi-ton chromatique, qui est le plus grand, vaut 5 commas, c'est-à-dire les $\frac{5}{9}$ d'un ton.

⁽¹⁾ Les physiciens ne sont pas d'accord sur ce point avec les musiciens.

⁽²⁾ Quelques-uns prétendent que le ton se divise en 5 commas; selon les lois de l'acoustique il y a plusieurs espèces de commas, etc; mais ces faits, ainsi que les considérations auxquelles ils entraînent, n'ont aucune importance au point de vue pratique de la musique.

La distance d'un comma se trouve donc entre le son dièse et le son bémol qui divisent un ton.
Le son dièse est plus aigu d'un comma que le son bémol.



74. Dans cet exemple, la ligne brisée représente la distance qui sépare *ut* de *ré*.

Chacun des neuf échelons de cette ligne brisée représente un comma.

Par conséquent, on voit :

1^o Que d'*ut* à *ut dièse*, demi-ton chromatique, il y a cinq commas, et que d'*ut dièse* à *ré*, demi-ton diatonique, il y a quatre commas.

2^o Que d'*ut* à *ré bémol*, demi-ton diatonique, il y a quatre commas, et de *ré bémol* à *ré*, demi-ton chromatique, il y a cinq commas.

3^o Que de *ré bémol* à *ut dièse*, il y a un comma.

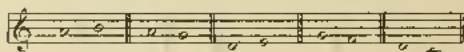
75. Dans les instruments où l'on forme la note, comme le violon, le violoncelle, etc, l'exécutant entraîne par le sentiment mélodique, se soumet involontairement à cette différence.

Dans les instruments à sons fixes, comme le piano ou l'orgue, on a adopté l'accord tempéré ou tempérément. Les deux demi-tons étant rapprochés l'un de l'autre partagent le ton en deux parties égales, donnent le même son et s'exécutent avec la même touche.

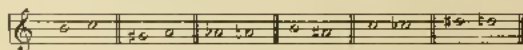
Le tempérément favorise l'enharmonie dont nous allons parler dans le chapitre suivant.

EXERCICES.

1^o Écrivez la note diésée et la note bémolisée qui forment le demi-ton entre les notes suivantes.



2^o Indiquez de quelle espèce sont les demi-tons qui se trouvent entre les notes voisines tracées ci-dessous.



(1) On nomme quelquefois *note naturelle*, celle qui n'est ni diésée ni bémolisée; ainsi, on pourrait dire « *ut dièse* à *ré naturel* ». Ce *not naturel* nous semble superflu, puisqu'on doit toujours spécifier l'altération qui affecte une note; par conséquent, lorsque l'altération n'est pas spécifiée la note est *naturelle*.

DE L'ENHARMONIE.

3^e Leçon.

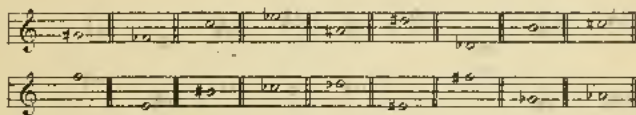
76. L'**enharmonie** est le rapport, l'espèce de synonymie qui existe entre deux notes de noms différents, mais affectées toutes deux au même son; (⁽¹⁾ *ut* \sharp et *ré* \flat , *mi* et *fa* \flat), forment donc une **enharmonie**.



Les notes formant l'**enharmonie** se nomment **notes enharmoniques**; (⁽²⁾ *ut* \sharp et *ré* \flat) sont par conséquent **enharmoniques** l'une de l'autre: *ut* \sharp étant **note enharmonique** de *ré* \flat , et *ré* \flat étant **note enharmonique** d'*ut* \sharp .

EXERCICE.

Ecrivez, à côté de chacune des notes tracées ci-dessous, la note formant **enharmonie** avec elle.



DES INTERVALLES.

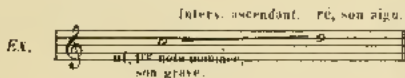
4^e Leçon.

77. On nomme **intervalle** la distance qui sépare deux sons.

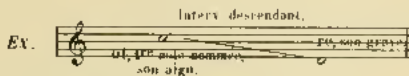
On mesure un intervalle par le nombre de degrés qu'il contient, y compris le son grave et le son aigu. Le nombre de degrés est exprimé par le nom de l'intervalle.

78. L'intervalle est **ascendant** ou **descendant**.

Il est **ascendant** lorsqu'on le mesure du grave à l'aigu. (Lorsque la première note nommée est le son grave.)



Il est **descendant** lorsqu'on le mesure de l'aigu au grave. (Lorsque la première note nommée est le son aigu.)



Un intervalle doit toujours être considéré comme **ascendant** à moins que le contraire ne soit spécifié.

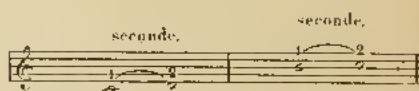
(1) Par suite du tempérament dont il a été parlé dans la leçon précédente.

(2) On les nomme aussi **notes synonymes**.

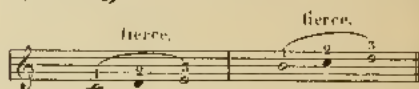
79. On nomme **unisson** le même son produit par plusieurs voix ou instruments; par conséquent, l'unisson n'est pas un intervalle. ⁽¹⁾

80. NOMS DES INTERVALLES.

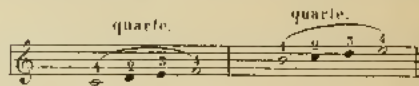
L'intervalle contenant 2 degrés
se nomme
seconde.



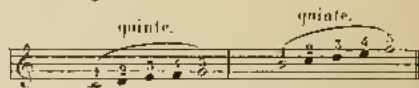
L'intervalle contenant 3 degrés
se nomme
tierce.



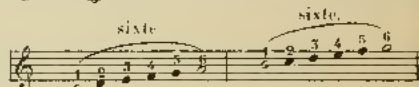
L'intervalle contenant 4 degrés
se nomme
quarte.



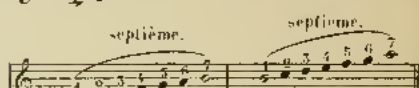
L'intervalle contenant 5 degrés
se nomme
quinte.



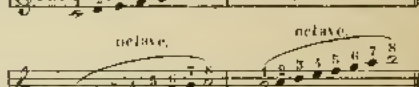
L'intervalle contenant 6 degrés
se nomme
sixte.



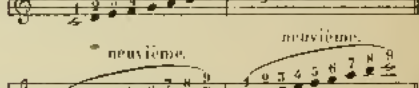
L'intervalle contenant 7 degrés
se nomme
septième.



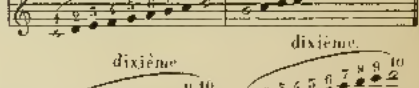
L'intervalle contenant 8 degrés
se nomme
octave.



L'intervalle contenant 9 degrés
se nomme
neuvième.



L'intervalle contenant 10 degrés
se nomme
dixième.



etc.

81. Si l'intervalle était descendant, au lieu de compter le nombre des degrés contenus dans cet intervalle en partant du son grave, il faudrait, au contraire, compter les degrés en partant du son aigu.

Ex. Intervalle descendant
de
sixte.

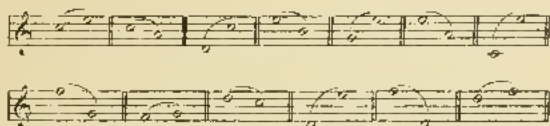


⁽¹⁾ Deux sons au même son il n'y a pas d'intervalle; de même qu'en géométrie, d'un point au même point il n'y a aucune distance.

EXERCICES.

1^o Reproduisez le tableau du nom des intervalles, en prenant comme point de départ la note *ré* pour la première colonne, et la note *la* pour la seconde colonne.

2^o Indiquez l'intervalle qui sépare les deux notes jointes, dans l'exercice ci-dessous, par une ligne courbe.



(Suite des intervalles.)

DES INTERVALLES SIMPLES ET REDOUBLÉS. (1)

5^e Leçon.

82. On nomme **intervalle simple** tout intervalle n'excédant pas l'étendue d'une octave; par conséquent

La seconde	}	sont des intervalles simples.
La tierce		
La quarte		
La quinte		
La sixte		
La septième		
Et l'octave		

83. On nomme **intervalle redoublé** tout intervalle excédant l'étendue d'une octave; par conséquent

La neuvième	}	sont des intervalles redoublés.
La dixième		
La onzième etc.		

Un intervalle peut être redoublé à une ou à plusieurs octaves de l'intervalle simple.



(1) Au lieu de *redoublés* on dit quelquefois *acomparés*, mais nous n'avons pas employé ce dernier terme, qui nous semble pas rendre suffisamment l'idée qu'il doit exprimer.

84. Pour trouver l'intervalle simple d'un intervalle redoublé, il faut retrancher 7 du nombre de degrés contenus dans cet intervalle, autant de fois que cela est nécessaire pour que le reste ne soit pas supérieur au nombre 8. Ce reste exprime l'intervalle simple.

EXEMPLE.

Pour trouver l'intervalle simple de la 16^e, retranchez deux fois 7, c'est-à-dire 14, le reste est 2. La 16^e est donc une *seconde* redoublée à deux octaves.

EX: 

85. Pour trouver le redoublement d'un intervalle simple, il faut, au nombre de degrés contenus dans cet intervalle, ajouter autant de fois 7 qu'on veut opérer de redoublement.

EXEMPLE.

Pour redoubler la *tierce* à une octave, ajoutez 7 à 3, ce qui donne une *dixième*.

EX: 

Pour redoubler la *tierce* à deux octaves, ajoutez deux fois 7, c'est-à-dire 14, à 3, ce qui donne une *dix-septième*.

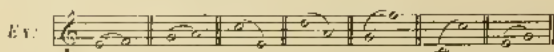
EX: 

EXERCICES.

1^o Indiquez les intervalles simples des intervalles redoublés suivants.

EX: 

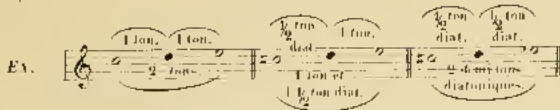
2^o Indiquez les intervalles redoublés à une, deux et trois octaves de chacun des intervalles simples suivants.

EX: 

DES QUALIFICATIONS DES INTERVALLES.

6^e Leçon.

86. Les intervalles contenant le même nombre de degrés ne sont pas toujours égaux entre eux; ainsi, d'*ut* à *mi*, il y a une *tierce*, mais d'*ut dièse* à *mi* ou d'*ut dièse* à *mi bémol*, il y a également une *tierce*, puisque ces intervalles contiennent toujours trois degrés.



Cependant ces *tierces* ne sont pas égales, puisque d'*ut* à *mi*, il y a deux tons, d'*ut dièse* à *mi*, un ton et un demi-ton diatonique, et d'*ut dièse* à *mi bémol*, deux demi-tons diatoniques.

Il y a donc plusieurs espèces de *secondes*, de *tierces*, de *quartes*, etc.

87. Pour distinguer ces différentes espèces, il y a plusieurs *qualifications* qui sont :

mîneur — majeur — juste — diminué et augmenté.

Il y a encore les qualifications de *sous-diminué*, et de *sur-augmenté*, mais ces sortes d'intervalles sont employés très rarement.

Voici le tableau des qualifications appartenant à chaque intervalle.

La seconde	peut être	mîneure	majeure	augmentée.
La tierce	—	diminuée	mîneure	majeure	augmentée.
La quarte	—	diminuée	juste	augmentée.
La quinte	—	diminuée	juste	augmentée.
La sixte	—	diminuée	mîneure	majeure	augmentée.
La septième	—	diminuée	mîneure	majeure
L'octave	—	diminuée	juste	augmentée.

Un intervalle redoublé porte toujours les mêmes *qualifications* que l'intervalle simple dont il émane.

REMARQUES. 1^o Les intervalles qui peuvent porter les qualifications de *mîneur* et de *majeur*, ne peuvent porter celle de *juste* et *vice versa*.

2^o La *seconde* est le seul intervalle qui puisse être *diminué*, et la *septième* est le seul qui ne puisse être *augmenté*.

3^o L'intervalle *diminué* est toujours plus petit que le même intervalle *mîneur* ou *juste*.

4^o L'intervalle *augmenté* est toujours plus grand que le même intervalle *majeur* ou *juste*. (Vérifiez ces remarques sur le tableau précédent.)

On voit par ce qui précède qu'un intervalle tire son nom du nombre de degrés qu'il contient, et sa qualification du nombre de tons et de demi-tons qui séparent ces degrés.

EXERCICE.

Reproduisez le tableau des qualifications appartenant à chaque intervalle.

DE LA COMPOSITION DES INTERVALLES.

7^e Leçon.

88. Nous allons donner le tableau de la composition des intervalles, (en tons et demi-tons) puis nous donnerons une mnémotechnique pour le retenir facilement.

TABLEAU DE LA COMPOSITION DES INTERVALLES.⁽¹⁾

secondes.	La seconde diatonique est autre que l'octave. (8 ⁷⁶) Celle seconde est admissible comme intervalle supérieur, puisqu'il y a 20 ¹ existant de 2 sons.	<i>mineure</i> 1 demi-ton diatonique.	<i> majeure</i> 1 ton.	<i>augmentée</i> 1 ton et 1 demi-ton chromatique.
tierces.	<i>diminuée</i> 2 diatoniques distoniques.	<i>mineure</i> 1 ton et 1 demi-ton diatonique.	<i> majeure</i> 2 tons.	<i>augmentée</i> 2 tons et 1 demi-ton chromatique.
quartes.	<i>diminuée</i> 1 ton et 2 demi-tons diatoniques.	<i>juste</i> 2 tons et 1 demi-ton diatonique.		<i>augmentée</i> 2 tons, 1 demi-ton diatonique et 1 demi-ton chromatique. 3 tons. (3) Egalement avec triton.
quintes.	<i>diminuée</i> 2 tons et 2 demi-tons diatoniques.	<i>juste</i> 3 tons et 1 demi-ton diatonique.		<i>augmentée</i> 3 tons, 1 demi-ton diatonique et 1 demi-ton chromatique. ou 4 tons. (5)
sixtes.	<i>diminuée</i> 2 tons et 3 demi-tons diatoniques.	<i>mineure</i> 3 tons et 2 demi-tons diatoniques.	<i> majeure</i> 4 tons et 1 demi-ton diatonique.	<i>augmentée</i> 4 tons, 1 demi-ton diatonique et 1 demi-ton chromatique.
septièmes.	<i>diminuée</i> 3 tons et 3 demi-tons diatoniques.	<i>mineure</i> 4 tons et 2 demi-tons diatoniques.	<i> majeure</i> 5 tons et 1 demi-ton diatonique.	La septième augmentée pourrait s'expliquer théoriquement, mais elle est absolument inutile dans la pratique.
octaves.	<i>diminuée</i> 4 tons et 3 demi-tons diatoniques.	<i>juste</i> 5 tons et 2 demi-tons diatoniques.		<i>augmentée</i> 5 tons, 2 demi-tons diatoniques et 1 demi-ton chromatique.

⁽¹⁾ Quelques théoriciens d'une grande autorité appliquent à la 4th et à la 5th les qualifications de *mineure* et de *majeure* à l'exclusion de celle de *juste*. Les considérations sur lesquelles ils s'appuient sont des plus sérieuses, néanmoins nous sommes conformés à l'usage adopté au conservatoire.

Au point de vue pratique, cela n'a pas d'importance; cependant, il est bon de savoir à quelles quartes et à quelles quintes s'appliquent les qualifications de *mineure* et de *majeure*.

La quarte mineure

La quarte majeure

La quinte mineure

La quinte majeure

est autre

est autre

est autre

est autre

quarte juste

quarte augmentée

quinte diminuée

quinte juste

Voir la note (7) à la fin du volume.

⁽²⁾ Le total est le même, la différence d'énonciation est motivée par les degrés intermédiaires qui séparent les deux notes de l'intervalle. Ainsi, pour la *quarte augmentée* qui se place dans la gamme majeure, du 4^e degré au 7^e, on trouve en sa composition par 2 tons, 1 demi-ton diat. et 1 demi-ton chromat. si la sixte de la gauche est mineure ou contraire, si la sixte de la gamme est majeure, on dira 3 tons. (Voyez pour la gamme mineure, la 3^e partie, 8^e et 9^e leçons.)

MNÉMONIQUE

pour retenir facilement la composition des intervalles.

A. RÈGLES CONCERNANT LES INTERVALLES

MINEURS, MAJEURS ET JUSTES.

89. 1^{re} Les tons et les demi-tons contenus dans un intervalle mineur, majeur ou juste, étant additionnés ensemble, doivent former un total inférieur de 1 au chiffre représentant l'intervalle.

2^{de} Les intervalles majeurs ou justes ont 1 demi-ton diatonique.

3^{de} Les intervalles mineurs ont 2 demi-tons diatoniques.

EXCEPTIONS. — La 2^{de} et la 3^{re} majeures n'ont pas de demi-ton.

La 2^{de} et la 3^{re} mineures n'ont qu'un demi-ton.

L'octave juste a deux demi-tons.

EXEMPLE.

Pour trouver la composition de la quinte juste, nous savons:

1^{re} Que le nombre de tons et de demi-tons doit être inférieur de 1 au chiffre 5 représentant la quinte; ce nombre est donc 4.

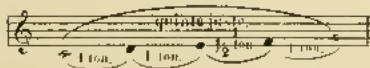
2^{de} Que l'intervalle juste a 1 demi-ton diatonique.

Or, si 4 est le total des tons et demi-tons, si l'intervalle juste a 1 demi-ton, la quinte juste contient donc:

3 tons

et 1 demi-ton diatonique.

Total 4, nombre inférieur de 1 au chiffre 5
représentant la quinte.



B — RÉGLE UNIQUE ET SANS EXCEPTION CONCERNANT LES INTERVALLES AUGMENTÉS.

90. Un intervalle *augmenté* est toujours plus grand d'un demi-ton chromatique, que le même intervalle *majeur* ou *juste*.

EXEMPLE.

Pour trouver la composition de la quinte augmentée, nous savons qu'il faut ajouter un demi-ton chromatique à la composition de la quinte juste. Or, la quinte juste contenant 3 tons et 1 demi-ton diatonique, la quinte augmentée contiendra 3 tons, 1 demi-ton diatonique et 1 demi-ton chromatique. (1)



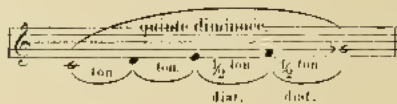
Un intervalle *sur-augmenté* a toujours 1 demi-ton chromatique de plus que le même intervalle *augmenté*.

C — RÉGLE UNIQUE ET SANS EXCEPTION CONCERNANT LES INTERVALLES DIMINUÉS.

91. Un intervalle *diminué* est toujours plus petit d'un demi-ton chromatique que le même intervalle *mineur* ou *juste*.

EXEMPLE.

Pour trouver la composition de la quinte diminuée, nous savons qu'il faut retrancher un demi-ton chromatique à la composition de la quinte juste. Or, la quinte juste contenant 3 tons et 1 demi-ton diatonique, la quinte diminuée contiendra 2 tons et 2 demi-tons diatoniques. (2)



Un intervalle *sous-diminué* a toujours 1 demi-ton chromatique de moins que le même intervalle *diminué*.

(1) Remarquez que le demi-ton chromatique ne se dédouble séparément que dans les intervalles augmentés.

(2) Rappelez-vous qu'un ton est composé d'un demi-ton diatonique et d'un demi-ton chromatique. Or, si l'on retranche de ce ton, le demi-ton chromatique, il ne reste plus que le demi-ton diatonique.

Cela donnera comme résultat, pour un intervalle diminué, 1 ton de moins et 1 demi-ton diatonique de plus que pour le même intervalle juste ou majeur.

Pour la composition des intervalles redoublés, voir la note (h) à la fin du volume.

EXERCICE.

Cherchez la composition de chaque intervalle du tableau, au moyen de la mnémorique et en opérant comme dans les exemples précédents.

SUITE DE LA MÊME LEÇON.

92. Il est indispensable de connaître l'intervalle et la nature de l'intervalle qui se trouve entre deux notes quelconques, altérées ou non altérées.

Cette connaissance s'acquiert facilement par la pratique, mais au commencement elle offre quelques difficultés que nous allons essayer d'aplanir.

MOYEN DE RECONNAÎTRE L'INTERVALLE

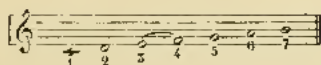
QUI SE TROUVE ENTRE DEUX NOTES.

93. Si aucune des deux notes n'est altérée, il suffit de se rappeler que dans la gamme il n'y a que deux demi-tons diatoniques, l'un de *mi* à *fa*, l'autre de *si* à *ut*. Or, il est facile de voir si, entre les deux notes formant l'intervalle à trouver, on rencontre, soit ces deux demi-tons, soit l'un des deux seulement, ou enfin si on ne les rencontre pas.

Connaissant le nombre des demi-tons, on retrouve la nature de l'intervalle en se reportant au tableau précédent. (§ 88)

EXEMPLE.

D— Quel intervalle y a-t-il d'*ut* à *si*?



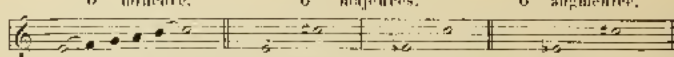
1° Il y a 7 degrés, c'est donc une *septième*.

2° Entre ces degrés, il n'y a que le demi-ton *mi-fa*; c'est donc une *septième majeure*. (Vérifiez au tableau. § 88)

94. Si les deux notes, ou seulement l'une des deux était altérée, il faudrait supprimer mentalement les altérations et chercher la nature de l'intervalle, comme dans le paragraphe précédent; puis, remplaçant ces altérations, tenir compte de leur effet sur l'intervalle inaltéré qui est connu. Ainsi:

1^o On agrandit d'un *demi-ton chromatique* un intervalle inaltéré, en élevant sa note aigüe par un accident ascendant ou en abaissant sa note grave par un accident descendant. Il prend alors la qualification immédiatement supérieure, c'est-à-dire, *majeur* au lieu de *mineur* , *augmenté* au lieu de *juste* ou de *majeur* .

L'intervalle serait agrandi de 2 *demi-tons chromatiques* si la note aigüe était élevée en même temps que la note grave, abaissée.

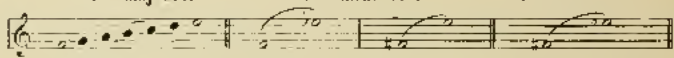
EX. 

 6^{te} mineure, 6^{tes} majeures, 6^{te} augmentée,

 (12 demi-tons diatoniques.) (agrandies de 1 demi-ton chromatique) (agrandie de 2 demi-tons chromatiques.)

2^o On rend plus petit d'un *demi-ton chromatique* un intervalle inaltéré, en abaissant sa note aigüe par un accident descendant, ou en élevant sa note grave par un accident ascendant. Il prend alors la qualification immédiatement inférieure, c'est-à-dire, *mineur* au lieu de *majeur* , *diminué* au lieu de *juste* ou de *mineur* .

L'intervalle serait rendu plus petit de 2 *demi-tons chromatiques* si la note aigüe était abaissée en même temps que la note grave élevée.

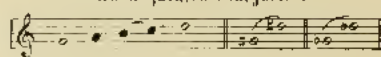
EX. 

 7^{me} majeure, 7^{mes} mineures, 7^{me} diminuée,

 (11 demi-tons diatoniques.) (plus petites de 1 demi-ton chrom.) (plus petite de 2 demi-tons chromatiques.)

3^o Si la note grave et la note aigüe étaient toutes deux altérées par des accidents de même espèce, la distance entre ces deux notes serait la même et l'intervalle conserverait la même qualification.

Ces 3 quintes sont justes.

EX. 


 (11 demi-tons diatoniques.)

95. On reconnaît par le même moyen quelle est la note qui, sur une autre note, produit un intervalle donné.

EXEMPLE.

D — Quelle est la tierce majeure de *si* ?

La tierce de *si* est *ré*



 (4 demi-tons diatoniques.)

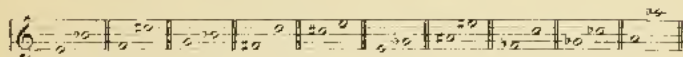
Mais cette tierce est mineure puisqu'elle contient un demi-ton, vérifiez § 881. Pour la transformer en tierce majeure, il faut élever par un dièse le *ré*, note supérieure.

La tierce majeure de *si* est donc *ré dièse*.

REMARQUE.—Tous les intervalles ne se rencontrent pas dans la gamme diatonique. On verra (3^e partie, 10^e leçon, § 148.) le tableau complet des intervalles qui se trouvent dans la gamme majeure et dans la gamme mineure.

EXERCICES.

1^o Désignez les intervalles qui se trouvent entre les notes ci-dessous.



2^o Désignez les notes qui forment les intervalles indiqués au-dessus des notes suivantes.



DU RENVERSEMENT DES INTERVALLES.

8^e Leçon.

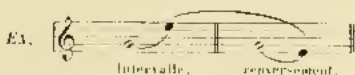
96. **Renverser un intervalle**, c'est intervertir la position respective des deux sons qui le forment, de façon à ce que le son grave de l'intervalle à renverser devienne le son aigu du renversement.

97. On opère le renversement d'un intervalle:

Soit en transposant le son grave de cet intervalle à l'octave supérieure:

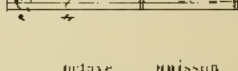


Soit en transposant le son aigu de cet intervalle à l'octave inférieure.



98. Les intervalles simples peuvent seuls être renversés. Les intervalles redoublés ne peuvent l'être, car la note grave de l'intervalle à renverser, transposée à l'octave supérieure, resterait note grave du renversement, et de même, la note aiguë, transposée à l'octave inférieure, resterait note aiguë.

99. Dans le renversement, les intervalles se transforment de la manière suivante:

L'unisson	—	devient	octave.	
La seconde	—	septième.		
La tierce	—	sixte.		
La quarte	—	quinte.		
La quinte	—	quarte.		
La sixte	—	tierce.		
La septième	—	seconde.		
L'octave	—	unisson.		

L'unisson se renverse, bien que n'étant pas un intervalle. En élevant ou en abaissant l'un de ses deux sons, on obtient l'octave.

100. Par le renversement:

Les intervalles	diminués	deviennent	augmentés.
—	mineurs	—	majeurs.
—	majeurs	—	mineurs.
—	augmentés	—	diminués.
Seuls les intervalles	justes	restent	justes.

TABLEAU DES INTERVALLES RENVERSES.

	octave juste.	octave diminuée.	septième majeure.	septième mineure.	septième diminuée.	sixte augmentée.	sixte majeure.	sixte mineure.
<i>Renversements.</i>								
<i>Intervalles à renverser.</i>								
	sixte diminuée.	quinte augmentée.	quinte juste.	quinte diminuée.	quarte augmentée.	quarte juste.	quarte diminuée.	tierce augmentée.
<i>Renversements.</i>								
<i>Intervalles à renverser.</i>								
	tierce majeure.	tierce mineure.	tierce diminuée.	seconde augmentée.	seconde majeure.	seconde mineure.	intervalle chroma.	unisson.
<i>Renversements.</i>								
<i>Intervalles à renverser.</i>								

MNÉMONIQUE

pour trouver facilement le renversement des intervalles.

401. Le chiffre représentant l'intervalle à renverser et le chiffre représentant le renversement, additionnés ensemble, doivent former comme total le nombre 9.

EXEMPLE.

	unisson	1 ^{re}	2 ^{de}	3 ^{re}	4 ^{te}	5 ^{te}	6 ^{te}	7 ^{me}	8 ^{ve}
<i>Intervalles.</i>	1	2 ^{de}	3 ^{re}	4 ^{te}	5 ^{te}	6 ^{te}	7 ^{me}	8 ^{ve}	unisson.
<i>Renversements.</i>	8 ^{ve}	7 ^{me}	6 ^{te}	5 ^{te}	4 ^{te}	3 ^{re}	2 ^{de}	1	
<i>Totaux.</i>	9	9	9	9	9	9	9	9	9

EXERCICES.

1^o Reproduisez le tableau des intervalles renversés, en prenant pour point de départ *ré* au lieu d'*ut*.

2^o Tracez sur une portée supérieure les notes formant le renversement des intervalles ci-dessous; indiquez le nom et la qualification de chaque renversement.

DES INTERVALLES CONSONNANTS ET DISSONANTS

9^e Leçon.

102. Deux notes entendues simultanément forment un **intervalle harmonique**.

103. Les *intervalles harmoniques* se divisent en **intervalles consonnants** ou **consonnances** et en **intervalles dissonnants** ou **dissonances**.

Seuls, les *intervalles consonnants* se subdivisent en plusieurs espèces.

TABEAU DES INTERVALLES CONSONNANTS
ET DE LEURS SUBDIVISIONS. ⁽¹⁾

consonnances parfaites.	}	octave juste.
		quinte juste.
consonnances imparfaites.	}	tierce mineure.
		tierce majeure.
		sixte mineure.
		sixte majeure.
consonnance mixte.	}	quarte juste.
consonnances attractives.	}	quarte augmentée.
		quinte diminuée. ⁽²⁾

Tous les autres intervalles sont *dissonnants*.

EXERCICE.

Ecrivez au-dessus de chacun des intervalles tracés ci-dessous, s'il est consonnant ou dissonnant; indiquez à côté de chaque consonnance, à quelle espèce elle appartient.

FIN DE LA DEUXIÈME PARTIE.

⁽¹⁾ Cette classification appartient à Monsieur François Bazin, (voir son cours d'harmonie 4^e Leçon, page 5.)

⁽²⁾ Nous nous bornons à énoncer un fait. Entrer dans des développements à ce sujet, serait empiéter sur le domaine de l'Harmonie et dépasser les limites que nous nous sommes tracées.

TROISIÈME PARTIE.

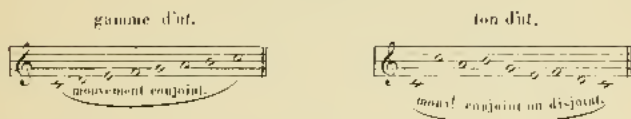
LA TONALITÉ.

104. La **tonalité** est l'ensemble des lois qui régissent la constitution des gammes.

Prise dans un sens plus restreint, la *tonalité* ou le *ton* exprime l'ensemble des sons formant une gamme diatonique.

105. Le **ton** et la **gamme** expriment tous deux le même ensemble de sons; seulement, dans la gamme ces sons doivent se succéder par *mouvement conjoint*, et dans le ton, les mêmes sons peuvent se succéder par *mouvement conjoint ou disjoint*.

EXEMPLE.



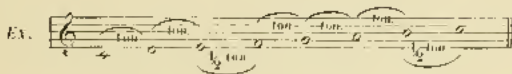
DE LA GÉNÉRATION DE LA GAMME DIATONIQUE.

1^{er} Leçon.

106. Nous allons étudier les lois de la tonalité, et, par suite, apprendre à former des gammes dont chaque son de l'échelle musicale pourrait être le point de départ.

Examinons de nouveau la gamme diatonique que nous connaissons.

Les huit notes qui forment cette gamme sont disposées ainsi: deux tons consécutifs, un demi-ton, trois tons consécutifs et un demi-ton.

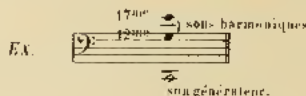


Cette disposition n'est point l'effet du hasard ou de la fantaisie; mais le résultat de la résonance naturelle des corps sonores. ⁽¹⁾

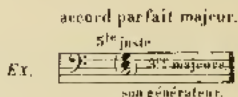
(1) Voir la note (17) à la fin du volume.

107. Un corps sonore mis en vibration, fait entendre un son principal (son générateur qui se ra la première note de la gamme) et deux autres sons secondaires nommés sons harmoniques ou concomitans.

L'un de ces deux sons est à une 12^{me} au-dessus du son générateur, et l'autre à une 17^{me} .



Ces deux intervalles redoublés (12^{me} et 17^{me}) réduits en intervalles simples, deviennent 3^{re} majeure et 5^{te} juste du son générateur. Ces trois sons entendus simultanément, constituent l'accord parfait majeur. (1)



Cet accord, base de la gamme, ne suffit pas pour la former entièrement. Pour la compléter, il faut, à ce premier accord *ut-mi-sol*, adjoindre de nouveaux accords.

Ces nouveaux accords se rattacheront au premier, et pour cela, ils doivent :

1^o Ainsi que lui, être engendrés par la résonance du corps sonore.

2^o Contenir une note appartenant déjà au groupe principal auquel elle les unit par ce lien commun.

3^o Ne contenir aucune note en rapport chromatique avec une des trois notes de ce premier accord. (La gamme diatonique ne pouvant contenir deux notes en rapport chromatique.)

Les seuls accords remplissant ces trois conditions sont les deux suivans dont nous indiquons la génération. (2)

En faisant du *sol*, quinte juste (ascendante) de *Fut*, un nouveau son générateur, nous obtenons le nouvel accord parfait majeur qui suit :



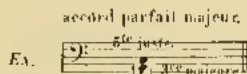
(1) Plusieurs sons entendus simultanément forment un accord — l'accord parfait majeur se compose d'une 3^{re} majeure et d'une 5^{te} juste formés sur une note de basse, nommée note fondamentale.

(2) Il serait impossible de trouver d'autres accords parfaits majeurs contenant l'une des notes de l'accord parfait majeur principal, c'est-à-dire *ut mi sol*, sans qu'ils contiennent en même temps une de ces notes altérée et ne pouvant par conséquent faire partie de la même gamme.

EX. Si, considéré comme son générateur, produirait comme tierce majeur un *sol* \sharp qui serait en rapport chrom. avec le *sol* de l'accord *ut-mi-sol*.

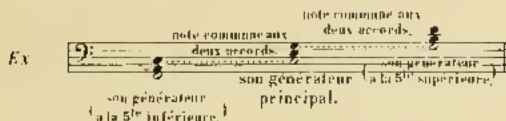
Si, considéré comme tierce d'un accord parfait majeur, aurait, comme son générateur, un *b* qui serait en rapport chromatique avec le *mi* de l'accord *ut-mi-sol*.

En faisant de *ut*, son générateur principal, la quinte juste d'un nouveau son générateur qui est *fa*, nous obtiendrons le nouvel accord parfait majeur qui suit :

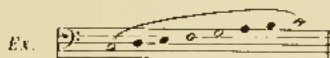


On voit donc que :

La gamme est engendrée par les trois accords parfaits majeurs suivants :



En écrivant par mouvement conjoint les sons fournis par ces trois accords, et en commençant par la note *ut*, (ainsi qu'il a été dit au commencement de ce paragraphe.) nous obtenons la gamme diatonique dont nous avons parlé.



Les notes formant une *gamme diatonique* se nomment **notes diatoniques**.

408. Cette gamme est engendrée par les trois sons générateurs *Fa-U-Sol*.

Ces trois sons générateurs sont nommés, pour cette raison, **notes tonales**, et occupent les 1^{re}, 4^{me} et 5^{me} degrés de la gamme.

EXERCICE.

Prenant tour-à-tour chacune des notes de la gamme diatonique qui précède, indiquez le rang qu'elle occupe dans l'accord parfait majeur dont elle fait partie.

Si cette note est un son générateur, indiquez-le.

Si cette note est un son harmonique, désignez le son générateur dont elle émane.

Si cette note fait partie de deux accords parfaits majeurs, décrivez-la sous ces deux aspects.

DU NOM DES DEGRÉS DE LA GAMME.

2^e Leçon.

409. Chaque son peut être le point de départ, la première note d'une autre gamme, ainsi que nous le verrons plus tard.

Pour éviter toute confusion, chaque degré, quel que soit le nom de la note qui le représente, a reçu un nom particulier qui caractérise la position qu'il occupe dans la gamme, et la fonction qu'il y remplit.

110.	Le 1 ^{er}	degré se nomme	tonique.
	Le 2 ^{me}	—	<i>sus-tonique.</i>
	Le 3 ^{me}	—	médiate.
	Le 4 ^{me}	—	<i>sous-dominante.</i>
	Le 5 ^{me}	—	dominante.
	Le 6 ^{me}	—	<i>sus-dominante.</i>
	Le 7 ^{me}	—	note sensible.
	Le 8 ^{me}	—	octave ou tonique.

Le 1^{er} degré, son principal d'une gamme, se nomme **tonique** parce qu'il donne son nom à cette gamme, à la tonalité. Ainsi, *ut* étant la *tonique*, on est dans la *gamme d'ut*, dans le *ton d'ut*; *ré* étant la *tonique*, on est dans la *gamme de ré*, dans le *ton de ré*.

Le 5^{me} degré, qui est le plus important après la tonique, se nomme pour cette raison **dominante**.

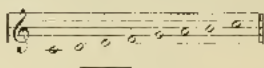
Le 3^{me} degré, se nomme **médiate** parce qu'il tient le milieu entre la tonique et la dominante; joint à ces deux degrés, il complète l'accord parfait, générateur de la gamme.)

Le 7^{me} degré, se nomme **note sensible**, à cause de sa tendance qui le porte vers la tonique dont il n'est séparé que par un demi-ton diatonique, (une 2^{de} mineure.) (1)

Les autres degrés tirent leurs noms de la place qu'ils occupent relativement aux degrés principaux que nous venons de nommer.

EXERCICE.

Ecrivez au-dessus de chaque note de la gamme suivante le nom du degré qu'elle occupe.

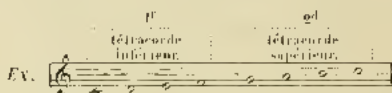


DU TÉTRACORDE.

3^e Leçon.

111. Un **tétracorde** (des deux mots grecs: *tétra* quatre, et *chordè* corde) est une succession de quatre sons conjoints.

112. La gamme étant composée de huit notes, contient deux *tétracordes*. Le premier, formé des quatre notes graves, se nomme *tétracorde inférieur*. Le second, formé des quatre notes aiguës, se nomme *tétracorde supérieur*.



En examinant cet exemple, nous remarquons: (2)

1^o Que ces deux *tétracordes* sont exactement semblables dans la disposition des sons qui les composent; tous deux sont formés de *deux tons consécutifs* suivis d'un $\frac{1}{2}$ ton diatonique.

(1) On le nomme *sous-tonique* lorsqu'il est séparé par 1 ton de la tonique, ainsi qu'on le verra § 151 note (2).

(2) Vérifiez ces remarques sur l'exemple qui suit.

2^o Que la *première note* du tétracorde inférieur est la *tonique*.

Que la *première note* du tétracorde supérieur est la *dominante*.

3^o Que les deux tétracordes sont séparés par une *seconde majeure*; c'est-à-dire que *fa*, dernière note du tétracorde inférieur est à une *seconde majeure* de *sol*, première note du tétracorde supérieur.)

4^o Que les deux notes extrêmes de chaque tétracorde, *ut-fa*, pour le premier, et *sol-ut*, pour le second, sont à un intervalle de *quarte juste*.



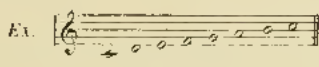
113. Les deux tétracordes de cette gamme étant exactement semblables, il s'en suit :

1^o Que le *tétracorde inférieur* pourrait devenir le *tétracorde supérieur* d'une gamme nouvelle, à laquelle il faudrait, pour la compléter, adjoindre un nouveau tétracorde.

2^o Que le *tétracorde supérieur* pourrait devenir le *tétracorde inférieur* d'une gamme nouvelle, à laquelle il faudrait, pour la compléter, adjoindre également un nouveau tétracorde.

EXERCICE.

Indiquez dans la gamme suivante, le tétracorde inférieur et le supérieur, l'intervalle qui les sépare, l'intervalle formé par les notes extrêmes de chacun d'eux, etc; en un mot, reproduisez de mémoire l'exemple précédent.



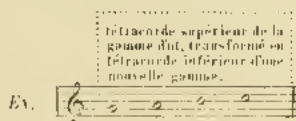
DE L'ENCHAÎNEMENT DES GAMMES.

4^e Leçon.

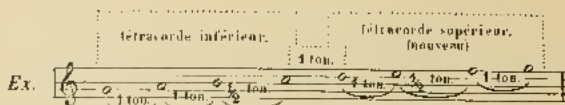
(ORDRE DES DIÈSES)

114. Nous allons maintenant chercher une tonalité nouvelle, en transformant le tétracorde supérieur de la gamme *ut*, en tétracorde inférieur d'une autre gamme.

Ce tétracorde, nous le savons déjà, est formé des quatre notes: *SOL-LA-SI-UT*.



Pour compléter cette nouvelle gamme, il faut ajouter un tétracorde nouveau, formé des quatre degrés ascendants qui suivent immédiatement le tétracorde inférieur, soit, les quatre notes: *RÉ-MI-FA-SOL*.



115. Ce nouveau tétracorde ne peut cependant être admis, puisqu'il n'est pas conforme au premier, c'est-à-dire que les notes qui la composent, au lieu de se succéder dans cet ordre,

1 ton — 1 ton — 1 demi-ton.

se succèdent ainsi:

1 ton — 1 demi-ton — 1 ton.

Le *fa* est trop rapproché du *mi*, puisqu'il en est séparé par un demi-ton, et non par un ton.

Le même *fa* est trop éloigné du *sol*, puisqu'il en est séparé par un ton, et non par un demi-ton.

Or, ce *fa* étant trop rapproché de la note inférieure et trop éloigné de la note supérieure, il faut l'élever d'un demi-ton par le dièse et lui donner ainsi la position qu'il doit occuper régulièrement dans le tétracorde, pour former une gamme régulière.



116. On voit par ce qui précède, que pour former une gamme nouvelle, il faut trouver un son nouveau.

Dans l'exemple précédent, ce nouveau son est *fa dièse*, note sensible de cette nouvelle gamme.

Sol, qui était dominante de la gamme d'*ut*, devient tonique de cette nouvelle gamme, qui pour cette raison, se nomme gamme de *sol*.

Ré, cinquième degré, est la dominante.

Les notes tonales, (génératrices des sons composant la gamme,) occupant le 1^{er} degré, le 4^{me} et le 5^{me} sont:

Sol, 1^{er} degré; *ut*, 4^{me} degré; et *ré*, 5^{me} degré.

117. Le même fait se reproduira toujours, quand nous transformerons le tétracorde supérieur d'une gamme en tétracorde inférieur d'une autre gamme. Chaque gamme nouvelle contiendra un son nouveau qui sera la 7^e note de la gamme élevée d'un demi-ton chromatique, pour prendre rang de note sensible.

118. Examinez attentivement le tableau suivant:

TABEAU

de l'enchaînement des gammes
par la transformation du
tétracorde supérieur en
tétracorde inférieur
d'une autre
gamme.
(ordre des dièses)

On voit par ce tableau:

1^o Que chaque gamme a son tétracorde inférieur commun avec la gamme qui la précède, (qui a un dièse de moins), et son tétracorde supérieur commun avec celle qui la suit, (qui a un dièse de plus.)

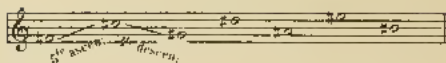
2^o Que les gammes qui contiennent des notes diésées se succèdent par une progression ascendante de *Quinte* en *Quinte*. (1)

3^o Que chaque nouveau dièse se présente également dans l'ordre ascendant de *Quinte* en *Quinte*. (1)

(1) La progression ascendante de *Quinte* en *Quinte* entraînant beaucoup au delà des limites de la portée, on écrit cette progression en faisant alterner une *Quinte* ascendante avec une *Quarte* descendante. (La *Quarte* descendante donne, à l'octave inférieure, la même note que la *Quinte* ascendante.)

SUCCESSION DES DIÈSES.

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
FA,	UT,	SOL,	BÉ,	LA,	MI,	SI.



EXERCICE.

Ecrivez à la suite les unes des autres, et dans leur ordre successif, toutes les gammes contenant des notes diésées. Indiquez la tonique et la note sensible de chacune d'elles, ainsi que le nombre et le nom des dièses qui s'y trouvent.

DE L'ARMURE DE LA CLÉ.⁽¹⁾

(ARMURE EN DIÈSES)

5^e Leçon.

119. Les dièses qui font partie d'une gamme, (de la tonalité), ne se placent pas devant chacune des notes qu'ils altèrent, car cela surchargerait l'écriture musicale. On les place, dans leur ordre de succession, immédiatement après la clé au commencement de la portée, et sur les mêmes lignes ou dans les mêmes interlignes que les notes qu'ils altèrent.

EXEMPLE.



120. Les dièses, placés ainsi, forment l'*armure de la clé*, (armure en dièses), et leur effet se continue pendant toute la durée du morceau, à moins que l'armure de la clé ne soit modifiée.

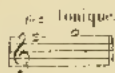
121. C'est l'armure de la clé qui indique la tonalité dans laquelle un morceau est écrit.

(1) Le dictionnaire de l'Académie indique *armature* et non *armure*. Nous nous néanmoins conservé ce dernier terme exclusivement employé par les musiciens et par tous les Théoriciens.

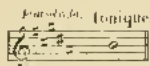
Ainsi que nous l'avons vu précédemment, le dernier dièse affecte toujours la note sensible, *la tonique est par conséquent la note placée un demi-ton diatonique au-dessus.* (1)

(Il faut se rappeler que la note sensible est toujours un demi-ton diatonique au-dessous de la tonique.)

EXEMPLES. Avec un dièse à la clé, ce dièse étant *Fa* ♯, la tonique est *Sol*, ($\frac{1}{2}$ ton diatonique au-dessus de *Fa* ♯.)



Avec cinq dièses à la clé, le dernier dièse étant *La* ♯, la tonique est *Si*, ($\frac{1}{2}$ ton diatonique au-dessus de *La* ♯.)

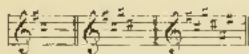


122. Il est également facile de trouver l'armure de la clé d'une tonalité donnée, puisque nous savons que le dernier dièse occupe le degré inférieur à la Tonique.

EXEMPLE. La tonique étant *Mi*, le dernier dièse est *Ré* ♯, ($\frac{1}{2}$ ton diatonique au-dessous de *Mi*); or, dans l'ordre de succession des dièses, (parag. 100), le *Ré* ♯ étant le quatrième, il y a quatre dièses dans le ton de *Mi*, ce sont *Fa* ♯, *La* ♯, *Sol* ♯ et *Ré* ♯.

EXERCICES.

1^o Cherchez la tonalité qu'indique chacune des armures suivantes.



2^o Indiquez l'armure de chacune des tonalités suivantes:

ton de *Sol*. — ton de *Fa* dièse.

ton de *Si*. — ton d'*Ut* dièse.

(1) Il y a une exception comme on le verra à la 40^e leçon.

DE L'ENCHAÎNEMENT DES GAMMES.

(ORDRE DES BÉMOLS.)

6^e Leçon.

123. Vous avez vu, dans la 4^e leçon, qu'en transformant le tétracorde supérieur de la gamme d'*Ut* en tétracorde inférieur d'une nouvelle gamme, nous trouvions une tonalité nouvelle, contenant un dièse; puis, qu'en procédant de même, prenant tour à tour chaque nouvelle gamme comme point de départ, nous parcourions toutes les tonalités renfermant des dièses.

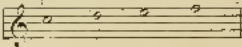
En faisant l'opération inverse, c'est à dire, en transformant le tétracorde inférieur de la gamme d'*ut*, en tétracorde supérieur d'une nouvelle gamme, nous trouverons encore une tonalité nouvelle, contenant un bémol: puis, procédant de même, en prenant tour à tour chaque nouvelle gamme comme point de départ, nous parcourons successivement toutes les tonalités renfermant des bémols.

124. Transformons le tétracorde inférieur de la gamme d'*ut*, en tétracorde supérieur d'une autre gamme.

Ce tétracorde, nous le savons, est formé des quatre notes :

Fa — BE — Mi — Fa

Tétracorde inférieur de la
gamme d'*ut*, transformé en
tétracorde supérieur d'une
nouvelle gamme.

EX. 

Pour compléter cette nouvelle gamme, il faut ajouter un tétracorde nouveau, formé des quatre degrés descendants qui précèdent immédiatement le tétracorde supérieur, soit, les quatre notes :

Fa — Sol — LA — Si

EXEMPLE.

Tétr. inférieur. Tétr. supérieur.

(Mouvement) 1^{er} ton.



125. Ce nouveau tétracorde ne peut cependant être admis, puisqu'il n'est pas conforme au second, c'est à dire que les notes qui le composent, au lieu de se succéder dans cet ordre,

1 ton — 1 ton — 1 demi-ton.

se succèdent ainsi :

1 ton — 1 ton — 1 ton.

Le *Si* est trop éloigné du *La*, note inférieure, puisque ces deux notes sont séparées par un ton, et non par un demi-ton.

Le même *Si* est trop rapproché de l'*Ut*, puisque les deux tétracordes doivent être séparés par une seconde majeure, et qu'ils le sont par une seconde mineure.

Enfin, les deux notes extrêmes du tétracorde *Fa — Si*, au lieu d'être à distance de *Quarte juste*, sont à distance de *Quarte augmentée*.

Or, le *Si* étant trop éloigné de la note inférieure et trop rapproché de la note supérieure, il faut l'*abaisser d'un demi-ton chromatique, par le bémol*, et lui donner ainsi la position qu'il doit occuper régulièrement dans le tétracorde, pour former une gamme régulière.

EXEMPLE.



126. Le son nouveau trouvé pour former cette gamme est le *Si b*, sous-dominante de cette nouvelle gamme.

Fa, premier degré, est la *Tonique*.

Ut, cinquième degré, est la *Dominante*.

Les notes tonales sont :

Fa, 1^{er} degré; *Si b*, 4^e degré; et *Ut*, 5^e degré.

127. Le même fait se reproduira toujours, quand nous transformerons le tétracorde inférieur d'une gamme en tétracorde supérieur d'une autre gamme. Chaque gamme nouvelle nous présentera un son nouveau, et ce nouveau son sera le quatrième degré de la gamme nouvelle, abaissé d'un demi-ton chromatique par le bémol.

128. Examinez attentivement le tableau suivant:

TABLÉAU

de l'enchaînement des gammes
par la transformation du
tétracorde inférieur en
tétracorde supérieur
d'une autre
gamme.
(ordre des bémols).

1 Gamme d'ut.

2 Gamme de si b (2 b)

3 Gamme de mi b (3 b)

4 Gamme de la b (4 b)

5 Gamme de ré b (5 b)

6 Gamme de sol b (6 b)

7 Gamme d'ut b (7 b)

On voit par ce tableau:

1° Que chaque gamme a son tétracorde supérieur commun avec la gamme qui la précède, (qui a un bémol de moins), et son tétracorde inférieur commun avec la gamme qui la suit, (qui a un bémol de plus.)

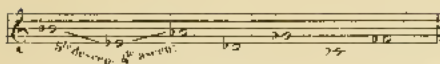
2° Que les gammes qui contiennent des notes bémolisées se succèdent par une progression *descendante de Quinte en Quinte*.⁽¹⁾

3° Que chaque nouveau bémol se présente également dans l'ordre descendant de *Quinte en Quinte*.⁽¹⁾

(1) La progression descendante de Quinte en Quinte entraînant beaucoup au delà des limites de la portée, on voit cette progression en faisant alterner une *Quinte descendante* avec une *Quinte ascendante*, la *Quinte ascendante* donnant à l'octave supérieure la même note que la *Quinte descendante*.

SUCCESSION DES BÉMOLS.

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



129. Remarquez que l'ordre des bémols est exactement inverse de l'ordre des dièses. (Comparez avec le tableau de la succession des dièses, 4^e leçon, § 118).

EXEMPLE.

7. 6. 5. 4. 3. 2. 1. — ordre des bémols.
FA, UT, SOL, RÉ, LA, MI, SI,
 ordre des dièses — 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

EXERCICE.

Ecrivez à la suite les unes des autres, et dans leur ordre successif, toutes les gammes contenant des notes bémolisées. Indiquez la tonique, la sous-dominante et la note sensible de chacune d'elles, ainsi que le nombre et le nom des bémols qui s'y trouvent.

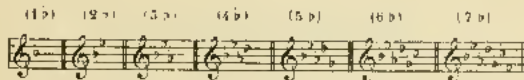
DE L'ARMURE DE LA CLÉ.

(ARMURE EN BÉMOLS.)

7^e Leçon.

130. Les bémols qui font partie d'une gamme, (de la tonalité), ne se placent pas devant chacune des notes qu'ils altèrent. Ainsi que les dièses, ils se placent immédiatement après la clé, dans leur ordre de succession et sur les mêmes lignes ou dans les mêmes interlignes que les notes qu'ils altèrent.

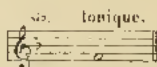
EXEMPLE.



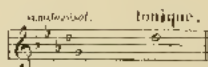
131. Les bémols, placés ainsi, forment l'armure de la clé, (armure en bémols), et leur effet se continue pendant toute la durée du morceau, à moins que l'armure de la clé ne soit modifiée.

132. L'armure de la clé, (en bémols), indique la tonalité dans laquelle un morceau est écrit. Ainsi que nous l'avons vu précédemment, (page: 127), le dernier bémol affecte toujours la sous-dominante, la tonique est par conséquent la note placée à une quarte juste au dessous. (1)

EXEMPLES. Avec un bémol à la clé, ce bémol étant *Si b*, la tonique est *Fa*, quarte juste au-dessous.



Avec cinq bémols à la clé, le dernier bémol étant *Sol b*, la tonique est *Ré b*, quarte juste au-dessous.



Remarquons également que l'avant-dernier des bémols, placés à la clé, affecte toujours la tonique. Le nom de l'avant-dernier bémol est donc aussi celui de la tonique. (2)

EXEMPLE. Avec quatre bémols, qui sont :

Si b — Mi b — La b — Ré b.

L'avant dernier bémol étant *La b*, *la b* est le nom de la tonique.

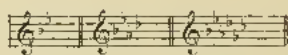
133. Il est également facile de trouver l'armure de la clé d'une tonalité donnée, puisque nous savons que le dernier bémol occupe le 4^e degré de la gamme.

EXEMPLE. La tonique étant *Ré b*, le dernier bémol est une quarte au-dessus, c'est donc le *Sol b*; or, dans l'ordre des bémols, le *Sol b* étant le cinquième, il y a dans le ton de *Ré bémol*, cinq bémols qui sont :

Si b — Mi b — La b — Ré b — Sol b.

EXERCICES.

1^o Cherchez la tonalité qu'indique chacune des armures suivantes.



2^o Indiquez l'armure de chacune des tonalités suivantes.

ton de *Fa* — ton de *Ut b* .
ton de *Mi b* — ton de *Sol b* .

(1) Il y a une exception, ainsi qu'on le verra à la 10^e leçon.

(2) C'est une conséquence naturelle de la succession des bémols par quarts ascendantes. En effet, si le dernier bémol est sur la sous-dominante, la tonique se trouve une quarte au dessous, ainsi que l'avant-dernier bémol.

DES MÔDES.

8^e Leçon.

134. On appelle **mode** la manière d'être d'une gamme diatonique.

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

La gamme que nous avons étudiée jusqu'à présent est la gamme diatonique du mode majeur, (ou par abréviation *gamme majeure*), dans laquelle les demi-tons sont placés :

1^o Entre le troisième degré et le quatrième.

2^o Entre le septième degré et le huitième.

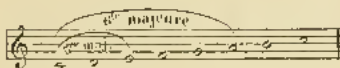
Nous allons maintenant étudier la gamme mineure, dans laquelle les demi-tons sont placés différemment.

136. Jetons encore un regard en arrière sur la gamme majeure, et remarquons :

1^o Que la *tonique* et la *médiate*, soit *ut-mi* dans la gamme d'*ut* majeur, forment l'intervalle de *tierce majeure*.

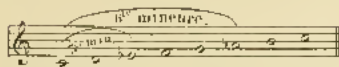
2^o Que la *tonique* et la *sus-dominante*, soit *ut-la*, dans la même gamme, forment l'intervalle de *sixte majeure*.

EXEMPLE.



Dans la gamme mineure, au contraire, cette *tierce* et cette *sixte* sont *mineures*.

EXEMPLE.



La *médiate* et la *sus-dominante* d'une gamme majeure seront donc abaissées d'un demi-ton chromatique, pour former une gamme mineure.

137. En comparant ces deux gammes, on voit qu'à l'exception de la tierce et de la sixte, qui sont majeures dans la gamme majeure et mineures dans la gamme mineure, tous les autres degrés forment avec la tonique des intervalles identiques.

EXEMPLE.

Gamme d'ut
(mode majeur)

Gamme d'ut
(mode mineur)

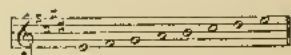
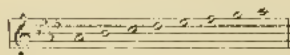
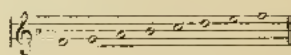
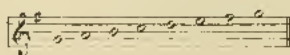
On voit également par cet exemple que, par suite de cette modification de la tierce et de la sixte, la gamme mineure contient 3 demi-tons diatoniques, placés :

- 1° Entre le deuxième degré et le troisième.
- 2° Entre le cinquième degré et le sixième.
- 3° Entre le septième degré et le huitième.

138. La médiate et la sus-dominante, n'offrant pas dans ces deux gammes les mêmes rapports de distance avec la tonique, constituent les caractères distinctifs des modes, et, pour cette raison, prennent le nom de notes modales.

EXERCICE.

Transformez en gammes mineures, les gammes majeures suivantes, en abaissant d'un demi-ton chromatique leurs notes modales.



DE LA GÉNÉRATION DE LA GAMME MINEURE.

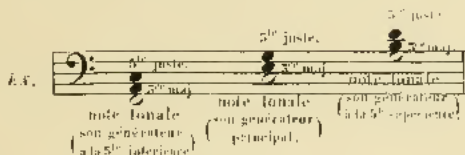
9^e Leçon.

139. La *gamme mineure*, ainsi que nous venons de le voir, est une modification de la *gamme majeure*. Nous allons étudier cette modification dans son principe.

On se rappelle :

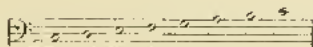
1^o Que la *gamme majeure* est engendrée par trois sous-générateurs, nommés *notes tonales*.

2^o Que ces notes tonales et leurs harmoniques forment trois accords parfaits majeurs, se succédant par quintes justes, et composés d'une *tierce majeure* et d'une *quinte juste* formées sur une note de basse.



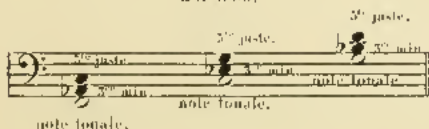
3^o Enfin, qu'en écrivant par mouvement conjoint les sous-fourus par ces trois accords, et en commençant par la note *Ut*, son générateur principal, nous obtenons la *gamme diatonique d'ut, mode majeur*. (1)

EXEMPLE.



Dans la *gamme mineure*, la *tierce* de chacun des trois accords parfaits générateurs doit être abaissée d'un demi-ton chromatique. La tierce de l'accord devient alors mineure, et cette modification transforme l'accord parfait majeur en accord parfait mineur. (L'accord parfait mineur se compose d'une tierce mineure et d'une quinte juste formées sur une note de basse.)

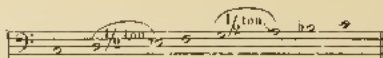
EXEMPLE.



(1) Relisez la 1^{re} leçon de la 3^e partie.

En écrivant par mouvement conjoint ces différents sons, et en commençant par la note *ut*, (son générateur principal), nous obtenons la gamme d'*ut*, mode mineur.

EXEMPLE.



140. Cette gamme offre cependant un point défectueux; le septième degré est à un ton du huitième, et perd ainsi sa qualité de note sensible, puisque la note sensible ne doit être séparée de la tonique que par un demi-ton diatonique. De plus, cette gamme contient exactement les mêmes sons que la gamme majeure qui a *Mi* ♭ pour tonique.

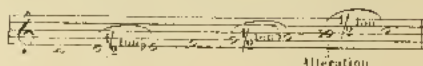
EXEMPLE.



Gamme majeure de *mi* ♭, formée des mêmes sons que la gamme mineure d'*ut*.

Afin d'obvier à ces inconvénients, on altère le septième degré en l'élevant d'un demi-ton chromatique, ce qui lui rend sa qualité de note sensible, et en même temps détruit l'équivoque qui pourrait exister entre la gamme mineure et la gamme majeure formées des mêmes sons.

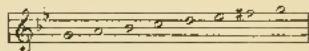
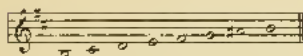
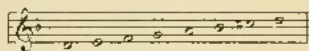
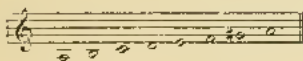
EXEMPLE.



141. Par suite de cette altération, nous trouvons entre le sixième degré et le septième *La b. Si ♯* une seconde augmentée, composée d'un ton et d'un demi-ton chromatique. Ce demi-ton chromatique introduit dans la gamme mineure, la fait participer de la gamme chromatique. (1) (2)

EXERCICE.

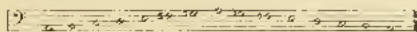
Indiquez la formation des gammes mineures suivantes, en écrivant les trois accords parfaits mineurs qui engendrent chacune d'elles et en signalant la note altérée.



(1) Voyez « de la Gamme chromatique » 3^e Partie, 12^e leçon.

(2) Cette gamme mineure est généralement adoptée aujourd'hui, parce que sa structure est le résultat exact des déductions théoriques; néanmoins, la seconde augmentée qui se trouve entre le sixième degré et le septième, produisant un tournémelodique peu naturel, quelques théoriciens avaient imaginé de la rectifier. Pour cela ils avaient, dans la gamme ascendante, altéré le sixième degré, en l'élevant d'un demi-ton chromatique; puis, dans la gamme descendante, ils supprimaient les deux altérations. Le septième degré prend alors sa qualité de note sensible et prend le nom de sous-tonique.

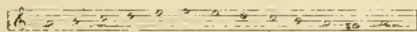
EXEMPLE.



Cette gamme, qui en effet est plus chantante, présente plusieurs inconvénients; d'abord, elle détruit en montant une des deux notes modales, c'est à dire un des caractères distinctifs du mode; puis, abaissant le septième degré en descendant, elle lui ôte sa qualité de note sensible et détruit ainsi un des caractères distinctifs de la tonalité moderne; (Le septième degré prend alors le nom de *sous-tonique*.)

Une autre gamme consistait à monter seulement jusqu'à la sixième dominante, puis, revenant à la tonique, on faisait entendre la note sensible en descendant d'un demi-ton et de nouveau la tonique pour finir.

EXEMPLE.



Cette gamme serait excellente si l'étendue n'en était aussi limitée.

DES GAMMES RELATIVES.

10^e Leçon.

142. Nous avons vu, dans le chapitre précédent, qu'une gamme mineure était formée des mêmes sons qu'une gamme majeure ayant une tonique différente; et que, pour éviter toute équivoque entre ces deux gammes, on élevait d'un demi-ton le 7^e degré de la gamme mineure.

Pour qualifier le rapport existant entre ces deux gammes, dont l'une est majeure et l'autre mineure, on les nomme **gammes relatives**.

143. Toute gamme majeure aura donc une gamme mineure relative et sera elle-même relative de cette gamme mineure.

EXEMPLE.

Gamme d'**ut** maj: (relative de La mineur)

Gamme de **la** min: (relative d'Ut majeur)

altération pour
détruire l'équivoque.

On voit par cet exemple, que la gamme mineure est à une tierce mineure au-dessous de la gamme majeure relative, et *vice versa*.

144. Une gamme majeure a donc pour tonique la *médiate* de la gamme mineure relative.

Une gamme mineure a pour tonique la *sous-dominante* de la gamme majeure relative.

On remarquera également que l'armure de la clé est commune à ces deux gammes, l'*altération* qui élève le 7^e degré du mode mineur ne faisant jamais partie de l'armure de la clé, à cause de son caractère chromatique.

145. Pour former une gamme mineure, relative d'une gamme majeure, il faut:

1^o Elever d'un demi-ton chromatique la dominante de cette gamme majeure, pour lui donner rang de note sensible.

2^o Prendre pour tonique de la gamme mineure la note qui est à une tierce mineure au-dessous de la tonique de cette gamme majeure.

EXEMPLE.

Gamme majeure de sol.

Gamme mineure de mi.

Armure commune aux deux gammes.

Tierce mineure au-dessous de la tonique de la gamme majeure relative.

Dominante de la gamme majeure relative, élevée d'un demi-ton chromatique pour devenir sensible de cette gamme mineure.

146. Pour former une gamme majeure relative d'une gamme mineure, il faut :

1^o Abaisser d'un demi-ton chromatique la note sensible de cette gamme mineure, pour en faire une dominante.

2^o Prendre pour tonique de la gamme majeure, la note qui est à une tierce mineure au-dessus de la tonique.

EXEMPLE.

Gamme mineure de fa.

Gamme majeure de la.

Armure commune aux deux gammes.

Tierce mineure au-dessus de la tonique de la gamme mineure relative.

Note sensible de la gamme mineure, abaissée pour devenir dominante de cette gamme majeure.

147. Pour compléter ce que nous avons dit des deux modes, nous donnons un tableau des gammes relatives majeures et mineures.

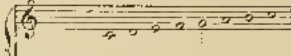
Nous donnons ensuite le tableau des intervalles qui se trouvent dans la gamme majeure et dans la gamme mineure, en indiquant leur nature et les degrés sur lesquels ils se produisent.

TABLEAU DES GAMMES RELATIVES

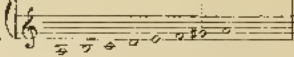
MAJEURES et MINEURES.

Gammes sans altération à la clé.

Gamme de ut majeur.

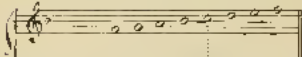


Gamme de la mineur.

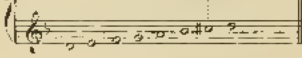


Gammes ayant des bémols à la clé.

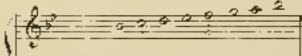
Gamme de fa maj.



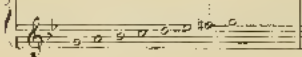
Gamme de ré min.



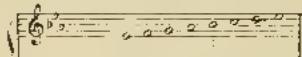
Gamme de si b maj.



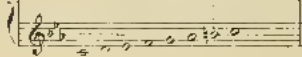
Gamme de sol min.



Gamme de mi b maj.



Gamme de ut min.



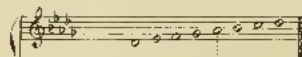
Gamme de la b maj.



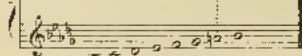
Gamme de fa min.



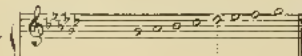
Gamme de ré b maj.



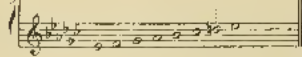
Gamme de si b min.



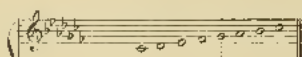
Gamme de sol b maj.



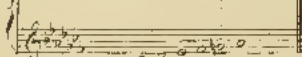
Gamme de mi b min.



Gamme de ut b maj.

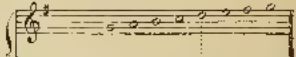


Gamme de la b min.

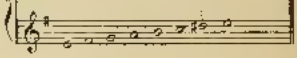


Gammes ayant des dièses à la clé.

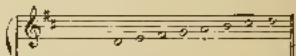
Gamme de sol maj.



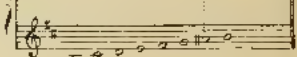
Gamme de mi min.



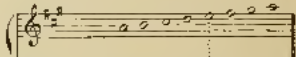
Gamme de ré maj.



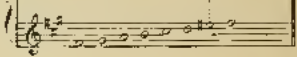
Gamme de si min.



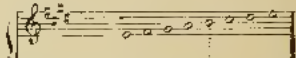
Gamme de fa # maj.



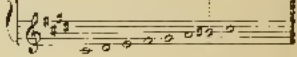
Gamme de fa # min.



Gamme de mi maj.



Gamme de ut # min.



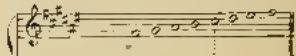
Gamme de si maj.



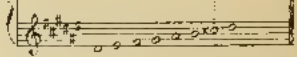
Gamme de sol # min.



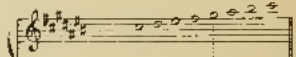
Gamme de fa # maj.



Gamme de ré # min.



Gamme de ut # maj.



Gamme de la # min.

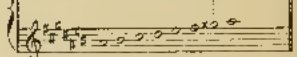
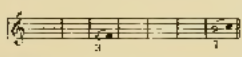

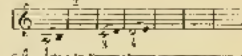
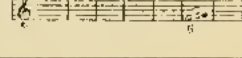
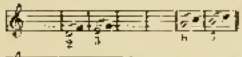

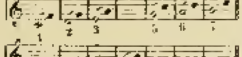
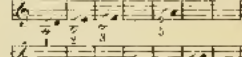
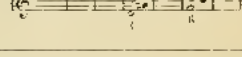
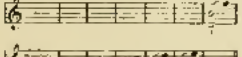
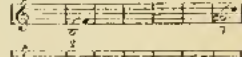
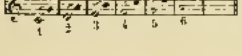
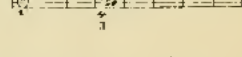
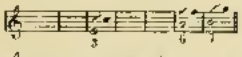
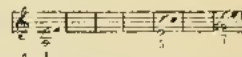
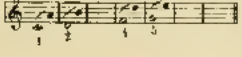
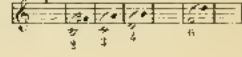
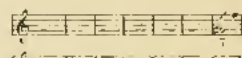
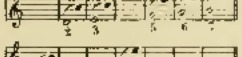
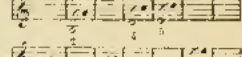
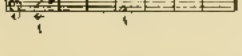
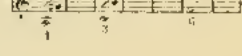
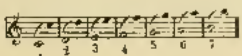
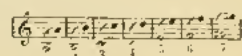


TABLEAU DES INTERVALLES

qui se trouvent dans la gamme majeure et dans la gamme mineure.

noms des intervalles.		GAMME MAJEURE.		GAMME MINEURE.	
		nombre.	degrés où ils se produisent.	nombre.	degrés où ils se produisent.
secondes	mineures.	2		3	
	majeures.	5		3	
	augmentées.	6		1	
tierces	mineures.	4		4	
	majeures.	3		3	
quartes	diminuées.	6		1	
	justes.	6		5	
	augmentées.	4		2	
quintes	diminuées.	1		2	
	justes.	6		5	
	augmentées.	6		1	
sixtes	mineures.	7		3	
	majeures.	4		4	
septièmes	diminuées.	6		1	
	mineures.	5		3	
	majeures.	2		3	
octaves	justes.	7		7	

On remarquera que les intervalles suivants ne se trouvent ni dans le mode majeur ni dans le mode mineur, et par conséquent ne peuvent être que le résultat de notes chromatiques: *tierce diminuée*—*tierce augmentée*—*sixte diminuée*—*sixte augmentée*—*octave diminuée*—*et octave augmentée*, ainsi que tous les intervalles *sous-diminués ou sur-augmentés*.

EXERCICES.

1^o Reproduisez le tableau des gammes relatives, en copiant seulement les gammes majeures en bémols, et les gammes mineures en dièses, puis en le complétant de mémoire.

2^o Indiquez les gammes majeures et mineures dans lesquelles on trouve les intervalles formés par les notes *mi* \flat —*sol*; *ré* \natural —*fa* \natural ; *si*—*mi*; *sol*—*ut* \natural ; *si*—*la* \flat ; *mi*—*si*; *ut*—*la* \flat et *ut*—*mi* \flat .

SUITE DES GAMMES RELATIVES.

11^e Leçon.

148. Les deux gammes relatives ayant la même armure de la clé, il faut un moyen de discerner dans laquelle de ces deux gammes un morceau de musique est écrit.

149. Le moyen principal est celui qui consiste à chercher, dans les premières mesures, la note qui n'est pas commune aux deux gammes.

Nous savons que cette note est la dominante du mode majeur qui, dans la gamme mineure relative, élevée d'un demi-ton chromatique, représente la note sensible. Or, si cette note n'est pas altérée, le morceau est dans le mode majeur; si, au contraire, elle est élevée d'un demi-ton chromatique, le morceau est dans la gamme mineure relative.

Ainsi, avec quatre bémols à la clé, on est, soit dans la gamme de *la bémol majeur*, soit dans celle de *fa mineur*.

Si la dominante de *la bémol majeur*, qui est *mi bémol*, n'est pas altérée, on est en *la bémol majeur*.

EXEMPLE.

la bémol maj.

CHROMES (—)

Si la même note, *mi bémol*, est altérée par un *bécarre*, on est en *fa mineur*, dont *mi bécarré* est note sensible. (1)

EXEMPLE.

fa mineur.

150. On peut encore reconnaître le mode par la note de basse qui termine le morceau, cette note étant presque toujours la *tonique*. Mais il vaut mieux n'employer ce moyen que pour corroborer le précédent, s'il restait quelque doute dans l'esprit. (2)

EXERCICE.

Examinez différents morceaux de musique, et cherchez en la tonalité.

DE LA GAMME CHROMATIQUE.

12^e Leçon.

151. La **gamme chromatique** est celle qui ne contient que des *demifous diatoniques et chromatiques*.

152. Toute gamme majeure ou mineure peut être transformée en gamme chromatique.

Cette transformation s'opère en faisant entendre le son intermédiaire qui se trouve entre tous les degrés espacés entre eux par un ton. Le son intermédiaire qui est la note chromatique, *n'implique aucune idée de modulation*. (3)

(1) Il peut arriver, rarement il est vrai, que le 7^e degré de la gamme mineure ne soit pas altéré; il est donc bon d'employer en même temps le moyen indiqué § 150.

(2) Par l'analyse de la phrase mélodique et des accords qui l'accompagnent, on reconnaît la modalité plus sûrement, et surtout plus artistiquement; mais il faut, pour cela, posséder des connaissances que l'on acquiert seulement par l'étude de l'harmonie.

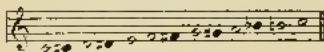
(3) Voir la 14^e leçon « de la modulation ».

153. On obtient cette note chromatique :

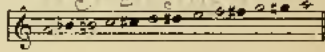
1^o Par l'*accident ascendant*, (soit par le dièse devant une note non altérée, soit par le bémolle devant une note bémolisée), pour aller d'une note à une autre plus aiguë; (1) *excepté à l'égard du sixième degré d'une gamme majeure, et du premier degré d'une gamme mineure, qui ne peuvent être altérés en montant.* (2)

EXEMPLES.

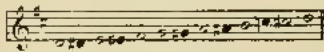
Gamme chr. de *ut* maj.



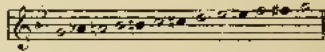
Gamme chr. de *la* min.



Gamme chr. de *ré* maj.



Gamme chr. de *sol* min.



2^o Par l'*accident descendant*, (soit le bémolle devant une note non altérée, soit le bémolle devant une note diésée), pour aller d'une note à une autre plus grave; (3) *excepté à l'égard du cinquième degré d'une gamme majeure, et du septième degré d'une gamme mineure* (4) *qui ne peuvent être altérés en descendant.*

(1) Dans la gamme ascendante on emploie l'accident ascendant, parce qu'étant plus rapproché de la note supérieure, il tend à monter.

(2) On ne peut altérer par l'accident ascendant le 6^e degré du mode majeur, ni le 7^e du mode mineur; par l'accident descendant, le 5^e degré du mode majeur, ni le 7^e du mode mineur; (soit la note 4 de cette page) parce que ces altérations sont absolument hétérogènes avec les sons de la gamme diatonique. Elles ne peuvent entrer dans la composition d'un accord parfait majeur ou mineur dont une note de la gamme diatonique ferait partie.

Ces altérations n'ayant aucune affinité avec les notes diatoniques de la gamme, ne pourraient être entendues sans faire naître immédiatement le sentiment d'une modulation.

En harmonie cependant, on peut quelquefois employer ces altérations; mais, afin de neutraliser leur tendance modulante, l'accord sur lequel l'une d'elles se résout, doit avoir une grande importance tonale.

EXEMPLE.

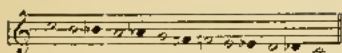


(3) Dans la gamme descendante on emploie l'accident descendant, parce qu'étant plus rapproché de la note inférieure, il tend à descendre.

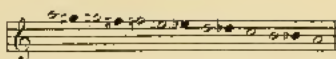
(4) Nous parlons du septième degré inaltéré; du *sol* par exemple en *la* mineur, et non du *sol* ♯ qui est lui-même une altération vers le 9^e degré.

EXEMPLES.

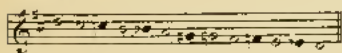
Gamme chr. d'ut maj.



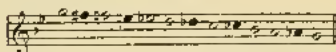
Gamme chr. de la min.



Gamme chr. de ré maj.



Gamme chr. de sol min.



154. On voit d'après les exemples qui précèdent :

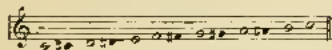
1^o Que la *gamme chromatique* contient *douze demi-tons*, dont *sept* sont *diatoniques*, et *cinq*, *chromatiques*.

2^o Que chaque *gamme majeure* et *mineure* pouvant être transformée en *gamme chromatique*, il y aura *des gammes chromatiques dans tous les tons*.

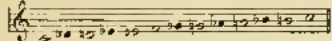
REMARQUE. — Dans certaines méthodes d'instruments, surtout d'instruments accordés d'après le *tempérament*, on rencontre la *gamme chromatique* notée sans tenir compte de ces lois tonales; c'est à dire, en employant indifféremment le *dièse* ou le *bémol* pour la note chromatique, soit en montant, soit en descendant.

EXEMPLES.

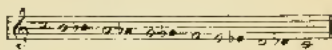
GAMME ASCENDANTE.



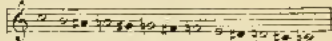
ou même,



GAMME DESCENDANTE.



ou même,



Les auteurs de ces méthodes ont évidemment attaché peu d'importance à la notation tonale, parce que les notes enharmoniques, (soit *ut 2* et *ré b*), se prenant sur la même touche, ou sur la même corde, l'effet produit devait être absolument le même pour l'auditeur.

Au contraire, dans la plupart des méthodes écrites pour les instruments qui ne subissent pas la loi du *tempérament*, (le Violon, par exemple), les auteurs se sont astreints à noter la *gamme chromatique* selon les véritables principes de la tonalité. (Voir pour la *gamme chromatique majeure*, l'*Art du Violon* de P. BAILLLOT, page 118.)

155. Les notes chromatiques donnent de la variété au contour de la mélodie, de la finesse et du piquant à l'harmonie. Leur caractère principal est de ne pas déterminer de changement de ton ou modulation, car il est évident que si une note accidentée impliquait une modulation, elle serait note diatonique du ton où l'on va, et non plus note chromatique du ton que l'on quitte.

EXERCICE.

Prenant pour modèles les exemples qui précèdent, transformez en gammes chromatiques les gammes diatoniques suivantes: ré majeur, sol mineur, mi b majeur, si mineur, la majeur et fa # mineur.

DES GAMMES ENHARMONIQUES.

13^e Leçon.

156. On nomme **gammes enharmoniques** deux gammes dont les degrés qui se correspondent sont en rapport enharmonique. (Revoir: *De l'enharmoine*, — 2^e partie; 3^e leçon.)

EXEMPLE.

Gamme d'ut = majeur
enharmonique de la

Gamme de ré > majeur.

UTILITÉ DES GAMMES ENHARMONIQUES.

157. Au moyen de l'enharmoine, on ramène à 12, nombre réel des sous contenus dans la gamme chromatique, les 15 gammes majeures ainsi que les 15 gammes mineures.

On a vu, 13^e partie, 10^e leçon, qu'il y avait 15 gammes, dont

1 sans altération,

7 ayant des dièses à la clé,

et 7 ayant des bémols à la clé.

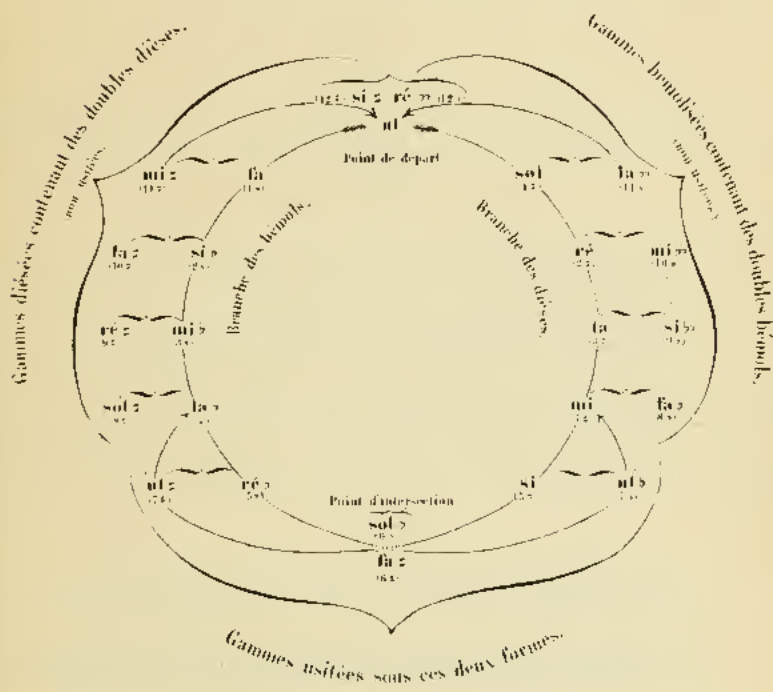
EXEMPLE.

Branche des bémols.							Branche des dièses.						
sans altération.													
7	6	5	4	3	2	1	1	2	3	4	5	6	7
UT	SOL	RE	LA	MI	SI	FA	UT	SOL	RE	LA	MI	SI	FA

Or, puisqu'il n'y a en réalité que douze sous, douze points de départ, pour les gammes du mode majeur ainsi que pour celles du mode mineur, chacun de ces sous pourra être une tonique commune à deux gammes enharmoniques entre elles.

158. En inclinant l'une vers l'autre les deux branches de l'exemple précédent, celle des dièses et celle des bémols, ces branches se rencontreront à l'enharmonie *Fa* \sharp et *Sol* \flat , puis s'entrelaçant réciproquement, de nouvelles enharmonies se présenteront, *Ut* \sharp rencontrera son enharmonie *Ré* \flat , tandis que *Ut* \flat rencontrera son enharmonie *Si* \sharp etc.

EXEMPLE.



159. On voit par cette figure qu'en partant de l'*ut* par l'ordre des dièses, on y reviendra par l'ordre des bémols, toute marche en avant dans l'ordre des dièses étant une marche rétrograde dans l'ordre des bémols. On voit également qu'en partant de l'*ut* par l'ordre des bémols, on reviendra au point de départ par l'ordre des dièses, toute marche en avant dans l'ordre des bémols étant une marche rétrograde dans l'ordre des dièses. (3)

(3) On remarquera aussi, (comme mnémotechnique), que les dièses et les bémols forment l'arcure de la clé de deux gammes enharmoniques, complétant le nombre 12. Ainsi la gamme de *FA* \sharp a 6 dièses à *fa* etc, et son enharmonique, la gamme de *SOL* \flat a 6 bémols, total 12.

160. Les gammes enharmoniques peuvent se remplacer réciproquement, et par ce moyen, on évite les tons contenant un trop grand nombre d'accidents et on rend ainsi la lecture plus facile.

161. L'*enharmonie* est le complément du système tonal moderne. Elle est le lien par lequel l'ordre des dièses s'enchaîne à l'ordre des bémols. Par elle, les gammes se pénètrent réciproquement, et au moyen de cette pénétration, partant du même point par deux routes opposées, elles reviennent à leur point de départ lorsqu'elles en paraissent le plus éloignées.

EXERCICE.

Reproduisez le Tableau des gammes majeures et mineures (3^e partie, 10^e leçon) et en regard de chacune de ces gammes, écrivez sa gamme enharmonique.

DE LA MODULATION.⁽¹⁾

14^e Leçon.

162. La **modulation** est le changement de ton, et en même temps la transition au moyen de laquelle ce changement s'opère.

163. La modulation est déterminée par l'altération d'une ou de plusieurs notes du ton dans lequel on est. Ces altérations étrangères au ton que l'on veut quitter, appartiennent au ton dans lequel on veut aller.

164. La note qui détermine la modulation est le plus souvent la *note sensible* ou la *sous-dominante* du ton dans lequel on module.

EXEMPLE.

Modulation de fa maj. en ut maj. par le si ♯ note sensible du ton d'ut.

(BALAYRAC)

etc.

EXEMPLE.

Modulation de ré maj. en sol maj. par l'ut ♯ sous dom. du ton de sol.

And.

+

(1) Ce chapitre est seulement indiqué; les développements qu'il comporterait étant du ressort de l'harmonie.

165. Cette note peut être aussi la note sensible altérée du ton que l'on quitte.

EXEMPLE.

Modulation de ut min. en mi s. maj. par le si b, altération de la note sensible du ton d'ut

(MOZART)

166. Si le ton dans lequel on module n'est que passager, on place immédiatement devant les notes qu'ils altèrent les accidents appartenant à ce nouveau ton.

Si au contraire le ton dans lequel on module doit persister pendant un temps plus long, on remplace l'armure de la clé du ton que l'on a quitté par celle du ton où l'on module.

EXEMPLE.

(BEETHOVEN)

Ainsi qu'on le voit par cet exemple et par ceux qui suivent, on doit au moment du changement d'armure, exclure par des *bécarres* les altérations qui appartenant à la première armure, mais qui ne font plus partie de la nouvelle.

MÊME EXEMPLE EN SOL.

MÊME EXEMPLE EN SI.

167. La *modulation* a pour but d'obvier à la monotonie qui résulterait de la persistance d'une seule tonalité dans un morceau de musique de quelque étendue.

Analysez un morceau de musique sous le rapport de la tonalité; indiquez les modulations, les transitions au moyen desquelles elles s'opèrent, et le point exact où elles ont lieu ainsi que la note qui les détermine.

DE LA TRANSPOSITION.

15^e Leçon.

168. **Transposer**, c'est exécuter ou transcrire un morceau de musique dans un autre ton que celui dans lequel il est écrit.

La transposition a pour but de placer dans une tonalité qui convient à une voix ou à un instrument, un morceau écrit trop haut ou trop bas pour cette voix ou pour cet instrument. Ainsi, un air écrit pour une voix de *Soprano*, doit être abaissé pour être chanté par une voix de *Contralto*; écrit pour une voix de *Basse*, il doit être élevé pour être chanté par une voix de *Ténor*.

169. Il y a deux moyens de transposer:

En changeant la position des notes sur la portée. (Employé pour la *transposition en écrivant*.)

En changeant la clé. (Employé pour la *transposition en lisant*.)

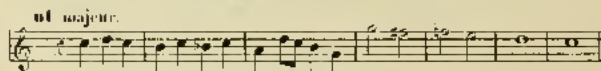
TRANSPOSITION EN CHANGEANT LA POSITION DES NOTES. (en écrivant)

170. Cette transposition est la plus facile. Il suffit, pour l'opérer, de copier chaque note du morceau à l'intervalle auquel on veut transposer, soit au-dessus, soit au-dessous.

Il faut préalablement placer à la clé l'armure du ton dans lequel on transpose; puis, en écrivant, on devra parfois modifier quelques altérations accidentelles. Ces modifications n'offriront pas de difficulté, puisqu'on aura le temps de la réflexion.

EXEMPLE.

FRAGMENT A TRANSPOSER.

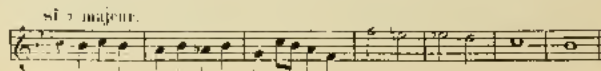


Transposer 4 ton au-dessous ce fragment qui est en *ut majeur*, c'est l'écrire en *si b majeur*.

Il faudra donc:

1^o Placer à la clé l'armure du ton de *si b majeur*, soit: *si b* et *mi b*.

2^o Copier toutes les notes 4 ton au-dessous, soit:

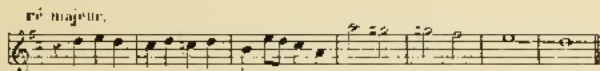


Transposer à ton au-dessus le même fragment en *ut*, c'est l'écrire en *ré majeur*.

Il faudra donc :

1^o Placer à la clé l'armure du ton de *ré majeur*, soit : *fa* ♯ et *ut* ♯.

2^o Copier toutes les notes à ton au-dessus, soit :



TRANSPPOSITION EN CHANGÉANT LA CLÉ. (en lisant.)

171. Cette transposition qui exige l'habitude de lire avec toutes les clés est plus difficile que la précédente.

Pour l'opérer il faut :

1^o Trouver la *clé* dont l'emploi permet de lire dans le ton voulu.

2^o Supposer à la clé, l'*armure* du ton dans lequel on transpose.

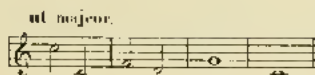
3^o Connaître d'avance les notes devant lesquelles, par suite du changement d'armure, les *altérations accidentelles* devront être modifiées.

Examinons tour à tour chacune de ces trois opérations.

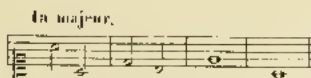
172. **Clé à employer.**— Pour trouver la clé au moyen de laquelle on lira dans le ton voulu, il faut chercher celle qui donnera à la note, *tonique du morceau écrit*, le nom de la *tonique du morceau transposé*.⁽¹⁾

EXEMPLE.

FRAGMENT A TRANSPOSER.



Pour transposer ce fragment écrit en *ut*, une tierce au-dessus, c'est-à-dire en *la*, il faut choisir la clé qui donnera à l'*ut*, *tonique* de ce fragment, le nom de *la*, *tonique* du ton dans lequel on transpose. Cette clé est la *clé d'ut*, sur la 1^{re} ligne, soit :

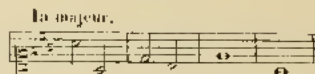


La pratique des différentes clés rend facile cette opération.

(1) Dans ce changement de clés, la clé sert à indiquer le *nom* de la note, mais n'exprime pas toujours sa hauteur dans l'échelle musicale.

173. **Armure du ton dans lequel on transpose.** — Il suffit de placer mentalement, après la clé, l'armure du ton dans lequel on transpose. Ainsi, dans l'exemple précédent en *ut majeur* transposé en *la majeur*, on supposera 3 dièses à la clé, (armure du ton de la majeur.)

EXEMPLE.



174. **Notes devant lesquelles les altérations accidentelles devront être modifiées.** Connaître d'avance les notes devant lesquelles les altérations accidentelles devront être modifiées, est la véritable difficulté de la transposition; cependant, il y a des règles précises dont nous allons faire mention, et qui applaniront cette difficulté.

175. **RÈGLE 1^{re}.** — Si le ton dans lequel on transpose prend *plus de dièses* ou *moins de bémols*, (ce qui revient au même), que le morceau écrit, autant il y aurait de *dièses en plus* ou de *bémols en moins*, autant il y aurait de *notes prises dans l'ordre des dièses* (*fa, ut, sol, ré, la, mi, si*) devant lesquelles les altérations accidentelles s'exécuteraient (dans la transposition) 1 demi-ton chromatique *au-dessus*. Le ♭ devenant b, le b devenant ♮, le ♯ devenant ♮, et le ♮ devenant x.

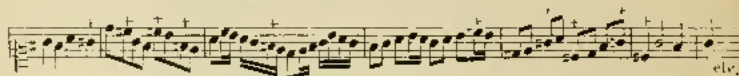
Les accidents placés devant les autres notes ne subiraient aucune modification.

APPLICATION DE CETTE RÈGLE.



Étant donné ce fragment en *si ♭ majeur*, à transposer en *sol majeur*, après avoir supposé la *clé dut* sur la 1^{re} ligne, puis, 1 dièse à la clé au lieu de 2 bémols; on voit que la différence entre l'armure du ton écrit et l'armure supposée est de 2 bémols en moins et 1 dièse en plus, (équivalant à 3 altérations ascendantes en plus.)⁽¹⁾ En conséquence, les accidents placés devant les 3 premières notes prises dans l'ordre des dièses, c'est à dire *fa, ut, sol*, devront être *élevés* d'un demi-ton.

MÊME FRAGMENT TRANSPOSÉ EN SOL MAJEUR.



(1) Deux bémols en moins et un dièse en plus équivalent en effet à 3 altérations ascendantes en plus; car, si dans une modulation de si ♭ majeur en sol majeur, on changeait l'armure de la clé, et faudrait avant le fa ♮ (armure de la ton de sol) s'élever deux *heures* pour atteindre le si ♮ et le ut ♮ (armure du ton de si ♭, voir § 166). Or, le *bémol* élevant une note *hémiton* est un véritable accident ascendant.

En comparant le fragment écrit en *si* \flat avec le même fragment transposé en *sol*, on remarquera que tous les accords, qui, (dans la transposition en *sol*), sont placés devant les notes *fa, ut, sol*, sont interprétés 1 demi-ton *au-dessus*.

176. RÈGLE 2^e— Si le ton dans lequel on transpose prenait *plus de bémols* ou *moins de dièses*, (ce qui revient au même), que le morceau écrit, autant il y aurait de *bémols en plus* ou de *dièses en moins*, autant il y aurait de *notes prises dans l'ordre des bémols* (*si, mi, la, ré, sol, ut, fa*) devant lesquelles les altérations accidentelles s'exécuteraient (dans la transposition) 1 demi-ton chromatique *au-dessous*. Le \times devenant \sharp , le \sharp devenant \natural , le \natural devenant \flat , et le \flat devenant \natural .

Les accords placés devant les autres notes ne subiraient aucune modification.

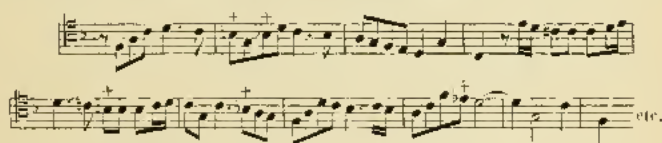
APPLICATION DE CETTE RÈGLE.

FRAGMENT A TRANPOSER.



Étant donné ce fragment en *sol majeur*, à transposer en *fa majeur*, après avoir supposé la *clé d'ut* sur la 4^e ligne, puis, 1 bémol à la clé au lieu de 1 dièse; on voit que la différence entre l'armure du ton écrit et l'armure supposée est de 1 dièse *en moins* et 1 bémol *en plus*, (équivalant à 2 altérations descendantes en plus.) En conséquence, les accords placés devant les 2 premières notes prises dans l'ordre des \flat , c'est à dire devant *si* et *mi*, devront être *abaissés* d'un demi-ton.

MÊME FRAGMENT TRANPOSÉ EN FA MAJEUR.



En comparant le fragment écrit en *sol* avec le même fragment transposé en *fa* on remarquera que tous les accords qui, (dans la transposition en *fa*), sont placés devant les notes *si* et *mi*, sont interprétés 1 demi-ton *au-dessous*. (1)

REMARQUE.— On remarquera que ces deux règles se corroborent, la seconde n'étant que la proposition inverse de la première. Des causes exactement inverses devant absolument produire des effets exactement inverses.

(1) Pour la transposition de 1 demi-ton chromatique, et pour une difficulté qu'elle amène quelquefois, voir la note (J) à la fin du volume.

EXERCICES.

Transposez *en changeant la position des notes* (§ 170) et dans les tons de *sol majeur* — *si b majeur* — *mi majeur* et *ré b majeur*, les fragments ci-dessous.

1. (BEETHOVEN)

2. (MOZART)

Transposez *en changeant la clé* (§ 171 et suivants) et dans les tons de *ré majeur* — *ut majeur* — *la b majeur* — et *ré b majeur*, le fragment ci-dessous.

(BEETHOVEN)

Transposez *en changeant la clé* et dans les tons de *ré mineur* — *si mineur* — *sol mineur* et *fa mineur*, le fragment suivant.

(BACH)

QUATRIÈME PARTIE.

LA MESURE.

Nous avons étudié dans la première partie, les signes qui représentent des *durées* : (1) les différentes figures de notes et de silences, ainsi que leur valeur relative, puis, le point, le double point, le triolet et la liaison. Maintenant nous allons apprendre à grouper ces signes et à les coordonner.

Les règles qui président à leur ordonnance font l'objet de l'étude de *la mesure*.

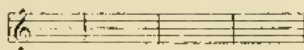
DES BARRES DE MESURE.

1^{re} Leçon.

177. La *mesure* est la division d'un morceau de musique en parties égales.

Cette division s'indique au moyen de barres qui traversent perpendiculairement la portée et que l'on nomme *barres de mesure*.

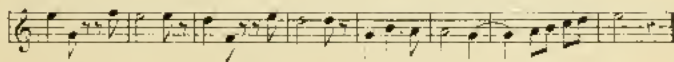
EXEMPLE.



178. L'ensemble des valeurs, notes ou silences, qui se trouvent comprises entre deux barres de mesure, forme *une mesure*.

La somme de ces valeurs doit être égale pour toutes les mesures d'un même morceau. (2) et par conséquent toutes ces mesures auront une durée égale.

EXEMPLE.



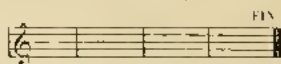
On voit que chaque mesure renferme une somme de valeurs égale à une blanche pointée ou trois noires.

(1) Lesons: 2^e ; 3^e ; 10^e ; 11^e ; 12^e ; 13^e et 15^e.

(2) A moins qu'il n'y ait un changement de mesure. (voir 5^e leçon, § 485.)

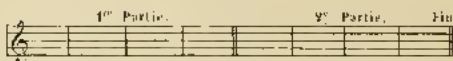
179. La fin d'un morceau de musique s'indique toujours par une **double barre de mesure** au-dessus de laquelle on écrit ordinairement le mot **FIN**.

EXEMPLE.



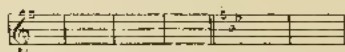
La *double barre* (1) se place aussi pour séparer deux parties d'un morceau :

EXEMPLE.



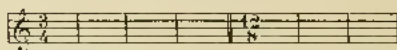
Ou avant un changement d'armure de la clé ;

EXEMPLE



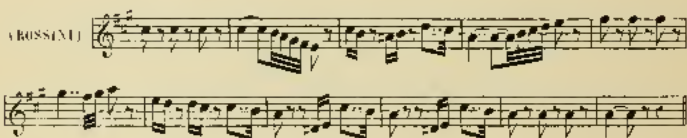
Ou enfin, avant un changement de mesure. (voir 3^e leçon § 185)

EXEMPLE.



EXERCICES.

Additionnez les valeurs, notes et silences, qui se trouvent dans chaque mesure, et assurez-vous que la somme de ces valeurs est égale pour chacune d'elles.



Chaque des mesures suivantes doit contenir la valeur d'une blanche ou deux noires : placez les barres de mesures.



(1) Cette double barre est alors *barre de mesure et barre de séparation.*

DES TEMPS.

2^e Leçon.

180. Une mesure se subdivise en deux, trois ou quatre parties, qu'on nomme **temps**.

Il y a donc: la mesure à *deux temps*.

la mesure à *trois temps*.

et la mesure à *quatre temps*.

181. Tous les temps d'une mesure n'ont pas une importance égale au point de vue de l'accentuation. Les uns doivent être articulés plus fortement que les autres; les premiers se nomment **temps forts** et les autres, **temps faibles**.

Les **temps forts** sont: le *premier temps* de chaque mesure, et le *troisième temps* de la mesure à quatre temps.

Ainsi:

Dans la mesure à 2 temps, le premier temps est *fort*, et le second est *faible*.

Dans la mesure à 3 temps, le premier temps est *fort*, le deuxième et le troisième sont *faibles*.

Dans la mesure à 4 temps, le premier et le troisième temps sont *forts*, le deuxième et le quatrième sont *faibles*.

182. Chacun de ces temps peut se subdiviser à son tour en plusieurs parties; la première partie d'un temps est forte relativement aux autres qui sont faibles.

183. Lorsque les temps d'une mesure sont divisibles par deux, on les nomme *temps binaires* et ils constituent la *mesure simple*.

Lorsque les temps d'une mesure sont divisibles par trois, on les nomme *temps ternaires* et ils constituent la *mesure composée*.

Il y a donc deux espèces de mesures:

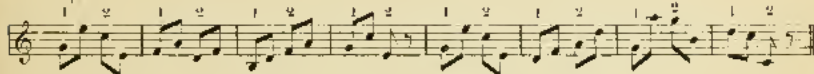
La **mesure simple** dont les temps sont *binaires*.

La **mesure composée** dont les temps sont *ternaires*.

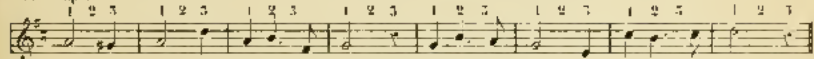
EXERCICES.

Indiquez les temps forts et les temps faibles des divers fragments qui suivent et dont les temps sont numérotés.

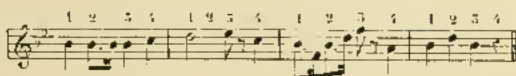
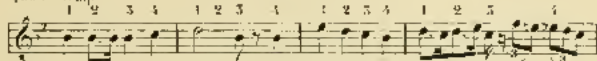
Deux temps.



Trois temps.



Quatre temps.



DES CHIFFRES

INDICATEURS DES DIFFÉRENTES MESURES

3^e Leçon.

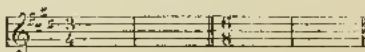
184. Les différentes mesures sont indiquées par deux chiffres disposés sous forme de fractions, ¹ dont la ronde est l'unité.

EXEMPLE.

$$\frac{2}{4} ; \quad \frac{3}{2} ; \quad \frac{9}{8} ; \quad \frac{4}{4}$$

185. Ces deux chiffres se placent au commencement du morceau de musique, immédiatement après l'armure de la clé. Si un changement de mesure se présentait dans le courant du même morceau, on indiquerait la nouvelle mesure par de nouveaux chiffres qu'on placerait après une double barre de séparation.

EXEMPLE.



186. Le chiffre supérieur, (*numérateur*, indiquant le nombre), exprime la quantité de valeurs formant une mesure.

Le chiffre inférieur, (*dénominateur*, indiquant la dénomination), exprime la qualité de ces valeurs.

EXEMPLES.

$\frac{2}{4}$ Exprime une mesure formée de deux quarts de ronde, c'est-à-dire de deux noires. (2 indique qu'il y a deux valeurs, 4 indique que ces valeurs sont des quarts de ronde, des noires).

$\frac{12}{8}$ Exprime une mesure formée de douze huitièmes de ronde, c'est-à-dire de douze croches. (12 indique qu'il y a douze valeurs; 8 indique que ces valeurs sont des huitièmes de ronde, des croches).

187. On énonce les différentes mesures par le nom des chiffres qui les représentent; par conséquent:

Une mesure composée de deux quarts de ronde et chiffrée ainsi $\frac{2}{4}$ se nomme *mesure à deux quatre*.

Une mesure composée de douze huitièmes de ronde et chiffrée ainsi $\frac{12}{8}$ se nomme *mesure à douze huit*.

188. On emploie le plus souvent une abréviation pour les mesures qui se chiffrent par $\frac{2}{2}$ et par $\frac{4}{4}$.

Celle qui se chiffre par $\frac{2}{2}$ est indiquée par un seul 2, ou par le signe C (c) (c barre).

Celle qui se chiffre par $\frac{4}{4}$ est indiquée par un seul 4, ou par le signe C (c)

¹ C'est-à-dire l'unité, qui est la ronde, et dont la fraction est le rapport des deux chiffres.

(1) Voir l'Ex. 1^{er} page 210.

EXERCICES.

Indiquez la composition des mesures qu'expriment les chiffres ou les signes suivants :

$\frac{12}{4}$; $\frac{12}{2}$; $\frac{6}{8}$; $\frac{3}{4}$; $\frac{3}{8}$; $\frac{2}{4}$; $\frac{2}{1}$; C ; $\frac{3}{4}$; $\frac{3}{8}$; C ; $\frac{9}{8}$; $\frac{6}{2}$; $\frac{3}{2}$; $\frac{2}{4}$; $\frac{4}{4}$; $\frac{6}{4}$; $\frac{12}{8}$.

Indiquez les chiffres qui expriment les différentes compositions de mesures qui suivent :

Une mesure formée de *neuf huitièmes de coudre*.

—	<i>douze quarts</i>	—
—	<i>quatre coudes,</i>	
—	<i>quatre noires,</i>	
—	<i>six doubles croches</i>	
—	<i>trois croches,</i>	
—	<i>deux blanches,</i>	
—	<i>deux noires,</i>	
—	<i>trois noires</i>	
—	<i>six croches,</i>	

DES MESURES SIMPLES.

4^e Leçon.

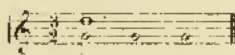
189. La **mesure simple** est celle dont la somme des valeurs formant chaque temps équivalent toujours à un signe de valeur simple, soit : *une coudre, une blanche, une noire ou une croche*. Elle est, par conséquent, *celle dont chaque temps est divisible par deux*. (temps binaires.)

190. Dans les mesures simples, le *chiffre inférieur* (dénominateur) indique la *durée* qui occupe un temps. Or, chaque temps de ces mesures ne pouvant être occupé que par *une coudre, une blanche, une noire ou une croche*, ce chiffre inférieur ne pourra être que 1, 2, 4 ou 8.

Le chiffre 1	représentant l'unité	la <i>coudre</i> .
— 2	—	la <i>deuxième</i> la <i>blanche</i> .
— 4	—	le <i>quart</i> la <i>noire</i> .
— 8	—	le <i>huitième</i> la <i>croche</i> .

191. Le *chiffre supérieur* (numérateur) indique la *quantité* de ces valeurs et par conséquent *le nombre de temps*. Or, puisque les mesures n'ont que deux, trois ou quatre temps, ce chiffre supérieur ne pourra être que 2, 3 ou 4.

EXEMPLE.



Les chiffres $\frac{3}{2}$, placés au commencement de cette mesure, indiquent qu'il faut *trois demi-coudes*, c'est-à-dire *trois blanches*, pour la mesure entière, (ou une somme de valeurs égale à trois blanches); et en même temps, le 3 indique que la mesure est à trois temps, et le 2 qu'il faut une blanche, (ou une somme de valeurs égale à une blanche), pour chaque temps.

192. Chaque des mesures simples à 2, 3 et 4 temps pouvant se présenter sous quatre formes différentes, c'est-à-dire, pouvant avoir pour chaque temps une *ronde*, une *blanche*, une *noire* ou une *croche*; il s'ensuit qu'il y a *douze* mesures simples dont voici le tableau.

TABEAU DES MESURES SIMPLES.

(Temps binaires.)

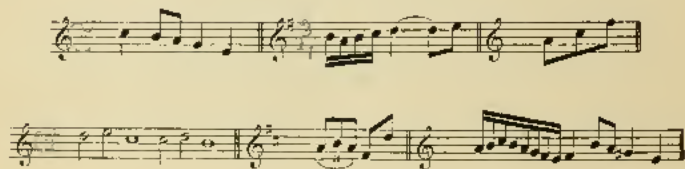
	mesures à 2 temps. (2 est le numérateur.) (deux-un)	mesures à 3 temps. (3 est le numérateur.) (trois-un)	mesures à 4 temps. (4 est le numérateur.) (quatre-un)
une <i>ronde</i> par temps (4 est le dénominateur.)			
une <i>blanche</i> par temps (2 est le dénominateur.)			
une <i>noire</i> par temps (4 est le dénominateur.)			
une <i>croche</i> par temps (8 est le dénominateur.)			

193. Les mesures simples les plus usitées, dans la musique moderne, sont celles qui contiennent une *noire* par temps: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ et C .

La mesure à deux temps ayant une *blanche* par temps C , et la mesure à trois temps ayant une *croche* par temps $\frac{3}{8}$, sont aussi employées fréquemment.

EXERCICES.

Placez les chiffres indicateurs au commencement de chacune des mesures suivantes.



DES MESURES COMPOSÉES.

5^e Leçon.

194. La *mesure composée* est celle dont la somme des valeurs formant chaque temps équivaut toujours à un signe de valeur pointée, soit: une *ronde pointée*, une *blanche pointée*, une *noire pointée* ou une *croche pointée*. Elle est par conséquent celle dont chaque temps est divisible par trois. (temps ternaires.)

195. Dans les mesures composées, le *chiffre inférieur* (dénominateur) indique la *durée* qui occupe *un tiers de temps*. Or, chaque temps de ces mesures ne pouvant être occupé que par une *ronde pointée*, une *blanche pointée*, une *noire pointée* ou une *croche pointée*, ce chiffre inférieur ne pourra être que 2, 4, 8 ou 16.

Le chiffre 2 représentant une *blanche*, tiers d'un temps occupé par une *ronde pointée*.

Le chiffre 4 représentant une *noire*, tiers d'un temps occupé par une *blanche pointée*.

Le chiffre 8 représentant une *croche*, tiers d'un temps représenté par une *noire pointée*.

Le chiffre 16 représentant une *double-croche*, tiers d'un temps représenté par une *croche pointée*.

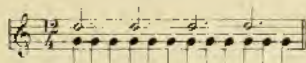
196. Le *chiffre supérieur* (numérateur) indique la *quantité* de ces valeurs. Or, puisque ces mesures n'ont que deux, trois ou quatre temps, ce chiffre supérieur ne peut être que 6, 9 ou 12.

Le chiffre 6 indiquant 6 tiers de temps, pour la mesure à 2 temps

Le — 9 — 9 — — — 3 —

Le — 12 — 12 — — — 4 —

EXEMPLE.



Les chiffres $\frac{12}{4}$, placés au commencement de cette mesure, indiquent qu'il faut *douze quarts de ronde*, c'est-à-dire *douze noires*, pour la mesure entière. (ou une somme de valeurs égale à 12 noires). Or, chaque temps étant un tiers de temps, la mesure est à quatre temps et chaque temps est occupé par 3 noires. (ou une somme de valeurs égale à 3 noires).

197. Comme des mesures composées à 2, 3 et 4 temps, pouvant se présenter sous quatre formes différentes, c'est-à-dire pouvant avoir pour chaque temps : soit une *ronde pointée*, une *blanche pointée*, une *noire pointée* ou une *croche pointée*, il s'ensuit qu'il y a douze mesures composées dont voici le tableau.

TABEAU DES MESURES COMPOSÉES.

(Temps ternaires.)

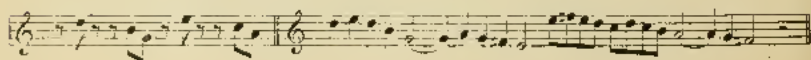
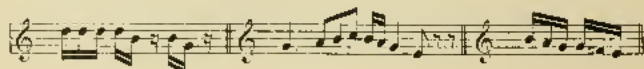
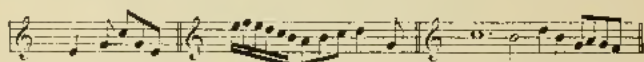
	mesures à 2 temps. (6 est le numérateur.) (Six deux)	mesures à 3 temps. (9 est le numérateur.) (neuf deux)	mesures à 4 temps. (12 est le numérateur.) (douze deux)
Une ronde pointée par temps (2 est le dénominateur)			
Une blanche pointée par temps (4 est le dénominateur)			
Une noire pointée par temps (8 est le dénominateur)			
Une croche pointée par temps (16 est le dénominateur)			

198. Les mesures composées les plus usitées dans la musique moderne, sont celles qui contiennent une noire pointée par temps : $\frac{6}{8}$; $\frac{9}{8}$; $\frac{12}{8}$.

La mesure à $\frac{9}{4}$ et celle à $\frac{9}{16}$ s'emploient aussi quelquefois.

EXERCICES.

Placez les chiffres indicateurs au commencement de chacune des mesures suivantes.



DE LE RELATION

DES MESURES SIMPLES AVEC LES MESURES COMPOSÉES.

6^e Leçon.199. Chaque mesure simple correspond à une mesure composée et *vice versa*.

Les deux mesures qui se correspondent ont toujours le même nombre de temps :

(Dans la mesure simple, chaque temps est occupé par une figure de note simple, (produisant des temps binaires))

(Dans la mesure composée correspondante, chaque temps est occupé par la même figure de note, mais pointée, (produisant des temps ternaires). (1))

EXEMPLE.

Mesures correspondantes

(Simple)
Temps binaires

(Composée)
Temps ternaires

2 temps. (Chaque temps est occupé par une note simple.)

2 temps. (Chaque temps est occupé par une note pointée.)

200. Pour transformer en mesure composée une mesure simple, il faut ajouter un point à la figure de note formant un temps de cette mesure simple.

EXEMPLE

Mesure simple.

(Une noire pour chaque temps.)

En ajoutant un point à chaque de ces notes, on obtient la

Mesure composée correspondante.

(Une noire pointée pour chaque temps.)

201. Pour transformer en mesure simple une mesure composée, il faut faire l'opération inverse, supprimer le point qui se trouve après chaque figure de note formant un temps de cette mesure composée.

EXEMPLE

Mesure composée.

(Une noire pointée pour chaque temps.)

En retranchant le point qui suit chaque noire, on obtient la

Mesure simple correspondante.

(Une noire pour chaque temps.)

(1) Voir la note 'k' à la fin du volume

202. Pour trouver les chiffres indicateurs d'une mesure composée correspondant à une mesure simple, il faut multiplier par 3 le chiffre supérieur de cette mesure simple, et par 2 son chiffre inférieur.

EXEMPLE

CHIFFRES INDICATEURS

d'une mesure simple.

3 multiplié par 3, donne 9
 2 multiplié par 2, donne 4

CHIFFRES INDICATEURS

de la mesure composée correspondante

203. Pour trouver les chiffres indicateurs d'une mesure simple correspondant à une mesure composée, il faut faire l'opération inverse, c'est-à-dire, diviser par 3 le chiffre supérieur de cette mesure composée, et par 2 son chiffre inférieur.

EXEMPLE

CHIFFRES INDICATEURS

d'une mesure composée

9 divisé par 3, donne 3
 4 divisé par 2, donne 2

CHIFFRES INDICATEURS

de la mesure simple correspondante.

204. Dans la mesure simple, le numérateur est toujours 2, 3 ou 4

Le numérateur 2 pour la mesure à 2 temps

—	3	—	3	—
—	4	—	4	—

205. Dans la mesure composée, le numérateur est toujours 6, 9 ou 12.

Le numérateur 6 pour la mesure à 2 temps.

—	9	—	3	—
—	12	—	4	—

206. Vérifiez tous ces faits sur le tableau comparatif qui suit.

(1) On est obligé, pour exprimer une mesure composée, de prendre comme chiffre inférieur (dénominateur), celui qui exprime la valeur équivalant au tiers d'un temps, puisqu'un temps est formé d'une valeur de note pointée qui ne peut se représenter par un chiffre.

Si le dénominateur, au lieu d'être représenté par un chiffre, l'était par la figure de note même qui occupe un temps, le numérateur pourrait être le même pour une mesure simple et pour la mesure composée correspondante.

EXEMPLES

Mesures simples.	2	au lieu de	$\frac{2}{4}$	3	au lieu de	$\frac{3}{6}$
	f		f	f		f

et par conséquent,

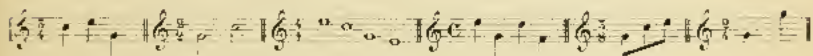
Mesures composées correspondantes	$\frac{2}{6}$	au lieu de	$\frac{4}{12}$	3	au lieu de	$\frac{9}{12}$
	f		f	f		f

TABEAU GÉNÉRAL ET COMPARATIF
des douze mesures simples et des douze mesures composées

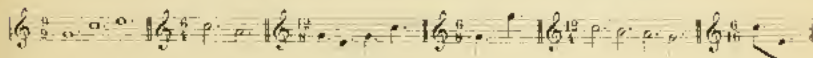
	Mesures à 2 temps.	Mesures à 3 temps.	Mesures à 4 temps.
Mesures Cœur quadruple.	Simple temps binaires par temps deux-un.	Simple temps binaires par temps trois-un.	Simple temps binaires par temps quatre-un.
	Composées temps ternaires par temps six-deux.	Composées temps ternaires par temps neuf-deux.	Composées temps ternaires par temps douze-deux.
Mesures Cœur quadruple.	Simple temps binaires par temps deux-deux.	Simple temps binaires par temps trois-deux.	Simple temps binaires par temps quatre-deux.
	Composées temps ternaires par temps six-quatre.	Composées temps ternaires par temps neuf-quatre.	Composées temps ternaires par temps douze-quatre.
Mesures Cœur quadruple.	Simple temps binaires par temps deux-quatre.	Simple temps binaires par temps trois-quatre.	Simple temps binaires par temps quatre-quatre.
	Composées temps ternaires par temps six-huit.	Composées temps ternaires par temps neuf-huit.	Composées temps ternaires par temps douze-huit.
Mesures Cœur quadruple.	Simple temps binaires par temps deux-huit.	Simple temps binaires par temps trois-huit.	Simple temps binaires par temps quatre-huit.
	Composées temps ternaires par temps six-seize.	Composées temps ternaires par temps neuf-seize.	Composées temps ternaires par temps douze-seize.

EXERCICES

Transformez en mesures composées les mesures simples suivantes.



Transformez en mesures simples les mesures composées suivantes.



Ecrivez les chiffres indicateurs des mesures composées correspondant aux mesures simples suivantes.

$$\begin{array}{cccc} 3 & 4 & 2 & 2 \\ 1 & 2 & 4 & 8 \end{array}$$

Ecrivez les chiffres indicateurs des mesures simples correspondant aux mesures composées suivantes.

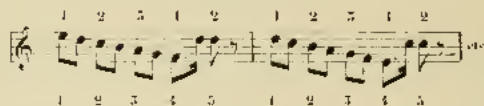
$$\begin{array}{cccc} 12 & 9 & 9 & 6 \\ 2 & 4 & 8 & 8 \end{array}$$

DE LA MESURE A CINQ TEMPS
ET MÈRES.

7^e Leçon.

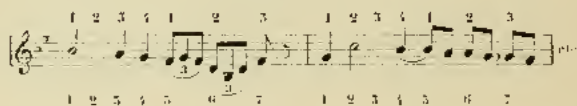
207. La mesure à cinq temps dont quelques compositeurs ont tiré un heureux parti⁽¹⁾, est une mesure à trois temps alternant avec une mesure à 2 temps. Elle n'est donc qu'une mesure artificielle, résultat de la combinaison de différentes mesures. (2)

EXEMPLE



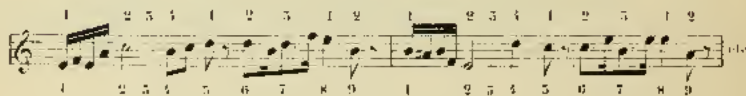
208. En combinant ainsi différentes mesures, on pourrait également obtenir la mesure à 7 temps. (Une mesure à 4 temps alternant avec une mesure à 3 temps).

EXEMPLE.



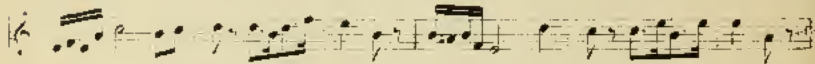
209. Et même la mesure à 9 temps. (Une mesure à 4 temps alternant avec une mesure à 3 temps suivie d'une mesure à 2 temps).

EXEMPLE.



210. Dans ces différentes combinaisons, il serait indispensable de subdiviser la mesure par des lignes pointées de séparation, pour indiquer à l'exécutant la position exacte des temps forts.

EXEMPLE

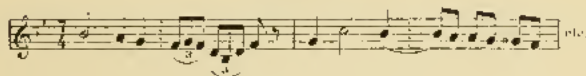


(1) Voyez la symphonie de Fair de la Dame blanche (Boieldieu) et la chanson de Ragab de Mireille (Gounod).

(2) L'exemple ne discorder pas avec prouptitude ces sortes de mesures car les temps forts ne se présentent pas à intervalles égaux; aussi, leur emploi est-il très rare et n'en parlons-nous que pour mémoire.

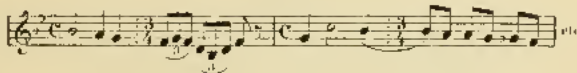
211. On pourrait chiffrer ces mesures, soit d'après les principes exposés précédemment pour les mesures simples, le chiffre supérieur exprimant le nombre de temps et le chiffre inférieur exprimant la division de la ronde qui forme un temps. (1)

EXEMPLE



Soit en chiffrant chaque subdivision de ces mesures.

EXEMPLE



EXERCICES

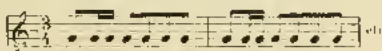
- 1° Chiffrez une mesure à 5 temps ayant une blanche pour chaque temps.
- 2° Chiffrez une mesure à 7 temps ayant une croche pour chaque temps.
- 3° Chiffrez une mesure à 9 temps ayant une ronde pour chaque temps.

8^e Leçon.

DU RHYTHME.

212. Le **rhythme** est l'ordre plus ou moins symétrique et caractéristique dans lequel se présentent les différentes durées. (2)

EXEMPLE.



Ce rythme caractéristique du Boléro, est à 3 temps et formé de: une croche et deux doubles croches pour le premier temps, et deux croches pour chacun des deux temps suivants.

(1) Pour une mesure à 9 temps, il serait bien d'indiquer que la mesure est simple, afin qu'elle ne puisse être confondue avec la mesure composée à 5 temps dont le numérateur est toujours 9.

(2) Le son et la durée sont les principaux éléments de la musique, mais un chant, une mélodie, ne sont pas plus formés de sons et de durées pris au hasard qu'une phrase que l'on prononce n'est formée de mots placés à la suite les uns des autres, sans aucun lien grammatical.

Les règles spéciales enseignent à coordonner les sons et les durées, mais elles sont du ressort de la composition, et en parler dépasserait le but que nous nous sommes proposé.

Nous dirons seulement que le rythme est à la durée ce que le dessin, le contour mélodique d'une phrase musicale est au son. Quelquefois même le rythme est plus caractéristique que le contour mélodique: la simple percussion d'un rythme, abstraction faite du son, peut souvent faire reconnaître au chant, tandis que l'indétermination d'un contour mélodique abstraction faite du rythme, ne suffit que rarement pour faire reconnaître ce même chant.

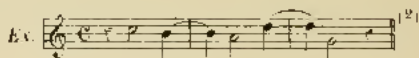
Le rythme est le dessin que les différents sons viennent colorer.

213. Le rythme est une des principales richesses de la musique moderne, et la recherche de rythmes neufs et originaux est une grande préoccupation pour le compositeur. Ses combinaisons peuvent être variées à l'infini, et les partitions des maîtres abondent en admirables exemples. ⁽¹⁾

214. Parmi les formes rythmiques, nous en citerons deux fort importantes et qui ont été dénommées, ce sont: la **syncope** et le **contre-temps**.

DE LA SYNCOPE.

215. La **syncope** est un son articulé sur un temps faible ou sur la partie faible d'un temps, et prolongé sur un temps fort ou sur la partie forte d'un temps.



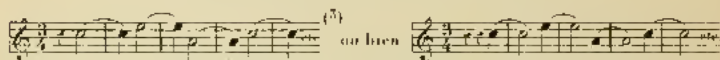
Sous articulés sur le 2^e et le 4^e temps, (temps faibles), et prolongés sur le 1^{er} et le 3^e temps, (temps forts).



Sous articulés sur la 2^e partie de chaque temps, (partie faible), et prolongés sur la 1^{re} partie, (partie forte).

216. Lorsque les deux parties de la syncope n'ont pas la même durée, on la nomme **syncope irrégulière**.

EXEMPLES.



⁽¹⁾ Voyez entre autres, le début de l'ouverture de Moïse, que Rossini écrivait lui-même, comme etoit une de ses meilleures trouvailles rythmiques.

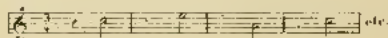
⁽²⁾ Dans la musique ancienne, on écrivait, en la coupant par la barre de mesure, la note syncopée dont la deuxième partie appartient à la mesure suivante.

EXEMPLE



Mais pour plus de clarté, elle s'écrivit aujourd'hui comme et dessus, en employant la liaison.

⁽³⁾ Anciennement cette syncope irrégulière s'écrivait ainsi:



217. La **Syncope** doit toujours être articulée fortement; elle est donc en réalité le déplacement du temps fort ou de la partie forte du temps.

DU CONTRE-TEMPS.

218. Le **contre-temps** est un son articulé sur un temps faible ou sur la partie faible d'un temps, mais ne se prolongeant pas sur le temps fort ou sur la partie forte du temps.

Ce temps fort ou cette partie forte du temps est alors occupé par un silence.

EXEMPLE



219. Lorsqu'il y a deux temps faibles contre un temps fort, ou deux parties faibles de temps contre une partie forte, le **contre-temps** est **irrégulier**.

EXEMPLE



Le **Contre-temps** est une forme rythmique très employée, surtout dans les accompagnements.

EXERCICES.

Variiez de plusieurs manières le rythme des deux fragments suivants.



DE MOUVEMENT.

9^e Leçon.

220. Le **Mouvement** est le degré de lenteur ou de vitesse dans lequel doit être exécuté un morceau de musique.

221. Nous savons que les signes qui expriment des durées (notes ou silences) ont entre eux une valeur relative; que la blanche par exemple vaut la moitié de la ronde, que la noire vaut la moitié de la blanche ou le quart de la ronde, etc. mais aucun de ces signes n'a une durée absolue.

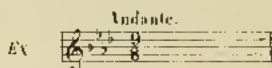
C'est le **mouvement** qui détermine la durée absolue de ces différents signes.

222. Il y a une grande variété de mouvements, depuis le plus lent jusqu'au plus vif.

Le mouvement est indiqué par des termes italiens que l'on place au commencement d'un morceau et au-dessus de la portée.

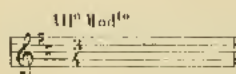
Les termes suivants expriment les principaux mouvements.

TERMES.	ABBÉGIÉ.	SIGNIFIÉ VIF.
Largo		Large, lent.
Larghetto		Un peu moins lent que largo.
Lento		Lent.
Adagio		Moins lent que lento.
Andante	And ^{te}	Moderé (allant.)
Andantino	And ^{tin}	Un peu moins lent que andante.
Allegretto	All ^{to}	Un peu moins vif que allegro.
Allegro	All ^o	Gai, vif.
Presto		Pressé.
Prestissimo	Prest ^{iss}	Très pressé.

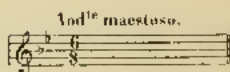


223. On peut, à ces termes, en ajouter d'autres qui les modifient ou qui concernent plus particulièrement le caractère ou l'expression du morceau. Voici les principaux:

<i>Affettuoso</i>	Affectueux.	<i>Maestoso</i>	Majestueux.
<i>Agitato</i>	Agité.	<i>Moderato</i>	Moderé.
<i>Brio</i> ou <i>con brio</i>	Avec vivacité.	<i>Mosso</i>	Animé.
<i>Cantabile</i>	Facile à chanter.	<i>Risolato</i>	Résolu.
<i>Con anima</i>	Avec âme.	<i>Scherzo</i> ou <i>scherzando</i>	Scherz.
<i>Con espressione</i>	Avec expression.	<i>Sostenuto</i>	Soutenu.
<i>Con fuoco</i>	Avec feu.	<i>Tempo giusto</i>	Moyen, juste, précis.
<i>Con moto</i>	Avec mouvement.	<i>Vivace</i>	Vivement.
<i>Con spirito</i>	Avec esprit.	<i>Vivo</i>	Vif.
<i>Grazioso</i>	Gracieux.		



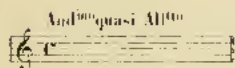
EXEMPLE



224. À l'aide des adverbess suivants, on peut obtenir de nouvelles modifications.

<i>Poco</i>	Peu.
<i>Poco a poco</i>	Peu à peu.
<i>Un poco più</i>	Un peu plus.
<i>Più</i>	Plus.
<i>Molto più</i>	Beaucoup plus.
<i>Non molto</i>	Pas trop.
<i>Non tantò</i>	Pas autant.
<i>Non troppo</i>	Pas trop.
<i>Assai</i>	Beaucoup, assez.
<i>Molto</i>	Beaucoup.
<i>Quasi</i>	Presque.

EXEMPLE



225. Toutes ces indications ne peuvent cependant désigner un mouvement avec exactitude, car la même indication s'applique quelquefois à des mouvements divers. Pour interpréter fidèlement une œuvre, l'exécutant devrait donc posséder un sentiment juste du style de l'auteur, pénétrer en quelque sorte sa pensée, si on n'avait inventé un instrument qui indique avec précision les plus petites différences de vitesse.

DU MÉTRONOME.

226. Cet instrument est le **métronome**. Perfectionné par **Maëtzet**, il est d'un usage presque général aujourd'hui.

En voici une description sommaire :

Derrière la tige d'un balancier supportant un contre-poids mobile, et mis en mouvement par un mécanisme intérieur, se trouve une échelle numérotée. La division de cette échelle est basée sur le nombre d'oscillations que le balancier doit accomplir en une minute; ainsi :

En plaçant le contre-poids à la hauteur du N^o 60, le balancier accomplit 60 oscillations à la minute, et par conséquent chacune de ces oscillations dure une seconde.

En abaissant le contre-poids au N^o 120, le balancier accomplit 120 oscillations à la minute, et chacune de ces oscillations dure une demi-seconde.

227. L'indication métronomique se place à la suite du terme de mouvement, elle s'exprime par une figure de note (pointée ou non pointée), suivie d'un numéro dont elle est séparée par un double trait horizontal.

EXEMPLE.



La figure de note est celle qui doit avoir une durée égale à celle d'une oscillation.

Le numéro indique la hauteur à laquelle le contre-poids mobile doit être placé afin que le balancier exécute par minute le nombre voulu d'oscillations.⁽¹⁾

228. L'observation exacte du mouvement a une très grande importance dans l'interprétation d'une œuvre musicale. Un morceau exécuté trop vite ou trop lentement perdrait son allure, son véritable caractère, et l'intention du compositeur serait ainsi dénaturée.

EXERCICE.

Indiquez la durée absolue de chacune des mesures suivantes.

DE L'ALTÉRATION DU MOUVEMENT
ET DE SA SUSPENSION MOMENTANÉE.

10^e Leçon.

229. L'expression d'une phrase musicale peut quelquefois exiger que la marche du mouvement soit modifiée (animée ou ralentie).

Quelquefois aussi un passage doit ne pas être interprété rigoureusement en mesure.

⁽¹⁾ Ainsi, l'exemple précédent signifie que le contre-poids mobile étant placé en regard du numéro 108 de l'échelle métronomique, le balancier exécutera 108 oscillations par minute, et que la note pointée aura une durée égale à celle d'une de ces oscillations.

230 Ces altérations du mouvement ou de la mesure sont indiquées par les expressions suivantes qui se placent dans le courant du morceau

Pour animer le mouvement

<i>Animato</i>	Anime
<i>Accelerando</i>	En accélérant.
<i>Più moto</i>	}	Plus de mouvement.
<i>Più mosso</i>		
<i>Stretto</i>	Serre

Pour ralentir le mouvement.

<i>Ritardando</i>	<i>rall.</i>	En ralentissant.
<i>Ritardando</i>	<i>ritard.</i>	En retardant
<i>Ritenuato</i>	<i>rit</i>	En retenant
<i>Stargando</i>	<i>starg.</i>	En élargissant.

Pour suspendre la marche régulière du mouvement.


<i>Ad libitum</i>	<i>ad libit.</i>	A volonté.
<i>A piacere</i>			A plaisir
<i>Senza tempo</i>			Sans mesure.

231. Après une altération du mouvement ou de la mesure, le retour au mouvement régulier du morceau s'indique par ces mots :

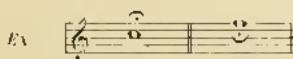
<i>Tempo</i>	En mesure.
<i>A Tempo</i>
<i>1^o Tempo</i>	1 ^{er} mouvement
<i>Lo stesso tempo</i>	Le même mouvement.

POINT D'ORGUE ET POINT D'ARRÊT

232. Le mouvement peut aussi être momentanément suspendu.

Cette suspension dont la durée est indéterminée s'exprime par le signe suivant: 

233. Placé au dessus ou au dessous d'une note, ce signe prend le nom de **point d'orgue**.



Placé au-dessus ou au-dessous d'un silence, il prend le nom de **point d'arrêt**.



Ce signe indique que la durée de cette note ou de ce silence doit être prolongée aussi longtemps que l'exige le bon goût de l'exécutant.

(1) On a remarqué que la durée de cette suspension de mouvement est ordinairement égale à celle d'une mesure entière, ce n'est pas une règle absolue, mais une simple observation basée sur l'expérience.

DE LA MANIÈRE DE BATTRE LA MESURE.

11^e Leçon.

234. **Battre la mesure**, c'est marquer par des signes de la main, l'ordre et la durée de chaque temps.

235. Dans toutes les mesures, le 1^{er} temps, (temps frappe), se bat *en bas*; et le dernier temps, (temps levé), se bat *en haut*.

On bat les différentes mesures de la manière suivante:

MESURE A 2 TEMPS.

Le 1^{er} temps . . . *en bas*,
Le 2^d — . . . *en haut*.



MESURE A 3 TEMPS.

Le 1^{er} temps . . . *en bas*
Le 2^e — . . . *à droite*,
Le 3^e — . . . *en haut*.



MESURE A 4 TEMPS.

Le 1^{er} temps . . . *en bas*,
Le 2^e — . . . *à gauche*,
Le 3^e — . . . *à droite*,
Le 4^e — . . . *en haut*.



236. Dans les mesures d'un mouvement lent, on peut marquer la division de chaque temps en répétant en raccourci chacun des signes principaux.

Ainsi une mesure à $\frac{9}{8}$ dans le mouvement *Adagio* ou *Larghetto* peut être battue ainsi :



237. Dans la mesure à 2 et à 3 temps d'un mouvement rapide, on ne marque le plus souvent que le 1^{er} temps. Pour cette raison, on dit quelquefois improprement : *mesure à 1 temps*, mais en réalité, il n'y a pas de mesures à 1 temps.

DE QUELQUES PARTICULARITÉS

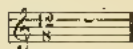
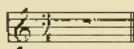
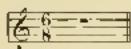
RELATIVES A LA MESURE.

12^e Leçon.

238 Il y a dans la notation quelques particularités concernant la mesure, et qu'il est bon de connaître.

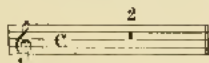
239. 1^o Lorsque une mesure est en silence, quelle que soit la mesure, on l'indique par *une pause*.

EXEMPLE.



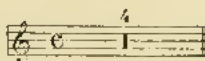
240. 2^o Lorsque 2 ou 4 mesures sont en silence, on les indique par le **bâton de deux pauses** surmonté d'un 2, pour deux mesures.


EXEMPLE.



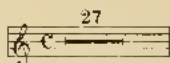
et par le **bâton de quatre pauses** surmonté d'un 4, pour quatre mesures.

EXEMPLE.



241. 3^o Lorsqu'il y a un plus grand nombre de mesures en silence, on place sur la portée le signe  surmonté du chiffre indiquant le nombre de mesures de silence.

EXEMPLE



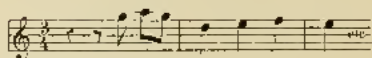
Indique un silence de 27 mesures. Ce signe, ainsi que le bâton de deux et de quatre pauses, s'emploie seulement dans les parties séparées, et non dans la partition.

242. 4^o Lorsque la première mesure d'un morceau commence par des silences, on a l'habitude de les supprimer.

EXEMPLE



au lieu de

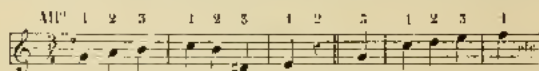


243. 5^o La double barre de séparation, indiquant, (ainsi qu'on l'a vu dans la leçon 1), deux parties distinctes d'un morceau, ou se plaçant devant un changement d'armure de la clé, ou enfin devant un changement des chiffres indicateurs de la mesure, peut quelquefois être placée *dans le courant* d'une mesure.

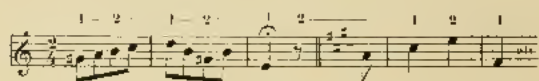
Elle n'a plus alors aucune signification au sujet de la mesure, et, à ce point de vue, doit être considérée comme n'existant pas. (Elle n'est plus *barre de mesure* mais seulement *barre de séparation*.)

EXEMPLES.

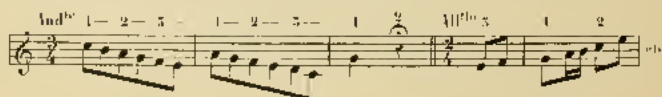
Double barre indiquant deux parties distinctes d'un même morceau.



Double barre placée devant un changement d'armure de la clé



Double barre placée devant un changement des chiffres indicateurs de la mesure.



CINQUIÈME PARTIE.

PRINCIPES GÉNÉRAUX DE L'EXÉCUTION MUSICALE.

244. Nous connaissons maintenant les signes employés dans la notation, ainsi que les règles qui les régissent, tant sous le rapport de l'intonation que sous celui de la durée. Les signes suffisent à la lecture musicale.

Cependant, l'exécution d'une œuvre de musique serait terne et froide si elle n'était animée, colorée, vivifiée en quelque sorte par l'interprète, qui, s'identifiant avec la pensée de l'auteur, donne à cette œuvre l'expression qui lui est propre.

L'expression comprend: le *phrasé*, l'*accentuation*, la *nuance* et le *caractère*.

DU PHRASÉ.

1^{re} Leçon.

245. Le *phrasé* est l'observation exacte de la ponctuation musicale.

246. Toute composition, de même que le discours, se divise en périodes ou phrases, et en membres de périodes (ou de phrases.)

Un *membre de période* est composé d'une seule ou de plusieurs petites idées mélodiques prenant le nom de *dessin mélodique*.

Une *période* est composée de plusieurs membres de période dont la réunion doit former un tout complet, un sens terminé. (1)

EXEMPLE D'UNE PÉRIODE.

Adagio *dolce* 1^{er} membre de période

1 dessin mélodique. 2 dessin mélodique *crescend.*

2^e membre de période. etc.

BEETHOVEN

(1) Si l'on ponctuait la musique ainsi que le discours, après un membre de période, on placerait la virgule, le point et virgule, les deux points, etc. selon le sens qu'il présenterait; après la période, on placerait le point.

247. Les périodes, et même les membres de période sont souvent séparés par des silences de courte durée, alors il est facile de les reconnaître. Mais, lorsque ces périodes, ou ces membres de période ne sont pas suivis de silence, il faut les analyser avec attention, car il n'y a aucun signe musical pour en indiquer le commencement ni la fin. (1)

248. Bien phraser, bien ponctuer un morceau de musique, c'est faire sentir avec art le commencement, le développement et la fin des périodes et des membres de période.

Un bon *phrasé* jette de la clarté sur toutes les parties d'une composition, et, par cela même, est la première des qualités que comprend l'expression; car pour intéresser ou émouvoir on doit être compris, et pour être compris, il faut être clair.


DE L'ACCENTUATION

2^e Leçon.

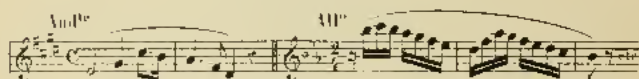
249. Certaines notes dans une phrase musicale doivent, ainsi que les différentes syllabes d'un mot, être accentuées avec plus ou moins de force, porter une inflexion particulière.

Cette accentuation, cette inflexion particulière qui donne du relief à la phrase musicale, qui la fait ressortir et soutient l'attention de l'auditeur, s'indique au moyen de signes ou de termes italiens que nous allons faire connaître.

SIGNES D'ACCENTUATION

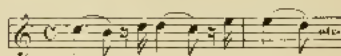
250. La *liaison* ou *colé*  se place sur une suite de notes différentes et indique qu'il faut les lier entre elles et en soutenir le son. (2)

EXEMPLE.



251. La *liaison* placée entre deux notes de sons différents, indique qu'il faut appuyer la première et laisser expirer la seconde comme une syllabe muette.

EXEMPLE.

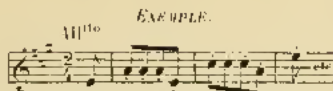


(1) On reconnaît facilement la ponctuation musicale au moyen des repentes, mais pour cela, il faut avoir des notions d'harmonie.

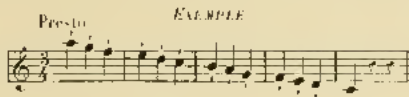
La connaissance de l'harmonie, dont l'étude prend de plus en plus d'extension, est non seulement indispensable au compositeur, mais encore très utile à l'exécutant, puisqu'elle lui permet d'analyser jusque dans ses plus petits détails toute composition musicale.

(2) La *liaison* indique pour les instruments à cordes, que ces notes doivent être exécutées d'un seul coup d'archet, et pour les voix, d'une seule émission.

252. Le **point** se place au-dessus ou au-dessous des notes et indique qu'elles doivent être détachées. Ces notes seront détachées avec plus ou moins de légèreté, selon que le mouvement sera plus vif ou plus lent.



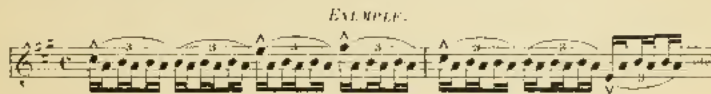
253. Le **point allongé** se place également au-dessus ou au-dessous des notes; on dit alors qu'elles sont *piquées*. Il indique qu'elles doivent être détachées avec vivacité et en même temps attaquées d'une façon incisive.



254. Le **point** et la **liaison**, combinés ensemble, indiquent que les notes doivent être seulement séparées les unes des autres et posées un peu lourdement; on dit alors que les notes sont *portées* ⁽¹⁾.



255. Lorsque une ou plusieurs notes doivent être accentuées plus fortement que celles qui les précèdent ou qui les suivent, on indique cette accentuation par le signe suivant A que l'on place au-dessus ou au-dessous des notes.



256. Le signe suivant >> qui se place également au-dessus ou au-dessous des notes, indique une accentuation plus forte suivie immédiatement d'une diminution de sonorité.



⁽¹⁾ Pour les instruments à cordes, cette accentuation se nomme *staccato*. Elle indique le détaché exécuté d'un seul coup d'archet.

257. L'arpège, (de *harpa*, harpe), représenté par le signe suivant $\frac{1}{2}$ qui se place devant un accord, indique qu'il faut attaquer avec rapidité et successivement les notes de cet accord, en commençant par la plus grave. ⁽¹⁾

EXEMPLE.

musique d'écriture

EFFET.

258. TERMES D'ACCENTUATION.

TERMES	ABBREVIATIONS	SIGNIFICATIONS
<i>Forte piano</i>	<i>fp</i>	Fort la 1 ^{re} note et faible la suivante.
<i>Piano forte</i>	<i>pf</i>	Faible la 1 ^{re} note et fort la suivante.
<i>Legato</i>	<i>Leg</i>	Lié (accompagne ou remplace le signe de la liaison)
<i>Legatissimo</i>	<i>Leg^{ssimo}</i>	Le plus lié possible.
<i>Leggiero</i>	<i>Legg</i>	Léger.
<i>Marcato</i>	<i>Marc</i>	Marqué.
<i>Pesante</i>	<i>Pes</i>	Pesant, lourd.
<i>Rinforzando</i>	<i>Rinf</i> ou <i>Rfz</i>	En renforçant le son.
<i>Sforzando</i>	<i>Sfz</i>	En donnant tout à coup plus de force.
<i>Sostenuto</i>	<i>Sust</i>	Le son bien soutenu.
<i>Staccato</i>	<i>Stacc</i>	Détaché.
<i>Tenuto</i>	<i>Ten</i>	En tenant le son.

Ces diverses indications doivent être soigneusement observées. Elles se rattachent au phrasé, contribuent à exprimer fidèlement la pensée du compositeur et à lui donner sa véritable expression.

⁽¹⁾ Ce signe s'applique aux instruments à clavier. A l'exception de celui-ci, nous n'avons indiqué ni les signes ni les termes qui sont affectés particulièrement à un instrument; tels que, par exemple, le *tr*, qui placé au-dessus d'une note, indique, pour les instruments à cordes, la corde à vide, *con sordai*, *pizzicato*, etc. On les trouvera dans les méthodes spéciales de ces instruments.


DES NUANCES

3^e Leçon.

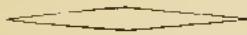
259. On nomme **nuances** les différents degrés de force par lesquels peuvent passer un ou plusieurs sons, un trait ou un morceau entier.

On les indique par des signes et par des termes italiens que nous allons faire connaître.

SIGNES DE NUANCES.

260.  Ce signe indique qu'il faut augmenter graduellement la force du son.

 Ce signe indique qu'il faut diminuer graduellement la force du son.

 Ce signe indique qu'il faut d'abord augmenter, puis diminuer la force du son.

Lorsque ce dernier signe s'applique à un seul son, il faut le commencer très faiblement, l'enfler graduellement jusqu'à la moitié de sa durée, puis le diminuer dans la même proportion; c'est ce qu'on appelle *filer un son*.

TERMES DE NUANCES

261. Le son peut être faible ou fort; le premier s'exprime par le terme *piano*; le second, par le terme *forte*.

Mais le *piano* et le *forte* peuvent avoir plusieurs degrés d'intensité; ces gradations sont exprimées ainsi:

TERMES.	ABBREVIATIONS.	SIGNIFICATIONS.
<i>Pianissimo</i>	pp	Très faible.
<i>Piano</i>	p.	Faible.
<i>Mezzo piano</i>	mp	Moyennement faible.
<i>Un poco piano</i>	<i>poco p.</i>	Un peu faible.
<i>Sotto voce</i>	<i>sot. v.</i>	A demi-voix.
<i>Mezzo voce</i>	<i>mezza.</i>	
<i>Un poco forte</i>	<i>poco f.</i>	Un peu fort.
<i>Mezzo forte</i>	mf.	A demi fort.
<i>Forte</i>	f.	Fort.
<i>Fortissimo</i>	ff.	Très fort.

262. Pour augmenter ou diminuer graduellement la force d'un ou de plusieurs sons, on emploie les termes suivants.

TERMES.	ABBÉVIATIONS.	SIGNIFICATIONS.
<i>Crescendo</i>	<i>Cres.</i>	En croissant, en augmentant.
<i>Decrescendo</i>	<i>Decres.</i>	En décroissant.
<i>Diminuendo</i>	<i>Dim.</i>	En diminuant.
<i>Calandu.</i>	<i>Cal.</i>	
<i>Morendo</i>	<i>Mor.</i>	En mourant.
<i>Perdendosi</i>	<i>Perd.</i>	En laissant perdre le son.
<i>Smorzando</i>	<i>Smorz.</i>	En laissant éteindre le son.

263. Les *nuances* sont à la musique ce que sont à la peinture les gradations et les oppositions d'ombre et de lumière. Non seulement elles doivent être observées avec le plus grand soin, mais encore, si elles ne sont pas indiquées, c'est au sentiment de l'artiste à suppléer à leur absence.

4^e Leçon.

DU CARACTÈRE.

264. Le **caractère** est la teinte générale donnée à l'expression d'un morceau.

Chaque partie du morceau, ou même chacune de ses périodes, peut avoir une expression particulière.

265. L'interprète habile doit savoir exprimer les sentiments les plus divers: le calme, la passion, la douleur ou la joie. Mais, pour cela, toutes les ressources du mécanisme, (indispensables cependant), ne suffisent pas, si l'artiste n'est lui-même inspiré, ému, et s'il ne trouve en son âme les sensations qu'il veut faire éprouver à celui qui l'écoute.

266. Le caractère tracé par le compositeur est, ainsi que l'accentuation et les nuances, indiqué par des termes italiens.

Quelques uns de ces termes, ceux qui ont rapport à la teinte générale, s'adjoignent souvent, ainsi qu'on la vu, ⁽¹⁾ aux termes de mouvement que l'on place au commencement du morceau.

D'autres se rapportent plutôt aux périodes ou aux membres de périodes, et se placent dans le courant du morceau.

Voici les principaux:

TERMES.	SIGNIFICATIONS.	TERMES.	SIGNIFICATIONS.
<i>Amabile</i>	Amable	<i>Brillante</i>	Brillant.
<i>Anaroso</i>	Anoureux.	<i>Capriccioso</i>	Capricieux
<i>Appassionato</i>	Passionné.	<i>Con allegrezza</i>	Avec allegresse.
<i>Ardito</i>	Hardi	<i>Con bravura</i>	Avec bravoure, hardiesse.

(1) 1^{re} Partie, 3^e Leçon, § 225

TERMES.	SIGNIFICATIONS.	TERMES.	SIGNIFICATIONS.
<i>Con delicatezza</i>	Avec délicatesse.	<i>Gaiuso</i>	Gai, badin, plaisant.
<i>Con dolore</i>	Avec douleur.	<i>Imperioso</i>	Impérieux.
<i>Con grazia</i>	Avec grâce.	<i>Innocente</i>	Innocent.
<i>Con gusto</i>	Avec goût.	<i>Lugubroso</i>	Éplore.
<i>Con tenerezza</i>	Avec tendresse.	<i>Malinconico</i>	Mélancolique.
<i>Delicatamento</i>	Délicatement.	<i>Mesto</i>	Chagrin, triste.
<i>Delicato</i>	Délicat.	<i>Nobile</i>	Noble.
<i>Disperato</i>	Désespéré.	<i>Patetico</i>	Pathétique.
<i>Dolce</i>	Doux.	<i>Pomposo</i>	Pompeux.
<i>Dolcissima</i>	Très doux.	<i>Religioso</i>	Religieux.
<i>Doloroso</i>	Douloureux.	<i>Rustico</i>	Rustique, champêtre.
<i>Drammatico</i>	Dramatique.	<i>Semplice</i>	Simple.
<i>Energico</i>	Energique.	<i>Teneramente</i>	Tendrement.
<i>Espressivo</i>	Expressif.	<i>Tranquillo</i>	Tranquille.
<i>Furioso</i>	Furieux.	<i>Tristamente</i>	Tristement.

267. Nous ne saurions mieux terminer cette cinquième partie consacrée à l'exécution musicale, qu'en laissant la parole à un illustre artiste, à P. BAILLOT, qui, dans sa fameuse méthode de violon, dit, parlant du GÉNIE D'EXÉCUTION: C'est lui qui saisit d'un coup d'œil les différents caractères de la musique, qui, par une inspiration soudaine, s'identifie avec le génie du compositeur, le suit dans toutes ses intentions et les fait connaître avec autant de facilité que de précision, qui va jusqu'à pressentir les effets pour les faire briller avec plus d'éclat, qui donne au jeu d'un instrument cette couleur qui convient au genre d'un auteur; qui sait joindre la grâce au sentiment, la naïveté à la grâce, la force à la douceur, et marquer toutes les nuances qui déterminent les oppositions; passer tout à coup à une expression différente, se plier à tous les styles, à tous les accents; faire sentir sans affectation les passages les plus saillants, et jeter un voile adroit sur les plus vulgaires; se pénétrer du génie d'un morceau jusqu'à lui prêter des charmes que rien n'indique, aller même jusqu'à créer des effets que l'auteur abandonne souvent à l'instinct; tout traduire, tout animer, faire passer dans l'âme de l'auditeur le sentiment que le compositeur avait dans la sienne; faire revivre les grands génies des siècles passés, et rendre enfin leurs sublimes accents avec l'enthousiasme qui convient à ce langage noble et touchant, qu'on a si bien nommé, ainsi que la poésie, le langage des Dieux.

Aucune de ces leçons n'est suivie d'un exercice spécial, mais nous recommandons vivement de lire d'exécuter et d'analyser les œuvres des Maîtres; non seulement ce travail forme le goût, mais il développe encore toutes les qualités qu'un bon musicien doit posséder.

COMPLÉMENT.

ORNEMENTS — ABRÉVIATIONS.

Pour compléter l'étude des principes de la musique, il nous reste à faire connaître les *ornements* qu'on peut introduire dans un morceau, et les *abrégations* qui s'emploient, surtout dans la musique instrumentale.

DES ORNEMENTS.

268. Les **ornements** ajoutés à une composition musicale, peuvent lui donner plus de variété, ou en augmenter la grâce et même la vigueur.

Les *ornements*, qu'on nomme aussi *notes d'agrément*, *notes de goût* ou *broderies*, s'écrivent en notes très petites, ou s'indiquent par des signes.

Ils se placent devant ou après les notes principales ⁽¹⁾, et ne comptent jamais dans la mesure: ils empruntent leur valeur à celle de la note principale qui les précède ou à celle de la note qui les suit.

Les principaux ornements sont:

L' **appogiature** .

Le **grupetto** .

Le **trille** .

Le **mordant** .

La **fioriture** nommée aussi **cadenza** ou **point d'orgue** .

DE L'APPOGIATURE.

269. L'**appogiature**, (de l'italien *appoggiare*, appuyer,) se place devant une note principale et a un degré (ton ou demi-ton) au-dessus ou au-dessous ⁽²⁾. Elle s'écrit en petites notes et sa valeur doit être empruntée à celle de cette note principale.

Dans l'exécution, l'*appogiature* doit, ainsi que son nom l'indique, être appuyée plus fortement que la note qui la suit.

(1) Sans nommer, *note principale*, toute note du morceau à laquelle un ornement est accolé.

(2) Il me vient en l'esprit que l'appogiature est une note étrangère placée à un degré au-dessus ou au-dessous d'une note de la mesure dont elle prend momentanément la place (cf. Ruzic, traité d'Harmonie).

La durée de l'*appogiature* dépend du caractère du morceau; toutefois, elle est ordinairement égale à celle de la note principale à laquelle elle est affectée.

EXEMPLE.

Manière d'écrire.

EFFET.

La durée de l'*appogiature* peut aussi être égale au deux tiers de la note principale, si celle-ci est pointée.

EXEMPLE.

Manière d'écrire.

EFFET.

En général, la figure de l'*appogiature* exprime la durée qu'elle doit avoir.⁽¹⁾

DE L'APPOGIATURE DOUBLE.

270. L'*appogiature double* consiste en deux notes dont l'une est à un degré au-dessus et l'autre à un degré au-dessous de la note principale.

La valeur de l'*appogiature double* est également empruntée à celle de la note principale qui la suit. Selon le mouvement et le caractère du morceau, elle peut être exécutée avec plus ou moins de rapidité; soit de la manière suivante:

EXEMPLE.

Manière d'écrire.

soit ainsi.

EFFET.

⁽¹⁾ Autrefois on écrivait toujours l'*appogiature* en petites notes, mais aujourd'hui on l'écrit le plus souvent en notes de grandeur ordinaire; nous n'avons pas à nous occuper de ces dernières, puisqu'elles doivent être exécutées comme elles sont écrites.

271. L'apoggiature brève doit être exécutée très rapidement.

Elle se présente sous la figure d'une croche dont le crochet est traversé par une petite ligne oblique. Sa valeur est aussi empruntée à celle de la note principale qui la suit.

EXEMPLE.

Manière
d'écrite.

ÉCRITE.

DU GRUPELTO.

272. Le **grupetto** est un groupe de trois ou quatre notes, suivant ou précédant la note principale.

Il s'écrit en petites notes, ou s'indique par l'un des deux signes suivants ∞ ou ∞ .

Lorsque le premier crochet est en l'air, (∞) il faut commencer le *grupetto* par la note supérieure.

Lorsque le premier crochet est en bas, (∞) il faut commencer le *grupetto* par la note inférieure. ⁽¹⁾

273. Voici les différentes manières d'exécuter le *grupetto*.

1^o Lorsque le signe indicatif est placé au-dessus d'une note, le *grupetto* est de trois notes; il s'exécute avant la note principale et sa valeur doit lui être empruntée. ⁽²⁾

Manière
d'écrite.

ou bien

ÉCRITE.

de même

⁽¹⁾ Autrefois cette différence était observée avec un grand soin. Aujourd'hui on emploie seulement ce dernier, ∞ , ce qui est regrettable, soit que le *grupetto* commence par la note inférieure, soit qu'il commence par la note supérieure.

⁽²⁾ Harmoniquement, ce *grupetto* est considéré comme une *apoggiature double* avec note de passage.

2° Quand le signe indicatif est placé entre deux notes différentes, le *grupetto* s'exécute avant la seconde note, et sa valeur doit être empruntée à celle de la première. (il est alors composé de quatre notes.)

EXEMPLE

Manière d'écrire ou bien,

EFFECT de même,

3° Lorsque le *grupetto* est placé après une note pointée ou entre deux notes de même son, il doit être exécuté ainsi :

EXEMPLE.

Manière d'écrire,

EFFECT

Si la note supérieure du *grupetto* devait être altérée; on placerait l'accident au-dessus du signe; on le placerait au-dessous pour l'altération de la note inférieure. Enfin, si les deux notes devaient être altérées, on placerait un accident au-dessus du signe et un autre au-dessous.

EXEMPLE

Manière d'écrire

EFFECT

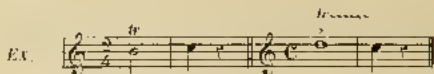
274. Dans un passage d'un mouvement animé, le *grupetto* doit être exécuté rapidement et contribuer à accentuer le rythme; mais dans un chant d'un caractère large, il doit être plus soutenu.

DU TRILLE.

275. Le *trille* consiste dans les battements alternatifs et rapides de deux notes conjointes; la note écrite est toujours la plus grave.

276. Le *trille* s'indique par les lettres *tr*; souvent on fait suivre ces lettres du signe *~~~~~*.

Lorsque la note supérieure du *trille* doit être altérée, on place l'accent sous les lettres *tr*; indication du *trille*.



277. Le *trille* présente trois parties: la *préparation*, les *battements* et la *termination*.

Il y a trois préparations principales; chacune d'elles est indiquée par une petite note.

La première consiste à commencer le *trille* par la note écrite, au-dessus de laquelle le *trille* est indiqué. (Pour cette préparation on supprime quelquefois la petite note.)

La deuxième consiste à commencer le *trille* par la note supérieure à la note écrite.

La troisième consiste à commencer le *trille* par la note inférieure à la note écrite.

278. Il y a également différentes terminaisons qui s'indiquent aussi par des petites notes.

EXEMPLE.

279. Il faut terminer le *trille* dans le même mouvement que les battements. Cependant, dans les *Adagio*, on peut en ralentir la terminaison.

Le *trille* doit toujours être exécuté avec une grande égalité; brillant dans les morceaux d'un mouvement rapide, il doit être onctueux dans ceux d'un mouvement lent.

DU MORDANT.

280. Le **mordant** est un battement très rapide de deux notes conjointes.

La première de ces notes est la même que la note principale à laquelle le *mordant* est affecté : la seconde est le degré supérieur (soit à un ton, soit à un demi-ton).

281. Le *mordant* s'écrit en petites notes, ou s'indique par le signe suivant
 ~. Il emprunte sa valeur à celle de la note principale.

Manière
d'écrire.

ou bien :

EFFET

de même :

Le *mordant* doit être exécuté avec netteté et d'une manière incisive.

DE LA FIORITURE.

282. La **fioriture** est un trait que l'exécutant introduit quelquefois pendant la suspension de mesure indiquée par le point d'orgue : alors elle prend aussi le nom de *cadenza* ou celui de *point d'orgue* (1).

283. Ce trait est presque toujours noté par le compositeur, (il s'écrit en petites notes). Mais l'exécutant le modifie souvent de façon à mettre en relief les qualités qu'il possède, les difficultés vaincues dans lesquelles il excelle ou, dans la musique vocale, pour mieux l'approprier à l'étendue de sa voix.

284. Ce trait n'est jamais mesuré, c'est au goût de l'exécutant d'en déterminer, selon le caractère du morceau, le mouvement et l'expression.

Ex

285. La *fioriture* peut se placer aussi dans le courant d'un morceau, sans qu'il soit nécessaire qu'il y ait un point d'orgue.

286. La *fioriture* emprunte alors sa valeur à la note principale qui la précède, et s'exécute sans que le mouvement soit altéré.

All^o moderato.

Manière
d'écrire

Et

EFFET

(1) Ces deux dénominations sont impropres, elles proviennent de ce que ce trait précède ordinairement une cadence, ou de ce qu'il est exécuté pendant le repos imposé par le point d'orgue.

287. Dans la notation on emploie souvent des abréviations, surtout pour la musique instrumentale.

Nous allons indiquer celles qui se rencontrent le plus souvent.

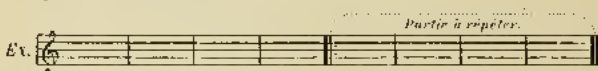
DES BARRES DE REPRISE.

288. On a vu ⁽¹⁾ que la double barre de séparation indiquait la fin d'un morceau, ou d'une de ses parties principales: une de ces parties prend le nom de **reprise** si elle doit être exécutée deux fois.

289. On indique la reprise par deux points placés auprès de la double barre de séparation, et il faut répéter la partie qui se trouve de leur côté; ainsi, si les deux points sont à la gauche de la double barre, on doit répéter la partie qui vient d'être exécutée.



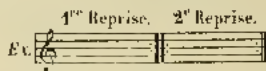
290. Si les deux points sont à la droite de la double barre, on devra répéter la partie qu'on va exécuter.



291. Souvent lorsqu'une partie est précédée et suivie de la double barre, on place le signe de reprise avant et après cette partie.



292. Deux reprises consécutives s'indiquent par deux points de chaque côté des barres.



293. Si dans la répétition d'une partie on devait remplacer une ou plusieurs mesures par une ou plusieurs autres mesures, on l'indiquerait ainsi.

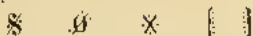


DU RENVOI.

294. Le **renvoi** est un signe, qui, lorsqu'il se présente pour la seconde fois, indique qu'il faut retourner à l'endroit où il s'est déjà montré et, de cet endroit, continuer l'exécution jusqu'au mot *fin*.

(1). 4e Partie, 1er Livre.

295. Voici les différentes figures de renvoi. La première de ces figures est presque exclusivement employée.



296. Lorsque le renvoi indique qu'il faut revenir au commencement du morceau, ce renvoi est ordinairement accompagné des mots *DA CAPO*, ou par abréviation *D.C.*, (de la tête, du commencement).

297. Lorsqu'on reprend un morceau au commencement, et que une ou plusieurs reprises se trouvent jusqu'à la fin, chacune de ces reprises ne doit plus être exécutée qu'une seule fois.

EXEMPLE.

Après le renvoi, doit être exécuté une seule fois. D.C.

ABBREVIATIONS DIVERSES.

298. Voici les abréviations qui après les reprises et le renvoi sont les plus usitées.

Montée
d'écrite.

FUCEL

Simile.

Simile.

Simile.

NOTES.

NOTE (a) — Page 4.

Le son est une sensation produite sur l'organe de l'ouïe par le mouvement vibratoire des corps sonores.

Le son musical se distingue du bruit, en ce que l'on peut en mesurer exactement la hauteur, tandis qu'on ne peut apprécier la valeur musicale d'un bruit.

Le son musical possède trois qualités spéciales : la hauteur, l'intensité et le timbre.

La hauteur est le résultat du plus ou moins grand nombre de vibrations produites dans un temps donné; plus il y a de vibrations, plus le son est aigu.

L'intensité, ou la force du son, dépend de l'amplitude des vibrations.

Le timbre est cette qualité particulière du son, qui fait que deux instruments différents ne peuvent être confondus entre eux, quoique produisant chacun un son de même hauteur et de même intensité. L'oreille la moins exercée distingue facilement le timbre d'un Violon de celui d'une trompette ou d'un hautbois. La cause du timbre n'est pas encore bien connue.

NOTE (b). — Page 9.

Le nom des six premières notes -UT-RE-MI-FA-SOL-LA- est tiré de la première strophe de l'hymne à St Jean-Baptiste dont voici le chant

HYMNE DE ST JEAN

Telle qu'elle se chantait anciennement.

Tirée d'un ancien manuscrit conservé dans la bibliothèque du Chapitre de Soissons.⁽¹⁾

Notation moderne

Et que ant la vis Re-su-ra-re fi-jis. Mi-ra-ges-ti-um

Fa-mi-li-a-rum, Sol-ve-pa-lu-m, La-bi-i-re-n-tium, Sa-n-c-ti-du-m, a-ges-ti-um.

Cette désignation syllabique fut imaginée comme moyen mnémorique par Guido ou Gui, moine de l'Abbaye de Pomposa, qui naquit à Arezzo en Toscane vers la fin du X^e siècle.⁽²⁾

Auparavant les notes étaient désignées par des caractères alphabétiques.

A	B	C	D	E	F	G
la	si	ut	re	mi	fa	sol

NOTE (c). — Page 11.

La portée de cinq lignes, seule en usage dans la notation moderne, n'est qu'un fragment de la portée générale de onze lignes (portée heptave) sur laquelle on pourrait placer presque tous les sons contenus dans la voix humaine, depuis la plus grave jusqu'à la plus aiguë.

IX.

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

⁽¹⁾ J.-J. Rousseau, *op. cit.* (Dictionnaire de musique), p. 10.

⁽²⁾ Les Italiens ont eu l'idée, pour simplifier l'écriture, de la syllabe ut, dont ils tiraient également leur *bu* naturel. Cet usage est généralement en usage en France.

La lecture de cette portée générale eut été difficile, sinon impossible; et de plus chaque voix ayant une étendue plus restreinte, une partie de cette portée lui eût été inutile.

On attribua donc à chaque voix le fragment de cette portée qui lui était particulièrement spécial, et ce fragment fut régulièrement formé de cinq lignes voisines.

Mais alors, il devint nécessaire d'avoir un moyen pour reconnaître les divers fragments de la portée générale. Dans ce but, on plaça au commencement de la portée et sur la sixième ligne qui porte l'*ut*, le caractère alphabétique C qui représente cette note (1); puis pour que les cinq lignes inférieures ou supérieures détachées de cette portée aient également un signe de reconnaissance, on plaça sur la 4^e ligne, qui porte le *fa*, la lettre F qui représente cette note et enfin sur la 8^e ligne, portant le *sol*, la lettre S par laquelle cette note est représentée.

Ces caractères sans lesquels on ne pourrait reconnaître la position des notes, prirent par meta-phore le nom de *clés*, et leurs figures modifiées peu à peu sont devenues telles que nous les connaissons aujourd'hui.

Le tableau suivant, qui indique le rapport des clés entre elles, présente les divers fragments de la portée générale et les différentes positions des clés sur chacun de ces fragments.

PORTÉE GÉNÉRALE.	CLÉ DE FA		CLÉ DE UT			CLÉ DE SOL		Pour cette dernière clé sur la 1 ^{re} ligne il faut ajouter au-dessus une grande ligne supplémentaire.
	sur la 4 ^e ligne.	sur la 3 ^e ligne.	sur la 4 ^e ligne.	sur la 3 ^e ligne.	sur la 2 ^e ligne.	sur la 1 ^{re} ligne.	sur la 2 ^e ligne.	

NOTE (d). — Page 12.

Le rapport des sons entre eux se règle au moyen d'un petit instrument nommé *diapason* et produisant un son invariable.

Ce son type est le *la* qui, en clé de sol 2^e ligne, se place dans le deuxième interligne de la portée.

Pour des causes diverses, le son du diapason tendait à devenir de plus en plus aigu. M^r le Ministre d'Etat reunit une commission qu'il chargea d'établir en France un diapason musical uniforme.

Cette commission, composée de MM^{rs} J. Pelletier, Conseiller d'Etat, Secrétaire général du Ministère d'Etat; *Président*: F. Halévy, Membre de l'Institut, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts; *Rapporteur*: Auber, M. de l'Institut, Directeur du Conservatoire de Musique et de Déclamation; Ambroise Thomas, M. de l'Institut; Berlioz, M. de l'Institut; Desprez, M. de l'Institut, Professeur de Physique à la Faculté des Sciences; Camille Bouclet, M. de l'Institut, Chef de la division des Théâtres au Ministère d'Etat; Lissajous, Professeur de Physique au Lycée St Louis; Général Mellinet, chargé de l'organisation des musiques militaires; Meyerbeer, M. de l'Institut; Edouard Munnais, Commissaire imp. près les Théâtres lyriques et le Conservatoire; Rossini, M. de l'Institut, présents sous le rapport le 1^{er} Février 1859.

Conformément à ses conclusions, il fut arrêté qu'il serait adopté un *diapason normal* obligatoire pour tous les établissements musicaux de France autorisés par l'Etat. Ce diapason donne 870 vibrations par seconde. L'étalon en est déposé au Conservatoire de Musique.

NOTE (e). — Page 16.

Les deux portées en usage pour écrire la musique de Piano, d'Orgue et de Harpe, ne sont autres

(1) R. voir la Clef de la page 23.

que la *portée générale* dont il a été question dans la note *c*, moins la ligne du milieu.

Les sons aigus (joués par la main droite) sont écrits sur les cinq lignes supérieures — de de sol 2^e ligne — Les sons graves (joués par la main gauche) sont écrits sur les cinq lignes inférieures — de fa 4^e ligne.

Quant à la ligne du milieu de la *portée générale*, elle correspond à la première ligne additionnelle qui se place au-dessous de la portée supérieure, et au-dessus de la portée inférieure.



NOTE (f). — Page 49.

Les *altérations accidentelles* ou *accidents* ont sur les notes un effet absolu; c'est-à-dire qu'une note à laquelle un *accident* est affecté est toujours, quelle que soit son altération précédente, ce qu'elle est affecté. Ainsi: une note affectée précédemment d'un double dièse, se présentant précédée d'un bémol, sera rendue *inaltérée*; cette même note précédée d'un simple dièse, sera rendue *simplement diésée*.

NOTE (g). — Page 54.

Pour maintenir à la *quarte* et à la *quinte* la qualification de *juste*, nous nous appuyons aussi sur l'opinion de M^r Henri Reber, dont la parole fait autorité, et qui, dans son traité d'harmonie, dit (page 4, note **) « on n'a pas jugé à propos d'adopter dans cet ouvrage les dénominations de « *quinte majeure* pour la *quinte juste*, et de *quarte mineure* pour la *quarte juste*; ces qualifications nouvelles ne sont pas généralement adoptées en France et n'offrent d'ailleurs aucun avantage; » cette dernière considération doit toujours faire donner la préférence à la tradition. »

NOTE (h). — Page 56.

Pour connaître la composition d'un intervalle redoublé, il faut: à la composition de l'intervalle simple dont cet intervalle redoublé émane, ajouter autant de fois 5 tons et 2 demi-tons diatoniques (composition de l'octave juste) que le redoublement contient d'octaves.

Ainsi: la *deuxième juste* étant une *quinte juste* redoublée à une octave, il faut:

à la composition de la *quinte juste* qui est de 3 tons et 1 demi-ton diatonique, ajouter la composition de l'octave juste, soit: 5 tons et 2 demi-tons diatoniques.

La *deuxième juste* contient donc, 8 tons et 3 demi-tons diatoniques.

La *dix-septième majeure* étant une *tierce majeure* redoublée à deux octaves, il faut à la composition de la *tierce majeure* qui est de..... 2 tons,

ajouter deux fois la composition de l'octave juste, soit: 10 tons et 4 demi-tons diatoniques.

La *dix-septième majeure* contient donc, 12 tons et 4 demi-tons diatoniques.

NOTE (i). — Page 45.

En adaptant cette théorie de la génération de la gamme, basée sur la résonance naturelle du corps sonore, nous n'avons pas voulu prétendre que notre gamme fût créée *a posteriori* d'après ce principe, ou même qu'elle fût la seule possible. Les orientaux possèdent des gammes d'une construction différente; les *modos* du plain-chant offrent aussi des dispositions diverses dans la succession des tons et des demi-tons.

Nous avons choisi parmi les systèmes qui cherchent à expliquer la raison d'être de notre tonalité

moderne, celui qui offrait le plus de probabilités, en même temps que l'unité qui en rattache toutes les parties et en forme un tout émanant du même principe.

NOTE (j). — Page 77.

La transposition de l demi-ton chromatique au-dessus ou au-dessous est des plus simples; pour l'opérer on ne change pas de clé, on doit seulement supposer à la clé l'armure du ton dans lequel on transpose.

Ainsi, pour transposer en *ré majeur* un morceau écrit en *ré majeur*, il suffit de substituer aux 2 dièses (armure de *ré majeur*) 5 bémols (armure de *ré mineur*). — Pour transposer en *ut mineur* un morceau écrit en *ut mineur*, il suffit de substituer aux 3 bémols (armure de *ut mineur*) 4 dièses (armure de *ut majeur*).

Dans cette transposition, il y a toujours une différence de 7 alterations entre l'armure du morceau écrit et l'armure du morceau transposé; par conséquent, et d'accord avec la règle 1^{re} (§ 475), si le ton dans lequel on transpose prenait plus de dièses ou moins de bémols, toutes les alterations accidentelles s'exécuteraient à un demi-ton chromatique au-dessus. De même, et d'accord avec la règle 2^e (§ 476), si le ton dans lequel on transpose prenait plus de bémols ou moins de dièses, toutes les alterations accidentelles s'exécuteraient à un demi-ton au-dessous.

Cette transposition peut amener une difficulté consistant à être entraîné dans un ton contenant des doubles dièses ou des doubles bémols, et par conséquent d'une exécution difficile, surtout sur un instrument.

Ainsi, un morceau en *si majeur*, contenant une modulation persistante en *mi majeur*, donnerait par la transposition à l demi-ton chromatique au-dessous, le ton de *si mineur* modulant en *mi mineur*.

Il serait bon alors d'employer la *transposition enharmonique*, c'est-à-dire de substituer au ton de *mi majeur*, sa tonalité enharmonique de *ré majeur*.

Ce ne serait plus alors qu'une transposition à la *seconde mineure* du ton écrit.

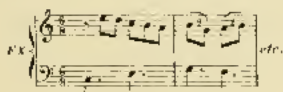
Il est bien entendu que l'emploi de ce procédé ne serait utile qu'autant que la modulation aurait une certaine durée et serait indiquée, dans un morceau écrit, par un changement d'armure.

L'habitude de la transposition peut s'acquérir en peu de temps; mais il sera toujours prudent, avant de commencer un morceau que l'on ne connaît pas, de le parcourir rapidement des yeux, afin de ne pas s'exposer à rencontrer une difficulté imprévue.

NOTE (k). — Page 87.

On a vu (1^{re} partie, 14^e leçon) que le *triolet* était la *division ternaire d'une figure de note simple*. On emploie aussi, ce qui est l'inverse du triolet, la *division binaire d'une figure de note pointée*.

Pour noter cette *division binaire*, on se sert des figures mêmes qui représentent la *division ternaire*, en ayant soin, pour en faciliter la lecture, de placer un 2 au-dessus du groupe binaire.



Deux figures de notes employées dans cette division binaire ont une valeur égale à trois des mêmes figures employées dans la division ternaire (les tiers valent alors des deniers).

Si le triolet n'est autre, quelquefois, qu'un temps d'une mesure composée transporté dans une mesure simple, la division dont nous parlons ici est au contraire, un temps d'une mesure simple transporté dans une mesure composée.

TABLE ALPHABÉTIQUE

des termes musicaux employés dans cet ouvrage.

NOTA. — Les chiffres indiquent les paragraphes. — Un chiffre suivi du mot *note*, indique la note au bas d'une page.
Le mot *note* suivi d'une lettre, indique une note à la fin du volume.

<p style="text-align: center;">A</p> <p>ABBREVIATIONS 287 et suivants.</p> <p>ACCENTUATION 249.</p> <p>ACCIDENT 44.</p> <p>ACCOLADE 37.</p> <p>ACCORD 407 et <i>note</i>.</p> <p>— parfait majeur 407.</p> <p>— parfait mineur 439.</p> <p>ALTE'RATION 43.</p> <p>— accidentelle 46.</p> <p>— du mouvement, 229 à 231.</p> <p>ALTO (<i>instrument de musique</i>) 34.</p> <p>APPOGIATURE 260.</p> <p>— brève 271.</p> <p>— double 279.</p> <p>ARMURE de la CLÉ 120.</p> <p>— ordre des heurts, 130-131.</p> <p>— o des des dièses, 119-120.</p> <p>ARÊGE 257.</p> <p>AUGMENTÉ (Intervalle) 87-88.</p> <hr style="width: 20%; margin: 10px auto;"/> <p style="text-align: center;">B</p> <p>BARRE de MESURE 177.</p> <p>— (Double) 179.</p> <p>BARRE de SÉPARATION (double) 179-243.</p> <p>BARYTON ou 1^{re} BASSE 32.</p> <p>BASSE-TAILLE ou 2^e BASSE 32.</p> <p>BASSON (<i>instr. de mus.</i>) 32-33.</p> <p>BATON de 2 ou 4 paisses 210.</p> <p>BATTE de mesure 234.</p> <p>BÉCARRE 43.</p> <p>BÉMOI 43.</p> <p>— (Double) 45.</p> <p>BÉMOIS (Succession des) 128.</p> <p>BLANCHE 8-10-11.</p>	<p>BRÉDERIES 248.</p> <p>BRUIT <i>Note (N)</i>.</p> <hr style="width: 20%; margin: 10px auto;"/> <p style="text-align: center;">C</p> <p>CADENZA 282.</p> <p>CARACTÈRE 264.</p> <p>CHANGEMENT de ton (voyez MODULATION) 162.</p> <p>CHROMATIQUE (Gamme) 181.</p> <p>— (Note) 152.</p> <p>CLARINETTE (<i>instr. de mus.</i>) 36.</p> <p>CLÉ 48.</p> <p>— de FA 19.</p> <p>— de SOL id.</p> <p>— d'UT id.</p> <p>CLÉS (Figures des) id.</p> <p>— (Unité des) 20-22.</p> <p>— (Rapport des) 24.</p> <p>— (Origine des) <i>Note (C)</i>.</p> <p>— application aux instruments 31 à 38.</p> <p>COMMA 73.</p> <p>CONSONNANCE 103.</p> <p>CONTRAITO 29-34.</p> <p>CONTRE-BASSE (<i>instr. de mus.</i>) 32.</p> <p>CONTRE-TEMPS 210.</p> <p>— (Iréguliers) 219.</p> <p>COR (<i>instr. de mus.</i>) 32-36.</p> <p>COR ANGLAIS (<i>instr. de mus.</i>) 36.</p> <p>CORNET à PISTONS (<i>instr. de mus.</i>) id.</p> <p>COULE 250-251.</p> <p>CROCHE 8 à 11.</p> <p>— Double id.</p> <p>— (Triple) id.</p> <p>— (Quadruple) id.</p>	<p style="text-align: center;">D</p> <p>DA CAPO (Abrév. d.C.) 296.</p> <p>DEGRÉ 66-67.</p> <p>DEMI-PAUSE 40-41.</p> <p>DEMI-SOUPIR id.</p> <p>DEMI-TON 67-70.</p> <p>— chromatique 71-73.</p> <p>— diatonique id.</p> <p>DESSIV méthodique 246.</p> <p>DESSUS (Première ou SOPRANO) 29-35.</p> <p>— (Seconde) ou MEZZO-SOPRANO id.</p> <p>DIAPASON <i>Note (d)</i>.</p> <p>DIATONIQUE (Gamme) 66.</p> <p>— (Note) 107.</p> <p>DIÈSE 43.</p> <p>— (Double) 45.</p> <p>— (Succession des) 118.</p> <p>DISSONANCE (Intervalle) 87-88.</p> <p>DISSONANCE 103.</p> <p>DIVISION binaire 55.</p> <p>— à régulière 62.</p> <p>— ternaire 54-55.</p> <p>DIXIÈME 80.</p> <p>DO 45.</p> <p>DOMINANTE 110.</p> <p>DOUBLE BARRE de mesure 179.</p> <p>— BARRE de séparation 179-243.</p> <p>— bémol 45.</p> <p>— crèche 8 à 11.</p> <p>— dièse 45.</p> <p>— point 52.</p> <p>— triquet 60-61.</p> <p>DURÉE des notes 7-8.</p> <p>— des silences 40.</p>
--	--	---

E

ÉCHELLE MUSICALE.....	21.
ENHARMONIE.....	76.
ENHARMONIQUE (Transp.) <i>Note (b)</i>	
ENHARMONIQUES (Gammes).....	156.
— <i>(Notes)</i>	76.
EXPRESSION.....	244.

F

FA.....	15.
FAIBLE Temps.....	181.
FIGURES de notes.....	7-8-10.
— de retour.....	295.
— de silences.....	40.
FLER ou son.....	259.
FLORITURE.....	282 à 286.
FLÛTE (<i>Instrument de mus.</i>).....	36.
FORT (Temp.).....	181.

G

GAMME.....	105.
— chromatique.....	151.
— diatonique.....	66.
— majeure.....	135 à 137.
— mineure.....	136-137.
GAMMES enharmoniques.....	156.
— relatives.....	142.

GÉNÉRATION de

la gamme (majeur).....	106-107 et <i>Note (b)</i> .
— mineure.....	139.
GENIE d'exécution.....	267.
GRUPPETTO.....	272 à 274.

H

HARPE (<i>Instrument de mus.</i>).....	37.
HAUTBOIS (<i>Instrument de mus.</i>).....	36.
HAUTEUR du son.....	<i>Note (a)</i> .
HUITIÈME de soupir.....	40-41.
HYMNE à St Jean.....	<i>Note (b)</i> .

I

INTENSITÉ du son.....	<i>Note (a)</i> .
INTERLIGNE.....	5.
INTERVALLE.....	77.
— ascendant.....	78.
— descendant.....	id.
— ensonnant.....	103.
— dissonant.....	id.
— harmonique.....	102.
— redoublé, 83 et <i>Note (b)</i> .	
— simple.....	82.
INTERVALLES (Composition des).....	88.
— Qualificati-	
— tions des.....	86-87.
— (Reversesensibles).....	96.

L

LA.....	15.
LIAISON (<i>Usage d'intervalles</i>).....	250-251.
— (<i>Usage de notes</i>).....	63 à 65.
LIGNES de la portée.....	4-6.
— supplémentaires.....	43.

M

MAJEUR (Intervalle).....	87-88.
— (Mode).....	135-137.
MÉDIANTE.....	110.
MEMBRE de période.....	246-247.
— de phrase.....	id.
MESURE (La).....	177.
— (Une).....	178.
— artificielle.....	207.
— composée.....	194.
— simple.....	189.
MÉTRONOME.....	226.
MI.....	15.
MINEUR (Intervalle).....	87-88.
— (Mode).....	136-137.
MODALES (Notes).....	138.
MOÛTE.....	134.

MODE (usage).....	135-137.
— (mouvement).....	136-137.
MODULATION.....	162.
MOUVANT.....	283-284.
MOUVEMENT.....	220.
— enjoint.....	25.
— disjoint.....	26.
MUSIQUE.....	1.

N

NEUVIÈME.....	80.
NOIRE.....	8-10-11.
NOTE sensible.....	110.
NOTES.....	7-12.
— chromatiques.....	152.
— d'agrément.....	268.
— de goût.....	id.
— diatoniques.....	107.
— enharmoniques.....	76.
— (Figures des).....	8.
— modales.....	138.
— (Noms des).....	15.
— (Origine du	
— nom des).....	<i>Note (b)</i> .
— portées.....	254.
— tonales.....	108.
— (Valeur relative des	
— figures des).....	10-11.
— (Valeur relative entre	
— les figures de silences	
— et les figures de).....	42.
NUANCES.....	259.

O

OCTAVE.....	17-80.
OPHICLÉIDE (<i>Instrument de mus.</i>).....	32.
ORGUE (<i>Instrument de mus.</i>).....	37.
ORIGINE du nom des notes (<i>Note (b)</i>)	
— des élis.....	<i>Note (a)</i> .
ORNEMENTS.....	268.

P

PARTITION	37 (note)
PAUSE	40-41
PÉRIODE	246
PHRASE	id.
PHRASE	245-248
PIANO (<i>instr. de mus.</i>)	37
POINT allongé	253
— d'arrêt	232-233
— d'orgue	id.
— d'orgue ou Cadeuzza	282
— (<i>signe d'accent⁶⁸</i>)	252
— (<i>signe de durée</i>)	47
PORTÉE	4
POSITION des notes	7-12

Q

QUADRUPLE CROCHE	8 à 11
QUART DE SOUPIR	40-41
QUARTE	80
QUINTE	id.

R

RÉ	45
REDOUBLEMENT des intervalles	83-85
REGISTRE	21
RELATIVES (Gammes)	142
REXYOL	294
REPRISE	288
RHYTHME	212
RONDE	8-10-11

S

SAX-HORN (<i>instr. de mus.</i>)	36
SAXOPHONE id	id.
SECONDE	80
SCIZIÈME DE SOUPIR	40-41
SENSIBLE (Note)	110
SEPTIÈME	80
SÉRIE ascendante	15
— descendante	16

SEXTOLET	60-61
SI	15
SIGNES d'accentuation	250-256
— de nuances	260
SILENCES	59
— (Figures de)	49
— Valeur relative des figures de	41
— Valeur relative entre les figures de notes et les figures de	42
SIXAIN ou SEXTOLET	60-61
SIXTE	80
SOL	15

SOLFÈGE	<i>Précise</i>
SON	<i>Note (ré)</i>
— générateur	107-108
— musical	<i>Note (ré)</i>
SONS harmon. ou concomitants	107
SOPRANO (Premier)	29-35
— (Second)	id.
SOUPIR	40-41
— (Demi)	id.
— (Quart de)	id.
— (Huitième, Sixième de) id.	

SOUS-TOXIQUE	141 (note)
SOUS-DOMINANTE	110
STACCATO	254 (note)
SUS-DOMINANTE	110
SUS-TOXIQUE	id.
SYNCOPE	215
— irrégulière	216

T

TEMPÉRAMENT	75
TEMPS	180
— faibles	182
— forts	id.
— ternaires	183
TÉNOR (Premier)	29-33
— (Second)	id.
TERMES d'accentuation	258
— de caractère	266

TERMES de mouvement	222 à 224
— indiquant l'altération du mouvement	230-231
— de nuances	261-262

TÉTRACORDE	141
— inférieur	142
— supérieur	id.

TIEBCE	80
TIMBRE	<i>Note (ré)</i>
TON (Le)	105
— (Sol)	67

TONALES (Notes)	108
TONALITÉ	104
TONIQUE	110
TONS relatifs. (Voir gammes relatives)	142

TRANSPOSITION	168
— chromatique. <i>Note (j)</i>	
— euharmonique. id.	
— en changeant la position des notes	170
— en changeant de clé	171

TRILLE	275
TRIOLET	54 à 59
— (Triple L)	60-61

TRIPLE CROCHE	8 à 12
TRITON. (Voir quarte augmentée)	88
TROMBONE ALTO (<i>instr. de mus.</i>)	35
— BASSE id.	32
— TÉNOR id.	33
TROMPETTE	id. 36

U

UNISSON	79
UNITÉ de valeur	14
UT	15

V

VIOLON (<i>instr. de mus.</i>)	36
VIOLONCELLE id.	32-33-36
VOIX (Division et subits. des)	28-29
— (Genres de)	27

TABLE DES MATIÈRES.

PREFACE.....	2
--------------	---

PREMIÈRE PARTIE.

SIGNES EMPLOYÉS POUR ÉCRIRE LA MUSIQUE.

1 ^{re} Leçon. De la portée.....	4.
2 ^e Leçon. Des notes.—Figures des notes (signes de durée).....	5.
3 ^e Leçon. De la valeur relative des figures de notes.....	7.
4 ^e Leçon. De la position des notes sur la portée (signes des sons).....	8.
5 ^e Leçon. Du nom des notes.....	9.
6 ^e Leçon. Des clés.—Echelle musicale.—Utilité des différentes clés.....	10.
7 ^e Leçon. Du rapport des clés entre elles.—Des mouvements.....	12.
8 ^e Leçon. Des voix.....	13.
9 ^e Leçon. De l'application des clés aux voix et aux instruments.....	14.
10 ^e Leçon. Des silences.....	17.
11 ^e Leçon. De la valeur relative des figures de silences.—Rapport de durée entre les figures de notes et les figures de silences.....	18.
12 ^e Leçon. De l'altération.....	19.
13 ^e Leçon. Du point.—Du double point.....	20.
14 ^e Leçon. Du triolet.—Du double triolet, sixain ou sextolet.—Des divisions irrégulières.....	22.
15 ^e Leçon. De la liaison.....	24.

DEUXIÈME PARTIE.

LA GAMME. — LES INTERVALLES.

1 ^{re} Leçon. De la gamme diatonique.—Ton et demi-ton.....	25.
2 ^e Leçon. De la division du ton.—Demi-ton diatonique et demi-ton chromatique.....	26.
3 ^e Leçon. De l'enharmonie.....	29.
4 ^e Leçon. Des intervalles.—Noms des intervalles.....	29.
5 ^e Leçon. Des intervalles simples et redoublés.....	31.
6 ^e Leçon. Des qualifications des intervalles.....	33.
7 ^e Leçon. De la composition des intervalles.—Mnémonique pour retenir facilement la composition des intervalles.—Moyen de reconnaître l'intervalle qui se trouve entre deux notes.....	34.
8 ^e Leçon. Du renversement des intervalles.—Mnémonique pour trouver facilement le renversement des intervalles.....	39.
9 ^e Leçon. Des intervalles consonnans et dissonans.....	42.

TROISIÈME PARTIE.

LA TONALITÉ.

1 ^{re} Leçon.	De la génération de la gamme diatonique.....	43.
2 ^e Leçon.	Du nom des degrés de la gamme.....	45.
3 ^e Leçon.	Du tétracorde.....	46.
4 ^e Leçon.	De l'enchaînement des gammes (ordre des dièses).....	47.
5 ^e Leçon.	De l'armure de la clé (armure en dièses).....	50.
6 ^e Leçon.	De l'enchaînement des gammes (ordre des bémols).....	52.
7 ^e Leçon.	De l'armure de la clé (armure en bémols).....	55.
8 ^e Leçon.	Des modes.....	57.
9 ^e Leçon.	De la génération de la gamme mineure.....	59.
10 ^e Leçon.	Des gammes relatives.—Tableau des gammes relatives.—Tableau des intervalles qui se trouvent dans la gamme majeure et dans la gamme mineure.....	62.
11 ^e Leçon.	Suite des gammes relatives.....	66.
12 ^e Leçon.	De la gamme chromatique.....	67.
13 ^e Leçon.	Des gammes enharmoniques.—Utilité des gammes enharmoniques.....	70.
14 ^e Leçon.	De la modulation.....	72.
15 ^e Leçon.	De la transposition.—Transposition en changeant la position des notes.—Transposition en changeant la clé.....	74.

QUATRIÈME PARTIE.

LA MESURE.

1 ^{re} Leçon.	Des barres de mesure.....	79.
2 ^e Leçon.	Des temps.....	81.
3 ^e Leçon.	Des chiffres indicateurs des différentes mesures.....	82.
4 ^e Leçon.	Des mesures simples.....	83.
5 ^e Leçon.	Des mesures composées.....	85.
6 ^e Leçon.	De la relation des mesures simples avec les mesures composées.....	87.
7 ^e Leçon.	De la mesure à cinq temps et autres.....	90.
8 ^e Leçon.	Du rythme.—De la syncope.—Du contre-temps.....	91.
9 ^e Leçon.	Du mouvement.—Du métronome.....	94.
10 ^e Leçon.	De l'altération du mouvement et de sa suspension momentanée.....	96.
11 ^e Leçon.	De la manière de battre la mesure.....	98.
12 ^e Leçon.	De quelques particularités relatives à la mesure.....	99.

QUATRIÈME PARTIE.

PRINCIPES GÉNÉRAUX DE L'EXÉCUTION MUSICALE.

1 ^{re} Leçon. Du phrasé.....	101.
2 ^e Leçon. De l'accentuation.....	102.
3 ^e Leçon. Des nuances.....	105.
4 ^e Leçon. Du caractère.....	106.

COMPLÉMENT.

ORNEMENTS. — ABRÉVIATIONS.

Des ornements. — Appogiature, appogiature double, appogiature brève, gruppetto, trille, mordant, fioriture.....	108.
Des abréviations. — Barrés de reprise, renvoi, tableau des abréviations diverses.....	114.
Notes.....	116.
Table alphabétique des termes musicaux employés dans cet ouvrage.....	120.

FIN.