

# THÉORIE DE LA MUSIQUE

PAR  
**A. DANHAUSER**  
*Professeur au Conservatoire National de Musique*

ÉDITION REVUE ET CORRIGÉE

par  
**HENRI RABAUD**

*Directeur du Conservatoire National de Musique et de Déclamation*

**EDITIONS HENRY LEMOINE**  
**17, rue Pigalle, PARIS**

*Tous droits d'édition, d'exécution, de reproduction, de traduction et d'arrangements  
réservés pour tous pays.*

*Copyright 1929, by Henry Lemoine et Cie*  
Made in France



Simon Rouffe  
25/02/80

# THÉORIE DE LA MUSIQUE

PAR  
**A. DANHAUSER**  
*Professeur au Conservatoire National de Musique*

ÉDITION REVUE ET CORRIGÉE

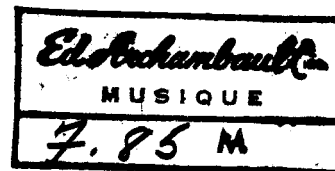
par  
**HENRI RABAUD**

*Directeur du Conservatoire National de Musique et de Déclamation*

**ÉDITIONS HENRY LEMOINE**  
17, rue Pigalle, PARIS

*Tous droits d'édition, d'exécution, de reproduction, de traduction et d'arrangements  
réservés pour tous pays.*

*Copyright 1929, by Henry Lemoine et Cie*  
Made in France







## PRÉFACE

Le **sofège**, 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 sofège 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'AGRÉMENT, 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**.

A. DANHAUSER.

# 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**.

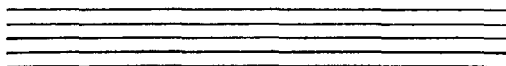
---

#### DE LA PORTÉE

### ✓ PREMIÈRE LEÇON

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

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 (a) à la fin du volume.

(2) La *portée* est l'objet de la première leçon.

Copyright 1929 by Henry Lemoine et Cie.

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.

Ex.

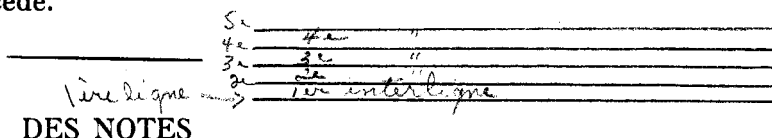
5 <sup>e</sup> l. . . . .	4 <sup>e</sup> interligne
4 <sup>e</sup> l. . . . .	3 <sup>e</sup> interligne
3 <sup>e</sup> l. . . . .	2 <sup>e</sup> interligne
2 <sup>e</sup> l. . . . .	1 <sup>re</sup> interligne
1 <sup>re</sup> ligne	

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<sup>e</sup> LEÇON

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








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

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

### FIGURES DES NOTES

(SIGNES DES DURÉES)

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

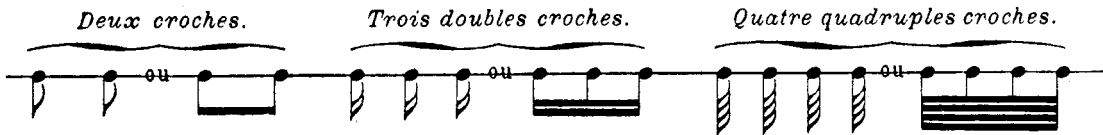
- 1<sup>o</sup> La **ronde**. . . . . 
- 2<sup>o</sup> La **blanche**. . . . . 
- 3<sup>o</sup> La **noire**. . . . . 
- 4<sup>o</sup> La **croche**. . . . . 
- 5<sup>o</sup> La **double croche**. . . . . 
- 6<sup>o</sup> La **triple croche**. . . . . 
- 7<sup>o</sup> La **quadruple croche** (1) . . . . . 

(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 ayant deux crochets au lieu d'un.

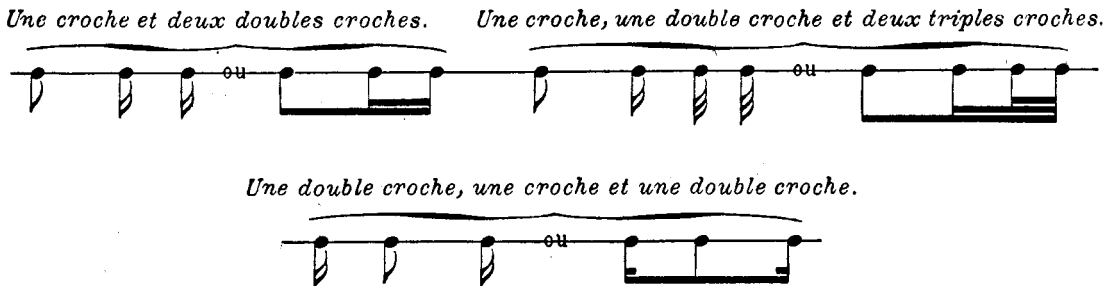
9. Lorsque plusieurs croches, doubles croches, triples croches ou quadruples croches sont placées les unes à côté des autres, on peut remplacer les crochets par des barres unissant ces notes. (1)

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

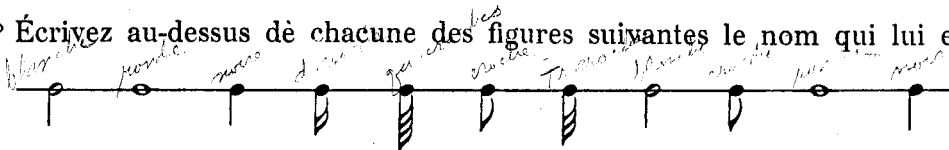


### VALEURS DIFFÉRENTES



### EXERCICES

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



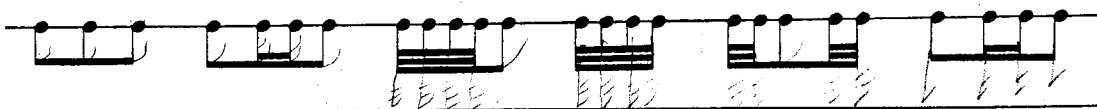
2° Tracez au-dessus de chacun des noms suivants la figure de note qu'il exprime.

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

3° Écrivez avec des barres les figures suivantes écrites avec des crochets



4° 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.

# DE LA VALEUR RELATIVE DES FIGURES DE NOTES

## ✓ 3<sup>e</sup> 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 <b>ronde</b> . . . . .		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 <b>blanche</b> . . . . .		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 <b>noire</b> . . . . .		vaut : 2 <i>croches</i> ou 4 <i>doubles croches</i> ou 8 <i>triples croches</i> ou 16 <i>quadruples croches</i> .
La <b>croche</b> . . . . .		vaut : 2 <i>doubles croches</i> ou 4 <i>triples croches</i> ou 8 <i>quadruples croches</i> .
La <b>double croche</b> . . . . .		vaut : 2 <i>triples croches</i> ou 4 <i>quadruples croches</i> .
La <b>triple croche</b> . . . . .		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 moindre, sont considérées comme des fractions de la ronde, par conséquent :

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

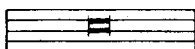
### EXERCICE

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

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

$\frac{1}{2}$        $\frac{1}{8}$        $\frac{1}{32}$

(1) On emploie quelquefois une figure de note ayant la valeur de deux rondes ; on l'appelle la *note carrée* :



## DE LA POSITION DES NOTES SUR LA PORTÉE

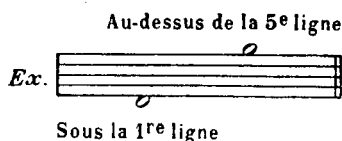
(SIGNES DES SONS)

### ✓ 4<sup>e</sup> LEÇON

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

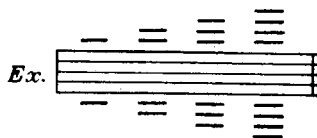


On place également une note au-dessous de la première ligne, et une au-dessus de la cinquième.



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**.

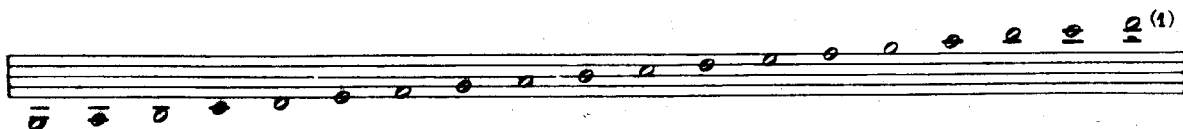
Le nombre de ces lignes supplémentaires n'est pas limité.



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 peut en employer davantage quand c'est 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.



### DU NOM DES NOTES

## ✓ 5<sup>e</sup> LEÇON

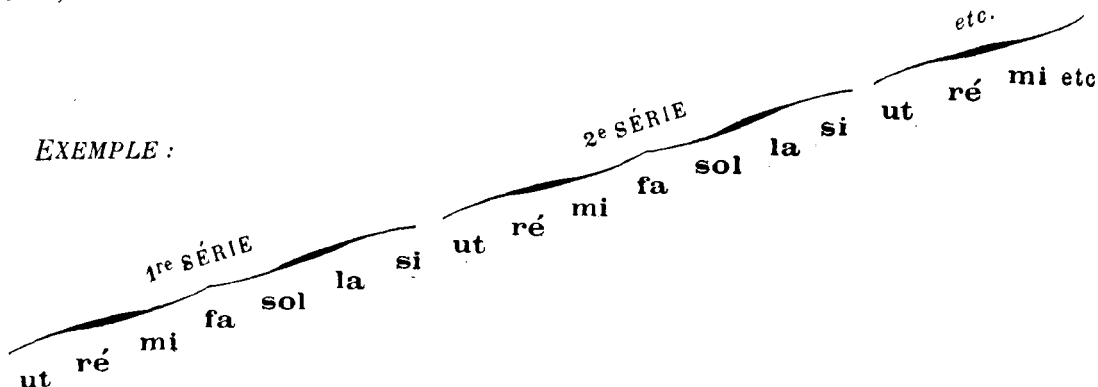
15. Il n'y a que **sept noms de notes** pour exprimer tous les sons.  
Ces noms sont :

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.

EXEMPLE :



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 de celui de l'exemple précédent.

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

*do si la sol fa mi ré do*  
*do si la sol fa mi ré do*  
*do si la sol fa mi ré do*

## DES CLÉS

### ✓ 6<sup>e</sup> LEÇON

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<sup>o</sup> La **clé de fa**

qui se place sur la 3<sup>e</sup> ligne de la portée et sur la 4<sup>e</sup>.



2<sup>o</sup> La **clé d'ut**

qui se place sur la 1<sup>re</sup> ligne, sur la 2<sup>e</sup>, la 3<sup>e</sup> et la 4<sup>e</sup>.

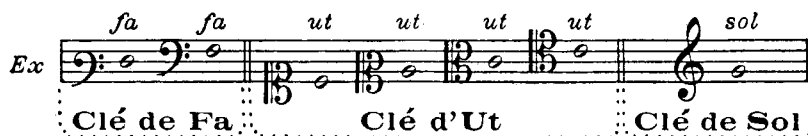


3<sup>o</sup> La **clé de sol**

qui se place sur la 2<sup>e</sup> ligne (1).



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



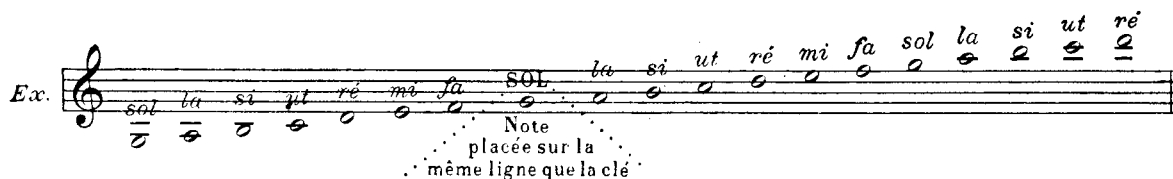
Le nom d'une note étant connu, il est facile de trouver le nom des autres notes ; car elles se succèdent toujours dans l'ordre indiqué précédemment (§ 15) ; par conséquent si la note placée sur la deuxième ligne est un *sol*, celle qui est placée dans le premier interligne, c'est-à-dire immédiatement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



La note placée dans le deuxième interligne, c'est-à-dire immédiatement au-dessus de 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) L'usage de la clé de *sol* placée sur la première ligne est maintenant abandonné.



## 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<sup>er</sup> tiers de l'échelle).

Le *registre de l'aigu* qui comprend les sons les plus aigus (3<sup>e</sup> ou dernier tiers 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<sup>e</sup> 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

Écrivez 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 2<sup>e</sup> ligne

**Clé d'Ut**  
sur la 1<sup>re</sup> ligne

**Clé d'Ut**  
sur la 2<sup>e</sup> ligne

**Clé d'Ut**  
sur la 3<sup>e</sup> ligne

**Clé d'Ut**  
sur la 4<sup>e</sup> ligne

**Clé de Fa**  
sur la 3<sup>e</sup> ligne

**Clé de Fa**  
sur la 4<sup>e</sup> ligne

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

## DU RAPPORT DES CLÉS ENTRE ELLES

### ✓ 7<sup>e</sup> LEÇON

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, 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' (D) on the staff. The staves are labeled as follows:

- Clé de Sol**: The note 'la' (D) is on the second line.
- Clé d'Ut 1<sup>re</sup> ligne**: The note 'la' (D) is on the first line.
- Clé d'Ut 2<sup>e</sup> ligne**: The note 'la' (D) is on the second line.
- Clé d'Ut 3<sup>e</sup> ligne**: The note 'la' (D) is on the third line.
- Clé d'Ut 4<sup>e</sup> ligne**: The note 'la' (D) is on the fourth line.
- Clé de Fa 3<sup>e</sup> ligne**: The note 'la' (D) is on the third line.
- Clé de Fa 4<sup>e</sup> ligne**: The note 'la' (D) is on the fourth line.

The notes are written in a sequence: *fa sol la si ut ré mi fa sol la si ut ré mi fa sol la si ut*. The note 'la' (D) is marked with a triangle (Λ) and the letter (D) above it, indicating its position relative to the clef.

REMARQUES. — 1<sup>o</sup> Les notes placées dans la même colonne produisent le même son et portent le même nom.

2<sup>o</sup> La note surmontée du signe Λ est celle qui se place sur la même ligne que la clé et qui porte le même nom que cette clé.

3<sup>o</sup> La note surmontée du signe (D) est le *la* du diapason.

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

## DES MOUVEMENTS MÉLODIQUES

25. Toute succession de notes différentes forme ce qu'on appelle un **mouvement mélodique**.

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° Écrivez en clé de sol les notes suivantes placées sur différentes clés.



2° Indiquez les mouvements qui se trouvent entre les notes qui suivent.



## DES VOIX

### ✓ 8<sup>e</sup> LEÇON

27. Il y a deux genres de voix :

1° Les voix d'hommes.

2° 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**.

— grave —	—	—	—	—	<b>Contralto ou Alto.</b>
— aiguë d'homme . . . . .	—	—	—	—	<b>Ténor.</b>
— grave —	—	—	—	—	<b>Basse.</b>

29. Les voix forment les subdivisions suivantes :

### TABLEAU DE LA SUBDIVISION DES VOIX

VOIX DE FEMME ou D'ENFANT	Aiguës	<i>Soprano</i> , ou premier soprano ou premier dessus.
	Grave	<i>Mezzo soprano</i> , ou second soprano ou second dessus.
VOIX D'HOMME	Aiguës	<i>Contralto</i> .
	Graves	<i>Premier ténor</i> .
		<i>Second ténor</i> .
		<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.

*voix aiguës soprano*  
*mezzo soprano*  
*alto*  
*grave contralto*  
*aiguës 1<sup>er</sup> ténor*  
*2<sup>e</sup> ténor*  
*grave 1<sup>re</sup> basse*  
*baryton*  
*2<sup>e</sup> basse*  
*basse-taille*

### DE L'APPLICATION DES CLÉS

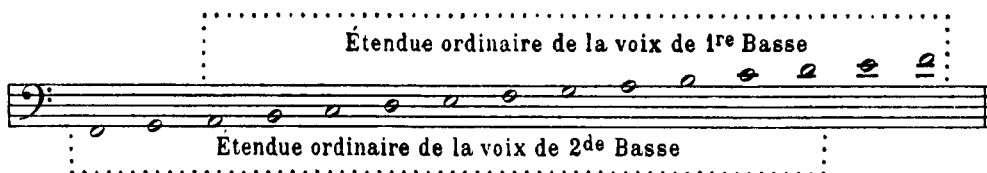
### AUX VOIX ET AUX INSTRUMENTS

## ✓ 9<sup>e</sup> LEÇON

31. Nous avons vu (tableau de rapport des clés entre elles, § 24) que la clé de *fa* 4<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> ligne ; la clé d'*ut* 4<sup>e</sup> ligne ; la clé d'*ut* 3<sup>e</sup> ligne ; la clé d'*ut* 2<sup>e</sup> ligne ; la clé d'*ut* 1<sup>re</sup> ligne ; la clé de *sol* 2<sup>e</sup> ligne.

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

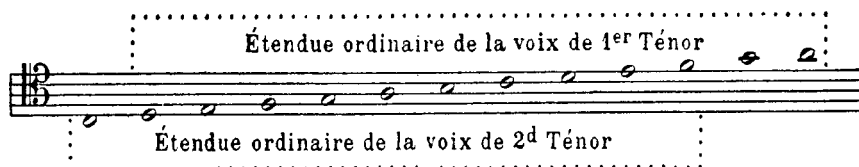
### 32. CLÉ DE FA SUR LA 4<sup>e</sup> LIGNE



VOIX	{	Première basse ou Baryton (1).
		Seconde basse ou Basse-taille.
INSTRUMENTS	{	Basson.
		Cor (pour quelques notes seulement).
		Trombone basse.
		Tuba.
		Violoncelle.
		Contrebasse (2).

33.

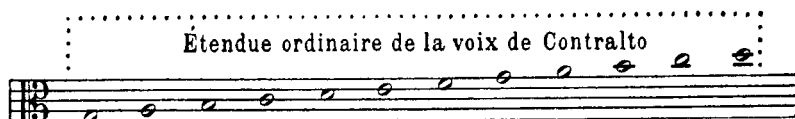
### CLÉ D'UT SUR LA 4<sup>e</sup> LIGNE



VOIX	{	Premier ténor.
		Second ténor.
INSTRUMENTS	{	Basson (pour quelques notes aiguës).
		Trombone ténor.
		Violoncelle (pour quelques notes).

34.

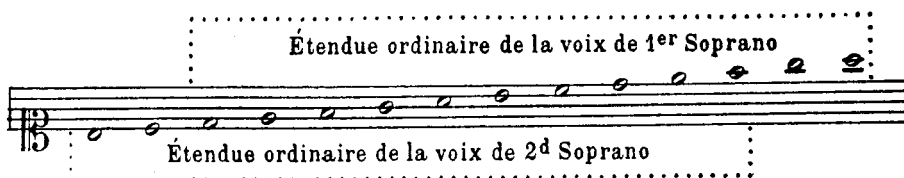
### CLÉ D'UT SUR LA 3<sup>e</sup> LIGNE



VOIX		Contralto.
INSTRUMENT		Alto.

35.

### CLÉ D'UT SUR LA 1<sup>re</sup> LIGNE



VOIX	{	Premier soprano.
		Second soprano (3).

(1) S'écrivait autrefois en clé de fa 3<sup>e</sup> ligne.

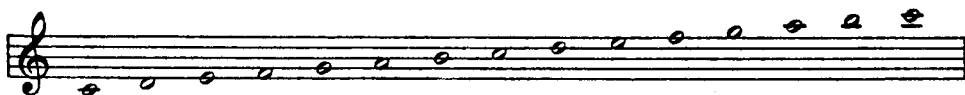
(2) La partie de contrebasse s'écrit une octave plus haut que le son réel produit par l'instrument.

Ce n'est pas le seul instrument qui joue d'autres sons que les notes écrites. D'autres instruments exécutent leur partie soit à la quinte, soit à la seconde, soit à un autre intervalle de la note écrite. On les appelle *instruments transpositeurs* (Voir page 118)

(3) S'écrivait autrefois en clé d'ut 2<sup>e</sup> ligne.

36.

CLÉ DE SOL SUR LA 2<sup>e</sup> LIGNE



INSTRUMENTS

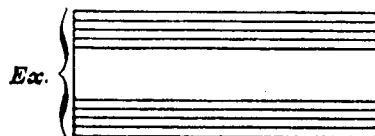
Violon.  
Violoncelle (pour quelques notes aiguës).  
Flûte.  
Hautbois.  
Clarinette.  
Cor.  
Cornet à pistons.  
Trompette.  
Cor anglais.  
Sax-horn.  
Saxophone.

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

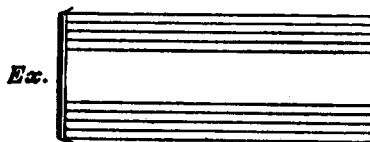
La *portée inférieure*, sur laquelle est placée la *clé de fa 4<sup>e</sup> ligne*, sert pour les sons graves (joués ordinairement par la main gauche).

La *portée supérieure*, sur laquelle est placée la *clé de sol 2<sup>e</sup> 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.



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.



(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 pour plusieurs voix.

Cette réunion des parties s'opère en les écrivant l'une au-dessous de l'autre, de manière 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° La connaissance de la clé de sol 2<sup>e</sup> ligne, étant plus répandue que celle des clés d'ut, on publie ordinairement sur cette clé, tous les chants pour voix de soprano, voix de contralto ou voix de ténor. Toute musique écrite en clé de sol et chantée par des hommes, est entendue à une octave au-dessous de sa notation.

2° 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.

### DES SILENCES

## ✓ 10<sup>e</sup> LEÇON

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

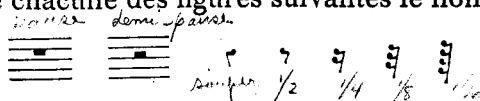
40. Il y a *sept figures de silences* exprimant la durée plus ou moins longue de l'interruption du son, et qui sont :

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

La pause se place *au-dessous de la quatrième ligne* ; la demi-pause *au-dessus de la troisième ligne* (3) ; les autres figures se placent indifféremment sur la portée (4).

### EXERCICES


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



2° 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° Reconnaissez, dans une page de musique, le nom de tous les silences qui s'y trouvent.

(1) On donne aussi au soupir cette figure : 

(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<sup>e</sup> ligne de la portée ; la demi-pause est *la même figure*, placée *au-dessus* de la 3<sup>e</sup> 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 *sous* une autre ligne que la 4<sup>e</sup>, et la demi-pause *sur* une autre ligne que la 3<sup>e</sup>. C'est exceptionnellement et toujours pour obtenir plus de clarté.

(4) Le silence correspondant à la *note carrée* est le **bâton de deux pauses** :  (Voir § 240).

## DE LA VALEUR RELATIVE DES FIGURES DE SILENCES

### ✓ 11<sup>e</sup> 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 <b>pause</b> . . . . .		vaut : 2 <i>semi-pauses</i> ou 4 soupirs ou 8 demi-soupirs ou 16 quarts de soupir ou 32 huitièmes de soupir ou 64 seizièmes de soupir.
La <b>semi-pause</b> . . . . .		vaut : 2 <i>soupirs</i> ou 4 demi-soupirs ou 8 quarts de soupir ou 16 huitièmes de soupir ou 32 seizièmes de soupir.
Le <b>soupir</b> . . . . .		vaut : 2 <i>demi-soupirs</i> ou 4 quarts de soupir ou 8 hui- tièmes de soupir ou 16 seizièmes de soupir.
Le <b>demi-soupir</b> . . . . .		vaut : 2 <i>quarts de soupir</i> ou 4 huitièmes de soupir ou 8 seizièmes de soupir.
Le <b>quart de soupir</b> . . . .		vaut : 2 <i>huitièmes de soupir</i> ou 4 seizièmes de soupir.
Le <b>huitième de soupir</b> . .		vaut : 2 <i>seizièmes de soupir</i> .

#### RAPPORT DE DURÉE ENTRE LES FIGURES DE NOTES ET LES FIGURES DE SILENCES

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

#### EXEMPLE

<i>La Pause</i>	<i>La Demi Pause</i>	<i>Le Soupir</i>	<i>Le Demi-Soupir</i>	<i>Le Quart de Soupir</i>	<i>Le Huitième de Soupir</i>	<i>Le Seizième de Soupir</i>
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
<i>la Ronde</i>	<i>la Blanche</i>	<i>la Noire</i>	<i>la Croche</i>	<i>la Double Croche</i>	<i>la Triple Croche</i>	<i>la Quadruple Croche</i>

#### EXERCICES

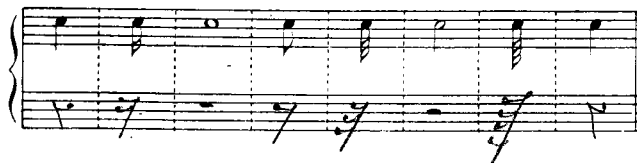
1<sup>o</sup> Reproduisez le tableau de la valeur relative des figures de silences (§ 41).

2<sup>o</sup> 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<sup>e</sup> 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° Le **dièse** #, qui élève le son de la note.

2° Le **bémol** b, qui abaisse le son de la note.

3° Le **bécarre** ♮, qui détruit 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° 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). Elle prend alors le nom d'**altération accidentelle** ou **accident**).

2° 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 où elles sont placées.

45. Il y a aussi :

1° Le **double dièse** ## ou x, qui élève le son deux fois plus que le simple dièse.

2° Le **double bémol** bb, qui abaisse le son deux fois plus que le simple bémol (2).

## EXERCICES

1° Tracez les figures des altérations indiquées ci-dessous :

b — ♮ — # — x ## — bb  
Bémol — Bécarre — Dièse — Double dièse — Double bémol

2° Écrivez le nom des altérations placées ci-dessous :

Bécarre — bémol — dièse — double bémol — double dièse  
♮ — b — # — bb — x

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

(1) Voyez le mot *mesure* (4<sup>e</sup> Partie, 1<sup>re</sup> Leçon, § 178).

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

## COMPLÈMENT DES SIGNES DE NOTATION

### DES SIGNES SECONDAIRES

46. Les durées, représentées par les figures de notes, peuvent, ainsi que nous l'avons vu (§ 11), 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 :

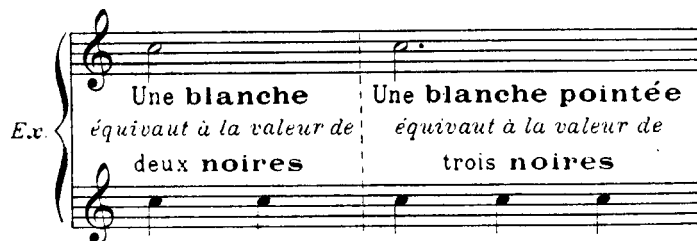
- 1° Le **point** et le **double point**.
- 2° Le **triolet**.
- 3° La **liaison**.

### DU POINT

## 13<sup>e</sup> LEÇON

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.

### TABLEAU

















#### DES VALEURS DE NOTES POINTÉES

La <b>ronde pointée</b> . . . . .		vaut : 3 blanches. . . . .	
La <b>blanche pointée</b> . . . . .		— 3 noires . . . . .	
La <b>noire pointée</b> . . . . .		— 3 croches . . . . .	
La <b>croche pointée</b> . . . . .		— 3 doubles croches . . . . .	
La <b>double croche pointée</b>	— 3 triples croches . . . . .		
La <b>triple croche pointée</b> .	— 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 le soupir.

51.

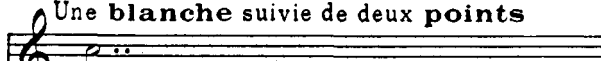
### TABLEAU DES VALEURS DE SILENCES POINTÉS

La pause pointée . . . . .		vaut : 1 pause et 1 demi-pause . . . . .	 
La demi-pause pointée . . . . .		— 1 demi-pause et 1 soupir . . . . .	 
Le demi-soupir pointé . . . . .		— 1 demi-soupir et 1 quart de soupir . . . . .	 
Le quart de soupir pointé . . . . .		— 1 quart de soupir et 1 huitième de soupir . . . . .	 
Le huitième de soupir pointé 		— 1 huitième de soupir et 1 seizième de soupir . . . . .	 

### 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)).

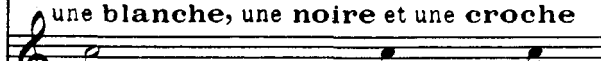
Une **blanche** suivie de deux points



équivalent à la valeur de

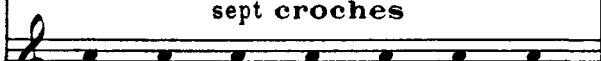
une **blanche**, une **noire** et une **croche**

Ex



ou de




sept **croches**





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

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

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

**Blanche doublement pointée**  — **Croche doublement pointée** 

(1) On pourrait, ce 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 triolet. (Voir pour le triolet la leçon suivante).

On appelle valeur *composée* celle qui est représentée par une figure de note pointée.

## DU TRIOLET

### ✓ 14° 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 « *binaire* ») ; 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, 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.



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

### 37. TABLEAU DES VALEURS DE NOTES EN TRIOLET

La <b>ronde</b> . . . . .		vaut : 3 blanches . . . . . en triolet	
La <b>blanche</b> . . . . .		— 3 noires . . . . . —	
La <b>noire</b> . . . . .		— 3 croches . . . . . —	
La <b>croche</b> . . . . .		— 3 doubles croches . . . . . —	
La <b>double croche</b> . . . . .		— 3 triples croches . . . . . —	
La <b>triple croche</b> . . . . .		— 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

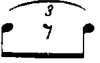
TRIOLETS  
en notes  
de  
différentes durées

Somme de durée  
équivalant à  
un triolet de croches

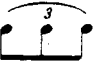
ou à une  
noire simple

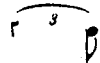
59. Le silence peut aussi faire partie d'un triolet ; sa valeur doit alors être égale à celle de la note qu'il remplace.

**EXEMPLE**

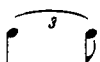


Ici le demi-soupir remplace  
une croche





Ici le soupir remplace  
une noire




### DU DOUBLE TRIOLET ou SEXTOLET


60. On nomme **double triolet**, ou **sextolet**, l'union en un seul groupe de deux triquets voisins.


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

**EXEMPLE**




au lieu de









au lieu de



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

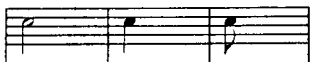
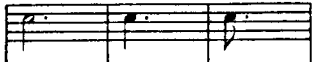
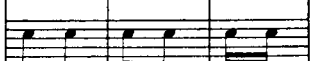
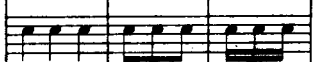

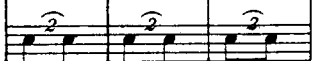
Le premier  est la *division ternaire* de chaque note d'un *groupe binaire* .

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

61. 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 de placer un 2 au-dessus du groupe binaire.

Ce groupe de deux notes s'appelle **duolet**.

<p>Valeur simple</p> 	<p>Valeur composée</p> 
<p>Division normale (binaire)</p> 	<p>Division normale (ternaire)</p> 
<p>Division ternaire (triolet)</p> 	<p>Division binaire (duolet)</p> 

On appelle **quartolet** la réunion en un seul groupe de deux duolets ; ainsi, dans le *quartolet*, quatre notes remplacent six notes de même figure.

**Duolets**  
**Quartolets**

Valeur composée



Division normale









## 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.



### EXERCICES

1° Écrivez des triolets de croches équivariant à la durée des valeurs suivantes :



2° Écrivez des triolets en valeurs inégales, et des triolets contenant des silences, équivariant à la durée des figures suivantes :



3° Écrivez des doubles triolets ou sextolets, équivariant à la durée des figures suivantes :



4° Écrivez des groupes de 5, de 7, de 9 et 11 notes, équivariant à la durée des figures suivantes :



## 15° 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.

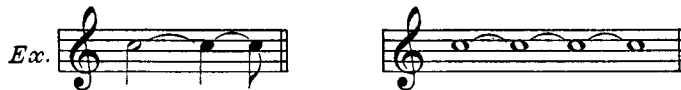
Elle indique l'adjonction de la valeur de la seconde note à la valeur de la première. On dit alors que les notes sont *liées*.



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° Écrivez 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.

### FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE

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

## DEUXIÈME PARTIE

---

### LA GAMME — LES INTERVALLES

---

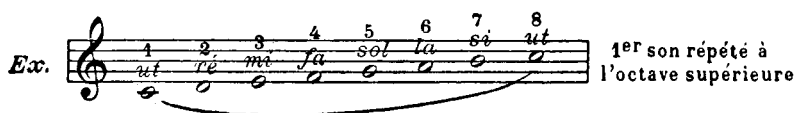
#### DE LA GAMME DIATONIQUE

#### ✓ 1<sup>re</sup> LEÇON

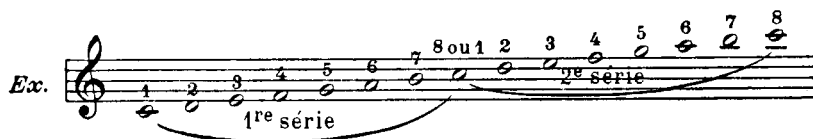
66. On nomme **gamme diatonique** une succession de sons, disposés par mouvement conjoint et selon les lois de la tonalité (1).

Les sept notes se succédant ainsi « *ut, ré, mi, fa, sol, la, si* » (ordre que nous avons fait connaître au paragraphe 15) 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<sup>e</sup> partie.

68. Dans la gamme diatonique envisagée ci-dessus, et qui s'appelle *gamme majeure*, le **ton** est placé :

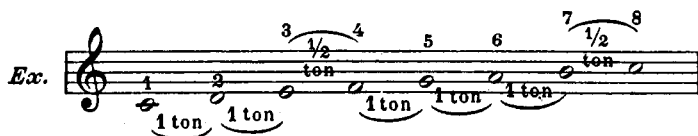
entre le 1<sup>er</sup> *degré* et le 2<sup>e</sup> *degré*

—	2 <sup>e</sup>	—	3 <sup>e</sup>	—
—	4 <sup>e</sup>	—	5 <sup>e</sup>	—
—	5 <sup>e</sup>	—	6 <sup>e</sup>	—
—	6 <sup>e</sup>	—	7 <sup>e</sup>	—

Le  **demi-ton** est placé :

entre le 3<sup>e</sup> *degré* et le 4<sup>e</sup> *degré*

—	7 <sup>e</sup>	—	8 <sup>e</sup>	— (1)
---	----------------	---	----------------	-------



69. La gamme diatonique majeure est donc composée de 5 *tons* et de 2 *demi-tons*. Nous verrons plus tard qu'elle 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<sup>e</sup> 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<sup>o</sup> En élevant le son de la note inférieure par un dièse, #. (Le dièse élève d'un demi-ton le son de la note devant laquelle il est placé.)



(1) En réalité, une gamme ne comprend que sept degrés ; il n'y a donc pas de huitième degré. Mais ce nom, donné dans certains cas au premier degré de la série supérieure, est une appellation commode pour l'étude des intervalles de la gamme.



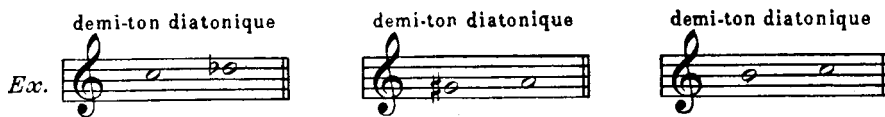
2° En abaissant le son de la note supérieure par un bémol,  $\flat$ . (Le bémol abaisse d'un demi-ton le son de la note devant laquelle il est placé.)



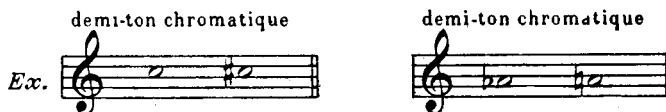
Le son intermédiaire peut toujours se placer entre deux sons séparés par un ton ; par conséquent, un ton peut toujours être divisé en deux demi-tons.

### DEMI-TON DIATONIQUE — DEMI-TON CHROMATIQUE

71. On donne le nom de **demi-ton diatonique** à celui qui se place entre deux notes *de noms différents* (soit d'un degré à un autre).

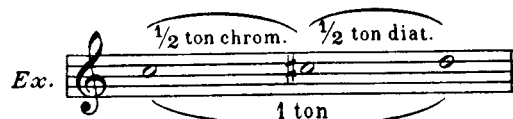


72. Le **demi-ton chromatique** est celui qui se place entre deux notes *de même nom*, mais dont l'une est altérée (soit d'un degré au même degré altéré).



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

Si l'on passe de l'*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.

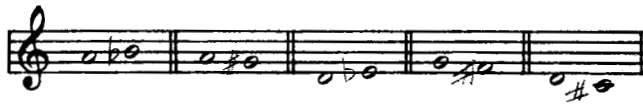


Si l'on passe de l'*ut* au *ré* en abaissant la note supérieure par le bémol, le contraire a lieu ; c'est alors le demi-ton diatonique qui se présente le premier, et le demi-ton chromatique, le second.

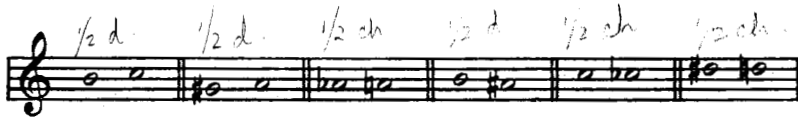


### EXERCICES

1° Écrivez la note diésée et la note bémolisée qui forment le demi-ton entre les notes suivantes :



2° Indiquez de quelle espèce sont les demi-tons qui se trouvent entre les notes voisines tracées ci-dessous :



### DE L'ENHARMONIE

## 3<sup>e</sup> LEÇON

74. 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 #* et *ré b*, *mi* et *fa b* », forment donc une **enharmonie**.



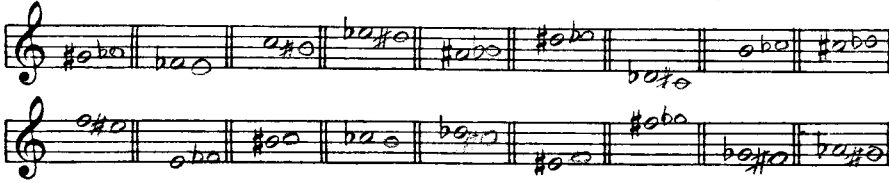
75. Les notes formant l'**enharmonie** se nomment **notes enharmoniques** (2) ; « *ut #* et *ré b* » sont par conséquent *enharmoniques* l'une de l'autre : *ut #* étant *note enharmonique* de *ré b*, et *ré b* étant *note enharmonique* d'*ut #*.

(1) Par suite du tempérament dont il sera parlé dans la 3<sup>e</sup> Partie (1<sup>re</sup> leçon).

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

## EXERCICE

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



## DES INTERVALLES

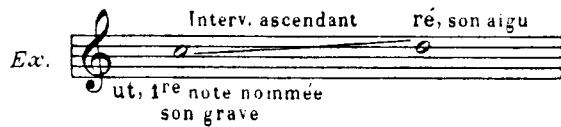
### 4<sup>e</sup> LEÇON

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

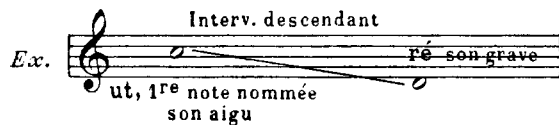
On mesure un intervalle par le nombre de degrés qu'il contient, y compris le son grave et le son aigu. Le nombre de degrés est exprimé par le nom de l'intervalle.

77. 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.)



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

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

(1) D'un son 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.

80.

# NOMS DES INTERVALLES

L'intervalle contenant 2 *degrés*  
se nomme  
**seconde**, (2<sup>de</sup>).



L'intervalle contenant 3 *degrés*  
se nomme  
**tierce**, (3<sup>ee</sup>).



L'intervalle contenant 4 *degrés*  
se nomme  
**quarte**, (4<sup>te</sup>).



L'intervalle contenant 5 *degrés*  
se nomme  
**quinte**, (5<sup>te</sup>).



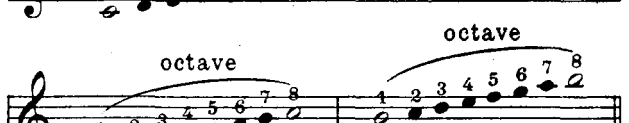
L'intervalle contenant 6 *degrés*  
se nomme  
**sixte**, (6<sup>te</sup>).



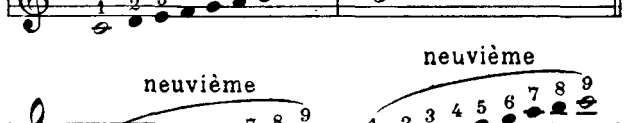
L'intervalle contenant 7 *degrés*  
se nomme  
**septième**, (7<sup>me</sup>).



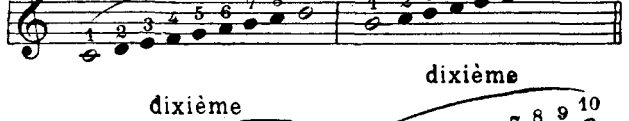
L'intervalle contenant 8 *degrés*  
se nomme  
**octave**, (8<sup>ve</sup>).



L'intervalle contenant 9 *degrés*  
se nomme  
**neuvième**, (9<sup>me</sup>).



L'intervalle contenant 10 *degrés*  
se nomme  
**dixième**, (10<sup>me</sup>).



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**.



# EXERCICES

1° 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° 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

### √5<sup>e</sup> 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.		

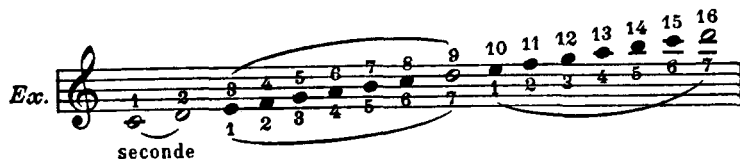
Un intervalle peut être redoublé à une ou plusieurs octaves de l'intervalle simple.



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<sup>e</sup>, retranchez deux fois 7, c'est-à-dire 14, le reste est 2. La 16<sup>e</sup> est donc une *seconde* redoublée à deux octaves.



85. Pour trouver le doublement 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*.



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



### EXERCICES

1<sup>o</sup> Indiquez les intervalles simples des intervalles redoublés suivants :



2<sup>o</sup> Indiquez les intervalles redoublés à une, deux et trois octaves de chacun des intervalles simples suivants :



### DES QUALIFICATIONS DES INTERVALLES

## 6<sup>e</sup> 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 :

**mineur — majeur — juste — diminué et augmenté**

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

La **quarte**, la **quinte**, l'**octave** reçoivent la qualification de **juste** :

Ut fa (2 tons, 1 demi-ton) = *quarte juste* ;

Ut sol (3 tons, 1 demi-ton) = *quinte juste* ;

Ut ut (5 tons, 2 demi-tons) = *octave juste*.

Plus petit que *juste*, d'un demi-ton chromatique, l'intervalle est **diminué**.

Plus grand que *juste*, d'un demi-ton chromatique, l'intervalle est **augmenté**.

La **seconde**, la **tierce**, la **sixte**, la **septième** reçoivent les qualifications de **majeure** ou de **mineure** :

Ut ré (1 ton) = *seconde majeure* ;

Mi fa (1 demi-ton) = *seconde mineure* ;

Ut mi (2 tons) = *tierce majeure* ;

Mi sol (1 ton, 1 demi-ton) = *tierce mineure* ;

Ut la (4 tons, 1 demi-ton) = *sixte majeure* ;

Mi ut (3 tons, 2 demi-tons) = *sixte mineure* ;

Ut si (5 tons, 1 demi-ton) = *septième majeure* ;

Mi ré (4 tons, 2 demi-tons) = *septième mineure*.

Plus grand que *majeur*, d'un demi-ton chromatique, l'intervalle est **augmenté**.

Plus petit que *mineur*, d'un demi-ton chromatique, l'intervalle est **diminué**.

✕ Toutefois, la **seconde** ne peut être *diminuée*, puisque ses notes constitutives deviendraient *enharmoniques*. Pour une raison du même ordre, la **septième** ne peut être *augmentée*.

Il est à remarquer que, dans la gamme majeure, tous les intervalles qui partent de la tonique, et dont la seconde note est une note de la gamme, sont *justes* ou *majeurs*.

Voici le tableau des qualifications appartenant à chaque intervalle :

La <b>seconde</b>	peut être	.....	<i>mineure, majeure</i>	<i>augmentée</i>
La <b>tierce</b>	—	<i>diminuée</i>	<i>mineure, majeure</i>	<i>augmentée</i>
La <b>quarte</b>	—	<i>diminuée</i>	<i>juste</i>	<i>augmentée</i>
La <b>quinte</b>	—	<i>diminuée</i>	<i>juste</i>	<i>augmentée</i>
La <b>sixte</b>	—	<i>diminuée</i>	<i>mineure, majeure</i>	<i>augmentée</i>
La <b>septième</b>	—	<i>diminuée</i>	<i>mineure, majeure</i>	.....
L' <b>octave</b>	—	<i>diminuée</i>	<i>juste</i>	<i>augmentée</i>

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

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.

(Suite des intervalles)

# DE LA COMPOSITION DES INTERVALLES

## 7<sup>e</sup> LEÇON

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

**TABEAU DE LA COMPOSITION DES INTERVALLES (1)**

secondes	La seconde diminuée n'est autre que l'enharmonie (§ 74)	<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 demi-tons diatoniques	<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 ou 3 tons <sup>(2)</sup> Elle se nomme alors 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 <sup>(2)</sup>
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 inusitée 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 4<sup>e</sup> et à la 5<sup>e</sup> les qualifications de *mineur* et de *majeur* à l'exclusion de celle de *juste*. Les considérations sur lesquelles ils s'appuient sont des plus sérieuses ; néanmoins, nous 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 *mineur* et de *majeur*.

La quarte mineure  
est notre  
quarte juste

La quarte majeure  
est notre  
quarte augmentée

La quinte mineure  
est notre  
quinte diminuée

La quinte majeure  
est notre  
quinte juste

Voir la note (g) 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 mineure, du 4<sup>e</sup> degré au 7<sup>e</sup>, on énoncera sa composition par 2 tons 1 demi-ton diat. et 1 demi-ton chrom. si la sixte de la gamme est mineure ; au contraire, si la sixte de la gamme est majeure, on dira 3 tons. (Voyez pour la gamme mineure la 3<sup>e</sup> partie, 8<sup>e</sup> et 9<sup>e</sup> Leçons.)



## MNÉMONIQUE

pour retenir facilement la composition des intervalles

### A — RÈGLES CONCERNANT LES INTERVALLES

MINEURS, MAJEURS ET JUSTES

89. 1° Les *espaces* (tons et demi-tons) qui séparent les degrés compris dans un intervalle mineur, majeur ou juste, *forment un total inférieur de 1 au chiffre représentant l'intervalle*.

2° Les intervalles majeurs ou justes ont 1 *demi-ton diatonique*.

3° Les intervalles mineurs ont 2 *demi-tons diatoniques*.

EXCEPTIONS. — La 2<sup>de</sup> et la 3<sup>de</sup> majeures n'ont pas de demi-ton.

La 2<sup>de</sup> et la 3<sup>de</sup> mineures n'ont qu'un demi-ton.

L'octave juste a deux demi-tons.

### EXEMPLES

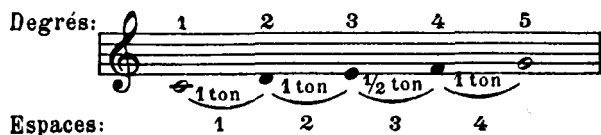
1° Quelle est la composition de la quinte juste ?

RÉPONSE :

5<sup>te</sup> . . . . = 4 espaces,

.. juste = . . . . . dont 1 demi-ton diatonique

Cela fait **3 tons et 1 demi-ton diatonique**.



2° Comment nomme-t-on et qualifie-t-on l'intervalle comprenant 4 tons et 2 demi-tons diatoniques ?

RÉPONSE :

4 + 2 = 6 espaces. Donc, c'est une 7<sup>me</sup>.

Elle a 2 demi-tons diatoniques ; donc, elle est *mineure*.

C'est une **septième mineure**.



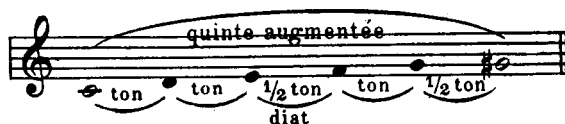
## B — REGLE UNIQUE ET SANS EXCEPTION

### 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*.

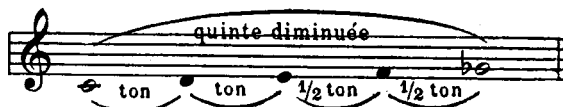
## C — RÈGLE UNIQUE ET SANS EXCEPTION

### 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 s'énonce 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 (b) à la fin du volume.

## EXERCICE

Cherchez la composition de chaque intervalle du tableau, au moyen de la mnémotechnique 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 RECONNAITRE 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 (§ 89).

#### EXEMPLE

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, étaient altérées, il faudrait supprimer mentalement les altérations et chercher la nature de l'intervalle, comme dans le paragraphe précédent ; puis, replaçant ces altérations, tenir compte de leur effet sur l'intervalle inaltéré qui est connu. Ainsi :

1° On agrandit d'un *demi-ton chromatique* un intervalle inaltéré, en élevant sa note aiguë 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 aiguë était élevée en même temps que la note grave abaissée.

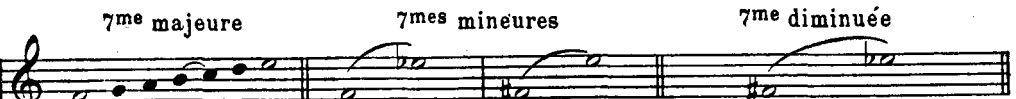
Ex. 

6<sup>te</sup> mineure      6<sup>tes</sup> majeures      6<sup>te</sup> augmentée

(2 demi-tons diatoniques) (agrandies de 1 demi-ton chrom.) (agrandie de 2 demi-tons chrom.)

2° On rend plus petit d'un *demi-ton chromatique* un intervalle inaltéré, en abaissant sa note aiguë 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*.

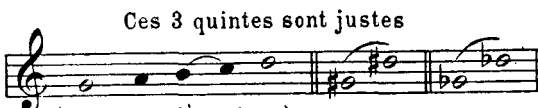
L'intervalle serait rendu plus petit de 2 *demi-tons chromatiques* si la note aiguë était abaissée en même temps que la note grave élevée.

Ex. 

7<sup>me</sup> majeure      7<sup>mes</sup> mineures      7<sup>me</sup> diminuée

(1 demi-ton diatonique) (plus petites de 1 demi-ton chrom.) (plus petite de 2 demi-tons chrom.)

3° Si la note grave et la note aiguë 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.

Ex. 

Ces 3 quintes sont justes

(1 demi-ton diatonique)

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

### EXEMPLE

Quelle est la tierce majeure de « si » ?

La tierce de *si* est *ré*.



(1 demi-ton diatonique)

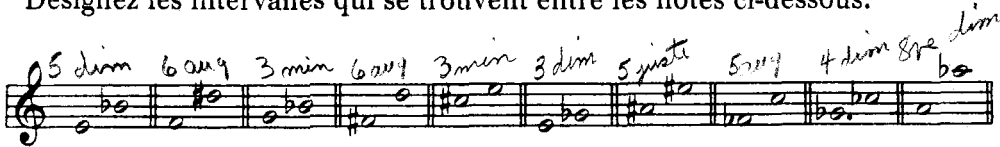
Mais cette tierce est mineure puisqu'elle contient un demi-ton (vérifiez § 88). Pour la transformer en tierce majeure, il faut élever par un dièse le *ré*, note supérieure.

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

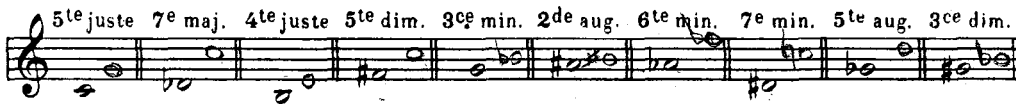
REMARQUE. — Tous les intervalles ne se rencontrent pas dans la gamme diatonique. On verra (3<sup>e</sup> partie, 10<sup>e</sup> leçon, § 147) le tableau complet des intervalles qui se trouvent dans la gamme majeure et dans la gamme mineure).

### EXERCICES

1<sup>o</sup> Désignez les intervalles qui se trouvent entre les notes ci-dessous.



2<sup>o</sup> Désignez les notes qui forment les intervalles indiqués au-dessus des notes suivantes.



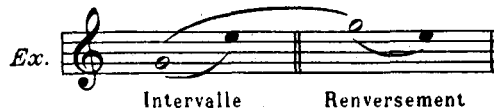
### DU RENVERSEMENT DES INTERVALLES

## √ 8<sup>e</sup> LEÇON

96. **Renverser un intervalle**, c'est intervertir la position respective des deux sons qui le forment, de façon 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 ;

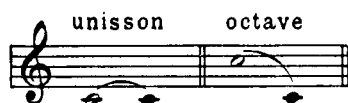


Soit en transposant le son aigu de cet intervalle à l'octave inférieure.



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.

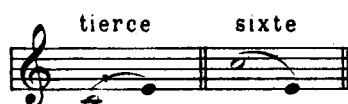
99. Dans le renversement, les intervalles se transforment de la manière suivante :



L'unisson devient octave



La seconde — septième



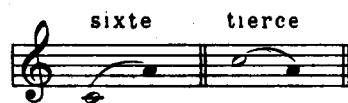
La tierce — sixte



La quarte — quinte



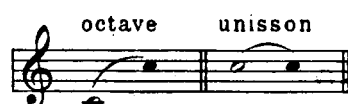
La quinte — quarte



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	<b>diminués</b>	deviennent	<b>augmentés</b>
—	<b>mineurs</b>	—	<b>majeurs</b>
—	<b>majeurs</b>	—	<b>mineurs</b>
—	<b>augmentés</b>	—	<b>diminués</b>
Seuls les intervalles	<b>justes</b>	restent	<b>justes</b>

## TABLEAU DES INTERVALLES RENVERSÉS

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

## MNÉMONIQUE

pour trouver facilement le renversement des intervalles.

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

### EXEMPLE

	unisson							
<i>Intervalles</i>	1	2 <sup>de</sup>	3 <sup>ce</sup>	4 <sup>te</sup>	5 <sup>te</sup>	6 <sup>te</sup>	7 <sup>me</sup>	8 <sup>ve</sup>
<i>Renversements</i>	8 <sup>ve</sup>	7 <sup>me</sup>	6 <sup>te</sup>	5 <sup>te</sup>	4 <sup>te</sup>	3 <sup>ce</sup>	2 <sup>de</sup>	unisson 1
<i>Totaux</i>	9	9	9	9	9	9	9	9

### EXERCICES

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

2° 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 CONSONANTS ET DES INTERVALLES DISSONANTS

### 9<sup>e</sup> LEÇON

102. Deux notes entendues simultanément forment un **intervalle harmonique** (1).

103. Les *intervalles harmoniques* se divisent en **intervalles consonants** ou **consonances** et en **intervalles dissonants** ou **dissonances**.

Les *intervalles consonants* sont ceux que forment ensemble deux sons que l'oreille n'éprouve pas le besoin de séparer (2) ; la *consonance* donne une impression d'unité, de cohésion et de stabilité.

Les *intervalles dissonants*, au contraire, sont ceux que forment entre eux deux sons que l'oreille éprouve le besoin de modifier, en les remplaçant par d'autres sons ; la *dissonance* donne une impression d'instabilité, les sons ayant une tendance à se dissocier pour aboutir à une consonance.

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

### TABEAU DES INTERVALLES CONSONANTS

#### ET DE LEURS SUBDIVISIONS

<b>consonances</b>	{	<i>octave juste</i>
parfaites		<i>quinte juste</i>
<b>consonances</b>	{	<i>tierce majeure</i>
imparfaites		<i>tierce mineure</i>
		<i>sixte mineure</i>
		<i>sixte majeure</i>
<b>consonance</b>	{	
mixte		<i>quarte juste</i>

Tous les autres intervalles sont *dissonants*.

### EXERCICE

Écrivez, au-dessus de chacun des intervalles tracés ci-dessous, s'il est consonant ou dissonant ; indiquez, à côté de chaque consonance, à quelle espèce elle appartient.



FIN DE LA DEUXIÈME PARTIE

(1) L'*harmonie* est l'émission *simultanée* de plusieurs sons différents, tandis que la *mélodie* est l'émission *successive* de plusieurs sons différents.

(2) Tels sont les premiers sons harmoniques d'un même son générateur, c'est-à-dire des sons qui sont produits *simultanément* alors que l'oreille a l'impression de n'entendre qu'un son unique (voir ci-après § 107).



## 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* (1) 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



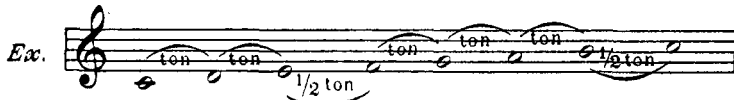
### DE LA GÉNÉRATION DE LA GAMME DIATONIQUE MAJEURE

#### 1<sup>re</sup> 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 (2).

107. Un corps sonore mis en vibration fait entendre un son principal (son générateur qui sera la première note de la gamme) et deux autres sons secondaires nommés sons harmoniques ou concombitants (3).

L'un de ces deux sons est à une 12<sup>me</sup> au-dessus du son générateur, et l'autre à une 17<sup>me</sup>.

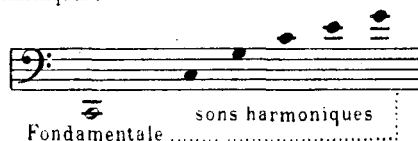


(1) Ne pas confondre ce mot « ton », synonyme de tonalité, avec le mot « ton » qui exprime la distance entre *ut* et *ré* (§ 67).

(2) Voir la note (i) à la fin du volume.

(3) Il en fait entendre réellement plus de deux. Mais les deux sons dont il est parlé ici sont (avec l'8<sup>me</sup> du son générateur) ceux que l'on entend le plus facilement, et souvent les seuls perceptibles.

Voici la série des premiers sons harmoniques :



Ces deux intervalles redoublés (12<sup>me</sup> et 17<sup>me</sup>), réduits en intervalles simples, deviennent 3<sup>ce</sup> majeure et 5<sup>te</sup> juste du son générateur. Ces trois sons, entendus simultanément, constituent l'accord parfait majeur (1)

accord parfait majeur  
5<sup>te</sup> juste

Ex.

son générateur

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° Ainsi que lui, être engendrés par la résonance du corps sonore ;
- 2° Contenir une note appartenant déjà au groupe principal auquel elle les unit par ce lien commun ;
- 3° 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 suivants dont nous indiquons la génération (2).

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

accord parfait majeur  
5<sup>te</sup> juste

Ex.

son générateur

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

accord parfait majeur  
5<sup>te</sup> juste

Ex.

son générateur

On voit donc que :

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

Ex.

note commune aux deux accords      note commune aux deux accords

son générateur à la 5<sup>te</sup> inférieure      son générateur principal      son générateur à la 5<sup>te</sup> supérieure

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.

Ex.

(1) Plusieurs sons entendus simultanément forment un accord. — L'accord parfait majeur se compose d'une 3<sup>ce</sup> majeure et d'une 5<sup>te</sup> juste formées sur une note de base, 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 continssent en même temps une de ces notes altérée et ne pouvant par conséquent faire partie de la même gamme.

Ex. : *Mi*, considéré comme son générateur, produirait comme tierce majeure un *sol* # qui serait en rapport chromatique avec le *sol* de l'accord *ut-mi-sol*.

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

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

108. Cette gamme est engendrée par les trois sons générateurs *Ut-Fa-Sol*.

Ces trois sons générateurs sont nommés, pour cette raison, **notes tonales**, et occupent les 1<sup>er</sup>, 4<sup>me</sup> et 5<sup>me</sup> degrés de la gamme.

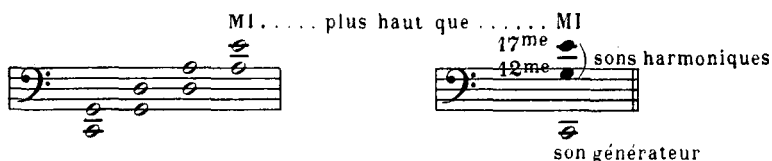
109. En réalité, la gamme diatonique majeure, telle que l'engendrent les accords parfaits majeurs formés par les sons harmoniques (tierce majeure et quinte juste), est sensiblement différente de la gamme du piano. Les notes d'un piano sont accordées de telle sorte que tous les tons y soient égaux entre eux, et que chaque demi-ton soit exactement la moitié d'un ton. Ainsi, chaque octave juste du piano étant composée de 5 tons et 2 demi-tons, contient exactement 12 demi-tons égaux entre eux. Cette façon d'accorder le piano (et tous les instruments à clavier) s'appelle l'accord **tempéré** ou le **tempérament égal** ; on dit de la gamme du piano qu'elle est *tempérée*, composée d'*intervalles tempérés*.

Au contraire, dans la *gamme naturelle*, c'est-à-dire composée des sons fournis par la résonance naturelle d'un corps sonore (comme il a été dit au § 107), la quinte juste naturelle est légèrement plus grande que la quinte tempérée, et la tierce majeure naturelle est sensiblement plus petite que la tierce majeure tempérée.

Il en résulte :

1<sup>o</sup> Que la gamme naturelle contient des tons qui ne sont pas égaux entre eux et des demi-tons diatoniques qui sont plus grands que la moitié d'un ton.

2<sup>o</sup> Que si, en partant d'un son générateur *ut*, on fait entendre *sol* à la quinte juste naturelle (réduction de la 12<sup>me</sup>) de cet *ut* ; — puis *ré* à la quinte naturelle du *sol* ; — puis *la* à la quinte du *ré* ; — puis enfin *mi* à la quinte du *la*, — on obtient ainsi un *mi* qui est sensiblement plus haut que le *mi*, son harmonique à la 17<sup>me</sup> que fait entendre le même son générateur *ut* (voir § 107).



La différence de hauteur qu'on remarque entre ces deux notes se nomme un **comma** (1).

Le *comma* est donc la différence de hauteur qu'il y a entre la note produite comme son harmonique à la 17<sup>me</sup> majeure d'un son fondamental et la note produite par la superposition de quatre quintes justes au-dessus du même son fondamental (2).

Le tempérament, en égalisant les douze demi-tons de l'octave, ne fait entendre qu'un même son, joué par une même touche sur le piano, pour deux tons distants d'un comma ; il identifie *ut* ♯ et *ré* ♭, *si* et *ut* ♭, et ainsi favorise l'enharmonie (voir 1<sup>re</sup> Partie, 3<sup>me</sup> Leçon).

## EXERCICE

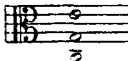
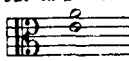
Prenant tour-à-tour chacune des notes de la gamme diatonique qui précède, indiquez le rang qu'elle occupe dans l'accord parfait majeur dont elle fait partie.

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.

(1) Le *comma* équivaut à peu près à la neuvième partie d'un ton.

(2) On peut aisément se rendre compte de la grandeur du comma en faisant sur un violon, ou mieux sur un alto, l'expérience suivante : Accordez normalement, mais avec le plus grand soin, les quatre cordes d'un alto, de telle sorte que les quintes soient parfaitement justes pour l'oreille (sans vous aider d'un piano, naturellement). Jouez ensuite l'accord  en triple corde, en donnant à cet accord la sonorité la plus homogène possible. Puis, en conservant le *mi* sur la 2<sup>me</sup> corde sans déplacer le premier doigt, faites entendre, en même temps que ce *mi*, en double corde, le *la* à vide de la chanterelle : 

Vous vous apercevrez aussitôt que cette quarte est fautive, qu'elle est sensiblement trop grande, que votre *mi* est trop bas. Pour que la quarte soit juste, vous serez obligé de déplacer votre doigt pour remonter ce *mi* d'un **comma**.

## DU NOM DES DEGRÉS DE LA GAMME

### 2<sup>e</sup> LEÇON

110. 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.

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

Le 1<sup>er</sup> 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<sup>me</sup> degré, qui est le plus important après la tonique, se nomme pour cette raison **dominante**.

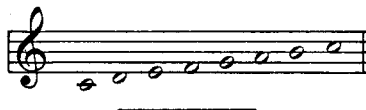
Le 3<sup>me</sup> degré se nomme **médiate** parce qu'il tient le milieu entre la tonique et la dominante; (joint à ces deux degrés, il complète l'accord parfait, générateur de la gamme).

Le 7<sup>me</sup> 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<sup>de</sup> mineure) (1).

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

### EXERCICE

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



### DU TÉTRACORDE

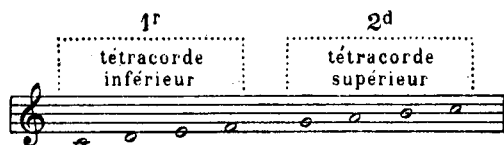
### 3<sup>e</sup> LEÇON

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

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*.



(1) On le nomme *sous-tonique* lorsqu'il est séparé par 1 ton de la tonique, ainsi qu'on le verra § 140, note (1).

En examinant cet exemple, nous remarquons : (1)

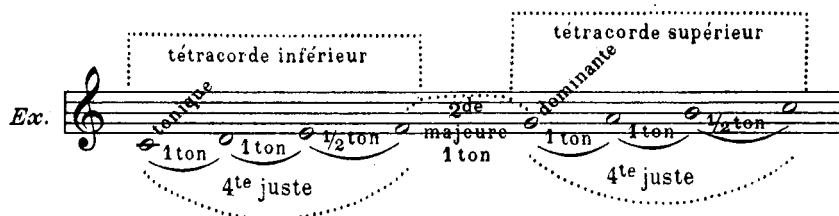
1° Que ces deux *tétracordes* sont exactement semblables dans la disposition des sons qui les composent : tous deux sont formés de *deux tons consécutifs suivis d'un demi-ton diatonique*.

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

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

3° 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° 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*.



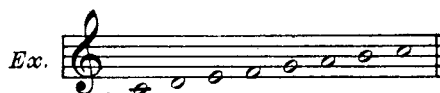
113. Les deux tétracordes de cette gamme étant exactement semblables, il s'ensuit :

1° 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° 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.



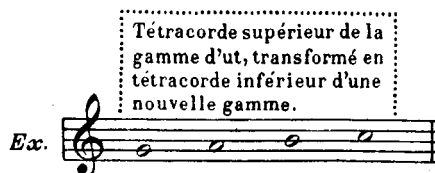
## DE L'ENCHAINEMENT DES GAMMES

(ORDRE DES DIÈSES)

### 4<sup>e</sup> LEÇON

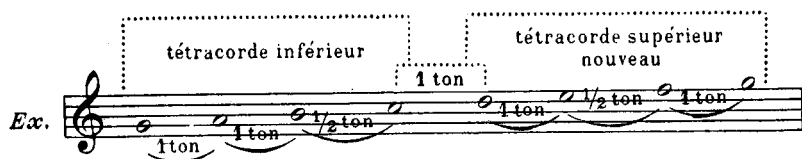
114. Nous allons maintenant chercher une tonalité nouvelle, en transformant le tétracorde supérieur de la gamme d'*ut*, en tétracorde inférieur d'une autre gamme.

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



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

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 : *RE-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 le composent, au lieu de se succéder dans cet ordre,

**1 ton — 1 ton — 1 demi-ton**

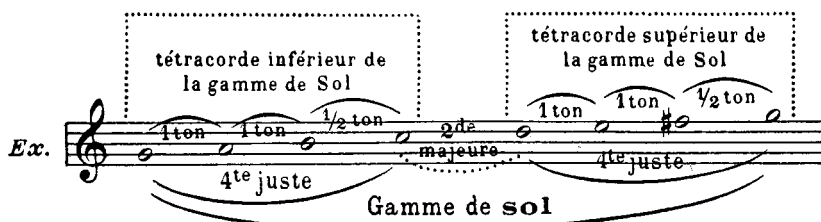
se succèdent ainsi :

**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 un *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<sup>er</sup> degré, le 4<sup>me</sup> et le 5<sup>me</sup>, sont :

*Sol*, 1<sup>er</sup> degré ; *ut*, 4<sup>me</sup> degré ; *ré*, 5<sup>me</sup> 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<sup>e</sup> note de la gamme élevée d'un demi-ton chromatique, pour prendre rang de note sensible.

118. Examinez attentivement le tableau suivant :

**TABLEAU**

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

Gamme d'ut # (7 #)

7

G. de fa #  
(6 #)

6

Gamme de si (5 #)

5

Gamme de mi (4 #)

4

Gamme de la (3 #)

3

Gamme de ré (2 #)

2

Gamme de sol (1 #)

1

Gamme d'ut

On voit par ce tableau :

1<sup>o</sup> 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<sup>o</sup> Que les gammes qui contiennent des notes diésées se succèdent par une progression ascendante de *Quinte* en *Quinte*. (1)

3<sup>o</sup> 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 donnant, à l'octave inférieure, la même note que la *Quinte* ascendante).

## SUCCESION DES DIÈSES

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



### EXERCICE

Écrivez 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<sup>e</sup> 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 avons néanmoins conservé ce dernier terme exclusivement employé par les musiciens et par tous les théoriciens.

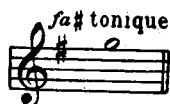


Ainsi que nous l'avons vu précédemment, le dernier dièse affecte toujours la note sensible, *la tonique est par conséquent la note placée un demi-ton diatonique au-dessus.* (1)

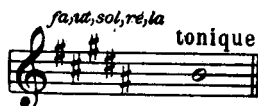
(Il faut se rappeler que la note sensible est toujours un demi-ton diatonique au-dessous de la tonique).

### EXEMPLES

Avec un dièse à la clé, ce dièse étant *Fa #*, la tonique est *Sol* (demi-ton diatonique au-dessus de *Fa #*).



Avec cinq dièses à la clé, le dernier dièse étant *La #*, la tonique est *Si* (demi-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 #* (demi-ton diatonique au-dessous de *Mi*); or, dans l'ordre de succession des dièses (§ 118), le *Ré #* étant le quatrième, il y a quatre dièses dans le ton de *Mi*, ce sont : *Fa #*, *Ut #*, *Sol #* et *Ré #*.

### EXERCICES

1° Cherchez la tonalité qu'indique chacune des armures suivantes :



2° 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 10<sup>e</sup> leçon.

## DE L'ENCHAINEMENT DES GAMMES

(ORDRE DES BÉMOLS)

### 6<sup>e</sup> LEÇON

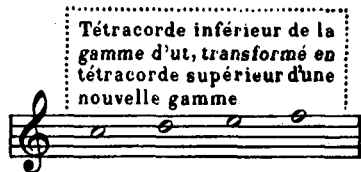
123. Nous avons vu dans la 4<sup>e</sup> leçon, qu'en transformant le tétracorde supérieur de la gamme d'*Ut* en tétracorde inférieur d'une nouvelle gamme, nous trouvions une tonalité nouvelle, contenant un dièse ; puis, qu'en procédant de même, prenant tour à tour chaque nouvelle gamme comme point de départ, nous parcourrions 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 parcourrons 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 :

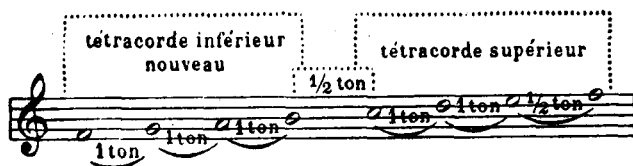
*UT — RÉ — MI — FA*



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



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**

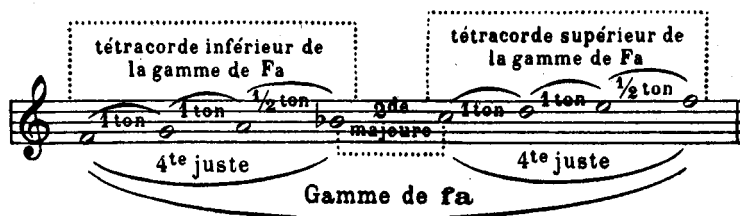
Le *Si* est trop éloigné du *La*, note inférieure, puisque ces deux notes sont séparées par un ton, et non par un demi-ton.

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<sup>er</sup> degré ; *Si b*, 4<sup>e</sup> degré ; et *Ut*, 5<sup>e</sup> 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 :

**TABEAU**

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

Gamme d'ut

G. de fa (1b)

Gamme de sib (2b)

Gamme de mib (3b)

Gamme de lab (4b)

Gamme de reb (5b)

Gamme de solb (6b)

Gamme d'utb (7b)

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).

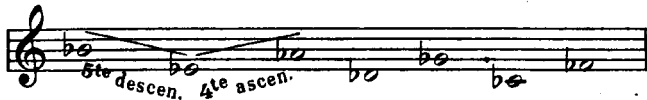
2° Que les gammes qui contiennent des notes bémolisées se succèdent par une progression *descendante* de *Quinte en Quinte*. (1)

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 écrit cette progression en faisant alterner une *Quinte descendante* avec une *Quarte ascendante*, la *Quarte ascendante* donnant, à l'octave supérieure, la même note que la *Quinte descendante*,

## SUCCESION 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<sup>e</sup> 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

Écrivez, 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.

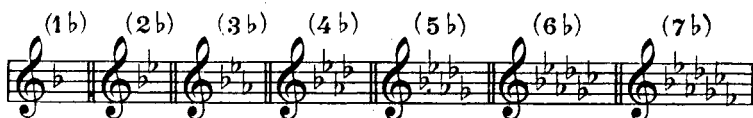
## DE L'ARMURE DE LA CLE

(ARMURE EN BÉMOLS)

## 7<sup>e</sup> 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

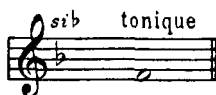


131. Les bémols, placés ainsi, forment l'*armure de la clé* (armure en bémols), et leur effet se continue pendant toute la durée du morceau, à moins que l'armure de la clé ne soit modifiée.

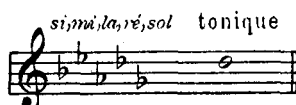
132. L'armure de la clé, (en bémols), indique la tonalité dans laquelle un morceau est écrit. Ainsi que nous l'avons vu précédemment (§ 127), le dernier bémol affecte toujours la sous-dominante, la tonique est, par conséquent, la note placée à une quarte juste au-dessous. (1)

#### EXEMPLES

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



Avec cinq bémols à la clé, le dernier bémol étant *Sol*  $\flat$ , la tonique est *Ré*  $\flat$ , 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*  $\flat$  — *Mi*  $\flat$  — *La*  $\flat$  — *Ré*  $\flat$

L'avant-dernier bémol étant *La*  $\flat$ , *la*  $\flat$  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<sup>e</sup> degré de la gamme.

#### EXEMPLE

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

*Si*  $\flat$  — *Mi*  $\flat$  — *La*  $\flat$  — *Ré*  $\flat$  — *SOL*  $\flat$ .

#### EXERCICES

1<sup>o</sup> Cherchez la tonalité qu'indique chacune des armures suivantes :



2<sup>o</sup> Indiquez l'armure de chacune des tonalités suivantes :

ton de *Fa* — ton d'*Ut* bémol

ton de *Mi* bémol — ton de *Sol* bémol

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

(2) C'est une conséquence naturelle de la succession des bémols par Quartes 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 MODES

### 8<sup>e</sup> LEÇON

134. On appelle **mode** la manière d'être d'une gamme diatonique. (1)

135. 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<sup>o</sup> Entre le troisième degré et le quatrième.

2<sup>o</sup> Entre le septième degré et le huitième.

Nous allons maintenant étudier la gamme diatonique du **mode mineur** (*gamme mineure*), dans laquelle les demi-tons sont placés différemment.

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

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

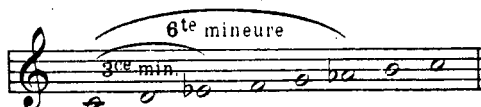
2<sup>o</sup> Que la *tonique* et la *sus-dominante*, soit *ut-la* dans la même gamme, forment l'intervalle de *sixte majeure*.

#### EXEMPLE



Dans la gamme mineure, au contraire, cette *tierce* et cette *sixte* sont *mineures*. (Voir ci-après § 141, note 1).

#### EXEMPLE



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

---

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

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)

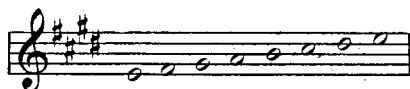
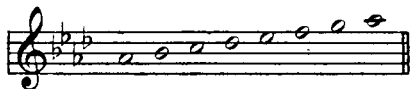
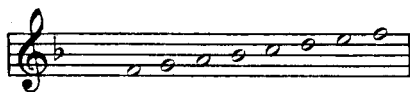
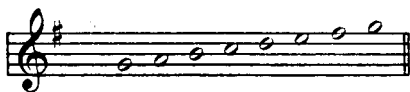
On voit également par cet exemple que, par suite de cette modification de la tierce et de la sixte, la gamme mineure contient 3 *demi-tons diatoniques*, placés :

- 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<sup>e</sup> 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<sup>o</sup> Que la gamme majeure est engendrée par trois sons générateurs, nommés *notes tonales*.

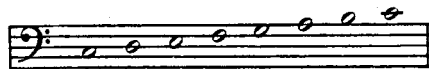
2<sup>o</sup> Que ces notes tonales et leurs harmoniques forment trois accords parfaits majeurs, se succédant par quintes justes, et composés d'une *tierce majeure* et d'une *quinte juste* formées sur une note de basse.

Ex.

5<sup>te</sup> juste 5<sup>te</sup> juste 5<sup>te</sup> juste  
3<sup>ce</sup> maj. 3<sup>ce</sup> maj. 3<sup>ce</sup> maj.  
note tonale (son générateur à la 5<sup>te</sup> inférieure)  
note tonale (son générateur principal)  
note tonale (son générateur à la 5<sup>te</sup> supérieure)

3<sup>o</sup> Enfin, qu'en écrivant par mouvement conjoint les sons fournis 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 basse.) (2)

#### EXEMPLE

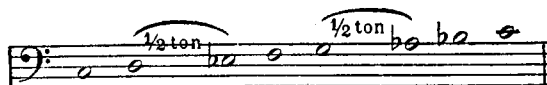
5<sup>te</sup> juste 5<sup>te</sup> juste 5<sup>te</sup> juste  
3<sup>ce</sup> min. 3<sup>ce</sup> min. 3<sup>ce</sup> min.  
note tonale (son générateur à la 5<sup>te</sup> inférieure)  
note tonale (son générateur principal)  
note tonale (son générateur à la 5<sup>te</sup> supérieure)

(1) Relisez la 1<sup>re</sup> leçon de la 3<sup>e</sup> partie.

(2) Nous sortirions du cadre de cet ouvrage, si nous voulions expliquer pourquoi les sons de ces trois accords parfaits mineurs sont encore apparentés, — moins étroitement, il est vrai, que ceux des accords parfaits majeurs, — avec le son générateur principal *ut*.

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



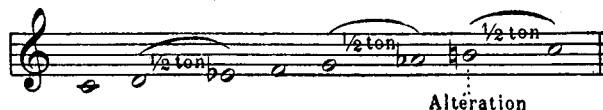
140. On remarquera que, dans cette gamme, le septième degré est à un ton du huitième, et perd ainsi sa qualité de note sensible (1). De plus, cette gamme contient exactement les mêmes sons que la gamme majeure qui a *Mi*  $\flat$  pour tonique.

EXEMPLE



Pour ces raisons, bien que cette gamme soit souvent employée par les maîtres classiques, surtout dans des mouvements mélodiques descendants, on lui substitue généralement une autre gamme mineure, dans laquelle le septième degré est élevé d'un demi-ton chromatique, ce qui lui rend sa qualité de note sensible.

EXEMPLE



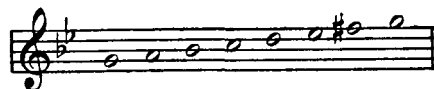
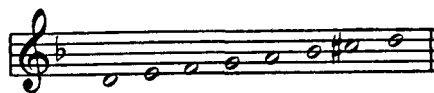
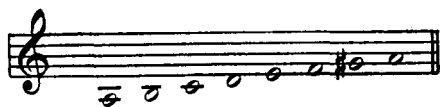
C'est cette gamme que nous étudions ici sous le nom de **gamme mineure**. (Voir § 141, note 1.)

(1) Ce septième degré prend alors le nom de *sous-tonique*.

141. Par suite de cette altération, nous trouvons entre le sixième degré et le septième « La  $\flat$ , Si  $\sharp$  », une *seconde augmentée*, composée d'un ton et d'un demi-ton chromatique. (1)

### 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) Dans la gamme mineure avec note sensible, le sixième degré est souvent élevé, lui aussi, d'un demi-ton chromatique, surtout dans les mouvements mélodiques ascendants, pour éviter cet intervalle de seconde augmentée ; le sixième degré forme alors un intervalle de sixte majeure avec la tonique, et perd sa qualité de note modale (Voir § 136 et 138).

### EXEMPLE



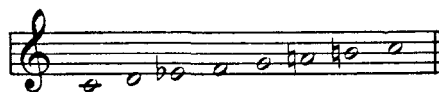
Il en résulte qu'il y a, en réalité, trois gammes de mode mineur :

1° Le mode mineur sans sensible,



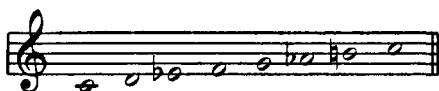
que l'on appelle parfois  
le mineur mélodique descendant ;

2° Le mode mineur avec sensible, et sixte majeure,



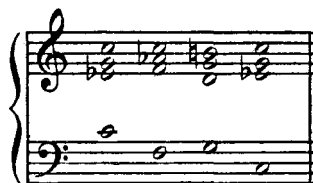
que l'on appelle parfois  
le mineur mélodique ascendant ;

3° Le mode mineur avec sensible, et sixte mineure,



que l'on appelle parfois  
le mineur harmonique,

parce que, s'il est peu usité chez les maîtres classiques dans les mouvements mélodiques, il contient cependant toutes les notes qui chez ces mêmes maîtres, constituent les harmonies essentielles du mode mineur :



L'importance modale du sixième degré (sixte mineure) et l'importance tonale de la note sensible ont fait généralement adopter cette gamme comme type de la gamme mineure : c'est pourquoi nous l'étudierons spécialement, sous le simple nom de *gamme mineure*, dans ses rapports avec la gamme majeure. Ce sera l'objet des leçons suivantes. (Voir la note (f) à la fin du volume.)

## DES GAMMES RELATIVES

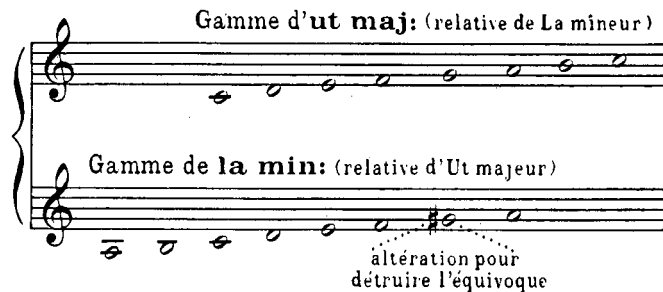
### 10<sup>e</sup> LEÇON

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<sup>e</sup> 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



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 *sus-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<sup>e</sup> 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<sup>o</sup> Élever d'un demi-ton chromatique la dominante de cette gamme majeure, pour lui donner rang de note sensible.

2° 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 gamme majeure relative

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

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

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

2° 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 maj.**

Gamme de **la min.**

### 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 **la 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.**





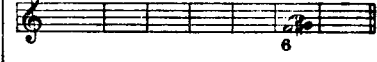

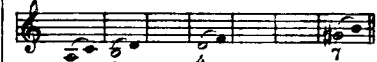





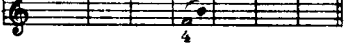
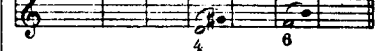

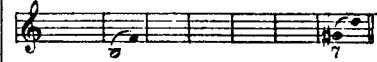



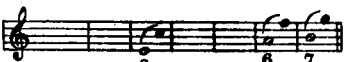
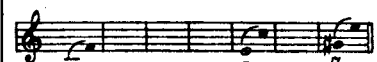

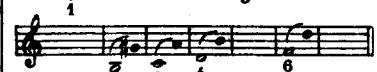



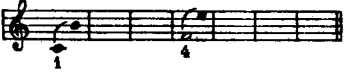


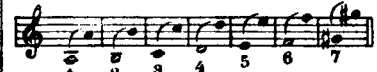
Gamme de **ré # min.**

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	
	augmentée	0		1	
tierces	mineures	4		4	
	majeures	3		3	
quartes	diminuée	0		1	
	justes	6		4	
	augmentées	1		2	
quintes	diminuées	1		2	
	justes	6		4	
	augmentée	0		1	
sixtes	mineures	3		3	
	majeures	4		4	
septièmes	diminuée	0		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° 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° Indiquez les gammes majeures et mineures dans lesquelles on trouve les intervalles formés par les notes *mi* ♭—*sol* ; *ré* ♯—*fa* ♯ ; *si*—*mi* ; *sol*—*ut* ♯ ; *si*—*la* ♭ ; *mi*—*si* ; *ut*—*la* ♭ et *ut*—*mi* ♭.

### SUITE DES GAMMES RELATIVES

## 11<sup>e</sup> 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.

(BEETHOVEN)





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

### EXEMPLE



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.

## DES TONS VOISINS

## 12° LEÇON

150. On appelle **tons voisins** ceux dont l'armure de clé ne diffère pas de plus d'une altération.

Un ton a, comme *tons voisins*, d'abord son relatif ; puis les deux tons qui se trouvent, l'un à la quinte supérieure, l'autre à la quinte inférieure ; enfin les relatifs de ces deux derniers tons.

### EXEMPLE

Les tons voisins d'*ut majeur* sont :

- 1° Son relatif . . . . . *La mineur*
- 2° Quinte supérieure . . . *Sol majeur* (1 dièse à la clé)
- 3° Quinte inférieure . . . *Fa majeur* (1 bémol à la clé)
- 4° Relatif de *sol* . . . . . *Mi mineur* (1 dièse à la clé)
- 5° Relatif de *fa* . . . . . *Ré mineur* (1 bémol à la clé)

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

(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.

Les tons voisins d'*ut mineur* (3 bémols à la clé) sont :

- 1<sup>o</sup> Son relatif . . . . . *Mi* ♭ majeur (3 bémols à la clé)
- 2<sup>o</sup> Quinte supérieure . . *Sol* mineur (2 bémols à la clé)
- 3<sup>o</sup> Quinte inférieure. . . *Fa* mineur (4 bémols à la clé)
- 4<sup>o</sup> Relatif de *sol* mineur . *Si* ♭ majeur (2 bémols à la clé)
- 5<sup>o</sup> Relatif de *fa* mineur . *La* ♭ majeur (4 bémols à la clé)

On voit que les cinq tons voisins d'un ton majeur ont pour toniques les 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> degrés de ce ton ; et que les cinq tons voisins d'un ton mineur ont pour toniques les 3<sup>e</sup>, 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup>, 6<sup>e</sup> et 7<sup>e</sup> degrés de ce ton (le 7<sup>e</sup> degré non altéré).

### EXERCICE

Indiquez les tons voisins de chacun des tons suivants :

*fa* majeur ; — *mi* majeur ; — *ré* ♭ majeur ;  
*si* mineur ; — *fa* mineur ; — *fa* # mineur.

---

## DE LA GAMME CHROMATIQUE

### 13<sup>e</sup> LEÇON

151. La **gamme chromatique** est celle qui ne contient que des *demi-tons 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* (1).

153. On obtient cette note chromatique de la façon suivante :

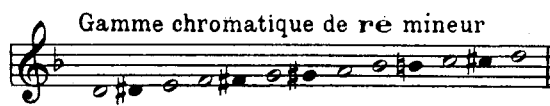
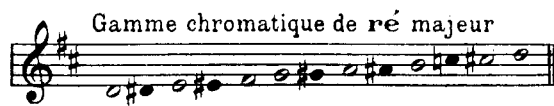
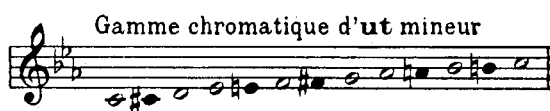
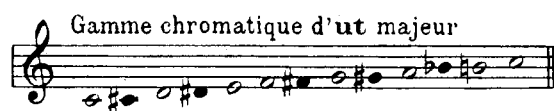
1<sup>o</sup> Dans le mode majeur et dans le mode mineur, on se sert généralement de l'*accident ascendant* (dièse après une note non altérée, bécarré après une note bémolisée) pour aller d'une note à une autre plus aiguë, *excepté à l'égard du sixième degré d'une gamme majeure*, dont l'altération ascendante appartiendrait à une tonalité trop éloignée de la tonalité principale (2).

---

(1) Voir la 14<sup>e</sup> leçon : « *De la modulation* ».

(2) Dans une gamme chromatique en *ut* majeur, la # déterminerait une tonalité (si) très éloignée, tandis que si ♭ appartient au ton de *fa*, voisin du ton d'*ut* majeur.

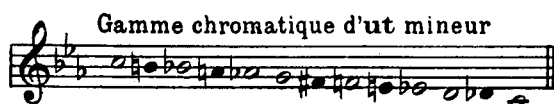
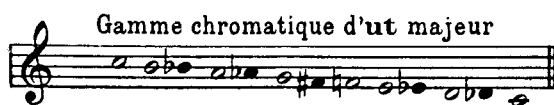
# EXEMPLES



2°. a). Dans le mode majeur, on se sert de l'*accident descendant* (bémol après une note non altérée, bécarre après une note diésée) pour aller d'une note à une autre plus grave, *excepté à l'égard du cinquième degré*, dont l'altération descendante appartiendrait à une tonalité trop éloignée de la tonalité principale (1).

b). Dans le mode mineur, la gamme chromatique descendante s'écrit de la même façon que la gamme chromatique majeure descendante ayant même tonique.

# EXEMPLES



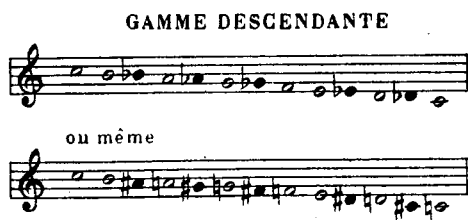
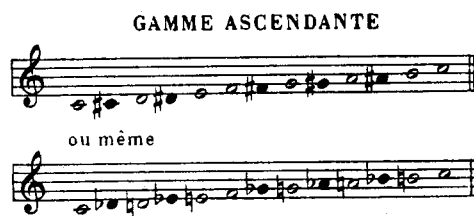
154. On voit d'après les exemples qui précèdent :

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

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

155. 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



(1) Dans une gamme chromatique en *ut* majeur, *sol* ♭ déterminerait une tonalité (*ré* ♭) très éloignée, tandis que *fa* # appartient au ton de *sol*, voisin du ton d'*ut* majeur.

Les auteurs de ces méthodes ont évidemment attaché peu d'importance à la notation tonale, parce que les notes enharmoniques (soit *ut* ♯ et *ré* ♭), 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.

Toutefois, dans l'écriture de gammes chromatiques entières, on évite souvent l'emploi des doubles dièses et des doubles bémols.

### EXERCICE

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

## DES GAMMES ENHARMONIQUES

### 14<sup>e</sup> LEÇON

156. On nomme **gammes enharmoniques**, deux gammes dont les degrés qui se correspondent sont en rapport enharmonique. (Revoir : *De l'enharmonie*, 2<sup>e</sup> partie, 3<sup>e</sup> leçon).

#### EXEMPLE

Gamme d'*ut* ♯ majeur  
enharmonique de la  
Gamme de *ré* ♭ majeur

## UTILITÉ DES GAMMES ENHARMONIQUES

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

On a vu (3<sup>e</sup> partie, 10<sup>e</sup> 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

Branches des bémols                      sans altération                      Branche des dièses

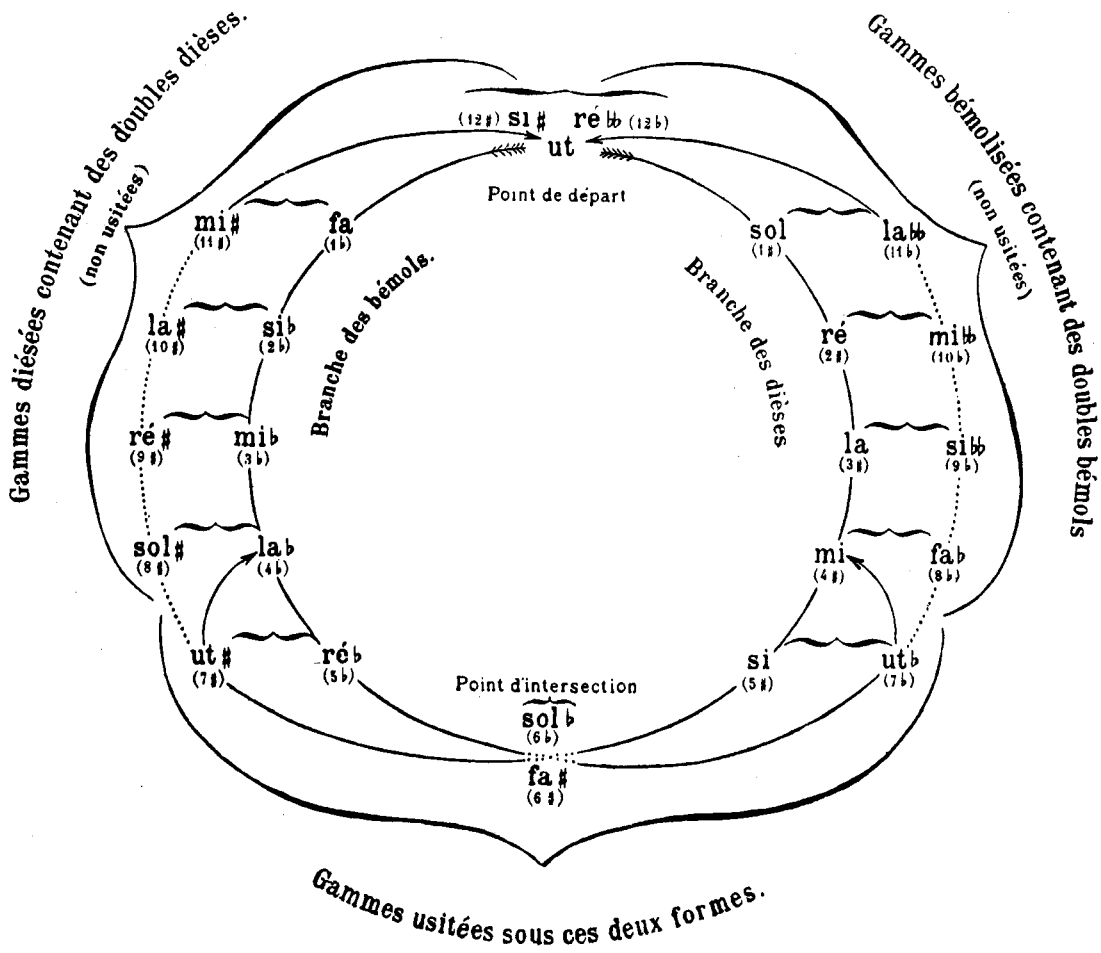
7      6      5      4      3      2      1      1      2      3      4      5      6      7

UT ♭ ← SOL ♭ — RÉ ♭ — LA ♭ — MI ♭ — SI ♭ — FA — ut — SOL — RE — LA — MI — SI — FA ♯ — UT ♯

Or, puisqu'il n'y a en réalité que douze sons, douze points de départ, pour les gammes du mode majeur ainsi que pour celles du mode mineur, chacun de ces sons 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* ; 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 (1).

(1) On remarquera aussi (comme mnémotechnique) que les dièses et les bémols formant l'armure de la clé de deux gammes enharmoniques, complètent le nombre 12. Ainsi la gamme de *FA*  $\sharp$  a 6 dièses à la clé, 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<sup>e</sup> partie, 10<sup>e</sup> leçon) et, en regard de chacune de ces gammes, écrivez sa gamme enharmonique.

## DE LA MODULATION (1)

### 15<sup>e</sup> 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 la *si* ♯ note sensible du ton d'ut.



#### EXEMPLE

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



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

165. 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.

166. 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



167. 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 appartenaient à la première armure, mais qui ne font plus partie de la nouvelle.

MÊME EXEMPLE EN sol



MÊME EXEMPLE EN si



EXERCICE

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

### 16<sup>e</sup> 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 1 ton au-dessous ce fragment qui est en *ut majeur*, c'est l'écrire en *si b majeur*.

Il faudra donc :

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

2<sup>o</sup> Copier toutes les notes 1 ton au-dessous, soit :





Transposer 1 ton au-dessus le même fragment en *ut*, c'est l'écrire en *ré majeur*.

Il faudra donc :

- 1° Placer à la clé l'armure du ton de *ré majeur*, soit : *fa #* et *ut #*.
- 2° Copier toutes les notes 1 ton au-dessus, soit :



### TRANSPOSITION EN CHANGEANT DE 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° Trouver la *clé* dont l'emploi permet de lire dans le ton voulu.
- 2° Supposer à la clé l'*armure* du ton dans lequel on transpose.
- 3° 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.

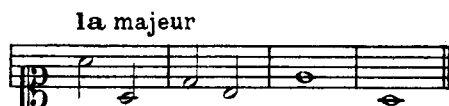
172. **Clé à employer.** — Pour trouver la clé au moyen de laquelle on lira dans le ton voulu, il faut chercher celle qui donnera à la note, *tonique du morceau écrit*, le nom de la *tonique du morceau transposé* (1).

### EXEMPLE

FRAGMENT A TRANSPOSER



Pour transposer ce fragment, écrit en *ut*, une tierce au-dessous, 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<sup>re</sup> 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 aplaniront cette difficulté.

175. **RÈGLE 1<sup>re</sup>.** — Si le ton dans lequel on transpose prenait *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  $\flat\flat$  devenant  $\flat$ , le  $\flat$  devenant  $\natural$ , le  $\natural$  devenant  $\sharp$ , et le  $\sharp$  devenant  $\times$ .

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

APPLICATION DE CETTE RÈGLE

FRAGMENT A TRANSPOSER



Étant donné ce fragment en *si  $\flat$  majeur*, à transposer en *sol majeur* ; après avoir supposé la *clé d'ut* sur la 1<sup>re</sup> 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* (équivalent 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  $\flat$  majeur* en *sol majeur*, on changeait l'armure de la clé, il faudrait, avant le *fa  $\natural$*  (armure du ton de *sol*), placer deux *bécarres* pour annihiler le *si  $\flat$*  et le *mi  $\flat$*  (armure du ton de *si  $\flat$* , voir § 166). Or, le *bécarre* élevant une note *bémolisée* 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 accidents qui (dans la transposition en *sol*) sont placés devant les notes *fa*, *ut*, *sol*, sont interprétés 1 demi-ton *au-dessus*.

176. RÈGLE 2<sup>e</sup>. — 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  $\flat\flat$ .

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

### APPLICATION DE CETTE RÈGLE

#### FRAGMENT A TRANSPOSER



Étant donné ce fragment en *sol majeur*, à transposer en *fa majeur*, après avoir supposé la *clé d'ut* sur la 4<sup>e</sup> 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 accidents 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 TRANSPOSÉ EN FA MAJEUR



En comparant le fragment écrit en *sol* avec le même fragment transposé en *fa*, on remarquera que tous les accidents 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 (k) à la fin du volume.

## EXERCICES

transposez en changeant la position des notes (§ 170) et dans les tons de sol majeur — si  $\flat$  majeur — mi majeur et ré  $\flat$  majeur, les fragments ci-dessous :

(BEETHOVEN)



(MOZART)



transposez en changeant la clé (§ 171 et suivants) et dans les tons de ré majeur — ut majeur — la  $\flat$  majeur et ré  $\flat$  majeur, le fragment ci-dessous :

(BEETHOVEN)



transposez en changeant la clé et, dans les tons de ré mineur — si mineur — sol mineur et fa  $\sharp$  mineur, le fragment suivant :

(BACH)



FIN DE LA TROISIÈME PARTIE

## 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*.

---

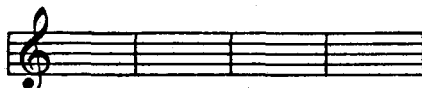
### DES BARRES DE MESURE

#### 1<sup>re</sup> 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**.

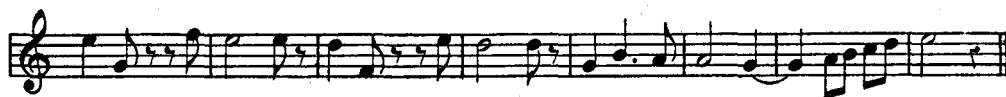
#### EXEMPLE



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



Dans cet exemple, on voit que chaque mesure renferme une somme de valeurs égale à une blanche pointée ou trois noires.

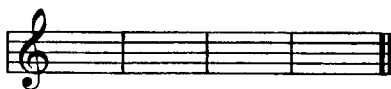
---

(1) Leçons : 2<sup>e</sup> ; 3<sup>e</sup> ; 10<sup>e</sup> ; 11<sup>e</sup> ; 13<sup>e</sup> ; 14<sup>e</sup> et 15<sup>e</sup>.

(2) A moins qu'il n'y ait un changement de mesure. (Voir 3<sup>e</sup> leçon, § 185.)

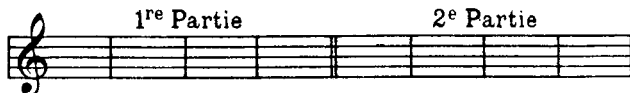
179. La fin d'un morceau de musique s'indique toujours par une **double barre de mesure**.

EXEMPLE



La *double barre* 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<sup>e</sup> 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.



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



## DES TEMPS

### 2° 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. Selon cette importance, les uns 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<sup>e</sup> LEÇON

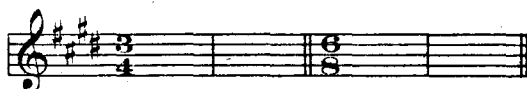
184. Les différentes mesures sont indiquées par deux chiffres disposés sous forme de fractions (1), dont la ronde est l'unité.

#### EXEMPLE

2	3	9	4
4;	2;	8:	1

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 (2).

#### EXEMPLE

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).

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  $\text{C}$  (c barré).

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

(1) Moins la barre qui, dans les fractions, sépare les deux chiffres.

(2) Voir la 1<sup>re</sup> partie, § 11.



## EXERCICES

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

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

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

Une mesure formée de neuf huitièmes de ronde.

—	—	douze quarts de ronde
—	—	quatre rondes.
—	—	quatre noires.
—	—	six doubles croches.
—	—	trois croches.
—	—	deux blanches.
—	—	deux noires.
—	—	trois noires.
—	—	six croches.

## DES MESURES SIMPLES

### 4<sup>e</sup> LEÇON

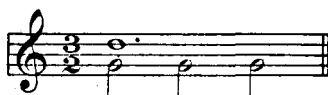
189. La **mesure simple** est celle dont la somme des valeurs formant chaque temps équivaut toujours à un signe de valeur simple, soit : *une ronde, une blanche, une noire* ou *une croche*. Elle est, par conséquent, *celle dont chaque temps est divisible par deux*. (temps binaires).

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 ronde, 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 ronde.	
— 2	— la demie. . . . la blanche.
— 4	— le quart. . . . la noire.
— 8	— le huitième . . la croche

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

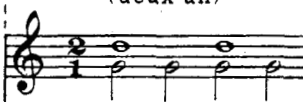
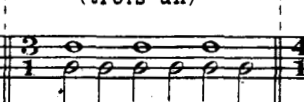
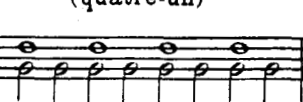
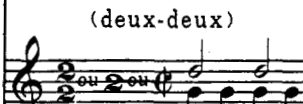
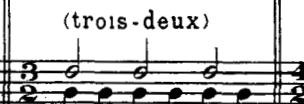
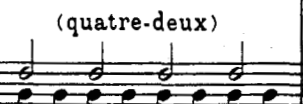
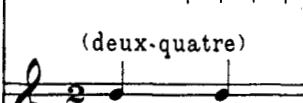
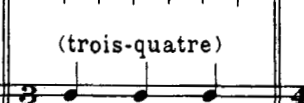
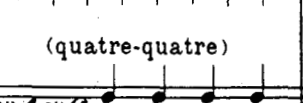
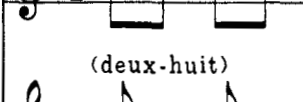
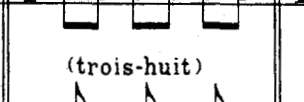
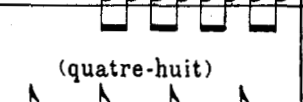


Les chiffres  $\frac{3}{2}$ , placés au commencement de cette mesure, indiquent qu'il faut *trois demies*, c'est-à-dire *trois blanches*, pour la mesure entière, (ou une somme de valeurs égale à trois blanches) ; et en même temps, le 3 indique que la mesure est à trois temps, et le 2 qu'il faut une blanche,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

192. Chacune 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 :

### TABLEAU 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 ronde <i>par temps</i> (1 est le dénominateur)			
une blanche <i>par temps</i> (2 est le dénominateur)			
une noire <i>par temps</i> (4 est le dénominateur)			
une croche <i>par temps</i> (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  $\text{C}$ .

La mesure à deux temps ayant une blanche par temps  $\text{C}$ , 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° 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 noire 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. Chacune 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 :

### TABLEAU 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 <i>ronde pointée</i> par temps (2 est le dénominateur)			
(six-quatre)		(neuf-quatre)	(douze-quatre)
une <i>blanche pointée</i> par temps (4 est le dénominateur)			
(six-huit)		(neuf-huit)	(douze-huit)
une <i>noire pointée</i> par temps (8 est le dénominateur)			
(six-seize)		(neuf-seize)	(douze-seize)
une <i>croche pointée</i> 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  $\frac{6}{4}$  et celle à  $\frac{9}{16}$  s'emploient aussi quelquefois.

### EXERCICES

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



## DE LA RELATION

### DES MESURES SIMPLES AVEC LES MESURES COMPOSEES

## 6<sup>e</sup> 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).

### EXEMPLE

Mesures correspondantes

Simple Temps binaires	2 temps (Chaque temps est occupé par une noire simple)
Composée Temps ternaires	2 temps (Chaque temps est occupé par une noire 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 chacune de ces noires 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)

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 (1).

**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

$\frac{2}{\text{♩}}$

au lieu de

$\frac{2}{4}$

$\frac{3}{\text{♩}}$

au lieu de

$\frac{3}{2}$

et par conséquent

Mesures  
composées  
correspondantes

$\frac{2}{\text{♩}}$

au lieu de

$\frac{6}{8}$

$\frac{3}{\text{♩}}$

au lieu de

$\frac{9}{4}$

# **TABLEAU 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 correspondantes	Simple temps binaires ○ par temps	deux-un	trois-un	quatre-un
	Composées temps ternaires ○. par temps	six-deux	neuf-deux	douze-deux
Mesures correspondantes	Simple temps binaires p par temps	deux-deux	trois-deux	quatre-deux
	Composées temps ternaires p. par temps	six-quatre	neuf-quatre	douze-quatre
Mesures correspondantes	Simple temps binaires p par temps	deux-quatre	trois-quatre	quatre-quatre
	Composées temps ternaires p. par temps	six-huit	neuf-huit	douze-huit
Mesures correspondantes	Simple temps binaires p par temps	deux-huit	trois-huit	quatre-huit
	Composées temps ternaires p. par temps	six-seize	neuf-seize	douze-seize

## **EXERCICES**

Transformez en mesures composées les mesures simples suivantes :



Transformez en mesures simples les mesures composées suivantes :



Écrivez les chiffres indicateurs des mesures composées correspondant aux mesures simples suivantes : 3 4 2 2  
1 2 4 8.

Écrivez les chiffres indicateurs des mesures simples correspondant aux mesures composées suivantes : 12 9 9 6  
2 4 8 8.

## DE LA MESURE A CINQ TEMPS

ET AUTRES

### 7<sup>e</sup> LEÇON

207. La mesure à **cinq temps** peut être considérée le plus souvent comme une mesure à 3 temps alternant avec une mesure à 2 temps.

#### 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





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.

DU RYTHME

## 8<sup>e</sup> LEÇON

212. Le **rythme** 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 bon d'indiquer que la mesure est simple, afin qu'elle ne puisse être confondue avec la mesure composée à 3 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.

Des 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 un chant, tandis que l'audition d'un contour mélodique, abstraction faite du rythme, ne suffirait 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 SYNCOPÉ

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.



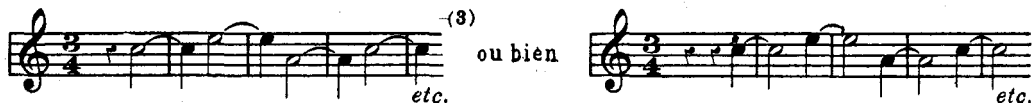
Sons articulés sur le 2<sup>e</sup> et le 4<sup>e</sup> temps (temps faibles), et prolongés sur le 1<sup>er</sup> et le 3<sup>e</sup> temps (temps forts).



Sons articulés sur la 2<sup>e</sup> partie de chaque temps (partie faible), et prolongés sur la 1<sup>re</sup> partie (partie forte).

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

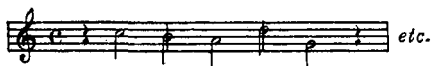
### EXEMPLES



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

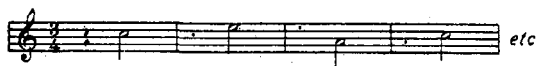
(2) Dans la musique ancienne, on écrivait, en la coupant par la barre de mesure, la note syncopée dont la deuxième partie appartient à la mesure suivante.

### EXEMPLE



Mais, pour plus de clarté, elle s'écrit aujourd'hui comme ci-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.

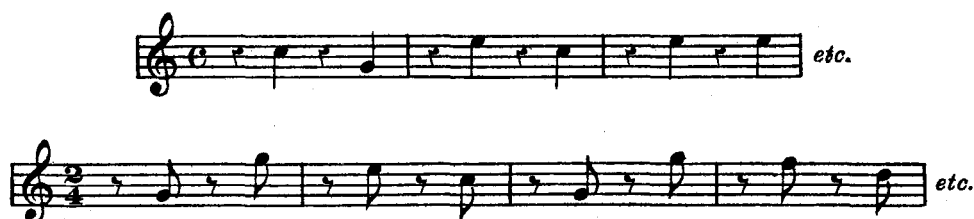
---

### 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.

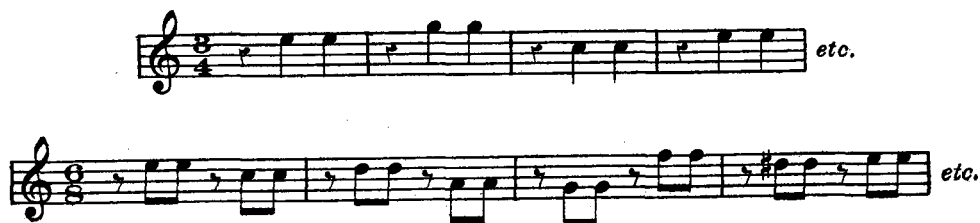
Ce temps fort ou cette partie forte du temps est alors occupé par un silence.

#### 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

Variez de plusieurs manières le rythme des deux fragments suivants :



## DU MOUVEMENT

### 9<sup>e</sup> 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.

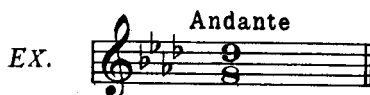
C'est le **mouvement** qui détermine la *durée absolue* de ces différents signes.

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 :

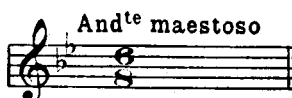
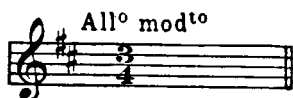
TERMES	ABRÉGÉ	SIGNIFICATION
Largo . . . . .		Large, lent.
Larghetto . . . . .		Un peu moins lent que largo.
Lento . . . . .		Lent.
Adagio . . . . .		Un peu moins lent que lento.
Andante . . . . .	And <sup>te</sup> . . . . .	Modéré (allant).
Andantino . . . . .	And <sup>mo</sup> . . . . .	Un peu moins lent que andante.
Allegretto . . . . .	All <sup>to</sup> . . . . .	Un peu moins vif que allegro.
Allegro . . . . .	All <sup>o</sup> . . . . .	Gai, vif.
Presto . . . . .		Très vite.
Prestissimo . . . . .	Prest <sup>mo</sup> . . . . .	Extrêmement vite.



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 :

Affettuoso . . . . .	Affectueux.	M maestoso . . . . .	Majestueux.
Agitato . . . . .	Agité.	Moderato . . . . .	Modéré.
Briosso ou con brio . . . . .	Avec vivacité.	Mosso . . . . .	Animé.
Cantabile . . . . .	Chantant.	Risolutto . . . . .	Résolu.
Con anima . . . . .	Avec âme.	Scherzando . . . . .	En badinant.
Con espressione . . . . .	Avec expression.	Scherzo . . . . .	Badinage.
Con fuoco . . . . .	Avec feu.	Sostenuto . . . . .	Soutenu.
Con moto . . . . .	Avec mouvement.	Tempo giusto . . . . .	Mouv <sup>t</sup> juste, précis.
Con spirito . . . . .	Avec esprit.	Vivace . . . . .	Vif.
Grave . . . . .	Grave, lent.	Vivo . . . . .	Vif.
Grazioso . . . . .	Gracieux.	Vivacissimo . . . . .	Très vif.

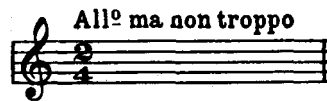
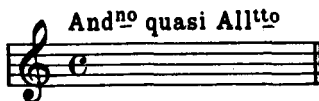
#### EXEMPLE



224. A l'aide des adverbes 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 très.
<i>Non tanto</i> . . . . .	Pas autant.
<i>Non troppo</i> . . . . .	Pas trop.
<i>Assai</i> . . . . .	Beaucoup.
<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 **Maëlz**, il est d'un usage presque général aujourd'hui.

En voici une description sommaire :

Derrière la tige d'un balancier supportant un contrepoids 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 contrepoids à la hauteur du N° 60, le balancier accomplit 60 oscillations à la minute, et par conséquent chacune de ces oscillations dure une seconde.

En abaissant le contrepoids au N° 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



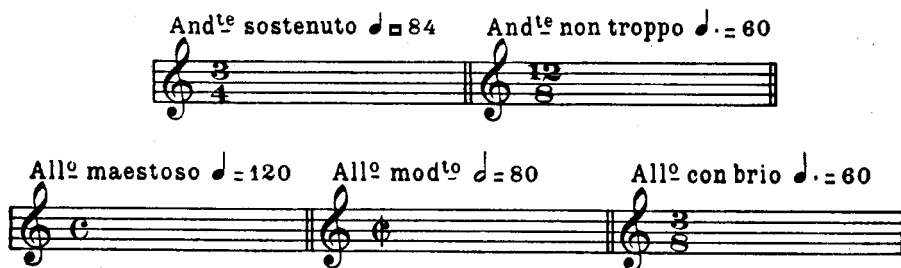
La figure de note est celle qui doit avoir une durée égale à celle d'une oscillation.

Le numéro indique la hauteur à laquelle le contrepoids 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<sup>e</sup> 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 contrepoids mobile étant placé en regard du numéro 108 de l'échelle numérotée, le balancier exécutera 108 oscillations par minute, et que la noire 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> . . . . .	Animé.
<i>Accelerando</i> . . . . .	En accélérant.
<i>Doppio</i> . . . . .	Le double.
<i>Più moto</i> } . . . . .	Plus de mouvement.
<i>Più mosso</i> }	
<i>Stretto</i> . . . . .	Serré.

**Pour ralentir le mouvement**

<i>Rallentando</i> . . . . .	<i>rall.</i> . . . . .	En ralentissant.
<i>Ritardando</i> . . . . .	<i>ritard</i> . . . . .	En retardant.
<i>Ritenuto</i> . . . . .	<i>rit.</i> . . . . .	En retenant.
<i>Slargando, allargando</i> . .	<i>slarg., allarg</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>Rubato</i> . . . . .		Sans rigueur.
<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 :

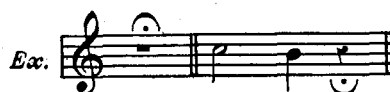
<b>Tempo</b> }	. . . . . Au mouvement.
<b>A tempo</b> }	
<b>1<sup>o</sup> tempo</b> . . . . .	1 <sup>er</sup> mouvement.
<b>Lo stesso tempo</b> . . . . .	Le même mouvement.

**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 ou d'un silence, ce signe prend le nom de **point d'orgue** (1).



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) Lorsqu'il est placé au-dessus ou au-dessous d'un silence, on l'appelle aussi **point d'arrêt**.

Dans certains cas, le repos sur un point d'orgue est pour l'exécutant l'occasion de déployer son habileté dans des traits qu'il introduit pendant la suspension de la mesure. Un semblable trait, qui s'écrit en petites notes, se nomme également *point d'orgue* ; on l'appelle aussi *cadence*.

## DE LA MANIÈRE DE BATTRE LA MESURE

### 11<sup>e</sup> LEÇON

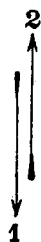
234. **Battre la mesure**, c'est marquer, par des signes de la main, l'ordre et la durée de chaque temps.

235. Dans toutes les mesures, le 1<sup>er</sup> temps (temps frappé) se bat *en bas* ; et le dernier temps (temps levé) se bat *en haut*

On bat les différentes mesures de la manière suivante :

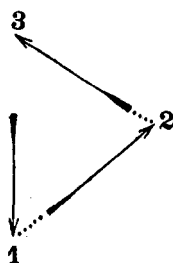
#### MESURE A 2 TEMPS

Le 1<sup>er</sup> temps . . . . *en bas*.  
Le 2<sup>e</sup> — . . . . *en haut*.



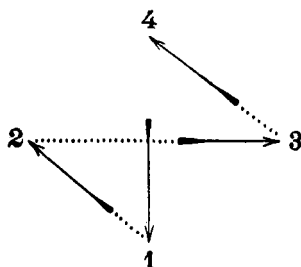
#### MESURE A 3 TEMPS

Le 1<sup>er</sup> temps . . . *en bas*.  
Le 2<sup>e</sup> — . . . . *à droite*.  
Le 3<sup>e</sup> — . . . *en haut*.



#### MESURE A 4 TEMPS

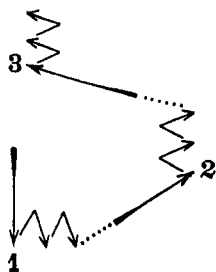
Le 1<sup>er</sup> temps. . . . *en bas*.  
Le 2<sup>e</sup> — . . . . *à gauche*.  
Le 3<sup>e</sup> — . . . . *à droite*.  
Le 4<sup>e</sup> — . . . . *en haut*.





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 les mesures à 2 et à 3 temps d'un mouvement rapide, on ne marque le plus souvent que le 1<sup>er</sup> temps. Pour cette raison, on dit quelquefois : *mesure à 1 temps*.

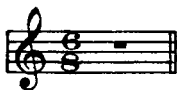
## DE QUELQUES PARTICULARITÉS RELATIVES A LA MESURE

### 12<sup>e</sup> LEÇON

238. Il y a dans la notation quelques particularités concernant la mesure, et qu'il est bon de connaître.

239. 1<sup>o</sup> Lorsqu'une mesure est en silence, *quelle que soit la mesure*, on l'indique *par une pause*.

#### EXEMPLE

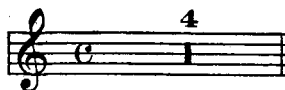



240. 2<sup>o</sup> Lorsque 2 ou 4 mesures sont en silence, on les indique par le **bâton de deux pauses** surmonté d'un 2, pour deux mesures



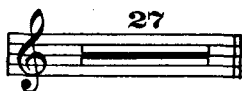
et par le **bâton de quatre pauses** surmonté d'un 4, pour quatre mesures.

#### EXEMPLE



241. 3° 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° Lorsque la première mesure d'un morceau commence par des silences, on a l'habitude de les supprimer.

EXEMPLE



au lieu de



243. 5° La double barre de séparation, indiquant (ainsi qu'on l'a vu dans la 1<sup>re</sup> leçon) 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. Ces 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<sup>re</sup> 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 phrase* est composé d'une seule ou de plusieurs petites idées mélodiques prenant le nom de *dessin mélodique*.

Une *phrase* est composée de plusieurs membres de phrase dont la réunion doit former un tout complet, un sens terminé (1).

#### EXEMPLE D'UNE PHRASE

BEETHOVEN

Adagio dolce

1<sup>er</sup> membre de phrase

1 dessin mélodique 2 dessin mélodique conduit

2<sup>e</sup> membre de phrase etc.

(1) Si l'on ponctuait la musique ainsi que le discours, après un membre de phrase, on placerait la virgule, le point et virgule, les deux points, etc., selon le sens qu'il présenterait ; après la phrase, on placerait le point.

247. Les phrases, et même les membres de phrase, sont souvent séparés par des silences de courte durée, alors il est facile de les reconnaître. Mais lorsque ces phrases, ou ces membres de phrase, 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 phrases et des membres de phrase.

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 et émouvoir, on doit être compris et, pour être compris, il faut être clair.


## DE L'ACCENTUATION

### 2<sup>e</sup> 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 *coulé*  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, dont la seconde est d'une valeur plus courte que la première, 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 cadences, 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 une 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.

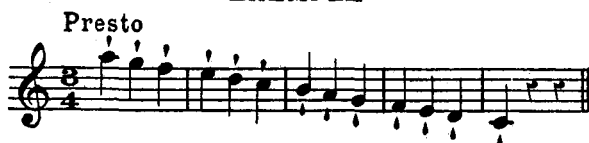
252. Le **point** se place au-dessus ou au-dessous des notes et indique qu'elles doivent être détachées. Ces notes seront détachées avec plus ou moins de légèreté, selon que le mouvement sera plus vif ou plus lent.

EXEMPLE



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.

EXEMPLE



354. 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).

EXEMPLE



255. Lorsqu'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  $\wedge$  que l'on place au-dessus ou au-dessous des notes.

EXEMPLE



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.

EXEMPLE



(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 } 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



258.

TERMES D'ACCENTUATION

<i>Forte piano.</i>	<i>fp</i>	Attaque <i>forte</i> suivie immédiatement de la nuance <i>piano</i> .
<i>Legato.</i>	<i>Leg</i>	Lié (accompagne ou remplace le signe de la liaison)
<i>Legatissimo.</i>	<i>Leg<sup>ssimo</sup></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>Sost.</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 0 qui, placé au-dessus d'une note, indique, pour les instruments à cordes, la corde à vide ; *con sordini*, *pizzicato*, etc. On les trouvera dans les méthodes spéciales de ces instruments.


## DES NUANCES


### 3<sup>e</sup> LEÇON

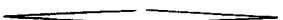
259. On nomme **nuances** les différents degrés de force par lesquels peuvent passer un ou plusieurs sons, un trait ou un morceau entier.

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	ABRÉVIATIONS	SIGNIFICATIONS
<i>Pianissimo</i> . . . . .	<b>pp</b> . . . . .	Très faible.
<i>Piano</i> . . . . .	<b>p</b> . . . . .	Faible.
<i>Mezzo piano</i> . . . . .	<b>mp</b> . . . . .	Moyennement faible.
<i>Un poco piano</i> . . . . .	<i>poco</i> <b>p</b> . . . . .	Un peu faible.
<i>Sotto voce</i> . . . . .		Murmuré.
<i>Mezza voce</i> . . . . .		A mi-voix.
<i>Un poco forte</i> . . . . .	<i>poco</i> <b>f</b> . . . . .	Un peu fort.
<i>Mezzo forte</i> . . . . .	<b>mf</b> . . . . .	Moyennement fort
<i>Forte</i> . . . . .	<b>f</b> . . . . .	Fort.
<i>Fortissimo</i> . . . . .	<b>ff</b> . . . . .	Très fort.

262. Pour augmenter ou diminuer graduellement la force d'un ou de plusieurs sons, on emploie les termes suivants :

TERMES	ABRÉVIATIONS	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>Calando</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, le sentiment de l'artiste doit suppléer à leur absence.

## DU CARACTÈRE

### 4<sup>e</sup> LEÇON

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 généralement par des termes italiens.

Quelques-uns de ces termes, ceux qui ont rapport à la teinte générale, s'adjoignent souvent, ainsi qu'on l'a 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> . . . . .	Aimable.	<i>Brillante</i> . . . .	Brillant.
<i>Amoroso</i> . . . . .	Amoureux.	<i>Capriccioso</i> . . .	Capricieux.
<i>Appassionato</i> . . . . .	Passionné.	<i>Comodo</i> . . . .	Commode, aisé.
<i>Ardito</i> . . . . .	Hardi.	<i>Con allegrezza</i> .	Avec allégresse.
		<i>Con bravura</i> . .	Avec bravoure, hardiesse.

(1) 4<sup>e</sup> Partie, 9<sup>e</sup> Leçon, § 223.



TERMES	SIGNIFICATIONS	TERMES	SIGNIFICATIONS
<i>Con delicatezza</i> . . . . .	Avec délicatesse.	<i>Giocosso</i> . . . . .	Joyeux.
<i>Con dolore</i> . . . . .	Avec douleur.	<i>Imperioso</i> . . . . .	Impérieux.
<i>Con grazia</i> . . . . .	Avec grâce.	<i>Lagrimoso</i> . . . . .	Eploré.
<i>Con tenerezza</i> . . . . .	Avec tendresse	<i>Malinconico</i> . . . . .	Mélancolique.
<i>Delicatamente</i> . . . . .	Délicatement.	<i>Mesto</i> . . . . .	Triste.
<i>Delicato</i> . . . . .	Délicat.	<i>Nobile</i> . . . . .	Noble.
<i>Disperato</i> . . . . .	Désespéré.	<i>Patetico</i> . . . . .	Pathétique.
<i>Dolce</i> . . . . .	Doux.	<i>Pomposso</i> . . . . .	Pompeux.
<i>Dolcissimo</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

---

### A. — 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 *abréviations* 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*, 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'appoggiature	Le trille.
Le gruppetto.	Le mordant.

#### DE L'APPOGGIATURE

269. L'**appoggiature** (de l'italien *appoggiare*, appuyer) se place devant une note principale et à 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'*appoggiature* doit, ainsi que son nom l'indique, être appuyée plus fortement que la note qui la suit.

---

(1) Nous nommons *note principale*, toute note du morceau à laquelle un ornement est accolé.

(2) Harmoniquement, « l'appoggiature est une note étrangère placée à un degré au-dessus ou au-dessous d'une note de l'harmonie dont elle prend momentanément la place » (F. Bazin, *Traité d'Harmonie*).

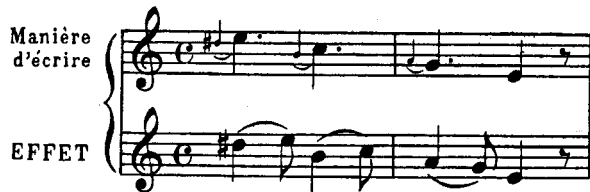
La durée de l'*appoggiature* dépend du caractère du morceau ; toutefois, elle est ordinairement égale à celle de la note principale à laquelle elle est affectée.

EXEMPLE



La durée de l'*appoggiature* peut aussi être égale aux deux tiers de la note principale, si celle-ci est pointée.

EXEMPLE



En général, la figure de l'*appoggiature* exprime la durée qu'elle doit avoir (1).

DE L'APPOGGIATURE DOUBLE

270. L'*appoggiature 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'*appoggiature 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



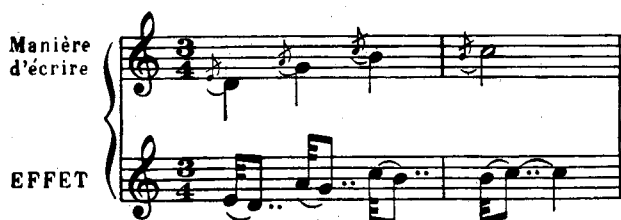
(1) Autrefois on écrivait toujours l'*appoggiature* en petites notes, mais aujourd'hui on l'écrit le plus souvent en notes de grandeur ordinaire ; nous n'avons pas à nous occuper de ces dernières, puisqu'elles doivent être exécutées comme elles sont écrites.

## DE L'APPOGGIATURE BRÈVE

271. L'**appoggiature 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



## DU GRUPETTO

272. Le **gruppetto** 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 ∞ ∞ .

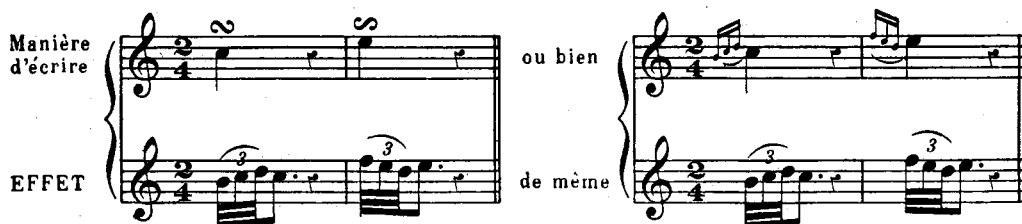
Lorsque le premier crochet est en l'air (∞), il faut commencer le *gruppetto* par la note supérieure.

Lorsque le premier crochet est en bas (∞), il faut commencer le *gruppetto* par la note inférieure.

273. Voici les différentes manières d'exécuter le *gruppetto* :

1° Lorsque le signe indicatif est placé au-dessus d'une note, le *gruppetto* est de trois notes ; il s'exécute avant la note principale et sa valeur doit lui être empruntée.

### EXEMPLE



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

EFFET      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

EFFET

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

EFFET

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 suivant .

Lorsque la note supérieure du *trille* doit être altérée, on place l'accident sous les lettres *tr* : indication du trille.



277. Le *trille* présente trois parties : la *préparation*, les *battements* et la *terminaison*.

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.

## 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 ou le degré inférieur (soit à un ton, soit à un demi-ton).

281. Le *mordant* s'écrit en petites notes ; il s'indique aussi par le signe ♪ (mordant avec note supérieure) ou par le signe ♫ (mordant avec note inférieure).



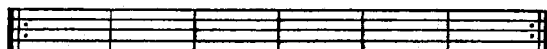
## DES ABRÉVIATIONS

282. Dans la notation on emploie souvent des abréviations, surtout pour la musique instrumentale.

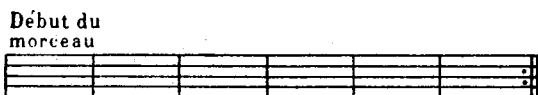
Nous allons indiquer celles qui se rencontrent le plus souvent.

## DE LA REPRISE

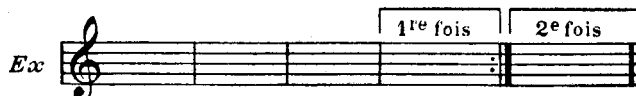
283. La **reprise** est une partie d'un morceau de musique destinée à être exécutée deux fois de suite. Elle est comprise entre deux *doubles-barres*, dont la première est suivie et la seconde précédée de deux points.



Lorsqu'une reprise commence au début même d'un morceau, on ne met pas la première double-barre ; on se contente d'indiquer la reprise par la seconde double-barre, précédée de deux points.



284. Si, dans la répétition d'une partie, on devait, en la terminant, remplacer une ou plusieurs mesures par une ou plusieurs autres mesures, on l'indiquerait ainsi :



## DU RENVOI

285. 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.

Ce signe est généralement figuré ainsi :  $\%$ .

286. 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.* (du commencement).

287. Lorsqu'on reprend un morceau au commencement, et qu'une ou plusieurs *reprises* se trouvent jusqu'à la fin, *chacune de ces reprises ne doit plus être exécutée qu'une seule fois*.

### EXEMPLE

1<sup>re</sup> Reprise      FIN      2<sup>de</sup> Reprise      1<sup>re</sup> fois      2<sup>de</sup> fois      D.C.

Après le renvoi, doit être exécutée une seule fois.

## ABRÉVIATIONS DIVERSES

288. Voici les *abréviations* qui, après les reprises et le renvoi, sont les plus usitées :

Manière d'écrire      EFFET

1<sup>re</sup> Reprise      FIN      2<sup>de</sup> Reprise      1<sup>re</sup> fois      2<sup>de</sup> fois      D.C.

Après le renvoi, doit être exécutée une seule fois.



## B. — NOTIONS ÉLÉMENTAIRES

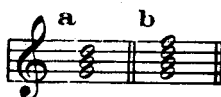
### sur les accords de trois sons et les accords de quatre sons

#### DES ACCORDS

289. Un **accord** (§ 107) est l'émission simultanée de plusieurs sons différents.

290. La constitution primitive de tout accord consiste dans un ensemble de plusieurs sons différents appartenant tous à une même gamme et superposés en intervalles de tierces.

#### EXEMPLE



291. Dans cette disposition de tierces superposées, la note la plus grave se nomme **fondamentale** de l'accord. Les autres notes constitutives de l'accord empruntent leur nom à l'intervalle que chacune d'elles forme avec cette note fondamentale. Ainsi l'accord B, outre sa *fondamentale* (sol), se compose de la *tierce* (si), de la *quinte* (ré) et de la *septième* (fa) de cette fondamentale.

292. De quelque façon qu'on intervertisse l'ordre de ces notes, chacune d'elles conserve toujours le nom dont elle est qualifiée dans la formation primitive de l'accord ; c'est-à-dire que la *fondamentale* conserve toujours son nom de fondamentale lors même que, par sa transposition à l'aigu, elle se trouve au-dessus des autres notes de l'accord ; la *tierce*, la *quinte*, etc., conservent aussi leur dénomination de tierce, de quinte, etc., à quelque distance qu'on les place, soit au-dessus, soit au-dessous de la fondamentale, et l'accord lui-même est toujours désigné par le nom de sa fondamentale.

#### EXEMPLE

Que les notes de l'accord suivant :  soient disposées ainsi :  ou de toute autre manière, l'accord n'en sera pas moins l'accord de sol, parce que le sol devra toujours être appelé **fondamentale**, le si tierce et le ré quinte de l'accord.

293. Lorsque la *fondamentale* est placée à la basse, c'est-à-dire de façon à être la note la plus grave de l'accord, celui-ci est à l'état **fondamental**. Si c'est une des autres notes qui est à la basse, l'accord est à l'état de **renversement**.

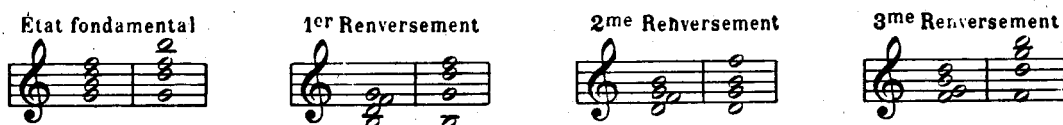
294. Le **1<sup>er</sup> renversement** est celui où la *tierce* est placée à la basse.

Le **2<sup>e</sup> renversement** est celui où la *quinte* est placée à la basse.



Un accord de trois sons a donc un état fondamental et deux renversements.

Dans un accord de quatre sons, il y a un **3<sup>e</sup> renversement** lorsque la *septième* est placée à la basse.



## EXERCICE

Dites pour chacun des accords suivants :

Quelle note est la *quinte* de l'accord,  
 Quelle note est la *tierce* de l'accord,  
 Quelle note est la *fondamentale* de l'accord,  
 et, s'il y a lieu, quelle note est la *septième*.

Dites si l'accord est à l'état *fondamental* ou à l'état de *renversement* ; dites quel est le renversement et rétablissez l'accord dans son état fondamental.



## DES DIFFÉRENTES ESPÈCES D'ACCORDS DE TROIS SONS

295. En formant un accord de trois sons sur chacun des degrés des deux modes, et en classant chacun de ces accords d'après la nature des intervalles qui le composent, on trouve les diverses espèces suivantes :

	espèces 1 <sup>re</sup>	2 <sup>me</sup>	2 <sup>me</sup>	1 <sup>re</sup>	1 <sup>re</sup>	2 <sup>me</sup>	3 <sup>me</sup>
MODE MAJEUR:							
	degrés 1	2	3	4	5	6	7
	espèces 2 <sup>me</sup>	3 <sup>me</sup>	4 <sup>me</sup>	2 <sup>me</sup>	1 <sup>re</sup>	1 <sup>re</sup>	3 <sup>me</sup>
MODE MINEUR:							
	degrés 1	2	3	4	5	6	7

**1<sup>re</sup> espèce :** *tierce majeure* et *quinte juste*. Cet accord, appelé *accord parfait majeur*, est placé sur le 1<sup>er</sup>, le 4<sup>e</sup> et le 5<sup>e</sup> degré de la gamme majeure (§ 107 et 108), ainsi que sur le 5<sup>e</sup> et le 6<sup>e</sup> degré de la gamme mineure.

**2<sup>e</sup> espèce :** *tierce mineure* et *quinte juste*. Cet accord, appelé *accord parfait mineur* (§ 139), est placé sur le 2<sup>e</sup>, le 3<sup>e</sup> et le 6<sup>e</sup> degré de la gamme majeure, ainsi que sur le 1<sup>er</sup> et le 4<sup>e</sup> degré de la gamme mineure.

**3<sup>e</sup> espèce :** *tierce mineure* et *quinte diminuée*. Cet accord, appelé *accord de quinte diminuée*, est placé sur le 7<sup>e</sup> degré de la gamme majeure, ainsi que sur le 2<sup>e</sup> et le 7<sup>e</sup> degré de la gamme mineure.

Enfin le 3<sup>e</sup> degré de la gamme mineure comporte un accord dont la *tierce* est *majeure* et la *quinte* *augmentée* et qui, appelé *accord de quinte augmentée*, forme une quatrième espèce (1).

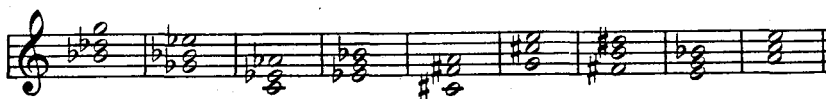
296. Un accord de trois sons étant donné, par exemple : on remarquera donc que

c'est le 1<sup>er</sup> renversement d'un accord de *la* majeure, c'est-à-dire d'un accord parfait majeur dont la fondamentale est *la*, la tierce *do* # (tierce majeure), et la quinte *mi* (quinte juste). Il peut être en *la* majeure, sur le 1<sup>er</sup> degré ; en *ré* mineur ou en *ré* mineur, sur le 5<sup>e</sup> degré ; en *mi* majeure, sur le 4<sup>e</sup> degré ; ou enfin en *ut* # mineur, sur le 6<sup>e</sup> degré.

(1) La présence de l'intervalle de quinte augmentée donne à cet accord un caractère spécial, sur lequel il n'y a pas lieu de s'étendre dans cette étude élémentaire. Il en sera de même (§ 297) des accords de septième placés sur le 1<sup>er</sup> et le 3<sup>e</sup> degré de la gamme mineure.

## EXERCICE

Indiquez les tonalités auxquelles peuvent appartenir les accords suivants et, dans chaque tonalité, sur quels degrés ils peuvent se placer à l'état fondamental.



## DES DIFFÉRENTES ESPÈCES D'ACCORDS DE QUATRE SONS

297. En formant un accord de quatre sons sur chacun des degrés des deux modes, on trouve les diverses espèces suivantes :

	espèces	4 <sup>me</sup>	2 <sup>me</sup>	2 <sup>me</sup>	4 <sup>me</sup>	1 <sup>re</sup>	2 <sup>me</sup>	3 <sup>me</sup>
MODE MAJEUR.								
	degrés	1	2	3	4	5	6	7
		(voir § 295)		(voir § 295)				(acc. de 7 <sup>me</sup> dim.)
MODE MINEUR.	espèces		3 <sup>me</sup>		2 <sup>me</sup>	1 <sup>re</sup>	4 <sup>me</sup>	
	degrés	1	2	3	4	5	6	7

**1<sup>re</sup> espèce :** accord parfait majeur avec addition de septième mineure. Cet accord, appelé *accord de septième de dominante*, est placé sur le 5<sup>e</sup> degré (la dominante) des deux modes.

**2<sup>e</sup> espèce :** accord parfait mineur et septième mineure. Cet accord, appelé *accord de septième mineure*, est placé sur le 2<sup>e</sup>, le 3<sup>e</sup> et le 6<sup>e</sup> degré de la gamme majeure, ainsi que sur le 4<sup>e</sup> degré de la gamme mineure.

**3<sup>e</sup> espèce :** accord de quinte diminuée et septième mineure. Cet accord, appelé *accord de septième mineure et quinte diminuée*, est placé sur le 7<sup>e</sup> degré de la gamme majeure, ainsi que sur le 2<sup>e</sup> degré de la gamme mineure.

**4<sup>e</sup> espèce :** accord parfait majeur et septième majeure. Cet accord, appelé *accord de septième majeure*, est placé sur le 1<sup>er</sup> et le 4<sup>e</sup> degré de la gamme majeure, ainsi que sur le 6<sup>e</sup> degré de la gamme mineure.

Le 7<sup>e</sup> degré de la gamme mineure comporte un accord formé d'un accord de quinte diminuée avec addition de septième diminuée et appelé *accord de septième diminuée* (1).

L'accord placé sur le 1<sup>er</sup> degré du mode mineur est formé d'un accord parfait mineur avec addition de septième majeure (qui, avec la tierce de l'accord, fait un intervalle de quinte augmentée). L'accord placé sur le 3<sup>e</sup> degré du mode mineur est formé d'un accord de quinte augmentée avec addition de septième majeure (§ 295, note 1).

## EXERCICE

Indiquez les tonalités et les degrés auxquels peuvent appartenir les accords suivants :



(1) On remarquera que, dans la gamme mineure, chaque degré porte un accord de septième d'espèce différente, de telle sorte que toutes les espèces d'accords de septième s'y trouvent représentées.

Petite flûte

Flûte

Hautbois

Cor anglais

Clarinette

Clarinette basse

Basson

Contrebasson

Cor

Trompette

Trombone

Tuba

Timbales

Harpe

Violon

Alto

Violoncelle

Contrebasse

### C. — ÉTENDUE DES PRINCIPAUX INSTRUMENTS DE L'ORCHESTRE (1)

La *petite flûte* s'écrit une octave plus bas que les sons réels.

Le *cor anglais* (instrument transpositeur) est en *fa*, c'est-à-dire qu'il exécute en *fa* ce qui est écrit en *ut* et, par conséquent, qu'on écrit toute sa partie une quinte plus haut que les sons réels. Son armure contient donc toujours un bémol de moins ou un dièse de plus que celle des autres instruments.

La *clarinette* et la *clarinette-basse* sont en *si*  $\flat$  (note écrite un ton au-dessus du son réel ; armure contenant deux bémols de moins ou deux dièses de plus que les autres instruments) (2).

Le *contrebasson*, comme la *contrebasse* (§ 32, note 2), s'écrit une octave plus haut que les sons réels.

Le *cor*, généralement en *fa*, s'écrit, en clé de sol, une quinte au-dessus du son réel et, pour les sons graves, en clé de *fa*, une quarte au-dessous du son réel.

(1) La plupart des instruments peuvent faire quelques notes de plus à l'aigu.

Nous donnons ici, pour les instruments transpositeurs, l'étendue des sons réels, et non des notes écrites (§ 32, note 2).

(2) On se sert également de la *clarinette* en *la* (note écrite une tierce mineure au-dessus du son réel ; armure contenant trois dièses de moins ou trois bémols de plus).

## 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 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.

### NOTE (b) — Page 9

Les noms des six premières notes : **UT - RÉ - MI - FA - SOL**, sont tirés de la première strophe de l'hymne à Saint Jean-Baptiste dont voici le chant :

#### HYMNE DE SAINT JEAN

telle qu'elle se chantait anciennement

tirée d'un ancien manuscrit conservé dans la bibliothèque du Chapitre de Sens (1)



Cette désignation syllabique fut imaginée comme moyen mnémonique par Guido ou Gui, moine de l'Abbaye de Pompose, qui naquit à Arezzo, en Toscane, vers la fin du X<sup>e</sup> siècle. (2)

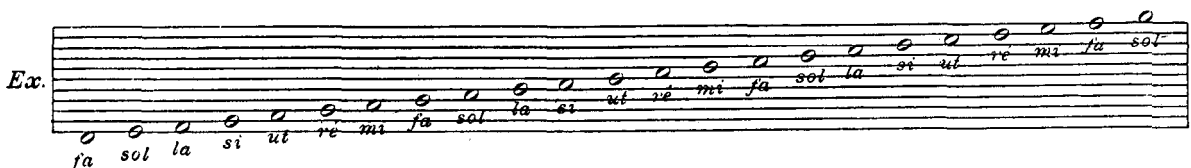
Auparavant, les notes étaient désignées par des caractères alphabétiques :

A	B	C	D	E	F	G
la	si	ut	ré	mi	fa	sol

Cette notation est encore employée en Allemagne et dans les pays de langue anglaise.

### 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 fictive) sur laquelle on pourrait placer presque tous les sons contenus dans la voix humaine, depuis la plus grave jusqu'à la plus aiguë.



La lecture de cette portée générale eût 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

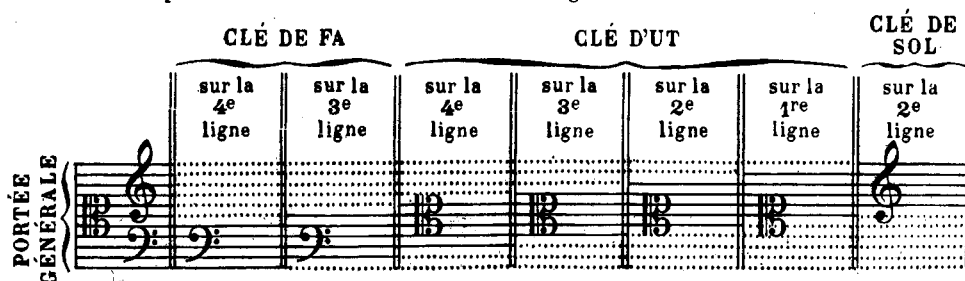
(1) J.-J. Rousseau. Dictionnaire de musique.

(2) Les Italiens ont substitué, pour solfier, la syllabe *do* à la syllabe *ut*, dont ils trouvaient le son trop sourd. Cet usage est également établi en France.

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<sup>e</sup> ligne, qui porte le *fa*, la lettre F qui représente cette note et enfin sur la 8<sup>e</sup> ligne, portant le *sol*, la lettre G par laquelle cette note est représentée.

Ces caractères, sans lesquels on ne pourrait reconnaître la position des notes, prirent par métaphore 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.



NOTE (d) — Page 12

Le rapport des sons entre eux se règle au moyen d'un petit instrument appelé *diapason* et produisant un son invariable.

Ce son type est le *la* qui, en clé de sol 2<sup>e</sup> ligne, se place dans le 2<sup>e</sup> interligne de la portée.

Pour des causes diverses, le son du diapason tendant à devenir de plus en plus aigu, M. le Ministre d'Etat réunit une commission qu'il chargea d'établir en France un diapason musical uniforme.

Cette commission, composée de MM. 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 Doucet, M. de l'Institut, Chef de la division des Théâtres au Ministère d'Etat; Lissajous, Professeur de Physique au Lycée Saint-Louis; Général Mellinet, chargé de l'organisation des musiques militaires; Meyerbeer, M. de l'Institut; Edouard Monnaie, Commissaire imp. près les Théâtres lyriques et le Conservatoire; Rossini, M. de l'Institut; présenta son rapport le 1<sup>er</sup> 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 à la 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 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 — clé de sol 2<sup>e</sup> ligne.

Les sons graves (joués par la main gauche) sont écrits sur les cinq lignes inférieures — clé de fa 4<sup>e</sup> 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 19

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'indique cet accident. 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 34

Pour maintenir à la *quarte* et à la *quinte* la qualification de *juste*, nous nous appuyons aussi sur l'opinion de M. Henri Rêber, dont la parole fait autorité et qui, dans son traité d'harmonie, dit (page 4, note \*\*) : « on n'a

(1) Revoir la fin de la note (b).

« 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 36

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 *douzième 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 *douzième 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 43

En adoptant 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 *modes* 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 61

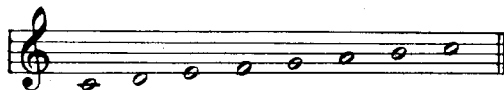
Les gammes diatoniques que nous avons étudiées dans les 8<sup>e</sup> et 9<sup>e</sup> leçons de la 3<sup>e</sup> partie ne sont pas les seules qui soient employées dans la musique moderne.

On pourrait, il est vrai, considérer comme des altérations accidentelles toutes celles qui modifient les degrés de la gamme diatonique majeure. Mais, de même que l'altération constante du 3<sup>e</sup> degré crée un véritable mode nouveau (le mode mineur), de même d'autres altérations, si elles n'ont pas un caractère passager, déterminent, elles aussi, d'autres modes.

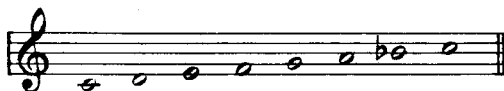
Un très grand nombre de gammes différentes peuvent être formées *artificiellement* par la juxtaposition, deux à deux, de tous les tétracordes possibles. Elles n'ont de signification tonale et n'offrent des ressources harmoniques que dans le cas où tous les sons qui les constituent sont apparentés *naturellement* à la tonique, en vertu de l'affinité qui existe entre un son générateur et ses harmoniques, puis entre ceux-ci et leurs propres harmoniques.

Telles sont les gammes suivantes :

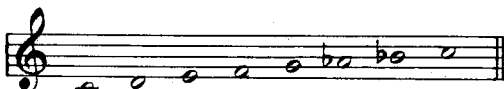
1<sup>o</sup> Mode majeur (lydien des Grecs) :



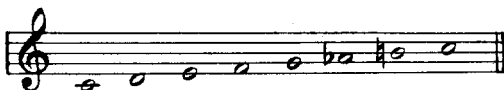
2<sup>o</sup> Majeur sans sensible (ou dominante du ton de fa jouant le rôle de tonique) ; (hypophrygien) :



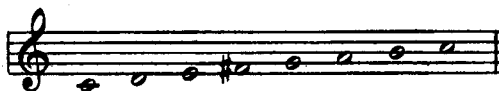
3<sup>o</sup> Majeur sans sensible, avec sixte mineure (emprunt au mode mineur) :



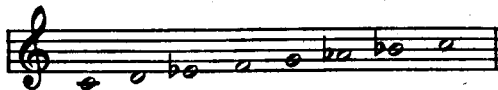
4<sup>o</sup> Majeur avec sensible et sixte mineure (emprunt au mode mineur) :



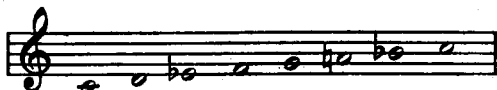
5° Majeur avec altération du 4<sup>e</sup> degré (sensible de la dominante) ; (hypolydien) :



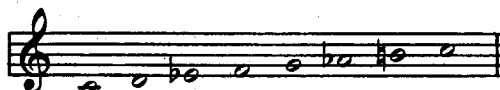
6° Mineur sans sensible (hypodorien) ; c'est le mineur mélodique descendant (§ 141, note 1) :



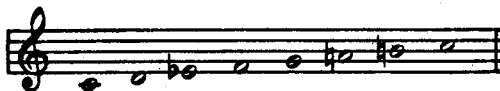
7° Mineur sans sensible, avec sixte majeure (phrygien) :



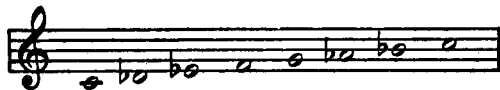
8° Mineur avec sensible et sixte mineure ; c'est le mineur harmonique (§ 141, note 1) :



9° Mineur avec sensible et sixte majeure ; c'est le mineur mélodique ascendant (§ 141, note 1).



10° Mineur avec altération du 2<sup>e</sup> degré (dorien).



#### NOTE (k) — Page 77

La transposition de 1 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  $\flat$  majeur un morceau écrit en ré majeur, il suffit de substituer aux 2 dièses (armure de ré majeur), 5 bémols (armure de ré  $\flat$  majeur). — Pour transposer en ut  $\sharp$  mineur un morceau écrit en ut mineur, il suffit de substituer aux 3 bémols (armure de ut mineur) 4 dièses (armure de ut  $\sharp$  mineur).

Dans cette transposition, il y a toujours une différence de 7 altérations entre l'armure du morceau écrit et l'armure du morceau transposé ; par conséquent, et d'accord avec la règle 1<sup>re</sup> (§ 175), si le ton dans lequel on transpose prenait plus de dièses ou moins de bémols, toutes les altérations accidentelles s'exécuteraient à un demi-ton chromatique au-dessus. De même, et d'accord avec la règle 2<sup>e</sup> (§ 176), si le ton dans lequel on transpose prenait plus de bémols ou moins de dièses, toutes les altérations accidentelles s'exécuteraient à un demi-ton au-dessous.

Cette transposition peut amener une difficulté nouvelle. Cette difficulté consisterait 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  $\flat$  majeur, donnerait par la transposition à 1 demi-ton chromatique au-dessous, le ton de si  $\flat$  majeur modulant en mi  $\flat\flat$  majeur.

Il serait bon alors d'employer la transposition enharmonique, c'est-à-dire de substituer au ton de mi  $\flat\flat$  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.



# 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.

<b>A</b>	
<b>ABRÉVIATIONS.</b>	282 et suivants.
<b>ACCENTUATION</b>	249.
<b>ACCIDENT.</b>	44.
<b>ACCOLADE.</b>	37.
<b>ACCORD.</b>	107 et <i>note</i> .
— parfait majeur	107.
— parfait mineur	139.
<b>ALTÉRATION.</b>	43.
— accidentelle.	44.
— du mouvement.	229 à 231.
<b>ALTO</b> ( <i>instrument de musique</i> )	34.
<b>APPOGGIATURE</b>	269.
— brève.	271.
— double	270.
<b>ARMURE de la CLÉ</b>	120.
— ordre des hémols	130-131.
— ordre des dièses.	119-120.
<b>ARPÈGE.</b>	257.
<b>AUGMENTÉ</b> (intervalle).	87-88.
<b>B</b>	
<b>BARRE de MESURE</b>	177.
— (Double).	179.
<b>BARRE de SÉPARATION</b> (Double)	179-243.
<b>BARYTON</b> ou 1 <sup>re</sup> BASSE.	32.
<b>BASSE-TAILLE</b> ou 2 <sup>e</sup> BASSE.	32.
<b>BASSON</b> ( <i>instrument de mus.</i> )	32-33.
<b>BATON</b> de 2 ou 4 pauses.	240.
<b>BATTRE</b> la mesure	234.
<b>BÉCARRE</b>	43.
<b>BÉMOL</b>	43.
— (Double)	45.
<b>BÉMOLS</b> (Succession des).	128.
<b>BLANCHE</b>	8-10-11
<b>BRODERIES</b>	268.
<b>BRUIT</b>	<i>Note (a)</i> .

<b>C</b>	
<b>CADENCE</b> , Point d'orgue.	233.
<b>CARACTÈRE</b>	264.
<b>CHANGEMENT</b> de ton (voyez MODULATION)	162
<b>CHOMATIQUE</b> (Gamme).	151.
— (Note)	152.
<b>CLARINETTE</b> ( <i>instr. de mus.</i> )	36.
<b>CLÉ</b>	18.
— de FA	19.
— de SOL	19.
— d'UT	19.
<b>CLÉS</b> (Figures des).	19.
— (Utilité des)	20-22.
— (Rapport des).	24.
— (Origine des).	<i>Note (e)</i> .
— application aux voix et aux instruments	31 à 38.
<b>COMMA</b>	109.
<b>COMPOSÉE</b> (mesure).	183.
— (valeur).	53 et <i>note</i> .
<b>CONSONANCE</b>	103.
<b>CONTRALTO</b>	29-34.
<b>CONTREBASSE</b> ( <i>instr. de mus.</i> )	32.
<b>CONTRETEMPS</b>	218.
— irréguliers.	219.
<b>COR</b> ( <i>instrument de musique</i> )	32-36.
<b>COR ANGLAIS</b> ( <i>instr. de mus.</i> )	36.
<b>CORNET à PISTONS</b> ( <i>inst. de mus.</i> )	36.
<b>COULÉ</b>	250-251.
<b>CROCHE.</b>	8 à 11.
— (Double)	id.
— (Triple)	id.
— (Quadruple)	id.

<b>D</b>	
<b>DA CAPO</b> (abrév. D.C.)	286.
<b>DEGRÉ</b>	66-67.
<b>DEMI-PAUSE</b>	40-41.
<b>DEMI-SOUPIR</b>	40-41.
<b>DEMI-TON.</b>	67-70.
— chromatique	72.
— diatonique	71.
<b>DESSIN</b> mélodique.	246.
<b>DESSUS</b> (Premier) ou SOPRANO.	29-35.
— (Second) ou MEZZO-SOPRANO	29-35.
<b>DIAPASON.</b>	<i>Note (d)</i> .
<b>DIATONIQUE</b> (Gamme).	66.
— (Note).	107.
<b>DIÈSE</b>	43.
— (Double).	45.
<b>DIÈSES</b> (Succession des)	118.
<b>DIMINUÉ</b> (intervalle).	87-88.
<b>DISSONANCE.</b>	103.
<b>DIVISION</b> binaire.	55.
— irrégulière.	62.
— ternaire.	54-55.
<b>DIXIÈME</b>	80.
<b>DO.</b>	15.
<b>DOMINANTE.</b>	110.
<b>DOUBLE BARRE</b> de mesure	179.
— BARRE de séparation.	179-243.
— hémol.	15.
— croche.	8 à 11.
— dièse	15.
— point	52.
— triolet	60-61.
<b>DUOLET.</b>	61.
<b>DURÉE</b> des notes	7-8.
— des silences.	40.

## E

ÉCHELLE MUSICALE. . . . .	21.
ENHARMONIE . . . . .	74.
ENHARMONIQUE (Transp.). <i>Note (k)</i> .	
ENHARMONIQUES (Gammes). . . . .	156.
— (Notes). . . . .	75.
EXPRESSION . . . . .	244.

## F

FA . . . . .	15.
FAIBLE (Temps) . . . . .	182.
FIGURES de notes. . . . .	7-8-10.
— de renvoi . . . . .	295.
— de silences . . . . .	40.
FILER un son . . . . .	260.
FLUTE ( <i>instr. de mus.</i> ) . . . . .	36.
FONDAMENTAL (État). . . . .	293.
FONDAMENTALE d'un accord. . . . .	291.
FORT (Temps) . . . . .	181.

## G

GAMME . . . . .	105.
— chromatique . . . . .	181.
— diatonique. . . . .	66.
— majeure . . . . .	135 à 137.
— mineure . . . . .	136-137.
GAMMES enharmoniques . . . . .	156.
— relatives . . . . .	142.
— des divers modes . <i>Note (j)</i> .	
GÉNÉRATION de	
la gamme majeure. . . . .	106-107 et <i>note (i)</i> .
— mineure . . . . .	139.
GÉNIE d'exécution . . . . .	267.
GRUPETTO . . . . .	272 à 274.

## H

HARPE ( <i>instr. de mus.</i> ) . . . . .	37.
HAUTBOIS ( <i>instr. de mus.</i> ) . . . . .	36.
HAUTEUR du son. . . . .	<i>Note (a)</i> .
HUITIÈME de soupir . . . . .	40-41.
HYMNE à Saint-Jean . . . . .	<i>Note (b)</i> .

## I

INTENSITÉ du son . . . . .	<i>Note (a)</i> .
INTERLIGNE . . . . .	8.
INTERVALLE . . . . .	76.
— ascendant . . . . .	77.
— descendant . . . . .	77.
— consonant . . . . .	103.
— dissonant. . . . .	103.
— harmonique . . . . .	102.
— redoublé. 83 et <i>note (h)</i> .	
— simple . . . . .	82.
INTERVALLES (Composition des). . . . .	88.
— (Qualifications des) . . . . .	86-87.
— (Renversement des) . . . . .	96.

## L

LA . . . . .	15.
LIAISON ( <i>signe d'accent<sup>on</sup></i> ) . . . . .	250-251.
— ( <i>signe de durée</i> ) . . . . .	63 à 65.
LIGNES de la portée . . . . .	4-6.
— supplémentaires . . . . .	13.

## M

MAJEUR (Intervalle) . . . . .	87-88.
— (Mode) . . . . .	135-137.
MÉDIANTE. . . . .	110.
MEMBRE de période . . . . .	246-247.
— de phrase . . . . .	246-247.
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.
MODE . . . . .	134.

MODE majeur . . . . .	135-137.
— mineur . . . . .	136-137.
MODES divers . . . . .	<i>Note (j)</i> .
MODULATION . . . . .	162.
MORDANT. . . . .	280-281.
MOUVEMENT. . . . .	220.
— conjoint . . . . .	25.
— disjoint . . . . .	26.
— mélodique . . . . .	25.
MUSIQUE . . . . .	1.

## N

NEUVIÈME. . . . .	80.
NOIRE . . . . .	8-10-11.
NOTE sensible . . . . .	110.
NOTES . . . . .	7-12.
— chromatiques . . . . .	152.
— d'agrément. . . . .	268.
— de goût. . . . .	268.
— diatoniques. . . . .	107.
— enharmoniques. . . . .	75.
— (Figures des) . . . . .	8.
— modales. . . . .	138.
— (Noms des). . . . .	15.
— (Origine du nom des). <i>Note (b)</i> .	
— portées . . . . .	254.
— (Valeur relative des figures de) . . . . .	10-11.
— (Valeur relative entre les figures de silences et les figures de) . . . . .	42.
NUANCES . . . . .	259.

## O

OCTAVE. . . . .	17-80.
ORGUE ( <i>instr. de mus.</i> ) . . . . .	37.
ORIGINE du nom des notes . <i>Note (b)</i> .	
— des clés . . . . .	<i>Note (c)</i> .
ORNEMENTS . . . . .	268.

**P**

<b>PARTITION</b> . . . . .	37 ( <i>note</i> ).
<b>PAUSE</b> . . . . .	40-41.
<b>PÉRIODE</b> . . . . .	246.
<b>PHRASE.</b> . . . . .	246.
<b>PHRASÉ.</b> . . . . .	245 à 248.
<b>PIANO</b> ( <i>instr. de mus.</i> ) . . . . .	37.
<b>POINT</b> allongé . . . . .	253.
— d'arrêt . . . . .	233.
— d'orgue . . . . .	233.
— d'orgue ou Cadenza . . . . .	233.
— ( <i>signe d'accentu<sup>on</sup></i> ) . . . . .	252.
— ( <i>signe de durée</i> ) . . . . .	47.
<b>PORTÉE.</b> . . . . .	4.

**Q**

<b>QUADRUPLE CROCHE</b> . . . . .	8 à 11.
<b>QUART DE SOUPIR</b> . . . . .	40-41.
<b>QUARTE</b> . . . . .	89.
<b>QUARTOLET.</b> . . . . .	61.
<b>QUINTE.</b> . . . . .	89.
— d'un accord . . . . .	291.
— diminuée (accord de) . . . . .	295.

**R**

<b>RÉ.</b> . . . . .	15.
<b>REDOUBLEMENT</b> des intervalles 83-85.	
<b>REGISTRE.</b> . . . . .	21.
<b>RELATIVES</b> (Gammes) . . . . .	141.
<b>RENVERSEMENT</b> des accords. . . . .	293.
<b>RENOI.</b> . . . . .	285.
<b>REPRISE</b> . . . . .	283.
<b>RYTHME</b> . . . . .	212.
<b>RONDE</b> . . . . .	8-10-11.

**S**

<b>SAX-HORN</b> ( <i>instr. de mus.</i> ) . . . . .	36.
<b>SAXOPHONE.</b> . . . . .	36.
<b>SECONDE</b> . . . . .	80.
<b>SEIZIÈME DE SOUPIR</b> . . . . .	40-41.
<b>SENSIBLE</b> (Note) . . . . .	110.

<b>SEPTIÈME.</b> . . . . .	80.
— d'un accord . . . . .	291.
— (accords de) . . . . .	297.
<b>SÉRIE</b> ascendante . . . . .	15.
— descendante . . . . .	16.
<b>SEXTOLET.</b> . . . . .	60.
<b>SI</b> . . . . .	15.
<b>SIGNES</b> d'accentuation. . . . .	250 à 256.
— de nuances . . . . .	260.
<b>SILENCES</b> . . . . .	39.
— (Figures de) . . . . .	40.
— (Valeur relative des figures de) . . . . .	41.
— (Valeur relative entre les figures de notes et les figures de) . . . . .	42.
<b>SIMPLE</b> (intervalle) . . . . .	82.
— (mesure) . . . . .	183.
— (valeur) . . . . .	53 ( <i>note</i> ).
<b>SIXTE</b> . . . . .	80.
<b>SOL</b> . . . . .	15.
<b>SOLFÈGE</b> . . . . .	Préface.
<b>SON</b> . . . . .	Note (a).
— générateur . . . . .	107-108.
— musical. . . . .	Note (a).
<b>SONS</b> harmon. ou concomitants . . . . .	107.
<b>SOPRANO</b> (Premier) . . . . .	29-35.
— (Second). . . . .	29-35.
<b>SOUPIR.</b> . . . . .	40-41.
— (Demi-) . . . . .	40-41.
— (Quart de) . . . . .	40-41.
— (Huitième, Seizième de) . . . . .	40-41.
<b>SOUS-TONIQUE.</b> . . . . .	111 ( <i>note</i> ).
<b>SOUS-DOMINANTE.</b> . . . . .	110.
<b>STACCATO.</b> . . . . .	254 ( <i>note</i> ).
<b>SUS-DOMINANTE</b> . . . . .	110.
<b>SUS-TONIQUE</b> . . . . .	110.
<b>SYNCOPE</b> . . . . .	215.
— irrégulière . . . . .	216.

**T**

<b>TEMPÉRAMENT.</b> . . . . .	109.
<b>TEMPS</b> . . . . .	180.
— binaires . . . . .	183.
— faibles. . . . .	181.
— forts . . . . .	181.
— ternaires . . . . .	183.

<b>TÉNOR</b> (Premier) . . . . .	29-33.
— (Second) . . . . .	29-33.
<b>TERMES</b> d'accentuation . . . . .	258.
— de caractère. . . . .	266.
— de mouvement . . . . .	222 à 224.
— indiquant l'altération du mouv <sup>t</sup> . . . . .	230-231.
— de nuances . . . . .	261-262.

<b>TÉTACORDE</b> . . . . .	111.
— inférieur . . . . .	112.
— supérieur . . . . .	112.

<b>TIERCE</b> . . . . .	80.
— d'un accord . . . . .	291.

<b>TIMBRE.</b> . . . . .	Note (a).
--------------------------	-----------

<b>TON</b> (Le). . . . .	105.
— (Un). . . . .	67.

<b>TONALES</b> (Notes) . . . . .	108.
----------------------------------	------

<b>TONALITÉ.</b> . . . . .	104.
----------------------------	------

<b>TONIQUE</b> . . . . .	110.
--------------------------	------

<b>TONS</b> relatifs ( <i>V. gammes relatives</i> ). . . . .	142.
— voisins. . . . .	150.

<b>TRANSPOSITION</b> . . . . .	168.
--------------------------------	------

— chromatique. Note (k). . . . .	
— enharmonique. id. . . . .	
— en changeant la position des notes. . . . .	170.
— en changeant de clé. . . . .	171.

<b>TRILLE</b> . . . . .	175.
-------------------------	------

<b>TRIOLET</b> . . . . .	54 à 59.
— (Double). . . . .	60.

<b>TRIPLE CROCHE</b> . . . . .	8 à 11.
--------------------------------	---------

<b>TRITON</b> ( <i>Voir quarte augmentée</i> ) . . . . .	88.
--	-----

<b>TROMBONE BASSE</b> ( <i>instr. de mus.</i> ). . . . .	32.
— TÉNOR — . . . . .	33.

<b>TROMPETTE</b> . . . . .	36.
----------------------------	-----

<b>TUBA</b> . . . . .	32.
-----------------------	-----

**U**

<b>UNISSON</b> . . . . .	79.
--------------------------	-----

<b>UNITÉ</b> de valeur . . . . .	11.
----------------------------------	-----

<b>UT.</b> . . . . .	15.
----------------------	-----

**V**

<b>VIOLON</b> ( <i>instr. de mus.</i> ) . . . . .	36.
---	-----

<b>VIOLONCELLE</b> — . . . . .	32-33-36.
--------------------------------	-----------

<b>VOISINS</b> (Tons). . . . .	150.
--------------------------------	------

<b>VOIX</b> (Division et subdivis. des). . . . .	28-29.
— (Genres de). . . . .	27.

## TABLE DES MATIÈRES

	Pages
PRÉFACE . . . . .	3

### PREMIÈRE PARTIE

#### SIGNES EMPLOYÉS POUR ÉCRIRE LA MUSIQUE

1 <sup>re</sup> Leçon. De la portée . . . . .	4
2 <sup>e</sup> Leçon. Des notes. — Figures de notes (signes de durée) . . . . .	5
3 <sup>e</sup> Leçon. De la valeur relative des figures de notes . . . . .	7
4 <sup>e</sup> Leçon. De la position des notes sur la portée (signes des sons) . . . . .	8
5 <sup>e</sup> Leçon. Du nom des notes . . . . .	9
6 <sup>e</sup> Leçon. Des clés. — Echelle musicale. — Utilité des différentes clés . . . . .	10
7 <sup>e</sup> Leçon. Du rapport des clés entre elles. — Des mouvements. . . . .	12
8 <sup>e</sup> Leçon. Des voix . . . . .	13
9 <sup>e</sup> Leçon. De l'application des clés aux voix et aux instruments . . . . .	14
10 <sup>e</sup> Leçon. Des silences . . . . .	17
11 <sup>e</sup> Leçon. De la valeur relative des figures de silences. — Rapport de durée entre les figures de notes et les figures de silences. . . . .	18
12 <sup>e</sup> Leçon. De l'altération . . . . .	19
13 <sup>e</sup> Leçon. Du point. — Du double point. . . . .	20
14 <sup>e</sup> Leçon. Du triolet. — Du double triolet ou sextolet. — Des divisions irrégulières . . . . .	22
15 <sup>e</sup> Leçon. De la liaison . . . . .	24

### DEUXIÈME PARTIE

#### LA GAMME — LES INTERVALLES

1 <sup>re</sup> Leçon. De la gamme diatonique. — Ton et demi-ton . . . . .	25
2 <sup>e</sup> Leçon. De la division du ton. — Demi-ton diatonique et demi-ton chromatique . . . . .	26
3 <sup>e</sup> Leçon. De l'enharmonie . . . . .	28
4 <sup>e</sup> Leçon. Des intervalles. — Noms des intervalles . . . . .	29
5 <sup>e</sup> Leçon. Des intervalles simples et redoublés. . . . .	31
6 <sup>e</sup> Leçon. Des qualifications des intervalles . . . . .	32
7 <sup>e</sup> 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 <sup>e</sup> Leçon. Du renversement des intervalles. — Mnémonique pour trouver facilement le renversement des intervalles . . . . .	39
9 <sup>e</sup> Leçon. Des intervalles consonants et dissonants . . . . .	42

## TROISIÈME PARTIE

### LA TONALITÉ

1 <sup>re</sup> Leçon. De la génération de la gamme diatonique . . . . .	43
2 <sup>e</sup> Leçon. Du nom des degrés de la gamme . . . . .	46
3 <sup>e</sup> Leçon. Du tétracorde. . . . .	46
4 <sup>e</sup> Leçon. De l'enchaînement des gammes (ordre des dièses) . . . . .	47
5 <sup>e</sup> Leçon. De l'armure de la clé (armure en dièses) . . . . .	50
6 <sup>e</sup> Leçon. De l'enchaînement des gammes (ordre des bémols). . . . .	52
7 <sup>e</sup> Leçon. De l'armure de la clé (armure en bémols). . . . .	55
8 <sup>e</sup> Leçon. Des modes. . . . .	57
9 <sup>e</sup> Leçon. De la génération de la gamme mineure . . . . .	59
10 <sup>e</sup> 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 <sup>e</sup> Leçon. Suite des gammes relatives . . . . .	66
12 <sup>e</sup> Leçon. Des tons voisins . . . . .	67
13 <sup>e</sup> Leçon. De la gamme chromatique . . . . .	68
14 <sup>e</sup> Leçon. Des gammes enharmoniques. — Utilité des gammes enharmoniques. . .	70
15 <sup>e</sup> Leçon. De la modulation. . . . .	72
16 <sup>e</sup> Leçon. De la transposition. — Transposition en changeant la position des notes. — Transposition en changeant la clé. . . . .	74

## QUATRIÈME PARTIE

### LA MESURE

1 <sup>re</sup> Leçon. Des barres de mesure. . . . .	79
2 <sup>e</sup> Leçon. Des temps . . . . .	81
3 <sup>e</sup> Leçon. Des chiffres indicateurs des différentes mesures . . . . .	82
4 <sup>e</sup> Leçon. Des mesures simples . . . . .	83
5 <sup>e</sup> Leçon. Des mesures composées. . . . .	85
6 <sup>e</sup> Leçon. De la relation des mesures simples avec les mesures composées . . . .	87
7 <sup>e</sup> Leçon. De la mesure à cinq temps et autres . . . . .	90
8 <sup>e</sup> Leçon. Du rythme. — De la syncope. — Du contretemps. . . . .	91
9 <sup>e</sup> Leçon. Du mouvement. — Du métronome . . . . .	94
10 <sup>e</sup> Leçon. De l'altération du mouvement et de sa suspension momentanée . . . .	96
11 <sup>e</sup> Leçon. De la manière de battre la mesure . . . . .	98
12 <sup>e</sup> Leçon. De quelques particularités relatives à la mesure . . . . .	99

## CINQUIÈME PARTIE

### PRINCIPES GÉNÉRAUX DE L'EXÉCUTION MUSICALE

1 <sup>re</sup> Leçon. Du phrasé. . . . .	101
2 <sup>e</sup> Leçon. De l'accentuation . . . . .	102
3 <sup>e</sup> Leçon. Des nuances. . . . .	105
4 <sup>e</sup> Leçon. Du caractère. . . . .	106

### COMPLÉMENT

#### A. — ORNEMENTS — ABRÉVIATIONS

Des ornements. — Appoggiature, appoggiature double, appoggiature brève, grupetto, trille, mordant. . . . .	108
Des abréviations. — Barres de reprise, renvoi, tableau des abréviations diverses. . . . .	113

#### B. — NOTIONS ÉLÉMENTAIRES SUR LES ACCORDS DE TROIS SONS

##### ET LES ACCORDS DE QUATRE SONS

Des accords. — Renversements. . . . .	115
Des différentes espèces d'accords de trois sons . . . . .	116
Des différentes espèces d'accords de quatre sons . . . . .	117

#### C. — ÉTENDUE DES PRINCIPAUX INSTRUMENTS. . . . .

NOTES. . . . .	119
----------------	-----

Table alphabétique des termes musicaux employés dans cet ouvrage. .	123
---	-----



