

U d/of OTTAWA



39003001114072





118 - 211

037

W. J. ...



BIBLIOTHÈQUE-LEDUC



TRAITÉ
DE
COMPOSITION
MUSICALE

PAR

EMILE DURAND

ANCIEN PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE

Ref.:100

DU MÊME AUTEUR

TRAITÉ D'HARMONIE COMPLET (<i>Partie de l'Elève</i>).....	Ref. :125
RÉALISATIONS DES LEÇONS D'HARMONIE (<i>Partie du Professeur</i>)....	— 70
TRAITÉ D'ACCOMPAGNEMENT AU PIANO.....	— 100
ABRÉGÉ DU COURS D'HARMONIE	— 45
RÉALISATIONS DES LEÇONS DE L'ABRÉGÉ	— 40
THÉORIE MUSICALE	— 35

ALPHONSE LEDUC ET C^{ie}

Editions musicales

175, Rue St Honoré — Paris

Tous droits de Traduction réservés





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

117

10

.5X

117

117

PRÉFACE

Quand l'idée nous vint de faire cet ouvrage, nous songions, principalement, à cette classe nombreuse de *musiciens*, qui, désireux de se livrer à la *composition*, mais privés des conseils d'un *Maître autorisé*, n'ont aucun guide pour les diriger dans leurs premiers essais.

Cependant, ayant jugé que, même en nous plaçant au point de vue des *œuvres les plus légères*, il était nécessaire de donner à nos préceptes une *base solide*, une *sauvion sérieuse*, nous avons été amené à nous étendre longuement: d'une part, sur la *musique classique*, en ce qui concerne la *partie instrumentale*; d'autre part, sur la *musique d'opéra*, pour ce qui regarde la *partie vocale*.

Il est résulté de *cette direction* donnée à notre travail, que ce *traité* pourra être utile, non seulement aux *musiciens* dont nous parlons plus haut, mais encore à ceux qui, plus heureux, reçoivent les leçons d'*habiles professeurs*.

La raison en est qu'ils trouveront, ici, nombre de renseignements et d'observations, qui échappent, forcément, à l'*enseignement verbal*.

Si nous avons pris pour *base* de la *partie vocale* la *musique d'opéra*, c'est qu'elle nous fournit, à peu près, *tous les types* dont nous avons besoin, non seulement pour la composition d'*œuvres similaires* destinées au *théâtre*, mais encore pour celle des *romances, mélodies, duos, trios, chœurs*, etc., que l'on destine au *concert* et au *salon*.

Nous avons divisé notre travail en **trois parties**:

La **première** comprend des *notions générales*, applicables aussi bien à la *musique vocale* qu'à la *musique instrumentale*: éléments de la *mélodie*, structure des phrases, *cadences*, modulation, application de certaines *règles de l'harmonie* à la composition, etc, etc.

Cette *première partie* se termine par un chapitre important sur la *fugue* et le *canon*; lesquels, comme on le sait, peuvent être écrits soit pour *des voix*, soit pour un instrument à clavier: *orgue* ou *piano*, soit pour *plusieurs instruments*.

La **deuxième partie** est spécialement consacrée à la *musique instrumentale*: sonate, *quatuor*, fantaisies, *morceaux de genre*, musique de *danse* et musique *militaire*.

Dans la troisième partie, nous nous occupons, principalement, de ce qui concerne la *musique de chant*: voix, *prosodie*, vers lyriques, *punctuation*, morceaux d'*opéras* et d'*opéras-comiques* (y compris *l'ouverture*;) musique de *salon*, chœurs d'*orphéon* et musique *religieuse*.

Si nous avons placé la *musique instrumentale* avant la *musique vocale*, c'est par la raison qu'il est *peu de règles* concernant la première qui n'intéressent plus ou moins la seconde; tandis que tout ce qui regarde les *voix*, la *prosodie*, l'*accord de la musique* avec les paroles, etc, tout cela, disons-nous, n'est pas nécessaire à la *composition purement instrumentale*.

En raison de l'*abondance des matières* contenues dans ce volume, (lequel ne renferme pas moins de *onze-cent-vingt-huit paragraphes* accompagnés de plus de *six-cents exemples*) nous donnons (pages 353 à 355.) une *table alphabétique* au moyen de laquelle on trouvera, facilement, celles de ces matières qu'on voudra consulter.

Nous ne voulons pas terminer cette *préface* sans remercier bien vivement Madame V^{ve} Girod et MM^{rs} Baudoux & C^{ie}, Bornemann, Bose, Choudens, Costallat & C^{ie}, Durand & fils, Enoch & C^{ie}, Evette & Schaeffer, Gallet, Gregh, Grus, Hamelle, Heugel & C^{ie}, Le Beau, Legoux, Lemoine & C^{ie}, Maquet, Margueritat, Noël, Pinatel, et E. Salabert qui ont bien voulu nous autoriser à publier, à titre d'exemples, des *fragments d'œuvres* dont ils sont *Editeurs-propriétaires*.

Nous regrettons de n'avoir pu obtenir l'autorisation de citer *aucun exemple* tiré des *opéras* d'AUBER et de MEYERBEER; cela nous a privé du plaisir de rendre hommage à *deux illustres Maîtres*, pour lesquels (en dépit de la mode) nous avons conservé la *plus vive admiration*.

EMILE DURAND

ÉMILE DURAND.—TRAITÉ DE COMPOSITION MUSICALE

INTRODUCTION

A.—La *composition musicale* est un *art* qui, comme tous les autres, a ses règles, ses préceptes, ses lois, lesquels n'ont rien d'arbitraire et n'ont pas été inventés à plaisir.

C'est en étudiant les *œuvres des Maîtres*, en les analysant, en les disséquant en quelque sorte, que les *théoriciens* de tous les temps, y joignant leur expérience personnelle, sont parvenus à établir un *corps de doctrines*, qui, sans avoir le *caractère absolu* des *sciences exactes*, offre cependant, une *base solide* à l'enseignement.

Ces lois, ces préceptes, ne sont pas l'œuvre d'un homme; c'est l'œuvre des *siècles*; s'ils ne donnent point du *génie* à quiconque n'en possède aucun, ils viennent puissamment en aide à celui qui, pourvu des *aptitudes nécessaires*, veut se livrer à la composition.

En faisant profiter ce dernier de l'*expérience* acquise par ses devanciers, un bon enseignement lui épargne bien des tâtonnements, bien des fatigues, bien des mécomptes, lui fait gagner un temps précieux, et le conduit, directement et sûrement, dans la bonne voie.

C'est, qu'en effet, il ne suffit pas d'avoir des *idées musicales* pour faire un bon compositeur. Il faut savoir choisir entre ces idées: rejeter les unes et admettre les autres; lier celles-ci entre elles: les coordonner, les développer, leur donner une *forme précise*, les bien approprier au sujet que l'on traite, leur imprimer le caractère qui convient à ce sujet; et, s'il s'agit de *musique de chant*, observer, en outre, les règles d'une *bonne prosodie*, d'une *bonne déclamation*:

B.—Avant de se livrer à la *composition*, il faut s'y être préparé par la *lecture*, l'*audition* et l'*étude* raisonnée des *chefs-d'œuvre* de tous les temps et de toutes les écoles; car, c'est en se menblant la tête de *bonne musique* qu'on développe en soi l'*imagination* et le *goût*.

C.—Il est indispensable aussi de faire, en même temps, une étude sérieuse de l'*harmonie*, afin de pouvoir écrire *correctement* toute *pensée musicale* qui se présente à l'esprit.

D.—A la vérité, il n'est pas nécessaire d'être un *harmoniste transcendant* pour écrire convenablement certaines *compositions légères*; néanmoins, même dans les œuvres les plus simples, le compositeur habile se révélera toujours, par la fermeté et l'élégance du *contour mélodique*, la richesse de l'*harmonie* et la *pureté* de l'écriture.

E.—Au point de vue de la *composition idéale*, il ne suffit pas de connaître en eux-mêmes les *bons principes*; il faut encore, et surtout, en comprendre l'*esprit*, et avoir assez de *goût* pour en faire, selon le cas, une *judicieuse application*; car, nous le répétons, la *composition musicale* ne pourrait se soumettre, rigoureusement, aux lois absolues d'une *science exacte*, la musique étant un art *plein de fantaisie*, qui ne peut se passer d'une *certaine liberté* et ne saurait, dès lors, se plier aux exigences de *règles trop étroites*.

Il faut donc, en les étudiant, s'attacher à l'*esprit* plus qu'à la *lettre* des règles de la *composition*.

LA MUSIQUE COMPAREE AUX AUTRES ARTS

F.—De même que toute autre *œuvre artistique* ou *littéraire*, une *composition musicale* doit avoir un *sens*, une *forme*, un *caractère*.

L'éminent professeur BARBEREAU comparait volontiers la *musique* à l'*architecture*; et, de fait, bien que cela puisse surprendre au premier abord, ces *deux arts*, si différents dans leur essence, ont bien quelques rapports quant à la *forme*, la *coupe* et l'harmonie des *proportions*. (Dans son livre intitulé: *Harmonie et Mélodie*, M^r SAINT-SAËNS dit, p. 28: "La musique est une *architecture de sous*.") (*)

G.—On compare souvent aussi la *musique* à la *peinture*, parce que, comme cette dernière, elle comprend le *dessin* (mélodie) et la *couleur* (harmonie).

H.—Mais la musique est surtout le *langage du sentiment*, et comme telle, plus entièrement comparable au *discours littéraire-poétique*.

De même que celui-ci, elle se compose de *phrases* et de *périodes*; ainsi que lui, elle demande la *clarté* ou *précision*, la *pureté* ou *correction*, le *naturel sans trivialité*, la *variété* dans l'*unité*, etc...

I.—Comme la poésie, et plus impérieusement encore, la musique exige la *mesure*, le *rythme*, la *carrure*.

J.—Dans le *discours poétique*, on procède le plus souvent par séries de quatre, six, huit ou dix vers de *même dimension* pour exprimer une pensée: tantôt ce sont des *vers courts*, de quatre, cinq ou six syllabes; tantôt des *vers longs*, de huit, dix ou douze syllabes.

En *musique*, les phrases se présentent également par séries de quatre, six, huit et douze mesures de *même dimension*. Il y a des *mesures courtes*, comme $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{6}{8}$; il y en a de *longues*, telles que $\frac{3}{2}$, $\frac{9}{4}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{12}{4}$ etc.

K.—Enfin, la musique a sa *punctuation*: *silences* et *cadences*; elle a aussi ses terminaisons *masculine* et *féminine*.

(*) "Qu'est-ce donc que la musique? Qui se chargera de la définir? C'est une *architecture dessous*, etc."

PREMIÈRE PARTIE

NOTIONS GÉNÉRALES

PREMIÈRE PARTIE

NOTIONS GÉNÉRALES

DE CERTAINS

TERMES OU MOTS TECHNIQUES

ET DE LEUR SIGNIFICATION

Avant toute chose, et pour être bien compris du lecteur, nous croyons utile de nous expliquer au sujet du *sens exact* que nous donnons à *certaines termes, certains mots techniques*, qui se présenteront fréquemment dans le cours de cet ouvrage.

MESURE ET RYTHME

§ 1.—Les mots *mesure* et *rythme*, qu'on emploie souvent l'un pour l'autre, n'ont pas tout-à-fait la même signification.

§ 2.—La *mesure*, c'est la division de la durée d'un morceau de musique en *parties égales* ayant chacune deux, trois ou quatre *temps égaux*.

§ 3.—Les *diverses combinaisons* de *notes* et de *silences* qu'on peut faire entrer dans la *mesure*, constituent ce qui s'appelle le *rythme*.

§ 4.—La *mesure* sert donc de *cadre* au *rythme*; et dans ce *cadre* régulier, *uniforme*, on peut faire entrer les *rythmes* les plus *variés*, les plus *dissemblables*.

Ainsi par exemple, dans une *mesure simple* à quatre temps, on peut faire entrer des *multitudes* de *rythmes différents*, dont les suivants ne peuvent donner qu'une très faible idée.

PHRASE DE 16 MESURES dont tous les RYTHMES sont différents



CARRURE

§ 5.—Le mot *carrure* s'applique à la *structure des phrases*, en ce qui concerne les *proportions* de leurs *membres*.

§ 6.—La *carrure de la phrase* est *bonne*, lorsque les *membres* dont elle est formée sont *bien proportionnés*, *bien équilibrés*.

§ 7.—La *carrure est mauvaise*, la phrase est *boiteuse*, lorsque ses *membres* sont mal *proportionnés*, leurs *cadences* mal placées, et que, par suite, elle manque d'*aplomb*.

On verra plus loin (page 39 et suivantes) quelles sont les *proportions* que doivent avoir les *différents membres* d'une phrase selon ses *dimensions*.

FORME

§ 8.—La *contexture* d'un morceau, d'une période ou même d'une phrase, peut aussi s'exprimer par le mot *Forme*: La *forme* d'une phrase, la *forme* d'un morceau.

PHRASE, MEMBRE DE PHRASE ET PÉRIODE

§ 9.—Une *phrase musicale* est une suite *mélodique* ou *harmonique* (si ce n'est l'une et l'autre) qui forme un sens plus ou moins achevé, et se termine sur un *repos*, par une *cadence* plus ou moins *parfaite*. (Voir ci-après, p. 10, le chapitre des *cadences*.)

§ 10.—Une *phrase* peut contenir plusieurs *membres de phrase*; chaque *membre de phrase* se termine, ordinairement, par une *cadence* ou une *demi-cadence* plus ou moins marquée.

PHRASE DE 4 MESURES, formée de DEUX MEMBRES de 2 mesures chacun

MENDELSSOHN—Romance sans paroles.

And^{te} sostenuto.
mf
1^{er} MEMBRE DE PHRASE
2^d MEMBRE DE PHRASE
 $\frac{1}{2}$ cadence.
Cadence parfaite.

§ 11.—Parfois, cependant, un *membre de phrase* est entièrement bâti sur un *seul et même accord*, ce qui ne constitue pas une *cadence harmonique*.

PHRASE DE 8 MESURES dont le 1^{er} membre ne fait pas ACTE DE CADENCE

WEBER—L'invitation à la valse.

1^{er} MEMBRE DE PHRASE
2^d MEMBRE DE PHRASE
Pas de cadence.
Accord parfait de la tonique.
Cadence parfaite.

§ 12.—Plusieurs phrases dépendant les unes des autres, et dont le *sens* reste *suspendu* jusqu'à un *dernier repos* qui leur est commun, forment ce qu'on appelle une *période*.

PÉRIODE DE 28 MESURES, formée de PLUSIEURS PHRASES
qui dépendent les unes des autres.

HUMMEL—Sonate en Mi b, Op. 13.

The first system shows a series of chords in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The second system introduces triplets in the right hand while the left hand continues. The third system features more complex melodic lines in the right hand, including slurs and accents, with the left hand providing harmonic support.

§ 13.—Mais on donne également le nom de *période* à un *ensemble de phrases*, qui, bien qu'ayant chacune un *sens* plus ou moins défini, se complètent les unes les autres, et sont, en quelque sorte *inhérentes*.

BEETHOVEN — PÉRIODE DE 3 PHRASES extraite de la *Sonate* Op. 2, N^o 2.

The first system is marked *f* and contains the first phrase, ending with a repeat sign. The second system is marked *pp* and contains the second phrase, which begins with a triplet. The third system is marked *f* and contains the third phrase, which concludes the period. The fourth system shows the continuation of the piece with a similar accompaniment pattern.

§ 14.—Enfin, une *phrase développée*, qui se compose de *plusieurs membres* dont la réunion forme un *sens complet*, peut être considérée comme constituant une *période* à elle seule. Ajoutons qu'il en est des *périodes* comme des *phrases*: il y en a de *dimensions bien différentes*, selon la forme et l'importance du morceau auquel elles appartiennent.

PHRASE DE 32 MESURES constituant une PÉRIODE

HAENDEL—*Largo* extrait de l'opéra *Xercès*. (Transcription pour le violon)

INCISE ET CÉSURE

§ 15.—Un *membre de phrase* peut, quelquefois, se diviser en deux ou trois parcelles généralement *égales*, que nous désignerons par le mot *incise*, terme de *rhétorique* qui signifie: "*petite phrase formant un sens partiel*, et entrant dans le sens total de la *période* dont elle fait partie."

§ 16.—De même, nous emprunterons au *vocabulaire poétique* le mot *césure* pour désigner ce *petit repos*, plus ou moins court, qui sépare quelquefois *deux membres* de phrase ou *deux incises*, alors qu'il n'y a pas de *cadence harmonique*.

MEMBRE DE 4 MESURES, divisé en 2 INCISES de 2 mesures chacune

MOZART—*Don Giovanni*, Finale du 1^{er} Acte

MEMBRES DE 6 MESURES, divisés en 2 INCISES de 3 mesures chacune

V. MASSÉ — *Paul et Virginie* (Duo du 2^{me} Acte)

Publié avec l'autorisation de MM^S H. BEUGEL et C^{ie},
An Maestrel, 2^{bis}, Rue Vivienne, Seuls Ed. Propriétaires

DESSIN, MOTIF, SUJET, THÈME

§ 17.—On appelle **dessin**, le contour mélodique d'une *phrase*, d'un *trait*, d'un *fragment* quelconque, petit ou grand.

On dit: *le dessin* de telle partie, un *dessin* d'accompagnement, un *dessin* d'orchestre, etc...

§ 18.—Une phrase *bien dessinée* est celle dont le contour mélodique est *pur, net, élégant, harmonieux*.

BEETHOVEN — PHRASE extraite du *Grand Septuor*.

Adagio cantabile.

§ 19.—On appelle **motif**, tout *air* ou *dessin mélodique* prédominant dans un morceau de musique.

HÉROLD — MOTIF extrait de l'Ouverture du *Pré aux Clercs*. Publié avec l'autorisation de M^r LAGRIS, Ed. Propriétaire

§ 20.—On nomme *sujet* ou *thème*, le motif principal d'une *fugue* ou de tout autre morceau dont la première idée est *développée*.

D'un *motif* de quelques mesures, certains maîtres ont pu composer des morceaux *tout entiers* et des plus intéressants, grâce aux développements ingénieux qu'ils ont su tirer de ce *thème* ou *sujet*.

MOZART—Ouverture de *La Flûte enchantée*.

Allegro.

RÉPONSE AU SUJET

The musical score is written for piano in G major, 2/4 time. It consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece, with the right hand playing a series of chords and the left hand playing a rhythmic pattern. The second system continues the development of the subject. The third system shows the response to the subject, with the right hand playing a more melodic line and the left hand providing harmonic support. The score is labeled 'SUJET ou THÈME' and 'RÉPONSE AU SUJET'.

§ 21.—On se sert, communément, du mot *thème*, pour désigner un *air*, généralement simple et court, sur lequel on a fait des *variations*.

On dit, indifféremment, *air varié* ou *thème varié*.

BEETHOVEN—THÈME ou AIR à variations (*Grand Septuor*)

And^{te} con variazioni.

The musical score is written for piano in G major, 2/4 time. It consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece, with the right hand playing a series of chords and the left hand playing a rhythmic pattern. The second system continues the development of the theme. The score is labeled 'p' and 'And^{te} con variazioni'.

ANTÉCÉDENT, SÉQUENCE ou CONSÉQUENT

§ 22.—On nomme antécédent le *premier terme* d'une *pensée musicale*.

§ 23.—On nomme séquence ou conséquent chacun des *termes* qui, faisant suite au premier, en sont la *conséquence*, le développement logique, et *complètent la pensée* commencée.

§ 24.—Une *séquence exacte* est celle qui reproduit exactement le *dessin* de l'*antécédent*, à un intervalle quelconque.

SCHUMANN—*Chanson du faucheur.*

The score shows a piano accompaniment in 6/8 time. The first phrase is circled and labeled 'ANTÉCÉDENT'. The second phrase is circled and labeled 'SÉQUENCE exacte à l'unisson', indicating it is a perfect sequence with the same interval.

BEETHOVEN—*Sonate Op. 26*

The score is in 3/4 time. The first phrase is circled and labeled 'ANTÉCÉDENT'. The second phrase is circled and labeled 'SÉQUENCE EXACTE à la quarte supérieure', indicating it is a perfect sequence with a fourth interval.

§ 25.—La *séquence libre* est celle dont le *dessin* est différent de celui de l'*antécédent*.

SCHUMANN—*Le gai laboureur.*

The score is in 2/4 time. The first phrase is circled and labeled 'ANTÉCÉDENT'. The second phrase is circled and labeled 'SÉQUENCE LIBRE', indicating it has a different melodic contour than the antecedent.

§ 26.—La *séquence mixte* est celle qui reproduit à peu près, mais non textuellement le *dessin* de l'*antécédent*.

MOZART—*2^d Menuet de la Sonate en mi b majeur.*

The score is in 3/4 time. The first phrase is circled and labeled 'ANTÉCÉDENT'. The second phrase is circled and labeled 'SÉQUENCE MIXTE'. The third phrase is circled and labeled '1^{re} SÉQUENCE MIXTE'. The fourth phrase is circled and labeled '2^{de} SÉQUENCE MIXTE'. These mixed sequences reproduce the general contour of the antecedent but with some melodic changes.

CADENCES

HARMONIQUES ET MÉLODIQUES

§ 27.—Le mot *cadence* dérive du verbe italien *cadere* qui veut dire *tomber, choir*. Appliqué à la musique, ce mot signifie *chute de la phrase*. Il est applicable aussi à la *terminaison d'un membre de phrase*.

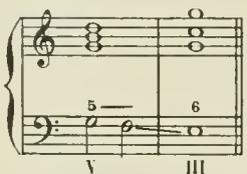
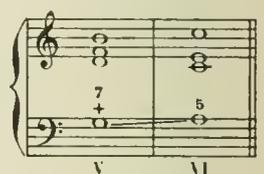
§ 28.—Il y a bien des manières de terminer une *phrase* ou un *membre de phrase*, selon qu'on veut leur donner un sens plus ou moins *achevé*.

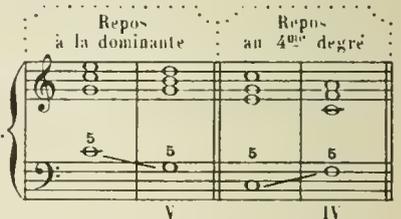
De là, plusieurs espèces de cadences, qu'on divise en deux classes principales: les *cadences de conclusion* et les *cadences de suspension*.

§ 29.—Il n'existe que deux espèces de *cadences de conclusion*:

1^o la cadence *parfaite*;  2^o la cadence *plagale*. 

§ 30.—On distingue quatre espèces de *cadences de suspension*:

1^o la cadence *imparfaite*;  2^o la cadence *rompue*. 

3^o la cadence *évitée*;  4^o les *demi-cadences*. 

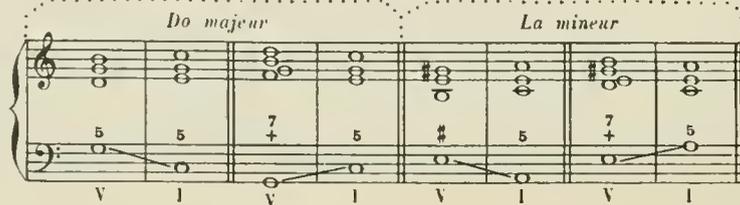
§ 31.—La plupart des cadences peuvent revêtir *différentes formes*. Seule, la *cadence harmonique parfaite* ne saurait être modifiée sans perdre de sa force, de son caractère concluant, ce qui la rendrait plus ou moins *imparfaite*.

CADENCE PARFAITE

§ 32.—Ce qui constitue la cadence *harmonique parfaite*, c'est le mouvement de la *basse* allant de la *dominante* à la *tonique*, l'une et l'autre de ces notes portant un *accord fondamental*, savoir: accord *parfait* ou accord de *septième* sur la *dominante*, accord parfait sur la *tonique*.

CADENCES HARMONIQUES PARFAITES

Do majeur La mineur



§ 33.—La plupart des morceaux de musique finissent par la *cadence parfaite*, parce que, de toutes les cadences, c'est celle qui donne à la *phrase musicale* le *sens* le plus *achevé*, le plus *complet*.

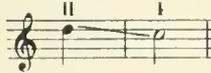
§ 34.—Mais, pour qu'une cadence soit *absolument parfaite*, pour qu'elle ait le sens d'une *conclusion positive*, définitive, il est nécessaire que la *mélodie prédominante* (ordinairement la 1^{re} partie) se termine, comme la *Basse*, sur la *tonique*.

§ 35.—Il y a, dans la *cadence parfaite*, trois manières d'arriver sur la tonique à la 1^{re} partie:

1^{re} par la *note sensible* montant d'un *demi-ton*;



2^e par la *sus-tonique* descendant d'un *ton*;



3^e par la *dominante* montant d'une *quarte* ou descendant d'une *quinte*.



Ces *trois notes* qui, tour-à-tour, précèdent la *tonique* dans la *cadence parfaite*, sont, comme on le voit, celles de l'*accord parfait* de la *Dominante*.

CADENCES PARFAITES
mélodiques et harmoniques en DO MAJEUR et en LA MINEUR



§ 36.—Si l'une des deux *parties principales* (*Basse* ou *mélodie prédominante*) finissait par la *tierce* ou par la *quinte* de la tonique (et à plus forte raison, si *toutes les deux* finissaient ainsi) le sens de cette cadence s'en trouverait plus ou moins affaibli; ce qui la rendrait plus ou moins *imparfaite*.

CADENCES IMPARFAITES

§ 37.—La cadence imparfaite la mieux caractérisée est celle dont la *Basse* finit sur la *médiane* portant accord de *sixte*, et la 1^{re} partie sur la *dominante* (premiers exemples)



(Mêmes exemples en *do mineur* en faisant *mi bémol*.)

§ 38.—La cadence *mélodique imparfaite* se fait surtout dans les cas suivants :

1^o lorsqu'une phrase aboutissant à l'accord de tonique se répète immédiatement, avec plus ou moins d'exactitude, et qu'on ne veut pas, dès la première fois, lui donner un sens tout-à-fait terminé, le réservant pour la seconde fois :

(*)

1^o *Cad. imparfaite.*

2^o *Cad. parfaite.*

2^o comme terminaison de l'un des premiers membres d'une phrase. (Dans ce cas elle équivaut à une *demi-cadence*. Voir ci-après, § 45)

(**)

1^{er} MEMBRE *b Cad. imparfaite.*

2^d MEMBRE *Cad. parfaite.*

p

f

(*) (**) Exemples extraits des Solfèges de E. DURAND, publiés avec l'autorisation de M^r A. NOËL, Ed. Propriétaire
a. b. Ces cadences sont rendues *imparfaites* par la *partie supérieure*.

3^e lorsque, vers la fin d'un *morceau* ou seulement d'une *période*, on veut faire désirer la *cadence finale* et ne pas *finir de suite*.

(*)

Cadence imparfaite Cadence imparfaite Cadence parfaite

III III V I

§ 39.—Il arrive, cependant, qu'on termine quelquefois un *morceau* par la *tierce* ou par la *quinte* de la *tonique* à la partie *supérieure prédominante*.

Ces sortes de *terminaisons mélodiques*, qui font de la *cadence parfaite* une *cadence imparfaite*, peuvent avoir leur raison d'être :

1^o dans la *musique de chant*, lorsqu'il s'agit de rendre l'*expression* de *certaines paroles*, dont le sens est *admiratif* ou *interrogatif*; ou bien dont le caractère *mystérieux* ou *rêveur* laisse l'*esprit en suspens* et s'oppose à une conclusion définitive.

2^o dans la *musique instrumentale*, quand on veut exprimer les *mêmes choses* sans le secours des *paroles*.

MASSENET—*Hérodiade*, Air de Salomé. H. FUGÈRE et C^{ie}, Ed.-Propriétaires. Terminaison sur la 3^e

Pro-phé - te bien ai - mé, puis-je vi - vre sans toi!

ff

3

3

MENDELSSOHN—*Romance sans paroles* en SOL mineur

Terminaison sur la 5^e

ff

7

(*) E. DURAND, Solfège élémentaire. Exemple publié avec l'autorisation de M^l A. MOËL, Ed.-Propriétaire

§ 40.—Mais il y aurait *faute* à terminer ainsi *vaguement* une phrase ayant le *sens affirmatif*, comme, par exemple,

sur ces paroles de *Jean de Paris*:
 "Celle auberge est à mon gré"
 "M'y voici, j'y resterai."

ou celles-ci, des *Mousquetaires de la Reine*:
 "On vous trompe, j'en fais serment."

L'expression de ces deux phrases exigeait impérieusement la *cadence absolument parfaite*, que les auteurs n'ont pas manqué d'employer.

BOÏELDIEU

Cad. parfaite.

Cette au - ber - ge est à mon gré. M'y voi-ci, j'y res - te - rai.

HALÉVY

H. LEMOINE et C^{ie}, Ed-Propriétaires.

Cad. parfaite.

On vous trom - pe, j'en fais ser - ment.

CADENCE ROMPUE et CADENCE ÉVITÉE

§ 41.—La *cadence harmonique rompue* est celle qui a lieu lorsque l'accord de dominante est immédiatement suivi de l'un de ceux du 2^{me}, du 4^{me} ou du 6^{me} degré; de ce *dernier* le plus souvent.

CADENCES ROMPUES

sur le 2^{me} degré. sur le 4^{me} degré. sur le 6^{me} degré.

V II V Revers^t du 2^e deg. V IV V Revers^t du 4^e deg. V V Revers^t

§ 42.—La *cadence évitée* est celle qui a lieu lorsque l'accord de dominante est suivi d'un accord modulant quelconque, consonant ou dissonant.

CADENCES ÉVITÉES

MODULATIONS

Do majeur, ton primitif. La mineur, ton primitif

en sol majeur. en la min. en fa maj. en ré min. en mi maj. ou min. en ré min.

V V V V V V V V

§ 43.—Comme la cadence imparfaite, la cadence *rompue* et la cadence *évitée* se font souvent à la fin d'une phrase ou d'un membre de phrase, quand on ne veut pas leur donner un sens achevé.

BEETHOVEN—*Sonate*, Op. 10, N° 3.

Musical score for Beethoven's Sonata Op. 10, No. 3. The score is in G major and 2/4 time. It shows two cadences: a broken cadence ('Cadence rompue') and a perfect cadence ('Cadence parfaite').

A. THOMAS — *Le Tyrol*, Chœur sans accompagnement. Publié avec l'autorisation de M. A. PINATEL, Ed.-Propriétaire

Musical score for A. Thomas's *Le Tyrol*, Chœur sans accompagnement. The score is in B-flat major and 3/4 time. It shows three cadences: two evaded cadences ('Cad. évitée.') and one perfect cadence ('Cadence parfaite').

Continuation of the musical score for A. Thomas's *Le Tyrol*, Chœur sans accompagnement. It shows three cadences: two evaded cadences ('Cad. évitée.') and one perfect cadence ('Cadence parfaite').

§ 44.—La cadence *rompue* et la cadence *évitée* ont cela de particulier qu'elles *brisent* le sens musical d'une manière *inattendue*.

Il en est qui sont d'un effet *saisissant*; celles-ci conviennent principalement à la musique dont le caractère est *dramatique*, qu'elle soit *vocale* ou *instrumentale*.

HÉROLD—*Zampa*, Trio du 1^{er} Acte. Publié avec l'autorisation de M. L. GRUS, Ed.-Propriétaire

Vivace.

Musical score for Hérold's *Zampa*, Trio du 1^{er} Acte. The score is in B-flat major and 2/4 time. It shows a broken cadence. The lyrics are: "Te nez, là - bas, Voyez-vous pas Ce long man -".

Vivace.

Continuation of the musical score for Hérold's *Zampa*, Trio du 1^{er} Acte. It shows a broken cadence. The lyrics are: "teau, Ce grand cha - peau Et ce re - gard é - tince - lant".

HEROLD — *Zampa*, Final du 2^me Acte. Publié avec l'autorisation de M. L. GRUS, Ed.-Propriétaire.Cad
rompue.

VERDI — *Aïda*, 2^me Acte, 1^{re} Scene. A. LEDUC, Ed.-Propriétaire.

Violoncelle

Cor

DEMI - CADENCES

CADENCE A LA DOMINANTE

§ 45.—La chute de la basse sur le 5^me degré portant l'un de ses accords fondamentaux: 5, 7 ou $\frac{9}{4}$, constitue la cadence à la dominante, quel que soit d'ailleurs l'accord qui ait précédé.

Cette cadence, qui n'est qu'un repos momentané, marque, le plus souvent, la moitié de la phrase ou de la période; de là, son nom de demi-cadence, c'est-à-dire: cadence de demi-phrase ou de demi-période.

PHRASE DE 8 MESURES, DEMI-CADENCE à la 4^meBEETHOVEN — *Sonate Pathétique*.

DEMI-PHRASE

 $\frac{1}{2}$ cadence.

§ 46.—Ce *repos* à la dominante est quelquefois amené par une *modulation* (plus ou moins déterminée) à la *quinte supérieure* ou à la *quarte inférieure*.

BEETHOVEN — *Sonate Pathétique*

DEMI-PHRASE

Adagio.

Modulation à la 5^{te} supér.

Cad. parf.

Repos.

Detailed description: This musical score is for the first movement of Beethoven's Sonata Pathétique. It shows a piano introduction in 2/4 time, marked Adagio. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into a 'DEMI-PHRASE' and a 'Repos.' section. The 'DEMI-PHRASE' consists of a series of chords and moving lines in the right hand, with the left hand providing harmonic support. A 'Modulation à la 5^{te} supér.' is indicated, moving from the original key to the fifth degree. This is followed by a 'Cad. parf.' (perfect cadence) in the new key. The 'Repos.' section is a simple harmonic progression in the new key.

§ 47.—Bien que cette *modulation* s'opère parfois sous forme de *cadence parfaite* empruntée au ton de la dominante, on sent fort bien que celle-ci n'est pas une *cadence de conclusion*, qu'elle n'indique qu'un *repos momentané*, et qu'en un mot, elle n'a pas d'autre signification qu'une simple *cadence à la dominante*; nous l'appellerons, par cette raison, *cadence parfaite à la dominante*.

MOZART — *Don Giovanni*, 1^{er} Acte

DEMI-PHRASE

Repos à la dominante en la.

Cad. parfaite en la.

Modulation à la quinte.

Rentré en LA

Cad. parfaite à la dominante mi, tenant lieu de 1/2 cad en la

Detailed description: This musical score is for a scene from Mozart's opera Don Giovanni. It is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The score is divided into a 'DEMI-PHRASE' and a 'Repos à la dominante en la.' section. The 'DEMI-PHRASE' features a 'Modulation à la quinte.' from the original key to the fifth degree. This is followed by a 'Repos à la dominante en la.' section, which is a perfect cadence in the new key. The 'Cad. parfaite en la.' section is a perfect cadence in the original key. The 'Rentré en LA' section is a perfect cadence in the original key, which is noted as 'Cadenza parfaite à la dominante mi, tenant lieu de 1/2 cad en la'.

REPOS SUR LE 4^{me} DEGRÉ

§ 48.—Une autre *demi-cadence*, moins usitée que la précédente, et pourtant d'un très bon effet, est celle qui a lieu sur l'*accord parfait* du 4^{me} degré précédé de celui de la tonique.

SCHUMANN — *Chanson champêtre*.

mf

1/2 cadence.

1^{er} degré.

5^{te} degré.

1/2 cad.

Detailed description: This musical score is for Schumann's 'Chanson champêtre'. It is in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The score is marked 'mf'. It shows a '1/2 cadence.' on the fourth degree, followed by the first degree, and then the fifth degree. The '1/2 cad.' is a half-cadence on the fifth degree.

Chanson du printemps.

mf

1/2 cadence.

1^{er} degré.

Cad. parfaite.

Detailed description: This musical score is for Schumann's 'Chanson du printemps'. It is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The score is marked 'mf'. It shows a '1/2 cadence.' on the fourth degree, followed by the first degree, and then a 'Cad. parfaite.' (perfect cadence).

§ 49.—De même que le *repos à la dominante*, le *repos à la sous-dominante* peut être amené par une *modulation*, plus ou moins déterminée, mais *passagère*.

Ces deux *demi-cadences* peuvent avoir lieu sur un *premier renversement*.

BEETHOVEN— *Sonate Op. 10.—N° 2.*

Allegro.

p

Modulation.
½ cadence.

1^{er} renvers!
de l'accord du 2^e degré
de Fa majeur.

CADENCE PLAGALE

§ 50.—La *cadence plagale* la plus usitée est celle dont la basse va du 4^{me} degré au 1^{er}; elle s'emploie, ordinairement, à la suite de la *cadence parfaite*, comme pour *confirmer la fin* du morceau déjà déterminée par cette dernière.

§ 51.—On pourrait comparer la *cadence plagale* ainsi employée à l'*Amen* qui succède à une *prière* dont le sens est déjà *complet*.

E. DURAND— *Ave Maria.*

Publié avec l'autorisation de M^{lle} ALE BEAL, Ed.-Propriétaire.

0 - - ra pre - mium mor - - tis nos - trae, mor - - tis nos - -

Cadence parfaite. *Cadence plagale.*

- - - trae - - - A - - - men.

CADENCES ou TERMINAISONS MÉLODIQUES

§ 52.—On nomme *cadence mélodique* ou *terminaison mélodique* la chute de la phrase musicale, dans la *partie mélodique principale* ou *prédominante*.

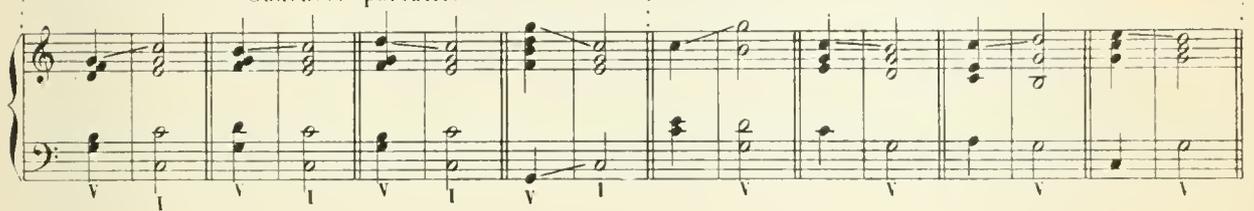
§ 53.—Il y a peu de *cadences mélodiques* dont le sens ne puisse être modifié, ou même entièrement changé, par la basse et l'harmonie.

§ 54.—Quand la *mélodie* est entendue *seule*, l'oreille interprète ces *cadences* dans le sens le *plus simple*, le *plus naturel*.

Par exemple, si l'on est dans le ton de *do*,

ces terminaisons  feront l'effet de *cadences parfaites*,

et celles-ci  de cadences à la *dominante*.

Cadences parfaites				Cadences à la dominante			
							

§ 55.—Mais ces *terminaisons* pourraient être transformées, par l'harmonie, en *cadences imparfaites*, *rompues* ou *évitées*.

							
Cadence harmonique imparfaite.	rompue.	évitée.	évitée.	évitée.	évitée.	évitée.	évitée.

§ 56.—De leur côté, certaines *terminaisons mélodiques* peuvent modifier le sens de certaines *cadences harmoniques*.

Voici, par exemple, une formule de *cadence parfaite* bien caractérisée:



si, à la terminaison mélodique:  qui finit sur la *tonique*, nous substituons

celle-ci:  qui finit sur la *tierce*, ou cette autre:  qui finit sur la *quinte*,

la cadence devient *imparfaite*, puisque ces deux terminaisons ont le sens *inachevé*.

§ 57.—Nous pouvons aussi, sans rien changer à la basse ci-dessus, faire de la *cadence parfaite* une *cadence évitée*, en substituant au dernier accord parfait celui de 7^{me} de dominante, qui fait moduler en Fa.



§ 58.—Des observations qui précèdent, il résulte que les rapports peuvent être de deux sortes entre une *cadence mélodique* et la *cadence harmonique* dont on l'accompagne; savoir: 1^o ou ces deux cadences ont le même sens et le sens total en est bien caractérisé; 2^o ou bien, elles ont un sens différent, et le sens total s'en trouve plus ou moins changé ou affaibli.

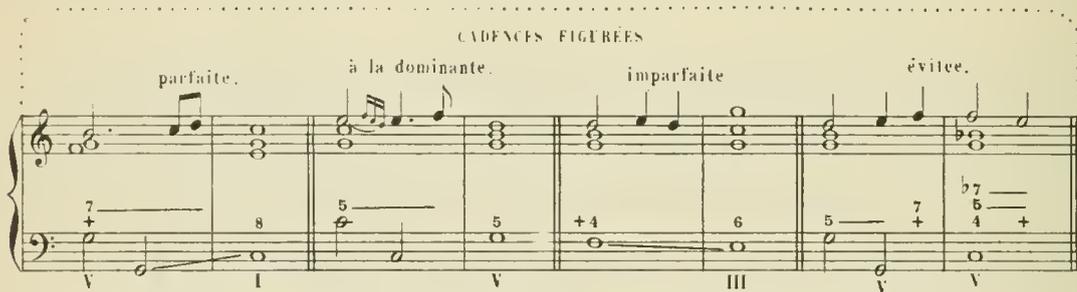
CADENCES SIMPLES — CADENCES FIGURÉES

TERMINAISONS MASCULINE ET FÉMININE

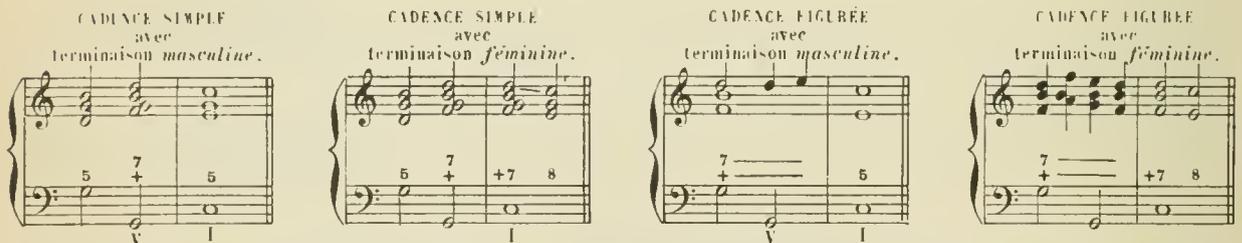
§ 59.—Les *cadences simples* sont celles qui se font sans aucun ornement.



§ 60.—Les *cadences figurées* sont celles dont les *dessins mélodiques* renferment des notes de passage ou des ornements: *broderies*, *appoggiatures*, *anticipations* ou *échappées*.



§ 61.—Il en est dont la *terminaison* est *masculine*, et d'autres dont la *terminaison* est *féminine*.



§ 62. Il serait impossible de donner un *tableau complet* des *cadences mélodiques*, à cause de l'infinie variété des aspects sous lesquels elles peuvent se présenter.

D'ailleurs, au point de vue de la composition de la *mélodie*, ce qui importe surtout c'est de savoir donner aux *finis de phrases* le caractère *concluant* ou le caractère *suspensif* qui leur convient selon le cas; ce qui ne présente aucune difficulté.

MÉLODIE ET HARMONIE

§ 63.—Pris dans son acception la plus large, le mot *mélodie* signifie: *musique chantante* ou *musique mélodique*, ce qui revient au même.

Toute *musique chantante* est donc de la *mélodie*, qu'elle soit *vocale* ou *instrumentale*.

Ainsi, l'on dit: *dessin mélodique*, pour *dessin chantant*, *trait mélodique*, pour *trait chantant*, etc.

§ 64.—Mais une *mélodie* proprement dite est un *morceau de chant*, d'une certaine forme écrit pour *une seule voix*.

§ 65.—Cependant, on donne parfois le titre de *mélodie* à un morceau pour *instrument solo*, avec ou sans accompagnement, quand ce morceau est entièrement *chantant* et dans la forme d'une *mélodie vocale*. Ainsi, il y a des *mélodies* pour le *violon*, pour le *violoncelle*, pour le *hautbois*, etc.

§ 66.—En résumé, il ne faut pas confondre *une mélodie* avec de la *mélodie*.

§ 67.—D'autre part, on sait que l'*harmonie* est la science des *accords*, et qu'une *suite d'accords* produit de l'*harmonie*.

§ 68.—Grâce à l'extrême vulgarisation du *piano*, cet instrument accompagnateur par excellence, on n'imagine guère, de nos jours, une *mélodie* (vocale ou instrumentale) dépourvue d'accompagnement: *harmonie* et *mélodie* sont ainsi devenues *deux compagnes inséparables*.

§ 69.—Aussi, d'une manière générale et *sauf spécification du contraire*, quand nous parlerons d'une composition quelconque, nous supposerons toujours que *mélodie* et *harmonie* marchent de front et concourent l'une et l'autre au bon effet, à la bonne ordonnance de cette composition.

§ 70.—D'ailleurs, une *mélodie* bien construite implique, nécessairement, une *bonne harmonie*; et réciproquement, une *harmonie* bien établie porte en elle les éléments d'une *bonne mélodie*. Fort souvent, l'une et l'autre se présentent simultanément à l'esprit du compositeur, qui les conçoit ainsi *tout d'une pièce*.

§ 71.—Après avoir constaté qu'une *mélodie bien faite* comporte toujours une *bonne harmonie*, nous ajouterons que, si cette *mélodie*, se suffisant à elle-même, pouvait au besoin se passer d'accompagnement, elle aurait, à nos yeux, un *mérite de plus*.

ÉLÉMENTS ESSENTIELS

de la mélodie

§ 72.—Les éléments principaux de la *mélodie* sont:

1^o l'*intonation*, qui résulte de la *diversité des sons* et du passage de l'un à l'autre.

2^o le *rythme*, qui résulte des *diverses combinaisons* obtenues par le mélange des *valeurs de notes* et des *silences*.

§ 73.—Le *rythme* et l'*intonation* sont aussi indispensables à la *mélodie*, que le sont à la peinture le *dessin* et la *couleur*.

§ 74.—Et à ce propos nous ferons observer que la *mélodie* peut avoir sa *couleur* sans le secours de l'*harmonie*.

AIR OU MÉLODIE SUR UNE SEULE NOTE

§ 75.—On ne saurait faire *une mélodie*, ni même *le plus petit air* avec un seul son.

À la vérité, ROSSINI s'amusa bien, un jour, à composer un *morceau de chant* très développé sur *une seule note*; mais l'intérêt de ce morceau était tout entier dans l'*accompagnement*; et malgré la *diversité des rythmes* ingénieusement combinés par l'illustre compositeur pour la *partie de chant*, celle-ci ne constituait qu'une sorte de *déclamation notée*, et non ce qu'on peut appeler une *mélodie*. (Ce morceau n'ayant pas été publié, nous ne pouvons, à notre grand regret, en donner le moindre fragment.)

AIRS SUR DEUX, TROIS OU QUATRE NOTES

§ 76.—*Deux notes* offrent si peu de ressources mélodiques que, malgré les différentes *formes rythmiques* qu'on pourrait leur donner, malgré les *harmonies diverses* dont on pourrait les accompagner, on ne saurait aller bien loin avec des moyens aussi restreints.

§ 77.—Avec *trois ou quatre notes*, on peut créer, non des mélodies développées, mais des *petits airs* de quelques mesures.

J. J. ROUSSEAU a laissé dans ses *Consolations*, un air de seize mesures, composé par lui avec les *trois premiers degrés* de la gamme majeure.

Que le jour me du - re, Pas - sé loin de toi, Tou - te la na - tu - re N'est plus rien pour moi.
Le plus verd boc - ca - ge. Quand tu n'y viens pas, N'est qu'un lieu sau - va - ge Pour moi sans ap - pas.

De son côté, BOËLDEUIL a fait, pour l'opéra: *Charles de France*, un air de vingt-quatre mesures avec les *quatre premiers degrés* de la majeure.

Andante.

AIRS SUR CINQ OU SIX NOTES

§ 78.—Les airs qui roulent sur *cinq ou six notes* sont assez nombreux.

HALÉVY a introduit, dans l'ouverture des *Mousquetaires de la Reine*, un très beau *solo de cor* qui ne contient que les *cinq premiers degrés* de la gamme. Il est vrai que ce n'est qu'une *phrase* de huit mesures, qui se décompose en deux membres de quatre mesures, dont trois sont absolument identiques dans les deux membres.

Publié avec l'autorisation de MM. H. LE MOISNE et C^{ie}, Ed.-Propriétaires.

Cor en re

Le premier motif de la *mélodie* de REBER intitulée: *l'Echange*, est composé sur *cinq notes* (de la *sensible* à la *sous-dominante*, mode majeur) et se meut dans un espace de *quinte diminuée*. (p.86)

Dans *Aïda*, VERDI fait jouer aux *trompettes* une *marche* très colorée, très originale, sur les six notes.

Trompettes en la b. (*)

A. LEDUC, Ed.-Propriétaire.

(*) Cet instrument transpose ce qui est écrit à 2 tons plus bas.

§ 79.—Les clairons, ne donnant que les notes de l'accord parfait ainsi disposées: 

il en résulte que toutes leurs *sonneries* sont, forcément, bâties sur ces *cinq notes*, et surtout sur les *quatre notes supérieures*.

Pas ordinaire (sur 3 notes)
Clairons en si b. (*)



Pas accéléré (sur 4 notes)



§ 80.—Parmi les *anciennes chansons populaires*, il en est beaucoup qui sont faites avec cinq ou six notes seulement. Il en est de même des *airs de chasse*.

AIRS SUR CINQ NOTES

Fleure du Tage
Chanson française. 

Andantino.



Chanson bretonne. 

Andantino



Berceuse allemande. 

Moderato.



Air de chasse. 

*Trompes de chasse en re. (**)*



AUTRES CHANSONS POPULAIRES SUR CINQ NOTES:

"J'ai du bon tabac". — "C'est le Roi Dagobert"

(*) Le Clairon transpose à un ton plus bas.

(**) La Trompe de Chasse transpose à une septième au dessous.

AIRS SUR SIX NOTES

Notes employées
O ma tendre Musette!
Air français.



Notes employées
Chanson bretonne.



Notes employées
Chanson suédoise.



Notes employées
Air de chasse.



AUTRES CHANSONS POPULAIRES SUR SIX NOTES

"Au clair de la lune" — "Ah! vous dirai-je, maman"

AIRS SUR SEPT, HUIT NOTES ET PLUS

§ 81.—On conçoit que, plus on a d'étendue et de *sous* à sa disposition, plus les ressources sont grandes pour varier et développer les idées.

§ 82.—En ce qui concerne l'étendue d'une *mélodie vocale* du grave à l'aigu, il est bon d'observer que, plus cette étendue est bornée, plus la mélodie a des chances de se *vulgariser*, parce qu'elle entre plus facilement dans *toutes les voix*.

C'est le cas des *anciens airs populaires*, qui dépassaient très rarement l'étendue d'une *octave*, et qui, comme nous le disons plus haut, se renfermaient souvent dans les limites d'une *quinte* ou d'une *sixte*.

§ 83.—Sans se condamner à n'employer qu'une étendue aussi limitée dans les *compositions vocales*, il est bon, quand on écrit pour des *voix ordinaires*, de ne pas dépasser une *douzième*, une *treizième* tout au plus; et encore faut-il n'user que très sobrement des *notes extrêmes*, au grave et à l'aigu, et se maintenir le plus possible dans la *région moyenne* de la voix pour ne pas fatiguer le chanteur. Cette *région moyenne* est ce qu'on appelle la *tessiture vocale*, laquelle, habituellement, n'a pas plus d'une *octave*. (Voir p.239)

§ 84.—Les notes *sur-aiguës* ou *sous-graves*, qu'on rencontre quelquefois dans les *opéras*, sont écrites pour des *voix exceptionnelles*, dont on dispose rarement en dehors des théâtres de musique.

PHRASÉOLOGIE MUSICALE

RYTHMES SIMPLES — RYTHMES COMPLIQUÉS

§ 85.—Dans ses *leçons de lecture musicale*, HALÉVY donne cette définition de la mesure :
 "La mesure, c'est l'ordre dans le temps."

En effet, *sans ordre*, sans mesure, sans rythme, *pas de musique*; car, dans ces conditions, une suite de sons musicaux ne serait plus qu'un *chaos*, quelque chose d'*informe*; ce serait de la couleur *sans dessin*, des mots *sans suite*.

§ 86.—La *mesure* et le *rythme* sont donc indispensables à la musique, pour quelle ait un *sens*. Mais, un *rythme quelconque, mal ordonné*, ne saurait constituer de véritable musique. Pour être bon, un rythme doit *faire sentir* la mesure, et pour cela faire distinguer les temps forts des temps faibles, leurs parties fortes de leurs parties faibles.

Il faut encore qu'il fasse saisir le *commencement* et la *fin* de chaque *phrase* et de chaque *membre de phrase*; sans quoi, le discours musical serait inintelligible.

§ 87.—Dans une *mélodie franche*, naturelle, ne puisant pas son originalité dans des *rythmes recherchés*, la bonne distribution des *valeurs de notes* dans la mesure permet de *distinguer facilement*, sans le secours d'aucun accompagnement, le *temps fort* des autres temps, la *partie forte* de chaque temps, des autres parties du même temps.

§ 88.—Dans les rythmes formés de *valeurs inégales*, cette bonne distribution consiste à placer, sur le *temps fort*, une note *relativement longue*; et, sur les autres temps, des notes *plus brèves*.

N. B. — On sait, en effet, que le *1^{er} temps* d'une mesure quelconque est appelé *temps fort*, parce que, pour faire sentir le commencement de cette mesure, on *appuie* plus fortement sur ce temps que sur aucun des autres. Or, il est évident que les *valeurs longues*, sur lesquelles, en raison de leur durée, on peut appuyer davantage, se prêtent mieux que les *valeurs brèves* à une *forte accentuation*.

DISTRIBUTION RATIONNELLE DES VALEURS DE NOTES DANS LA MESURE

WAGNER — *Lohengrin*. Publié avec l'autorisation de MM^{es} A. DE RAND et Fils, Ed.-Propriétaires.



WEBER — *Freischütz*.



BOÏELDIEU — *Les Deux nuits*. Publié avec l'autorisation de MM^{es} V^o F. GIROD, Ed.-Propriétaires.



SCHUBERT — *La Fille du pêcheur*.



§ 89.—Avec certains *rythmes exceptionnels*, la mesure ne serait pas saisissable, si la partie qui les contient était *seule* exécutée.

Tels sont ceux des exemples suivants, qui ont besoin, pour être compréhensibles, qu'un *accompagnement* vienne *accentuer* les *temps* qui ne sont pas marqués par la mélodie elle-même.

HALÉVY — *L'Eclair*, (Trio du 1^{er} Acte) Publié avec l'autorisation de M^{me} H. LEMOINE et C^{ie}, Ed.-Propriétaires.

HÉROLO — *Zampa*. Publié avec l'autorisation de M^r L. GRUS, Ed.-Propriétaire.

Sans l'accompagnement de ces *deux motifs*, ne pourrait-on pas, à la seule audition, les comprendre ainsi?

§ 90.—Quand la mesure a été *bien établie*, l'accentuation peut être déplacée *momentanément*, sans que l'auditeur en éprouve aucun trouble, aucune incertitude.

Distribution rationnelle des valeurs de notes

Déplacement momentané

ROSSINI — *Guillaume Tell*, (Duo.) Publié avec l'autorisation de M^r L. GRUS, Ed.-Propriétaire.

de l'accentuation

Retour à l'accentuation normale

VALEURS ÉGALES

§ 91.—Dans les *rythmes en valeurs égales*, plusieurs signes peuvent concourir à la détermination de la mesure, à défaut d'un accompagnement quelconque :

A.—En premier lieu, l'*harmonie* implicitement contenue dans la *mélodie* :

HEROLD — *Zampa*, 2^d Acte (Duo de Daniel et Rita) Publié avec l'autorisation de M^r L. GRIS, Ed.-Propriétaire.

Moderato.

Harmonie indiquée par la *mélodie*

B.—puis, l'*accentuation* plus ou moins prononcée des *temps*, selon qu'ils sont *forts* ou *faibles* (ce qu'une bonne exécution doit donner) :

E. DURAND — *Traité d'harmonie* A. LEDUC, Ed.-Propriétaire

C.—enfin, en ce qui concerne particulièrement la *musique de chant*, l'*arrangement des paroles*, dont les *accents principaux* (surtout à la chute des vers) tombent généralement sur les *temps forts*.

BOÏELDIEU — *Les Deux nuits* (Air de Victor) Publié avec l'autorisation de M^{me} V^o E. CIROD, Ed.-Propriétaire.

Allegro vivace.

En vain l'on cri - li - que Ton car - quois go - thi - que Et la forme au -
- li - que De ton vieux bau - deau, En vain l'on cri - li - que Ton car - quois go - thi - que

D.—Mais cette condition dernière est sujette à *exception* : ainsi, dans l'exemple tiré de *Zampa* que nous donnons ci-dessus, la *fin de chaque vers* tombe sur le 3^o temps, non sur le 1^{er}.

Donc, si ce n'était l'accompagnement, il ne resterait là, pour bien déterminer la mesure, que l'*accentuation* du *temps fort*, dans l'exécution, et l'*harmonie sous-entendue*, qui, dans le cas présent, ne ferait aucun doute pour une oreille exercée.

HÉROLD — *Zampa*, L. GRIS, Ed.-Propriétaire

C'est toi, c'est toi que je re - vois, Mon cher Da - niel, viens donc i - ci; Oui, c'est bien toi, Dieu
soit bé - ni! Mon pauvre a - mi, mon cher ma - ri, Que j'ai pleu - ré, que j'ai cru mort, Mais
par - le donc, quel est ton sort! Qu'as - tu fait! Qu'as - tu de - ve - nu? Es - tu bien ri - che? Dieu viens - tu?

MANIÈRES DIVERSES DE NOTER, COMME MESURE, une même pensée musicale.

§ 92.—Il y a souvent plusieurs manières de *noter* une même pensée musicale.

Certains auteurs font entrer en *une mesure* ce que d'autres eussent écrit en *deux*.

A.—Voici, par exemple, un thème d'HAYDN dont chaque *membre de phrase* est écrit en *deux mesures*, et finit au *temps faible* quand sa terminaison est *masculine*, et après ce *temps* quand elle est *féminine*.

Mais l'auteur aurait pu, en donnant *quatre mesures* à chaque *membre de phrase*, faire tomber sur le *temps fort* les terminaisons *masculines*, et sur le *temps faible* les terminaisons *féminines*.

B.—Voici, d'autre part, une mélodie de SCHUBERT écrite à *quatre temps*, dont chaque *membre de phrase* vient expirer au 3^{me} ou au 4^{me} temps des *mesures paires*, selon que la terminaison est *masculine* ou *féminine*; de sorte que la *phrase* et le *morceau* lui-même finissent au 3^{me} temps, au lieu de finir sur le 1^{er}.

En faisant de *chaque mesure à quatre temps* deux mesures à deux temps, on obtient une *notation* plus rationnelle, qui fait tomber sur le *temps fort* les terminaisons *masculines* et sur le *temps faible* les terminaisons *féminines*.

§ 93.—C'est ainsi que, parfois, il peut être utile, pour mieux se rendre compte de la *carrure* des phrases, de *dédoubler* les mesures *longues* ou *lentes*, et d'en supposer *deux* au lieu d'une.

§ 94.—D'autres fois, au contraire, il convient de mettre en *une mesure* ce qui était écrit en *deux*, pour se rendre compte de la *carrure* de la phrase.

Voici un fragment bien connu de la *Valse des Roses* de MÉTRA :

Publié avec l'autorisation de M^{me} H. HEUGEL et C^{ie},
Au Ménestrel, 2^{bis} rue Vivienne, Seuls Ed-Propriétaires.

Cette valse est bien *notée* comme il convient.

Cependant, chaque *membre de phrase* ayant sa *chute* à la 7^{me} mesure, il semblerait que la phrase ne doit pas être *carrée*. (Or, dans les *airs de danse*, la *carrure* est indispensable.)

Mais, pour vérifier *cette carrure*, nous avons le moyen proposé plus haut :

Mettons donc *deux mesures à 3/4* dans *une mesure à 6/4*, et nous verrons que la *chute* de chaque *membre de phrase* tombe bien sur le 1^{er} temps de la 4^{me} mesure, et que, par conséquent, la phrase est parfaitement *carrée*.

FORME MÉTRIQUE ET FORME NON-MÉTRIQUE

§ 95.—Il y a en musique, comme en littérature, *deux formes* de langage, qui sont :

1^{re} la *forme métrique*, qu'on peut comparer *aux vers*;

2^{re} la *forme non-métrique*, qu'on peut comparer à *la prose*.

§ 96.—On nomme *forme métrique*, celle qui résulte de la *structure symétrique* des phrases et des membres de phrase, dans leurs rapports de *proportions* et de *dimension*.

§ 97.—On nomme *forme non-métrique*, celle où n'existe pas cette *symétrie*.

§ 98.—Dans la *forme métrique*, les *cadences*, assez fréquentes, établissent une *démarcation* très nette entre les diverses phrases ou les divers *membres* de phrase. (Ex. A)

MOZART — Rondo de la 7^e Sonate.

The musical score for Mozart's Rondo from the 7th Sonata is presented in three systems. The first system shows a piano introduction with a dynamic marking of *p*. It features a $\frac{1}{2}$ cadence and a Cadence imparfaite. The second system continues the piece with a $\frac{1}{2}$ cadence and a Cadence à la dominante. The third system includes a Cadence imparf. *f*, a Cad. rompue, and a Cadence parfaite.

§ 99.—Dans la *forme non-métrique*, les *cadences* sont plus rares, généralement *moins marquées*, et par suite, les phrases y sont moins nettement définies.

CHERUBINI — Solfège du Conservatoire

B

The musical score for Cherubini's Solfège du Conservatoire is presented in two systems. The first system shows a melodic line with various intervals and a dynamic marking of *f*. The second system continues the piece with a dynamic marking of *f*. The score is characterized by its non-metric structure, with less frequent and less marked cadences compared to the Mozart example.

§ 100.—D'après ce qui vient d'être dit, on doit comprendre que la *forme métrique* est la plus saisissable, celle qui se grave le mieux dans la mémoire; c'est aussi la *plus usitée*.

§ 101.—La forme *non-métrique* s'emploie surtout dans le *contrepoint*, (Ex. B.) la *fugue* ou le *genre fugué* (Ex. C.) ainsi que dans le *plain-chant* (Ex. D.).

On sait que la musique du *plain-chant* n'est point, à proprement parler, une *musique mesurée*.

J. S. BACH—*Fugue à 3 parties.*

C Allegretto vivace.

D

o sa - - erum cou - vi - vi - um, in quo Chri - - stus su - - - mi - tur.

o sa - - erum cou - vi - vi - um, in quo Chri - - stus su - - - mi - tur.

DÉBUTS ET FINS DE PHRASES avec mesures incomplètes

Avant de nous occuper de la division des *phrases métriques*, il importe d'en examiner le *commencement* et la *fin*.

§ 102.—Une *phrase mélodique* peut commencer sur une *partie quelconque* de la *mesure* ou du *temps*.

§ 103.—Quand elle est attaquée *sur le 1^{er} temps* de la mesure, celle-ci fait, nécessairement, *partie de la carrure*.

PHRASES dont la 1^{re} mesure ENTRE dans la carrure

BOÏELDIEU — *Les Deux nuits*. Publié avec l'autorisation de M^{lle} A. E. GIROD, Ed.-Propriétaire.



MOZART — *Le Mariage de Figaro*.



§ 104.—Lorsque la *mesure d'attaque* d'une phrase débute par un ou plusieurs *silences* dont la valeur totale représente *au moins un quart* de cette mesure, celle-ci reste, généralement, *en dehors de la carrure*, laquelle ne part que de la mesure suivante.

PHRASES dont la 1^{re} mesure N'ENTRE PAS dans la carrure

Il court, il court, le furet, Ronde populaire.



SAINT-SAËNS — *La Danse macabre*. Publié avec l'autorisation de M^{les} A. DURAND et Fils, Ed.-Propriétaires.



ROSSINI — *Guillaume Tell*, (Chœur Tyrolien). Publié avec l'autorisation de M^e L. GRUS, Ed.-Propriétaire.



BEETHOVEN — *Sonate*, Op. 49, N^o 2.



ROSSINI — *Moïse*. Publié avec l'autorisation de M^e PH. MAQUET, Ed.-Propriétaire.



E. DURAND — *Les Goïlands*. M^e A. LEFÈVRE, Ed.-Propriétaire.



TERMINAISONS MASCULINE ET FÉMININE

§ 407.—On sait qu'en poésie une *rime est féminine* quand elle se termine par une *syllabe sonore* suivie d'une *syllabe muette*, celle-ci ne comptant pas dans la mesure, comme dans ces deux vers de douze pieds :

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 Un brick appareillait dans un des ports de NANTES,
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 Et des femmes en pleurs, des filles, des amantes, ...etc

§ 408.—La *rime est masculine* lorsqu'elle finit nettement sur une *syllabe sonore*, sans que celle-ci soit suivie d'*aucune syllabe muette*, comme dans ces deux autres vers de douze pieds, qui font suite aux deux premiers :

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 Erraient dans les rochers, tout le long de la MER ;
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
 Puis, dansant une ronde, elles chantaient cet AIR :
 (Brizeux)

§ 409.—De même, en musique, la *terminaison est féminine*, quand, après un *appui* sur le *temps fort* ou sur une partie *relativement forte* de la mesure, elle expire sur une partie *plus faible*. (Voir, dans l'exemple suivant, le commencement des mesures trois et cinq aux mots : *Nantes* et *amantes*)

§ 410.—La *terminaison est masculine*, lorsqu'elle finit carrément sur le *temps fort*. (Même exemple, 1^{er} temps des mesures six, sept et neuf) ou sur une partie de la mesure *relativement forte*.

E. DUHARD — *Les Goëlands*. (N^o 3 des *Chants d'Armorique*) A LE BEAU, Editeur

Maestoso.

Un brick appa-reil-lait dans un des ports de Nan - tes, Et des femmes en pleurs, des fil - les des a -

Maestoso.

fp

-man - tes Erraient dans les ro - chers, tout le long de la mer: Puis, dansant une ron - de, Elles chantaient cet air:

N. B. — Il est à remarquer que la *terminaison féminine* s'adapte parfaitement au *vers féminin*, et qu'il en est de même de la *terminaison masculine* par rapport au *vers masculin*.

DIVISIONS DIVERSES ET CLASSIFICATION des phrases métriques.

§ 411.—La division d'une phrase en membres de phrases peut être *binnaire*, *ternaire*, *quaternaire* ou *bi-quaternaire*.

Elle peut aussi être *mixte*.

Voici en quoi consistent ces diverses *divisions*.

§ 412.—La division *binnaire* est celle où l'on procède par membres de *deux* mesures.

BEETHOVEN — *Grand Septuor* (Thème a variations)

Musical score for § 412, showing a binary division of a phrase into four two-measure members. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The first staff is labeled '1^{er} MEMBRE' and the second staff is labeled '2^{de} MEMBRE'. The phrase is divided into four two-measure members by dotted lines.

§ 413.—La division *ternaire* est celle où l'on procède par membres de *trois* mesures.

E. DURAND — *Le salut de l'humanité*, Mélodie. Publié avec l'autorisation de M^l O. BORNEMANN, Ed. Propriétaire.

Musical score for § 413, showing a ternary division of a phrase into two three-measure members. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff is labeled '1^{er} MEMBRE' and the second staff is labeled '2^{de} MEMBRE'. The phrase is divided into two three-measure members by dotted lines.

§ 414.—La division *quaternaire* est celle où l'on procède par membres de *quatre* mesures.

BEETHOVEN — *Sonate*, Op. 26.

Musical score for § 414, showing a quaternary division of a phrase into two four-measure members. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff is labeled '1^{er} MEMBRE' and the second staff is labeled '2^{de} MEMBRE'. The phrase is divided into two four-measure members by dotted lines.

§ 415.—La division *bi-quaternaire* est celle où l'on procède par membres de *huit* mesures.

O. MÉTRA — *La Valse des Roses*. Publié avec l'autorisation de MM^l B. BELLET et C^o, Au Ménestrel, 2^{de} Rue Vivienne, Seuls Ed. Propriétaires.

Musical score for § 415, showing a bi-quaternary division of a phrase into two eight-measure members. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The first staff is labeled '1^{er} MEMBRE' and the second staff is labeled '2^{de} MEMBRE'. The phrase is divided into two eight-measure members by dotted lines.

§ 116.—La division *mixte* est un mélange des divisions *binaires* et *ternaires*, ou des divisions *ternaires* et *quaternaires*, produisant des *phrases* ou des *membres* de phrase de cinq ou sept mesures, etc.

PHRASE DE 5 MESURES

MASSENET — *Légie*. Publié avec l'autorisation de M^{me} V^e F. GIROD, Ed-Propriétaire

1^{er} MEMBRE, 2 mesures2^d MEMBRE, 3 mesures

o — doux print — temps d'au-trefois, Ver — les saisons, vous a — vez fui pour tou — jours.

pp *mf* *p*

1^{re} incise *2^{de} incise*

PHRASE DE 7 MESURES

MOZART — *Don Giovanni* (Air d'Ottavio)

2 MESURES

2 MESURES

3 MESURES

V. MASSÉ — *Paul et Virginie* (Grand Duo)

Publié avec l'autorisation de M^{me} C. H. BEUGEL et C^{ie},
Au Mansuetel, 215, Rue Vivienne, Seuls Ed-Propriétaires

7 MESURES

MASSENET — *Sonnet matinal*. H. BEUGEL et C^{ie}, Ed-Propriétaires

4 MESURES

3 MESURES

§ 117.—Il y a trois espèces de *phrases métriques*, savoir :

1^o les phrases *carrées*; 2^o les phrases *régulières* non-carrées; 3^o les phrases *irrégulières* ou *exceptionnelles*.

MUSIQUE ET PHRASES CARRÉES

§ 118.—La *musique carrée* est celle où l'on procède par *phrases* ou *membres de phrases* de quatre mesures.

Le nombre total des mesures contenues dans une *phrase carrée* est donc divisible par quatre.

Il y a des *phrases carrées* de quatre, huit, douze, seize mesures, etc.

PHRASE DE 8 MESURES composée de 2 MEMBRES DE 4

BEETHOVEN—Scherzo de la *Sonate* Op.2, N^o2.

Allegretto *p*

1^{er} MEMBRE

Cadence à la dominante

2^d MEMBRE

Cadence parfaite.

PHRASE DE 12 MESURES composée de 3 MEMBRES DE 4

CHOPIN—Fragments de la *Mazarka* Op.7, N^o1.

f

1^{er} MEMBRE

Cadence plagale

2^{de} MEMBRE

3^{de} MEMBRE

Cadence imparf.

Cadence parfaite

PHRASE DE 16 MESURES composée de 4 MEMBRES DE 4

MOZART—Fragments du Menuet de la *Symphonie* en mi b

f

1^{er} MEMBRE

2^{de} MEMBRE

3^{de} MEMBRE

4^{de} MEMBRE

p

§ 419.—Deux membres de phrase de deux mesures équivalent à un membre de quatre.

PHRASE CARRÉE DE 8 MESURES

composée de 4 MEMBRES DE 2 MESURES qui équivalent à 2 MEMBRES DE 4

ROSSINI — 1^{er} Acte de *Guillaume Tell* Publié avec l'autorisation de M^e L. GRIS, Ed. Propriétaire

1^{er} MEMBRE 2^{me} MEMBRE 3^{me} MEMBRE 4^{me} MEMBRE

Soprano.
Ciel qui du mon - de es la pa - ru - re, Pour eux fais lui - re, Fais luire un doux au - gu - re.

Mezzo-Soprano.
Ciel qui du mon - de es la pa - ru - re, Pour eux fais lui - re, Fais luire un doux au - gu - re.

Tenor.
Ciel qui du mon - de es la pa - ru - re, Pour eux fais lui - re, Fais luire un doux au - gu - re.

Basse.
Ciel qui du mon - de es la pa - ru - re, Pour eux fais lui - re, Fais luire un doux au - gu - re.

§ 420.—Un membre de phrase de huit mesures équivalent à deux membres de quatre.

PHRASE CARRÉE DE 16 MESURES

composée de 2 MEMBRES DE 8 MESURES qui équivalent à 4 MEMBRES DE 4

GOUNOD — Valse de *Faust*. Publié avec l'autorisation de M^e CHOLDENS, Ed.-Propriétaire.

1^{er} MEMBRE DE 8 MESURES

2^{me} MEMBRE DE 8 MESURES

PHRASES RÉGULIÈRES NON CARRÉES

§ 121.—Ce qui fait la *bonne carrure* d'une phrase, c'est moins le *nombre* de mesures dont elle est composée, que la *distribution symétrique* de ses *membres* et la *périodicité* des *cadences* ou des *césures* qui les terminent.

§ 122.—On nomme *phrases régulières*, celles dont les *principaux repos* (cadences ou césures) se présentent *périodiquement*, à des distances symétriques.

§ 123.—Les *phrases carrées* sont, nécessairement, des *phrases régulières*; mais il est des *phrases régulières* qui ne sont pas ce que nous appelons des *phrases carrées*, en ce sens qu'elles ne sont pas divisées par *membres* de quatre mesures.

PHRASE RÉGULIÈRE (mais NON-CARRÉE) DE 15 MESURES
composée de 5 MEMBRES DE 3 MESURES chacun

V. MASSÉ — Romance de *Paul et Virginie*

Publié avec l'autorisation de MM. H. BEUGEL et C^{ie}
Au Ménestrel, 202, Rue Vivienne, Seuls Ed. Propriétaires.

PHRASES IRRÉGULIÈRES ou EXCEPTIONNELLES

§ 124.—On nomme *phrases irrégulières*, celles dont les différents *membres* sont *inégaux*. D'après cela, les *phrases* de cinq, sept, onze ou treize mesures sont, infailliblement *irrégulières*. Mais elles peuvent être *bonnes*, cependant, soit qu'elles correspondent entre elles *symétriquement*, soit que les *cadences* y soient distribuées et amenées de manière à *masquer* ce qu'elles ont d'*irrégulier*.

MASSENET — *Sonnet matinal*, H. BEUGEL et C^{ie} Ed. Propriétaires

§ 125.—Les *phrases carrées* étant les *plus usitées*, et même, pour *certaines genres* de musique: les *seules* qui y soient admises, il convient de les étudier tout d'abord.

DE LA STRUCTURE DES PHRASES et de leurs dimensions

DIVISIONS BINAIRE ET QUATERNAIRE

PHRASES DE QUATRE MESURES

§ 126.—Il est rare qu'on puisse faire tenir une *phrase entière* dans quatre mesures ordinaires, à moins que cette phrase ne soit *fort courte*, comme cela se voit souvent dans les *chansons populaires*.

Il est à remarquer, d'ailleurs, que, dans la plupart de ces chansons, on *répète* textuellement la *petite phrase de quatre mesures* qui, sans cela, paraîtrait *trop courte*.

Cette répétition a lieu: soit immédiatement (1^{er} exemple); soit après une *petite phrase de milieu*. (2^d Ex.)

Vous n'irons plus au bois.

PHRASE DE 4 MESURES MEME PHRASE REPETEE

Ah! vous dirai-je, maman

1^{re} PHRASE DE 4 MESURES PETITE PHRASE DE MILIEU REPETITION DE LA 1^{re} PHRASE

§ 127.—Dans un *mouvement lent*, quatre grandes mesures à trois ou à quatre temps peuvent contenir une phrase assez développée, comprenant parfois *deux membres de phrases* de deux mesures chacun.

E. DURAND—*Improvisation.*

Largo. 1^{er} MEMBRE DE PHRASE 2^d MEMBRE DE PHRASE Cadence parfaite

f ½ cadence

MOZART—Fragment de la *Sonate en Sol majeur*, pour Piano seul.

Adagio. 1^{er} MEMBRE DE PHRASE 2^d MEMBRE DE PHRASE

1 Césure. 2 3 Césure. 4

1^{re} incise. 2^d incise. 1^{re} incise. 2^d incise.

½ cadence. Cadence parfaite.

§ 128.—Mais, fort souvent, la phrase de *quatre mesures à quatre temps* pourrait s'écrire plus rationnellement, en *huit mesures à deux temps*; ce qui ferait quatre mesures pour *chaque membre*.

MÊME PHRASE EN 8 MESURES A 2 TEMPS

§ 129.—OBSERVATION. — Il est à remarquer qu'indépendamment des *repos principaux* qui terminent les *deux membres de phrase* de l'Adagio de Mozart qui précède, il y a *deux repos plus faibles*, à la fin des mesures 1 et 3 de l'exemple à quatre temps, 2 et 6 de l'exemple à deux temps.

Ces *petits repos* partagent chaque membre de phrase en *deux incises*, dont la démarcation est établie, non par une *cadence harmonique*, mais par une simple *césure*.

§ 130.—En général, les phrases *bien carrées* sont ainsi divisibles par *petits fragments égaux*. (Voir, ci-après, le § 131, lettre C.)

PHRASES DE HUIT MESURES — PÉRIODES DE SEIZE

§ 131.—Les phrases de *huit mesures*, très usitées, sont ordinairement divisées en *deux membres de quatre mesures* chacun.

A.—Chaque *membre de phrase* doit, en principe, se terminer par une *cadence*; ce qui fait un *repos* à la quatrième mesure, et un autre, *plus marqué*, à la huitième.

B.—Outre ces *deux repos principaux*, il est bon que *deux repos plus faibles* aient lieu à la deuxième et à la sixième mesure, ce qui divise chaque *membre de phrase* en *deux parcelles* ou *incises* de *deux mesures* chacun.

C.—De la sorte, tous ces *points de repos* sont placés *symétriquement*, de deux en deux mesures; ils partagent la phrase en quatre *petits fragments égaux*. C'est cette *régularité* dans la division de la phrase qui constitue sa *bonne carrure* et la rend facilement intelligible.

PHRASE DE 8 MESURES divisée en DEUX MEMBRES DE PHRASE de 4 mesures
lesquels sont eux-mêmes coupés en 2 parties égales par une CÉSURE

MOZART — Final de la 4^{me} Sonate.

§ 132.—*Deux phrases de huit mesures ainsi conformées peuvent produire une période de seize mesures.*

PÉRIODE DE 16 MESURES composée de 2 PHRASES DE 8

CHOPIN—Fragment de la *Mazurka*, Op 7, N° 2.

1^{re} PHRASE

1^{er} MEMBRE DE PHRASE 2^d MEMBRE DE PHRASE

Vivo ma non troppo. *1^{re} incise* *2^{de} incise* *1^{re} incise* *2^{de} incise*

p *Césure.* *Cad. imparf.* *Césure.* *f* *Cad.*

1 2 3 4 5 6 7

2^{de} PHRASE

1^{er} MEMBRE DE PHRASE 2^d MEMBRE DE PHRASE

1^{re} incise *2^{de} incise* *1^{re} incise* *2^{de} incise*

parfaite à la domin. *Césure.* *Cad. rompue.* *Cad. parf.*

8 9 10 11 12 13 14 15 16

Cad. parf en si^b tenant lieu de 1/2 cad

PHRASES DE DOUZE MESURES

§ 133.—Les phrases de *douze mesures* se composent, le plus souvent, de *trois membres* de quatre mesures, lesquels se divisent parfois en *deux incises*.

PHRASE DE 12 MESURES composée de 3 MEMBRES DE 4 :

division de chaque membre en 2 INCISES

MASSENET—*Air de Ballet*. Publié avec l'autorisation de MMS H. HELGEL et C^{ie} Au Ménestrel, 2^{bis}, Rue Vivienne, Seuls Ed-Propriétaires.

1^{er} MEMBRE 2^{de} MEMBRE

Allegretto. *1^{re} incise* *2^{de} incise*

mf *Antécédent.*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

3^{de} MEMBRE

A.B.—Il y a aussi des phrases de douze mesures qui se divisent en quatre membres de trois. Celles-ci appartiennent à la *division ternaire*. (Voir ci-après § 142.)

§ 134.—Une phrase de douze mesures s'obtient, quelquefois, en *répétant*, plus ou moins exactement, les *quatre dernières* d'une phrase de huit qu'on n'a pas voulu terminer définitivement dès la première fois.

PHRASE DE 12 MESURES

obtenue par la répétition des 4 dernières d'une phrase de 8 avec *variante*

CHOPIN — Fragment de la *Mazurka*, Op. 7, N° 1.

1^{er} MEMBRE

2^{ème} MEMBRE

3^{ème} MEMBRE (répétition du 2^{ème} avec Variations)

PHRASES DE SEIZE MESURES — PÉRIODES DE TRENTE DEUX

§ 135.—Les phrases de *seize mesures* se composent, ordinairement, de *quatre membres* de quatre mesures, lesquels peuvent eux-mêmes être divisés en *deux incisives*.

E. DURAND — Fragment de la *Mélodie: Comme à vingt ans*. Publié avec l'autorisation de M. CROUDENS, Ed. Propriétaire.

1^{er} MEMBRE

2^{ème} MEMBRE

1^{re} incisive.

2^{de} incisive.

1^{re} incisive.

2^{de} incisive.

3^{ème} MEMBRE

4^{ème} MEMBRE

1^{re} incisive.

2^{de} incisive.

1^{re} incisive.

2^{de} incisive.

§ 136.—*Deux phrases de seize mesures peuvent produire une période de trente deux.*

MÉHUL—Air de *Joseph*.

1^{re} PHRASE

1^{er} MEMBRE 2nd MEMBRE

3^{me} MEMBRE 4^{me} MEMBRE

2^{de} PHRASE

1^{er} MEMBRE 2nd MEMBRE

3^{me} MEMBRE 4^{me} MEMBRE

A. B. — C'est par la *répétition immédiate* des mesures 9, 10, 11 et 12, que sont obtenues les mesures 13, 14, 15 et 16, de chacune des deux phrases qui précèdent.

§ 137.—Une phrase de trente deux mesures, peut quelquefois, par elle-même, constituer une *période*. (Se rappeler cette phrase chantante de *l'Invitation à la Valse*, de WEBER, qu'on trouvera à la page 207.)

(Voir aussi (§ 14) le célèbre *Largo* de HANDEL.)

PHRASES DE VINGT MESURES

§ 138.—Une phrase de *vingt mesures* s'obtient souvent en répétant les *quatre dernières mesures* d'une phrase de *seize*, qu'on n'a pas voulu terminer définitivement dès la première fois.

BOÏELOIEU—PHRASE DE 20 MESURES extraite de l'Ouverture du *Calife de Bagdad*.

DIVISION TERNAIRE

PHRASES DE TROIS, SIX ET DOUZE MESURES

§ 139.—S'il est rare qu'une *phrase entière* puisse entrer dans quatre mesures ordinaires (§ 126), il est plus rare encore qu'elle tienne en *trois mesures*.

Pourtant, voici, en *trois mesures*, la première phrase de l'*Ave Maria* de SCHUBERT; mais il est bon d'observer que ce sont de *grandes mesures*, et que le mouvement en est *très lent*.

Cette *petite phrase* se compose d'un 1^{er} membre de *deux mesures*, terminé par une *cadence rompue*, et d'un 2^d membre d'*une seule mesure*, finissant par une *cadence parfaite*.

Les deux exemples ci-dessous sont publiés avec l'autorisation de MME E. COSTALLAT et C^{ie} Ed. Propriétaires.

Très lent.

A - - - ve Ma - ri - - - a! Hei - - ne des - ciens!

Cad. rompue. Cad. parf.

§ 140.—Voici encore une *mélodie* de SCHUBERT, notée à $\frac{12}{8}$ par l'auteur, et composée de *deux phrases* ayant chacune *trois mesures*; mais, il eût été plus rationnel d'écrire cette *mélodie* à $\frac{6}{8}$, ce qui eût donné *six mesures* pour chaque phrase. (Voir § 92)

SCHUBERT—*Pensers d'amour* (Notation de l'auteur)

1^{re} PHRASE en 3 mesures

Je pen - - se à toi. quand sur l'ou - - de tranqui - le Je vais - - rêvant.

6.

2^{de} PHRASE en 3 mesures

MÊMES PHRASES NOTÉES EN 6 MESURES À 8

Même Mélodie (Notation rationnelle)

1 SEUL MEMBRE, 3 incisives

1^{re} incisive 2^{me} incisive 3^{me} incisive

Je pen - se à toi, quand sur l'on - de tran-qui - le Je vais ré - vant.

2^{de} PHRASE de 6 mesures

1^{re} incisive 2^{me} incisive 3^{me} incisive

PHRASES DE SIX MESURES

§ 141.—Les phrases de six mesures peuvent se diviser de quatre manières:

- 1^{re} en trois membres de deux mesures (ce sont les plus usitées);
- 2^{de} en deux membres de trois mesures;
- 3^{de} en un membre de quatre et un de deux et vice versa;
- 4^{de} en un seul membre de six (ceci est très rare.)

3 MEMBRES DE 2 MESURES

God save the Queen.

1^{er} MEMBRE 2^{me} MEMBRE 3^{me} MEMBRE

2 MEMBRES DE 3 MESURES

Charmante Gabrielle.

1^{er} MEMBRE 2^{de} MEMBRE

CAS PARTICULIERS

MESURES A DOUBLE-EMPLOI — MESURES COMPLÉMENTAIRES

MESURES A DOUBLE-EMPLOI

§ 143.—Nous appelons *mesure à double-emploi*, celle qui sert à la fois de *mesure finale* à une phrase et de *mesure initiale* à la phrase suivante, de telle sorte qu'elle compte pour deux dans la *carrure*.

Telle est la huitième mesure de l'exemple suivant, sur laquelle *fin*t la première phrase, pendant que *commence* la deuxième; celle-ci n'étant, d'ailleurs, pendant les cinq premières mesures, qu'une *répétition* de la première, avec de légères variantes.

MOZART—8^{me} Sonate pour le Piano.

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 1 through 7. The second system shows measures 8 and 1. The 8th measure is a double-measure rest, indicated by a large '8' in the bass clef. The notation includes dynamics such as *f*, *p*, and *sf*, and various musical notations like slurs and accents.

§ 144.—Pour mieux démontrer ce *double-emploi* de la 8^{me} mesure de l'exemple précédent, et pour en faire saisir plus clairement le sens, nous disposons ci-dessous le même exemple pour deux pianos ou pour deux groupes d'instruments quelconques.

The musical score is arranged for two pianos or groups of instruments. It features two staves for each piano. The first piano (1^{er} Piano ou 1^{er} Groupe) plays measures 1 through 7, followed by a double-measure rest in the 8th measure. The second piano (2^d Piano ou 2^d Groupe) plays measures 1 through 7, followed by a double-measure rest in the 8th measure. The notation includes dynamics such as *f*, *p*, and *sf*, and various musical notations like slurs and accents.

§ 145.—Des faits analogues au précédent se rencontrent assez souvent dans les passages dialogués de duos, trios ou autres morceaux d'ensemble, où l'auteur a évité de prendre des temps, d'une phrase à l'autre, afin d'obtenir plus de chaleur et un intérêt plus soutenu.

GOUNOD—Faust (Final du 5^{me} Acte) Publié avec l'autorisation de M^c CROUDENS, Ed.-Propriétaire.
Allegro non troppo.

Marguerite

Oui, c'est toi, je l'ai - me, Oui, c'est toi, je l'ai - me, Les fers, la mort mè - me Ne me font plus peur. Tu n'as retrou - vé - e, Tu n'as retrou - vé - e, Me voi - là sau - vé - e, Me voi - là sau - vé - e, c'est toi, je suis sur ton cœur.

Faust (Double-emploi)
Oui, c'est moi, je l'ai - me, Oui, c'est moi, je l'ai - me.

MESURES COMPLÉMENTAIRES

§ 146.—Nous appelons *mesures complémentaires*, celles qui, dans l'accompagnement, sont ajoutées à la phrase mélodique pour lui donner une *carrure* qui, sans cela, lui ferait défaut.

C'est ainsi que, dans l'exemple suivant, la 8^{me} mesure (qui n'est qu'un écho de la 7^{me}) complète la phrase et la rend carrée, tandis que, sans cette *mesure complémentaire*, la phrase n'aurait que sept mesures et serait *boiteuse*.

V. MASSÉ—Les Saisons (Cavatine du 1^{er} Acte) Publié avec l'autorisation de M^c L. GRIS, Ed.-Propriétaire.

Bien - tôt la fleur d'orange Or - ne - ra ma tête, or - ne - ra ma tête. Ten.

Dé - ja, rien que d'y songer Mon cœur est en fête, mon cœur est en fête. Ten.

Mesure complémentaire

§ 147.—Ces sortes d'échos se font quelquefois, sans nécessité absolue, à la suite de phrases qui sont complètes par elles-mêmes, et tout simplement par pure fantaisie, ou pour donner le temps au chanteur de respirer à son aise. Ce ne sont plus, dès lors, des mesures complémentaires, mais des mesures supplémentaires qui ne comptent pas dans la carrure.

V. MASSÉ—Les Noces de Jeannette (Romance) L. GRIS, Ed.-Propriétaire.

Par - mi tant d'a - mour - reux em - pressés à me plai - re, J'avais à loi - sir Le droit de choi - sir.

Echu

§ 148.—D'autres fois, des *mesures supplémentaires*, occupées par de *petites ritournelles*, sont nécessaires pour permettre de prendre *certain repos* que réclame la *bonne déclamation* des paroles ou le *caractère* du morceau.

E. DURAND—*Chanson du mois de mai*. Publié avec l'autorisation de M^e O. BORNEMANN, Ed. Propriétaire.

Les bois re prennent leur pa ru re, Les bois ap pellent les a mants. Mai se cou
ron ne de ver du re Et nous pro met des jours char mants.

§ 149.—Dans l'exemple qui précède, *deux vers* expriment *une pensée complète*; il est donc bien naturel, et même nécessaire, de prendre des *repos* de deux en deux vers; et il serait vraiment mauvais de *débit*er le tout sans *aucun arrêt*, comme nous l'indiquons ci-dessous.

Les bois re prennent leur pa ru re, Les bois ap pellent les a mants. Mai se cou
ron ne de ver du re Et nous pro met des jours char mants. Dans les sentiers, les fleurs nou vel les.

§ 150.—Voici une autre *chanson* dont le *caractère* justifie les *repos prolongés* et les *ritournelles*; lesquels, en ajoutant deux mesures à chaque membre de phrase, en font des *membres de six mesures*, au lieu de quatre qu'ils auraient sans cela.

E. DURAND—*Le Binou* (Chanson bretonne) Publié avec l'autorisation de M^e L. GRÉGB, Ed. Propriétaire.

De ma bourse un peu pa vre le où l'en mi m'a fait fouil ler,
Je me suis per mis l'en plet le D'un bi nou de cor nouil ler.

(*) Cette 1^{re} mesure ne compte pas dans la *carrure* (§ 104), chaque phrase est de *quatre mesures*, lesquelles sont suivies de *petites ritournelles* d'une ou deux mesures, qui prolongent d'autant la phrase.

DE LA MODULATION

MUSIQUE UNITONIQUE et MUSIQUE MODULANTE

§ 151.—Certains instruments (par exemple, le *clairon* et la *trompe de chasse*.) ne pouvant donner que des sons qui appartiennent tous à une même tonalité, il en résulte que la musique composée pour ces instruments doit, nécessairement, être *unitonique*.

La Retraite, Sonnerie de clairon
CLAIRON en SI^b.

Fanfare de chasse.
TROMPE DE CHASSE en RE

§ 152.—Les *chansons populaires* et les *rondes enfantines* ont, pour la plupart, des *airs unitoniques*, ceux-ci étant plus à la portée des intelligences auxquelles ils s'adressent que ne le seraient des *airs modulants*.

C'est le roi Dagobert, (Chanson populaire.)

Nous n'irons plus au bois, (Ronde enfantine.)

§ 153.—Mais, en dehors des cas précédents, il est très rare qu'un *morceau* (fut-il fort court) soit, d'un bout à l'autre, *unitonique*.

§ 154.—Cependant, voici une *charmante mélodie* de SCHUBERT qui ne sort pas du ton de *la* \flat majeur, ritournelle comprise.

MÉLODIE UNITONIQUE

8 mesures à 4 temps, plus 2 de *ritournelle*; lesquelles formeraient 20 mesures de l'écriture à 2 temps plus rationnelle. (Voir § 92 — B.)

SCHUBERT — *La jeune mère*. Publié avec l'autorisation de MME F. COSTALLAT et C^{ie}, Ed.-Propriétaires.

Sommeille en paix auprès de la mè-re! Ton front si pur paraît em-bel-li. Ah! sommeil-le,
 ma voix légè-re. Tout bas, di-ra ton refrain ché-ri.

§ 155.—Sont également *unitonique*: 1^o l'air de J. J. ROUSSEAU "Que le jour me dure" 2^o l'air de "Charles de France" par BOÏELDIEU; (Voir ces deux airs à la page 22) 3^o l'*Hymne anglais* (God save the Queen) 4^o l'air "O ma tendre musette".

§ 156.—De ce qui précède, on doit conclure: qu'un *morceau* très court (*chanson* ou *romance*) peut, à la rigueur, se passer de *modulation*.

§ 157.—Mais, un *morceau développé*, qui se cantonnerait ainsi dans une *seule tonalité* et dans un *seul mode*, tomberait bientôt dans la *monotonie*; car, la *diversité des tons* et des *modes* est aussi nécessaire à la musique que celle des *rythmes*, pour obtenir cette *variété* que réclame toute œuvre *artistique* ou *littéraire* ayant quelque importance.

§ 158.—Ainsi que nous l'avons déclaré au début de cet ouvrage, nous supposons qu'avant de se livrer à la *composition*, on s'y est préparé par une étude sérieuse de l'*harmonie*. Or, l'*étude de l'harmonie* comprenant celle de la *modulation* (*) l'élève compositeur doit connaître déjà les *divers procédés* au moyen desquels on peut passer d'un *ton* à un *autre*. C'est pourquoi nous nous bornerons, ici, à dire quel usage on doit faire de la *modulation*, tout en rappelant les *règles générales* auxquelles elle est assujettie.

(*) V. DURAND *Traité complet d'harmonie*; Pages 132 à 182, 224 à 227, 256 à 259, 270 à 275, 283, 284 et 475.

§ 159.—On sait qu'on nomme *modulation* ou *transition*, l'opération qui consiste à conduire d'un *mode* à l'autre, ou d'une *tonalité* à une autre, au moyen d'un ou plusieurs *accords transitifs*, qui préparent ou déterminent le *nouveau ton* en détruisant le sentiment du *premier*.

MODULATION de DO MINEUR A MI \flat MAJEUR
effectuée au moyen de plusieurs *accords transitifs*

HUMMEL—Sonate en mi \flat .

Do mineur.

MODULATION

Motif en mi \flat majeur.

pp Accords transitifs.

p

§ 160.—Une *liaison mélodique* peut, quelquefois, tenir lieu d'*accords transitifs* pour amener la *modulation* d'une tonalité à une autre.

ROSSINI—Guillaume Tell, (Duo du 1^{er} Acte) Publié avec l'autorisation de M. L. GRUS, Ed. Propriétaire.

Mi \flat majeur

Sol \flat majeur

Arnold!

O

Ma

thil

de,

i

do

le

Liaison mélodique
conduisant du ton
de mi \flat majeur
à celui de sol \flat majeur.

et plus loin:

Sol \flat majeur

Ré \flat majeur

Et mon a - mour et mon bon - heur.

Pour nous plus de crainte

Liaison mélodique conduisant du ton
de sol \flat majeur à celui de ré \flat majeur.

MODULATIONS

aux tons voisins, aux tons homonymes et aux tons éloignés, passagères ou définitives

§ 161.—*Toute modulation est possible, toute modulation est faisable. On peut donc aller, plus ou moins rapidement, d'un ton quelconque (majeur ou mineur) à n'importe quel autre ton de l'un ou l'autre mode.*

§ 162.—*Les modulations les plus usitées sont celles qui ont lieu aux tons voisins. Ce sont les plus naturelles, les plus faciles à effectuer, celles qui font le moins oublier le ton principal et qui se prêtent le mieux au retour de ce ton.*

§ 163.—*On sait que les tons voisins sont: 1° ceux qui ont la même armature de clef (c'est-à-dire: un ton majeur et son relatif mineur); 2° ceux dont l'armature ne diffère que par un seul signe d'altération de même nature en plus ou en moins, quand même la structure de leurs gammes nécessiterait deux ou trois notes dissemblables, comme, par exemple, la mineur qui n'a rien à la clef, et mi mineur qui a un dièse.*

PHRASE en LA MAJEUR (ton principal prédominant) avec MODULATIONS PASSAGÈRES
à ses tons voisins: RÉ MAJEUR, SI MINEUR et FA # MINEUR

MEDELSSOHN.—*Romance sans paroles.*
La majeur, ton principal prédominant.

MODULATIONS PASSAGÈRES
ré majeur. — si min. — la maj. — fa # min. — si min. — la majeur

The musical score for Mendelssohn's 'Romance sans paroles' is presented in a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#), indicating the key of La major. The time signature is common time (C). The piece begins with a piano (*mf*) dynamic and moves to a fortissimo (*fp*) dynamic. The score illustrates several chromatic modulations: from La major to Ré major (up a fourth), Ré major to Si mineur (down a second), Si mineur to La major (up a second), La major to Fa# mineur (down a second), Fa# mineur to Si mineur (up a second), and Si mineur back to La major (up a second). The dynamics fluctuate between *mf* and *fp* throughout the piece.

§ 164.—*Les modulations qui, comme les précédentes, ne font qu'effleurer les tonalités par lesquelles on passe, pour revenir immédiatement au ton primitif, ne sont que des modulations passagères qui ne détruisent pas l'unité tonale, et laissent au ton principal sa prédominance.*

Autre exemple de modulations passagères aux tons voisins,
avec prédominance du ton principal.

G. BIZET—*Carmen*, (Chœur des gamins)
Re mineur, ton principal

Publié avec l'autorisation de M^r CHOUDEAS, Ed-Propriétaire

MODULATIONS PASSAGÈRES
AUX TONS VOISINS
fa majeur. — la mineur — Retour à ré mineur

The musical score for Bizet's 'Carmen' (Chœur des gamins) is presented in a grand staff with treble and bass clefs. The key signature is two flats (Bb, Eb), indicating the key of Ré mineur. The time signature is 2/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and moves to a fortissimo (*f*) dynamic. The score illustrates several chromatic modulations: from Ré mineur to Fa majeur (up a second), Fa majeur to La mineur (down a second), and La mineur back to Ré mineur (up a second). The lyrics are: "Avec la gar-de moutante, Nous ar-rivons, nous voi-là! Sou-ne, trom-pette é-clatante! la ra ra ta la ra ta ta".

§ 465.—Les *modulations entre tous homonymes* (ceux qui, ayant la même tonique, ne diffèrent que de *mode*.) ces modulations, disons-nous, sont également faciles à effectuer; et l'on peut, sans difficulté, passer alternativement d'un *mode* à l'autre.

MODULATIONS ALTERNATIVES entre SOL MAJEUR et SOL MINEUR, tons homonymes

E. DURAND—*Solfège à 2 voix.* Publié avec l'autorisation de M. A. NOËL, Ed.-Propriétaire.

Allegretto.

§ 466.—On dit que deux *tons* sont *éloignés*, quand ils ont *plusieurs accidents* de différence dans l'armature de la clef.

§ 467.—Les *tons éloignés* qui ont le plus de *rappports sympathiques* après les *tons voisins* et les *homonymes*, sont ceux qui diffèrent de *trois, cinq*, ou surtout de *quatre accidents* dans l'armature de la clef; et cela, principalement, quand le *point de départ* est de *mode majeur*.

§ 468.—On peut *moduler passagèrement* à une *tonalité éloignée*.

MODULATION PASSAGÈRE de DO MAJEUR à MI MAJEUR et retour au ton primitif

(4 dièses de différence entre ces deux *tons éloignés*)

E. DURAND—*Sous ta fenêtre.* Aubade vocale réduite pour le piano. Publié avec l'autorisation de MME A. DURAND et FILS, Ed.-Propriétaires.

Andantino.

Do majeur (rien à la clef)

§ 469.—OBSERVATIONS—Les *modulations aux tons éloignés*, parfois plus *piquantes*, mais souvent plus compliquées que celles aux *tons voisins* ou *homonymes*, font un effet d'autant plus grand qu'on en est plus *sobre*. En les prodiguant, on leur ôte de leur prix: il convient donc de *n'en pas abuser*.

TONALITÉS ET MODULATIONS AU DÉBUT DU MORCEAU

§ 171.—En principe, on doit *commencer* un morceau par sa *tonalité principale*, et la *bien établir* avant de *moduler*.

§ 172.—Mals on peut, dès la *première phrase*, introduire une ou plusieurs *modulations passagères*, pourvu que les dites *modulations* n'ébranlent pas la *tonalité principale* au point de lui faire perdre sa *prédominance* et de détruire ainsi l'*unité tonale* de cette phrase.

1^{re} PHRASE d'un morceau en SOL MINEUR avec MODULATIONS PASSAGÈRES en DO MINEUR et LA \flat MAJEUR

E. DURANO—*Traité d'accompagnement*, N^o 231. ALPHONSE LEDUC, Ed.-Propriétaire

Maestoso non lento.

do min.

sol min.

Sol mineur.

do min. sol min. la \flat maj. sol min.

ff

sf

Altération.

Voir aussi le
chœur des gamins
de *Carmen*,
Page 53.

CAS EXCEPTIONNELS

MODULATIONS HÂTIVES

§ 173.—Comme exemples de *modulations hâtives*, voici le début de deux *scherzos* bien connus, dont la *modulation* au ton de la *dominante* se produit dès la seconde mesure.

TON PRINCIPAL—LA \flat MAJEUR

BEETHOVEN—*Sonate* (Op. 26.)

La \flat mi \flat majeur MODULATION la \flat maj.

Retour au ton primitif.

TON PRINCIPAL—RÉ \flat MAJEUR

BEETHOVEN—*Sonate* (Op. 27, N^o 2.)

Ré \flat la \flat majeur MODULATION ré \flat maj.

Retour au ton primitif.

P

Mais, il convient d'observer: 1^o que le *scherzo* en *la b* fait suite à l'*andante con variazioni*, qui lui-même est en *la b majeur*, et que conséquemment, le *ton principal* se trouve préparé d'avance; 2^o que de son côté, le *scherzo* en *ré b* est attaqué immédiatement après l'*adagio* en *do* mineur, synonyme de *ré b*, et que par conséquent, si le *mode* change à l'attaque du *scherzo*, le *ton* du moins en est bien préparé.

§ 474.—Il est rare que la *tonalité principale* ne soit pas celle par laquelle débute le *premier motif* d'un morceau.

Voici cependant la *première phrase* de la *Marche nuptiale* du *Songe d'une nuit d'été* de MENDELSSOHN, qui commence par le ton de *mi mineur*, bien que le morceau soit en *do majeur*. Il est vrai que les *sonneries de trompettes*, qui la précèdent et y conduisent, acçusent nettement le ton de *do*.

1^{er} MOTIF
Mi mineur

MENDELSSOHN—*Le songe d'une nuit d'été* (Marche nuptiale)
Allegro.

Do majeur

Do majeur

Mi mineur

Do majeur

Voici, en outre, une *mélodie* de SCHUBERT qui commence en *ré mineur* alors que sa *tonalité principale* est *do majeur*.

SCHUBERT—*La verrai-je encore?* (Mélodie) Publié avec l'autorisation de MM^{es} E. CASTALLAT et C^{ie}, Ed.-Propriétaires.

Lento.

de l'ap - pel - le... tout bas... Viens! — toi que j'a - do - re...

pp

§ 475.—A moins d'avoir un *talent éprouvé*, il serait imprudent de s'autoriser de ces exemples (tout excellents qu'ils sont) pour les imiter.

Des musiciens de génie tels que BEETHOVEN, MENDELSSOHN et SCHUBERT, (sûrs de leur science) ont pu se permettre ces *hardiesses*; mais un *élève* qui voudrait en faire autant risquerait fort de se fourvoyer.

MODULATIONS SIMPLES — MODULATIONS COMPOSÉES

§ 176.—Les *modulations simples* sont celles où l'on va *directement* du ton primitif à celui qu'on veut atteindre, sans passer par *aucune autre tonalité*.

MODULATION SIMPLE ou directe de SOL MAJEUR à RÉ MAJEUR.

MOZART — *Don Giovanni* (Final du 1^{er} Acte)

Sol majeur ————— *Ré majeur*

§ 177.—Les *modulations composées* sont celles où l'on touche, en passant, à *une ou plusieurs tonalités intermédiaires* plus ou moins définies.

MODULATION COMPOSÉE de SI b MAJEUR à RÉ MAJEUR en passant par les tons majeurs Fa, sol b et mi b

E. DURAND — PHRASE DE 13 MESURES

Andantino. *Si b majeur*

dolce

MODULATIONS
Fa majeur

ff

Sol b majeur — *Fa majeur* — *Mi b majeur* — *Ré majeur*

Allargando.

§ 178.—On peut, à volonté et selon les *développements* qu'on veut donner à la *période modulante*, prendre, tantôt le *plus court chemin* et tantôt le *plus long* pour aller d'une tonalité à une autre.

§ 179.—C'est ainsi qu'une *modulation* entre *tons voisins*, qui pourrait être *simple, immédiate et directe*, peut aussi se faire en passant par une ou plusieurs *autres tonalités* plus ou moins définies, et devenir de la sorte, une *modulation composée*.

MODULATION COMPOSÉE de MI b MAJEUR à SOL MINEUR, son voisin
en passant par DO MINEUR, leur voisin commun

BEETHOVEN—*Sonate*, Op 49, N^o 1 (Andante en Sol mineur)

Andante.

Mi b majeur

Do mineur

Sol mineur

§ 180.—Par contre, une *modulation* entre *tons éloignés* qui souvent, ne s'opère que *graduellement*, et en passant par plusieurs *tonalités intermédiaires*, peut aussi se faire en *quelques accords*, et assez rapidement, si l'on emploie certains *artifices harmoniques* tels que *l'équivoque*, le *changement de mode* ou *l'enharmonie*.

MODULATION de SI b MAJEUR en RÉ MAJEUR
(5 mesures de moins que dans l'exemple du § 177)

E. DURAND—PHRASE DE 8 MESURES

Changement de mode

Si b majeur

Ré mineur

Ré majeur

p

f

Par équivoque

CHANGEMENTS DE TON OU DE MODE

§ 181.—Lorsqu'on *attaque* une phrase dans un *autre ton* ou un *autre mode* que ceux de la phrase précédente, sans *aucune préparation* mélodique ou harmonique, ce n'est plus ce qui s'appelle *moduler*, puisqu'on passe, *sans transition*, d'un *ton* ou d'un *mode* à l'*autre*, c'est tout simplement, *changer de ton* ou de *mode*.

§ 182.—Ces *changements* peuvent avoir lieu pour passer d'une *phrase* à l'*autre* ou d'un *membre de phrase* au *membre suivant*; mais c'est principalement à la *suite d'une période* ou d'un *motif achevé*, que l'on *attaque* ainsi un *nouveau ton*, sans le lier aucunement avec le ton qui le précède.

§ 183.—De même que les *modulations* proprement dites, les *changements de ton* ou de *mode* les plus naturels, les plus faciles et, par ces raisons, les plus usités, sont ceux qui se font, d'une part: aux *tons voisins* du *ton primitif*; d'autre part, à son *homonyme* (ce qui ne constitue qu'un *changement de mode*;) et enfin, entre *tons* qui, n'étant ni *voisins* ni *homonymes*, différent de trois, de cinq, ou surtout de quatre accidents dans l'armature de la clef; et cela principalement entre *tons majeurs*.

§ 184.—Quant aux *changements de ton* dont le *point de départ* est en *mode mineur*; s'ils n'ont pas lieu entre *tons voisins* ou *homonymes*, ils se font presque toujours à l'aide de l'*équivoque*.

§ 185.—Parmi ces *changements de ton*, l'un des plus naturels est celui qui a lieu au *ton majeur* placé à la *quinte juste supérieure* du *ton mineur primitif*; c'est-à-dire, au ton de sa *dominante* (mode majeur.)

EXEMPLES DES CHANGEMENTS DE TON OU DE MODES LES PLUS USITÉS

D'un TON MAJEUR à son RELATIF MINEUR

MOZART—Sonate en la mineur (Rondo alla Turca)

La majeur

CHANGEMENT DE TON
Fa mineur

Modulation en do mineur

D'un TON MINEUR à son RELATIF MAJEUR

E. DURAND — Tarentelle — Publié avec l'autorisation de M^{lle} V^e F. GIBOD, Ed.-Propriétaire.
La mineur

CHANGEMENT DE TON
Do majeur

D'un TON MAJEUR à celui de sa DOMINANTE, même mode

AD. ADAM — Si j'étais Roi! (Ouvverture) — A. LEDUC, Ed.-Propriétaire.
Andante.
Mi 7 majeur

CHANGEMENT DE TON
Si 7 majeur

D'un TON MINEUR à celui de sa DOMINANTE, même mode

E. DURAND — Ouverture de concert.
La mineur

CHANGEMENT DE TON
Mi mineur

D'un TON MAJEUR à celui de sa SOUS-DOMINANTE, même mode

AD. ADAM — *Si j'étais Roi!* (Ballet) — A. LEDUC, Ed.-Propriétaire.
Allegro moderato.

pp Fa majeur

ff

CHANGEMENT DE TON
Si b majeur

D'un TON MINEUR à celui de sa SOUS-DOMINANTE, même mode

GOUNOD — *Faust* (12^e Scène) — Publié avec l'autorisation de M^e CHOUDENS, Ed.-Propriétaire.
La mineur *Re' mineur*

J'ai lan - gui - tris - te et so - li - tai - re, J'ai lan - gui - tris - te et so - li - tai - re

D'un TON MAJEUR à son HOMONYME MINEUR

ROSSINI — *Moïse* (Air de Ballet) — Publié avec l'autorisation de M^e DE WAQUET, Ed.-Propriétaire.

Adagio.

f *p* *f* *p*

CHANGEMENT DE MODE
Mi b mineur

D'un TON MINEUR à son HOMONYME MAJEUR

MOZART—Sonate en La mineur.

La mineur

La majeur

CHANGEMENT DE MODE

TONS ÉLOIGNÉS

De DO MAJEUR (rien à la clef) à MI b MAJEUR (3 bémols)—3 accidents de différence

E. DURAND—Noël à 2 voix. Publié avec l'autorisation de M. A. LE BEAU, Ed.-Propriétaire. CHANGEMENT DE TON

Retournelle *Chant.*

legato.

CHANGEMENT DE TON

De DO MAJEUR (rien) à LA b MAJEUR (4 bémols)—4 accidents de différence

SAINT-SAËNS—Elienne Marcel, Valse. Publié avec l'autorisation de MMS A. DURAND et Fils, Ed.-Propriétaires.

Do majeur *La b majeur*

Do majeur

La b majeur

De FA MINEUR (4 bémols) à DO MAJEUR (rien)—4 accidents de différence

WEBER—L'invitation à la Valse (Phrases de milieu)

Fa mineur *Do majeur, ton de la Dominante (Mode majeur) du ton de fa mineur*

Fa mineur

ff

CHANGEMENT DE TON

Do majeur, ton de la Dominante (Mode majeur) du ton de fa mineur

De SI \flat MAJEUR (2 bémols) à DO \flat MAJEUR (7 bémols) — 5 accidentés de différenceE. DURAND — *Solfège méthodique*. Publié avec l'autorisation de M^e A. NOËL, Ed.-PropriétaireSi \flat majeurDo \flat majeur

De LA MINEUR à SOL \sharp MINEUR — 5 accidentés de différence

ALLIANCE ET ALTERNANCE DE DEUX TONALITÉS

dans une même phrase

§ 186.—Il y a une telle *affinité* entre certains tons, qu'une *phrase* (même la première ou la dernière d'un morceau) peut être composée mi-partie de l'un, mi-partie de l'autre.

Tels sont, notamment, un *ton majeur* et son *relatif mineur*.

Début d'un morceau en LA \flat MAJEUR
allant alternativement du *ton principal* à son *relatif mineur*

E. DURAND — *Légende*.La \flat maj.

Fa mineur

La \flat maj.

§ 187.—Voici le commencement d'un morceau dont le ton principal est *sol* majeur, mais qui, après un *repos à la dominante* du ton de *mi* mineur (8^{me} mesure) passe, alternativement et plusieurs fois de suite, de ce *dernier ton* (*mi* mineur) à celui de sa *dominante* (*si* majeur)

§ 188.—Cette *alternance* paraît très *naturelle* et s'obtient sans effort; ce qui prouve qu'on peut passer facilement d'un *ton mineur* à celui de sa *dominante* (mode majeur) et *vice versa*. (§ 185)

E. DURAND — *Légende pour le piano*. Publié avec l'autorisation de M^{me} V^e E. GIROD, Ed-Propriétaire.

Sol majeur
Allegretto.

The musical score consists of five systems of piano music, each with a treble and bass clef. The first system is labeled 'Sol majeur' and 'Allegretto'. The second system is labeled 'Si majeur' and 'Mi mineur'. The third system is labeled 'Si majeur' and 'Mi mineur'. The fourth system is labeled 'si majeur'. The fifth system is labeled 'si majeur'. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes marked with 'x'.

PHRASE en SOL MINEUR allant alternativement du TON PRINCIPAL à son RELATIF MAJEUR

E. DURAND — *Sous d'autres cieux*, Melodie. Publié avec l'autorisation de M^r CHOL DEAS, Ed-Propriétaire.

Sol mineur *Si b majeur* *Sol mineur* *Si b majeur* *Sol mineur*
Andantino.

The musical score consists of a single system of piano music, with a treble and bass clef. It is labeled 'Andantino'. The music features a steady eighth-note rhythm in the right hand and a more complex bass line. The modes alternate between Sol mineur and Si b majeur.

§ 189.—Souvent aussi, le ton de la *sous-dominante* alterne avec le *ton principal*.

1^{re} PHRASE d'un *Allegro* en DO MINEUR

Alternance du TON PRINCIPAL (Do min.) et de celui de sa SOUS-DOMINANTE (Fa min.)

BEETHOVEN—*Sonate pathétique*.

§ 190.—Cette association du ton de la *sous-dominante* au *ton principal* se rencontre fréquemment dans les *Codas*.

CODA d'un *Andante* en FA MAJEUR — Alternance des tons de FA et de SI \flat

MOZART—*Sonate en la mineur*.

CODA d'un *Allegro* en MI \flat MAJEUR — Alternance des tons de MI \flat et LA \flat

HUMMEL—*Sonate en mi \flat* .

CHOPIN—Op. 47. (3^me Ballade)Repos sur la b , dominante de re^b mineurTon de do \sharp mineur substitué à celui de re^b mineur
CHANGEMENT ENHARMONIQUE.

The score shows two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The music features a sequence of chords and melodic lines. A bracket above the first few measures indicates a 'Repos sur la b, dominante de re^b mineur'. A vertical line marks a 'CHANGEMENT ENHARMONIQUE' where the key signature changes to three flats (B-flat, E-flat, and A-flat), which is enharmonically equivalent to D# minor.

§ 192. — On ne peut faire tout le tour du *cadran tonal*, dans un sens ou dans l'autre, (branche des dièses ou branche des bémols) sans être obligé de pratiquer l'*enharmonie* à un moment donné.

E. DURAND—*Traité d'harmonie* (N^o 256) A. LECL. Ed. Propriétaire.Do majeur, ton principal — Progression modulante par 5^{tes} supérieures ou 4^{tes} inférieures en partant de la

The score shows two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature is no sharps or flats (C major). The music illustrates a modulation from C major to G major (the fifth above) through a series of chords and melodic lines.

branche des dièses

ENHARMONIE.

The score shows two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature changes from no sharps or flats to one sharp (F# major). This is an enharmonic modulation from G major to F# major, achieved through a series of chords and melodic lines.

Progression modulante par 5^{tes} inférieures ou 4^{tes} supérieures en partant de la

The score shows two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature is one flat (F major). The music illustrates a modulation from C major to F major (the fourth below) through a series of chords and melodic lines.

branche des bémols. ENHARMONIE.

The score shows two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature changes from one flat to two flats (E-flat major). This is an enharmonic modulation from F major to E-flat major, achieved through a series of chords and melodic lines.

§ 193.—Mais, comme tout *changement enharmonique* est une *complication*, il ne faut pas en user inutilement.

Ainsi, quand une *modulation* n'est que *passagère*, et qu'elle ne conduit pas à des *tonalités tout-à-fait inusitées*, il est superflu d'employer l'*enharmonie*. Tel est le cas de l'exemple suivant, où nous avons préféré conserver le ton de *sol # majeur* pendant quatre mesures, plutôt que de *substituer* à ce ton celui de *la b* bien plus usité, parce que cette *substitution* eût entraîné deux *changements enharmoniques coup-sur-coup*; ce qui eût compliqué l'*écriture musicale* et sa *lecture*, tout en donnant une apparence d'*hétérogénéité* aux tonalités employées.

E. DURAND—Promenade en Juin. Mélodie. Publiée avec l'autorisation de M^{rs} CHOUDESS, Ed. Propriétaire.

Mi majeur (TON PRINCIPAL) Cadence à la dominante de Do # mineur (§ 185) Sol # majeur pendant quatre mesures.

Nous irons chasser les chos - ses ai - lé - es, Moi, la

strophe, et toi, le pa - pil - lon d'or. Et nous choi - rons

Do # mineur. Retour en Mi majeur.

§ 194.—Les *rappports réciproques* des tonalités entre elles sont si nombreux, il y a tant de *manières diverses* de passer de l'une à l'autre, qu'il serait impossible d'en faire l'*énumération complète*. On pourrait remplir un *gros volume* d'exemples de *modulations* sans épuiser la somme des *combinaisons possibles*.

C'est pourquoi l'on ne saurait trop s'exercer dans l'*art difficile* de moduler. Aussi, conseillons-nous aux *instrumentistes*, en général, et particulièrement aux *pianistes*, de prendre l'habitude, quand ils étudient leur instrument, de faire toujours, pour passer d'un morceau à l'autre, la *modulation* qui convient pour conduire du *premier ton* au *second*, en s'appliquant à *accorder* leur modulation avec le *genre* de ces morceaux de manière à en bien ménager la *transition*.

§ 195.—Evidemment il est plus aisé de *déterminer une modulation* sur un instrument comme le *piano*, l'*orgue* ou la *harpe*, où les *accords* sont praticables sous toutes les formes, que sur une *flûte*, un *hautbois* ou un *basson*, qui ne peuvent faire qu'une *seule note* à la fois.

Mais, à défaut d'*accords plaqués*, on peut, du moins, sur un instrument quelconque jouer des *accords brisés* ou *arpégés*; et l'on a, de plus, à sa disposition, les *liaisons mélodiques* qui, multipliées au besoin, peuvent conduire à tous les tons, quel que soit celui d'où l'on part.

Ces moyens, quoique bornés, offrent à qui sait s'en servir, des ressources suffisantes pour opérer *n'importe quelle modulation*.

Les instruments à archet: *violon*, *alto* et *violoncelle*, ont, de plus, la faculté de faire certains accords en *doubles*, *triples* et *quadruples cordes*.

APPLICATION DE CERTAINES
RÈGLES DE L'HARMONIE
A LA COMPOSITION

DES DIFFÉRENTES ESPÈCES DE PARTIES MÉLODIQUES

§ 196.—Pour appliquer à la composition certaines *règles de l'harmonie*, il est nécessaire de se rendre compte du rôle plus ou moins important que remplit, dans l'*ensemble harmonique*, chacune des *parties mélodiques* dont cet ensemble est formé.

§ 197.—Il existe, en effet, plusieurs espèces de parties mélodiques;

ou les divise:

1^o en *parties réelles* et *parties de redoublement*;

2^o en *partie principale* ou *prédominante* et *parties d'accompagnement* ou de *remplissage*.

PARTIES RÉELLES

BEETHOVEN — 1^{er} Quatuor, Scherzo.

A

§ 198.—On nomme *partie réelle*, toute partie qui concourt à l'*ensemble harmonique*, et qui diffère des autres parties du même ensemble.

L'exemple suivant ne contient que des *parties réelles*.

PARTIES DE REDOUBLEMENT

BEETHOVEN — 5^{me} Quatuor, Minuetto.

B

§ 199.—On nomme *partie de redoublement*, ou simplement *redoublement*, toute partie qui ne fait que reproduire, à l'*unisson* ou à l'*octave* et *simultanément*, le dessin d'une autre partie, sans rien ajouter à l'harmonie.

Dans l'exemple suivant, le 2^d violon *redouble* l'alto et réciproquement.

PARTIE PRINCIPALE

§ 200.—On nomme *partie principale* ou *mélodie prédominante* celle qui se détache de l'ensemble par un *contour mélodique* plus accusé, *plus saisissant* que celui des autres parties. (Ex. 4. 1^{er} violon; Ex. B. 2^d violon et alto.)

PARTIE DE REMPLISSAGE

§ 201.—On nomme *partie de remplissage*, *partie accessoire* ou *partie secondaire*, celle qui ne fait que *compléter* ou *renforcer l'harmonie*, sans avoir par elle-même un intérêt mélodique particulier. (Ex. 4. 2^{me} et 3^{me} parties; Ex. B. 1^{er} violon.)

N. B.—En aucun cas, la Basse n'est considérée comme partie de remplissage.

PARTIES D'ACCOMPAGNEMENT

§ 202.—On nomme *parties d'accompagnement*, celles qui, laissant à découvert la *mélodie prédominante*, se bornent à accompagner cette dernière, soit en *accords plaqués* ou *brisés*, soit par des *dessins quelconques*.

E. DURAND—*Au pays des fruits d'or*, Mélodie. Publié avec l'autorisation de M^r L. GREGH, Ed.-Propriétaire.

PARTIE PRINCIPALE
ou *mélodie prédominante*

PARTIES D'ACCOMPAGNEMENT
(accords plaqués)

Musical score for 'Au pays des fruits d'or'. The main melody is in G major, 6/8 time. The accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

E. DURAND—*Si je vous le disais*, Mélodie. Publié avec l'autorisation de M^r A. NOËL, Ed.-Propriétaire.

PARTIE PRINCIPALE
ou *mélodie prédominante*

PARTIES D'ACCOMPAGNEMENT
(accords brisés)

Musical score for 'Si je vous le disais'. The main melody is in B-flat major, common time. The accompaniment features broken chords in the right hand and a bass line in the left hand.

E. DURAND—*Souvenirs de Bretagne*, Fantaisie. Publié avec l'autorisation de M^r L. GREGH, Ed.-Propriétaire.

PARTIE PRINCIPALE
ou *mélodie prédominante*

PARTIES
D'ACCOMPAGNEMENT
(dessin à la main droite)

Piano

Musical score for 'Souvenirs de Bretagne'. The main melody is in G major, 2/4 time, marked 'Hautbois'. The accompaniment is for piano, featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

§ 203.—Lorsque, dans une *succession d'accords*, aucune partie ne se détache de l'ensemble, soit par le *rythme*, soit par le *contour mélodique*, ce sont les *deux parties extrêmes* qui doivent être considérées comme *parties principales*.

Musical score for § 203. It consists of four staves. The top two staves are enclosed in a dashed box labeled "PARTIES PRINCIPALES". The bottom two staves are enclosed in a solid box labeled "PARTIES de REPLISSAGE". The music is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The top two staves feature a melodic line with various intervals and rests, while the bottom two staves provide harmonic support with chords and moving lines.

§ 204.—La *mélodie prédominante* peut passer d'une partie à une autre, et dès lors, chacune de ces parties devient, à son tour, *partie principale*.

E. DURAND — *Solfège à 2 voix*. Publié avec l'autorisation de M^c A. NOEL, Ed-Propriétaire.

Musical score for § 204. It shows two systems of piano accompaniment. The first system is labeled "Mélodie prédominante, PARTIE PRINCIPALE" and the second is also labeled "Mélodie prédominante, PARTIE PRINCIPALE". The music is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The first system shows a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand. The second system shows a more active melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand.

§ 205.—Il peut y avoir, à la fois, *plusieurs parties principales*.

E. DURAND — *Solfège à 2 voix égales*. Publié avec l'autorisation de M^c A. NOEL, Ed-Propriétaire.

Musical score for § 205. It shows three systems of piano accompaniment. The top two systems are labeled "PARTIES PRINCIPALES" and the bottom system is labeled "PARTIES D'ACCOMPAGNEMENT". The music is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The top two systems feature melodic lines in both hands, with dynamics markings of *mf* and *m*. The bottom system features a supporting line in both hands with a dynamic marking of *mf*.

MUSIQUE ÉCRITE A PLUSIEURS PARTIES RÉELLES

§ 206.—Sauf de très rares exceptions, les *leçons d'harmonie*, et surtout les exercices de *contrepoint*, ne se composent que de *parties réelles*; c'est pourquoi on y défend absolument les *octaves* et les *unissons consécutifs*, qui appauvrissent l'harmonie en confondant momentanément deux parties.

§ 207.—Les *morceaux* écrits pour plusieurs voix ou plusieurs instruments: *duos*, *trios*, *quatuors* ou *chœurs*, le sont ordinairement à deux, trois ou quatre *parties réelles*, et dès lors, cette règle de l'harmonie y est généralement observée.

FRAGMENTS A 2, 3 ET 4 PARTIES RÉELLES où sont observées toutes les RÈGLES DE L'HARMONIE

E. DURAND—*Solfège* à 2 voix égales. Publié avec l'autorisation de M^eA. NOËL, Ed-Propriétaire.
Tempo di Marcia.

1^{re} PARTIE

2^e PARTIE

E. DURAND—*L'Alouette*, Chœur à 3 voix égales. Publié avec l'autorisation de M^eA. LE BEAU, Ed-Propriétaire.

Allegretto.

Soprano

Mezzo-Soprano

Contralto

GOUNOD—*Faust*, Quatuor du jardin. Publié avec l'autorisation de M. CHOUDENS, Ed-Propriétaire.

Moderato assai.

§ 208.—Il est rare qu'on écrive à plus de quatre *parties réelles*, même quand on dispose d'un *grand nombre* de voix ou d'instruments; et c'est accidentellement qu'on arrive à en employer cinq ou six.

§ 209.—Au contraire, le nombre des *parties réelles* est souvent réduit à trois ou à deux, soit qu'on fasse taire les autres parties, soit qu'on en *redouble* une ou plusieurs. (Ex. page 75)

§ 210.— Quelquefois, même, *toutes les parties* marchent, pour un moment, à l'*unisson* ou à l'*octave*, ne formant ensemble qu'*une seule partie réelle* (Ex. page 76, troisième et quatrième mesures.)

ROSSINI—*Sémiramis*, Ensemble à 4 voix extrait du *Quintette*.

REMARQUE

§ 211.— A la cinquième mesure, les *deux basses*, chantant à l'*unisson*, se confondent momentanément, en une *seule partie*; ce qui réduit à *trois* le nombre des *parties réelles*, pendant la durée de cette mesure.

(*) On sait que la musique notée en clef de sol pour le ténor est à une octave trop haut pour sa voix; et que, par conséquent, il la chante à une octave au-dessous de ce qui est écrit. Il faut donc baisser d'une octave cette partie de ténor; c'est pourquoi nous l'avons surmontée des mots: *ottava bassa* (octave basse)

BEETHOVEN—Menuet du *Quatuor*, Op. 18, N^o 5

Musical score for the first system of the Minuet. The title "Minuetto." is written above the first staff. The music is in G major and 3/4 time. The first two staves (Violin I and Violin II) begin with a piano (*p*) dynamic. The piano and cello parts are silent in this system.

Musical score for the second system. The Violin I part continues with a melodic line, while the Violin II part provides harmonic support. The piano and cello parts remain silent.

Musical score for the third system. The Violin I part continues with a melodic line, while the Violin II part provides harmonic support. The piano and cello parts remain silent.

REMARQUES

§ 212.—Pendant douze mesures, l'alto et le violoncelle se taisant, il reste deux parties, 1^{re} et 2^e violons, jouant en *duo*. Pendant les douze mesures suivantes, les quatre instruments jouent à la fois, mais il n'y a pourtant que trois parties réelles, les deux violons ne comptant que pour une, attendu qu'ils font la même chose: l'un redoublant l'autre à l'octave.

§ 213.—Dans la *musique d'orchestre*, les *silences* et les *redoublements de parties* sont nécessairement très fréquents; on pourrait même dire qu'on est forcé d'avoir constamment recours à l'un ou à l'autre de ces moyens si ce n'est à *tous les deux*; car, pour donner à chacun des instruments d'un orchestre *une partie réelle*, différente de toutes les autres, il faudrait pouvoir écrire à seize, dix-huit, vingt parties et plus, ce qui est matériellement impossible.

ROSSINI—*Le Comte Ory*, Ritournelle de l'Air du Gouverneur. Publié avec l'autorisation de M^r PH. MAQUET, Ed.-Propriétaire.

Andantino

Flûtes *f* *p* *f* *SOLU tr*

P¹ Flûte *f* *f*

Hautbois *f* *p* *SOLU* *f*

Clarinettes en ut *f* *p* *SOLU* *f*

Cors en fa *f* *p* *SOLU* *f*

Trompettes en si b *f* *f*

Bassons *f* *f*

Violons *f* *pp* *f*

Alto *f* *pp* *f*

Violoncelle *f* *ff*

Contrebasse *f* *f*

REMARQUES

§ 214.— Dans l'exemple qui précède, le premier membre de phrase, écrit, en apparence, à dix parties, n'a, pourtant, que *trois parties réelles*.

3 PARTIES RÉELLES

Chacune de ces trois parties est *redoublée plusieurs fois*, soit à l'unisson, soit à l'octave grave ou à l'octave aiguë, par divers instruments, de sorte qu'elles sont jouées *simultanément*, savoir :

LA 1 ^{re} PARTIE par	LA 2 ^{me} PARTIE par	LA 3 ^{me} PARTIE par
<p>2^{es} Flûtes</p> <p>1^{re} Flûte à l'8^{ve} aiguë.</p> <p>2 Hautbois.</p> <p>1^{er} Violons.</p> <p>2^{es} Violons.</p>	<p>2 Clarinettes</p> <p>1^{er} Basson.</p> <p>Alto.</p> <p>Violoncelle.</p>	<p>2 Cors en fa.</p> <p>2 Trompettes en si b.</p> <p>2^{es} Basson.</p> <p>Contrebasse.</p>

Puis, tour-à-tour, ces divers instruments se taisent, et les combinaisons suivantes se succèdent :

1 ^{re} 3 PARTIES RÉELLES sans redoublement, par	2 ^{de} UNE SEULE PARTIE. (l'Alto) doublé à l'octave par le 1 ^{er} Violon, puis par le 2 ^{de}	3 ^{de} UNE SEULE PARTIE. (le Violoncelle) doublé à l'octave par la Contrebasse (*) et à l'unisson par le Basson
<p>1^{re} Flûte.</p> <p>1^{er} Hautbois.</p> <p>1^{re} Clarinette.</p> <p>1^{er} Cor en fa.</p>	<p>1^{er} Violon.</p> <p>2^{de} Violon.</p>	<p>Violoncelle.</p> <p>Contrebasse.</p> <p>Basson.</p>

4^e Enfin, tout l'orchestre reprend à *quatre parties réelles*, avec de nombreux redoublements. (Voir la fin de l'exemple)

(*) On sait que la Contrebasse joue, à l'octave plus bas, ce qui est écrit

OCTAVES ET UNISSONS CONSÉCUTIFS

§ 215.—On a vu (§ 210) comment, dans la musique d'ensemble (vocale ou instrumentale) certains *dessins mélodiques* peuvent être exécutés par plusieurs parties à la fois, ce qui produit, entre ces parties, des *octaves* ou des *unissons consécutifs*.

§ 216.—Cependant, dans les *traités d'harmonie* et de *contrepoint*, ces suites d'*unissons* ou d'*octaves* sont absolument défendues.

D'où provient donc cette apparente contradiction entre la règle et la pratique?

§ 217.—C'est que, comme nous le disons plus haut (§ 206) les *leçons d'harmonie* et de *contrepoint* ne se composent que de *parties réelles*, c'est-à-dire de parties qui, toutes, doivent être toujours *différentes* les unes des autres, chacune remplissant un rôle particulier dans l'ensemble.

§ 218.—Or, quand l'oreille s'est habituée aux *richesses harmoniques* produites par l'accord de ces parties diverses, si tout-à-coup, deux de ces parties, se confondant en une seule, se mettent à marcher, accidentellement, à l'*unisson* ou à l'*octave*, il en résulte un *appauvrissement de l'harmonie* qui cause une sensation pénible.

§ 219.—Mais quand il y a *parti pris*, et que les *redoublements* à l'*octave* ou à l'*unisson* ne font que *renforcer* un *dessin mélodique* et lui donner *plus de relief*, sans rien retrancher de l'*harmonie*, ceci ne constitue pas une *paupreté*, bien au contraire.

§ 220.—Le *piano* et l'*orgue*, instruments polyphoniques qui, chacun à sa manière, résument, plus ou moins, toute espèce de *musique d'ensemble*, jouissent du même privilège que l'*orchestre*, en ce qui concerne les *redoublements de parties* à l'*octave*.

§ 221.—Quant aux *unissons*, un *piano seul* ne pouvant en donner la sensation, *il n'existe pas*, pour cet instrument, d'*unissons consécutifs*.

EXEMPLES DE REDOUBLEMENTS qu'on peut se permettre AU PIANO
malgré les suites d'octaves qu'ils produisent

1^{re} PARTIE REDOUBLÉE à l'octave

CHOPIN — Op. 9, N^o 1. Nocturne.

BASSE REDOUBLÉE à l'octave

CHOPIN — 9^{me} Scherzo.

CHANT DE LA 1^{re} PARTIE DOUBLE à l'8^{ve} grave par une PARTIE INTERMÉDIAIRE
 puis, MEME REDOUBLEMENT de cette dernière par la BASSE

SCHUMANN — *Feuillets d'Album* (Romance)

CHANT DE LA 2^e PARTIE DOUBLE à l'8^{ve} grave par la BASSE

STEPHEN HELLER — Op. 85, *Tarentelle* en la 2 — Publié avec l'autorisation de M^{me} H. HAMÉLIE, Ed-Propriétaire.

BASSE DOUBLÉE à l'8^{ve} par la partie supérieure, d'abord partiellement, puis totalement.

BEETHOVEN — *Sonate*, Op. 10, N^o 1.

QUINTES CONSÉCUTIVES

§ 222.—Ainsi que les *octaves*, les *quintes consécutives* sont généralement défendues en *harmonie* comme en *contrepoint*. Mais la raison de cette défense n'est pas la même pour ces dernières que pour les premières.

Comme nous l'avons dit précédemment, les *octaves consécutives* sont défendues à cause de la *pauvreté harmonique* qu'elles produisent, tandis que la prohibition des *quintes consécutives* vient de ce que leur effet est généralement *dur*.

§ 223.—Donc, *octaves consécutives*: **pauvreté**; *quintes consécutives*: **dureté**.

§ 224.—Seulement, cette *dureté* est plus ou moins grande selon la manière dont les *quintes* se succèdent; et, de plus, elle peut être *atténuée* et *adoucie* par certaines dispositions des accords employés, ainsi que par la *nature même* de ces accords.

DES CAUSES QUI PEUVENT ATTÉNUER LE MAUVAIS EFFET DE DEUX QUINTES CONSÉCUTIVES

§ 225.—L'*atténuation* du mauvais effet de *deux quintes consécutives* peut tenir à des *causes diverses*.—De ces diverses causes, les plus fréquentes sont:

1^{re} la *diminution* de l'une des deux quintes,
(principalement de la *seconde*) ou de *toutes les deux*;

2^o l'état de
1^{er} renversement
du 2^d accord
de l'enchaînement;

3^o le *redoublement*, par *mouvement contraire*,
de la *fondamentale* de ce 2^d accord;
et particulièrement celui qui a lieu par $\frac{1}{2}$ ton
diatonique ascendant (2^{de} mineure)

4^o la *prolongation*,
dans le 2^d accord de la
1^{re} fondamentale doublée;

5^o le *mouvement ascendant*, ou surtout *descendant* de $\frac{1}{2}$ ton
(*diatonique* ou *chromatique*) des deux quintes;

6^o la *communauté* entre les 2 accords,
de l'une des deux notes formant la 1^{re} quinte;

7^o enfin, la *douceur* inhérente à certains accords de *résolution*,
tels que celui de 7^{me} de dominante,
à l'état *fondamental* ou de 1^{er} renversement.

BEETHOVEN—1^{re} Symphonie. (1^{er} mouvement)

MOZART—Le Nozze di Figaro (N^o 7, Terzetto)

MOZART.—Sonate en la majeur.

MOZART—Le Nozze di Figaro (Final du 1^{er} Acte)

SCHUMANN—Ronde (Album pour La Jeunesse)

SCHUMANN—1^{er} Choral pour Piano.

BEETHOVEN—Sonate Op 2, N^o 2.

H. BERTINI—Etudes caractéristiques.

MOZART—Le Nozze di Figaro (N^o 7, Terzetto)

WEBER—Concert-Stück

BEETHOVEN—Op. 7. Sonate en mi b majeur

E. DURAND

Tempo di Marcia. Fond. Prolon-
doub. gation. Fond. Prolon-
[doub.] gation.

ff

1^{er} renvers! 1^{er} renvers!

TH. DUBOIS — *Tantum ergo*. PEREGALLY et PARY. Ed.-Propri.

Sen - su - um de - fee - lu - i

Fondament double moult contraire.

5^{tes} justes par 1/2 ton descendant.

MOZART — *Le Nozze di Figaro*, 4^{me} Acte (Cavatine)

Fondam. double par 1/2 ton ascend.

5^{tes} justes par 1/2 ton descendant.

E. DURAND — *Jours lointains* (Mélodie) E. BALDOLLET & C^{ie}, Ed.-Propri.

5^{tes} justes par 1/2 ton ascend.

E. DURAND — *Oiseau voyageur* (Ritournelle)

Do note commune Fa note commune

Fa note commune.

MOZART — *Le Nozze di Figaro* (N^o 2, Duo)

5^{tes} justes.

Mouvement.

Do note commune.

CÉSAR FRANCK — *Les cloches du soir* (Mélodie) A. LÉDUC, Ed.-Propriété.

Si - tu n'as pas d'amis, ni d'amours près de toi, Pense à moi! Pense à moi!

5^{tes} justes.

Accord de résolution 7^{me} de dom.

9 7 +

MOZART — *Le Nozze di Figaro* (N^o 3, Cavatine)

5^{tes} justes moult contraire.

Sol note commune.

§ 226. — En dehors des cas précités, il est prudent d'éviter les *quintes consécutives*; et l'on aurait tort d'imiter, en cela, certains *jeunes compositeurs* qui, systématiquement, se complaisent à faire des *suites de quintes* d'un effet souvent détestable; effet auquel, sans doute, ils se sont habitués; car, on s'habitue à tout, même à la laideur.

§ 227. — On trouve, certainement, dans les *œuvres des Maîtres*, parfois deux ou trois *quintes consécutives*; mais, c'est exceptionnellement, et toujours elles se présentent dans des conditions qui les rendent acceptables.

§ 228. — En tout cas, il en est des fautes de *quintes* et d'*octaves*, comme de toutes les *licences*: on ne doit se les permettre qu'après s'être bien assuré qu'elles ne font pas un mauvais effet. Or, pour cela, il faut un *goût très sûr* basé sur l'*expérience*.

De la DISPOSITION des PARTIES D'ACCOMPAGNEMENT et de leurs rapports avec les parties principales

§ 229.—Dans tout *morceau de musique écrit avec accompagnement*, tel qu'en général: un *air*, une *mélodie*, un *solo instrumental*, un *duo*, etc, il y a lieu d'établir une distinction entre les *parties principales* et les *parties accompagnantes*, au point de vue de leurs *rapports harmoniques*.

§ 230.—Entre les diverses *parties de l'accompagnement*, ces rapports doivent être aussi *corrects* que si c'étaient des *parties principales*. Elles jouissent, également, des mêmes *libertés*, des mêmes *licences* que ces dernières, et toutes les *règles* que nous venons d'exposer (§§ 206 à 228) leur sont applicables.

§ 231.—Quant aux *rapports réciproques* des parties principales avec les parties d'accompagnement, on leur accorde une *certaine indépendance*, particulièrement en ce qui concerne les *octaves* et les *unissons consécutifs*.

§ 232.—Ainsi, *deux octaves ou deux unissons*, qui se présentent *accidentellement* entre la *mélodie* et l'*accompagnement*, ne sont à éviter qu'avec la *basse seulement*.

E. DURAND—Noël normand.

Par exemple, il faut préférer ceci:

à cela:

§ 233.—Il arrive même, fort souvent, que la *partie supérieure de l'accompagnement* ne fait que *doubler les notes principales de la mélodie*, si ce n'est la *mélodie* tout entière.

GOUNOD—Le Vallon (Mélodie) Publiée avec l'autorisation de M. CHOUDESS, Ed. Propriétaire

§ 234.—Les anciens auteurs: RAMEAU, GLÜCK, GRÉTRY, etc, doublent presque toujours le *chant*, par la *partie supérieure* de l'accompagnement.

RAMEAU— *Castor et Pollux* (Prologue)

Animé.

Ra - ni - mez - vous, ra - ni - mez - vous, Plai - sirs! — Ra - ni - mez - vous, Plai - sirs! — Vé - nus des - cent des cieux, La paix va descendre a - vec et - le.

§ 235.—Ce *mode d'accompagnement*, bien que d'un usage moins fréquent de nos jours, n'est pas abandonné, cependant.

GOUNOD— *Noël*. Publié avec l'autorisation de M^r CHOUDENS, Ed-Propriétaire.

Mon - tez — à Dieu, chants d'al - lé - gres - se! O cœurs brû - lés d'un saint — a - mour,

E. DURAND— *La chanson de Marie* (Mélodie) A LE BEAL, Editeur

dolce

Hé - las! je sais un chant d'a - mour Triste et gai tour à tour;

dolce

Cet te chau - son douce à fo - reil - le, Pour le cœur n'a point sa pa - reil - le.

dolce

f

§ 236.—Quelquefois, et de *parti-pris*, on double le *chant* par la *partie grave* de l'harmonie, de telle sorte que ce *chant* devient sa propre *basse*.

Ceci se fait, surtout, quand le *chant* est écrit pour *basse* ou *baryton*.

E. DURAND—*La chanson de l'Ermite* (Mélodie pour Basse ou Baryton) A. LE BEAU, Editeur.

p

La chaumière où seul j'ha - bi - te Est pe - ti - te, — Mais elle est près d'un é -

p *cantato*

- tang Et d'un bois jeune et flottant Qui fa - bri - - - te, Qui fa - bri - - - te.

MASSENET—*Pensée d'automne* (Mélodie pour Baryton) Publié avec l'autorisation de MMCS H. REUFEL et Cie, Au Ministère, 2125, Rue Vivienne, Seuls Ed. Propriétaires.

Une chanson d'a - dieu sort des sources trou - blé - es, — Si vous plaît, mon amour, re - pre - nous le chemin

§ 237.—Mais, quand le *chant* est dans la *région supérieure de l'harmonie*, les rapports de la *Basse* avec ce *chant* doivent être ceux de *deux parties réelles*; ce qui exclut la faculté de faire des *octaves consécutives* entre ces deux parties. (Voir les exemples des §§ 233 et 234.)

§ 238.—En général, les *parties d'accompagnement* forment, dans leur ensemble et par *elles-mêmes*, une *harmonie complète* (ou, tout au moins *satisfaisante*) sans le concours de la *partie principale*.

Cette *harmonie* peut se présenter sous forme d'*accords plaqués*; (Voir les 3 exemples des §§ 234 et 235 qui précèdent;) elle peut se présenter sous forme d'*accords brisés* ou arpégés (Voir l'exemple du § 233.)

§ 239.—Parfois, cependant, la *mélodie* compte comme *partie essentielle* de l'harmonie, l'accompagnement ne fournissant que des *accords incomplets*.

REBER—*L'échange* (Mélodie) Publié avec l'autorisation de MM. E. COSTALLAT et C^e, Ed-Propriétaires.

En me pro-mé-nant, ce soir au ri-va-ge, Où pendant u-ne heure, à vous j'ai ré-vé.

GOUNOD—*Le premier jour de Mai* (Mélodie) Publié avec l'autorisation de M. CHOLENS, Ed-Propriétaire.

Lais-sous le lil et le som-meil Cet-te jour-né-e.

Pour nous l'au-rose au front ver-meil Est dé-jà né-e.

§ 248.—De la *structure du sujet* dépend la *nature de la fugue*; ainsi, le *sujet d'une fugue du ton* est autrement conçu que *celui d'une fugue réelle*, comme on le verra ci-après.

§ 249.—La *tonique* et la *dominante* étant les meilleures notes d'*attaque*, les meilleurs *points de repos*, c'est ordinairement par l'une de ces *deux notes* que commencent et finissent les *sujets de fugue*.

Sujet commençant et finissant par la tonique.



Sujet commençant par la tonique et finissant par la dominante.



Sujet commençant par la dominante et finissant par la tonique.

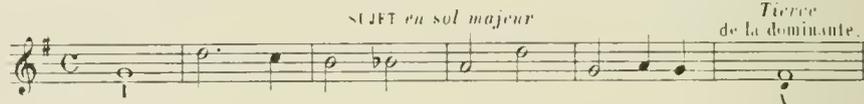


§ 250.—Il est des *sujets* qui finissent par la *tierce* de la *tonique* ou par *celle* de la *dominante*. On doit attribuer à ces *terminaisons* le même sens que si elles avaient lieu sur leurs *fondamentales respectives*.

Sujet finissant par la tierce de la tonique.



Sujet finissant par la tierce de la dominante.



§ 251.—Quant aux *sujets*, d'ailleurs *très rares*, qui débutent par un *degré* autre que le 1^{er} ou le 5^m, voici comment FÉTIS s'exprime à leur égard, dans son *traité*: "Quelques auteurs ont fait des *fugues* dont les *sujets* ne commencent ni par la *tonique*, ni par la *dominante*, quoique la marche de leur composition les portât à moduler de l'une à l'autre de ces *cordes principales*.—L'effet ordinaire de ces sortes de *sujets* est de laisser de l'incertitude sur le *ton*, pendant presque toute leur *durée*, et de rendre *douteuse* l'*entrée* de la *réponse*."

Voici, cependant, un fort joli *sujet* de CHERUBINI, qui commence par la *médiate*, et dont la *tonalité* est, dès l'abord, parfaitement établie.



COMMENT ON PEUT RECONNAITRE LA NATURE D'UNE FUGUE PAR LA STRUCTURE DU SUJET

FUGUE DU TON OU FUGUE TONALE

§ 252.—Doit être considérée comme *fugue du ton*: 1^o toute fugue dont le *sujet* commence ou finit par la *dominante*.

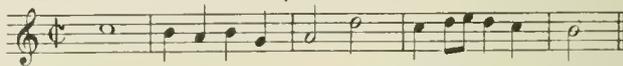
CLEMENTI—SUJET commençant par la dominante.



BAZIN—SUJET finissant par la dominante.



CHERUBINI—SUJET finissant par la tierce de la dominante.



J.S. BACH—SUJET qui se porte de la tonique à la dominante.



SUJET qui se porte de la tonique à la dominante.



2^o toute fugue dont le *sujet* finit par la *tierce* de la *dominante*.

3^o toute fugue dont le *sujet*, commençant par la *tonique*, se porte tout d'abord, plus ou moins directement vers la *dominante*.

FUGUE RÉELLE

§ 253.—Doit être considérée comme *fugue réelle*, toute fugue dont le *sujet*, commençant par la *tonique*, se porte, tout d'abord, vers d'autres notes que la *dominante*, et revient, pour finir, sur la même *tonique* qu'au point de départ ou sur sa *tierce*.

Sujet de *fugue réelle*, en *fa* mineur commençant et finissant par la *tonique*.



Sujet de *fugue réelle* en *ré* majeur commençant par la *tonique* et finissant par sa *tierce*.



DE LA RÉPONSE

§ 254.—La *réponse* est une *imitation* du *sujet*, plus ou moins *exacte* selon la nature de la fugue.

§ 255.—Dans la *fugue réelle*, c'est une *imitation exacte*, parce que la *réponse* se maintient, d'un bout à l'autre, à la *quinte supérieure* ou à la *quarte inférieure* du *sujet*.

FUGUE RÉELLE

SUJET

RÉPONSE à la quinte supérieure

RÉPONSE à la quarte inférieure

§ 256.—Dans une *réponse de fugue du ton*, certains *fragments du sujet* sont imités à la *quarte*, alors que d'autres le sont à la *quinte*, ce qui produit, en somme, une *imitation inexacte*.

FUGUE DU TON

CHERUBINI SUJET

RÉPONSE, alternativement à la 5^{te} et à la 4^{te} supérieures

à la 5^{te} à la 4^{te} à la 5^{te} à la 4^{te} - - - - -

RÉPONSE, alternativement à la 4^{te} et à la 5^{te} inférieures

à la 4^{te} - - - (à la 5^{te}) (à la 4^{te}) à la 5^{te} - - - - -

REMARQUES

§ 257.—Après avoir constaté la *conformité absolue* du *sujet* et de la *réponse* du premier exemple, on observera que, dans le second, certains *intervalles mélodiques* de la *réponse* ont un *degré de moins* que ceux qui leur correspondent dans le *sujet*: *quarte* au lieu de *quinte*, *unisson* ou *intervalle nul* au lieu de *seconde*, et enfin *seconde* au lieu de *tierce* (nous indiquons ces intervalles par une petite croix: +) d'autres fois, c'est un *degré de plus* au lieu d'un *degré de moins*. (Début de la fugue en *ré* mineur p.101.)

§ 258.—Les *changements* qu'on apporte ainsi à la *mélodie du sujet* pour obtenir une *réponse tonale*, prennent le nom de *mutation*.

§ 259.—Certaines *réponses tonales* n'exigent qu'une *seule mutation*, d'autres en demandent *deux*, celle qui précède en a *trois*.

§ 260.—En raison de ces *mutations*, la *réponse* ne reste pas, d'un bout à l'autre, à *égale distance* du *sujet*: elle en est tantôt à la *quarte*, tantôt à la *quinte*, ainsi que nous venons de le dire. (§ 256)

N.—B.—Les chiffres placés entre ces deux portées indiquent les *distances* qui se trouvent entre le *sujet* et la *réponse*.

S U J E T R É P O N S E dite à la quinte supérieure

4^{te} . . . 5^{te} 4^{te} . . . 5^{te} 5^{te} . . . 4^{te} 5^{te} . . . 4^{te}

R É P O N S E dite à la quarte inférieure. S U J E T

§ 261.—Ajoutons qu'en ce qui concerne le *rythme* du *sujet*, sous aucun prétexte il ne doit subir la *moindre modification* dans la *réponse*, quelle que soit la nature de la *fugue*; sinon, le *sujet* serait *mal imité* par la *réponse*, ce qui ne doit pas être.

§ 262.—De toutes ces observations on peut conclure ce qui suit:

1^o Quand on a reconnu qu'un *sujet* est celui d'une *fugue réelle*, la *réponse* en est toute trouvée: c'est l'*imitation exacte* du *sujet* à la *quinte juste supérieure* ou à la *quarte juste inférieure*: en d'autres termes, c'est le *sujet* lui-même transposé dans le *ton de la dominante*.

FUGUE RÉELLE

S U J E T en do majeur. R É P O N S E en sol majeur

1^{re} à la 5^{te} supérieure. 2^{de} à la 4^{te} inférieure.

FUGUE RÉELLE

S U J E T en ré mineur. R É P O N S E en la mineur

1^{re} à la 5^{te} supérieure. 2^{de} à la 4^{te} inférieure.

§ 263.—Mais, s'il s'agit d'une *fugue du ton*, la *réponse* peut être moins facile à trouver puisque, pour l'obtenir, il faut *changer* un ou plusieurs des *intervalles mélodiques* du *sujet*. Or, la question est de savoir *où* et *comment* l'on devra faire ces *mutations*.

Le cadre de cet ouvrage ne nous permettant pas de nous étendre sur tous les *cas particuliers* qui peuvent se présenter, *tant ils sont nombreux*, nous allons, du moins, exposer les *principales règles* qui sont suivies pour la formation des *réponses tonales*.

PRINCIPE GÉNÉRAL

§ 264.—Tout *fragment du sujet* qui appartient à la *tonique*, soit comme *accord*, soit comme *tonalité*, doit être reproduit dans la *réponse* par un *fragment semblable* appartenant à la *dominante*, soit comme *tonalité*, soit comme *accord*; et réciproquement, tout *fragment du sujet* qui appartient à l'*accord* ou au *ton* de la *dominante* doit être reproduit dans la *réponse* par un *fragment semblable* appartenant à pareil titre au *ton principal*.

Dans le premier cas (*réponse à la tonique par la dominante*), c'est une *transposition à la quinte supérieure* ou à la *quarte inférieure* (Voir l'exemple ci-dessous, 1^{er} et 3^{em} fragment.)

Dans le second cas (*réponse à la dominante par la tonique*), c'est une *transposition à la quarte supérieure* ou à la *quinte inférieure* (Voir le même exemple, 2^{em} fragment.)

SUJET — *ton principal, Fa majeur*

Supposons ce sujet de *fugue tonale*, divisé en 3 fragments.

1^{er} fragment — 2^{em} fragment — 3^{em} fragment

Fa majeur Do majeur Fa majeur

Au 1^{er} fragment du sujet (*Fa majeur, ton principal*) on répond par un *fragment semblable* au *ton* de la *dominante*, *do majeur*.

REPOSE

SUJET

à la 5^{te} supérieure

Do majeur

à la 4^{te} inférieure

Au 2^{em} fragment (*ton de la dominante, do majeur*) on répond par un *fragment semblable* dans le *ton principal, fa majeur*.

REPOSE

SUJET

à la 4^{te} supérieure

Fa majeur

à la 5^{te} inférieure

Au 3^{em} fragment (*Fa majeur, ton principal*) on répond par un *fragment semblable* dans le *ton* de la *dominante*, *do majeur*.

REPOSE

SUJET

à la 5^{te} supérieure

Do majeur

à la 4^{te} inférieure

Ce qui donne, en totalité, la *réponse* suivante:

REPOSE au sujet ci-dessus

1^{er} fragment — 2^{em} fragment — 3^{em} fragment

Do majeur

§ 265.—En conséquence du *principe général* que nous venons d'étudier, il y a lieu d'établir les règles suivantes, concernant le *commencement* et la *fin* du *sujet* et de la *réponse*.

Il a été dit (§ 249) que les *sujets de fugues* commencent et finissent généralement par la *tonique* ou par la *dominante*.

Il a été dit aussi (§ 250) que *certaines sujets* finissent par la *tierce* de la *tonique* ou par celle de la *dominante*.

Et enfin, (§ 254) qu'il est des *sujets* (très rares, il est vrai) qui commencent par la *médiante tierce* de la *tonique*.

§ 266. — Pour commencer et pour finir, on répond :

1^o à la tonique par la dominante et à la dominante par la tonique.

Musical notation showing a four-measure sequence: SUJET (Tonique), RÉPONSE (Dominante), SUJET (Dominante), RÉPONSE (Tonique). The notes are G, D, A, G on a treble clef staff.

2^o à la médiate, tierce de la tonique, par la note sensible, tierce de la dominante, et réciproquement. (Voir plus loin, § 274, l'exception concernant le mode mineur.)

Musical notation showing a four-measure sequence: SUJET (Médiate), RÉPONSE (Sensible), SUJET (Sensible), RÉPONSE (Médiate). The notes are B, F, C, B on a treble clef staff.

§ 267. — Si, dès le début, le sujet se porte directement de la tonique à la dominante en montant, la réponse doit se porter de la même façon, de la dominante à la tonique.

Musical notation showing a four-measure sequence: SUJET (Tonique), RÉPONSE (Dominante), SUJET (Dominante), RÉPONSE (Tonique). The notes are G, D, A, G on a treble clef staff.

§ 268. — Si le sujet commençant par la dominante, se porte directement à la tonique en descendant, la réponse doit se porter, de la même manière, de la tonique à la dominante.

Musical notation showing a four-measure sequence: SUJET (Dominante), RÉPONSE (Tonique), SUJET (Tonique), RÉPONSE (Dominante). The notes are D, G, A, D on a treble clef staff.

§ 269. — Dans l'un et l'autre cas, le sujet parcourt une quinte et la réponse une quarte seulement. Cet intervalle de la réponse est donc plus serré, plus petit d'un degré que celui du sujet. Il en résulte que, s'il se trouve une ou plusieurs notes intermédiaires entre les deux notes à distance de quinte du sujet, il faut, dans la réponse qui ne parcourt qu'une quarte, serrer l'un des intervalles formés par toutes ces notes, c'est-à-dire: faire une seconde à la place d'une tierce, ou un unisson, intervalle nul, à la place d'une seconde.

Two musical examples for § 269. The first shows a subject with a 3rd interval (G-A-B) and a response with a 2nd interval (D-E-F). The second shows a subject with a 3rd interval (G-A-B) and a response with a 2nd interval (D-E-F), but with a unisson (G-G) in the response.

§ 270. — Si, contrairement aux exemples précédents, c'est le sujet qui ne parcourt qu'une quarte, en montant de la dominante à la tonique ou en descendant de la tonique à la dominante, c'est la réponse qui parcourt une quinte.

En montant

Musical notation showing a four-measure sequence: SUJET (Dominante), RÉPONSE (Tonique), SUJET (Tonique), RÉPONSE (Dominante). The notes are D, G, A, D on a treble clef staff.

En descendant

Musical notation showing a four-measure sequence: SUJET (Tonique), RÉPONSE (Dominante), SUJET (Dominante), RÉPONSE (Tonique). The notes are G, D, A, G on a treble clef staff.

Dans ce cas, s'il y a des notes intermédiaires, l'un des intervalles formés par ces notes devra être élargi dans la réponse.

Three musical examples for § 270. The first shows a subject with a 2nd interval (G-A) and a response with a 3rd interval (D-E-F). The second shows a subject with a 2nd interval (G-A) and a response with a 3rd interval (D-E-F) with a sharp on F. The third shows a subject with a 2nd interval (G-A) and a response with a 3rd interval (D-E-F).

MODE MINEUR

§ 271.—Pour conserver au *mode mineur* tout son caractère, on doit répondre :

1^o à la *tierce mineure* de la *tonique* par la *tierce mineure* de la *dominante*, non par la *note sensible* du ton principal;

2^o au *demi-ton descendant* qui se trouve du 6^{me} au 5^{me} degré, par le *demi-ton descendant* qui se trouve du 3^{me} au 2^d ;

3^o au *demi-ton ascendant* de la *sensible* à la *tonique*, par un *demi-ton ascendant* du 4^{me} degré haussé au 5^{me} (Le 4^{me} degré ainsi altéré devient *note sensible* du ton de la *dominante*.)

A.B.— Dans le cas ci-dessus on répond au mouvement descendant de *sixte mineure* par un mouvement descendant de *quinte diminuée*.

4^o à l'intervalle mélodique de *septième diminuée* du ton principal, par l'intervalle semblable emprunté au ton mineur de la *dominante*.

REMARQUES

§ 272.—Pour satisfaire à ces exigences du *mode mineur*, on est quelquefois obligé de *transgresser* la règle générale concernant les rapports du *sujet* et de la *réponse*. Ainsi, à la fin du dernier exemple ci-dessus, au lieu de *répondre* à la *dominante* par la *tonique*, on y répond par le 2^d degré, afin d'avoir, dans la *réponse*, les mêmes *intervalles mélodiques* que dans le *sujet*: la *septième diminuée* et les deux *demi-tons*.

§ 273.—Lorsque le *sujet mineur* monte par *degrés conjoints* de la *tonique* à la *dominante*, ou qu'il descend de même de la *dominante* à la *tonique*, on se sert, dans la *réponse*, de la *gamme mineure* 2^{de} forme: 6^{me} degré haussé pour monter, 7^{me} degré baissé pour descendre.

§ 274.—Si le *sujet* appelle dans la *réponse*, la *modulation* au ton mineur de la *dominante*, comme cela a lieu le plus souvent, le 7^{me} degré baissé du ton principal devient *médiate* dans le nouveau ton.

CONTRE - SUJET

§ 275.—Le *contre-sujet* est un *second thème* qui doit être combiné avec le *sujet* et la *réponse* de manière à pouvoir les accompagner tantôt à l'aigu, tantôt au grave.

MOZART—*Messe de Requiem*, Fugue du Ion (un *contre-sujet*)

The musical score for Mozart's Requiem fugue is presented in two systems. The first system shows the *CONTRE-SUJET à l'AIGU* (treble clef) and the *SUJET* (bass clef). The second system shows the *CONTRE-SUJET au GRAVE* (treble clef) and the *CONTRE-SUJET* (bass clef). The *RÉPONSE* is indicated above the first system's treble staff.

§ 276.—Cette combinaison est ce qu'on appelle un *contrepoint renversable à l'octave*, ou bien encore, un *contrepoint double, triple et quadruple*, selon qu'il y a deux, trois ou quatre *parties renversables*. (Voir notre *Traité d'harmonie*, page 204)

§ 277.—Une *fugue* a parfois *deux contre-sujets*; il en est même qui en ont trois, mais c'est assez rare.

§ 278.—Les *contre-sujets* ne doivent ressembler ni au *sujet*, ni à la *réponse*. Chacun d'eux doit avoir, autant que possible, une *physionomie* différente de celle des autres, afin que *sujet* et *contre-sujets* ne soient pas confondus entre eux; et aussi, parce que la *variété* de leurs *dessins mélodiques* offre des ressources plus grandes à la composition des *divertissements*.

§ 279.—On verra ci-après, qu'en effet, les *thèmes* dont on se sert pour composer les *passages épisodiques* d'une fugue sont puisés, tantôt dans le *sujet* ou la *réponse*, tantôt dans les *contre-sujets*.

REICHA—Fugue réelle à 2 *contre-sujets*.

The musical score for Reicha's fugue is presented in two systems. The first system shows the *1^{er} CONTRE-SUJET* (treble clef), the *SUJET* (treble clef), and the *2^d CONTRE-SUJET* (bass clef). The second system shows the *RÉPONSE* (treble clef), the *2^d CONTRE-SUJET* (treble clef), and the *1^{er} CONTRE-SUJET* (bass clef).

CHERUBINI—Fugue chromatique à 4 parties et à 3 contre-sujets traitée en fugue réelle^(*)

OBSERVATIONS

§ 280.—Dans les trois exemples qui précèdent, on peut observer que les *contre-sujets* ne sont jamais attaqués qu'après le *sujet*.

§ 281.—Il doit en être toujours ainsi: En sa qualité de *thème principal*, le *sujet* doit être attaqué le *premier*, afin d'attirer à lui l'attention et d'être aisément reconnu chaque fois qu'il se représente.

On verra plus loin (§ 305) que, dans ce but, on fait, le plus souvent, entendre d'abord *seul* le *sujet tout entier*; et que les *contre-sujets* ne font leur apparition qu'après l'attaque de la *réponse* et successivement.

(*) A propos de ce *sujet chromatique*, l'auteur dit: "Le *sujet* de cette *fugue* appartient à la *fugue da ton*, puisqu'il descend d'abord de la *tonique* à la *dominante*; la *réponse* devrait donc aller de la *dominante* à la *tonique*. Mais cette *réponse* aurait rendu le travail des *contre-sujets* très difficile, et y aurait nécessité de fréquents changements. On a donc jugé à propos de la traiter en *fugue réelle*? Il est bon de retenir cet avis d'un grand maître, qui, malgré sa sévérité bien connue, préfère sacrifier la règle au goût, n'oubliant pas qu'une *fugue*, malgré sa *forme architecturale*, est avant tout, un *morceau de musique*."

MUTATIONS DANS LES CONTRE-SUJETS

§ 282.—On a vu (§§ 256 à 259) que dans la *fugue du ton*, pour obtenir la *réponse tonale*, on est toujours obligé de faire subir *une ou plusieurs mutations* à la phrase qui constitue le *sujet*.

§ 283.—Si les *contre-sujets* accompagnent la *réponse* au moment où se produisent ces *mutations*, il peut être nécessaire de leur en faire subir à eux-mêmes, soit pour obtenir une *bonne harmonie*, soit pour ne pas mettre le *contre-sujet* en contradiction avec le *sujet* au point de vue de la *tonalité*.

EXEMPLES

FUGUE DU TON

CONTRE-SUJET

SUJET

A 2^{de}

B 5^{te}

Réponse contenant deux mutations. (A et B)

Contre-sujet contenant également deux mutations aux mêmes endroits. (A et B)

RÉPONSE

CONTRE-SUJET

1^{re} mutation

2^{de} mutation

A 3^{de}

B 4^{te}

1^{re} mutation

2^{de} mutation

OBSERVATION—Il n'était pas possible d'*imiter exactement*, pour accompagner la *réponse*, le *contre-sujet* qui accompagne d'abord le *sujet*; car, cela eut produit l'*abominable cacophonie* que voici :

RÉPONSE

CONTRE-SUJET conforme

A

B

2^{de} 2^{de} 5^{te} 5^{te} 2^{de}

Impossible

CHERUBINI—Sujet de fugue déjà cité (§ 256)
Fa maj. Do maj.

FUGUE DU TON

SUJET

CONTRE-SUJET

C

D

Contre-sujet contenant deux mutations (C et D) en conséquence de celles de la *réponse*. (Mêmes passages.)

CONTRE-SUJET

RÉPONSE

2^{de} mutation

1^{re} mutation

C

D

Do maj. Fa maj.

OBSERVATION— Au point de vue *harmonique*, on pouvait, ici, *répondre exactement* au *contre-sujet* proposé; mais, au point de vue *tonal* c'eut été *fautif*, parce que cela eut donné le *ton de fa* pour le fragment C, alors que, selon les règles de la *fugue tonale*, il doit être en *do*, ton de la *dominante*

Fa maj.

8 2 3 5 3 8

Devrait être en Do maj.

DES ÉPISODES OU DIVERTISSEMENTS

§ 284.—On nomme *épisode* ou *divertissement* toute *phrase incidente* introduite dans une *fugue* pour reposer du *sujet*.

§ 285.—C'est au moyen des *divertissements* qu'on *module* d'un ton ou d'un mode à un autre ton ou un autre mode, et qu'on promène le *sujet*, la *réponse* et les *contre-sujets* à travers les *diverses tonalités* par lesquelles on veut les faire passer.

§ 286.—Les *divertissements* ont donc un double but: 1^o conduire d'un ton à un autre d'une manière intéressante; 2^o jeter de la *diversion*, de la *variété*, au milieu des *reprises* plusieurs fois répétées, du *sujet*, de la *réponse* et des *contre-sujets*.

§ 287.—Sans *divertissements*, la *fugue* ne pourrait se développer; car on en serait réduit à *répéter* sans relâche le *sujet* et la *réponse*, ce qui ne tarderait pas à devenir fastidieux et insupportable.

§ 288.—Pour composer les *divertissements*, on prend pour *thèmes* tour-à-tour des *fragments* du *sujet*, de la *réponse* ou des *contre-sujets*.

§ 289.—Parmi les *dessins* qu'on peut extraire ainsi de ces *sujet* et *contre-sujets*, il convient de choisir ceux qui se prêtent le mieux aux *modulations* dont on a besoin, en même temps qu'à des combinaisons intéressantes: *imitations*, *canons*, (*) *renversements de parties*, etc.

§ 290.—D'ailleurs, rien n'oblige à prendre toujours pour *thèmes* des fragments exacts; et l'on peut, parfois, en *modifier le dessin* sans le défigurer; en obtenir des *déductions*, des *dérivés*, et s'en servir pour jeter de la *variété* dans les *divertissements*.

Voici, par exemple,
un *sujet* de CHERUBINI
et son *contre-sujet*.

DIVERTISSEMENTS

L'auteur a pris pour *thème* de son *premier divertissement* la *tête* de ce *contre-sujet* (A) en y ajoutant un *second dessin* (B). Chaque partie fait entendre ce *thème* à son tour, ce qui produit des *imitations*. Puis, c'est un *dérivé* du dessin A, pris par *mouvement contraire*, qui se déroule en *imitations* aux *deux parties supérieures* (C,) pendant que la *Basse* continue, sans modification, la *fin* du *dessin* A par elle commencé. Le tout forme, à partir de la lettre C, une *marche d'harmonie* descendante, qui se termine par une *modulation* au ton de la *dominante*, *ré* majeur.

(*) Voir plus loin pages 113 à 117 le chapitre concernant le *canon*.

DU STRETTO OU DE LA STRETTE

§ 291.—Le mot *strette* est la traduction française du mot italien *stretta*, féminin du mot *stretto* qui veut dire serré. Les mots *stretto* et *strette*, qu'on emploie tour-à-tour et indifféremment pour désigner la *péroraison* d'une *fugue*, doivent être pris dans le sens de *rapprochement*.

§ 292.—Jusqu'au *stretto*, la *réponse* ne fait son *entrée* qu'après l'achèvement complet du *sujet*, ou, au plus tôt, sur sa *note finale*. Il en est de même de la *rentrée* du *sujet* venant à la suite de la *réponse*.

§ 293.—Mais, dans le *stretto*, on *rapproche* ces rentrées; les faisant se suivre d'assez près pour que *sujet* et *réponse* puissent marcher ensemble un moment, l'un n'ayant sur l'autre qu'une avance d'une ou deux mesures, ou même d'un ou deux temps seulement.

§ 294.—Un *sujet de fugue* doit être construit de manière à fournir un *bon stretto*. Il faut se préoccuper de celui-ci en composant celui-là.

CLEMENTI — Début d'une fugue — *Sujet* de 5 mesures, entrée de la *réponse* à la 5^{me} mesure

Allegro non troppo

STRETTO

Rentrées successives du *sujet* et de la *réponse* à une mesure de distance

(*)(**) Les 3^{me} et 4^{me} rentrées ne pouvant se faire ainsi rapprochées par le *sujet* et la *réponse*, tels qu'ils étaient précédemment, l'auteur les a légèrement modifiés en ce qui concerne leur premier intervalle mélodique; et, de plus, il a pris le *sujet* par mouvement contraire.

§ 295.—Certains *sujets* se prêtent à plusieurs *strettes*; dans ce cas, on les fait de plus en plus serrées.

AUTRE DÉBUT DE FIGLE

Sujet de 5 mesures, entrée de la *réponse* à la 6^{me} mesure

1^{re} STRETTO

Rentrées successives du sujet et de la réponse à 2 mesures de distance

2^{me} STRETTO

Rentrée de la réponse une mesure après celle du sujet

3^{me} STRETTO

Rentrée du sujet une demi-mesure après celle de la réponse

(*) Cette *liaison mélodique* ajoutée au *sujet* pour le relier à la *réponse* est ce qu'on appelle la *queue* du *sujet*; elle peut servir de *thème* à certains *épisodes* ou *divertissements*.



DE LA PÉDALE

§ 296.—On se rappelle qu'on nomme *pédale*, un son *soutenu* ou *répété* avec persistance, pendant la durée duquel on fait entendre *différents accords*, dont quelques-uns peuvent lui être *étrangers*, non seulement comme *agrégations*, mais encore comme *tonalité*.

§ 297.—La *pédale* la plus usitée, celle qui est considérée comme faisant *partie intégrante* d'une *fugue complète*, c'est la *pédale inférieure de dominante* que l'on place vers la fin du *stretto*.

§ 298.—Sur cette *pédale de dominante*, on doit faire passer le *sujet* et la *réponse* en forme de *strette* aussi *serrée* que possible, laquelle *strette* peut commencer par la *réponse*.

§ 299.—On peut encore, avant ou après cette *strette*, faire passer sur la *pédale* des *divertissements*: imitations, canons, progressions, etc.

§ 300.—Après quoi, la *conclusion* de la *fugue* s'impose et s'achève, habituellement, en quelques mesures (plus ou moins, selon la volonté du compositeur.)

CHERUBINI—Fugue à 3 parties, en Sol majeur; Pédale de dominante avec *Stretto* et divertissement sur la Pédale

§ 301.—Quelquefois aussi, à la suite de la *cadence finale*, on prolonge la *tonique* à la *Basse*, sous forme de *pédale*, tandis que les *parties supérieures* se terminent par une *Coda* de quelques mesures.

J. S. BACH—Fugue en la mineur finissant en majeur, sur la Pédale de tonique

§ 302.—Enfin, rien ne s'oppose à ce qu'on introduise d'autres *pédales* (supérieures, médiales ou inférieures) dans le courant de la *fugue*, pourvu qu'elles ne soient pas de trop longue durée.

DIVISION ET CONDUITE DE LA FUGUE

§ 303.—Une *fugue* se compose de *trois périodes principales*: La 1^{re}, qui ne module guère qu'à la *dominante*, comprend l'*exposition* et la *contre-exposition*, reliées entre elles par un *divertissement*; la 2^{me} comprend les développements qu'on obtient en faisant passer le *sujet*, la *réponse* et les *contre-sujets* par diverses *tonalités*, lesquelles sont amenées par des *divertissements modulants*; enfin, la 3^{me} se compose du *stretto* tout entier, lequel, de même que l'*exposition* et la *contre-exposition*, passe, alternativement, du *ton principal* à celui de la *dominante*, sans s'éloigner beaucoup de ces deux tons.

PREMIÈRE PÉRIODE

EXPOSITION, DIVERTISSEMENT ET CONTRE-EXPOSITION

EXPOSITION

§ 304.—Il y a *deux sortes d'expositions*, c'est-à-dire: deux manières de commencer une *fugue*.

§ 305.—La première consiste à faire entendre d'abord le *sujet seul*, dans une partie quelconque, et à faire entrer, successivement, chacune des autres parties par la *réponse* ou par le *sujet*, dans l'ordre suivant.

1 ^{re} entrée, SUJET	2 ^{me} entrée, RÉPONSE	3 ^{me} entrée, SUJET	4 ^{me} entrée, RÉPONSE
----------------------------------	------------------------------------	----------------------------------	------------------------------------

Musical score for the Exposition of a fugue. It shows four staves. The first staff is labeled 'SUJET' and contains the first entry. The second staff is labeled 'RÉPONSE' and contains the second entry. The third and fourth staves are labeled 'CONTRE-SUJET' and contain the third and fourth entries. The word 'EXPOSITION' is written below the first two staves.

Musical score for the development of the fugue. It shows four staves. The first staff is labeled 'Partie de remplissage' and contains a trill. The second staff is labeled 'CONTRE-SUJET' and contains the first entry. The third staff is labeled 'SUJET' and contains the second entry. The fourth staff is labeled 'RÉPONSE' and contains the third entry. The word 'Partie de remplissage' is written above the second and third staves.

§ 306.—Après avoir fait *son entrée* par le *sujet* ou par la *réponse*, chaque partie se continue, ordinairement, par un *contre-sujet*. Puis, celles de ces parties qui sont entrées les premières, peuvent poursuivre leur marche au moyen de *dessins mélodiques quelconques*: elles deviennent, alors, ce qu'on appelle des *parties de remplissage* ou parties *ad libitum*, dont l'objet principal est de *compléter l'harmonie*.

Toutes les parties ayant fait entendre, l'une après l'autre, le *sujet* ou la *réponse*, l'exposition de la *fugue* est terminée.

§ 307.—Dans la *seconde manière* de commencer une *fugue*, au lieu d'en faire entendre *seul* le *sujet tout entier*, on l'accompagne, dès l'abord, de son *contre-sujet*, ou (s'il y en a plusieurs) successivement de *tous*. Les *entrées successives* des parties se font alors dans cet ordre.

FUGUE A UN SEUL CONTRE-SUJET

{ 1^{re} entrée, } et peu après, { 2^{me} entrée, } { 3^{me} entrée, } et peu après, { 4^{me} entrée, } Puis, viennent
 { SUJET; } { CONTRE-SUJET; } { RÉPONSE; } { CONTRE-SUJET; } les RENTRÉES
 dans le même ordre.

MOZART—Messe de Requiem

CONTRE-SUJET

REPOSE

FIGUE A DEUX CONTRE-SUJETS

{ 1^{re} entrée, } et coup-sur-coup, { 2^{me} entrée, } 3^{me} entrée, || puis, { 4^{me} entrée, } et des RENTRÉES
 SUJET; } 1^{er} CONTRE-SUJET, } 2^d CONTRE-SUJET, || le SUJET } RÉPONSE; } par le 1^{er} et le 2^d
 achevé. } } contre-sujets, etc.

CHERUBINI

SUJET

1^{er} CONTRE-SUJET

2^d CONTRE-SUJET

1^{er} CONTRE-SUJET

RÉPONSE

SUJET

2^d CONTRE-SUJET

FUGUE A TROIS CONTRE-SUJETS

{ 1^{re} entrée } et successivement, pendant la durée du sujet: { 2^{me} entrée, 3^{me} entrée, 4^{me} entrée, } Puis, RENTRÉES successives par la RÉPONSE, les contre-sujets, etc.

CHERUBINI — Début de la *Fugue chromatique* déjà citée, p. 95.
S U J E T

Musical score for the beginning of the fugue. It features four staves: the top staff is the **S U J E T** (Subject), and the three lower staves are the **1^{er} CONTRE-SUJET**, **2^{me} CONTRE-SUJET**, and **3^{me} CONTRE-SUJET**. The music is in 4/4 time and begins with a key signature of one flat.

Musical score showing the **RÉPONSE** (Response) and the **1^{er} CONTRE-SUJET**. The response is marked with a double bar line and the word "RÉPONSE" above it. The first counter-subject is marked with "1^{er} CONTRE-SUJET" below it. The text "Queue qui conduit à la réponse" is written above the first staff.

Musical score showing the **RÉPONSE** and the **1^{er} CONTRE-SUJET**. The text "Queue qui conduit à la réplique du sujet" is written above the first staff. The **3^{me} CONTRE-SUJET** and **4^{me} CONTRE-SUJET** are also indicated below the staves.

DIVERTISSEMENT ET CONTRE-EXPOSITION

§ 308.—A l'inverse de l'exposition qui débute par le *sujet* et finit par la *réponse*, la *contre-exposition* commence par la *réponse* et finit par le *sujet*. On conçoit, dès lors, la nécessité de placer entre elles un *divertissement*, puisque, sans cet *intermède*, la *réponse* arriverait deux fois de suite, dans le même ton et sans interruption, ce qui ne manquerait pas de devenir fastidieux.

§ 309.—Le plus souvent, dans la *contre-exposition*, on se borne à faire entendre une seule fois la *réponse* et une seule fois le *sujet*, pour ne pas les répéter à satiété.

(Voir ci-après, page 106 l'exposition (A à B) le 1^{er} divertissement (B à C) et la *contre-exposition* (C à D) de la *fugue en si b majeur*)

DEUXIÈME PÉRIODE

MODULATIONS

§ 310.—Après l'*exposition* et la *contre-exposition*, on entre dans la *période des modulations*.

§ 311.—Ces *modulations* se font presque exclusivement aux *tons voisins* du *ton principal*; mais on peut, cependant, passer par des *tons éloignés*, pourvu que cet éloignement soit de *courte durée*.

§ 312.—Ainsi que nous l'avons dit plus haut, c'est pendant cette *deuxième période* qu'on fait passer le *sujet* et la *réponse* par diverses *tonalités* des *deux modes*.

§ 313.—Quant à l'*ordre* dans lequel ces *tonalités* doivent se succéder, il n'a rien d'*absolu*, et l'auteur est libre de suivre, à cet égard, la marche qui lui convient.

§ 314.—Néanmoins, le *sujet* et la *réponse* ayant été entendus, dans le *mode primitif*, six ou huit fois, pendant l'*exposition* et la *contre-exposition*, il semble que, rendu à ce point, il serait temps de les faire passer par le *mode opposé*, pour en *varier la couleur*, et obtenir, par ce moyen, une *diversion* devenue nécessaire.

§ 315.—Ainsi, en supposant que le *ton principal* soit celui de *si b majeur*, on pourrait se diriger, tout d'abord, vers son *relatif*, soit *mineur*, pour y faire entendre le *sujet*, et de là, passer au ton de *ré mineur* pour la *réponse*. Après quoi, repassant par *si b majeur* ou *sol mineur*, on pourrait faire entendre le *sujet* en *mi b majeur*, puis, en *do mineur*, avant de revenir au *ton principal*, pour y faire le *repos à la dominante*, qui précède, ordinairement, l'*attaque du stretto*.

Mais, nous le répétons, on peut procéder *tout autrement*.

§ 316.—Il est bien entendu que ces *répétitions réitérées* du *sujet* et de la *réponse* doivent *alterner* avec des *divertissements* plus ou moins développés.

(Voir la suite de la *fugue en si b*, de D. à K.)

TROISIÈME PÉRIODE

STRETTO

§ 317.—L'*attaque du stretto* a quelque analogie avec le début de l'*exposition*, en ce sens que l'on recommence à faire entendre le *sujet seul*, ou accompagné tout au plus d'un *contre-sujet*. Puis, c'est la *réponse*; et, de nouveau, *sujet* et *réponse* qui servent de *rentrées* aux différentes parties.

§ 318.—Mais, ainsi que nous l'avons expliqué (page 98) on *rapproche* beaucoup ces *rentrées* dans le *stretto*; ce qui fait qu'à un moment donné, les *parties* ont vraiment l'air de *se poursuivre* et de *se fuir* tour-à-tour, d'où le nom de *fugue* qu'on donne au morceau.

§ 319.—Quand le *sujet* se prête à plusieurs *strettes*, on doit les faire de plus en plus *serrées*, de manière à ce que l'intérêt aille en *augmentant*.

§ 320.—Ces *strettes* peuvent être séparées par des *divertissements*, qui, eux-mêmes, doivent être de plus en plus animés.

§ 321.—Il est assez rare que dans le *stretto*, on puisse conduire *jusqu'au bout*, parallèlement, le *sujet* et la *réponse*. On est presque toujours obligé de les *tronquer* l'un ou l'autre, si ce n'est l'un et l'autre.

Qu'on se rappelle le *sujet* de CHERUBINI que nous avons donné, page 103.

On ne pouvait le développer sur la *réponse* sans faire une *suite d'octaves* défendue.

Musical score for 'SUJET ENTIER' and 'REPONSE'. The top staff is labeled 'SUJET ENTIER' and the bottom staff is labeled 'REPONSE'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The subject is a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a dotted quarter note B4. The response is a bass line starting with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and a dotted quarter note B3. The subject and response are shown in a stretto, with the subject continuing over the response. There are markings for '8^{ve}' and '8^{ve}' above the subject line, indicating an octave shift.

Pour éviter cette *faute grave*, il a fallu *tronquer* le *sujet* ainsi qu'il suit.

Musical score for 'SUJET TRONQUÉ', 'REPONSE TRONQUÉE', and 'Remplissage'. The top staff is labeled 'SUJET TRONQUÉ' and the bottom staff is labeled 'REPONSE TRONQUÉE'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The subject is a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a dotted quarter note B4. The response is a bass line starting with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and a dotted quarter note B3. The subject and response are shown in a stretto, with the subject continuing over the response. There are markings for '8^{ve}' and '8^{ve}' above the subject line. The score is divided into sections: 'SUJET TRONQUÉ', 'Remplissage', and 'Fragment du 2^d contre-sujet'. The bottom staff also has markings for 'Fragment du 2^d contre-sujet' and 'Remplissage'.

§ 322.—Il y a des *sujets* qui ne fournissent aucun *stretto véritable*, ce qui est un *grand défaut*.—Quand ce cas se présente, il faut bien se résigner à n'avoir qu'un *faux stretto*: pour cela, il convient de choisir l'endroit le plus favorable pour faire entrer la *réponse* peu après le *sujet*, mais, seulement, lorsque celui-ci est suffisamment indiqué pour être reconnu. Puis, on modifie la suite de ce *sujet* autant que cela est nécessaire pour qu'il puisse marcher en *bonne harmonie* avec la *réponse*.

§ 323.—Le *faux stretto* se fait, parfois encore, pour commencer la *troisième période*, lorsque le *stretto véritable* étant très serré, on veut le ménager, le réserver pour la *fin*.

§ 324.—En ce qui concerne les *pédales* qui peuvent entrer dans la composition du *stretto*, nous n'avons rien à ajouter à ce qui a été dit aux §§ 297 à 304, auxquels nous renvoyons. (Voir le *stretto* de la *fugue* ci-après, de K à la fin.)

E. DURAND—FUGUE DU TON à 4 parties et à 2 contre-sujets, composée sur un SUJET DONNÉ (*)

— 1^{re} PÉRIODE —

Musical score for 'Molto moderato' and 'A - EXPOSITION'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The score is divided into sections: 'A - EXPOSITION', 'SUJET', 'Queue', '2^d CONTRE-SUJET', '1^{er} CONTRE-SUJET', and 'REPONSE'. The subject is a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and a dotted quarter note B4. The response is a bass line starting with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, C4, and a dotted quarter note B3. The subject and response are shown in a stretto, with the subject continuing over the response. There are markings for '8^{ve}' and '8^{ve}' above the subject line.

N.B.— Le 1^{er} *contre-sujet* ne fait pas son entrée dès le début de cette *fugue*, pour permettre au *sujet* d'attirer sur lui seul l'attention. Au contraire, le 2^d *contre-sujet*, d'un caractère moins tranché, peut, sans distraire du *sujet*, entrer utilement dans la 3^{me} mesure, afin de marquer le *temps fort* de la mesure suivante.

(*) Cette *fugue* fut écrite par l'auteur de cet ouvrage alors qu'il était élève dans la classe de composition d'HALEVA, au Conservatoire. C'est donc une *fugue d'école*.

SUJET

1^{re} Queue

2^d CONTRE-SUJET

1^{er} CONTRE-SUJET

Detailed description: This system contains four staves of music. The top staff is the 'SUJET' (Subject). The second staff is the '1^{er} CONTRE-SUJET' (First Counter-Subject). The third staff is the '2^d CONTRE-SUJET' (Second Counter-Subject). The bottom staff is the '1^{re} Queue' (First Tailpiece). The music is in a minor key and features various rhythmic patterns and melodic lines.

Queue

2^d CONTRE-SUJET

1^{er} CONTRE-SUJET

RÉPONSE

Detailed description: This system continues the musical development. The top staff is the 'Queue' (Tailpiece). The second staff is the '2^d CONTRE-SUJET'. The third staff is the '1^{er} CONTRE-SUJET'. The bottom staff is the 'RÉPONSE' (Response). The notation includes various note values and rests, with some notes beamed together.

B - DIVERTISSEMENT ayant pour

Queue

Detailed description: This system is labeled 'B - DIVERTISSEMENT ayant pour' (B - Divertissement having for). It consists of four staves. The top three staves contain the main melodic and harmonic material of the divertissement. The bottom staff is the 'Queue' (Tailpiece). The music is more rhythmic and varied in texture than the previous sections.

thème la queue du sujet

Detailed description: This system is titled 'thème la queue du sujet' (theme of the tailpiece of the subject). It consists of four staves. The top staff is the main theme, which is a variation of the tailpiece from the first system. The other three staves provide accompaniment. The music is in a minor key and features a mix of eighth and sixteenth notes.

C - CONTRE-EXPOSITION

REPOSE

Quatrième

1^{er} CONTRE-SUJET

2^d CONTRE-SUJET

1^{er} CONTRE-SUJET

SUJET

— 2^{me} PÉRIODE —

D - DIVERTISSEMENT ayant pour thème la tête du 1^{er} contre-sujet

E - SUJET au relatif mineur et sa RÉPONSE

1^{er} CONTRE-SUJET

SUJET

Partie de remplissage

Tête du 2^d contre-sujet

2^d CONTRE-SUJET 1^{er} CONTRE-SUJET

Queue

RÉPONSE mineure

Detailed description: This system contains four staves of music. The top two staves are labeled '2^d CONTRE-SUJET' and '1^{er} CONTRE-SUJET'. The bottom two staves contain a section labeled 'Queue' and 'RÉPONSE mineure'. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns and melodic lines.

F-MODULATIONS et retour au ton principal. Fin de la réponse.

2^d CONTRE-SUJET

Queue

2^d CONTRE-SUJET

Fin du 1^{er} contre-sujet

Detailed description: This system continues the musical development with four staves. The top two staves are labeled '2^d CONTRE-SUJET'. The bottom two staves contain a section labeled 'Queue' and 'Fin du 1^{er} contre-sujet'. The music shows key changes and returns to the principal key.

SUJET et 1^{er} CONTRE-SUJET RENVERSÉS marchant ensemble et tenant lieu de **DIVERTISSEMENT**

SUJET RENVERSÉ

1^{er} CONTRE-SUJET RENVERSÉ

Pédale médiane de dominante.

Detailed description: This system features four staves of music. The top two staves are labeled 'SUJET RENVERSÉ' and '1^{er} CONTRE-SUJET RENVERSÉ'. The bottom two staves contain a section labeled 'Pédale médiane de dominante.'. The music is characterized by a steady, rhythmic accompaniment.

G-SUJET au ton de la SOUS-DOMINANTE (mi b majeur)

SUJET

1^{er} CONTRE-SUJET

Detailed description: This system contains four staves of music. The top two staves are labeled 'SUJET' and the bottom two are labeled '1^{er} CONTRE-SUJET'. The music is in the subdominant key (mi b majeur) and features a consistent melodic and rhythmic theme.

H—DIVERTISSEMENT pris dans le 1^{er} contre-sujet**I**—SUJET en DO MINEUR

1^{er} CONTRE-SUJET

relatif de Mb et voisin de Sib MAJEUR

Modulation

Retour au ton principal ($si\ b\ maj$)

J—SUJET RÉTROGRADE et par mouvement contraire combiné avec le 1^{er} contre-sujet

1^{er} CONTRE-SUJET

DIVERTISSEMENT et repos à la DOMINANTE.

— 3^{ME} PÉRIODE —

K-STRETTO

SUJET TRONQUÉ

N.B.—Ce 1^{er} stretto n'est qu'un *faux stretto*, lequel est destiné à ménager le *stretto véritable* (lettre M) et à permettre de développer suffisamment cette période, pour qu'elle soit proportionnée au reste du morceau.

L-STRETTO da 1^{er} contre-sujet

M-2^d STRETTO da sujet et de la réponse (Celui-ci est le véritable stretto)

Musical score for 'N—STRETTO sur la PÉDALE'. It consists of four staves. The top staff is the vocal line with the title 'SUJET TRONQUÉ' above it. The second staff is labeled 'RÉPONSE TRONQUÉE'. The third and fourth staves are piano accompaniment. A large bracket under the bottom two staves is labeled 'Pédale de dominante'.

O—CANON à l'octave

SUJET PAR DIMINUTION

Musical score for 'O—CANON à l'octave'. It consists of four staves. The top staff is the vocal line with the title 'SUJET PAR DIMINUTION' above it. The second and third staves are piano accompaniment, both labeled 'SUJET PAR DIMINUTION'. The bottom staff is also labeled 'SUJET PAR DIMINUTION'.

Musical score for 'CODA'. It consists of four staves. The top staff is the vocal line with the title 'CODA' above it. The second and third staves are piano accompaniment, both labeled 'SUJET PAR DIMINUTION'. The bottom staff is also labeled 'SUJET PAR DIMINUTION'. The tempo markings 'Allargando.' and 'calando' are placed above the first and second staves respectively.

OBSERVATIONS

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, ce morceau est une *fugue d'école*, c'est-à-dire une *fugue d'étude*, qui, comme telle, devait avoir tous les développements exigés par le programme scolaire, savoir: 1^o exposition et contre-exposition reliées entre elles par un divertissement; 2^o modulations à tous les tons voisins, pour y faire entendre le sujet ou sa réponse; 3^o enfin, le *stretto complet*, y compris la *pédale* obligatoire.

Mais, de tels développements (98 grandes mesures à quatre temps) seraient excessifs pour certaines fugues: celles, par exemple, qu'on introduit parfois dans une messe, un oratorio ou un opéra; aussi ces fugues sont-elles rarement complètes.

C'est ainsi que, dans la *Messe de Requiem* de MOZART, la belle fugue du *Kyrie eleison* dont nous donnons le commencement comme exemple, au § 307, ne contient ni contre-exposition ni *stretto*. Cette fugue n'a, en tout, que 52 mesures.

DU CANON

§ 325.—On nomme *Canon*, un morceau de musique composé de telle sorte que *deux, trois, quatre parties* ou plus entrent *successivement* et à distance égale l'une de l'autre, chacune d'elles re-
produisant *exactement* le *chant* ou *motif* qui a été proposé par la première.

§ 326.—L'*imitation* formant *Canon* se fait, le plus souvent, à l'*unisson* ou à l'*octave*; mais elle peut se faire aussi à la *quarte* ou à la *quinte*.

§ 327.—Le *Canon sans fin* ou *perpétuel* est celui qui, n'ayant *pas de conclusion*, est combiné de manière à ce qu'on puisse *revenir* dans chaque partie et sans s'arrêter, de la *fin* de l'*imitation* au *commencement*; ce qui s'indique, généralement, par le *Da Capo*.

§ 328.—On peut ainsi, sans interruption, recommencer le *Canon* autant de fois que l'on veut: de là, son nom de *Canon perpétuel*, ou *infini*, ou *circulaire*.

§ 329.—Dans le *Canon sans fin* (et conséquemment *sans Coda*,) toutes les parties exécutant absolument le *même motif* d'un bout à l'autre, il suffit d'écrire celui-ci *une seule fois*, sur *une seule ligne*, et d'indiquer, par des *chiffres* ou par des *lettres*, le moment où chaque partie doit faire son *entrée*; ce qui doit arriver de *mesure en mesure*, ou de deux en deux ou de quatre en quatre, d'une manière uniforme.

CANON SANS FIN à l'unisson

dont les 4 parties entrent, successivement, de 2 en 2 mesures

Chiffres indiquant les entrées

Harmonie supposée

Même *canon* écrit sur quatre portées pour en mieux faire voir la *structure* et l'*ensemble* des parties.

N.B.—Les *quatre fragments* dont se compose le *motif* tout entier, sont indiqués dans toutes les parties, par les chiffres 1, 2, 3, 4.

CANON SANS FIN à l'unisson
dont les 4 parties entrent successivement, de 4 en 4 mesures

Lettres indiquant
les entrées

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff begins with entry 'A' and contains the first four measures of the canon. The second staff begins with entry 'B' in the fifth measure. The third staff begins with entry 'C' in the ninth measure. The fourth staff begins with entry 'D' in the thirteenth measure. The music is in 3/4 time and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.

MÊME CANON écrit sur 4 portées

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff begins with entry 'A' and contains the first four measures. The second staff begins with entry 'B' in the fifth measure. The third staff begins with entry 'C' in the ninth measure. The fourth staff begins with entry 'D' in the thirteenth measure. The music is in 3/4 time and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.

§ 330.—Voici comment on s'y prend pour composer un *Canon* comme celui-ci:

Etant donné le *premier fragment* (A) de quatre mesures,

il faut en trouver un deuxième (B) de même dimension, qui forme, avec le 1^{er}, une *bonne harmonie* à deux parties;

puis, on en cherche un troisième (C) qui se marie bien avec les deux premiers;

et enfin, un quatrième (D) qui s'accorde avec les trois autres et renforce l'*harmonie*.

Accords produits par l'ensemble des quatre fragments qui composent le *motif du canon* ci-dessus.

CANONS à deux parties et *une seule mesure d'intervalle.*

N.B.—Ces sortes de canons se composent, forcément, *mesure par mesure*

CANON à la quarte inférieure

Musical score for Canon à la quarte inférieure. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the beginning of the canon with a four-measure interval. The second system concludes the piece with a Coda. The music is written in treble clef with a 2/4 time signature.

CANON à la quinte supérieure

Musical score for Canon à la quinte supérieure. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the beginning of the canon with a four-measure interval. The second system concludes the piece with a Coda. The music is written in treble clef with a 3/4 time signature.

CANON à la quinte inférieure

Musical score for Canon à la quinte inférieure. It consists of two systems of two staves each. The first system is marked *Moderato* and *Dolce.*. The second system concludes the piece with a Coda. The music is written in treble clef with a common time signature.

CANON à la quinte inférieure

Musical score for Canon à la quinte inférieure. It consists of two systems of two staves each. The first system is marked *Andantino* and *mf*. The second system concludes the piece with a Coda. The music is written in treble clef with a 6/8 time signature.

CLEMENTI—FRAGMENT d'un *canon sans fin*, par *mouvement contraire*
et *imitation exacte* de tous les intervalles du *thème*

Allegro moderato.

Reprise de la tête du motif

1^o

2^o

Tête de la réponse

OBSERVATION—On ne peut obtenir un *tel canon* (par *mouvement contraire* et *imitation exacte* de tous les intervalles du *thème*) qu'en se basant sur les *gammes* suivantes, opposées l'une à l'autre. (Nous les donnons dans le *ton* du *canon* ci-dessus, pour qu'on puisse les comparer plus facilement.)

REMARQUE—Il convient d'observer que, dans ces *gammes* qui marchent en *sens inverse*, les *tons* et les *demi-tons* se correspondent exactement, et sans aucune exception. C'est là ce qui produit, d'un bout à l'autre du *conséquent*, des intervalles *identiquement pareils* à ceux de l'*antécédent*.

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE

DEUXIÈME PARTIE

MUSIQUE INSTRUMENTALE

DEUXIÈME PARTIE

MUSIQUE INSTRUMENTALE

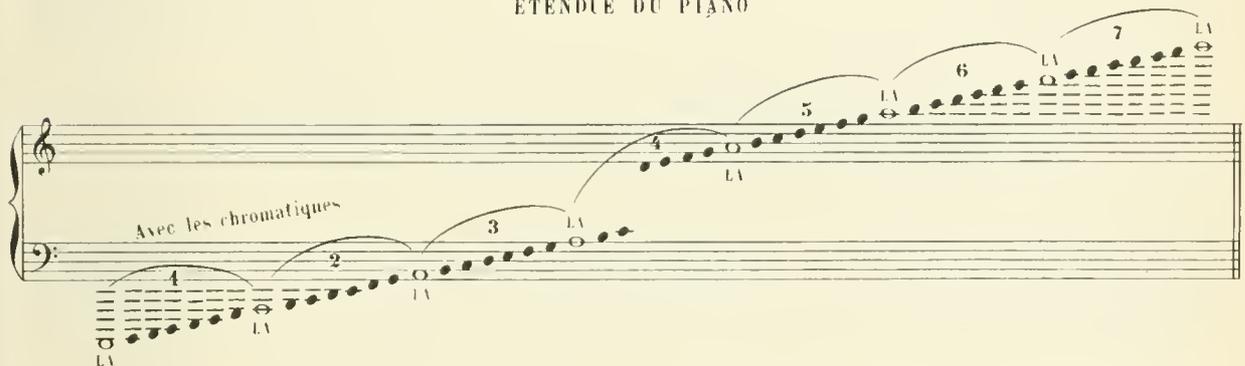
§ 331.—Cet ouvrage n'étant pas un *traité d'instrumentation*, nous n'entrerons pas dans de grands détails sur la *technique* des divers instruments dont nous aurons à nous occuper. Il existe sur ces matières d'excellents ouvrages dont nous recommandons l'étude aux élèves qui veulent écrire de la *musique instrumentale*. (*)

Nous nous bornerons donc à indiquer l'*étendue* et le *diapason* des instruments usités pour la *musique de chambre*: piano, violon, alto et violoncelle.

DU PIANO

§ 332.—Le *piano* est, après les *grandes orgues*, l'instrument qui possède l'*étendue* la plus considérable: elle comprend *sept octaves* et se divise par *demi-tons*, ce qui fait un total de quatre-vingt-cinq *notes* ou *sous* différents.

ÉTENDUE DU PIANO



§ 333.—Le *piano* est l'instrument par excellence de l'harmoniste, du compositeur. Grâce à ses qualités *polyphoniques* qui permettent à un seul exécutant de faire entendre jusqu'à dix notes à la fois, le *piano* résume tout, même l'*orchestre*.

C'est sur le *piano* que le compositeur essaie ses œuvres (qu'elles soient vocales ou instrumentales; c'est par son secours qu'il s'assure du *bon effet* de certaines *successions d'accords*, de certaines *modulations*, de l'alliance parfaite de l'*harmonie* avec la *mélodie*, etc.

D'autre part, le *piano* possède une *littérature musicale* des plus riches; les plus *grands Maîtres* ont écrit pour lui des *chefs-d'œuvre* nombreux; la fréquentation de ces *chefs-d'œuvre* contribue puissamment à ouvrir les *idées*, développer l'*imagination* et former le *style*.

Aussi, conseillons-nous l'*étude du piano* aux jeunes gens qui se destinent à la *composition*. Et s'ils ne peuvent prétendre à la *virtuosité*, qu'ils prennent, du moins, une habitude suffisante du *clavier* pour qu'il leur soit possible de se rendre compte, par eux-mêmes, des effets d'ensemble de leurs *compositions*.

(*) *Nouveau traité d'instrumentation* par F. A. GEVAERT et *Traité pratique d'instrumentation* par E. GUIRAUD.

DU QUATUOR D'INSTRUMENTS A CORDES

§ 334.—Le *quatuor* d'instruments à cordes se compose: d'un 1^{er} violon, d'un 2^d violon, d'un *alto* et d'un *violoncelle* ou *basse*. (*)

§ 335.—L'étendue de ces instruments, dont la *limite est fixe* pour le *grave*, n'a rien d'absolu pour l'aigu, parce que, dans cette *région*, elle dépend de l'habileté plus ou moins grande des exécutants.

VIOLON

§ 336.—Le *violon* s'écrit invariablement en clé de *sol*.



Il est prudent de ne pas faire dépasser le *sol* aigu au 2^d violon.

ALTO

§ 337.—L'*alto* s'écrit habituellement en clé d'*ut* 3^m; mais les *notes aiguës* s'écrivent parfois en *clé de sol*.



VIOLONCELLE

§ 338.—Le *violoncelle* s'écrit en clé de *fa* 4^m pour les sons du *grave* et du *médium*; en clé d'*ut* 4^m pour les sons *aigus*, et en clé de *sol* pour les sons *sur-aigus*.



REMARQUES ET OBSERVATIONS

§ 339.—Pour cet instrument, HAYDN ne dépasse guère le *la* du diapason; aussi, se sert-il presque exclusivement de la clé de *fa*; MOZART écrit les passages élevés en *clé de sol*, à une 8^e au-dessus du *diapason réel*.

§ 340.—BEETHOVEN écrit les *notes élevées* du *violoncelle*: tantôt en clé d'*ut* 4^m, tantôt en clé de *sol*, et même, bien que très rarement, en clé d'*ut* 3^m.

(*) La *bosse*, qu'il ne faut pas confondre avec la *contrebasse*, n'est pas autre chose qu'un *violoncelle*.

§ 341.—Il est important de faire remarquer que, chez *Beethoven*, comme chez *Mozart*, les passages en clé de *sol* sont écrits à une *octave au-dessus* du diapason où ils doivent être exécutés.

BEETHOVEN — Fragment du *Quatuor* Op. 95 (2^me morceau)

VIOLONCELLE 

Diapason *rect* 

COUPES ET DIMENSIONS des morceaux de musique

§ 342.—La *forme générale* d'un morceau de musique, ses divisions, les proportions de ses diverses parties, tout cela s'exprime par le mot *coupe*.

§ 343.—Les différentes manières de *couper* un morceau peuvent se diviser en *quatre classes principales*, savoir :

- 1^o la *petite coupe binaire* ; 2^o la *petite coupe ternaire* ;
- 3^o la *grande coupe binaire* ; 4^o la *grande coupe ternaire*.

PETITES COUPES BINAIRE ET TERNAIRE

§ 344.—On nomme *petite coupe binaire*, celle qui ne se compose que de *deux périodes* peu développées, comme la *romance*, le *thème à variations*, etc.

PETITE COUPE BINAIRE

HAENDEL — Thème à variations (*Le forgeron*)

Andante 

§ 345.—On nomme *petite coupe ternaire*, celle qui se compose de *trois périodes* peu développées, dont la troisième n'est que la répétition de la première, comme le *rondo*, la *cavatine*, etc.

PETITE COUPE TERNAIRE

SCHUMANN — *Album de la jeunesse*, N° 8. (Le Cavalier farouche)

1^{re} PÉRIODE
Modéré

Musical score for the first period of Schumann's 'Le Cavalier farouche'. It is in 6/8 time and consists of 8 measures. The first measure is marked *mf* and the following seven measures are marked *sf*. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.

2^{me} PÉRIODE

Musical score for the second period of Schumann's 'Le Cavalier farouche'. It consists of 8 measures. The first measure is marked *mf* and the following seven measures are marked *sf*. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.

3^{me} PÉRIODE (répétition de la 1^{re})

Musical score for the third period of Schumann's 'Le Cavalier farouche', which is a repetition of the first period. It consists of 8 measures. The first measure is marked *mf* and the following seven measures are marked *sf*. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand.

GRANDES COUPES BINAIRE ET TERNAIRE

§ 346.—On nomme *grande coupe binaire*, celle qui se compose de *deux parties principales*, dont chacune contient *plusieurs périodes*; comme l'*allegro* d'une *sonate*, d'un *trio* ou d'un *quatuor* classiques. (Voir, page 129, l'*allegro* de BEETHOVEN.)

§ 347.—On nomme *grande coupe ternaire*, celle qui se compose de *trois parties principales* (chacune contenant *plusieurs périodes*) dont la 3^{me} partie n'est que la *répétition* de la première, comme, par exemple, le 4^{me} *Impromptu* de SCHUBERT en *mi b* et les 5^{me} et 6^{me} *Polonaises* de CHOPIN.

COUPE LIBRE OU INDÉTERMINÉE ET COUPE DE RETOUR

§ 348.—La *coupe libre* ou *indéterminée* est celle dont les *périodes*, plus ou moins nombreuses, ne sont pas distribuées, d'une manière régulière, en *deux* ou en *trois parties*. Cette *coupe* se trouve, principalement, dans certains *airs déclamés*. (Voir l'air d'*Aïda*, p. 282.)

§ 349.—On nomme *coupe de retour*, celle où l'on *répète* souvent le *principal motif*, mais, chaque fois, après une *nouvelle période*, comme dans le *rondo instrumental* et dans certains *airs de Ballets*. (Il y a encore la *division par groupes* dont il sera parlé plus loin. (§§ 538 à 541.)

OEUVRES CLASSIQUES

de musique instrumentale

A—La *forme générale* de toutes les *œuvres classiques de musique instrumentale* est à peu près la même. Qu'elles s'appellent *sonate*, *trio*, *quatuor* ou *symphonie*, elles se composent toujours de *trois* ou *quatre morceaux* de caractères différents, ayant chacun *une coupe* déterminée. Il y a la coupe de l'*Allegro*, la coupe de l'*Adagio*, la coupe du *menuet*, la coupe du *rondo*, etc.

B—La *plus simple* des œuvres de ce genre étant la *sonate pour piano seul*, c'est elle que nous prendrons pour *type* de la musique classique instrumentale au point de vue de la *forme générale*. Nous n'aurons plus, ensuite, qu'à mentionner, au sujet des autres, ce qu'elles ont de particulier.

DE LA SONATE

§ 350.—Une *sonate* est *une suite* de deux, trois ou quatre morceaux composés pour *un* ou pour *deux* instruments.

§ 351.—On compte deux espèces de *sonates*: la *sonate classique* ou *sonate régulière*, construite selon les règles, sur un *plan déterminé*; et la *sonate-fantaisie*, qui s'affranchit plus ou moins de ces règles de construction.

Nous prendrons pour *type* la *sonate classique*, parce qu'elle offre une *base plus solide* à l'enseignement que la *sonate-fantaisie*, livrée aux *caprices* du compositeur.

§ 352.—Il y a des *sonates* pour *piano seul*, (à deux et à quatre mains) il y en a pour *orgue*, pour *piano et violon*, *piano et violoncelle*, etc.

§ 353.—Tous les morceaux d'une *sonate* étant destinés à être exécutés *consécutivement*, il est nécessaire qu'il y ait entre eux, à la fois, de la *variété* et de l'*unité*; variété de *forme*, de *mouvement*, de *ton* ou de *mode*, pour éviter la monotonie; unité de *style*, sans laquelle il ne saurait y avoir d'*œuvre homogène*.

§ 354.—Bien qu'ils soient conçus de manière à pouvoir *se faire suite*, les différents numéros d'une *sonate* sont, en général, *indépendants* les uns des autres; c'est-à-dire que chacun d'entre eux est un *morceau complet*. Dans ces conditions, ils peuvent tous être joués *séparément*.

En effet, il arrive fort souvent (même au concert) qu'on fait entendre *un* ou *deux* morceaux d'une *sonate* qui en a *trois* ou *quatre*.

SONATES DES COMPOSITEURS CLASSIQUES

HAYDN, MOZART, BEETHOVEN, HUMMEL, etc.

§ 355.—La plupart des *sonates* d'HAYDN renferment *trois* morceaux; mais il en est quelques-unes qui n'en ont que *deux*.

§ 356.—Presque toutes les *sonates* de MOZART sont de *trois* morceaux; celles de BEETHOVEN et de ses continuateurs en contiennent ordinairement *quatre*.

§ 357.—Voici l'ordre habituel dans lequel se succèdent ces divers morceaux:

SONATE à 2 numéros	SONATE à 3 numéros	SONATE à 4 numéros
{ 1— <i>Andante, Adagio</i> ou <i>Largo</i> . { 2— <i>Allegro, Allegretto</i> ou <i>Presto</i> .	{ 1— <i>Allegro</i> . { 2— <i>Andante, Adagio</i> ou <i>Largo</i> . { 3— <i>Allegro, Allegretto</i> ou <i>Presto</i> .	{ 1— <i>Allegro</i> . { 2— <i>Andante, Adagio</i> ou <i>Largo</i> . { 3— <i>Minuetto</i> ou <i>Scherzo</i> . { 4— <i>Allegro</i> ou <i>Presto</i> .

EXCEPTIONS

§ 358.—Parfois, cependant, mais rarement, cet ordre est interverti.

Ainsi, par exemple, la sonate en La majeur de MOZART, comprend *trois morceaux* qui se suivent dans cet ordre :

1^o ANDANTE
con variazioni.

2^o MINUETTO
et Trio.

3^o RONDO
alla turca



La sonate Op. 26 de BEETHOVEN, qui contient *quatre morceaux*, débute, comme celle de MOZART, par un **Andante** con variazioni, auquel succèdent: un *Scherzo*, une *Marche funèbre* et un *Allegro*.

1^o ANDANTE
con variazioni.

2^o SCHERZO

3^o MAESTOSO ANDANTE

4^o ALLEGRO



La sonate en Mi b majeur de MOZART commence par un **Adagio**, suivi de deux *Menuets* (dont le second tient lieu de *trio* au premier) et se termine par un *Allegro*.

1^o ADAGIO

2^o MINUETTO primo.

3^o MINUETTO secondo.

4^o ALLEGRO

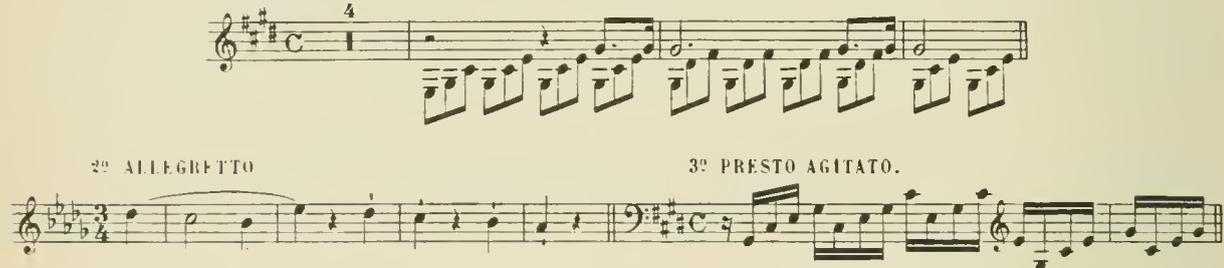


La sonate Op. 27. N^o 2 de BEETHOVEN débute également par un *Adagio*, suivi d'un *Allegretto* en forme de *menuet* avec *trio*, et se termine par un *Presto agitato*.

1^o ADAGIO sostenuto.

2^o ALLEGRETTO

3^o PRESTO AGITATO.



Du reste, cette œuvre est intitulée par l'auteur: *Sonata quasi una Fantasia* (presque une fantaisie)

§ 359.—Quelquefois aussi, le 1^{er} *allegro* est précédé d'une *introduction* de quelques mesures en *mouvement lent*. Mais, nous le répétons, ces cas sont *exceptionnels*.

BEETHOVEN—Op. 78

Adagio cantabile.

Allegro ma non troppo.



(Voir le 1^{er} morceau de la *Sonata Pathétique*, dont l'*Introduction* est beaucoup plus développée.)

ALLEGRO

ÉLÉMENTS FONDAMENTAUX ET PLAN DÉTAILLÉ

§ 360.—L' *allegro*, premier morceau d'une *sonate*, se compose de *trois grandes périodes*.

Savoir:

1^{re} la période d'*exposition*;

2^{de} la période du *travail thématique*;

3^{de} la période de *répétition*.

§ 361.—Ce premier morceau se divise en *deux parties*.

§ 362.—La *première partie* n'est autre chose que la *période d'exposition*.

§ 363.—La *seconde partie*, plus développée, comprend le *travail thématique* et la *période de répétition*.

§ 364.—La *première partie* se joue deux fois de suite, sous forme de *reprise*;

§ 365.—Elle est consacrée à l'exposition des *thèmes* ou *motifs* qui, avec leurs développements, servent à bâtir le morceau *tout entier*.

§ 366.—Elle doit renfermer *deux thèmes principaux*, sans préjudice des *phrases incidentes* (traits ou dessins mélodiques) destinées à les relier entre eux, et qui sont autant de *petits thèmes* dont on peut tirer parti par la suite.

CARACTÈRE DES DEUX THÈMES PRINCIPAUX

§ 367.—Il importe que, sans être *disparates*, les *deux thèmes* soient d'*allure différente*; que chacun d'eux ait une *physionomie* qui le distingue de l'autre, et qu'ensemble ils fournissent matière à d'*intéressants développements*; car, le plus souvent, les *divertissements* sont, en grande partie, composés de *fragments* de ces *deux thèmes*.

ÉPISODES OU DIVERTISSEMENTS

§ 368.—On a vu (§ 284) qu'on nomme *épisode* ou *divertissement*, toute *phrase incidente* introduite dans une *fugue* pour reposer du *sujet*.

§ 369.—Ces mots conservent le même sens quand il s'agit d'une *phrase* ou d'un *groupe de phrases*, intercalées entre les *thèmes principaux* d'un morceau quelconque, pour conduire de l'un à l'autre, en préparer les *diverses tonalités*, ou compléter, sous forme de *Coda*, le *thème* qu'on vient de faire entendre.

§ 370.—En un mot, tout ce qui n'est pas l'un des *thèmes principaux* est *divertissement* ou *épisode*.

§ 371.—Voici quelle est la *marche* ordinairement suivie dans la *conduite* d'un *Allegro* de sonate.

PREMIÈRE PARTIE

PÉRIODE D'EXPOSITION

§ 372. — On fait entendre d'abord le 1^{er} thème, qui, nécessairement, est dans le ton principal de la sonate.

(Voir, page 129 ci-après, les huit premières mesures de la sonate en Sol majeur Op. 14. N^o 2. de BEETHOVEN, dont nous donnons pour exemple l'*allegro* tout entier.)

§ 373. — Puis, on se dirige, en *modulant*, vers le 2^d thème, lequel doit être dans un autre ton que le premier.

(Voir plus loin, à ce sujet, les *remarques* et *observations complémentaires* §§ 384 à 394.)

§ 374. — Le passage intermédiaire, qui sert de *liaison* entre les deux thèmes, est ce qu'on appelle un *épisode* ou *divertissement*.

§ 375. — On donne également à ce premier épisode le nom de *transition*, parce que c'est par lui que se prépare ou s'effectue la modulation au ton du 2^d thème. (Voir les dix-sept mesures épisodiques B. à C. de notre exemple.)

N. B. — Le début du 1^{er} épisode de l'*allegro* de BEETHOVEN que nous donnons pour modèle, fait de prime-abord l'effet d'une *Coda* ajoutée au 1^{er} thème; mais, au lieu de *conclure*, il se dirige bientôt vers le ton du 2^d thème, lequel est celui de Ré majeur, c'est-à-dire: le ton de la dominante du ton principal.

Ceci est conforme à l'ancienne tradition qui voulait que, le 1^{er} thème étant majeur, le second fût entendu, dans l'exposition, au ton de la dominante.

(Voir les huit mesures de C. à D. même exemple.)

§ 376. — A la suite du 2^d thème, un 2^{me} épisode termine la première partie de l'*allegro*, de manière à en favoriser la reprise.

§ 377. — Ce 2^{me} épisode est une sorte de *Coda* ajoutée au 2^d thème. On l'appelle *groupe de cadences*, parce que, généralement, il finit par plusieurs *cadences* plus ou moins parfaites, qui, en affirmant bien la fin de la première partie, établissent nettement une démarcation entre celle-ci et la seconde.

(Voir les trente mesures épisodiques de D. à E.)

SECONDE PARTIE

PÉRIODE DU TRAVAIL THÉMATIQUE

§ 378. — La seconde partie de l'*allegro* débute par un 3^{me} épisode, qui, à partir de BEETHOVEN, est devenu le plus important de tous, en raison des développements qu'on lui donne et du travail intéressant qu'il renferme.

§ 379. — C'est surtout dans ce grand divertissement qu'on peut se livrer aux caprices de l'imagination: s'éloigner du ton principal par des modulations plus fréquentes, plus hardies, employer le genre fugué: imitations, canons, etc, et toute combinaison intéressante ayant pour sujet un fragment quelconque des thèmes ou dessous déjà exposés dans la première partie.

§ 380. — On peut aussi y introduire un trait, un chant, un dessin nouveau, et le prendre pour sujet de nouvelles combinaisons.

§ 381.—Quelles que soient les *tonalités* par lesquelles on passe pendant sa durée, il faut, de toute nécessité, que le 3^{me} épisode ramène au *ton primitif*; car c'est dans ce *ton* qu'on doit répéter les *principaux thèmes* déjà entendus.

(Voir, pages 131-132, lettres E. à F, la période du *travail thématique*.)

PÉRIODE DE RÉPÉTITION

§ 382.—La 3^{me} période commence par la rentrée du 1^{er} thème dans le *ton primitif principal*.

§ 383.—A partir de cette *rentrée du 1^{er} thème*, et jusqu'à la fin du morceau, on ne fait plus guère que *répéter tous les motifs* de la première partie de l'*Allegro*, y compris les *divertissements*; en y apportant, toutefois, les modifications suivantes:

1^o le 2^d thème, et la *codu* qui le suit, doivent être reproduits dans le *ton principal*, et non dans celui où, primitivement, on les a fait entendre.

2^o les *deux thèmes* étant, maintenant, reproduits dans *un seul et même ton*, l'*épisode intermédiaire* n'a plus pour objet de conduire d'*un ton à un autre* comme la première fois, mais seulement de *reposer des thèmes principaux* et de jeter de la *diversion* au moyen de quelques *modulations*, nécessairement *convergentes*, puisque, partant du *ton principal*, il s'agit d'y revenir.

Si donc, on se sert, pour ce *divertissement*, des mêmes *motifs* que la première fois, il est nécessaire d'en *modifier la marche* dans ce sens.

(Voir, page 132, à partir de la lettre F, la *période de répétition*.)

BEETHOVEN—Op. 14, N^o 2.—Sonate en Sol majeur

ALLEGRO

1^{re} PARTIE (PÉRIODE D'EXPOSITION)

A—1^{er} THEME (Sol majeur, ton principal.)

B—1^{er} ÉPISODE ou transition, conduisant au ton

de la dominante pour le 2^d thème.

Modulation en Ré majeur.

C - 2^d THÈME (Ré majeur, ton de la dominante)

Musical score for the second theme (C) in G major. The right hand features a melodic line with triplets and sixteenth-note patterns. The left hand provides a bass line with eighth-note accompaniment.

D - 2^d ÉPISEDE ou groupe de cadences

Musical score for the second episode (D) or group of cadences. The right hand plays a series of chords and dyads, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

servant de Coda d'abord au 2^d thème puis à l'ensemble de la 1^{re} partie

Musical score for the Coda section. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. A *cresc.* marking is present.

Musical score for the Coda section. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. Dynamic markings include *p*, *cresc.*, *f*, and *sf*.

Musical score for the Coda section. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. Dynamic markings include *f*, *sf*, and *p*.

Musical score for the Coda section. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. A *cresc.* marking is present.

Musical score for the Coda section. The right hand has a melodic line with eighth notes, and the left hand has a bass line with eighth notes. Dynamic markings include *sf* and *p*.

SECONDE PARTIE

PÉRIODE DU TRAVAIL THÉMATIQUE

E—³^{me} EPISODE, composé sur des fragments des deux thèmes et un nouveau dessin

Motif du 1^{er} thème, en mode mineur

Fragment

p

Modulation.

Imitation canonique.

Motif du 2^d thème.

cresc.

f

en Si b majeur.

Fragments du 2^d thème

Modulation.

dim.

pp

Divertissement composé sur un fragment du 1^{er} thème et un nouveau dessin de basse

f

Fragments du 1^{er} thème

Nouveau dessin de basse

1^{er} THÈME en Mi b majeur

Nouveau développement conduisant à la dominante de sol mineur

et préparant la rentrée en Sol majeur, ton principal, pour la période de répétition.

Fragment du 1^{er} thème annonçant

sa rentrée

F 3^{ème} PÉRIODE ou période de répétition

1^{er} thème exactement répété dans le ton

principal primitif

cresc. sf sf

G - Répétition du 1^{er} épisode (B) à la 4^e supérieure (incursion en Do majeur et retour en Sol ton principal pour

tr

la répétition du 2^d thème

p

H - Répétition du 2^d thème (C) dans le ton principal (Sol majeur)

I - Répétition du 2^{me} épisode (D)

dans le ton principal et Coda

First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment. A 'cresc.' marking is present in the right-hand part.

Second system of musical notation. It features a 'f' (forte) dynamic marking in the bass staff and a 'cresc.' (crescendo) marking in the treble staff.

Third system of musical notation. It includes dynamic markings of 'sf' (sforzando) in both staves, and 'p' (piano) in the bass staff.

Fourth system of musical notation, primarily focusing on the bass staff with a continuous melodic line.

Fifth system of musical notation. It includes the instruction 'J - Rappel du 1er thème' and a 'decresc.' (decrescendo) marking in the bass staff.

Sixth system of musical notation. It begins with the instruction 'pour finir' and includes dynamic markings of 'sf', 'cresc.', and 'f'.

Seventh system of musical notation. It concludes with dynamic markings of 'P' (pianissimo) and 'p' (piano).

REMARQUES ET OBSERVATIONS COMPLÉMENTAIRES

RAPPORTS DE TONALITÉ ENTRE LES DEUX THÈMES

§ 384.—Ainsi que nous l'avons dit (§ 372) le 1^{er} thème de l'*Allegro* doit être dans le ton principal de la sonate.

§ 385.—Quant au 2^d thème, deux cas se présentent :

1^o celui où le ton principal est de mode majeur ;

2^o celui où le ton principal est de mode mineur.

§ 386.—Lorsque le ton principal est majeur, le 2^d thème se fait le plus souvent dans le ton de la dominante. (Voir l'exposition de l'*Allegro* qui précède.)

§ 387.—Lorsque le ton principal est mineur, c'est ordinairement à son relatif majeur qu'on fait entendre le 2^d thème.

MOZART— *Allegro* de la Sonate en La mineur.

1^{er} THÈME en La mineur, ton principal.

Allegro moderato

2^d THÈME en Do majeur, relatif de La mineur

§ 388.—Rien n'est plus naturel que de procéder ainsi: assurément, les rapports de tonalité sont excellents et faciles à établir, d'une part, entre un *ton majeur* et celui de sa *dominante*, d'autre part, entre un *ton mineur* et son *relatif majeur*.

§ 389.—Mais, il est d'autres tonalités, voisines ou éloignées, dont les rapports avec le *ton principal* sont également *fort bons*.

§ 390.—On peut donc, à l'exemple des plus grands Maîtres, modifier, en ce qui concerne la *modulation*, l'ancien plan de la *sonate*, et ne pas se condamner, comme l'ont fait d'illustres classiques, à *couler*, pour ainsi dire, tous les morceaux dans le *même moule*.

§ 391.—Voici les *deux thèmes principaux* du premier morceau de la *sonate en Ré majeur*, Op. 10 de BEETHOVEN, dont le *second* est en *Si mineur*, relatif du ton primitif et non au ton de la *dominante* qui serait celui de *La majeur*.

§ 392.—Et, de fait, on ne voit pas pourquoi le *2^d thème* d'un morceau *majeur* ne pourrait pas se faire dans le ton *relatif mineur*, alors que celui d'un morceau *mineur* se fait presque toujours dans le *ton relatif majeur*. Il est bien évident que les *bons rapports* qui existent entre *tons relatifs* sont *réiproques*.

BEETHOVEN—Op. 10. Premier morceau.
1^{er} THÈME en Ré majeur ton principal.

Presto.

2^d THÈME en Si mineur, relatif de Ré majeur.

§ 393.—Voici, d'autre part, les *deux thèmes* du premier morceau de la *sonate en Sol majeur*, Op. 31 de BEETHOVEN, dont le *second* commence en *Si majeur*, ton fort éloigné du *ton primitif*, puisque *Sol majeur* n'avait qu'un *dièse* et que *Si majeur* en exige *cinq*.

§ 394.—Mais, il faut se rappeler que les *tons majeurs* qui diffèrent de *quatre accidents* sont ceux qui ont le plus de *rapports sympathiques* après les tons *voisins* et les tons *homonymes*. (Traité complet d'harmonie, page 172, § 500.)

Il est bon d'observer, en outre, que la *phrase épisodique* conduisant à ce *2^d thème*, l'annonce en *Si mineur*, voisin du ton principal, et que le mode *majeur*, substitué au mode *mineur attendu*, ne dure que huit mesures; trop peu, par conséquent, pour détruire le sentiment de la *tonalité générale* du morceau.

Effectivement, dès la neuvième mesure, le *thème* est repris en *Si mineur* par la *basse* et se développe ensuite jusqu'à la fin de la première partie, sans s'éloigner de ce *ton voisin* par lequel elle finit.

BEETHOVEN — Op. 31, 1^{er} morceau de la Sonate en sol majeur1^{er} THÈME en sol majeur, ton principal.

First system of the first theme in G major. The music is in 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Second system of the first theme in G major. The melodic line continues with various rhythmic patterns, including slurs and accents. Dynamics range from *p* to *f*.

Third system of the first theme in G major. The piece concludes with a final cadence. Dynamics include *f* and *p*.

Phrase épisodique en si mineur conduisant au 2^d thème
Si mineur.

Episodic phrase in B minor. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic is *p*.

2^d THÈME en si majeur et si mineur
Si majeur.

Second theme in B major. The right hand features a melodic line with slurs, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The dynamic is *p*.

Si mineur.

Second theme in B minor. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* (forte).

Modulations aux tons voisins de si mineur.

Modulations to neighboring keys of B minor. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *f*.

DU PREMIER ÉPISODE

§ 395 — Comme on l'a vu (page 128) le 1^{er} épisode vient immédiatement à la suite de l'exposition du 1^{er} thème.

§ 396 — Il prépare et conduit au 2^d thème par une ou plusieurs modulations inclinant vers le ton de ce dernier.

§ 397 — Il n'est pas toujours possible d'établir une ligne de démarcation bien nette entre la fin du 1^{er} thème et le commencement du 1^{er} épisode; et cela, par les raisons suivantes:

§ 398 — Fort souvent, le 1^{er} thème ne conclut pas d'une façon bien déterminée, et il s'enchaîne sans interruption avec le 1^{er} épisode: si bien que celui-ci ne paraît être, au début, que la continuation du thème lui-même, dont il conserve plus ou moins l'allure.

§ 399. — Dans ce cas très fréquent, thème et divertissement se fondent de telle sorte, qu'au premier abord, ils semblent ne faire qu'un; et ce n'est qu'au bout d'un certain nombre de mesures que, changeant d'allure ou de ton, le divertissement se dégage enfin du 1^{er} thème et fait pressentir le second.

Ainsi, dans l'exemple suivant, à partir de la neuvième mesure et jusqu'à la quinzième, il y a incertitude sur le point de savoir exactement, à quel moment s'achève le thème et commence l'épisode; et cela, malgré les modulations passagères qui se succèdent depuis la douzième mesure. Et ce n'est qu'à la seizième, que, grâce à la demi-cadence en do majeur, on est certain d'être sorti du 1^{er} thème.

MOZART — Sonate en la mineur déjà citée.

1^{er} THÈME

(QUESTION: Dès cette 9^{me} mesure, doit-on se considérer comme étant déjà

dans la phase épisodique? — C'est soutenable; mais aussi, c'est discutable.)

C'est qu'en effet, les *modulations en fa majeur, ré mineur et do majeur étant convergentes*, et ne sortant pas des *tons voisins de la mineur*, on peut s'attendre à une *cadence de conclusion* dans ce ton de *la*, pour l'achèvement complet du 1^{er} thème à la seizième mesure, comme, par exemple, en supposant ce qui suit :

Mesures 11 à 16 de l'exemple précédent, finissant par une *cadence parfaite en la mineur* au lieu de la *demi-cadence en do majeur*

DU DEUXIÈME ÉPISODE

§ 400.—De même que le 1^{er} épisode, le second peut n'être, d'abord, qu'un *développement* du thème qui le précède. Mais, au lieu de se diriger, comme l'autre, vers une *nouvelle tonalité*, il tend plutôt à *raffermir celle* du 2^d thème auquel il succède, et à la *confirmer* par une ou plusieurs *cadences*; ce qui, comme nous l'avons dit (§ 377), lui donne le caractère d'une *Coda*.

Quelquefois, pour cette *coda*, l'auteur introduit un *dessin nouveau* qu'on peut considérer comme un 3^me thème, lequel se retrouve, ordinairement, à la fin de la 2^de partie. (Voir p. 130, lettre D.)

ADAGIO, ANDANTE ou LARGO

§ 401.—Le *second morceau* d'une sonate (que nous appellerons l'*adagio*, même s'il s'agit d'un *andante* ou d'un *largo*) ce *second morceau*, disons-nous, est écrit ordinairement dans l'un des *cinq tons voisins* de cette sonate, ou dans l'*homonyme* de ce ton, en *mode contraire*.

Voici, à cet égard, les *règles* généralement suivies, *classées* d'après la *fréquence* de l'usage qu'on en a fait.

TON PRINCIPAL EN MODE MAJEUR

§ 402.—Dans les *sonates* dont le *ton principal* est de *mode majeur*, le *second morceau*, (l'*adagio*) est écrit :

1^o le plus souvent, dans le ton de la *sous-dominante* prise pour *tonique*. (*quarte juste supérieure* ou *quinte juste inférieure* du ton principal;)

HAYDN—Sonate en sol majeur. ALLEGRO (sol majeur) ADAGIO (do majeur)		MOZART—Sonate en ré majeur. ALLEGRO (ré majeur) ANDANTE (sol majeur)	
BEETHOVEN—Op. 22. Sonate en si b majeur. ALLEGRO (si b majeur) ADAGIO (mi b majeur)		WEBER—Op. 24. Sonate en do majeur. ALLEGRO (do majeur) ADAGIO (fa majeur)	

2^o quelquefois, dans le ton de la *dominante* (*3^{te} juste supérieure* ou *4^{te} juste inférieure*;))

HAYDN—Sonate en mi b majeur. ALLEGRO (mi b majeur) ADAGIO (si b majeur)		HUMMEL—Sonate en ré majeur. ALLEGRO (ré majeur) ADAGIO (la majeur)	
---	--	--	--

3^o parfois aussi, dans le ton de l'*homonyme mineur* (dans ce cas, il n'y a de changé que le *mode*.)

MOZART—Sonate en fa majeur. ALLEGRO (fa majeur) LARGHETTO (fa mineur)		BEETHOVEN—Op. 10. Sonate en ré majeur. PRESTO (ré majeur) LARGO (ré mineur)	
---	--	---	--

4^o enfin, exceptionnellement, dans d'*autres tons*, voisins ou *éloignés*, pourvu que ces derniers soient en *rappports sympathiques* avec le *ton principal*.

BEETHOVEN—Op. 2. N ^o 3. Sonate en do majeur. ALLEGRO (do majeur) ADAGIO (mi majeur)		WEBER—Op. 39. Sonate en la b majeur. ALLEGRO (la b majeur) ANDANTE (do mineur)	
--	--	--	--

REMARQUE—Il est assez rare qu'on écrive l'*adagio* dans le *relatif mineur* qui, pourtant, est un *vaisin direct*. Néanmoins, en voici un exemple tiré d'une sonate d'HAYDN dont le *ton principal* est *mi b majeur*.

ALLEGRO (mi b majeur)		ADAGIO (do mineur)	
-----------------------	--	--------------------	--

TON PRINCIPAL EN MODE MINEUR

§ 403.—Dans les sonates dont le ton principal est de mode mineur, le second morceau, (l'adagio) est écrit :

1^o le plus souvent, dans le ton de la sus-dominante prise pour tonique (sixte mineure supérieure ou tierce majeure inférieure du ton principal;)

OBSERVATION—Il est à remarquer que la sus-dominante du mode mineur est la même note que la sous-dominante du relatif majeur; de sorte que, le ton le plus souvent choisi pour l'adagio d'une sonate est le même pour les deux tons relatifs.

<p>MOZART—Sonate en la mineur. ALLEGRO (la mineur) ANDANTE (fa majeur)</p>	<p>BEETHOVEN—Op. 10, N° 1, Sonate en do mineur. ALLEGRO (do mineur) ADAGIO (la b majeur)</p>
---	---

<p>WEBER—Op. 49, Sonate en re mineur. ALLEGRO (re mineur) ANDANTE (si b majeur)</p>	<p>MENDELSSOHN—Op. 105, Sonate en sol mineur. ALLEGRO (sol mineur) ADAGIO (mi b majeur)</p>
--	--

2^o assez fréquemment aussi, le second morceau s'écrit à l'homonyme majeur du ton principal mineur; (ce n'est, dès lors, qu'un changement de mode.)

<p>BEETHOVEN—Op. 2, N° 1, Sonate en fa mineur. ALLEGRO (fa mineur) ADAGIO (fa majeur)</p>	<p>BEETHOVEN—Op. 90, Sonate en mi mineur. ALLEGRO (mi mineur) ANDANTE (mi majeur)</p>
--	--

3^o plus rarement, l'adagio s'écrit au relatif majeur du ton mineur principal,

<p>HAYDN—Sonate en mi mineur. PRESTO (mi mineur) ADAGIO (sol majeur)</p>	<p>MOZART—Sonate en do mineur. ALLEGRO (do mineur) ADAGIO (mi b majeur)</p>
---	--

4^o enfin, il est extrêmement rare qu'après un premier morceau en mode mineur le second morceau soit écrit dans un ton éloigné autre que l'homonyme majeur.

Cependant, dans la sonate en sol mineur de SCHUMANN l'andantino est en do majeur.

<p>ALLEGRO (sol mineur)</p>	<p>ANDANTISSIMO (do majeur)</p>
-----------------------------	---------------------------------

Mais, sans vouloir déprécier cette œuvre justement estimée, on peut regretter le voisinage immédiat de ces deux tonalités dont les rapports ne sont pas des meilleurs. Il est vrai que ce défaut est atténué par les harmonies chromatiques du début de l'andantino, lesquelles jettent un certain vague sur la tonalité du morceau.

FORME DE L'ADAGIO

§ 404.—De même que l'*allegro*, l'*adagio* repose principalement (et parfois exclusivement) sur deux thèmes.

Mais, outre que son caractère est différent, sa *forme* est *plus variable*.

§ 405.—Dans certaines *sonates* d'HAYDN et de MOZART, l'*adagio* se divise en deux parties, avec reprise de la première ou de toutes les deux.

(Voir ci-après, l'*andante* de la sonate en *do* majeur d'HAYDN.)

§ 406.—En pareil cas, la coupe de l'*adagio* est semblable à celle de l'*allegro*, sauf en ce qui concerne les *divertissements*, lesquels sont, généralement, moins nombreux et surtout moins développés dans l'*adagio*.

Si l'on y développe moins les passages épisodiques, c'est que, en raison de la lenteur du mouvement, de grands développements feraient longueur.

§ 407.—Néanmoins, dans certains *adagios*, les passages épisodiques, s'ils sont moins développés, sont tout aussi nombreux que dans l'*allegro* le plus complet.

Tel est l'*adagio* de la sonate op. 22 de BEETHOVEN, dont voici le plan détaillé:

PREMIÈRE PARTIE		SECONDE PARTIE	
PÉRIODE D'EXPOSITION		2 ^{me} PÉRIODE	PÉRIODE DE RÉPÉTITION
A	1 ^{er} thème en <i>mi b</i> majeur;	E Travail thématique	A ^{bis} Répétition du 1 ^{er} thème.
B	Episode de transition;		B ^{bis} Episode de transition.
C	2 ^d thème en <i>si b</i> majeur;		C ^{bis} Répétition du 2 ^d thème en <i>mi b</i> majeur.
D	Groupe de cadences et coda.		D ^{bis} Groupe de cadences et coda.

N. B.—La seule différence qu'il y ait entre la coupe de cet *adagio* et celle d'un *allegro*, c'est que, dans le morceau ci-dessus, il n'y a pas de reprise.

§ 408.—Quelquefois l'un des thèmes n'est répété qu'en partie.

(Voir l'*adagio* de la sonate, op. 2, N^o 1, de BEETHOVEN, page 150, lettre **C**^{bis}.)

§ 409.—D'autres fois, les deux thèmes constituent, avec la répétition du premier et une simple coda, le morceau tout entier, celui-ci ne contenant aucun divertissement. Ce n'est plus, dès lors, qu'une romance sans paroles, une sorte de cavatine, qui se compose d'un 1^{er} motif (thème principal,) d'une phrase de milieu, et de la répétition du 1^{er} motif (avec ou sans variantes) plus quelques mesures de coda.

(Voir le second morceau de la sonate op. 11 de SCHUMANN intitulé *Aria*, page 150.)

§ 410.—Nous ajouterons: que les rapports de tonalité qui existent entre les deux thèmes de l'*adagio* sont soumis aux mêmes règles que ceux de l'*allegro*.

(Revoir les §§ 384 à 394.)

§ 411.—Quant à l'air varié (*Audante con variazioni*) qui remplace l'*adagio* dans certaines sonates, il n'a rien de commun avec l'*adagio* proprement dit, et nous renvoyons, en ce qui le concerne, au chapitre qui lui est spécialement consacré, page 168.

HAYDN— Adagio d'une Sonate en do majeur

PREMIÈRE PARTIE

1^{er} THÈME en fa majeur (8 mesures) aboutissant à une *demi-cadence*, ou *cadence à la dominante*.

Adagio

2^d THÈME en do majeur, ton de la dominante (9 mesures) (**)

(*) Remarquer que la dominante du ton principal, sur laquelle se termine le 1^{er} thème, est immédiatement, et par équivoque, prise pour tonique du 2^d thème.

Les anciens classiques, (notamment HAYDN) usaient souvent de ce procédé un peu primitif pour passer d'un thème à l'autre.

(**) Selon sa *carrure naturelle*, cette phrase de neuf mesures n'aurait dû en avoir que huit; ce qui, comme on le sait, est la *meilleure carrure*. Mais, l'auteur a voulu en faire *désirer la conclusion*. Il a donc substitué, à la *cadence parfaite* attendue, une *cadence imparfaite*, dont le sens est *suspensif*. La *mesure ajoutée* n'est, d'ailleurs, qu'une *variante* de la mesure précédente, c'est-à-dire une *redite* (Voir le § 38, page 42)

SECONDE PARTIE

DIVERTISSEMENT tiré de la tête du 1^{er} thème, d'un fragment du 2^d, et de traits ou dessins nouveaux (8 mesures)
Tête du 1^{er} thème.

Répétition du 2^d thème dans le ton principal, fa majeur (9 mesures)

Répétition de la Coda dans le ton principal, fa majeur (4 mesures)

BEETHOVEN—Adagio de la Sonate Op. 22.

PREMIÈRE PARTIE

A—1^{er} THÈME en mi b majeur, (12 mesures, Coda comprise)

sf *dim* *p* *tr* *tr* *tr*

B—Episode de transition conduisant au ton de la dominante (si b majeur)

sf sf sf pp *cresc.*

pour le 2^d thème.

C— 2^d THEME (si b majeur) ton de la dominante 12 mesures.

sf *decresc.*

y compris le groupe de cadences et la coda.

D— Groupe de cadences.

cresc. *sf* *p*

Cadence parfaite.

cresc. *sf* *p* *f*

Cadence parfaite.

Cadence

sf *cresc.* *p*

parfaite

E - Travail thématique qui, après diverses modulations, ramène au ton principal (mi b majeur) pour la

pp pp pp cresc. f

période de répétition (17 mesures)

f f f

f cresc. p f

cresc.

p cresc. p cresc. pp

A^{bis} - Répétition du 1^{er} thème, en mi b, ton principal (10 mesures, coda comprise)

p

p cresc.

tr
coda
tr
dim
p

B^{bis} - Episode de transition (8 mesures) qui, placé entre les deux thèmes, repose du ton de mi b

tr
cresc.

majeur, dans lequel l'un et l'autre sont entendus cette fois.

f
decresc
pp
f
decresc
pp

C^{bis} - Répétition du 2^e thème, en mi b majeur, ton principal (12 mesures, coda comprise)

coda

D^{bis} - Groupe de cadences.

cresc.
sf
Cadence

parfaite.
sf
Cadence

coda
p
sf
sf
cresc.
pp
parfaite

BEETHOVEN — Adagio de la Sonate en fa mineur, Op. 2, N° 1.

A — 1^{er} THÈME en fa majeur (16 mesure)

dolce.
p

sf *pp*

B — 2^d THÈME en ré mineur (4 mesures) en do

sf *Ré min.* *m.d.*

majeur (7 mesures)

Do majeur.

C

pp

f p

Rentrée en fa majeur.

A^{bi} Répétition du 1^{er} thème avec variantes.

sf p

3 2

2

3

2 3

C^{bis} — Répétition en fa majeur, ton principal, des 5 dernières mesures du 2^d thème avec variantes.

D^{bis} — coda — 9 mesures (5 de plus que la 1^{re} fois)

Variantes.

Mesures ajoutées à la 1^{re} Coda.

SCHUMANN — Adagio de la Sonate, Op. 11.

A — THÈME PRINCIPAL en la majeur. (14 mesures)

ARIA

The first system of the score shows a piano accompaniment in treble and bass clefs. The right hand features a complex texture with many beamed sixteenth notes and chords, while the left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

B—Phrase de milieu en *fa* majeur, (12 mesures)

The second system, labeled 'B', continues the piano accompaniment. It features a melodic line in the right hand with a dynamic marking of *p* (piano) and a fermata over the final measure.

The third system shows the piano accompaniment with a dynamic marking of *f* (forte) and a fermata over the final measure.

The fourth system, labeled 'A bis', features a piano accompaniment with a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *Rit.* (Ritardando). It concludes with a section labeled 'A bis - Répétition'.

du thème principal en *la* majeur, (14 mesures)

The fifth system shows the piano accompaniment with a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *Rit.* It concludes with a section labeled 'PP simple'.

The sixth system shows the piano accompaniment with a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *Rit.* It concludes with a section labeled 'PP simple'.

The seventh system, labeled 'C', is the CODA (4 mesures) and features a piano accompaniment with a dynamic marking of *md* (mezzo-dolce) and a tempo marking of *Rit.* It concludes with a section labeled 'P simple'.

MENUET

(MINUETTO *en Italien*)

§ 412.—Le *Menuet* est un *allegretto* d'un caractère gracieux, toujours écrit en mesure à $\frac{3}{4}$.

§ 413.—Il tire son origine de l'ancienne danse de ce nom, qui fut en si grande vogue à la fin du XVII^m siècle.

PLAN DU MENUET

§ 414.—Le *menuet* se compose de trois périodes: chacune d'elles se divise en deux reprises peu développées.

§ 415.—De ces trois périodes, deux seulement sont différentes: la troisième n'étant qu'une répétition de la première.

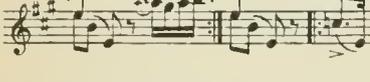
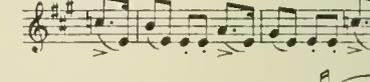
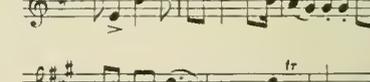
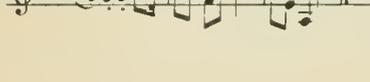
C'est ce qu'on appelle la *petite coupe ternaire* (§ 345)

§ 416.—On donne plus spécialement le nom de *menuet* à la première période: celle qui renferme le motif principal du morceau et dont la répétition constitue la troisième, ainsi que nous venons de le dire.

§ 417.—D'après un vieil usage, dont on ne connaît pas bien la cause première, on désigne la deuxième période (celle du milieu) sous le nom de *trio*.

Voici un exemple disposé de façon à donner une idée exacte de la forme générale du *Menuet*.

Menuet de BOCCHERINI

1 ^{re} PÉRIODE <i>Menuet en la majeur</i> (2 reprises)	2 ^{me} PÉRIODE <i>Trio en ré majeur</i> (2 reprises)	3 ^{me} PÉRIODE Répétition du <i>Menuet en la majeur</i> (moins les reprises)
		
		
		
		
		
		
		
		

§ 418.—Le menuet proprement dit et le *trio* qui lui sert de *milieu* sont, tous les deux, bâtis sur le même plan.

§ 419.—Ils se composent de deux reprises chacun; mais ils doivent différer de ton ou de mode ainsi que d'allure, et former pour ainsi dire comme deux petits morceaux distincts.

PREMIÈRE REPRISE DE CHAQUE PÉRIODE

§ 420.—La première reprise est uniquement consacrée à l'exposition du thème. Chez les auteurs classiques, elle est généralement assez courte: huit, dix, douze, seize mesures au plus.

§ 421.—En général, elle se termine:

1^o soit dans le ton principal de la période dont elle fait partie, quel qu'en soit le mode;

MOZART—Menuet de la Sonate en si b majeur.

1^{re} reprise—THÈME commençant et finissant en si b majeur, ton principal.

Allegretto.

2^o soit dans le ton de la dominante, si la reprise est en majeur; ou dans le ton relatif majeur si le ton principal est mineur.

HAYDN—Menuet de la Sonate en mi b majeur.

1^{re} reprise—THÈME (8 mesures) commençant en mi b majeur et finissant en si b majeur, ton de la dominante.

CODA (4 mesures)

BEETHOVEN—Menuet de la Sonate en fa mineur, Op. 2, N^o 1.

1^{re} reprise—THÈME (14 mesures) commençant en fa mineur (ton principal) et finissant en la b majeur, son relatif.

SECONDE REPRISE DE CHAQUE PÉRIODE

§ 422.—La *seconde reprise* débute par un petit *divertissement* ou *travail thématique* dont le *sujet* est, le plus souvent, un *fragment* ou un *dérivé* du *thème*. Puis, c'est le *thème* lui-même qui revient une seconde fois.

2^{de} reprise du Menuet d'HAYDN en mi b majeur, faisant suite à la 1^{re} reprise donnée plus haut.

Travail thématique (8 mesures)

Répétition du thème (8 mesures) en

mi b majeur.

CODA (4 mesures)

§ 423.—Cette *seconde reprise* est naturellement *plus longue* que la *première*, puisqu'elle contient, outre le *thème*, un *passage épisodique* plus ou moins développé, et quelquefois une *coda* de quelques mesures.

§ 424.—Il va de soi que l'une et l'autre *reprises* doivent être conçues de manière à ce que chacune d'elles puisse être *immédiatement répétée*.

Pour cela, il faut que la *tonalité* par laquelle on commence et *celle* par laquelle on finit *chaque reprise* soient *homogènes*; et aussi que l'*accord final* s'enchaîne bien avec l'*accord initial* qui revient.

(*) Pour finir le morceau dans le *ton principal*, comme c'est nécessaire (§ 425), l'auteur a dû *transposer* en mi b toute cette *fin de phrase*, qui, la 1^{re} fois, était en si b majeur, ton de la *dominante*.

SECONDE REPRISE DE LA PREMIÈRE PÉRIODE

§ 425.—La *seconde reprise* de la *première période* se termine, obligatoirement, dans le *ton principal* du *Menuet*, puisque c'est par elle que doit finir le morceau.

§ 426.—Si donc, la *première reprise* de cette *période* aboutit à un *autre ton*, on est obligé de modifier la *fin du thème*, la seconde fois qu'il se présente, pour conclure dans le *ton principal*.

(Comparer l'une à l'autre les *deux reprises* du *menuet* d'HAYDN données précédemment ainsi que les deux *premières reprises* du *menuet* de Beethoven, page 157.)

SECONDE REPRISE DU TRIO

§ 427.—Quant à la *seconde reprise* du *trio*, elle se termine, le plus souvent, dans le ton principal de ce *dernier*.

(Voir les *menuets* de MOZART et de BEETHOVEN pages 156 et 157.)

§ 428.—Cependant, on peut terminer cette *seconde reprise* du *trio*, soit par un *repos* à la *dominante* du ton de la *première période*, soit de toute autre manière, pourvu qu'elle favorise le *retour* au *premier thème* par un *bon enchaînement mélodique* ou *harmonique*.

BEETHOVEN — Op 10, N° 3. Trio du Menuet en ré majeur.

Trio en sol majeur, aboutissant à l'accord de 7^{me} de dominante de ré majeur, ton de la première période

du morceau.

7^{me} de dominante de ré majeur.

Reprise du Menuet en ré majeur.

MUZART — Menuet de la Sonate en si b majeur

1^{re} reprise — TRÈME commençant et finissant en si b majeur (8 mesures)
Allegretto.

MINUETTO

2^{de} reprise — Travail thématique (17 mesures)

Répétition du thème (8 mesures) avec variante pour finir.

1^{re} reprise — TRÈME commençant et finissant en mi b majeur (8 mesures)

2^{de} reprise — Travail thématique (8 mesures)

Répétition du thème (8 mesures)

Minuetto D.C.
senza replica.

(*) N. B. — La 3^{me} période du Menuet n'étant que la reproduction exacte de la première, on ne prend pas habituellement la peine de l'écrire une seconde fois; mais, on indique, à la fin de la 2^{me} période, par les mots italiens: *Minuetto da capo*, ou seulement par les lettres D.C., qu'il faut reprendre le Menuet depuis le commencement. — De plus, il est convenu que, pour finir, on ne fait plus les reprises, ce qui parfois est indiqué par les mots: *senza replica* ou *senza ripetizione*, en français: *sans reprise, sans répétition*.

BEETHOVEN — Op 2, N°1, Menuet de la Sonate en fa mineur

1^{re} reprise — THÈME (11 mesures) commençant en fa mineur et finissant en la^b majeur, son relatif
Allegretto.

MINIETTO

2^{de} reprise — Travail thématique (4 mesures)

Répétition du

thème (12 mesures) en fa mineur jusqu'à la fin. (C)

1^{re} reprise — THÈME (10 mesures) commençant en fa majeur et finissant en do majeur, ton de la dominante.

TRIO

2^{de} reprise — Travail thématique (15 mesures)

Répétition du thème (8 mesures) en fa jusqu'à la fin. (C)

Minuetto D.C.
senza ripetizione.

(C) Pour terminer le morceau par le ton principal, fa mineur, l'auteur a dû développer le thème d'autre façon la seconde fois que la première.

(C') La terminaison de ce thème, qui, dans la première reprise, aboutissait au ton de la dominante (do majeur) a été modifiée de manière à finir dans le ton principal du trio (fa majeur).

SCHERZO

§ 429.—Le mot *scherzo* veut dire *badinage*; il dérive du verbe italien *scherzare* qui signifie *badiner, folâtrer*.

§ 430.—Le *scherzo* à $\frac{3}{4}$ qui remplace parfois le *menuet* dans les sonates de BEETHOVEN et de ses *continueurs*, est fait, généralement, sur le même plan que le *menuet* lui-même; mais il est, comme l'indique son nom, d'un caractère plus léger, et d'un mouvement *plus vif*.

(Voir, ci-après, le *scherzo* de la *sonate* Op. 2, N° 2 de BEETHOVEN.)

§ 431.—Cependant un *scherzo* n'est pas toujours, comme le *menuet*, en mesure à $\frac{3}{4}$; il est quelquefois à $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$ ou $\frac{6}{8}$.

§ 432.—D'ailleurs, le mot *scherzo* n'exprime pas l'idée d'une *forme*, mais celle d'un *caractère*.

Ainsi, le *scherzo* à $\frac{3}{8}$ qui sert de *final* à la *sonate* Op. 14, N° 2 de BEETHOVEN, est plutôt en forme de *rondo*:

SCHERZO
Assai allegro.

et le *scherzo* à $\frac{2}{4}$ de la *sonate* Op. 31, N° 3 du même auteur est divisé en *deux grandes parties* comme un *allegro*.

(Il est à remarquer que ce *scherzo* à deux temps est suivi d'un *menuet* complet avec son *trio*.)

SCHERZO
Allegro vivace.

Le *scherzo* à $\frac{6}{8}$ du *2^{me} Concerto* de SAINT-SAËNS tient du *rondo* et de l'*allegro* à la fois.

Allegro scherzando

Publié avec l'autorisation de M^{me} A. DURAND et Fils, Ed.-Propriétaires.

Le *scherzo* à $\frac{3}{8}$ du *Souge d'une nuit d'été* de MENDELSSOHN est bâti sur *deux thèmes*, dont l'auteur a tiré de très grands développements.

1^{er} THÈME
Allegro molto vivace.

2^d THÈME

Le scherzo à $\frac{6}{8}$ du concerto Op. 41 de SCHUMANN se compose, comme le menuet, de trois périodes, dont une de répétition; mais au lieu de courtes périodes avec reprises, ce sont des périodes développées et sans reprises; le tout reposant sur deux thèmes principaux.

1^{er} THÈME
Vivacissimo,
mf

2^e THÈME

BEETHOVEN—Scherzo de la Sonate Op. 2, N^o 2

SCHERZO en forme de MENUET

1^{re} reprise—THÈME en la majeur (8 mesures)

Allegretto,
p

2^{de} reprise—Travail thématique (22 mesures)

Répétition du thème (8 mesures)

CODA (4 mesures)

1^{re} reprise - THÈME en la mineur et mi mineur (8 mesures)

2^{de} reprise - Travail thématique (8 mesures)

Répétition du thème, avec modifi-

-cation des dernières mesures.

Scherzo. D.C.

FINALE

§ 433.—Le *finale* d'une sonate est toujours dans le *même ton* que le *premier morceau*, c'est-à-dire: dans le *ton principal* de cette sonate.

§ 434.—Le *mouvement* en est, ordinairement, *vif* ou *très vif*: *Allegretto*, *Allegro*, *Presto* ou *Prestissimo*.

§ 435.—Il peut être de caractère gai, *enjoué*, badin; il peut être de caractère sombre, *fougueux*, agité; mais, en tous cas, il doit avoir du *brio*, de l'entrain.

§ 436.—Quant à sa *forme*, c'est parfois celle de l'*allegro* (premier morceau) d'autres fois (et ceci est particulier au *finale*) c'est un *rondo*.

§ 437.—En ce qui concerne la forme de l'*allegro*, nous n'avons rien à ajouter à ce qui a été dit précédemment, page 127 et suivantes. Aussi, passons-nous tout de suite au *rondo*.

RONDO

§ 438.—La caractéristique du *rondo*, c'est que le *thème principal*, au lieu de se présenter deux fois seulement comme dans l'*allegro*, se répète *trois, quatre* ou même *cinq fois* dans le courant du morceau.

§ 439.—Les *phrases* ou *périodes* qui sont intercalées entre les diverses répétitions du *thème principal*, sont: tantôt de *nouveaux motifs*, tantôt des *divertissements* sur des *thèmes* déjà présentés ou sur de *nouveaux thèmes*.

Voici le plan du *rondo* de la *sonate* Op. 22 de BEETHOVEN, dont la construction est de forme traditionnelle.

PÉRIODE D'EXPOSITION

A	Thème principal en <i>si b</i> majeur	18 mesures
B	2 ^d thème conduisant en <i>fa</i> majeur, ton de la dominante	14 "
C	Trait (en <i>fa</i> majeur et <i>si b</i> mineur) servant de <i>divertissement</i>	8 "
D	Rentrée en <i>si b</i> majeur	10 "
A^{bis}	Thème principal (2 ^{me} fois)	18 "
B^{bis}	Tête du 2 ^d thème et <i>transition</i>	5 "
E	Nouveau trait en <i>fa</i> mineur	8 "

PÉRIODE MÉDIAIRE

F	Travail thématique	15 "
E^{bis}	Trait E (2 ^d fois) en <i>si b</i> mineur	8 "
G	Début du thème principal, en <i>sol b</i> maj. <i>la b</i> min. et rentrée en <i>si b</i>	8 "

PÉRIODE DE RÉPÉTITION

A^{ter}	Thème principal avec <i>variantes</i> (3 ^{me} fois)	18 "
B^{ter}	2 ^d thème (2 ^d fois) en <i>si b</i> majeur	16 "
C^{bis}	Trait C (2 ^d fois) " "	8 "
H	Divertissement sur les 1 ^{res} mesures du <i>thème principal</i>	12 "
A^{quater}	Thème principal <i>varié</i> (4 ^{me} fois)	18 "
I	<i>Coda</i>	17 "

Total du nombre de mesures du morceau . . . 201

BEETHOVEN - Rondo de la Sonate en si b majeur Op. 22

A - THÈME PRINCIPAL en si b majeur (18 mesures)
Allegretto.

RONDO

p *cresc.*

p *f* *p* *p*

tr

B - 2^e THÈME conduisant en fa majeur, ton de la dominante (14 mesures)

f *f* *p* *p cresc.*

f *p cresc.*

C - Trait en fa majeur et si b mineur, préparant la rentrée en

p cresc. *fp*

si b pour le retour du thème principal (8 mesures)

8 measures of piano introduction in B-flat major, marked *cresc.*

D—Rentrée en *si b* majeur (10 mesures)

10 measures of piano introduction in B-flat major, marked *f* and *fp*.

10 measures of piano introduction in B-flat major, marked *tr* and *7*.

A^{bis}—THÈME PRINCIPAL (2^{ème} fois) 18 mesures.

18 measures of the first theme in B-flat major, marked *cresc.* and *fp*.

18 measures of the first theme in B-flat major, marked *cresc.* and *p*.

18 measures of the first theme in B-flat major, marked *cresc.*, *f*, and *p*.

B^{bis}—Tête du 2^d thème et transition (5 mesures)

5 measures of the start of the second theme in B-flat major, marked *p*, *tr*, and *f*.

thème principal en sol b majeur, la b mineur et rentrée en si b. (8 mesures)

pp

A^{1er} - Thème principal (3^{me} fois) avec variantes

cresc.

p

(18 mesures)

cresc.

f

p

cresc.

f

B^{1er} - 2^d thème (2^de fois) en si b majeur

cresc.

p

tr

f

tr

f

(ton principal) 16 mesures.

p

tr

tr

p

p cresc.

p cresc.

f

C^{bis} - *Trait en si b majeur (8 mesures)*

cresc. *fp*

cresc.

f

H - *Divertissement sur les quatre premières mesures du thème principal (12 mesures)*

p *tr* *pp*

p *cresc.*

A^{quater} - *Thème principal avec variantes (4^{me} fois) 18 mesures.*

sf *p*

First system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics: *cresc.*, *p*, *cresc.*, *f*. Includes triplets and slurs.

Second system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics: *p*. Includes triplets and slurs.

Third system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics: *cresc.*, *f*, *p*, *cresc.*. Includes triplets and slurs.

Fourth system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics: *tr*, *p*, *sf*, *f*, *sf*, *p*. Includes a trill and slurs. Section marker: **I - CODA (17 mesures)**.

Fifth system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics: *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *cresc.*. Includes slurs.

Sixth system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics: *cresc.*, *sf*. Includes slurs.

Seventh system of musical notation. Treble and bass clefs. Dynamics: *p*, *pp*, *p*, *sf*. Includes slurs. Section marker: *Rappel du thème principal en guise de strette.*

AIR OU THÈME VARIÉ

DU THÈME A VARIATIONS

§ 440.—Le *thème* à variations doit être *simple* et peu chargé d'*ornements*, ceux-ci étant réservés pour les *variations*.

§ 441.—Son *mouvement* doit être *modéré*: *Andante*, *Andantino* ou *Allegretto*.

§ 442.—Il peut être écrit en *mesure quelconque*, à deux, trois ou quatre temps, en *majeur* ou en *mineur*; mais, en général, il est de *mode majeur*.

§ 443.—Il se compose ordinairement de *deux reprises*, dont la *première* n'a souvent que huit mesures (parfois moins) et dont la *seconde* varie entre huit et seize mesures.

§ 444.—C'est en somme (*rythme à part*) la *forme* de chacune des parties d'un *Menuet*. Les §§ 420 à 422 ainsi que le *premier alinéa* du § 424 sont applicables au *thème à variations*.

MOZART — Sonate en la majeur

THÈME — 1^{re} reprise (8 mesures)

Andante grazioso.

2^de reprise (10 mesures)

§ 445.—Il est des thèmes à variations plus développés que le précédent.

Il en est qui n'ont, de ce plus grand développement, que l'apparence.

Tel est celui de la *Sonate* op. 26 de *Beethoven*, qui n'a pas moins de *trente quatre mesures*, mais *sans reprises*.

Il faut observer en effet, 1^o que le *motif principal* écrit *in extenso*, en seize mesures, n'a pas plus de durée qu'un *motif* de huit avec sa *reprise*, les mesures 9, 10, 11, 12, 13 et 14 n'étant que la *répétition exacte* des six premières, sauf une *légère variante* à la 9^{me} mesure; 2^o que c'est cette *variante* qui a obligé l'auteur à écrire la phrase *in extenso*, au lieu d'employer la *reprise*; 3^o en ce qui concerne la différence qui existe entre les mesures 15-16 et 7-8, elle est motivée par la nécessité de répondre à la *demi-cadence* (7-8) par la *cadence parfaite* (15-16) qui vient donner à la phrase un *sens achevé*.

En résumé, la longueur totale de ce thème est la même que s'il eût été composé d'une *première reprise* de huit mesures et d'une *seconde reprise* de neuf, avec *répétition* de ces deux reprises.

Motif principal (8 mesures)

Andante con variazioni

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 12

Répétition du 1^{er} motif.

1/2 cadence.

Variante.

13 14 15 16 17 18 19

Phrase de milieu (10 mesures)

Cadence parfaite.

20 21 22 23 24 25 26

27 28 29 30 31 32 33 34

Répétition des 8 mesures 9 à 16

The image displays a musical score for the first movement of Beethoven's Sonata Op. 26. The score is written for piano and is in the key of B-flat major (two flats) and 3/8 time. It is divided into four systems of music. The first system (measures 1-6) is labeled 'Motif principal (8 mesures)' and 'Andante con variazioni'. The second system (measures 7-12) is labeled 'Répétition du 1er motif.' and includes a '1/2 cadence.' at measure 8 and a 'Variante.' at measure 9. The third system (measures 13-19) is labeled 'Phrase de milieu (10 mesures)' and includes a 'Cadence parfaite.' at measure 16. The fourth system (measures 20-34) is labeled 'Répétition des 8 mesures 9 à 16'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'sf'.

DES VARIATIONS

§ 446.—Le nombre des *variations* est *illimité*: il peut aller de trois, quatre, cinq, six, jusqu'à douze, quinze, dix-huit, etc.

§ 447.—Mais, à cet égard, il faut savoir se borner et ne pas admettre toujours toutes les combinaisons qu'on peut imaginer sur le *thème proposé*; car la répétition trop prolongée du *même motif*, dans le *même ton*, serait bientôt fastidieuse, malgré les *changements* de *rythme* ou d'*harmonie* qu'on lui ferait subir au moyen des *variations*.

§ 448.—Il est vrai qu'on peut jeter de la *diversion* au milieu de ces *transformations* d'un *même motif*, non seulement par la variété des *rythmes* et de l'*harmonie*, mais encore par les *changements* de *mode* et de *mouvement*.

§ 449.—C'est ainsi que, dans la plupart des morceaux de ce genre, on trouve une variation en *mineur* quand le thème est *majeur*, ou une variation en *majeur* quand le thème est *mineur*, ce qui est plus rare. (Il est à remarquer, en effet, que presque tous les *thèmes variés* sont de *mode majeur*.)

§ 450.—Quelquefois aussi, au milieu de *variations* en mouvement *modéré*, on en introduit une sous forme d'*Adagio*, et à leur suite, une dernière *variation* en mouvement *vif*, pour finir *brillamment* le morceau.

Voici le début de chacune des *six variations* du *Thème* de MOZART donné précédemment (page 168) lesquelles offrent un *spécimen complet* des moyens de *variété* indiqués ci-dessus.

VAR 1

VAR 2

VAR 3 (mineur)

VAR 4

VAR 5

Adagio.

VAR 6

Allegro, (changement de mesure et de mouvement)

p

SONATES

ÉCRITES POUR DEUX INSTRUMENTS

§ 451.—A tout ce qui a été dit au sujet des *sonates pour piano seul*, il convient d'ajouter les observations suivantes:

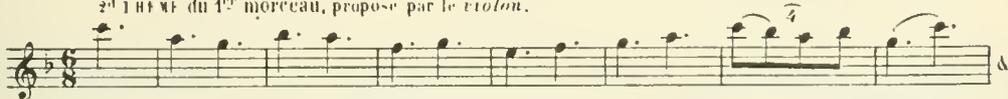
§ 452.—Toute *sonate* écrite pour *deux instruments* est nécessairement un morceau *concertant*: l'intérêt doit y être réparti entre ces *deux instruments* auxquels, à tour de rôle, on donne la *mélodie prédominante*.

§ 453.—En général, chacun d'eux fait entendre à son tour les *thèmes principaux* qui, de la sorte, sont joués *deux fois de suite*. (Voir l'exemple ci-contre, lettres **A** et **A^{bis}**, **D** et **D^{bis}**.)

§ 454.—On ajoute parfois des *variantes* aux *thèmes* ainsi *répétés*, pour l'instrument qui les joue en *second*. Ces *variantes* peuvent n'avoir d'autre but que celui de rendre ces *thèmes plus brillants* la seconde fois qu'ils se présentent. (Même exemple, mesures **X** et **Y** du motif **A^{bis}**.)

§ 455.—Mais elles peuvent être *motivées* par la nécessité d'*approprier* à la *technique* du *second instrument* un *thème* proposé par le *premier*.

SAINT-SAËNS — Op. 75. *Sonate pour piano et violon* — Publié avec l'autorisation de M^{les} A. DURAND et Fils, Ed-Propriétaires
2^e THÈME du 1^{er} morceau, proposé par le violon.



Même thème varié pour le piano.



§ 456 —Un *dialogue* s'établit parfois entre les *deux instruments*. (Exemple ci-contre, lettre **B**.)

§ 457 —Certains *dialogues* forment des *imitations*. (Même exemple, lettre **E**.)

§ 458 —D'autres fois, les *deux instruments* marchent ensemble, à l'*unisson* ou à l'*octave*. (Même exemple, lettre **C**, et plus loin, page 176, début de la *Sonate* en *mi* mineur de MOZART.)

§ 459 —Ou bien encore, ils vont à la *tierce* ou à la *sixte*. (Début de la *Sonate* en *la* majeur, p.176.)

§ 460 —Ainsi qu'un *thème*, un *trait* quelconque joué d'abord par l'un des instruments, est souvent aussitôt *répété* par l'autre. (Exemple ci-contre, lettres **F** et **F^{bis}**.)

§ 461 —Afin de placer chaque instrument sous son jour le *plus favorable*, en ne lui faisant jouer que ce qui convient bien à ses *aptitudes particulières*, les compositeurs modernes se sont quelquefois affranchis de la *règle* que s'imposaient les *anciens classiques*, de toujours faire passer les *thèmes principaux* par les *deux instruments*.

CÉSAR FRANCK — Allegro de la *Sonate* en *la* majeur. — Publié avec l'autorisation de M^{les} H. BATAILLE, Ed-Propriétaire.
1^{er} THÈME, joué par le 1^{er} violon seulement.



2^e THÈME, joué seulement par le piano.



BEETHOVEN — Sonate Op 24 pour piano et violon — Analyse de l'Allegro (1^{re} reprise)

A — THÈME PRINCIPAL au violon

Musical score for the first system. The top staff is labeled "VIOLON" and contains the main theme. The bottom two staves are labeled "PIANO" and contain the accompaniment. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

Accompagnement au piano

Musical score for the second system, continuing the Violin and Piano parts from the first system.

A^{bis} — Accompagnement au violon.

Musical score for the third system. The top staff is labeled "A^{bis} — Accompagnement au violon." and the bottom two staves are labeled "THÈME PRINCIPAL au piano." The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat). The piano part continues with the eighth-note accompaniment.

THÈME PRINCIPAL au piano.

Musical score for the fourth system. The top staff is labeled "X — Variante." and the bottom two staves are labeled "THÈME PRINCIPAL au piano." The piano part continues with the eighth-note accompaniment.

X — Variante.

Musical score for the fifth system. The top staff is labeled "Y — Variante." and the bottom two staves are labeled "THÈME PRINCIPAL au piano." The piano part continues with the eighth-note accompaniment. The system includes dynamic markings: "cresc" (crescendo) and "p" (piano). A "Modulation" marking is present above the top staff.

Y — Variante.

Modulation

The first system of music consists of three staves. The top staff is for the violin, showing a melodic line with various intervals and slurs. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

The second system of music consists of three staves. The top staff is mostly empty, indicating a rest for the violin. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment. The right hand has a complex rhythmic pattern with slurs, and the left hand has a steady bass line. Dynamics include *ff* and *decresc.*

B—Dialogue entre les deux instruments.

Section B consists of three staves. The top staff is for the violin, starting with a *p* dynamic and featuring a melodic line with slurs. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. Dynamics include *p* and *cresc.*

C—Piano et violon marchent ensemble à Vocture.

Section C consists of three staves. The top staff is for the violin, starting with a *f* dynamic and featuring a melodic line with slurs. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. Dynamics include *f*, *ff*, and *decresc.*

D—2^e THÈME au violon.

Section D consists of three staves. The top staff is for the violin, starting with a *sf* dynamic and featuring a melodic line with slurs. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. Dynamics include *sf*, *p*, *cresc.*, and *sf p*.

E — Dialogue et imitations.

Antécédent.

Consequent.

sf sf sf

This system contains the first two systems of music. The top system is a single melodic line with dynamics *sf*, *sf*, and *sf*. The bottom system is a piano accompaniment with chords and arpeggiated figures. The first measure of the piano part is labeled "Antécédent." and the second measure is labeled "Consequent."

sf sf sf

This system contains the next two systems of music. The top system continues the melodic line with dynamics *sf*, *sf*, and *sf*. The bottom system continues the piano accompaniment with chords and arpeggiated figures.

Intervertissement des rôles :
accompagnement au violon.

D^{bis} 2^d THEME au piano.

sf sf sf

This system contains the next two systems of music. The top system is a single melodic line. The bottom system is a piano accompaniment. The first measure of the piano part is labeled "D^{bis} 2^d THEME au piano." and dynamics *sf*, *sf*, and *sf* are indicated.

E^{bis} — Intervertissement
des rôles.

Antécédent.

sf

This system contains the next two systems of music. The top system is a single melodic line. The bottom system is a piano accompaniment. The first measure of the piano part is labeled "Antécédent." and dynamic *sf* is indicated.

Consequent.

sf sf rinf rinf

This system contains the final two systems of music. The top system is a single melodic line with dynamics *sf*, *sf*, and *rinf*. The bottom system is a piano accompaniment with dynamics *sf* and *rinf*.

F—Trait de violon

2^e exemple des deux instruments marchant ensemble à l'octave ou à l'unisson

MOZART—Début de la Sonate en mi mineur pour piano et violon.

Allegro.

VIOLON *p* A l'octave du piano

PIANO *p*

A l'unisson

f

MOZART—Début de la Sonate en la majeur pour piano et violon.

Allegro molto.

VIOLON *f* Ici, le violon exécute la 2^e partie de l'ensemble, pendant que la main droite du piano en fait entendre la 1^{re} partie. *p*

PIANO *f* *p₂*

INTERVERTISSEMENT DES RÔLES: c'est, à présent, le piano qui est chargé de la 2^e partie, alors que la 1^{re} est jouée par le violon.

p

p

QUATUOR A CORDES

§ 462.—Le *Quatuor à cordes* est un *morceau concertant* dont toutes les parties doivent, autant que possible, être intéressantes: c'est une *conversation à quatre* où chacun, à son tour, doit pouvoir placer *son mot*.

§ 463.—Mais, les quatre instruments ont des rôles différents; et si l'*intérêt mélodique* doit être réparti entre eux, il ne saurait être *toujours égal* pour tous.

Les observations suivantes en donnent la raison.

Du RÔLE qui CONVIENT à CHACUN des INSTRUMENTS du Quatuor à cordes

PREMIER VIOLON

§ 464.—La *mélodie prédominante* étant, le plus souvent, placée dans la *région élevée* de l'ensemble, et la partie de *premier violon* revenant de droit à l'exécutant le plus habile, il est naturel de donner à celui-ci la *prédominance*, en lui confiant ordinairement les *thèmes principaux* et les *traits* les plus *brillants*, les plus *difficiles*.

SECOND VIOLON

§ 465.—Le rôle du *second violon* est habituellement plus modeste, bien que fort utile. En général, il est chargé, avec l'*alto*, de compléter l'*harmonie*, soit par des *figures d'accompagnement* telles que *batteries* ou *arpèges*, soit par des *tenués*, des *notes répétées*, des *trémolos*, etc; ou bien encore par des *dessins de contrepoint*.

§ 466.—Cependant, il s'établit quelquefois, entre les diverses parties du *quatuor*, un *dialogue* dans lequel le *second violon* devient aussi important que le *premier*.

§ 467.—Parfois même, la *mélodie prédominante* passe au *second violon*, pendant que le *premier* se livre à des *broderies quelconques*.

§ 468.—D'autres fois enfin, il marche *parallèlement* avec le *premier*, à la *tierce* ou à la *sixte*; ou bien encore, il vient le *renforcer* en le *doublant* à l'*unisson* ou à l'*octave*.

ALTO

§ 469.—L'*alto* possède son *individualité*, comme *timbre* et comme *étendue*. Moins propre à l'*agilité* que le *violon*, il exprime mieux certains *chants mélancoliques*, et convient particulièrement aux *dessins mélodiques* placés dans la *région moyenne*.

VIOLONCELLE

§ 470. — Par sa position dans la région du *grave*, le *violoncelle* est tout désigné pour faire la *busse* de l'*harmonie*.

§ 471. — D'autre part, la qualité de son de ses *notes élevées* se prête merveilleusement à l'interprétation des *chants larges et expressifs*, il arrive souvent qu'il abandonne momentanément la *partie de basse*, pour faire entendre la *mélodie prédominante*.

§ 472. — En pareil cas, c'est ordinairement l'*alto* qui est chargé de soutenir l'*édifice harmonique* à la place du *violoncelle*. Il en résulte un *croisement de parties* qui, d'ailleurs, peut s'étendre au *second violon* et même au *premier*.

§ 473. — A ce propos, nous ferons observer que des *croisements* se font très fréquemment entre les *diverses parties* du *quatuor*, soit que l'on veuille donner *plus de relief* à l'une d'elles, soit pour obtenir certaines *sonorités exceptionnelles*.

§ 474. — La réunion des *quatre instruments* dont se compose le *quatuor à cordes* se prête à une foule de *combinaisons* mélodiques et harmoniques, qui permettent de beaucoup *varier* les effets de *sonorité*, et de donner aussi un grand intérêt au *discours musical*.

Parmi ces *combinaisons*, nous mentionnerons les suivantes :

§ 475. — Chacun des instruments occupe, dans l'ensemble, sa *position normale*, et y remplit le rôle qui lui est le plus habituellement assigné, savoir : le *chant principal* au *1^{er} violon* (qui, naturellement, est chargé de la *1^{re} partie*); la *busse* de l'*harmonie* au *violoncelle*; et les parties *intermédiaires* au *2^d violon* et à l'*alto*.

BEETHOVEN — 1^{er} Morceau du Quatuor, Op. 18, N^o 4

Allegro ma non tanto.

CHANT PRINCIPAL

§ 476.—Les rôles sont *intervertis* en partie ou en totalité.

Ici, c'est le 2^d violon qui a le *chant principal*; plus loin, c'est le *violoncelle*; ailleurs c'est l'*alto*.

Même morceau.

Broderies au 1^{er} violon

Contre-chant ou contrepoint

CHANT PRINCIPAL au 2^d violon

CHANT PRINCIPAL doublé à l'*Alto*.

Même morceau.

Broderies au 1^{er} violon

Dessin d'accompagnement au 2^d violon

BASSE à l'*Alto*

CHANT PRINCIPAL au violoncelle

Contre-chant

(*) Ces passages en *clé de sol* sont exécutés par le *violoncelle* à une octave au-dessous de la chose écrite.

BEETHOVEN—Mouvement du *Quatuor*, Op. 18, N^o 5.

1^{er} Violon.
p

2^d Violon.
Dessin d'accompagnement aux violons qui se doublent à l'8^{ve}

Alto.
CHANT PRINCIPAL à l'alto
p

Violoncelle
Dessin d'accompagnement au violoncelle

§ 477.—Le *redoublement* d'une ou plusieurs parties par une ou plusieurs autres, à l'*unisson* ou à l'*octave*, a pour résultat de *réduire* d'autant le nombre des *parties réelles*, tout en renforçant celles qui se trouvent ainsi *doublées*. (§ 209.)

ENSEMBLE *réduit* à 3 PARTIES RÉELLES par le *redoublement à l'octave* d'un violon par l'autre

BEETHOVEN—Final du *Quatuor*, Op 18, N^o 2.

1^{er} VIOLON

2^d VIOLON

ALTO

VIOLONCELLE

ENSEMBLE *réduit* à 2 PARTIES RÉELLES par le *redoublement* de ces 2 parties à l'octave

Même morceau.

ENSEMBLE réduit à UNE SEULE PARTIE RÉELLE par le redoublement
à l'unisson ou à l'octave de toutes les parties, l'une par l'autre.

BEETHOVEN—Final du *Quatuor*, Op. 18, N° 1

1^{er} Violon.
2^d Violon.
Alto.
Violoncelle.

§ 478.—*L'abstention momentanée* d'un ou de plusieurs des quatre instruments réduit l'écriture musicale à trois, à deux ou même à *une seule partie*, et repose un instant des sonorités plus pleines (mais plus lourdes) qui, à la longue pourraient devenir fatigantes pour l'auditeur.

BEETHOVEN—Final du *Quatuor*, Op. 18, N° 3.

4 mesures à une seule partie

Presto.
1^{er} Violon seul
Les 2 violons à la tierce
Silences dans 3 parties
Silences dans 2 parties

Phrase de 8 mesures à 3 parties; *silences*, d'abord au violoncelle, puis à Falto.

Silences à la basse
Silences à Falto

§ 479. — Avec des doubles, des triples et des quadruples-cordes on obtient des accords d'une grande plénitude.

Ici l'emploi des doubles-cordes au 2^d violon et à l'alto porte à six le nombre des parties.

MEDELSSOHN — Op. 44, N^o 1, Quatuor, 1^{er} morceau.

Molto allegro

1^{er} VIOLON

2^d VIOLON

ALTO

VIOLONCELLE

Triples et quadruples-cordes

BEETHOVEN — Allegro du Quatuor, Op. 18, N^o 4.

1^{er} VIOLON

2^d VIOLON

ALTO

VIOLONCELLE

et, plus loin,

A.B. — Le dernier des accords ci-dessus n'a pas moins de onze notes.

§ 480.—La distribution des *thèmes et dessins principaux* dans les diverses parties, chacune les ayant à son tour, donne du *piquant* et de l'*intérêt* au discours musical.

BEETHOVEN—Allegro du *Quatuor*, Op. 18, N° 1.

The musical score is presented in four systems, each containing four staves for the instruments: 1^{re} VIOLON, 2^e VIOLON, ALTO, and VIOLONCELLE. The time signature is 3/4 and the key signature has one flat (B-flat major). The score includes various dynamic markings: *f* (forte), *fp* (fortissimo piano), and *pp* (pianissimo). The first system shows the 1^{re} Violon with a melodic line starting on a half note, followed by a series of eighth notes. The 2^e Violon and Violoncelle play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Alto plays a similar pattern. The second system continues these patterns, with the 1^{re} Violon playing a series of eighth notes. The third system shows the 1^{re} Violon playing a series of eighth notes, while the other instruments play a rhythmic pattern. The fourth system shows the 1^{re} Violon playing a series of eighth notes, while the other instruments play a rhythmic pattern. The score ends with a double bar line and a fermata over the final notes.

§ 481.—Certains *traits*, qui seraient *trop étendus* ou d'une exécution *trop difficile* pour un *seul instrument*, peuvent être *fractionnés* et exécutés successivement par plusieurs.

BEETHOVEN—Menuet du *Quatuor*, Op. 59, N° 3.

§ 482.—Un fait assez rare se présente dans le *final* du *quatuor* de BEETHOVEN, Op. 59, N° 2, où la *mélodie principale* est exclusivement confiée au *1^{er} violon*

Les trois autres instruments ne sortent de leur rôle d'accompagnateurs que dans les passages dialogués formant des *divertissements*, tels que le suivant.

Violin I: *tr* *tr* *tr*

Violin II: *tr* *tr* *tr*

Cello/Double Bass: *tr* *tr* *tr*

Violin I: *tr* *tr* *tr*

Violin II: *tr* *tr* *tr*

Cello/Double Bass: *tr* *tr* *tr*

§ 483.—Ainsi qu'il a été dit au § 473, on peut faire des *croisements* entre les diverses parties du *quatuor*; mais il ne faut user de ce procédé qu'à bon escient, en tenant compte de la *valeur respectiue* des timbres employés.

BEETHOVEN—Adagio du *Quatuor*, Op 18, N° 1

CROISEMENT

1^{er} VIOLON: *sf* *p*

2^d VIOLON: *sf* *p* *pp*

ALTO: *sf* *p*

VIOLONCELLE: *sf* *p*

Le 2^d violon monte au-dessus du 1^{er}

Les deux violons reprennent réciproquement leur position normale.

L'alto descend au-dessous du violoncelle

Le violoncelle se maintient

1^{er} VIOLON: *p*

2^d VIOLON: *p*

ALTO: *p*

VIOLONCELLE: *p*

Le 1^{er} violon descend au-dessous du 2^d

Position normale

au-dessus de l'alto.

SYMPHONIE

§ 484.—La *Symphonie* est une sorte de *grande sonate* pour *orchestre*.

§ 485.—De même que la plupart des *grandes œuvres classiques*, elle se compose d'un *allegro*, d'un *adagio*, d'un *menuet* ou *scherzo* et d'un *finale*.

Chacun de ces morceaux est construit sur le même *plan* que le *morceau similaire* qui lui correspond dans la *sonate* ou le *quatuor*. Mais les ressources plus grandes qu'offre l'*orchestre*, par la multiplicité des instruments qui le composent, la *richesse* et la *variété* de leurs *timbres* respectifs, les *sonorités* si différentes qu'on peut obtenir de leur *mélange*, enfin les *nombreuses combinaisons* auxquelles se prêtent tant d'éléments divers, tout cela permet de donner à la *symphonie* de plus *vastes proportions* qu'à aucune autre *œuvre instrumentale*, sans que l'intérêt languisse.

CONCERTO

§ 486.—Le *Concerto* est un morceau pour *instrument-solo* et *orchestre*.

§ 487.—Il y a deux espèces de *concertos*:

- 1^o le *concerto-symphonique* ou *symphonie* avec *prépondérance* d'une *partie principale*;
- 2^o le *concerto-sonate* ou *solo instrumental* avec *accompagnement d'orchestre*, destiné à faire valoir les *qualités techniques* de l'*instrument-solo* et le talent de l'*exécutant*.

§ 488.—Un *concerto* tient donc, à la fois, de la *sonate* par le *solo instrumental* et de la *symphonie* par l'*orchestre* qui lui est associé.

§ 489.—Il se compose ordinairement, d'un *allegro*, d'un *adagio* et d'un *rondo final*.

§ 490.—Ces trois morceaux peuvent être *indépendants* les uns des autres; mais il arrive parfois que *deux* d'entre eux (ou même tous les *trois*) s'enchaînent sans interruption.

CONCERTO—SONATE

§ 491.—Le rôle plus ou moins important que remplit l'*orchestre* dans une composition de ce genre est ce qui constitue la plus marquée des différences qui existent entre le *concerto* et la *sonate*, du moins en ce qui concerne leurs *deux derniers morceaux*.

§ 492.—En effet, l'*adagio* et le *rondo* de l'un ne diffèrent guère de ceux de l'autre que par les *courtes ritournelles* de l'*orchestre*, qui se produisent, soit à titre d'*introduction*, soit comme *répliques*, soit enfin comme *coda*.

§ 493.—Pour ce qui est de l'*allegro*, les différences sont plus sensibles:

Ainsi, comme il a été dit, (p.127) l'*allegro* de la *sonate* se divise en *deux parties* bien tranchées, avec reprise de la *première*; tandis que l'*allegro* du *concerto* se compose de *trois grands solos* encadrés par des *tutti d'orchestre* et sans *aucune reprise*.

§ 494.—Cependant, si l'on fait *abstraction* des *tutti*, on s'aperçoit que les *trois solos* correspondent assez bien aux *trois grandes périodes* d'un *allegro* de *sonate*, savoir: le *premier solo*, à la *période d'exposition*; le *deuxième solo*, à la *période du travail thématique*; le *troisième solo*, à la *période de répétition*.

OBSERVATIONS—La *symphonie* et le *concerto* sont des *compositions* d'un ordre tellement élevé, que ceux-là *seuls* qui ont suivi un cours complet de *haute composition*, sous la direction immédiate d'un *Maître éprouvé*, peuvent prétendre à s'y attaquer sans témérité.

C'est pourquoi nous n'entrerons pas, à leur sujet, dans des détails qui nous obligeraient à sortir des *limites* que nous nous sommes imposées pour cet ouvrage.

Par les mêmes raisons, nous devons négliger ce qui concerne l'*ouverture de concert*.

Quant à l'*ouverture d'opéra*, bien qu'elle soit purement *instrumentale*, elle se rattache si étroitement à l'*ouvrage dramatique* auquel elle sert de *préface*, que nous nous réservons d'en parler au chapitre qui traite de la *musique de théâtre*.

FANTAISIES et MORCEAUX de GENRE

CAPRICE ET FANTAISIE

§ 495.—Les mots synonymes *caprice* et *fantaisie*, qui servent d'intitulés à certains morceaux de *musique instrumentale*, indiquent suffisamment que ces morceaux n'ont pas été coulés dans le même moule que l'une quelconque des parties d'une *souate* ou d'un *quatuor classique*.

§ 496.—Il faut, en effet, pour justifier leur titre, que ces morceaux aient quelque chose de *capricieux*, de *fantaisiste* dans la *coupe* ou dans le *caractère*.

§ 497.—Mais, il ne faudrait pas croire qu'on peut, sous prétexte de *fantaisie*, se dispenser de toute *forme* dans ce genre de composition. Il faut, au contraire, quel que soit le caractère du morceau, qu'il ait une *forme saisissable, tangible*, que l'esprit puisse embrasser dans son *ensemble et ses détails*.

Voici, par exemple, le *premier* des trois morceaux de MENDELSSOHN, Op. 16, intitulés *Trois Fantaisies ou Caprices*.

§ 498.—La *coupe* de ce premier *caprice* est très nette: il se compose de *deux motifs*, qui, avec la *répétition* du premier, forment *trois parties*, lesquelles *s'enchaînent* sans interruption et dans cet ordre:

1 ^{er} Andante en <i>la</i> mineur. (20 mesures à quatre temps)	2 ^o Allegro vivace en <i>la</i> majeur: (96 mesures à $\frac{6}{8}$)	3 ^o Répétition du 1 ^{er} motif tout entier, et <i>rappel</i> du 2 ^d motif. (24 mesures à quatre temps)
--	--	---

C'est, comme on le voit, la *coupe ternaire*: le *second motif* servant de *milieu* entre le *premier motif* et sa *répétition*.

Nous dirons même, que l'*andante*, et surtout l'*allegro vivace*, sont plus que de simples motifs, car, chacun d'eux constitue un *petit morceau complet*, savoir: le premier, une *romance sans paroles*; le second, un *petit allegro en deux parties*, avec *reprise* de la *première*, et *coda* pour finir la *seconde*.

Ce qui donne à ce morceau le *caractère fantaisiste* qui justifie son titre, c'est le passage, *capricieux et sans transition*, d'un *rythme* à l'autre, d'un *mouvement* à un autre; *changements d'allure* auxquels rien ne prépare.

MENDELSSOHN—Op. 16, 1^{re} Fantaisie.

1^{er} MOTIF (20 mesures en *la* mineur) ou *Romance sans paroles*.

Andante con moto.

2^e MOTIF (96 mesures en la majeur) en forme d'allegro.

1^{re} Partie. THÈME PRINCIPAL.

Allegro vivace.

Modulation au ton de la

dominante, mi majeur.

A tempo.

Reprise. 2^{de} Partie. Développement.

Répétition

First system of musical notation, piano and bass staves. Dynamics include *cresc* and *sempre cresc*.

du thème

Développements.

Second system of musical notation, piano and bass staves. Dynamics include *ff*, *p*, and *cresc*.

Third system of musical notation, piano and bass staves. Dynamics include *p con fuoco*, *cresc*, and *p*.

Fourth system of musical notation, piano and bass staves. Dynamics include *cresc*, *f con fuoco*, *f*, *sf*, and *cresc*.

Fifth system of musical notation, piano and bass staves. Dynamics include *f*, *dim*, *p*, *pp*, and *ff*.

Sixth system of musical notation, piano and bass staves. Dynamics include *ff* and *p*.

Seventh system of musical notation, piano and bass staves. Dynamics include *dim.* and *pp*. The word *CODA* is written above the staff.

Répétition de l'Andante.
 Tempo dell'Andante.

§ 499.—Le mot *fantaisie* pourrait s'appliquer à toute *composition instrumentale* qui n'étant point de *forme classique*, n'est pas, non plus, un *morceau de caractère* ni un *air de danse*. Mais, on donne plus particulièrement le titre de *fantaisie* à un *morceau composé sur des motifs d'opéra* ou sur des *airs populaires*.

§ 500.—De ces *fantaisies*, les unes ne sont que des sortes de *mosaïques* ou *pots-pourris*, où se déroulent *différents motifs*, rattachés les uns aux autres par des *soudures*, c'est-à-dire, des *petits épisodes transitifs*; les autres sont des *airs variés*, avec *introduction* et *coda*; d'autres, enfin, se rapprochant de la *forme classique*, sont construites sur *deux* ou *trois motifs*, qui servent de *thèmes* aux développements du *morceau*.

Parmi ces dernières, il convient de mentionner celles de THALBERG.

GRANDES FANTAISIES A LA MANIÈRE DE THALBERG

§ 501.—Les *grandes fantaisies* composées pour le piano par THALBERG et ses imitateurs, sur des *motifs d'opéras* ont été fort à la mode pendant près d'un demi-siècle.

§ 502.—Ces *fantaisies*, qui commencent par une *introduction* et finissent par une *coda*, sont, généralement, bâties sur *trois motifs principaux*, qui servent de *thèmes* au morceau tout entier. (*)

§ 503.—Chacun de ces *motifs* s'exécute ordinairement *deux fois*, pour le moins, soit consécutivement, soit avec intercalation de quelques mesures *épisodiques*.

§ 504.—La *première fois* qu'un motif se présente, c'est toujours *simplement*, sans qu'aucun *ornement* ait été ajouté à la mélodie ni à l'accompagnement.

§ 505.—La *seconde fois*, au contraire, le *chant*, presque toujours placé dans le *médium*, est entouré d'*arabesques*: *arpèges*, *gammes* ou autres *traits brillants* qui parcourent le *clavier* dans tous les sens et souvent d'un bout à l'autre, ou bien, c'est une *variation à grand effet*.

§ 506.—Les *trois motifs* qui constituent le *corps du morceau*, sont reliés entre eux par des *divertissements*: lesquels, ainsi que l'*introduction*, ont, ordinairement, pour *sujets*, des *fragments* ou des *dérivés* de ces *mêmes motifs*.

§ 507.—Quelquefois, cependant, ils empruntent leur *sujet* à d'autres *motifs* du même ouvrage.

§ 508.—L'*introduction* et les *divertissements* sont, parfois, traités en *imitations*, comme les *passages épisodiques* d'une *fugue* ou d'une *sonate*, ce qui leur donne un *air de parenté* avec la *musique classique*.

(Voir les *fantaisies* de THALBERG sur *Moïse*, *La Muelle*, *Les Huguenots*, *la Straniera*, etc.)

FANTAISIES A LA MANIÈRE D' HENRI HERZ

§ 509.—Les *fantaisies* d' HENRI HERZ qui eurent aussi beaucoup de vogue dans leur temps, étaient d'un autre *type* que celles de THALBERG.

Elles se composaient :

1^o d'une *introduction*; 2^o d'un *thème* avec de nombreuses *variations* de divers caractères, dont un *grand final*.

Comme on le voit, la *coupe* en était fort simple.

(Voir HENRI HERZ, Op. 48, *La Violette*, et Op. 60, *La Cenerentola*.)

§ 510.—Dans cet ordre d'idées, on peut aussi consulter les *fantaisies* de DÖHLER sur *I Puritani*, *Lucia di Lammermoor*, etc.

(*) Ainsi, la *fantaisie* de THALBERG sur *Moïse* est construite avec les *trois thèmes* suivants :

L'*introduction*, en style *fugué*, est bâtie sur une *variante* du thème C ci-dessus.

Publié avec l'autorisation de M^r PR. WAQUET, Ed. Propriétaire.

MORCEAUX DE GENRE ET DE CARACTÈRE

RÉFLEXIONS PRÉLIMINAIRES

§ 511.—Dans toute œuvre purement musicale, indépendante de toute action dramatique et libre de toute entrave, la répétition d'un ou plusieurs motifs s'impose, si l'on veut obtenir de ces motifs le maximum d'effet dont ils sont susceptibles et la plus grande intensité du plaisir qu'ils peuvent causer.

§ 512.—C'est qu'en effet, une pensée musicale a quelque chose de si fugitif, que, bien souvent, elle a besoin d'être entendue plusieurs fois pour être comprise et sentie. Et la preuve, c'est que telle œuvre qui, à une première audition, ne fera qu'un médiocre plaisir, procurera de grandes jouissances à la troisième, à la sixième, à la dixième audition.

§ 513.—D'autre part, le retour d'un motif déjà entendu est un repos pour l'auditeur, parce qu'il n'exige plus de lui une aussi grande tension d'esprit.

§ 514.—Si l'on a lu, attentivement, ce qui concerne la construction des divers morceaux de musique classique, on a dû constater que, dans tous, sans exception, certains thèmes devaient se répéter une ou plusieurs fois.

On a pu faire la même remarque au sujet des fantaisies.

§ 515.—Les morceaux dont nous allons nous occuper ne sauraient échapper à cette règle commune.

CARACTÈRE ET ORIGINE des principaux types de la musique de genre

§ 516.—Avant de passer aux règles qui concernent la coupe et le plan des divers morceaux de genre, il convient de nous expliquer sur l'origine et le caractère de quelques-uns d'entre eux.

BARCAROLLE

§ 517.—Morceau à $\frac{6}{8}$, d'un mouvement qui varie de l'allegretto à l'andante, et dont le caractère est emprunté aux chants des gondoliers. Fort souvent, l'accompagnement de la barcarolle imite le balancement d'une barque légère glissant sur les flots.

MEDELSSOHN—Barcarolle en sol mineur.
Andante sostenuto.

BERCEUSE

§ 518.—Morceau *doux et tranquille*, en mesure quelconque, dont l'accompagnement, plus ou moins *uniforme*, a quelque chose qui *berce*, comme les *airs monotones* que l'on chante aux enfants pour les endormir.

H. KETTEN—*Berceuse* à $\frac{3}{4}$ pour *piano seul*. A. LEDUC, Ed.-Propriétaire.

Andantino.
sostenuto.
dolce.

G. PIERNÉ—*Berceuse* à $\frac{3}{4}$ pour *violin et piano*. A. LEDUC, Ed.-Propriétaire.

Mod^{lo} quasi allegretto.

S. ROUSSEAU—*Berceuse* à 4 temps, pour *violin et piano*. A. LEDUC, Ed.-Propriétaire.

Moderato.

CHOPIN—*Berceuse* à $\frac{6}{8}$ pour *piano seul*.

Andante.
dolce

BOLÉRO

§ 519.—Morceau *assez vif et très rythmé* à $\frac{3}{4}$ ou à $\frac{3}{8}$, qui dérive de la *danse espagnole* dont il porte le nom.

FAVARGER—*Boléro populaire*. Publié avec l'autorisation de M^{re} A. NÉL, Ed.-Propriétaire.

IMPROMPTU

§ 520.—Il ne faudrait pas prendre à la lettre le mot *impromptu*, qui signifie *chose improvisée*.—Les *impromptus* de SCHUBERT, CHOPIN et autres grands Maîtres sont *mieux* que des *improvisations*.—Si ces morceaux sont *intitulés* ainsi, c'est, sans doute, que, faits *sans efforts apparents*, ils ont l'air de couler de source et ne sentent nullement le *travail*.

§ 521.—On intitule *impromptus* des morceaux de *coupe* et de *caractère* bien différents.—Il en est qui pourraient être ainsi *caractérisés*:

Impromptu-*Marche*, impromptu-*Romance*, impromptu-*Menuet*, impromptu-*Scherzo*, impromptu-*Berreuse*, impromptu-*Polka*.

§ 522.—Néanmoins, parmi les *impromptus* les plus *célèbres*, il en est quelques-uns qui, par leur *caractère* et l'*identité de leur coupe*, semblent *personnifier* plus particulièrement le *type* de l'*impromptu*; tels sont, par exemple, celui en *mi b* majeur de SCHUBERT et ceux en *la b* majeur et en *do #* mineur de CHOPIN.

Ces *trois impromptus* sont taillés sur le *même patron*: D'un *mouvement très vif* (Presto ou Vivace) ils se composent de *deux thèmes* de caractères différents et *bien tranchés*.—Le premier est un *dessin mélodique* en valeurs *brèves*; le second, au contraire, formé de *valeurs plus ou moins longues*, est une *phrase de chant* relativement *large*, quoique le *mouvement des temps* soit le même pour ces *deux thèmes*.

SCHUBERT—Op. 90, N° 1. *Impromptu en mi b majeur.*

1^{er} THÈME

Presto.

2^e THÈME

MARCHE

§ 523.—Morceau à *quatre temps*, composé pour faire *marcher des troupes* ou un *cortège* quelconque. (*)

(*) Les anciens compositeurs écrivaient certaines *marches* à *deux temps* ($\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$ ou 2.) On sait, d'ailleurs, que l'on peut toujours mettre en *deux temps* ce qui est en *quatre*, et *reciproquement*.

(Voir, page 199, la *marche* du 1^{er} acte d'*Alceste* de GLÜCK.) On peut voir aussi celle qui sert d'*introduction* au 2^d acte de la *Flûte enchantée* de MOZART.

D'autre part, les *morceaux aux flambeaux* de WEYERBEER sont à *trois temps*: ce sont des sortes de *grandes polonaises*.

Le mouvement d'une marche est subordonné au caractère du cortège auquel elle est destinée; les marches solennelles, religieuses ou funèbres sont, nécessairement, plus larges et plus lentes que les marches militaires.

ROSSINI.— *Moïse*. Publiée avec l'autorisation de M^r P. MAQUET, Ed.-Propriétaire.

Allegro.

(Voir, page 57, la marche nuptiale du *Songe d'une nuit d'été* de MENDELSSOHN.)

MAZURKA

§ 524.—Morceau à $\frac{3}{4}$, en mouvement plus ou moins animé, dont le rythme dérive de la danse moscovite de même nom.

CHOPIN — Op. 7, N^o 3. *Mazurka*.

(♩ = 64)

NOCTURNE

§ 525.—Morceau doux, mystérieux, sentimental et parfois mélancolique, d'un mouvement plus ou moins lent et en mesure quelconque.

CHOPIN — *Nocturnes*, Op. 15, N^{os} 2 et 3, et Op. 32, N^o 1.

Larghetto.

Lento.

Andante.

POLONAISE

§ 526. — Morceau à $\frac{3}{4}$, en mouvement tantôt modéré et tantôt vif qui dérive de la *danse nationale* de même nom.

D'un *rythme élégant* et parfois *solennel*, d'un caractère tantôt *brillant*, tantôt *sombre*, *dramatique* ou *belliqueux*, la *polonaise* a cela de particulier que la plupart des *terminaisons* de ses phrases sont *féminines*, expirant sur un *temps faible*, le *deuxième* ou le *troisième*.

CHOPIN — Op. 22, *Polonaise*, N° 1

Allegro molto.

ROMANCE SANS PAROLES

§ 527. — Le titre même de ce genre de morceau dit, suffisamment, ce qu'il doit être: une *mélodie instrumentale* pourvue d'un accompagnement. Il y a des *romances sans paroles* de tous les caractères.

MENDELSSOHN — *Romance sans paroles.*

Allegro non troppo.

TARENTELLE

§ 528. — Morceau à $\frac{6}{8}$, d'un mouvement vif, d'un *rythme entraînant*, qui dérive de la *danse Napolitaine* de ce nom.

ROSSINI — *Tarentelle* transcrite par LISZT pour le piano.

Publié avec l'autorisation de M^{rs} PH. WAQUET, Ed-Propriétaire.

Vivace.

VALSE

§ 529.—La *Valse* est un *Allegro vivo* qui s'écrit généralement à $\frac{3}{4}$ et par exception à $\frac{3}{8}$

§ 530.—Il y a des *valse*s de caractères bien différents: les unes sont *expressives, rêveuses, sentimentales*, les autres sont *gaiés, brillantes, fougueuses*, etc; il y a même des *valse*s lentes.

Il en est, enfin, qui sont tour-à-tour *légères* et *expressives*.

CHOPIN—Op. 64, *Valse*, N° 2.

Tempo giusto.

CHOPIN—Op. 64, *Valse*, N° 1.

Molto vivo.

PLAN ET COUPE des morceaux de genre et de caractère

§ 531.—Un morceau de *genre* ou de *caractère* peut être plus ou moins développé :

Il y a de *petites valse*s et de *grandes valse*s, de *petites tarentelles* et de *grandes tarentelles*, etc.

Or, il tombe sous le sens, qu'une *petite valse* n'est pas, nécessairement, taillée sur le même patron qu'une *grande*, et que, pareillement, une *grande tarentelle* peut bien être bâtie sur un *autre plan* qu'une *petite*.

§ 532.—La *petite coupe binaire*, et surtout la *petite coupe ternaire*, sont celles qui sont généralement adoptées pour les morceaux de genre de *petite dimension*. (Revoir les §§ 344-345 et les exemples qui s'y rattachent.)

§ 533.—Quant aux morceaux *plus développés*, il en existe à peu près de *toutes les formes* : les uns sont *coupés* à la manière du *Menuet* (§ 412) les autres ont la coupe du *Rondo* (§§ 438 et 439.)

§ 534.—Ainsi, comme le *Menuet*, les 5^{me} et 6^{me} *Polonaises* de CHOPIN se composent de *trois périodes* à peu près égales, dont la *troisième* n'est que la *reproduction* de la *première*.

§ 535.—Au contraire, les 4^{me} et 8^{me} *Polonaises* du même auteur, ont plutôt la forme d'un *grand Rondo*, en ce sens que le *premier motif* y revient *trois* ou *quatre fois*, avec intercalation de *divers autres motifs* ou *divertissements*.

§ 536.—Enfin, la *Bella capricciosa* de HUMMEL est une *Polonaise* taillée à la manière des grands morceaux de *musique classique*, avec ses *deux thèmes principaux* et les développements qui en sont tirés : *divertissements*, *travail thématique*, etc.

§ 537.—Si, d'autre part, nous comparons entre elles la *tarentelle napolitaine* de ROSSINI et LISZT, celle de la *Muette* d'AUBER, et celles de THALBERG et de STEPHEN HELLER, etc, nous y voyons les mêmes *différences de coupe* que dans les morceaux ci-devant cités.

DIVISION PAR GROUPES

§ 538.—Une *autre coupe* usitée pour certains morceaux de genre, et particulièrement pour la *valse*, est celle qui consiste à *grouper* les *phrases* ou les *motifs* par *deux* ou surtout par *trois*. C'est ce que nous appellerons la *division par groupes*.

§ 539.—Quand un *groupe* est de *trois phrases*, c'est ordinairement, la *première* qui, se répétant après la *deuxième*, constitue la *troisième*.—Dans un tel groupe, il n'y a donc que *deux phrases différentes* et une *phrase de répétition*.

§ 540.—Selon les *développements* plus ou moins grands qu'on veut donner au morceau, on y fait entrer un nombre plus ou moins grand de ces *groupes de phrases* : trois, quatre ou cinq, etc; le nombre n'en est pas *limité*.

§ 541.—Lorsque le morceau ne renferme que *trois groupes de phrases*, le *troisième groupe* n'est habituellement (comme dans toute *coupe ternaire*) que la *répétition du premier*; le *deuxième groupe*, celui du *milieu*, est ce qu'on appelle le *Trio*, par analogie avec la *deuxième période* du *Menuet*.

Toutefois, cette règle est sujette à *exception* (Voir, p. 206 la *Valse* de CH. DELIQUX.)

En résumé, on peut *formuler*, ainsi qu'il suit, les règles concernant la coupe des morceaux de *genre* ou de *caractère*.

§ 542.—Des morceaux de *caractères différents* peuvent être bâtis sur un même plan général.

§ 543.—Des morceaux de même *caractère* peuvent être construits sur des plans différents.

§ 544.—Dans ces conditions, le mieux à faire, pour éclairer le lecteur à ce sujet, c'est de placer sous ses yeux quelques exemples résumant les principales coupes données à ces sortes de morceaux par de bons auteurs.

§ 545.—Quant au *caractère précis* de chaque espèce de genre, on le reconnaît au *rythme*, au *mouvement* et à la *couleur*, plutôt qu'au plan général du morceau.

C'est, en effet, par le *rythme* et le *mouvement* qu'on distingue une *Valse* d'une *Polonaise*, une *Berceuse* d'une *Tarentelle*, etc.

OBSERVATION

§ 546.—Dans les morceaux de caractère qui sont destinés au concert, (*Mazurkas*, *Polonaises*, *Tarentelles* ou *Valses*) on peut se permettre bien des *fantaisies* qui ne seraient pas admissibles dans les *airs de danse* dont ils dérivent.

EXEMPLES

de quelques morceaux de genre et de caractère dans leurs différentes coupes

PETITE COUPE BINAIRE (§ 344)

GLÜCK — Marche religieuse d'*Alceste*.

1^{re} REPRISE (16 mesures) 2^{de} REPRISE (20 mesures)

Moderato.

§ 547.—La plupart des *petites pièces* de SCHUMANN sont en *petite coupe binaire*.

SCHUMANN — *Souvenir d'enfance*, N^o 2.

1^{re} REPRISE (8 mesures) 2^{de} REPRISE (12 mesures)

Allegretto.

SCHUMANN — "Album pour la Jeunesse" *Chant Villageois.*

1^{re} RÉPRISE (8 mesures)

2^{de} RÉPRISE (16 mesures)

Moderato.

Musical score for the first 8-measure repeat, marked Moderato. It consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 2/4. The first staff contains the melody with a fermata over the final note. The second and third staves show the piano accompaniment with chords and moving lines.

Musical score for the 16-measure repeat. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first repeat. The key signature and time signature remain the same. The second staff includes a fermata and a repeat sign. The piano accompaniment continues with various textures.

COUPE BINAIRE PLUS DÉVELOPPÉE

CHOPIN — Op. 32, N° 1. *Nocturne.*

1^{re} PÉRIODE (20 mesures)
Andante sostenuto.

2^{de} PÉRIODE (25 mesures et reprise)

Musical score for the first 20-measure period, marked Andante sostenuto. It consists of two staves: a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The melody features a series of eighth-note patterns and rests.

Musical score for the 25-measure period and repeat. It continues the right-hand melody and left-hand accompaniment. The key signature and time signature remain the same. The second staff includes a fermata and a repeat sign. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern.

Cadence écrite
suivie d'une
Coda de 6 mesures.

PETITE COUPE TERNAIRE (§ 345)

E. PALADILHE — Valse extraite du *Ballet de Patrie.* (*) Publié avec l'autorisation de M^{re} CHOUDEYS, Ed.-Propriétaire.

1^{re} PÉRIODE. Thème principal

2^{de} PÉRIODE. Phrase de milieu

3^{me} PÉRIODE
Répétition du Thème principal

Musical score for the first period (Thème principal), marked pp. It consists of two staves: a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The melody starts with a quarter note followed by eighth notes.

Musical score for the second period (Phrase de milieu), marked ff. It consists of two staves: a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The key signature and time signature remain the same. The melody features a series of eighth-note patterns.

Musical score for the third period (Répétition du Thème principal). It consists of two staves: a right-hand melody and a left-hand accompaniment. The key signature and time signature remain the same. The melody repeats the first period.

(*) Cette valse est précédée de 16 mesures d'introduction et se termine par une coda de 16 mesures.

<p>1^{re} PÉRIODE Motif principal (14 mesures) Moderato.</p>	<p>2^{me} PÉRIODE Deux phrases de milieu (16 mesures)</p> <p>Petit travail thé- matique sur le 1^{er} motif</p>	<p>3^{me} PÉRIODE Répétition du 1^{er} motif à l'8^{me} sup. (14 mes.)</p> <p>CODA (5 mesures)</p>
---	--	---

COUPE TERNAIRE PLUS DÉVELOPPÉE

A.-B.— De même que le *Ménuet*, le morceau suivant se compose de *trois périodes*, dont la *troisième* n'est que la *reproduction* de la *première*. Il est vrai qu'ici, cette *reproduction* n'est que *partielle*; mais pareille chose se voit parfois dans le *Ménuet* lui-même.

Les *deux premières périodes* sont bâties sur le *même plan*, chacune ayant son *thème* et se composant de *deux reprises*: la première, entièrement occupée par le *thème*; la seconde par un *petit divertissement* et la *répétition* partielle ou totale de la *première*.

<p>1^{re} PÉRIODE A 1^{re} reprise 1^{er} thème</p>	<p>2^{me} PÉRIODE C 1^{re} reprise 2^d thème</p> <p>D 2^{de} reprise DIVERTISSEMENT</p>	<p>3^{me} PÉRIODE A 1^{re} reprise Répétition de la 1^{re} période</p>
<p>B 2^{de} reprise DIVERTISSEMENT</p> <p>A 1^{re} reprise Répétition du 1^{er} thème</p>	<p>C 2^{de} reprise Répétition du 2^d thème</p>	<p>C 2^{de} reprise Répétition du 2^d thème</p>

CHOPIN — Op. 26, N° 4. Polonaise

1^{re} PÉRIODE

1^{re} reprise — Prelude et 1^{er} motif
PRÉLUDE

Musical notation for the first period, first reprise. It includes the prelude and the first motif (A). The notation is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.

2^{de} reprise — B DIVERTISSEMENT

Musical notation for the second period, second reprise. It includes the divertimento section (B). The notation is in bass clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs.

A^{bis} Répétition du 1^{er} motif.

Musical notation for the repetition of the first motif (A bis). It is in treble clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature, featuring a series of eighth and sixteenth notes with slurs.

2^{me} PÉRIODE (TRIO)

1^{re} reprise

C 2^d THÈME

Musical notation for the second period, first reprise. It includes the second theme (C). The notation is in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb) and a 3/4 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes with slurs.

Musical notation for the second period, second reprise. It includes the divertimento section (D). The notation is in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes with slurs.

D DIVERTISSEMENT

Musical notation for the repetition of the second theme (C bis). It is in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature, featuring a series of eighth and sixteenth notes with slurs.

C^{bis} Répétition du 2^d thème.

Musical notation for the repetition of the second theme (C bis). It is in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature, featuring a series of eighth and sixteenth notes with slurs.

3^{me} PÉRIODE

Répétition de la première

Musical notation for the third period, first reprise. It includes the repetition of the first motif. The notation is in treble clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature, featuring a series of eighth and sixteenth notes with slurs.

Musical notation for the third period, second reprise. It includes the repetition of the first motif. The notation is in bass clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature, featuring a series of eighth and sixteenth notes with slurs.

Musical notation for the third period, third reprise. It includes the repetition of the first motif. The notation is in treble clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature, featuring a series of eighth and sixteenth notes with slurs.

Musical notation for the third period, fourth reprise. It includes the repetition of the first motif. The notation is in bass clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature, featuring a series of eighth and sixteenth notes with slurs.

Musical notation for the third period, fifth reprise. It includes the repetition of the first motif. The notation is in treble clef with a key signature of two sharps and a 3/4 time signature, featuring a series of eighth and sixteenth notes with slurs.

COUPE DU RONDO OU COUPE DE RETOUR (§ 349)

CHOPIN—Op. 7, N^o 1. *Mazurka en si b majeur.***A** MOTIF PRINCIPAL (12 mesures et reprise)

Musical notation for Motif Principal A, measures 1-12 and repeat. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a 3/4 time signature. It consists of three staves. The first staff contains measures 1-4, the second staff contains measures 5-8, and the third staff contains measures 9-12 followed by a repeat sign. The repeat sign is divided into two parts: the first part (measures 1-4) is marked '1^o' and the second part (measures 5-8) is marked '2^o'. The notation includes various rhythmic values, slurs, and a trill (tr) in measure 10.

B 1^{er} MOTIF INTERMEDIAIRE (8 mesures)

Musical notation for Motif Intermediaire B, measures 1-8. The notation is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It consists of a single staff containing eight measures. The notation includes slurs, triplets (3), and a trill (tr) in measure 7.

A^{bis} MOTIF PRINCIPAL (2^{me} fois)

Musical notation for Motif Principal A-bis, measures 1-12 and repeat. The notation is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It consists of three staves. The first staff contains measures 1-4, the second staff contains measures 5-8, and the third staff contains measures 9-12 followed by a repeat sign. The repeat sign is divided into two parts: the first part (measures 1-4) is marked '1^o' and the second part (measures 5-8) is marked '2^o'. The notation includes various rhythmic values, slurs, and a trill (tr) in measure 10.

C 2^d MOTIF INTERMEDIAIRE (8 mesures)

Musical notation for Motif Intermediaire C, measures 1-8. The notation is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It consists of a single staff containing eight measures. The notation includes slurs, triplets (3), and a trill (tr) in measure 7.

A^{ter} MOTIF PRINCIPAL (3^{me} fois)

Musical notation for Motif Principal A-ter, measures 1-12 and repeat. The notation is in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It consists of three staves. The first staff contains measures 1-4, the second staff contains measures 5-8, and the third staff contains measures 9-12 followed by a repeat sign. The repeat sign is divided into two parts: the first part (measures 1-4) is marked '1^o' and the second part (measures 5-8) is marked '2^o'. The notation includes various rhythmic values, slurs, and a trill (tr) in measure 10.

BEETHOVEN — *Polonaise* extraite de la *Sérénade* Op. 8**A** MOTIF PRINCIPAL (8 mesures)

Allegretto.

B 1^{er} MOTIF INTERMÉDIAIRE (10 mesures)

A^{bis} MOTIF PRINCIPAL (2^{me} fois)

C 2^{me} MOTIF INTERMÉDIAIRE et ses développements (17 mesures)

A^{ter} MOTIF PRINCIPAL (3^{me} fois)

D 3^{me} MOTIF INTERMEDIAIRE et RETREE au motif principal (11 mesures)

A ^{quater} MOTIF PRINCIPAL (4^{me} fois)

E 4^{me} MOTIF INTERMEDIAIRE en forme de DIVERTISSEMENT, et RETREE au motif principal (22 mesures)

1^{er} Violon
Violoncelle

sa bassa : sa bassa : sa bassa
sa bassa : Double sa bassa

A ^{quinter} MOTIF PRINCIPAL (5^{me} fois)

CODA (12 mesures)

ff *ff* *p* *calando*
Motif principal interrompu par des silences. *A tempo*
Ritard. Rit. *creac*

DIVISION PAR GROUPES

CH. DELIOUX—Op 12, *Valse brillante*Publié avec l'autorisation de MM^{rs} H. REUGEL et C^{ie}, An Ménestrel, 2^{bis}, rue Vivienne, Seuls Ed.-Prop.N. B.—Après dix mesures d'introduction, cette *Valse* est constituée ainsi qu'il suit :PREMIER GROUPE (Trois phrases: A, B, A^{bis})

A 1^{er} MOTIF (16 mesures)

B 2^{me} MOTIF (16 mesures)

A^{bis} 1^{er} MOTIF (2^{de} fois)

DEUXIÈME GROUPE (Trois phrases: C, D, C^{bis})

C 3^{me} MOTIF (16 mesures)

D 4^{me} MOTIF (16 mesures)

C^{bis} 3^{me} MOTIF (2^{de} fois)

A^{1er} Répétition du 1^{er} motif (16 mesures)TROISIÈME GROUPE (Trois motifs: E, F, E^{bis})

E 5^{me} MOTIF (32 mesures)

F 6^{me} MOTIF (32 mesures)

E^{bis} 5^{me} MOTIF (2^{de} fois)

A la suite de ce *troisième groupe*, dont la tonalité prédominante est *sol b majeur*, retour au *ton primitif, ré b majeur*, pour faire entendre, une dernière fois, le *premier motif*, qui sert de départ à la *Coda*, dans laquelle l'auteur rappelle également le *troisième motif* (le tout en 104 mesures).

WEBER—Op.65, *L'invitation à la valse*. (*)

PREMIER GROUPE (Deux phrases: A, B.)

A MOTIF PRINCIPAL (8 mesures et reprise)
Allegro vivace.

B 2^{me} MOTIF (16 mesures et reprise)

(*) N. B.—La belle introduction qui précède cette admirable valse n'étant pas utile à notre démonstration, nous la passons, pour ne pas surcharger cet ouvrage déjà volumineux.

DEUXIÈME GROUPE (Trois phrases: C, D, C^{bis})C 3^{me} MOTIF (12 mesures et reprise)

D PHRASE de MILIEU (8 mesures) ramenant le 3^{me} motif (8 mesures) et reprise des 16 mesures

C^{bis} 3^{me} MOTIF (2^{me} fois)

A^{bis} Répétition du motif principal (8 mesures et reprise)

TROISIÈME GROUPE (Trois phrases: E, F, E^{bis})E 4^{me} MOTIF ou CHANT (32 mesures et reprise)

F PHRASE de MILIEU et RETOURNE au 4^{me} motif (40 mesures)

E^{bis} Répétition du 4^{me} motif (32 mesures)

QUATRIÈME GROUPE (Trois phrases: G, H, G^{bis})G 5^{me} MOTIF (8 mesures et reprise)

H PHRASE de MILIEU (8 mesures et reprise)

G^{bis} Répétition du 5^{me} motif (8 mesures)

La suite de ce morceau est traitée à la manière *classique* :*Développement*, travail thématique, *répétition* des trois premiers motifs et *coda*; le tout bien développé.

MUSIQUE DE DANSE

PLAN GÉNÉRAL

§ 548.—De tous les *airs de danse* tels que la *valse*, le *galop*, la *polka*, la *schottisch*, la *polka-mazurka*, etc, celui dont la *forme* varie le plus, c'est la *valse*.

Mais, toutes réserves faites au sujet de cette dernière, notamment en ce qui concerne la *suite de valses*, on peut dire que le **plan général** est *le même* pour tous les *airs de danse* que nous venons d'énumérer, et qu'ils ne diffèrent entre eux que par la *mesure*, le *mouvement*, le *rythme*, le caractère.

§ 549.—Ces sortes de compositions comprennent, ordinairement :

- 1^o Une *introduction*;
- 2^o L'*air de danse* proprement dit, c'est-à-dire: le *corps du morceau*;
- 3^o Une *coda*.

§ 550.—L'*introduction* et la *coda* sont des *accessoires* dont, à la rigueur, on pourrait se passer, et, de fait, beaucoup d'*airs de danse* n'ont pas d'*introduction* et n'ont que quelques mesures de *coda*.

§ 551.—La seule *partie essentielle* est donc celle que nous appelons le *corps du morceau*, c'est-à-dire: l'*air de danse* lui-même.

CORPS DU MORCEAU

§ 552.—Excepté dans les *suites de valses*, le *corps* d'un morceau de *musique de danse* se divise, généralement, en *trois groupes*, à la façon du *Menuet*.

Le *premier groupe* contient les *motifs principaux*, c'est-à-dire: ceux qui doivent revenir par la suite et former le *troisième groupe* :

Le *deuxième groupe* ou *trio* sert de *milieu* au morceau.

Enfin, le *troisième groupe* n'est que la *répétition* (totale ou partielle) du premier.

§ 553.—Chacun de ces *groupes* se compose de *deux* ou *trois reprises* (*) de huit, seize ou trente-deux mesures, formant des *phrases carrées*. Il est indispensable, en effet, qu'un *air de danse* quelconque ait une *carrure parfaite*.

§ 554.—Quand un *groupe* est de *trois reprises*, la troisième n'est, le plus souvent, que la *répétition* de la première.

§ 555.—Pourtant, il arrive parfois que la *troisième reprise* d'un groupe se compose de *développements* du motif précédent, ou même, d'un *nouveau motif*.

INTRODUCTION OU ENTRÉE

§ 556.—L'*introduction* est plus ou moins développée, selon l'*importance* du morceau.

Il faut, en effet, que les *proportions* soient *relatives* entre les *diverses parties* d'une même composition: et l'on comprend parfaitement qu'il serait peu sensé de faire une *longue introduction* pour un morceau *très court*.

(*) A-B.—Si nous désignons par le mot *reprise* chacune des phrases de huit, seize ou trente-deux mesures dont l'ensemble constitue l'*air de danse*, c'est parce que ces phrases se jouent presque toujours deux fois de suite, surtout celles qui n'ont que huit ou seize mesures.—Cependant, on écrit quelquefois *in extenso* une phrase et sa *répétition immédiate*: soit parce que cette phrase, se terminant autrement la seconde fois que la première, on obtient plus de *clarté* en l'écrivant ainsi, soit, tout simplement, parce que le graveur a besoin de s'étendre pour remplir la page.

C'est ainsi que, souvent, on trouve des phrases de *trente-deux mesures* qui auraient pu s'écrire en *reprises de seize*, et des phrases de *seize mesures* au lieu de *reprises de huit*.

§ 557 — La *mesure* et le *mouvement* de l'*introduction* sont *facultatifs*, et l'on peut en changer pendant sa durée. Elle doit se faire dans le *ton général* du morceau, mais le *mode* peut n'être pas le même. Ainsi, un *air de danse* de *mode majeur* pourrait avoir une *introduction* en *mode mineur*.

Cependant, en ce qui concerne particulièrement la *Polka* et le *Galop*, l'usage est d'*attaquer*, dès le début de leur *courte introduction*, la *mesure* et le *mouvement* de la *danse* elle-même et d'en faire pressentir le *rythme*.

C'est donc plutôt une *entrée en matière*, qu'une *introduction* comme celle dont nous parlons dans le *paragraphe* ci-dessus. C'est pourquoi nous l'appellerons, tout simplement, l'*Entrée*.

C O D A

§ 558 — Au sujet du mot *Coda* employé dans les *airs de danse*, une explication est nécessaire.

Dans les *polkas*, les *valse*s, les *polka-mazurkas*, etc, on voit souvent figurer, en tête du *groupe de répétition*, le mot *coda*, qui signifie exactement: *queue*, *appendice*, c'est-à-dire: *chose ajoutée à la suite du corps principal*.

Or, logiquement, pour lui laisser sa signification précise, ce mot ne devrait se présenter qu'à la fin de ce *groupe de répétition*, puisque celui-ci fait *partie intégrante* du *corps même* du morceau.

Mais, dans le cas qui nous occupe, il faut considérer que le mot *Coda* est mis à la place des mots: *dernière fois* ou *pour finir*.

En effet, quand on joue cette musique pour *faire danser*, on peut, afin de prolonger la durée de la danse, répéter autant de fois que l'on veut les *deux premiers groupes* du morceau; ce qui est indiqué, à la fin du deuxième groupe, soit par un *renvoi* (§) soit par les mots *Da capo* (D.C. par abréviation)

Et lorsqu'enfin on veut en finir, on passe à la *dernière fois*, qui, ainsi que nous venons de le dire, est indiquée, ordinairement, par le mot *coda*.

Cette dernière partie du morceau se termine, effectivement, par la *véritable coda*; mais celui-ci ne commence, en réalité, qu'après l'*achèvement* du *groupe de répétition*.

La *véritable coda* est généralement *fort courte*, surtout dans les *airs de danse* tels que la *polka* et la *polka-mazurka*.

Dans les *suites de valse*s, la *coda* est beaucoup plus développée, parce qu'elle renferme un *résumé* des *principaux motifs* du morceau.

ÉPISODES SUSPENSIFS ET TRANSITIFS ou passages épisodiques

§ 559 — On a vu que, dans la *fugue*, on appelle *épisode*, tout passage qui, n'étant ni le *sujet* ni la *réponse*, sert à *reposer* de l'un et de l'autre, à *conduire* de l'un à l'autre, et à *préparer*, au moyen de *modulations*, les diverses *tonalités* par lesquelles on doit passer.

De même, nous appelons *épisodes* ou *passages épisodiques*, ces sortes de *hors-d'œuvre* qui, dans les *airs de danse*, sont intercalés entre *deux phrases*, sans faire partie ni de l'une ni de l'autre, et qui, par eux-mêmes, n'ont pas ce qui constitue un *motif* proprement dit.

§ 560 — Nous distinguons *deux espèces* d'*épisodes* dans les *airs de danse*: savoir:

1^o l'*épisode suspensif*; 2^o l'*épisode transitif*.

§ 561 — L'*épisode suspensif* est celui qui a pour but que de *suspendre* momentanément le *sens mélodique*, afin de *reposer* des *motifs* et d'en faire désirer le *retour*.

§ 562.—L'*épisode transitif* est celui qui, tout en *reposant* des motifs, prépare la *transition* qui peut être nécessaire pour passer de l'un à l'autre, quand ils sont de *rythmes* ou de *tons différents*.

§ 563.—Ces *épisodes*, qu'ils soient *transitifs* ou seulement *suspensifs*, ne sont pas astreints à la *même carrure* que les motifs véritables; mais, dans la *valse*, la *polka* et la *polka-mazurka*, il est indispensable qu'ils aient un *nombre pair* de mesures; et, dans la *schottisch*, il faut même que ce nombre de mesures soit divisible par *quatre*.

On verra la raison de tout cela aux divers chapitres qui sont consacrés à chacune de ces *danses*.

§ 564.—Pour ne pas arrêter les danseurs dans leur *élan*, il est bon que les *épisodes* conservent le *rythme* et le mouvement de la danse à laquelle ils appartiennent, et qu'ils en marquent les *temps principaux*.

§ 565.—Il est *mauvais*, d'ailleurs, d'*abuser* de ces *hors d'œuvre*, comme l'ont fait certains compositeurs de musique de danse; car, si l'effet en est parfois *heureux*, d'autres fois, il est visible qu'on n'y a recours que pour *coudre*, tant bien que mal, *deux motifs* de tonalités *hétérogènes* dont l'enchaînement ne pouvait se faire naturellement et sans *soudure*.

CHANGEMENTS DE TON

§ 566.—Si l'on maintenait dans une *seule et même tonalité* tous les motifs dont se compose un *air de danse* tant soit peu développé, il en résulterait, à la longue, une *grande lassitude* pour le danseur comme pour l'auditeur.

§ 567.—Par cette raison, il est rare qu'on fasse plus de *deux reprises* de suite dans le *même ton*, à moins que des *modulations passagères* ne viennent rompre l'*uniformité tonale*.

§ 568.—Le plus souvent, on *change de ton* à chaque reprise; et, habituellement, ces *changements* ont lieu entre *tons voisins*.

CHANGEMENT DE TON A CHAQUE REPRISE, ENTRE TONS VOISINS

Publié avec l'autorisation

de SULZBACH, Ed. Propriétaire

TALEXY — *Musidora*, Polka-Mazurka

PREMIER GROUPE

1^{re} reprise si b maj. ton principal.

2^{me} reprise fa maj. ton voisin de si b.

3^{me} reprise retour au ton principal.

DEUXIÈME GROUPE

1^{re} reprise mi b maj. ton voisin de si b.

2^{me} reprise sol min. et si b maj. tons voisins de mi b.

3^{me} reprise retour à mi b maj.

TROISIÈME GROUPE

Reproduction du premier

§ 569.—Néanmoins, l'enchaînement de certaines *tonalités éloignées* peut être d'un *heureux effet*, lorsque ces tonalités sont en *rappports sympathiques*, comme, par exemple, *deux tons majeurs* dont le second est à la *tierce majeure inférieure* du premier. (Voir l'exemple du § 609.)

POLKA, POLKA-MAZURKA, SCHOTTISCH ET GALOP

§ 570.—Ainsi qu'il a été dit précédemment (§ 548) le *plan général* est le même pour les airs de *polka*, *polka-mazurka*, *schottisch*, *galop*, etc...

§ 571.—Sans nous occuper de l'*introduction*, qui ne leur est pas indispensable, ni de la *coda*, qui n'est qu'un accessoire de peu d'importance, nous rappellerons que ces morceaux se divisent en *trois groupes* ainsi composés:

Premier groupe — exposition des *motifs* destinés à revenir pour former le troisième groupe, et qui, par cette raison, sont les plus importants.

Deuxième groupe ou *trio*—*nouveaux motifs* servant de milieu au morceau.

Troisième groupe—répétition de tout ou partie des *motifs* du premier groupe.

§ 572.—Chacun de ces groupes comprend *trois reprises*; mais, de même que le *troisième groupe* n'est que la *répétition* du premier, la *troisième reprise* de chaque groupe n'est, le plus souvent, que la *reproduction* de la première.

Ceci dit, nous allons passer en revue les *caractères distinctifs* de ces différents *airs de danse*.

POLKA

§ 573.—La *Polka* est une danse d'origine *bohémienne*.

§ 574.—L'air de la *Polka* est un *allegro moderato* à $\frac{2}{4}$ ($104 = \bullet$) d'un caractère *gai* et *sautillant*. C'est un morceau peu *développé*, ses reprises n'ayant que huit ou seize mesures chacune. Aussi, beaucoup de *Polkas* n'ont-elles pas plus de soixante-douze à quatre-vingts mesures, indépendamment de l'*introduction* et de la *coda*. Celles-ci, nécessairement, sont *assez courtes*; sans quoi elles seraient hors de proportion avec le *corps du morceau*.

L'*introduction* n'a, le plus souvent, que *quatre mesures*; quelquefois elle n'en a que *deux*; ce ne sont, alors, que de simples *entrées* (§ 557.) Cependant, on en trouve de *huit mesures*, et, par exception, de *dix* ou de *douze*.

PAS ET RYTHME DE LA POLKA

§ 575.—Le *pas* de la *Polka* se compose de *trois mouvements égaux* suivis d'un *repos*.

Ces *trois mouvements* correspondent aux *trois premières croches* de chaque mesure, $\left\| \frac{2}{4} \begin{array}{c} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \\ 1, 2, 3. \end{array} \right\|$

le *repos* consiste à rester un temps tout entier, au lieu d'un demi-temps, sur le pied qui

exécute le *troisième mouvement*, $\left\| \frac{2}{4} \begin{array}{c} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \\ \text{repos} \end{array} \right\| \left\| \frac{2}{4} \begin{array}{c} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \\ \text{repos} \end{array} \right\|$

§ 576.—Le *pas* de la *Polka* se composant de *trois mouvements* qui s'exécutent alternativement des *deux pieds*, il en résulte: 1^o que chaque pas *commence* et *fin*it par le *même pied*; 2^o que le *pas suivant* commence et finit par l'*autre pied*; si bien qu'en somme, il faut *deux mesures* pour que l'*évolution* soit complète.

$\left\| \begin{array}{c} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \\ \text{Gauche, droit, gauche} \end{array} \right\| \left\| \begin{array}{c} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \\ \text{Droit, gauche, droit} \end{array} \right\|$

§ 577.—C'est pourquoi un *nombre pair* de mesures est obligatoire dans une *polka*, non seulement pour *chaque phrase*, mais encore pour les *passages épisodiques* les plus *accessoires*.

§ 578.—Les *rythmes* qui conviennent le mieux à cette *danse*, sont ceux dont l'*accentuation* concorde bien avec les *trois mouvements* de chaque mesure.

Aussi, le *mode d'accompagnement* suivant est-il le plus usité dans la *Polka*.

TITE — *Polka nationale*. (Cette *polka* est la première qu'on ait connue en France.)

§ 579.—Mais, pour éviter la *monotonie* qui résulterait de l'emploi exclusif de ce *rythme*, on le brise de temps en temps, soit en marquant les quatre croches de la mesure, soit autrement, pourvu que les *trois mouvements* du *pas de polka* soient accentués, par l'*accompagnement* ou par la *mélodie*.

E. WALDTEUFFEL — *Bella Bocca*, *Polka*. Publié avec l'autorisation de M^{me} A. DURAND et Fils, Ed.-Propriétaires.

POLKA - MAZURKA

§ 580.—La *Polka-Mazurka* est une danse d'origine *polonoise*, qui s'écrit généralement à $\frac{3}{4}$, mais que certains ont écrit à $\frac{3}{8}$.

§ 581.—Le *mouvement* des temps de la *Polka-Mazurka* ($\text{♩} = 152$) est *plus vif* que celui de la *Polka* ($\text{♩} = 104$) et pourtant, à l'audition, il semblerait le contraire. Cela tient, sans doute, à la différence des *rythmes*: celui de la *Polka-Mazurka* étant *plus moelleux* que celui de la *Polka* qui est *sautillant*.

§ 582.—Les *développements* de la *Polka-Mazurka* sont les *mêmes* que ceux de la *Polka* mais son *introduction* a rarement moins de huit mesures, et elle peut en avoir plus de vingt.

PAS ET RYTHME DE LA POLKA - MAZURKA

§ 583.—Le *pas* de la *Polka-Mazurka* s'exécute en *trois mouvements égaux* qui correspondent aux *trois temps* de la mesure. $\parallel \frac{3}{4} \text{ ♩ } \text{ ♩ } \text{ ♩ } \parallel$

C'est pourquoi le *rythme* suivant, qui marque *tous les temps*, est *presque exclusivement* usité dans l'*accompagnement* de cette danse.

TALEXY — *Musidora*, *Polka-Mazurka*. Publié avec l'autorisation de M^e SULZBACH, Ed.-Propriétaire.

§ 584.—Mais, ce n'est pas toujours la basse et les parties graves qui, comme dans l'exemple précédent, sont chargées de marquer les trois temps de chaque mesure; on peut aussi, parfois, pour obtenir d'autres effets, confier ce soin aux parties supérieures, comme dans les mesures 1, 2, 3, 5 et 7 de l'exemple suivant.

L. GANNE — *La Czarine*, Polka-Mazurka. Publié avec l'autorisation de MM. W. FENOCH et C^{ie} Ed. Propriétaires.

§ 585.—Les trois mouvements qui constituent le pas de la Polka-Mazurka s'exécutant des deux pieds alternativement comme ceux de la Polka, il faut, de même que dans cette dernière, deux mesures pour évoluer complètement; et par conséquent, il est indispensable d'avoir un nombre pair de mesures, dans chaque phrase, et aussi dans tout passage épisodique, quel qu'il soit. (Revoir les §§ 576 et 577.)

SCHOTTISCH

§ 586.—La Schottisch est une danse d'origine hongroise, qui s'écrit, ordinairement, à deux temps ($\frac{2}{4}$ ou surtout \mathbb{C}) mais quelques-uns l'indiquent par un C non barré.

De quelque manière qu'elle soit indiquée, la mesure se bat toujours à deux temps, en mouvement modéré.

§ 587.—Le plan général et les développements de la Schottisch sont les mêmes que ceux de la Polka-Mazurka et de la Polka.

PAS ET RYTHME DE LA SCHOTTISCH

§ 588.—L'évolution complète du pas de la Schottisch exige quatre mesures, savoir: deux pas de polka pour les deux premières mesures, deux tours de valse pour les deux suivantes. C'est pourquoi toute phrase épisodique introduite dans une schottisch doit avoir un nombre de mesures divisible par quatre.

§ 589.—Les rythmes d'accompagnement qui prédominent dans la schottisch sont les mêmes qu'on rencontre habituellement dans la polka (§§ 578 et 579) avec cette circonstance particulière, que celui qui consiste à marquer les quatre croches du $\frac{2}{4}$ ou les quatre noires de \mathbb{C} ou C, s'applique principalement aux dernières mesures de chaque membre de phrase. (Voir les exemples A, B, C, ci-dessous.)

§ 590.—Mais l'inverse peut se rencontrer. (Voir l'exemple D.)

Schottisch — Anonyme.

A Moderato.

L. DESSAUX. — *La Belle Viennoise*. A LEDUC, Ed.-Propriétaire.

B Moderato.

GABRIEL MARIE. — *Sous la Sautate*. Publié avec l'autorisation de M. MARCEL BÉTAI, Ed.-Propriétaire.

C Moderato.

D Trio de la Schottisch — Anonyme.

GALOP

§ 591.—Le *Galop* (qu'il ne faut pas confondre avec le *Final* du *quadrille*, (§ 634) malgré leur *similitude absolue* comme *rythme*, mouvement et *caractère*.) le *galop*, disons-nous, est un morceau très *vif* à $\frac{2}{4}$.

§ 592.—Il se compose, comme tous les *airs de danse* que nous venons de passer en revue, de *trois groupes de phrases* formant autant de *périodes*, dont la *troisième* est la reproduction *totale* ou *partielle* de la *première*.

§ 593.—Le *corps du morceau* (§ 552) peut être précédé d'une *entrée* de quelques mesures et suivi d'une *Coda*. Mais ces deux accessoires ne sont nullement nécessaires.

PAS ET RYTHME DU GALOP

§ 594.—Le *pas* du *galop* consiste à *glisser un pied* que l'on *chasse avec l'autre*, à *chaque temps*, d'une manière continue et *sans changer de pied*.

§ 595.—Ce mouvement combiné correspondant à *chacun des temps* de la mesure, il est indispensable que la musique les *accentue bien*.

Et comme le *galop* est une *danse très animée*, on marque aussi, presque toujours les *demi-temps*. (Voir tous les exemples suivants.)

E. FISCHER.—*Le beau Postillon*. A. LEDUC, Ed.-Propriétaire. 8^a

L. DESSAUX.—*Bucéphale*. A. LEDUC, Ed.-Propriétaire

B. BILSE — *Sturm - Galop*

ANALYSE

Après une *Entrée* de huit mesures en *mouvement de galop*, ce morceau est ainsi constitué:

PREMIER GROUPE (deux phrases: A et B, en *fa* majeur

A 1^{re} reprise (16 mesures)

B 2^{de} reprise (24 mesures)

DEUXIÈME GROUPE (deux phrases C et D, en *si b* majeur

C 1^{re} reprise (8 mesures) plus, 8 mesures sans reprise.

D 2^{de} reprise (16 mesures)

TROISIÈME GROUPE (Répétition du premier)

VALSE ET SUITE DE VALSES

§ 596.—Ainsi que nous l'avons dit (p.197) la *Valse* est un *Allegro vivo* qui s'écrit généralement à $\frac{3}{4}$ ($\text{♩} = 66$) et par exception à $\frac{3}{8}$ ($\text{♩} = 66$)

§ 597.—On compte *deux formes* principales de *valse* pour la *danse*, savoir: celle qu'on appelle simplement *la valse*, qui va *tout d'une traite*, et celle qu'on désigne sous le titre de *suite de valse*, qui comprend *plusieurs numéros*.

VALSE

§ 598.—On peut faire des *valse* de *formes diverses* (§ 548) et de dimensions bien différentes: il y en a qui ont moins de *cent mesures*, alors que d'autres en ont plus de *deux-cent-cinquante*.

§ 599.—Pour qu'une *valse* forme un *morceau complet*, il faut qu'elle ait, au moins, comme les autres *airs de danse*, les *trois groupes* dont nous avons parlé plusieurs fois (notamment aux §§ 552 à 555) et que nous rappelons pour mémoire:

1^{er} *groupe d'exposition* contenant les principaux motifs;

2^o *groupe de milieu* ou **Trio**;

3^o *groupe de répétition* (reproduction de tout ou partie du *premier groupe*.)

§ 600.—Chacun de ces groupes se compose ordinairement de *trois phrases* dont une de *répétition*.

J. MÉLÉ—*Juana*, Valse espagnole. — Publié avec l'autorisation de M^eA. BOSCH, Ed.- Propriétaire

Après quinze mesures d'*introduction* et trois mesures d'accompagnement

PREMIER GROUPE (Trois phrases: A, B, A^{bis}) (répétition)

A 16 mesures et *reprise*



B 16 mesures et *reprise*



A^{bis} Répétition de A



TRIO

DEUXIÈME GROUPE. (Trois phrases: C, D, C^{bis}) (répétition)

C 16 mesures et *reprise*



D 32 mesures et *reprise*



C^{bis} Répétition de C



TROISIÈME GROUPE (Les trois phrases: A, B, A^{bis})

Répétition intégrale du premier groupe)



suit une CODA de onze mesures

G. MARCAILHOU— *Indiana*, Valse plus développée.(Après un *petit prélude* de 5 mesures et 2 d'accompagnement)PREMIER GROUPE (Trois phrases: A, B, A^{bis}) (répétition)**A** Mi b maj. (16 mesures et reprise)

First system of musical notation for phrase A, showing a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4.

B La b maj. (16 mesures et reprise)

First system of musical notation for phrase B, showing a treble clef, a key signature of three flats, and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter rest followed by a quarter note G3, then a quarter note A3, and a quarter note B3.

A^{bis} Répétition du 1^{er} motif

First system of musical notation for phrase A bis, showing a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4.

DEUXIÈME GROUPE (Trois phrases: C, D, C^{bis}) (répétition)**C** Si b maj. (8 mesures et reprise)

First system of musical notation for phrase C, showing a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter rest followed by a quarter note B3, then a quarter note C4, and a quarter note D4.

D Sol min. et si b maj. (16 mesures)

First system of musical notation for phrase D, showing a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter rest followed by a quarter note G3, then a quarter note A3, and a quarter note B3.

C^{bis} Répétition du motif C

First system of musical notation for phrase C bis, showing a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter rest followed by a quarter note B3, then a quarter note C4, and a quarter note D4.

TROISIÈME GROUPE (Trois phrases: E, F, G)

E Mi b maj. (16 mesures)

First system of musical notation for phrase E, showing a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4.

F La b maj. (16 mesures et reprise)

First system of musical notation for phrase F, showing a treble clef, a key signature of three flats, and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter rest followed by a quarter note G3, then a quarter note A3, and a quarter note B3.

G Fa min. et la b maj. (32 mesures)

First system of musical notation for phrase G, showing a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter rest followed by a quarter note F3, then a quarter note G3, and a quarter note A3.

Répétition du troisième groupe tout entier;
puis, pour finir, reprise du premier motif, A^{1^{er}} et Coda, H

A^{1^{er}} Mi b maj. (16 mesures et reprise)

First system of musical notation for phrase A 1st, showing a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4.

H CODA (26 mesures)

First system of musical notation for phrase H, showing a treble clef, a key signature of two flats, and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4.

OBSERVATION

Une particularité de cette valse, c'est la répétition immédiate d'un groupe de milieu tout entier. Cette répétition est justifiée par le charme des phrases chantantes F, G, qu'on est heureux d'entendre une seconde fois. Elle a aussi pour résultat de prolonger sensiblement le morceau.

L. ELSÉN — *Parillon bleu*, Valse (*)Après une *introduction* de 8 mesuresPREMIER GROUPE (Trois phrases: **A**, **B**, **A^{bis}**) (répétition)**A** *Si b* maj. (32 mesures)

B *Fa* maj. (32 mesures)

A^{bis} (32 mesures) 2^{me} fois

C *Mi b* maj. (32 mes.)

DEUXIÈME GROUPE

Cinq phrases

C, **D**,**E****D^{bis}**, **C^{bis}**.**C^{bis}** *Mi b* maj. (32 mes.)
2^{me} fois

D *La b* maj. (16 mes.)

D^{bis} *La b* maj. (16 mes.)
2^{me} fois

E *Re b* maj. (32 mes.)

TROISIÈME GROUPE (Deux phrases de répétition **A^{1er}** et **D^{1er}**)**A^{1er}** *Si b* maj. (32 mesures) 3^{me} fois

D^{1er} *Si b* maj. (16 mesures) 3^{me} fois

A la suite de ce troisième groupe, une *Coda* de 8 mesures termine le morceau.

PARTICULARITÉS DU PLAN DE CETTE VALSE

Après le *groupe* des trois phrases **A**, **B**, **A^{bis}**, on *s'éloigne graduellement* du ton principal, *si b* majeur: et, passant par les *tons majeurs* de *mi b* et *la b*, on *aboutit* au ton de *re b* majeur (Cinq bémols)

Puis, *retournant* vers le point de départ, on suit le même chemin, mais en *sens inverse*, repassant par les *mêmes motifs*: **D** (*la b* majeur) **C** (*mi b* majeur) et l'on se *retrouve*, finalement, en *si b* majeur, avec le *premier motif*, **A**, et l'on *fin*it par le *motif* **D**, transposé dans le *ton principal*.

La plupart des *valse*s du même auteur sont *coupées* dans ce genre.

(*) Publié avec l'autorisation de M. LÉON GRUS, Ed-Propriétaire.

SUITE DE VALSES

§ 601.—Une suite de Valses comprend 3, 4 ou 5 numéros précédés d'une Introduction et suivis d'une Coda.

§ 602.—Chaque numéro se compose, ordinairement, de deux motifs ou reprises.

§ 603.—Ces reprises, le plus souvent, sont de seize mesures, ce qui est la carrure la plus parfaite, puisqu'elle représente quatre fois quatre.

J. STRAUSS (de Vienne) *La Belle Gabrielle*, Suite de Valses

N° 1—Deux reprises de 16 mesures

§ 604.—On remplace quelquefois la reprise de seize mesures par un motif développé en trente-deux mesures, l'un étant l'équivalent de l'autre.

J. STRAUSS (de Vienne) *Les fusées volantes*, Suite de Valses

N° 3—Motif développé en 32 mesures

§ 605.—On peut aussi faire des reprises de trente-deux mesures, comme la suivante, et les jouer deux fois de suite.

E. WALDTEUFEL—*Toujours ou jamais*, Suite de Valses. Publié avec l'autorisation de MM^{es} A. DURAND et Fils, Ed.-Propriétaires.

N° 1—Première reprise (32 mesures) (*)

N.-B. — Une reprise de seize mesures complète ce numéro.

(*) Le rythme de ce motif nous donne l'occasion de rappeler ce que nous avons dit au § 94, au sujet de la notation (Revoir ce paragraphe à la page 28)

§ 606.—Après la seconde reprise, on *répète* parfois la *première*; ce qui équivaut à *trois reprises pour un numéro*.

§ 607.—En général, on n'écrit pas une seconde fois la *reprise* qui doit être *répétée*; on se borne à indiquer cette *répétition* par un *renvoi* ou le *Da capo*, et quelquefois par l'un et l'autre comme ci-dessous.

J. STRAUSS (de Vienne) Valse du *Duc de Brichstadt*, Suite de Valses

N° 1—Trois reprises, dont une de répétition, sous forme de *Da Capo*

§ 608.—Il est bon de *varier* les tonalités des divers numéros d'une *suite de valse*, sans trop s'éloigner, cependant, du *ton primitif principal*.

A cet effet, on doit choisir, de préférence, les *tous voisins* de ce *ton primitif* ou son *homonyme* du mode opposé.

J. GUNG'L — *Les amourettes*, Suite de Valses

N° 1—Sol majeur
ton primitif principal

N° 2—Do majeur
ton voisin de sol majeur

N° 3—Sol majeur
ton primitif principal

N° 4—Ré majeur
ton voisin de sol majeur

N° 5—Sol majeur
ton primitif principal

Publié avec l'autorisation de M^r H. BELLEF et C^{ie}. Au Ménestrel, 2^{bis} Rue Vivienne, Seuls Ed.-Propriétaires

§ 609.—On peut aussi passer par certains *tous éloignés*, pourvu qu'ils soient en *bonne relation* avec ce qui précède et ce qui suit, et qu'on puisse revenir au *ton principal* d'une façon naturelle et sans efforts pénibles.

J. STRAUSS (de Vienne) *Les fusées volantes*, Suite de Valses

N° 2—Sol maj. ton principal

INTRODUCTION DE LA SUITE DE VALES

§ 610.—L'introduction d'une suite de valse est, relativement, assez développée, d'ordinaire.

Il n'en est guère qui aient moins de dix mesures; il y en a beaucoup qui en ont de trente à quarante.

§ 611.—La mesure et le mouvement de l'introduction sont facultatifs; mais, le plus souvent, ce dernier est *large*, par opposition avec celui de la valse, qui est *très vif*.

GABRIEL MARIE — *L'île heureuse*, Suite de Valses. Publié avec l'autorisation de MM. WENOCH et C^{ie} Ed. Prop.

Largo.

INTRODUCTION
de 10 mesures
en mouvement *large*

§ 612.—Une introduction peut contenir des changements de mesure et de mouvement.

J. GUNG'L — *Les amourettes*, Suite de Valses
Andante.

Publié avec l'autorisation de MM. H. HEUGEL et C^{ie}
Au Ménestrel, 9^{bis}, rue Vivienne, Seuls Ed.-Propriétaires.

INTRODUCTION
Après un *Andante*
de 19 mesures à $\frac{3}{4}$
dont voici le début,

et dont voici la fin,

il y a 12 mesures à $\frac{6}{8}$ (7 en *presto*, 5 en *andante*)

Presto.

Andante.

soit, en tout,
34 mesures
d'introduction

CODA DE LA SUITE DE VALSES

§ 613.—La *Coda* d'une *suite de valse* est, à ce genre de morceau, à peu près ce que la *strette* est à la *fugue* (§ 291) c'est-à-dire, un *résumé* des *principaux motifs* qui ont précédé.

§ 614.—Cette *Coda* débute souvent par une sorte de *divertissement* (p. 97) ou *conduit*, qui ramène à l'un des *motifs principaux*, et généralement au *premier de tous* (V. la plupart des *Suites de Valses*.)

§ 615.—Parfois, cependant, c'est l'un des *autres motifs* qui est ramené d'abord.

C'est ainsi que, dans la *Coda* du "*Beau Danube bleu*" de J. STRAUSS, les N^{os} 2 et 4 sont rappelés avant le N^o 1, qui est réservé pour la *fin*.

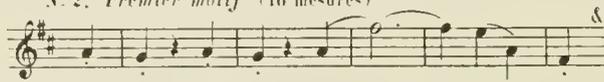
CODA de la Suite de Valses "*Le beau Danube bleu*"

Publié avec l'autorisation de MMES H. HEUGEL et C^{ie}
Au M^{us}ic-Hall, 21², rue Vivienne, Seuls Ed.-Propriétaires.

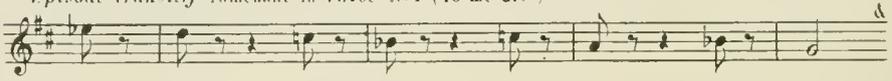
Divertissement ramenant la Valse N^o 2 (18 mesures)



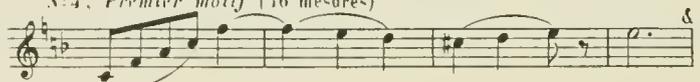
N^o 2, *Premier motif* (16 mesures)



Episode transitif ramenant la Valse N^o 4 (16 mesures)



N^o 4, *Premier motif* (16 mesures)



Episode transitif ramenant la Valse N^o 1 (10 mesures)



Valse N^o 1 (32 mesures)



N.-B.—Après ce dernier *motif* de 32 mesures, *quarante* autres mesures terminent cette *Coda*, qui n'en a pas moins de *cent-quarante-sept*.

§ 616.—On peut, sans préambule, attaquer la *Coda* par l'un des *premiers motifs*, comme cela a lieu dans la *suite de valse* "*Les lilas*", de DERANSART.

CODA de la Suite de Valses "*Les Lilas*" A. LEDUC, Ed.-Propriétaire.
1^{er} motif de la Valse N^o 1 (16 mesures)



Développements épisodiques (16 mesures)



2^d motif de la Valse N^o 2 (16 mesures et reprise)



N.-B.—Après ce 2^d motif de 16 mesures, dix mesures de *cadences* terminent cette *Coda* qui, en somme, est de *soixante-quatorze* mesures.

QUADRILLE

§ 617. — Le *Quadrille*, qu'on appelait jadis "la *contredanse*" se compose de *cinq figures* ainsi dénommées :

N^o 1, *Pantalon* — N^o 2, *Été* — N^o 3, *Poule*
N^o 4, *Pastourelle* — N^o 5, *Galop* ou *Final*

§ 618. — La musique de ces cinq figures consiste en *cinq petits morceaux complets*, dont la *forme* et les *dimensions* sont déterminées d'une manière précise et absolue.

§ 619. — Ces morceaux sont *indépendants* les uns des autres et ne s'enchaînent pas l'un à l'autre; car, entre *deux figures de quadrille* il y a toujours un *repos*, une *pause* de quelques instants, et, conséquemment, *interruption* de la musique comme de la *danse*.

§ 620. — Il est bon de *changer de tonalité* en passant d'un *numéro* à un autre, sans trop s'éloigner du *ton primitif*; mais l'*unité tonale* est fort peu observée entre ces morceaux, et le *dernier* est souvent dans un *autre ton* que le *premier*.

§ 621. — Il arrive que *deux figures* qui se font *suite* sont dans des *tonalités* plus ou moins *éloignées* l'une de l'autre; comme par exemple, les tons de *sol* majeur et *fa* majeur.

Cependant, il est toujours préférable que, malgré l'*interruption* dont nous venons de parler, les *tonalités* qui se succèdent d'un numéro à l'autre soient en *bonne relation*.

§ 622. — Quant aux *modulations* et aux *changements de ton* qui ont lieu dans le courant d'une *figure*, ils sont soumis à la *règle commune*.

§ 623. — Lorsqu'une figure se compose de *deux motifs* seulement, comme l'*Été* (§ 628) le *second motif* se fait, le plus souvent, dans l'un des *tons voisins* les plus *directs* du *ton primitif* ou dans son *homonyme* de mode opposé.

Par exemple, si le *premier motif* est en *do* majeur, le *second* sera dans l'un des *tons majeurs* de *sol* ou de *fa*, ou bien en *la* mineur, ton relatif, ou encore en *do* mineur, l'*homonyme*.

§ 624. — Lorsqu'une *figure* se compose de *trois motifs*, les deuxième et troisième *motifs* seront dans *deux tons différents*, choisis parmi ceux que nous venons de citer.

§ 625. — Mais, on peut quelquefois conserver la *même tonalité principale* pendant *deux reprisés consécutives*, et même pendant une *figure tout entière*, à la condition d'y faire des *modulations passagères* pour rompre l'*uniformité tonale*.

Ce *dernier système* n'est guère usité que dans les *quadrilles* composés sur des *airs d'opérettes*, lorsqu'un *couplet* occupe à lui seul *toute une figure*.

MESURE ET COUPE
des cinq figures du quadrille

N° 1, LE PANTALON

§ 626.—Le Pantalon, généralement à $\frac{2}{4}$, mais quelquefois à $\frac{6}{8}$, se compose de *trois phrases* (A, B, C) de *huit mesures* chacune.

§ 627.—La phrase A qui sert de *commencement* et de *terminaison* à ce premier numéro, est, en outre, *intercalée* entre B et C.

Ces trois phrases se succèdent donc dans cet ordre: A, B, A, C; et l'on *recommence* de la même façon, A, B, A, C, comme l'indique le *Da Capo*; puis, on reprend, une dernière fois, la phrase A, pour *finir*.

STRAUSS—*L'Astronome du Pont-Neuf*, Quadrille (*)

A (8 mesures)

N° 1
PANTALON

B (8 mesures)

A (8 mesures)

C (8 mesures)

N° 2, L'ÉTÉ

§ 628.—L'Été, écrit à $\frac{2}{4}$, se compose, ordinairement, d'une phrase A de *huit mesures*, et d'une phrase B de *seize mesures*, qui se jouent *alternativement* et *quatre fois* de suite.

§ 629.—Pour *finir*, on reprend une dernière fois la *phrase A* qui de cette façon est jouée *5 fois*.

A (8 mesures)

N° 2
ÉTÉ

B (16 mesures)

§ 630.—Au lieu de la *seule phrase B*, de seize mesures, il y en a quelquefois *deux* de pareille dimension, qui *alternent*, avec la phrase A, dans l'ordre suivant: A, B, A, C—A, B, A, C, A. (Voir le quadrille de STRAUSS sur *Orphée aux enfers*.)

(*) Publié avec l'autorisation de M. D. BORNEMANN, Ed.-Propriétaire.

N° 3, LA POULE

§ 631.—La Poule, toujours à $\frac{6}{8}$, se compose, comme la première figure, de *trois phrases* (A, B, C) de *huit mesures* chacune, lesquelles se suivent de la même façon: A, B—A, C, mais se répètent *quatre fois* au lieu de *deux*, pour finir par la *phrase A*, qui, de la sorte, se joue *neuf fois*.

N° 3
POULE

A (8 mesures)

B (8 mesures)

A^{bis} CODA

C (8 mesures)

N° 4, LA PASTOURELLE

§ 632.—La Pastourelle, généralement à $\frac{2}{4}$, mais parfois à $\frac{6}{8}$, se compose:

1^o d'une *phrase A*, de *huit mesures*. 2^o d'un *motif* de *vingt-quatre mesures* en forme de *rondeau* comprenant *trois phrases* de *huit mesures*: B, C, B^{bis} dont la *troisième* est la *répétition* de la *première*.

§ 633.—Le tout se joue *quatre fois*, et l'on *reprend*, pour *finir*, la *première phrase* une *cinquième fois*.

N° 4
PASTOURELLE

A (8 mesures)

B Phrase de 8 mesures

C Phrase de 8 mesures

B^{bis} Phrase de 8 mesures

Motif de 24 mesures

N. B. — Dans certains quadrilles composés sur des airs d'opérettes ou d'opéras-comiques, le motif de vingt-quatre mesures n'est pas toujours en forme de rondeau.

C'est ainsi que dans le quadrille de J. R. ARBAN sur le *Cœur et la Main*, ce motif comprend *trois phrases différentes*, parce qu'il était ainsi *conformé* dans la *chanson* à laquelle il est emprunté.

N^o 5. GALOP ou FINAL

§ 634.—Le Galop ou Final, toujours à $\frac{2}{4}$ se compose de *trois phrases* (A, B, C) de *seize mesures* chacune.

§ 635.—La *phrase A*, qui sert de *commencement* et de *terminaison* à ce cinquième numéro, est, en outre, *intercalée* entre B et C, comme dans les 1^{re} et 3^{me} figures.

§ 636.—Après avoir exécuté ces *trois phrases* A, B, C, dans l'ordre A, B—A, C, *autant de fois* que l'on veut (généralement *quatre fois*) on *reprend* la *première phrase* pour finir.

§ 637.—Dans cette *dernière figure* du quadrille, on rappelle, ordinairement, l'un des motifs déjà entendus dans l'une des *figures précédentes*.

C'est ainsi que, dans le *final* suivant, le *motif C* est la *répétition* (en sol majeur) de la *phrase B* (en Do) de la *pastourelle*; avec cette différence que, dans le *final*, cette phrase (dont la basse est l'air: "Au clair de la lune?") est *plus complète* que dans la *pastourelle*, puisque, au lieu de *huit mesures*, elle en a *seize*.

A (16 mesures)

N^o 5
FINAL

B (16 mesures)
1^{re} et 3^{me} fois

C (16 mesures)
2^{me} et 4^{me} fois

marcato il basso

MUSIQUE MILITAIRE (*)

§ 638.—Le répertoire actuel des *musiques militaires* comprend des morceaux de tous les genres et de toutes les formes: ouvertures, airs de ballets, symphonies, marches de tous les caractères, fantaisies, airs variés, galops, valse, polkas, mazurkas, etc...

La seule composition dont elles aient le *monopole*, c'est le *Pas redoublé* ou *marche militaire accélérée*.

§ 639.—Mais, le *pas redoublé* lui-même, dont le *rythme*, le mouvement et la *couleur* ont leur caractère propre, n'est pas fait sur un autre plan général que celui du *menuet*, à cela près que l'attaque du premier motif y est souvent précédée d'une *Entrée* de quelques mesures, et que certains autres motifs y sont, parfois, suivis ou précédés de *tutti de basses*, sortes de *hors-d'œuvre* qui ne changent pas, au fond, la forme générale du morceau, et qui, d'ailleurs, sont bien *passés de mode*.

PAS REDOUBLÉ

CARACTÈRE ET PLAN GÉNÉRAL

§ 640.—Le *Pas redoublé* est un *allegro* à deux temps (♩ , $\frac{2}{4}$ ou $\frac{3}{8}$) d'une allure décidée.

§ 641.—Il se compose, comme le *Menuet* et la plupart des *airs de danse*, de trois périodes, dont la troisième n'est que la répétition de la première, et dont la deuxième, (celle du milieu) est appelée *Trio*.

§ 642.—De même que dans le *Menuet*, chacune des trois périodes comprend deux reprises; mais, la troisième période n'étant que la répétition de la première, il n'y a en somme, que quatre reprises qui soient différentes, savoir: deux pour la première période (lesquelles se retrouvent dans la troisième) et deux pour la période médiane ou *trio*.

§ 643.—Quant à la *facture* de chaque reprise, deux cas se présentent:

1^o Celui où la première reprise d'une période conclut, d'une manière définitive, dans le ton principal de cette période: ce qui donne au motif un caractère achevé;

2^o Celui où cette première reprise, au lieu de conclure définitivement, se termine par une modulation plus ou moins caractérisée: ce qui donne, en tous les cas, l'impression d'une pensée inachevée.

§ 644.—Dans le premier cas, la première reprise renfermant un motif complet, la seconde reprise commence, ordinairement, par une phrase épisodique de quelques mesures (huit ou seize le plus souvent) laquelle phrase est destinée à faire diversion; puis, c'est le motif de la première reprise qui revient une seconde fois.

(*) Pour ce qui concerne la technique des instruments employés dans les *musiques militaires*, consulter le traité d'instrumentation et d'orchestration de G. PARÈS.

A. SELLENICK — *Richard Wallace*, Pas redoublé en *mi b majeur* (*)PREMIÈRE PÉRIODE (1^{re} REPRISE)

ENTRÉE (8 mesures)

A 1^{er} MOTIF (16 mesures)

Reprise des 24 mesures (*Prélude et motif*)

B PHRASE ÉPISODIQUE (16 mesures)

2^{de} REPRISE

A^{bi} 1^{er} MOTIF et nouveaux développements (20 mesures)

Reprise des 36 mesures (*Phrase épisodique et répétition du 1^{er} motif*)

DEUXIÈME PÉRIODE ou TRIO en *la b majeur*C 1^{re} REPRISE Motif de 16 mesures

D 2^{de} REPRISE (8 mesures épisodiques en *la b mineur*)

C^{bi} Répétition de C (16 mesures)

D.C.

§ 645. — Dans le second cas, la *première reprise* ne concluant pas dans le *ton principal*, la *seconde reprise* en est le complément, le *corollaire indispensable*, et dès lors, les deux reprises forment un *tout indissoluble*.

J. N. KRAL — *La Viennoise*, Pas redoublé en *sol majeur* (**)PREMIÈRE PÉRIODE (1^{re} REPRISE) Commence en *sol*, finit en *ré*.

ENTRÉE (6 mesures)

A 1^{er} MOTIF (16 mesures et reprise)

Modulation en *ré majeur*

1^{er} 2^{de}

(*) Publié avec l'autorisation de MM^{es} EYETTE et SCHAEFFER, Ed.-Propriétaires

(**) do do ME E. SALABERT, Ed.-Propriétaire.

2^{de} REPRISE

B Phrase se rattachant au motif précédent et finissant dans le ton primitif (sol maj) (20 mesures et reprise)

DEUXIÈME PÉRIODE ou TRIO — Do majeur, ton prédominant

1^{re} REPRISE. Commence en do majeur, finit en mi mineur.

C NOUVEAU MOTIF (16 mesures et reprise)

Do majeur

Modulation en mi mineur

D 2^{de} REPRISE suite du motif C, retour au ton de do prédominant, pour finir la période (16 mesures et reprise)

FACTURE DU PAS REDOUBLÉ DANS SES DIVERSES PARTIES

PREMIÈRE PÉRIODE

§ 646.—Ainsi que nous l'avons dit plus haut (§ 639) la *première période* commence fort souvent par quelques mesures d'*entrée* avant l'attaque du *premier motif* (Voir les exemples qui précèdent et qui suivent.)

§ 647.—Ce *premier motif* est ordinairement de *seize mesures* et d'un caractère *résolu*. (Voir les deux exemples précédents et celui du § 655 ci-contre.)

§ 648.—Parfois, pourtant, ce motif n'a que *huit mesures* (Voir ci-après le *Mascaret*;) d'autres fois, il en a *trente-deux* (Voir, à la suite, le *Pas redoublé* sur *Aïda*)

§ 649.—On peut ne *reprandre* que le *motif seulement* (Voir ci-dessus *La Viennoise* et ci-après le *Mascaret*.)

§ 650.—Mais on peut *reprandre le tout*: entrée et motif. (Voir plus haut *Richard Wallace* et plus loin *Aïda*.)

DEUXIÈME PÉRIODE ou TRIO

§ 651.—La *tonalité prédominante* du *trio* est presque toujours à la *quarte juste supérieure* ou *quinte juste inférieure* du ton principal du morceau. (Voir tous nos exemples.)

§ 652.—En général, le *motif principal* du *trio* est d'un *rythme plus large*, d'un caractère *plus chantant* que celui de la *première période*: c'est, en quelque sorte, le *cantabile* du *pas redoublé*.

§ 653.—La coupe des deux reprises du trio est la même que celle des deux reprises de la première période, moins l'entrée qui n'a plus de raison d'être.

§ 654.—Mais, cette entrée est quelquefois remplacée, dans la seconde période, par quelques mesures de modulation établissant le nouveau ton.

P. CLODOMIR — Pas redoublé sur *Si j'étais Roi*. A LEBUC, Ed-Propriétaire

Fin de la 1^{re} période en *fa* majeur

TRIO commençant par 4 mesures qui établissent le ton de *si b* majeur

MOTIF PRINCIPAL du trio en *si b* majeur

§ 655.—Si le plan général qui consiste à diviser chaque période en deux reprises est le plus usité dans les pas redoublés des compositeurs français, ce plan, disons-nous, n'est pas le seul en usage, notamment dans les morceaux de ce genre qui nous viennent de l'Étranger.

C'est ainsi, par exemple, que la première période du pas redoublé suivant, d'origine autrichienne, se compose d'un groupe de trois phrases (A, B, A^{bi}) dont deux avec reprises, et la troisième (simple répétition de la première) sans la reprise. C'est ce qui a lieu, on se le rappelle, pour la plupart des airs de danse: galop, polka, etc, considérés dans leur ensemble. (§ 552.)

J. SCHRAMMEL — Les Gardes-Nobles, Pas redoublé autrichien. Publié avec l'autorisation de M^e E. SALABERT, Ed-Propriétaire

PREMIÈRE PÉRIODE (groupe de 3 phrases A, B, A^{bi})

ENTRÉE (4 mesures)

A 1^{er} MOTIF *sol* majeur 16 mesures et reprise

B 2^d MOTIF *si b* majeur et *sol* mineur (16 mesures et reprise)

A^{bi} Répétition du 1^{er} motif *sol* majeur sans reprise

Pas redoublés composés sur des motifs d'opéras ou autres

§ 656.—Pour les *pas redoublés* que l'on compose sur des *motifs* qui n'ont pas été faits *express* (motifs d'opéras ou autres) on ne peut pas toujours se conformer absolument aux programmes que nous venons de tracer.

§ 657.—C'est ainsi que, dans le *Pas redoublé* suivant, composé sur des motifs d'*Aïda*, la *première période* est entièrement remplie par une *phrase d'entrée* de vingt mesures et un motif de *trente-deux mesures sans reprise*.

G. WITTMANN—Pas redoublé sur *Aïda* de G. VERDI. Ton principal, *fa* majeur. A. LEDUC, Ed. Propriétaire.

PREMIÈRE PÉRIODE

A Phrase de 20 mesures servant d'entrée au motif principal
ENTRÉE

§ 658.—Quant au *trio*, il se compose, comme d'ordinaire de *deux reprises*; mais la première n'a que *douze mesures*, la seconde en a *vingt*, ce qui fait *trente-deux mesures* en tout, c'est-à-dire l'équivalent des *deux reprises* de seize.

C 1^{re} reprise (12 mesures)

§ 659.—Au contraire de ce qui se fait d'habitude dans les *Pas redoublés* composés de *toutes pièces* (§ 647) ici, c'est dans la *première période* (Motif B) que se trouve le *cantabile* du morceau, et dans la *deuxième* ou *trio*, le *motif éclatant* (C, D.)

§ 660.—Au reste, même dans les *pas redoublés* composés sur des *motifs originaux*, une certaine latitude est laissée au compositeur.

§ 661.—Il peut, par exemple, comme dans les *suites de valses* (§ 604) remplacer, quelquefois, une *reprise* de seize mesures par un *motif* développé en *trente-deux mesures* sans reprise, l'un étant l'équivalent de l'autre.

§ 662.—D'autres *équivalences* sont également *permises*, à la condition, toutefois, d'observer, dans *toutes les parties* du morceau, une *carrure irréprochable* ainsi qu'un *rythme franc et net*.

Pas redoublés avec tutti de Basses

§ 663.—Voici, maintenant, un de ces *pas redoublés* auxquels nous avons fait allusion au § 639, dans lesquels des *tutti de Basses* sont intercalés entre les *motifs principaux*:

N. B.—Dans les morceaux plus modernes on est *très sobre* de ces sortes de *tutti*.

P. CLODOMIR—Op. 43. *Le Mascaret*. Pas redoublé

A LEDUC, Ed.-Propriétaire.

PREMIÈRE PÉRIODE

ENTRÉE (4 mesures) A 1^{er} MOTIF (8 mesures et reprise)

(16 mesures) B 2^e MOTIF de la 1^{re} période

C TUTTI ramenant le 1^{er} motif (8 mesures)

A bis Répétition du 1^{er} motif

D TUTTI DE BASSES (16 mesures et reprise)

§ 664.—Dégagée de ses *tutti*, cette *première période* se compose des *deux motifs* A et B, et de la *répétition* du premier.

§ 665.—Quant au *trio*, il se compose: 1^o pour la première reprise d'un *nouveau thème*; 2^o pour la seconde reprise, d'une *phrase épisodique* et de la *répétition* du nouveau thème. C'est la coupe habituelle. (§ 653)

SECONDE PÉRIODE ou TRIO

F 1^{re} reprise
MOTIF PRINCIPAL DU TRIO (8 mesures et reprise)

G 2^{de} reprise
PHRASE ÉPISODIQUE (8 mesures)

F^{bis} Répétition de F

FIN DE LA DEUXIÈME PARTIE

TROISIÈME PARTIE



MUSIQUE VOCALE

TROISIÈME PARTIE

MUSIQUE VOCALE

DES VOIX

§ 666.—Il y a quatre sortes de voix d'hommes: la *Basse profonde* ou *Basse-taille*, la *Basse chantante*, le *Baryton* et le *Ténor*.

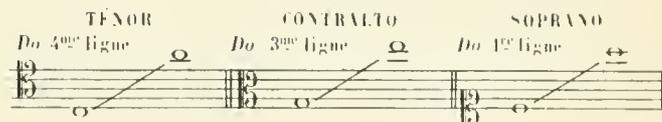
§ 667.—Il y a trois sortes de voix de femmes ou d'enfants: le *Contralto*, le *Second Dessus* ou *Mezzo-Soprano*, et le *Premier Dessus* ou *Soprano*.

§ 668.—La Basse et le Baryton occupent la région la *plus grave* de l'échelle vocale; le Ténor et le Contralto la région du *médium*; le premier et le second dessus, la région de l'*faigu*.

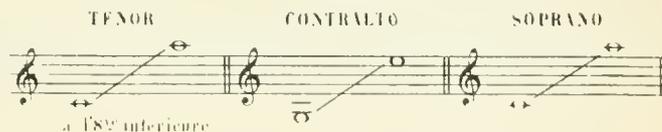
§ 669.—Les voix graves (*Basse* et *Baryton*) s'écrivent en clé de *Fa 4^{me}*.



§ 670.—Les voix du médium et de l'*faigu* s'écrivent parfois sur les clés de *do*;

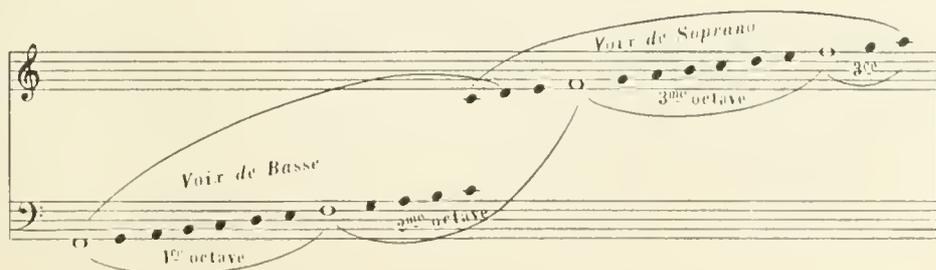


§ 671.—Mais, le plus souvent on les écrit en clé de *sol*. (N.B. la musique notée en clé de *sol* pour le *ténor*, étant à une 8^{ve} trop haut, il doit la chanter à une 8^{ve} au dessous de ce qui est écrit.)



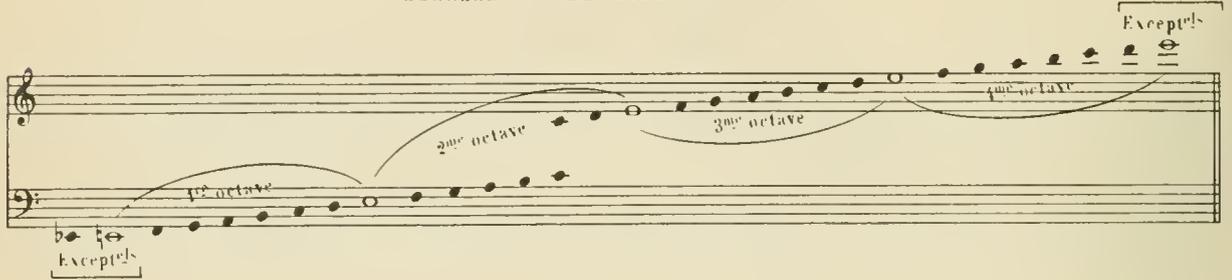
§ 672.—L'échelle vocale, depuis la note la *plus grave* de la voix de Basse jusqu'à la note la *plus aiguë* du Soprano (*Voix ordinaires*) embrasse une étendue d'environ vingt-quatre *degrés diatoniques*, ou *trois octaves plus une tierce*.—C'est, à peu près, l'étendue totale des *deux portées réunies* de *Fa 4^{me}* et *Sol 2^{de}*.—Avec ces *deux clés* seulement, on peut donc écrire pour *toutes les voix*, depuis la *plus grave* jusqu'à la *plus aiguë*.

ÉCHELLE VOCALE MOYENNE



§ 673.— Si l'on ajoute à cette *échelle moyenne* les sons *plus graves* ou *plus aigus* qui ne peuvent être atteints que par des *voix tout-à-fait exceptionnelles*, on obtient une *échelle vocale* de plus de *quatre octaves*. Mais, il y aurait *grave imprudence* à se servir de ces sons *sur-aigus* ou *sous-graves*, qui ne sont accessibles, nous le répétons, qu'à des *voix si exceptionnelles* qu'on ne les a que très rarement à sa disposition.

ÉCHELLE VOCALE EXCEPTIONNELLE



§ 674.— L'étendue *moyenne* de chaque voix est d'environ une *treizième*, c'est-à-dire, une *octave* plus une *sixte*.— Mais, à cet égard, on ne peut donner que des *à peu près*, car il y a des *voix* plus ou moins *longues*, plus ou moins *courtes*; cela varie à l'infini.— Il y en a qui peuvent parcourir plus d'une *quinzième*, alors que d'autres ont de la peine à atteindre une *douzième*.

§ 675.— Quelle que soit son étendue, le *diapason* de chaque voix se divise en *trois registres*: le registre *grave*, le registre *aigu*, et entre les deux, le registre *moyen*, qui est le plus étendu.

(On sait que le *diapason* d'une *voix* c'est la *portion de l'échelle musicale* qu'elle peut parcourir.)

ÉTENDUE OU DIAPASON DES VOIX



VOIX de POITRINE, VOIX de TÊTE ou de FAUSSET et VOIX MIXTE

§ 676.— Les *voix humaines*, dans leur ensemble, se composent, naturellement, de *deux séries* de sons dont l'émission, et par suite, la *couleur*, sont différentes:

Nous voulons parler des sons de *poitrine* et des sons de *tête* ou de *fausset*.

§ 677.— Les sons de *poitrine* occupent toute la *région grave* de l'échelle vocale.

§ 678.— Les sons de *tête* ou de *fausset* en occupent la *région aiguë*.

§ 679.—Mais il existe, vers le *milieu* de l'échelle *vocale*, un passage d'une *quinte environ* que certaines voix font de *poitrine*, que d'autres font de *tête*, et que d'autres enfin, font tantôt de *tête*, et tantôt de *poitrine*.

ÉCHELLE VOCALE DIVISÉE EN SONS DE POITRINE ET SONS DE TÊTE



§ 680.—Si l'on rapproche l'étendue des *différentes voix* de l'échelle vocale ainsi divisée, on peut constater les faits suivants:

1^e la voix de *basse* ne possède, généralement, que des *sous de poitrine*.

2^e le *soprano aigu* possède principalement des *sous de tête* ou de *fausset*:

3^e les *voix intermédiaires* ont plus ou moins de *sous de poitrine* et de *sous de tête*, selon qu'elles sont plus ou moins vers le *grave* ou vers l'*aigu*.

§ 681.—Certains *chanteurs* (surtout les *ténors*) se servent, dans divers passages qui exigent de la *douceur*, mais qui sont *trop bas* pour leur *voix de tête*, d'une troisième manière d'émettre le son qu'on appelle la *voix mixte*.

§ 682.—La *voix mixte* emprunte une partie de son *étendue* (d'ailleurs très bornée) à la *voix de poitrine*, et une autre partie à la *voix de tête*.

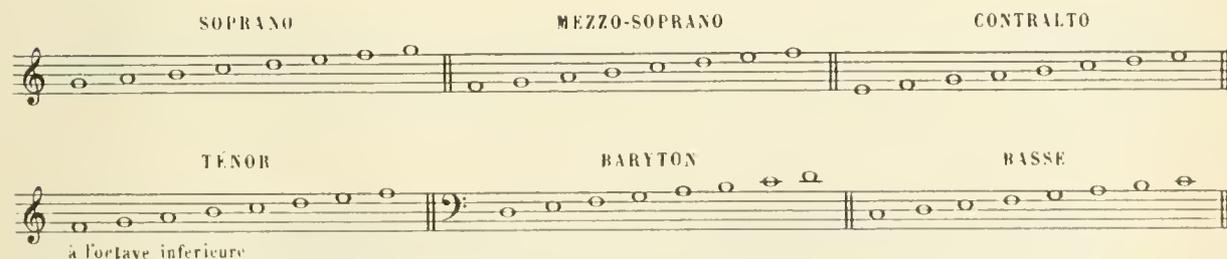
TESSITURE DE LA VOIX

§ 683.—Il ne suffit pas de connaître le *diapason* et l'*étendue totale* de *chaque voix*, pour bien écrire la *musique vocale*. C'est qu'en effet, tous les *sous* dont se compose une *voix quelconque* ne sont pas *également faciles* à émettre et à soutenir, surtout en prononçant des *paroles*.

§ 684.—La *série des sous* sur lesquels on peut *chanter longtemps, aisément, sans fatigue*, et *articuler les paroles sans difficulté*, se nomme *tessiture*; (en italien *tessitura*.)

§ 685.—La *tessiture* occupe tout le *médium* de la voix, les deux-tiers environ.

Son *étendue* varie selon les *sujets*, mais, en *moyenne*, elle est à peu près d'une *octave*.



N.B. — Il va de soi que toutes les *chromatiques* comprises entre les *notes extrêmes* de ces exemples font partie de la *tessiture*.

§ 686.—On doit user sobrement des *sous qui dépassent la tessiture*, soit au *grave*, soit surtout à l'*aigu*, si l'on ne veut pas *fatiguer* le chanteur et nuire à la *qualité de sa voix*.

§ 687.—Mais, le compositeur ne pourrait se *confiner* toujours dans l'étendue restreinte que nous indiquons ci-dessus, sans entraver les *élaus* de son inspiration. Il a souvent besoin de sortir de ces *limites étroites*, tantôt pour exprimer *certaines sentiments*, vifs, passionnés, énergiques ou tendres, tantôt pour obtenir des *oppositions de timbres* (*clairs, sombres, étalants* ou *sourds*) enfin, pour développer sa pensée.

§ 688.—On peut donc se servir de *toute l'étendue de la voix*, à la condition de *ne pas insister* trop longtemps de suite sur les *sous aigus* ou sur les *sous graves*; car, autre chose est de *donner accidentellement* un *son très aigu* ou *très grave*, autre chose est de se *maintenir longtemps* dans l'une des *régions extrêmes* de la voix.

Ainsi, tel *soprano* qui lancera facilement le *ré sur aigu*, dans un passage de ce genre,



se maintiendra difficilement sur de *longues suites* de notes comme *ré, mi, fa, sol, la*, placées, cependant, *beaucoup moins haut* que ce *ré*.



§ 689.—C'est surtout la *prononciation des paroles* qui est difficile sur les *notes élevées*, principalement pour les *voix de femmes*.

§ 690.—Le *Ténor* prononce plus facilement sur ses *notes aiguës*. Ainsi, ce passage du rôle d'*Arnold* dans *Guillaume Tell* pourrait être *vocalisé*, mais *non chanté* par un *Soprano*, si élevé qu'il fût:

ROSSINI — *Guillaume Tell*, Fragment du Trio Publié avec l'autorisation de M. LÉON GRIS, Ed.-Propriétaire



§ 691.—Les voix de *ténors* qui possèdent des *notes de poitrine* au-dessus du *la aigu*, peuvent être considérées comme *exceptionnelles*.



§ 692.—Au contraire, la plupart des *ténors* montent facilement, en *voix de tête*, jusqu'au *do aigu* et même au *ré b*, surtout quand ces notes sont amenées par *degrés disjoints*.

HALÉVY — *Les Mousquetaires de la Reine*, Romance d'Olivier



Publié avec l'autorisation de M. LEBLANC et C^{ie}, Ed.-Propriétaires

PASSAGE D'UN REGISTRE A L'AUTRE

§ 693.—En montant ou en descendant par *degrés conjoints*, le passage du *registre de poitrine* à *celui de tête*, et réciproquement, présente une difficulté qui ne peut être aplanie que par l'étude.

§ 694.—En résumé, il faut avoir égard aux *moyens vocaux* des chanteurs pour lesquels on écrit.

§ 695. Dans une *œuvre vocale* destinée à *certaines sujets* doués de *voix* remarquablement *développées*, comme il s'en trouve dans les *grands théâtres lyriques*, il est clair qu'on peut *s'étendre* beaucoup plus en *hauteur* ou en *profondeur*, que s'il s'agit d'écrire pour des *voix ordinaires*. (Ainsi le rôle d'*Arnold* dont nous donnons, ci-dessus, un fragment, ne peut être chanté que par une *voix tout-à-fait exceptionnelle*.)

§ 696.—Au contraire, si l'on veut produire des *morceaux de chant* accessibles à *tous*, il faut savoir en *borner l'étendue*, afin qu'ils puissent entrer dans *toutes les voix*. C'est l'une des conditions *sine qua non* de leur *vulgarisation*.

§ 697.—Voici par exemple, l'air "*Charmante Gabrielle*" attribué à HENRI IV, et qui, par conséquent, ne peut avoir guère moins de 300 ans.

Il a fallu qu'il ait joui d'une *grande popularité* pour arriver jusqu'à nous, et l'une des causes de cette popularité est, certainement, la facilité avec laquelle chacun a pu le *mettre dans sa voix* de même que dans sa mémoire.

Air de "*Charmante Gabrielle*" mis dans toutes les voix

1^{er} TÉNOR ou SOPRANO



Char_mante Ga_bri_elle, etc.,

2^d TÉNOR ou MEZZO-SOPRANO



CONTRALTO ou BARITON haut



BARITON ou BASSE CANTANTE



BASSE CANTANTE et BASSE-TAILLE



Detailed description: The image shows five staves of musical notation for the air 'Charmante Gabrielle'. Each staff is labeled with a voice part: 1st Tenor or Soprano, 2nd Tenor or Mezzo-Soprano, Contralto or High Baritone, Baritone or Bass-Cantante, and Bass-Cantante and Bass. The notation includes a key signature of one flat (B-flat), a common time signature, and a 2/4 time signature. Each staff features a first ending (1^a) and a second ending (2^a) with a trill (tr) in the final measure of the second ending. The lyrics 'Char_mante Ga_bri_elle, etc.,' are written below the first staff.

§ 698.—*Étendue* d'un morceau de *chant* destiné au *concert* et au *salon* dépasse rarement une *onzième*; et, fort souvent, elle n'est que de *dix, neuf*, ou même *huit degrés* seulement.

§ 699.—Voici *l'étendue* de quelques-uns des *morceaux de salon* qui ont été ou sont encore le plus chantés:

MORCEAUX DE CHANT DONT L'ÉTENDUE TOTALE EST D'UNE OCTAVE

F. DAVID

Le Vieillard et les roses | *J'ai peur de l'aimer*

8^{ve} juste | 8^{ve} juste

GOUNOD

Medjé | *Le lever*

8^{ve} juste | 8^{ve} juste

MORCEAUX DE CHANT DONT L'ÉTENDUE TOTALE EST D'UNE NEUVIÈME

GOUNOD

Les champs | *Marguerite*

9^{me} majeure | 9^{me} mineure

F. DAVID

Les hirondelles

9^{me} majeure

MASSENET

Noël païen

9^{me} majeure

MORCEAUX DE CHANT DONT L'ÉTENDUE TOTALE EST D'UNE DIXIÈME

GOUNOD

Le rillon | *Noël*

10^{me} majeure | 10^{me} mineure

SAINT-SAËNS

Réverie | *Plainte*

10^{me} mineure | 10^{me} mineure

MORCEAUX DE CHANT DONT L'ÉTENDUE TOTALE EST D'UNE ONZIÈME

F. DAVID

Dormez

11^{me} juste

GOUNOD

Le soir

11^{me} juste

MASSENET

Les enfants | *Pensée d'automne*

11^{me} juste | 11^{me} juste

MORCEAUX DE CHANT DONT L'ÉTENDUE TOTALE EST D'UNE DOUZIÈME

GOUNOD

Jésus de Nazareth | *Sérénade*

12^{me} juste | 12^{me} juste

SAINT-SAËNS

Le sommeil des fleurs

12^{me} juste

DELIBES

Chanson de l'oiseleur

12^{me} juste

§ 700.—Voici encore l'étendue de quelques morceaux d'opéras ou d'opéras-comiques qui, bien que composés pour le théâtre, ont été beaucoup chantés au concert et au salon.

POISE

Aubade de *L'amour médecin*

8^{ve} juste

DELIBES

Stances de *Lakmé*

9^{me} majeure

B. GOOARD

Beccuse de *Jocelyn*

10^{me} majeure

AMBROISE THOMAS — Romances de *Mignon*

Elle ne croyait pas | *Connais-tu le pays*

9^{me} majeure | 11^{me} juste

SERVITUDE DE LA MUSIQUE DE CHANT envers les paroles

§ 701.—La *musique vocale* se solfie, se vocalise ou se chante.

§ 702.—Les *solfèges* et les *vocalises* sont des *exercices* ou des *morceaux* de musique vocale *sans paroles*.

§ 703.—Les *morceaux de chant* proprement dits sont composés *sur des paroles*.

§ 704.—La *musique vocale sans paroles* est maîtresse d'elle-même comme la *musique instrumentale*, avec cette différence que, la *voix* ayant *moins d'étendue* que la plupart des instruments, elle doit se mouvoir dans un *espace plus restreint* que ces derniers.

§ 705.—Pour la *musique vocale sans paroles*, de même que pour la *musique instrumentale*, le compositeur choisit lui-même son *sujet*; il donne à ses morceaux tel *caractère*, telle *forme* et tels *développements* qu'il lui plaît de leur donner; il les traite, enfin, absolument selon sa fantaisie.

§ 706.—Mais, il en est tout autrement pour la *musique de chant*, dont les *sujets* sont fournis par le *poète*, le *librettiste*, le *chansonnier*.

Pour cette musique, le *sentiment*, la *couleur* et (jusqu'à un certain point) la *coupe* et même le *rythme*, sont imposés au compositeur par les *paroles*, la *situation* et la nature des *personnages* ou des *objets* en cause.

§ 707.—C'est qu'en effet, le compositeur de *musique de chant* est tenu de *s'imprégner* d'abord des *sentiments* exprimés par les *paroles* qui lui servent de *texte*, ainsi que du *caractère général* et de la *couleur* du *sujet* (laquelle varie selon les milieux); de *s'en bien pénétrer*, de *s'en inspirer*, en un mot, afin de les rendre fidèlement, tout en leur imprimant *plus de force*, plus de *relief*, par les *accents* de la *mélodie* et le *coloris* de l'*harmonie*.

§ 708.—Il est évident, par exemple, que ROSSINI n'était pas libre (s'il eût été d'humeur à le faire) de composer un motif *allègre* et *vif* sur les paroles suivantes que chante *Arnold*, dans *Guillaume Tell*, en apprenant la mort tragique de son père.

ARNOLD

Ses jours qu'ils ont osé proscrire,
Je ne les ai pas défundus!...
Mon père, tu m'as dû maudire!
De remords mon cœur se déchire!
O ciel! je ne le verrai plus!

§ 709.—Il n'était pas, non plus, *absolument libre* d'adopter tel ou tel *rythme* qui aurait pu lui venir à l'esprit, à cause de l'obligation où il était d'*accentuer* plus particulièrement les *syllabes d'appui* (celles que nous indiquons ci-dessus par un trait) soit en les faisant tomber sur les *temps forts*, soit en leur donnant une *durée relativement longue*, soit, enfin, par tout autre moyen qui pût favoriser l'*accentuation de ces syllabes* en raison de leur importance relative.

ROSSINI— *Guillaume Tell*, Trio

Ses jours qu'ils ont osé proscrire, Je ne les ai pas défendus

Mon père, tu m'as dû maudire! De remords mon cœur se déchire!

Publié avec l'autorisation de M^e LEON GRIS, Ed. Propriétaire

PAROLES MUSICALES

§ 710.—Le *musicien* étant obligé, comme nous venons de le dire, de s'inspirer des *paroles* pour trouver une *mélodie* qui s'y adapte parfaitement, il est très important que ces paroles soient *favorables à la musique*, tout en ayant leur *valeur littéraire*.

Il est donc essentiel que le *compositeur* ait les connaissances nécessaires pour pouvoir apprécier, sous le double rapport *poétique* et *lyrique*, les paroles qu'il devra *mettre en musique*.

C'est pourquoi nous rappellerons celles des *règles de la versification* qui touchent de plus près à notre sujet.

§ 711.—Pour que des *paroles* soient *musicales*, il faut, avant tout, qu'elles aient un *caractère*, une *couleur*, une *forme*, et que leurs *développements* soient suffisants sans être excessifs.

§ 712.—Il faut, en outre, qu'elles soient *bien rythmées*: c'est-à-dire, que leur *rythme* soit *harmonieux* et *régulier*.

La *coupe des vers* est donc d'une *importance capitale* au point de vue de leur *mise en musique*. (Voir plus loin, page 252 et suivantes, le *chapitre* consacré aux différentes *coupes de vers* dans leur application à la *musique de chant*.)

PROSODIE

§ 713.—Ce qu'on nomme *prosodie* dans la *composition musicale*, c'est l'art de donner aux *paroles* que l'on met en musique, le *ton*, l'*accent* et la *durée relative* qui leur conviennent respectivement, de manière à en obtenir une *bonne déclamation*.

En d'autres termes, *bien prosodier*, c'est faire du *chant bien déclamé*, *bien phrasé*.

Dans son dictionnaire de musique, J. J. ROUSSEAU dit: "Un compositeur qui *punctue* et *phrase bien* est un *homme d'esprit*."

§ 714.—Pour *bien prosodier*, il est bon de commencer, tout d'abord par *lire à haute voix* les paroles qu'on doit mettre en musique, en les *scandant* de manière à en bien sentir le *mouvement* et les *inflexions*. Puis, on s'inspire de cette lecture pour chercher un *motif* qui soit bien l'expression des paroles, et qui s'*adapte à leur rythme* aussi fidèlement que le permettent les *exigences musicales*; ce qui s'obtient, principalement, en faisant concorder les *notes d'appui* de la *mélodie* avec les *syllabes d'appui* des paroles, (voir § 246) et en mesurant l'accentuation des *sous* sur celle des *mots*, toutes proportions gardées; car, on sait que, pour *chanter*, il faut *soutenir* et *prolonger les sous* beaucoup plus que pour *parler*.

§ 715.—Par exemple, en mettant en musique les vers suivants:

Né dans une crèche,
Divin Rédempteur,
Ici-bas je prêche,
Les vertus du cœur

(A. PORTE)

GOUDON a dû composer sa *mélodie* de manière à *appuyer* plus particulièrement sur les *mots* et les *syllabes* soulignés ci-dessus, soit en les faisant coïncider avec des *temps forts*, soit en leur donnant une *valeur* relativement importante comme *accentuation*.

§ 716.—Quant aux autres *mots*, aux autres *syllabes*, il les a plus ou moins appuyés, selon leur valeur dans la phrase. On comprend, d'ailleurs, que, sous ce rapport, une *certaine latitude* soit laissée au Compositeur; car, s'il devait faire *chanter* absolument comme on parle, il ne pourrait obtenir qu'une sorte de *psalmodie sèche*, qui exclurait toute *la grâce*, tout *le charme*, qui sont les conditions essentielles sans lesquelles la musique ne saurait subsister.

GOUNOD—*Jésus de Nazareth*. Publié avec l'autorisation de M^{rs} A. LE BEAU, Ed.-Propriétaire
Quasi Andante.

Né dans une crèche, Di-vin Ré-dempteur, L-ci-bas je pré-che, L-ci-bas je pré-che, Les vertus du cœur

DÉPLACEMENT DE L'ACCENTUATION NORMALE DES TEMPS

§ 717.—On sait que la *syncope* est une note qui, *attaquée* sur un *temps faible* ou sur une *partie faible* de temps, se *prolonge* sur une *partie plus forte* de la mesure.

§ 718.—Cette *attaque* de la *note syncopée* sur un temps faible *déplace*, momentanément, l'*accentuation normale* des temps, de telle sorte que leurs rôles sont *intervertis*: le temps *fort* devient relativement *faible*, et le temps *faible* relativement *fort*. C'est ainsi que, dans l'exemple suivant, l'*accent tonique* tombe sur le *second temps* de chaque mesure.

HALÉVY—*L'Eclair* (Trio du 1^{er} Acte) Publié avec l'autorisation de M^{rs} H. LEMOINE et C^{ie}, Ed.-Propriétaires

Allegretto.
Ce n'est pas moi, mon cher cousin, Ma sœur, ma sœur aurait trop de chagrin.

Allegretto.
pp

NÉGLIGENCE DANS LA PROSODIE (*)

§ 719.—Il fut une époque où nos meilleurs compositeurs français faisaient assez bon marché des *règles de la prosodie*, quand elle gênait leur inspiration mélodique.

§ 720.—Malgré l'admiration (je dirai même le *culte*) que nous professons toujours pour ces Maîtres vénérés qui furent les nôtres, nous ne pouvons nous empêcher de regretter leurs négligences à cet égard.

§ 721.—Nous savons bien que les *librettistes* ne taillèrent pas toujours *leurs vers* d'une manière favorable à la musique, et qu'ils fournirent, parfois, aux musiciens, des paroles qui leur rendaient la *tâche très difficile*.

Mais, en pareil cas, au point de vue de l'*art pur*, il faut de deux choses l'une: ou trouver le moyen de *vaincre la difficulté* (sans la faire sentir) ou bien, obtenir de l'auteur les *changements* qui peuvent être nécessaires pour *mettre d'accord* les paroles et la musique.

§ 722.—Nous savons aussi, qu'à l'époque dont nous parlons, laquelle fut, d'ailleurs, très fertile en *ouvrages lyriques remarquables*, on était fort épris de *mélodie franche*, *bien rythmée* et exempte de complications.

§ 723.—Nous savons encore que *certain compositeurs*, chez qui les *idées mélodiques* affluaient, étaient comme entraînés par une inspiration débordante, et composaient spontanément des *motifs*, sur lesquels ils faisaient ensuite *ajuster des paroles*.

(*) Rare, dans l'ouvrage de M^{rs} SAINT-SAËNS intitulé *Harmonie et Mélodie*, le chapitre consacré à "la poésie et la musique"

§ 724.—Ce système peut réussir quelquefois; mais, en principe, *il n'est pas bon*; car, il est plus naturel de faire de la *musique sur des paroles* que de placer des *paroles sous la musique*: La *poésie*, c'est l'*idée*; la *musique*, c'est l'*expression*, l'*accent*, le *mouvement*, la *vie*; c'est, enfin, la *déclamation chantée*. Or, l'*expression* d'une idée ne saurait précéder l'*idée* elle-même.

§ 725.—C'est qu'en effet, le *langage des mots* a un *sens précis* que le compositeur connaît et doit comprendre parfaitement, ce qui lui permet de le traduire fidèlement en *musique*, celle-ci étant, d'ailleurs, d'une telle *souplesse*, qu'elle se prête, à la fois, et merveilleusement, à une *adaptation parfaite* des paroles et à l'*expression exacte* des sentiments qu'elles expriment.

§ 726.—Tandis que le *langage des sons*, beaucoup plus subtil que celui des *mots*, a quelque chose de *vague*, dont le sens peut échapper au *poète* (fut-il doublé d'un musicien); et que, d'ailleurs, le comprit-il absolument, il lui serait bien difficile, sinon impossible, d'en exprimer les *nuances les plus délicates*, tout en développant son sujet. Et la preuve, c'est qu'il n'y a guère de *traductions* qui puissent satisfaire entièrement l'*auteur de la musique*, par la raison qu'il peut suffire d'une *inversion* dans les paroles pour *fausser* l'*accentuation* et la *vérité d'expression*; d'où le proverbe italien: *traduttore, traditore*. (traducteur, traître) (*)

SYLLABE D'APPUI—ACCENT TONIQUE

VOYELLES ET SYLLABES SONORES ET MUETTES

§ 727.—Dans toutes les *langues*, et notamment dans le *latin*, l'*italien* et le *français*, les mots qui se composent de *plusieurs syllabes* en ont toujours une qu'on *accentue* plus que les autres. C'est ce qu'on appelle la *syllabe d'appui*, celle à laquelle on donne l'*accent tonique*, c'est-à-dire, l'*accent le plus marqué*.

§ 728.—A ce sujet, il convient d'observer, tout d'abord, que le *latin* et l'*italien* ne possèdent que des *syllabes sonores*, attendu qu'on prononce toujours l'*e*: *é* ou *è* comme s'il avait un *accent*, l'*e* muet n'existant pas pour eux. Ainsi, les mots latins *Kyrie eleison*, *miserere*, *ave verum*, se prononcent: *Kyrié éléison*, *miseréré*, *avé vérum*; les mots italiens *venire*, *tenere*, *moderare*, se prononcent *veniré*, *tèdèré*, *modèraré*.

§ 729.—Dans la *langue française*, au contraire, nous avons l'*e* muet, ainsi nommé parce que, le plus souvent, on le prononce à peine, et parfois même, pas du tout.

Dans la *prose*, par exemple, les mots *appeler*, *prévenir*, *amener*, *dérouement*, *remerciment* se prononcent, à peu près, comme s'il y avait seulement: *app'ler*, *prér'nir*, *am'ner*, *dérouément*, *remerciment*.

§ 730.—Mais, l'*e* n'est pas également *muet* dans tous les mots; il en est, même, dans lesquels il ne l'est pas du tout.—Ainsi, on marque, généralement, celui des *monosyllabes*: *je*, *te*, *se* ou *ce*, *le*, *me*, *ne*: *Je* suis; *te* dirais-je? *se* peut-il? *ce* n'est rien; *le* monde; *me* trahir; *ne* pas voir.

(*) Nous supposons, ici, que le *compositeur* auquel nous faisons allusion est de ceux dont la *musique* est bien caractérisée, et inspirée par un *sujet déterminé*, et non de ceux qui font de la *musique passe-partout*, n'ayant aucun caractère, et n'allant mieux ni plus mal à un *sujet* qu'à un *autre*.

Dans ces mots, comme dans tous ceux où l'on articule la *syllabe* dite *muette*, on ne peut pas dire que l'e soit vraiment muet; il est plutôt *gris*, *peu coloré*, *peu sonore*, mais il existe et c'est un son.

§ 731.—L's du pluriel ne change pas la *prononciation* ni l'*arventuation* de l'e muet. On prononce donc de la même manière: une âme pure, des *âmes pures*; une perle fine, des *perles fines*; une douce chose, de *douces choses*.

§ 732.—Enfin, à la *dernière syllabe* de la troisième personne du pluriel de certains temps de *verbes*, l'e est encore *muet*, bien qu'il soit suivi de *nt*.

Ils pleurent, ils finissent, ils meurent; ils pleurèrent, ils finirent, ils moururent.

Les *syllabes* dans lesquelles l'e est *muet*, comme celles dont nous venons de parler, lesquelles se terminent par *e*, *es* ou *ent*, sont, par cette raison, des *syllabes muettes*.

§ 733.—Mais, il est beaucoup de *syllabes* qui, n'ayant d'autre *voyelle* que l'e sans aucun accent, ne sont *pas muettes*, cependant.—Telles sont celles qui, écrites par *eu*, *em*, *eut*, *ens*, *er* ou *et* se prononcent *an*, *é* ou *è*, comme dans *enfant*, *emprunt*, *entreprise*, *sens*, *aimer*, *projet*, etc.

Toutes ces *syllabes* sont *sonores*, bien que certaines d'entre elles ne renferment que la *voyelle nasale* *en* qu'on prononce *an*.

SYLLABES LONGUES ET BRÈVES — LEUR VALEUR RELATIVE

§ 734.—De même que les *valeurs de notes*, les *syllabes*, longues ou brèves, sonores ou muettes, n'ont pas une durée fixe et absolue, mais seulement une *durée relative*.

En effet, selon le *tempérament* du personnage qui *parle* ou *chante*, l'*état d'esprit* dans lequel il se trouve et les *sentiments* dont il est animé, il s'exprime avec plus ou moins de *vivacité* ou de *lenteur*; il *accentue* et *prolonge* plus ou moins tel *mot*, telle *syllabe*, etc., etc.

Par exemple, dans la *colère*, l'*indignation*, et, en général, dans l'expression de tout *sentiment violent*, il se livre à des *éclats de voix* accompagnés de *mouvements nerveux*, rapides, brusques et parfois *désordonnés*.

Au contraire, dans le *calme* et la *sérénité*, il parle *posément*, d'une *voix tranquille* et ses mouvements, ses gestes sont *sobres* et *mesurés*.

ACCENT TONIQUE DES MOTS LATINS OU ITALIENS

§ 735.—Dans les mots *latins* ou *italiens*, l'*accent tonique* se trouve, le plus souvent, sur l'*avant-dernière syllabe*, comme, en *latin*: Jē-su, Ma-ri-a, al-le-lū-ia; et en *italien*: pā-dre, a-mō-re, pon-ti-cēl-lo; quelquefois, il se met sur l'*antépénultième* comme, en *latin*: glō-ri-a, dō-mi-nus, lī-be-ra, e-lē-i-son, pec-ca-tō-ri-bus; et en *italien*: vī-ve-re, sē-co-lo, nō-mi-ni; enfin, quelques mots de ces deux langues ont leur *accent tonique* sur la *dernière syllabe*, comme, en *latin*: Si-on, Da-vīd; et en *italien*: pie-tà, gio-ven-tù, mo-bi-li-tà.

Pour ce dernier cas, l'*accent tonique* est indiqué, dans les *mots italiens*, par un accent *grave*: à, è, ou ù.

ACCENT TONIQUE DES MOTS FRANÇAIS

§ 736.—Quel que soit le *nombre des syllabes* dont se composent les *mots français*, l'*accent tonique* se place toujours sur leur *dernière syllabe sonore*; et (à part les *exceptions* ci-après § 739) *jamais* sur une *syllabe muette*.

§ 737.—Si donc, un *mot français* se termine par une *syllabe sonore*, c'est, invariablement, sur cette *dernière syllabe* qu'on place l'*accent tonique*.

EXEMPLES

Ver_tu, cha_ri_té, é_ter_nel, a_mī, châ_te_lain, ex_tra_va_gant, ca_té_go_ri_que_ment.

§ 738.—Si, au contraire, le *mot* se termine par une *syllabe muette*, c'est sur l'*avant-dernière syllabe* (laquelle est toujours *sonore*) que doit porter *cet accent*.

EXEMPLES

Pè_re, fil_le, an_cê_tres, per_son_nā_ges, ex_tra_va_gan_ce, ils ai_ment, ils ai_mē_rent, ils crū_rent, ils dé_ses_pé_rē_rent, qu'ils fi_nīs_sent, qu'ils dé_ses_pé_rās_sent.

EXCEPTIONS

§ 739.—L'*accent tonique* peut tomber sur les syllabes *ce*, *le* et *que*, dans les cas suivants: sur *ce*, prends_tē.—parce que.

Mais ici, l'*e* n'est pas plus *muet* que dans *bleu*, qui est une *syllabe sonore*.

MONOSYLLABES

§ 740.—Dans les *monosyllabes*, il va de soi qu'il ne peut y avoir d'*accent tonique* que sur la *syllabe unique* dont ils sont composés. On *appuie* ou on *n'appuie pas* sur cette *syllabe*, selon la *valeur du mot* dans la phrase, et la place qu'il y occupe par rapport aux autres mots.

§ 741.—Ainsi, dans "*Je sais bien ce que vous pensez*" le premier *accent tonique* doit porter sur le mot *bien*, qui termine le *premier terme* de la *proposition* "*Je sais bien—ce que vous pensez.*"

§ 742.—Au contraire, dans "*Je sais bien des choses*" c'est sur le mot *sais* et non sur le mot *bien* que doit porter le premier *accent tonique*, parce que le *premier terme* de la *proposition* s'arrête, cette fois, sur *Je sais*. Cette phrase, en effet, se divise ainsi: "*Je sais — bien des choses.*"

§ 743.—Dans l'un et l'autre cas, un *second accent tonique* a lieu sur la *dernière syllabe sonore* de la phrase; et l'on appuie moins sur les autres mots, tout en les prononçant distinctement.

§ 744.—Ajoutons que l'*accent tonique* ne s'applique pas seulement à telle ou telle *syllabe*, mais encore, et avec plus de force, au *mot de valeur* de la phrase, celui qui, plus que les autres, en caractérise l'*idée* ou le *sentiment*, et que, dès lors, il importe de mettre en *relief*.

ACCENTS SECONDAIRES ET FACULTATIFS

§ 745.—Outre l'accent tonique d'un mot, qui appartient de droit à sa dernière syllabe sonore, on peut, en musique, appuyer et prendre des repos plus ou moins longs sur d'autres syllabes, dans des cas comme ceux dont nous allons parler.

Ces repos et ces accents sont facultatifs et secondaires.

N.-B.—Avant d'entrer dans aucune explication à ce sujet, nous devons faire observer que, dans tout ce qui suit, nous faisons abstraction complète de la syllabe muette des terminaisons féminines, laquelle, on le sait, ne compte pour rien dans la mesure des vers.

MOTS DE TROIS, QUATRE OU CINQ SYLLABES ET PLUS

§ 746.—Dans les mots de trois, quatre ou cinq syllabes et plus, (c) on peut appuyer et prendre un repos sur l'antépénultième, sans préjudice de l'accent tonique qui doit avoir lieu sur la dernière syllabe sonore.

GLUCK— Air d'Orphée

J'ai per - du mon Eu - ri - di - ce

MOTS DE DEUX SYLLABES

§ 747.—On peut assimiler au mot de trois syllabes celui qui, n'en ayant que deux, est immédiatement suivi d'un monosyllabe qui s'y rattache si étroitement que ces deux mots semblent, pour ainsi dire, n'en faire qu'un.

§ 748.—Si donc un mot de deux syllabes sonores est suivi d'un monosyllabe qui en complète le sens, comme, par exemple: *Suivez-moi! Je ne te verrai plus.* On peut appliquer la règle précédente à l'ensemble de ces deux mots formant un total de trois syllabes, et appuyer sur l'antépénultième, laquelle n'est autre que la première des deux syllabes dont se compose le premier mot.

ROSSINI— Guillaume Tell

Air d'Arnold

Sui - vez - moi, sui - vez - moi.

Trio

O ciel! je ne te ver - - - rai plus.

Publié avec l'autorisation de M^r LÉON GRUS, Ed-Propriétaire

(*) Notons, en passant, que les mots de six ou sept syllabes et plus sont généralement ingrats pour la musique. Tels sont les suivants: *délicieusement, mystérieusement, superficiellement, voluptueusement, épanouissement, éranouissement.*

PREMIÈRE SYLLABE D'UN VERS OU D'UNE PROPOSITION

§ 749.—En général, on peut appuyer sur la *première syllabe* d'un vers ou d'une proposition (surtout s'il s'agit d'un *monosyllabe*) à moins que le caractère de la parole ne s'oppose à tout repos, comme cela existe pour les expressions: *tout-à-coup, soudain, allons! buvons! silence! tais-toi! va-t'en!* etc, dont le ton est *impératif*, ou tout au moins *très bref*.

EXEMPLES

APPUI SUR LA PREMIÈRE SYLLABE DE CHAQUE VERS

GLÜCK—*Iphigénie en Aulide* (Chœur)

Andante.

Que d'at - traits! — que de ma - jes - té! — Que de grâ - ce! que de beau - té! —

MÉHUL—*Joseph* (Prière)

All^o moderato.

Dieu d'is - ra - ël, pè - re de la na - tu - re! Rends les mois - sons à nos champs;

Rends à nos prés leur ver - du - re Et sans en - cor tes en - fants.

HALÉVY—*Charles VI*, Quatuor (3^o Acte) Publié avec l'autorisation de MM^{es} H LEMOINE et C^{ie}, Ed. - Propriétaires.

And^{te} espressivo.

Dieu puissant, fa - vo - ri - se No - tre sainte en - tre - pri - se.

Ins - pi - re - nous et bri - se Les fers — du prisonnier.

MONOSYLLABES ET DISSYLLABES QUI NE PERMETTENT PAS CET APPUI

HÉROLD—Duo du *Pré aux Clercs* (*)

All^o moderato.

Tout-à - coup, un au - tre ta - bleau!

DONIZETTI—Duo de *La Favorite* (*)

All^o giusto.

Va-t'en di - ci! De cet a - si - - le Tu trou - ble - rais la pu - re - té

(*) Publié avec l'autorisation de M^r LÉON GRUS, Ed.-Propriétaire.

SYLLABES MUETTES DANS LA MUSIQUE DE CHANT

§ 750.—Dans le *chant*, comme dans la *poésie*, on doit *articuler* toute *syllabe muette* qui est suivie d'une *consonne* ou d'un *h aspiré*, que ce soit au commencement, au milieu, ou à la fin des *mots* ou des *vers*.

MÉMUL—*Joseph* (Trio du 2^d Acte)
Moderato.

Dieu d'A-bra-ham, e-xauce ma pri-è-re, Ah! se-con-de mes ten-dres
vœux! Dieu d'A-bra-ham, e-xauce ma pri-è-re, Que ta bon-té pro-longe sa car-rière.

§ 751.—En principe, on doit faire l'*élision* de l'*e muet*, lorsque, dans le *corps* d'un *vers*, il est suivi d'une *voyelle* ou d'un *h non aspiré*.

HÉROLD—*Le Pré aux Cleres* (Air d'Isabelle)
Elision Elision Elision

Oui, Margue-rite en qui j'èspè-re Pro-tège a-une pauvre é-trangè-re.

ROSSINI—*Guillaume Tell* (Air d'Arnold)
A - si - le hé-ré-di - tai-re.

Publié avec l'autorisation de M^c LÉON GRUS, Ed-Propriétaire

§ 752.—On peut aussi faire l'*élision*, quand l'*e muet* qui termine un *vers féminin* est suivi d'un *vers* commençant par une *voyelle*, et que le sens des paroles permet la *liaison* de ces *deux vers*, de manière à ce qu'ils paraissent n'en faire qu'*un*.

HALÉVY—*L'Eclair* (1^{er} Duo) Publié avec l'autorisation de M^{mes} R. LEMOINE et C^{ie}, Ed-Propriétaires
Elision Elision Elision

La ri-che na-ture, En ces beaux é-li-mats, Pour moi, je t'assure, Est pleine d'ap-pas; J'ai me le riva-ge Où glisse le vent.

§ 753.—Mais, le plus souvent, on *articule* la *syllabe muette* qui termine les *vers féminins*, alors même que les vers suivants commencent par des *voyelles*.

E. DURAND—*La brise va souffler*, Mélodie. Publié avec l'autorisation de M^c A. NOËL, Ed. Propriétaire

Menez-moi, dit la bel-le, A la ri-ve fi-dè-le Où fon ai-me - lou-jours. - Où fon ai-me - lou-jours. Cette ri-ve, ma chère, Où ne la connaît guère Au pa-ys des a-mours, Au pa-ys des a-mours.

LICENCES

§ 754.—Exceptionnellement, et lorsque le sens des paroles exige une *suspension* entre *deux mots* qui se suivent dans le *courant du vers* (le premier mot finissant par un *e muet*, le *second* commençant par une *voyelle* ou un *h non aspiré*), il est permis d'*articuler légèrement* la *syllabe muette*, bien que cela donne au vers un *ped de trop*.

Mais, il faut, en même temps, ménager une *respiration* (effective ou simulée) entre ces deux voyelles, pour éviter l'*hiatus* qui résulterait de leur *liaison*.

ROSSINI—Trio de *Guillaume Tell*. M^c LÉON GRUS, Ed. Propriétaire

Il frissonne, ... il chan-celle, à peine il res-pi-re

§ 755.—De bons compositeurs ont quelquefois, sans nécessité absolue, *éludé* la règle qui prescrit de faire l'*élision* de l'*e muet*, lorsque, dans le corps du vers, il est suivi d'une *autre voyelle*. Mais c'était, ou pour donner du *relief* à un mot important, en le *détachant* du mot suivant, ou pour permettre au chanteur de *respirer* au milieu d'une *longue phrase*, ou enfin, pour obtenir certains *rythmes fantaisistes*.

Il faut un goût très sûr pour se permettre de telles *licences*, dont, en tous les cas, il ne serait pas bon d'abuser.

VERS LYRIQUES

§ 756.— On sait qu'il y a des *vers* de dimensions très différentes: Les uns se composent de huit, dix ou douze *syllabes*, tandis que d'autres n'en possèdent que sept, six, cinq, quatre, trois, deux, ou même *une seule*.

§ 757.— En désignant la *mesure* des vers, on remplace fort souvent le mot *syllabe* par le mot *ped*; (*) ainsi, l'on dit: un vers de huit *ped*s, un vers de douze *ped*s, etc. On appelle aussi le vers de douze *ped*s un *Alexandrin*, parce qu'on en attribue l'invention à un ancien poète du nom d'*Alexandre*.

§ 758.— Les vers de dix et de douze *ped*s doivent avoir un *repos*, une sorte de *suspension*, qui les coupe en *deux parties*. Chacune de ces deux parties s'appelle *hémistiche*. Le *repos* dont nous venons de parler se nomme *Césure*.

§ 759.— La *césure* du vers de douze *ped*s doit toujours tomber sur la sixième *syllabe*, le partageant ainsi en *deux parties égales*. Celle du vers de dix *ped*s se trouve, tantôt à la quatrième *syllabe*, tantôt à la cinquième.— Dans le premier cas, les *deux hémistiches* sont *inégaux*, le premier n'ayant que quatre *ped*s alors que le second en a six.— Dans le second cas, les *deux hémistiches* sont de même *dimension*, ayant chacun cinq *syllabes*.

VERS COURTS

§ 760.— D'une manière générale, les *vers courts* (ceux qui n'ont pas plus de six ou sept *ped*s) sont les *plus favorables* à la musique, quel que soit le mouvement qu'on veuille obtenir; mais, principalement, pour les *mouvements vifs*.

CHANT LARGE composé sur des vers de SIX SYLLABES

HALÉVY— *La Juive*

Andante.

Dieu, — que ma voix trem-blan - te s'é - lève jus-qu'aux cieux, E -
- tends — ta main puis - san - te Sur les fils, sur les fils malheu - reux!

CHANT LÉGER ET VIF composé sur des vers de CINQ SYLLABES

HALÉVY— *Les Mousquetaires de la Reine* (Ariette de Berthe)

Allegro.

Par - mi les guerriers Et les che - va - liers Du brillant tournoi, Pour suivre la loi, Nous
al - lons choisir, Au nom du plaisir, Ce - lui qui de - vra nous ai - mer, nous servir!

CHANT VIF composé sur des vers de CINQ et de SIX SYLLABES

HALÉVY— *L'Eclair*, Trio.

Allegro.

La bon - ne fo - i! Ah! j'en ris de bon cœur! Oui, son âme est ra - vi - e! Quel succès flat -
- teur! La bon - ne fo - i! Ah! j'en ris de bon cœur! Oui, son âme est ra - vi - e! Quel succès flat - teur!

Les trois exemples ci-dessus sont publiés avec l'autorisation de MM^{ES} H. LEMOINE et C^{IE}, Ed. Propriétaires

(*) Cette expression n'appartient légitimement qu'à la *poésie grecque ou latine*. Mais on en a fait un si grand usage pour la *poésie française*, que nous nous croyons autorisé à nous en servir, afin de répéter moins souvent le mot *syllabe*.

VERS LONGS

§ 761.—Les *vers longs* (ceux de dix et surtout de douze pieds) conviennent principalement à la musique *large*.

CHANT LARGE composé sur des vers de DIX et de DOUZE SYLLABES

MÉHUL—Grand Air de *Joseph*.

Andante.

Vers de 10 pieds Vers de 12 pieds

Champs pa-ter-nels, Hé-bron, dou-ce val-lée, Loïnde vous a lan-gui-ma jeu-nesse e-xi-lée,

Vers de 12 pieds Vers de 12 pieds

Comme au vent du dé-sert se flé-trit u-ne fleur, Comme au vent du dé-sert se flé-trit u-ne fleur.

§ 762.—Cependant, il n'est pas impossible d'obtenir une *musique vive et alerte* avec des vers de dix ou douze *pieds*. Il suffit, pour cela, de faire cette musique *syllabique*, c'est-à-dire en notes *brèves* et *égales*, à raison d'une *seule note* pour *chaque syllabe*.

CHANT VIF composé sur des vers de DOUZE SYLLABES

E. DURAND—*Chants d'Armorique*, Chœur de "Monsieur Flamink" A. LE BEAL, Editeur

Allegretto.

12 pieds 12 pieds

Sous ses ha-bits nouveaux, mé-pri-sant ses a-ïeux, Au ton-ueur de moutons il ven-dit ses che-

12 pieds 12 pieds

-veux. Il re-vient de l'é-cole, é-cou-tez son jar-gon: Ce n'est pas du fran-çais, ce n'est pas du bre-ton.

§ 763.—On a écrit beaucoup de *chansons* et de *couplets* de *vaudivilles* sur des vers de dix *pieds* avec *césure* au *quatrième*. Il en est résulté que les *rythmes* généralement adop-tés pour ces sortes de compositions sont devenus *bien vulgaires*, ce dont il faut *se défier* quand on compose sur des *vers de cette coupe*.

§ 764.—Cependant, on peut encore faire de *beaux chants* sur de pareils vers; et nous devons reconnaître qu'ils ont servi de *texte* à nombre de *jolis motifs*.

(Voir dans *Charles VI*, la cavatine de *Raymond* et la romance du *Roi*, dont nous donnons des fragments aux pages 270 et 304; voir également l'andante de l'air de *Catarina* de la *Reine de Chypre*, dont voici le commencement.)

HALÉVY—*La Reine de Chypre*, (Air de *Catarina*.) Publié avec l'autorisation de MM. H. LE MOINE et C^{ie} Ed.-Propriétaires

Andante.

10 pieds 10 pieds

Le gon-do-lier, dans sa pau-vre na-cel-le, Re-tourne aux toits où le bon-heur l'at-

10 pieds 10 pieds

-tend, La cloche sain-te à l'é-gli-se l'ap-pel-le, Il va pri-er; il va dor-mir con-tent.

VERS DE DIX SYLLABES
avec césure à la cinquième

§ 765.—Le vers de *dix syllabes* avec *césure* à la *cinquième* fait assez l'effet de deux petits vers de *cinq pieds*.

Il avait dix ans 1 2 3 4 5	—	quand j'en avais quatre, 1 2 3 4 5
Pour bien affirmer 1 2 3 4 5	—	son droit de garçon, 1 2 3 4 5
Il se permettait 1 2 3 4 5	—	souvent, sans me battre, 1 2 3 4 5
De me rudoyer 1 2 3 4 5	—	de belle façon. 1 2 3 4 5

(PAUL COLLIN)

§ 766.—Cette *coupe de vers* est *bonne* pour la musique; mais ce *rythme uniforme* ne pourrait se continuer bien longtemps sans devenir *monotone*, à moins qu'on ne trouvât le moyen de *rampre* cette uniformité, en jetant *quelque variété* dans la manière de *phraser* ces vers.

E. DURAND—*Obéissance* (Mélodie)

Il a - vait dix ans, quand j'en a - vais qua - tre, Pour bien af - fir -
 - mer — ses droits de gar - çon, — Il se per - met - tail sou - vent, sans me
 bal - tre, De me ru - doy - er, de me ru - doy - er — de bel - le fa - çon.

N.-B.—Le *rythme musical* adapté au 2^{me} et au 4^{me} vers n'est pas le même que celui des 1^{er} et 3^{me}.

VERS DE NEUF SYLLABES

§ 767.—Les vers de *neuf syllabes*, presque inusités, ont été, quelquefois, heureusement appliqués à la musique.

§ 768.—Le meilleur moyen de rendre ces vers *harmonieux*, c'est de les couper de manière à ménager un *repos de trois en trois syllabes*, comme dans les exemples suivants, tirés de la *Juive* et de *Guillaume Tell*. (En voir la musique plus bas.)

1 2 3	1 2 3	1 2 3
Mais j'en tends	une voix	qui me crie:
1 2 3	1 2 3	1 2 3
Sauvez-moi	de la mort	qui m'attend! &
(SCRIBER)		
1 2 3	1 2 3	1 2 3
Il pâlit,	le remords	le déchire,
1 2 3	1 2 3	1 2 3
De l'amour	tous les nœuds	sont rompus, &
(JOLY et H. BIS)		

§ 769.—Mais cette condition n'a pas été toujours observée; par exemple, dans ces vers que nous empruntons aux *Noces de Jeannette*.

1 2 3 4 5	1 2 3 4
Pour entendre mieux	ta voix si pure
1 2 3 4 5	1 2 3 4
Le flot clair apai	se son murmure, &
(M. CARRE et J. BARRIER)	

Cette *coupe irrégulière* ne paraît pas, cependant, avoir gêné l'inspiration du compositeur, qui a eu l'heureuse idée de faire, sur ces paroles, une *musique syllabique* et en *notes égales*, n'ayant de *repos* que sur la *dernière syllabe sonore* de chaque vers de *neuf pieds*. (Voir ci-après le troisième exemple.)

HALÉVY—*La Juive*, (Air d'Eléazar) Publié avec l'autorisation de MM. H. LEBOINE et C^{ie}, Ed. Propriétaires.

Musical score for Halévy's "La Juive" (Air d'Eléazar). The score is in G major, 3/4 time, and consists of two staves. The lyrics are: "Mais j'en tends une voix qui me crie: Sauvez-moi de la mort qui m'attend! de suis jeune et je tiens à la vie, O mon père épargnez votre enfant,". The music is syllabic, with notes corresponding to the syllables of the text.

Les deux exemples et-dessous sont publiés avec l'autorisation de M. LÉON GRIS, Ed. Propriétaire.

ROSSINI—*Guillaume Tell*, (Trio.)

Musical score for Rossini's "Guillaume Tell" (Trio). The score is in D major, 12/8 time, and consists of two staves. The lyrics are: "Il pâlit, le remords le déchire, De l'amour tous les nœuds sont rompus. Je s-pi-re! Son effroi remplace son délire, Son malheur lui rendra ses vertus." The music is syllabic, with notes corresponding to the syllables of the text.

V. MASSÉ—*Les Noces de Jeannette*, (Air du Rossignol.)

Musical score for V. Massé's "Les Noces de Jeannette" (Air du Rossignol). The score is in G major, 3/4 time, and consists of two staves. The lyrics are: "Pour entendre mieux ta voix si pure, Pour entendre mieux ta voix si pure, Le flot clair apaise son murmure, Et dans l'air et dans la ramure." The music is syllabic, with notes corresponding to the syllables of the text. The first staff has a "9 pieds" annotation above it, and the second staff has "9 pieds" and "8 pieds" annotations above it.

VERS SANS CÉSURE

§ 770.—D'après les règles de la versification française, les *vers* qui n'ont pas plus de *huit pieds* ne sont soumis à aucune *césure obligée*; et, dans le cours de ces vers, les *syllables d'appui* peuvent tomber tantôt sur un pied, tantôt sur un autre: aussi bien sur le cinquième ou le sixième que sur l'un quelconque des *quatre premiers*.

§ 771.—Cette *liberté*, commode pour le *poète*, crée fort souvent des *difficultés* au *musicien*, quand le premier, usant de son droit, a écrit ses *paroles* sans se préoccuper des *exigences de la musique*.

§ 772.—C'est qu'en effet, pour pouvoir *développer*, d'une manière naturelle et régulière, une *phrase musicale* dont le *rythme* est, en quelque sorte, la *musculature*, il ne suffit pas que les vers soient *corrects* sous le rapport de leur *mesure totale*; il faut encore que, dans leur conformation, il y ait une *certaine symétrie* entre les membres d'une *même période*, afin que, le *premier vers* ayant déterminé un certain *mouvement rythmique*, les vers suivants ne viennent pas *contrarier* ce mouvement.

VERS DE HUIT SYLLABES

§ 773.—L'absence de *symétrie* dans la coupe des vers de *toutes dimensions* peut être une gêne pour le compositeur: mais, c'est principalement dans les vers de *huit syllabes* que cette gêne se produit souvent.

§ 774.—Cela tient à ce que, le vers de *huit pieds* étant le *plus long* de tous ceux qui n'exigent *aucune césure*, le *repos final* de chaque vers, qui seul est obligatoire, et permet au musicien de *se retrouver*, n'y apparaît qu'à de plus *rares intervalles*.

§ 775.—Certains auteurs, qui savaient bien écrire pour la musique, se sont astreints parfois, à une *césure régulière* dans les vers de *six* ou *huit pieds*, bien qu'ils en fussent dispensés par les règles de la *versification*.

VERS DE HUIT PIEDS AVEC CÉSURE AU QUATRIÈME

La belle nuit, — la belle fête!		Quand de la nuit — l'épais nuage
Ah! quel plaisir — pour nous s'apprêtet!		Couvrait mes yeux — de son bandeau, &
(SCRIBE)		(De PLANARD et de S ^r GEORGES)

BOÏELDIEU — *Les Deux Nuits*, (Final du 2^{me} Acte. Chœur.) Publié avec l'autorisation de M^{me} V^o GIROD, Ed.-Propriétaire

La belle nuit, — la belle fête! La belle nuit, la belle nuit, la belle
fête! Ah! quel plaisir — pour nous s'apprêtet! La nuit, — la nuit — est l'heure du plaisir.

HALÉVY — *L'Eclair*, (Romance du 3^{me} Acte.) Publié avec l'autorisation de M^{rs} B. LEMOINE et C^{ie}, Ed.-Propriétaires

Quand de la nuit l'épais nuage Couvrait mes yeux — de son bandeau,
Tu me montrais, a-près l'orage, L'éclair prochain — d'un jour nouveau.

(Voir aussi: L'air de *Guido et Ginevra* "Quand renaîtra la pâle aurore," la *cavatine* de la *Juive* "Si la rigueur et la vengeance" et surtout le *duo* de la *Muette* "Amour sacré de la Patrie")

VERS DE HUIT PIEDS
en quatre groupes de deux syllabes chacun

1	2	3	4
Il faut	agir	avec	prudence,
1 2	1 2	1 2	1 2
1	2	3	4
A deux	amants	prêtons	secours; &
1 2	1 2	1 2	1 2
			(De PLANARD)

Les trois exemples ci-dessous, sont publiés avec l'autorisation de M^e LÉON GRUS, Ed. Propriétaire

HÉROLD — Le Pré aux Cleres

Vivace.



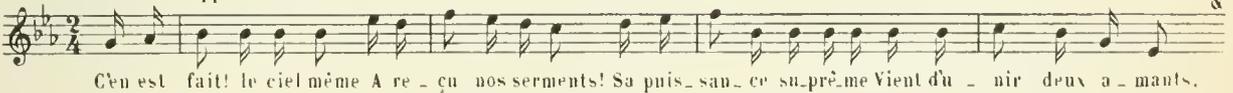
Il faut a - gir a - vec pru - dence, A - deux a - mants pré - tons se - cours; &

VERS DE SIX PIEDS
avec césure au troisième

1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3
C'en est fait	le ciel même	Sa puissance	ce suprême
1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3
A reçu	nos serments!	Vient d'unir	deux amants! &
			(De PLANARD)

Même ouvrage, (Trio du 3^me Acte.)

Al^{lo} mod^{to} ma appassionato.



C'en est fait! le ciel même A re - çu nos serments! Sa puis - san - ce su - prême Vient d'u - nir deux a - mants.

§ 776.—Assurément, les *motifs* qui précèdent doivent, en grande partie, leur *franche allure* à la *coupe symétrique* des vers qui les ont inspirés.

§ 777.—Il n'est pas douteux, en effet, que, pour obtenir un *chant* bien franc, bien rythmé, tout en respectant les règles de la *prosodie*, il faut d'abord que les paroles soient *bien coupées, bien rythmées* elles-mêmes.

§ 778.—Il est vrai que, d'un autre côté; le *défaut de symétrie* dans la coupe des vers peut, dans certains cas, favoriser la variété et l'originalité du *rythme musical*, sans en compromettre l'équilibre.

C'est ce qui est arrivé, par exemple, pour ce refrain bien connu:

V. MASSÉ — Les Noces de Jeannette, (Romance de l'aiguille.)

Andante.



Cours, mon ai - guille, dans la lai - ne, Ne te cas - se pas dans ma main!
A - vec — deux bons bai - sers, de - main, — Ou nous paie - ra de no - tre pei - ne!

REMARQUES

§ 779.—Dans ce refrain, en vers de huit pieds, et indépendamment du repos qui se trouve nécessairement, sur la dernière syllabe sonore de chaque vers, il y a d'autres repos ainsi placés :

- 1^{er} vers — repos sur les 1^{er} et 4^{me} syllabes;
 2^{me} vers — repos sur la 5^{me};
 3^{me} vers — repos sur les 2^{me} et 6^{me} syllabes;
 4^{me} vers — repos sur la 4^{me}.

§ 780.—Ces diverses dispositions des syllabes d'appui ont permis au compositeur de diversifier aussi ses rythmes, de telle sorte que, dans ce motif, on ne trouve pas deux mesures qui se ressemblent sous ce rapport, bien que l'idée mélodique s'y développe avec aisance, naturel et grâce.

§ 781.—Ici donc, le défaut de symétrie dans la coupe des vers a été plutôt favorable au musicien.

§ 782.—Mais, au lieu d'un *Andante*, où les mots peuvent s'étaler à leur aise et se caser facilement dans la mesure, s'il se fut agi d'un motif exigeant un rythme bien accusé et régulier, cette coupe de vers eût été, sans doute, fort gênante.

§ 783.—Il convient, d'ailleurs, d'établir une distinction entre les paroles destinées à la composition d'un air, d'une cavatine, d'un refrain, d'un récitatif ou d'une phrase épisodique quelconque, et celles des couplets de chansons, romances, etc.

Nous reviendrons sur cette question, en ce qui concerne respectivement ces différents genres, aux divers chapitres qui leur sont particulièrement consacrés. Pour le moment, nous nous bornerons à résumer ce qui vient d'être dit, savoir :

- 1^o les vers courts sont, en général, les plus favorables à la musique;
- 2^o les vers de dix ou douze pieds conviennent surtout aux motifs larges;
- 3^o les vers de huit pieds ne sont bons pour les morceaux à couplets, que si, dans toutes les strophes, il y a conformité de rythme et concordance des syllabes d'appui ou, tout au moins, des repos principaux.

Et nous ajouterons: les mots de six ou sept syllabes sont, généralement, ingrats pour la musique.

LICENCE POÉTIQUE

§ 784.—On se rappelle qu'il y a deux espèces de rimes ou terminaisons de vers: celle du genre masculin et celle du genre féminin. (§ 107 et 108.)

§ 785.—En principe, deux désinences de même genre, qui ne riment pas entre elles, ne doivent jamais se succéder comme terminant deux vers consécutifs; elles doivent être toujours séparées par une ou plusieurs rimes de l'autre genre.

§ 786.—Cette règle, cependant, n'a pas empêché d'excellents librettistes de faire maintes fois, pour la musique, des suites de vers exclusivement masculins et variés de rimes, comme les suivants:

Parmi les guerriers Et les chevaliers Du brillant tournoi, Pour suivre la loi, Nous allons chercher, Au nom du plaisir, &		Bon gré, mal gré, Je l'ai juré, J'aurai raison de ce brutal! Dans son effroi, Il craint, ma foi! Que tout ceci ne tourne mal!
De S ^t GEORGES "Les Mousquetaires de la Reine"		M. CARRÉ et J. BARRIER "Les Noces de Jeannette"

MÉLANGE DE VERS

§ 787.—Le mélange des vers de différentes mesures est *parfois heureux* et très usité dans le *genre lyrique*.

§ 788.—Si ces vers différents sont *harmonieusement groupés*, ils peuvent engendrer des *rythmes originaux* et se montrer, ainsi, favorables à la composition musicale.

V. MASSÉ — *Les Noces de Jeannette*, (Air du Rossignol) Publié avec l'autorisation de M LÉON GRUS, Ed-Propriétaire

Vers de 3, 5, 8 et 13 pieds

Voix lé - gé - re, Chan - son pas - sa - gé - re, Babil gra - cie - eux Qui ré - jou - is l'air et les cieux! —

Du zé - phi - re Le sou - ffe t'ins - pi - re Et l'a - mour s'é - veille à tes ac - cents mé - lo - di - eux! &

OBSERVATIONS

§ 789.—La *poésie française* n'admet pas plus le vers de *treize pieds* que celui de *onze*; et cependant, l'exemple précédent finit par un vers de *treize pieds*.

Mais, il faut considérer que ce vers, qui a une *césure* à la cinquième syllabe, répond, comme *rythme*, à l'ensemble des deux vers qui terminent le *membre de phrase* précédent, l'un de ces vers ayant *cinq pieds* et l'autre *huit*, c'est-à-dire: *treize pieds* à eux deux.

Terminaison du 1^{er} membre de phrase

Babil gracieux
Qui réjouit l'air et les cieux!

Terminaison du 2^d membre de phrase

Et l'amour s'éveille
À tes accents mélodieux!

§ 790.—Un *versificateur expérimenté* peut, seul, se permettre impunément de telles *licence*s, qu'il ne faut pas confondre avec les *maladresses* d'un ignorant.

Il est donc essentiel que, le cas échéant, le compositeur sache *distinguer* les unes des autres.

EMPLOI DES VERS D'UNE, DEUX ou TROIS SYLLABES

§ 791.—Les vers d'une ou deux syllabes qui, par eux-mêmes, ne pourraient exprimer une *idée suivie* sont toujours, par cette raison, associés à des vers *plus longs*.

A. THOMAS — *Le Songe d'une nuit d'été* (Chanson de Falstaff) B BELGEL et C^{ie}, Ed-Prop

Vers de deux syllabes associés à des vers de six

Allons, que tout s'apprête,
Chantons!
Que rien ne nous arrête,
Bu - vons!

Allons, que tout s'ap - prê - - - te, Chan - tons!
Que rien ne nous ar - rê - - - te, Bu - vons!

§ 792.—De leur côté, les vers de *trois syllabes* ne peuvent, que *très rarement*, se suffire à eux-mêmes.

En voici, pourtant, un exemple remarquable:

SCRIBE et HALÉVY — *La Juive* (Air d'Eléazar) Publié avec l'autorisation de MMS B LEMOINE et C^{ie}, Ed-Propriétaires

Motif composé entièrement sur des vers de trois pieds

Dieu néclair, Près d'un père
Fille chère, Viens mourir. &

Dieu néclair, Fille chère, Près d'un père Viens mourir; Et par - don - ne Quand il don - ne La couron - ne Dumactyr!

Voir également dans *Lalla Roukh* de FÉLICIEN DAVID
le *chœur dansé* du 1^{er} Acte:

Bayadères Que l'éclair
Plus légères Qui fend l'air. &

§ 793.—Mais, *associés à d'autres vers*, on s'en sert assez souvent pour la musique.

Voir ci-dessus, l'air des *Noces de Jeannette*, 1^{er} et 5^{me} mesures.

RÉPÉTITION DE PAROLES

§ 794.—En principe, on ne doit *pas répéter* des *paroles* qui, *détachées* des autres, n'auraient *aucun sens*.—Ainsi, il eut été *mauvais* de répéter les *trois derniers mots* du vers suivant que chante *Marguerite* au 3^{me} acte de *Faust*, ces trois mots ne disant rien par eux-mêmes.

"Il était un Roi de Thulé". Roi de Thulé

§ 795.—A plus forte raison, ne doit-on *pas répéter* celles qui donneraient un *faux sens*, un *sens contraire* à la pensée de l'auteur, comme, par exemple, les deux *derniers mots* du second vers de la même chanson.

"Qui, jusqu'à la tombe fidèle". tombe fidèle

Cette *répétition* semblerait dire que c'est la *tombe qui fut fidèle*, alors que c'est le *Roi de Thulé qui fut fidèle jusqu'à la tombe*.

§ 796.—Au contraire, la *répétition* de *certaines mots* peut donner *plus de force* à l'*accent dramatique*. Tels sont, dans l'air de *Joseph* (p.276) les premiers mots du vers "*C'est vous dont la main criminelle*."



§ 797.—Dans le *genre léger*, notamment dans les *airs à vocalises*, quand les paroles ne sont qu'un *prétexte à musique*, on tolère bien des *répétitions* qui seraient inadmissibles dans des morceaux d'un *caractère sérieux* ou *dramatique*.

§ 798.—On doit, néanmoins, s'appliquer à y éviter les *non-sens* et surtout les *contre-sens*.

DE LA PONCTUATION

§ 799.—Dans l'ouvrage de DUPONT-VERNON intitulé: *Art de bien dire*, nous trouvons (p.52-53) les passages suivants:

"Un *temps de repos* est toujours possible lorsque l'on rencontre un signe quelconque de *punctuation*;—il est *nécessaire* après certains de ces signes, comme le *point et virgule* et le *point*."

"La *punctuation* d'une phrase sera donc pour nous un *guide précieux* des *repos* à prendre en lisant cette phrase;—mais ce sera parfois un *guide insuffisant*;—en certains cas, même, un *guide dangereux*."

Et plus loin (p.248)

"Ne prenez *nul souci* de la *punctuation* qui *contrarierait* le *mouvement juste* de la *pensée* ou du *sentiment*."

Ces préceptes sont applicables à la *musique de chant*.

§ 800.—En conséquence, le compositeur doit se préoccuper, en construisant sa *phrase musicale*, de ménager des *temps de repos* et des *respirations* partout où la *punctuation* des paroles l'exige.

SAINT-SAËNS — *Phryné*, (Duo avec Nicias.) Publié avec l'autorisation de MM^{rs} A. DEBAND et Fils, Ed-Propriétaires

Quoi! vous parlez si tôt, Nicias? Qui vous pres-se?

grazioso.

MASSENET — *Manon*, (1^{re} Acte) Publié avec l'autorisation de MM^{rs} H. FUGÈRE et C^o, Au Mousquet, 2^{bis}, rue Vivienne, Seuls Éd.-Pr.

Vo - vous, Manon, plus de chi mè - res, Où va ton es - pril en rêvant?—

§ 801.—Mais, il est des cas où l'observance absolue de tous les signes de ponctuation aurait pour effet de détruire l'expression musicale réclamée par le sentiment des paroles, en fragmentant à l'excès l'idée méthodique, alors qu'elle demanderait à être bien liée.

HALEVY — *La Juive*, (Romance : "Il va venir") Publié avec l'autorisation de MM^{rs} H. FEMOINE et C^o, Ed. Propriétaires

D'un - ne sombre et tris - te pen - sé - e Mon â - me, hélas! est op - pres - sé - e;

Si, dans le dernier vers qui précède, il avait fallu observer à la lettre les signes de ponctuation qu'il contient, on aurait dû détacher, comme suit, le mot *hélas!* de ceux qui l'entourent, ce qui eut détruit le charme expressif dont cette musique est empreinte.

Mon â - me hé - las! est op - pres - sé - e;

§ 802.—Et de même, la stricte observance de la ponctuation ôterait toute sa grâce à la phrase suivante, de l'exemple § 752.

Pour moi, je t'as - su - re. Est plei - ne d'ap - pas;

MODULATIONS ET CHANGEMENTS DE TON dans la musique de chant

§ 803.—Nous avons expliqué (§ 157) comment, dans un morceau développé, le changement de ton s'impose, si l'on ne veut pas tomber dans la monotonie.

§ 804.—Dans la musique de chant, ce n'est pas seulement le besoin de variété qui oblige à moduler; c'est, souvent aussi, la nécessité d'établir une démarcation bien accusée entre deux idées ou deux sentiments successifs différents, ou, simplement, pour mieux faire sentir les nuances qui peuvent exister entre ces sentiments ou ces idées.

§ 805.—Ainsi comprise, la modulation est un puissant moyen de ponctuation musicale qu'on peut ajouter à ceux précédemment indiqués (p. 2, lettre K) c'est-à-dire aux silences et aux cadences.

§ 806.—En ce qui concerne la *musique de théâtre*, tout *changement de scène*, tout *incident* qui se produit dans le courant d'un *morceau* ou d'un *récitatif*, peuvent réclamer un *changement de ton*.

On conçoit, dès lors, que, plus ces causes déterminantes de la *modulation* sont fréquentes, plus il importe de ne pas abuser, par ailleurs, du *changement de ton*, et surtout de n'en pas user *mal à propos*.

En cela, comme en tout le reste, il convient de suivre, pas à pas, les indications qui sont fournies par le *sujet* et par le *texte*, pour rester dans la *vérité*.

§ 807.—Quant à la *nature* des modulations ou des changements de ton qu'il convient de pratiquer selon le cas, elle est subordonnée aux *rappports* plus ou moins étroits ou aux *divergences* plus ou moins grandes qui existent entre les *idées* ou les *sentiments* à exprimer.

§ 808.—Par exemple, quand le *caractère* du morceau reste à peu près *le même* d'un bout à l'autre, les *modulations* entre *tons voisins* peuvent suffire, et ce sont, effectivement, les plus usitées en pareil cas.

§ 809.—Mais, s'il s'agit de marquer un *changement radical* entre deux *idées*, deux *sentiments*, deux *objets* tout-à-fait *différents*, si quelque chose d'*inattendu*, de *surprenant*, se produit en scène, le *nouveau ton* doit être pris parmi les plus *éloignés*, de manière à faire *contraste* avec celui qui le précède.

§ 810.—Seulement, il ne suffit pas que *deux tons* soient *éloignés* pour que le passage de l'un à l'autre produise, précisément, l'effet voulu, car, certaines *modulations* donnent l'impression de la *lumière* succédant aux *ténèbres*, alors que d'autres font exactement l'*effet contraire*.

TRANSITION DU SOMBRE AU CLAIR

§ 811.—Les *modulations* qui produisent une *transition*, plus ou moins *vive*, plus ou moins *douce*, d'une couleur *sombre* à une couleur *claire* sont, principalement, celles qui ont lieu :

- 1^o d'un *ton mineur* à son *homonyme majeur*, comme de *la mineur* à *la majeur*;
- 2^o d'un *ton mineur* à sa *dominante* (mode *majeur*), comme de *la mineur* à *mi majeur*;
- 3^o d'un *ton majeur* à celui de *même mode* placé à sa *tierce majeure supérieure*, comme de *do majeur* à *mi majeur*.
- 4^o d'un *ton majeur* à celui de *même mode* placé à sa *seconde mineure inférieure*, comme de *do majeur* à *si majeur*; etc.

N.-B.—A moins qu'il y ait *enharmonie*, toutes ces *modulations* s'obtiennent par *addition* de trois, quatre ou cinq *dièses*, ou par *suppression* de trois, quatre ou cinq *bémols*, ce qui revient au même.

E. DURAND — *Les Nuages* (Mélodie)

Si mineur (Couleur relativement sombre)

Des tourbillons sans nombre Par d'au tres sont pous.

impetueusement

TRANSITION
poco rit *Si majeur (couleur claire)*

Le jour de vient moins som bre: Au a gos noirs, pas-

Ré majeur (couleur claire)

-sez! Le jour devient moins som bre:

TRANSITION DU CLAIR AU SOMBRE

§ 812.—Les *modulations* qui produisent une *transition* bien marquée d'une *couleur claire* à une *couleur sombre* sont, principalement, celles qui ont lieu:

- 1^o d'un *ton majeur* à son *homonyme mineur*, comme de *do majeur* à *do mineur*;
- 2^o d'un *ton majeur* au *ton mineur* placé à sa *quarte supérieure*, comme de *do majeur* à *fa mineur*;
- 3^o d'un *ton majeur* à celui de *même mode* placé à sa *tierce majeure inférieure*, comme de *do majeur* à *la b majeur*;
- 4^o enfin, généralement, toute *modulation* qui s'obtient par *addition* de trois, quatre ou cinq *bémols* ou par *suppression* de trois, quatre ou cinq *dièses*.

E. DURAND — *Avril!* Sonnet.

Ré majeur (couleur claire)

Andantino.

Sur les monts ver dis sauts, les co leaux, les ci.

La majeur (couleur encore plus claire)

...tés. Le ciel é - pand au loin de joy - eu - ses clar - tés.

TRANSITION: *Fa* \flat majeur et *ré* mineur (couleur relativement sombre)
Accord emprunté à *fa* \flat mineur, lequel assombrit encore la modulation.

Va-t'en, cruel hi - ver, a - vec tou - tes les ra - ges!

MOUVEMENT DES TEMPS, DE LA MESURE ET DES NOTES dans la musique de chant

§ 813.—Ainsi qu'il a été dit au § 743, pour bien *prosodier*, il faut donner aux *paroles* que l'on met en musique, le ton, l'accent et la *durée relative* qui leur conviennent respectivement. Et plus loin (§ 734) il est dit: selon le *tempérament* du personnage qui chante, l'*état d'esprit* dans lequel il se trouve, et les *sentiments* dont il est animé, il s'exprime avec plus ou moins de *vivacité* ou de *lenteur*, etc, etc.

A ces règles nous devons ajouter les observations suivantes:

§ 814.—Le *mouvement* des temps et de la mesure doit être basé, pour chaque *période*, sur le *caractère général* des paroles qui la composent; et, s'il s'agit de *musique dramatique*, sur l'*état d'agitation*, de *calme* ou de *prostration* qui règne sur la *scène*.

§ 815.—L'expression des sentiments *tendres* ou *mélancoliques* (la *langueur voluptueuse*, la *méditation*, la *rêverie*, l'*abattement*, la *consternation*, la *colère contenue* et autres sentiments analogues) exige un *mouvement* plus ou moins *lent* ou *modéré*, proportionnellement au *degré d'intensité* de ces *sentiments* et aux circonstances dans lesquelles ils se produisent.

§ 816.—L'expression des sentiments *vifs* et *passionnés*, *douloureux* ou *agréables* (l'*amour ardent*, le *délire*, l'*exaltation*, l'*enthousiasme*, le *désespoir*, l'*allégresse*, la *colère débordante* ou tout autre *sentiment agité*) réclame un *mouvement* plus ou moins *rapide* suivant le *degré de vivacité* de ces sentiments et les circonstances qui les accompagnent.

§ 817.—Mais, pour la *bonne déclamation* et la *justesse d'expression* des paroles, il ne suffit pas toujours de prendre le *mouvement* qui convient à l'*ensemble* de la *période*; car, pendant cette *période même*, des sentiments de *diverses natures* peuvent se succéder, dont l'*expression* exige, tour-à-tour, plus de *vivacité* ou plus de *lenteur*.

§ 818.—Seulement, ces *nuances*, ces *différences*, peuvent souvent s'obtenir par l'emploi successif des *valeurs de notes*, tantôt *brèves*, tantôt *longues*, selon le cas, et sans qu'il soit besoin de changer le *mouvement général* de la *mesure*.

(Voir, page 284, les passages F et G de l'air d'Aïda.)

RITOURNELLES

§ 819.—Le mot *ritournelle* dérive du verbe italien *ritornare*, qui veut dire *retourner*.

Ce nom est donné à la *petite phrase instrumentale* qui précède ordinairement le *chant* dans les morceaux de *musique vocale*; parce que, dans les *chausons* et les *romances* on *retourne* effectivement à *cette phrase* après chaque *couplet*.

§ 820.—Par extension, on donne également le nom de *ritournelle* à toute *phrase* ou *parcelle de phrase instrumentale* qui se joue quand *la voix se tait*, soit dans le courant du morceau, soit à la *fin*.

BUT, UTILITÉ ET OPPORTUNITÉ DES RITOURNELLES

§ 821.—La *ritournelle* qui précède le *chant* et lui sert de *prélude*, a pour objets: de *donner le ton* au *chanteur*, et d'*appeler l'attention* de l'*auditeur* sur le morceau qu'on va lui faire entendre.

Cette *ritournelle* est, habituellement, comme un *avant-goût* du morceau de *chant* qu'elle annonce.

§ 822.—Lorsque, le *chant* terminé, une *ritournelle* achève le morceau, ce n'est, souvent, qu'une *superfétation*, dont le but unique est de *ne pas finir court*.

Mais, au *théâtre*, elle a parfois une autre *utilité*, qui est d'accompagner quelque *jeu de scène*, tel, par exemple, qu'une *sortie*.

§ 823.—Quant aux *ritournelles* qu'on introduit quelquefois *dans le courant* d'un morceau, elles peuvent être *diversement motivées*;

c'est:

tantôt pour établir une *démarcation* entre les *diverses périodes* et les *diverses parties* du morceau;

tantôt pour servir, à la fois, de *liaison* et de *transition* entre *deux idées*, *deux sentiments différents*.

§ 824.—Ce peut être, aussi, dans un intérêt purement *musical* ou *poétique*;

Soit pour remplir les *mesures supplémentaires* que nécessitent, parfois, les *repos* que l'on ménage dans la *partie de chant* (§§ 148, 149 et 150); soit pour obtenir *certaines effets pittoresques*. (Voir le § 828 ci-dessous, et l'exemple du § 150, page 49.)

§ 825.—On ne doit pas faire de *trop longues ritournelles*, surtout pour les morceaux qui n'ont qu'un accompagnement de *piano*, comme les *romances*, *mélodies* et *duos* destinés au concert et au salon.

§ 826.—On ne doit pas, non plus, les *multiplier* inutilement dans le courant du morceau, une fois le *chant commencé*; et surtout, il ne faut pas qu'une *ritournelle* vienne, inopportunément, se jeter au milieu d'une phrase, et *séparer des mots* qui, pour avoir un sens, ont besoin d'être *liés* l'un à l'autre et dits d'un *seul trait*.

(On rencontrera, sans doute, ce *défait* dans des ouvrages d'une autre époque, mais ce n'en est pas moins un *défait*.)

§ 827.— Dans la *musique de théâtre*, toute *ritournelle* doit avoir sa *raison d'être* (§§ 821 à 824 ci-dessus.)

Sa durée doit être calculée d'après ce qui se passe sur la scène ou dans l'esprit du personnage qui chante. (§ 831)

§ 828.— Néanmoins, dans les morceaux que nous intitulez *airs-caravanes* (§ 863) lesquels ont surtout un *intérêt musical*, on peut, quand le *sujet* le comporte, se livrer à certaines *fantaisies*: par exemple, faire *dialoguer* la *voix* avec l'un des *instruments* de l'orchestre, comme dans l'*air* du *Pré aux Clercs* (page 275) et l'*air* du *Rossignol* des *Noces de Jeannette*. Cela devient, alors, une sorte de *duo concertant*, entre le *chanteur* et l'*instrumentiste*.

De la FORME des MORCEAUX de CHANT en GÉNÉRAL et particulièrement de ceux qui sont destinés au théâtre

§ 829.— La *texture* d'un *morceau de chant* quelconque dépend beaucoup, ou le conçoit, de la *coupe* et du *caractère* des *vers* sur lesquels il est bâti; de leur *nombre* (plus ou moins grand) de leur *sens* (tantôt *suiti*, tantôt *coupé*;) de la *nature des idées* qu'ils expriment et de l'ordre dans lequel ces idées se succèdent.

§ 830.— En ce qui concerne particulièrement la *musique de théâtre*, la *conduite* et le *développement* des diverses parties de l'œuvre dépendent, en outre, des exigences de l'*action dramatique* et des *jeux de scène* que cette action nécessite.

§ 831.— Il faut donc, en composant ce genre de musique, avoir, constamment, sous les yeux, ce qui devra *se passer en scène*; concevoir à l'avance les *mouvements* auxquels devront se livrer les *personnages* qu'on fait agir; calculer le *temps probable* qu'il faudra pour accomplir chacun de ces *mouvements*, et *développer en conséquence* la musique qui devra les accompagner, de manière à ce qu'elle cadre parfaitement avec la *mise en scène*: qu'elle ne soit ni *trop longue* ni *écourtée*.

§ 832.— Dans cet ordre d'idée, on doit avoir égard *aux dimensions de la scène* à laquelle on destine l'ouvrage que l'on compose, et *proportionner* toutes choses à sa *superficie*.

§ 833.— On comprend aisément que les *mouvements de scène* sont forcément *plus courts* sur un *petit théâtre* que sur un *grand*, et que, plus ces *mouvements* sont étendus, plus il faut de temps pour les exécuter.

Ainsi, par exemple, l'*entrée d'un cortège* ou d'une *foule quelconque*, sur la vaste scène de l'*Opéra*, exigera *six, huit* ou *dix fois* plus de temps que si elle avait lieu sur une *petite scène*.

§ 834.— Il faut, d'autre part, faire *chanter* chaque personnage dans le *style* et la *couleur* qui conviennent à son *caractère*, à son *individualité*; par exemple, ne pas mettre dans la bouche d'un *paysan* la musique qu'on écrirait pour un rôle de *prince*.

§ 835.— De plus, il faut savoir se servir des *ressources multiples* de l'*orchestre*, pour *peindre*, autant qu'on peut le faire au moyen des sons, non seulement la *situation dramatique* et les *sentiments* qui animent les personnages de la pièce, mais encore le *côté pittoresque* du lieu où se passe l'*action*, de manière à ce que la *musique s'harmonise* avec les *tableaux* qui se déroulent devant les yeux.

§ 836.— On doit comprendre que, pour *mener à bien* une *tâche aussi complexe*, il ne suffit pas d'être un *excellent musicien*, mais qu'il faut être aussi un *homme d'esprit* doublé d'un *érudit*.

On peut, en effet, être un *musicien de grand talent*, et n'avoir ni le *tempérament dramatique*, ni le don de traduire en musique, avec *justesse*, les idées et les sentiments exprimés par les paroles.— C'est ce qui explique comment certains compositeurs, qui font de *très bonne musique instrumentale*, ne réussissent pas au *théâtre*.

OPÉRAS ET OPÉRAS-COMIQUES

§ 837.—Les partitions d'*opéras* et d'*opéras-comiques* renfermant des *types de morceaux* dont les différentes *coupes*, les différentes *formes*, peuvent servir de *modèles* aussi bien aux *compositions* destinées au *concert* qu'aux *œuvres dramatiques* elles-mêmes, c'est par l'analyse de ces *partitions* que nous commençons l'étude de la *musique de chant* au point de vue de la **Forme**.

OPÉRA

§ 838.—On sait qu'un *opéra* est une œuvre *lyrique* et *dramatique* en un ou plusieurs *actes*. Chaque acte est divisé par *scènes*, lesquelles renferment des *récitatifs* et des *morceaux*.

§ 839.—Ces *morceaux*, qui se détachent des *récitatifs* avec plus ou moins de relief, peuvent être de *formes* et de *caractères* bien divers: *airs*, *cavatines*, *romances*, *couplets*, *chansons*, *duos*, *trios*, *quatuors*, *chœurs*, *ensembles*, etc, sans compter les *morceaux symphoniques*: *ouvertures*, *entr'actes*, *marches* et *airs de ballets*.

OPÉRA - COMIQUE

§ 840.—L'*opéra-comique* et le *grand opéra* diffèrent, nécessairement, de caractère. De plus, ils diffèrent en ce que, dans l'*opéra-comique*, la *déclamation chantée* est, généralement, remplacée par la *déclamation parlée*; et qu'on n'y pratique le *récitatif* que très accidentellement.

§ 841.—Mais, si ces deux genres d'*opéras* sont de *caractères différents*, la *coupe* des morceaux y est la même, toutes proportions gardées. Ainsi, un *air d'opéra-comique* peut être taillé sur le même plan qu'un *air d'opéra*.

RÉCITATIF ou RÉCIT

§ 842.—Le *récitatif* est une *déclamation notée*.

§ 843.—On distingue deux sortes de *récitatifs*: le *récitatif de débit* ou *récitatif débité*, et le *récitatif chantant* ou *expressif*.

§ 844.—Le *récitatif de débit* n'est pas assujéti à une *mesure rigoureuse*, et la plus grande liberté est laissée au *chanteur* pour son exécution.

C'est pourquoi l'*orchestre* se taisait pendant la durée des *récitatifs de cette espèce*, dans les *anciens opéras italiens*, où ils étaient en usage.

Ils n'étaient soutenus, alors, que par quelques accords de *clavecin* ou de *piano*, parce qu'il paraissait plus facile de faire suivre le *chanteur*, dans son *débit* plus ou moins *fantaisiste*, par un seul *accompagnateur* que par tout un *groupe de musiciens*. C'était aussi un moyen de faire ressortir les morceaux avec *orchestre*.

§ 845.—Plus tard, on abandonna ce système, et les *récitatifs* furent accompagnés par le *quatuor à cordes* exclusivement, les *instruments à vent* étant réservés pour les *morceaux*.

De nos jours, tous les *instruments* de l'*orchestre* participent plus ou moins à l'*accompagnement* des *récitatifs*, selon la *couleur* et la *puissance* qu'on veut obtenir.

MOZART — *Don Giovanni*, Scène XV — Récitatif de débit entre Leporello et Don Giovanni.

Leporello.

Io deggio ad ogni pat-to Per sempre ab_ban_do_nar que-sto bel ma-to. Ec-co lo qui:

Basse chiffrée pour clavecin ou piano.

Don Giovanni

guar_da_te. Con qual in_dif_fe_ren_za se ne vie-ne! Oh! Le-po-rel-lo mi-o, va tutto be-ne!

§ 846. — Le *récitatif chantant* ou *expressif* est parfois *mesuré*, mais, souvent aussi, une *certaine latitude* est laissée au chanteur, sous le rapport du *mouvement* et de la *mesure*.

HALÉVY — *L'Eclair*, (3^{me} Acte) Publié avec l'autorisation de MM^s H. LE MOINE et C^o, Ed.-Propriétaires.

Lionel. *récitatif expressif*

Toi qui veillais sur moi comme une Provi_den_ce, Toi qui demandes_tin_sus tromper la ri_

sans rigueur de mesure

guenr. Pauvre en_fant! pour ta ré_com_pen_se Tu n'as trou_vé que le mal_beur.

ff

§ 847.—Ce qui constitue la différence la plus marquée entre le *récitatif chantant* et *mesuré*, d'une part, et d'autre part, l'*air*, la *romance*, le *duo*, etc, le *morceau*, en un mot, c'est que celui-ci se compose de *phrases* et de *périodes régulières* plus ou moins *symétriques*, qui sont le *développement logique* d'une *idée mère*, et qui constituent un *tout homogène* d'une *forme précise*, comme serait une *figure* se détachant nettement du *fond d'un tableau*.

Tandis qu'un *récitatif* (même mesuré) n'est soumis à *aucune carrure*, à aucun *développement symétrique*; que l'*unité tonale* n'y est pas plus observée que l'*unité de rythme* et de *mesure*, puisqu'on peut y *moduler* à volonté, commencer *dans un ton* et finir *dans un autre* souvent *fort éloigné*; qu'enfin, la *forme du récitatif* n'a pas cette *homogénéité* qui caractérise ce qu'on appelle un *motif*, un *air*, une *mélodie*.

On se rendra bien compte de cette *différence*, si l'on compare la *romance* de l'*Eclair* (dont nous avons donné le *commencement* à la page 256) avec le *récitatif* précédent qui lui sert de *préambule*.

§ 848.—Néanmoins, tout en laissant à la *partie récitante* l'indépendance dont elle a besoin (au point de vue de la *déclamation*) on peut l'accompagner d'un *thème développé* de telle sorte qu'il en résulte un *tout homogène*.

Voici un admirable exemple de cette manière intéressante d'*encadrer* un *récitatif*.

ROSSINI — *Le siège de Corinthe*

Andante.

E l'heure fa-ta - le ap-proche...

Il faut vaincre ou pé - rir. Pour leur Dieu, pour la Grèce, ils sauront tous mou - rir.

Voûte paisible et sombre, a - si - le de la mort.

AIR ET CAVATINE

OBSERVATIONS PRÉLIMINAIRES

§ 849.—Il regne une certaine confusion dans l'application qu'on fait des mots *Air* et *Cavatine*. On les emploie souvent l'un pour l'autre, et il arrive qu'un même morceau est intitulé de façons différentes dans les diverses éditions de l'ouvrage auquel il appartient.

C'est ainsi que ce qui s'appelle l'*air de Rosine*, dans l'édition E. GALLET du "*Barbier de Séville*" avec paroles françaises, est intitulé *cavatine*, dans l'édition SCHLESINGER avec paroles italiennes.

§ 850.—Il faudrait, pourtant, s'entendre à ce sujet, et établir une distinction entre les différentes formes de l'*air*.

§ 851.—Et d'abord, déclarons que les expressions *air*, *grand air*, *cavatine*, dont on se sert pour désigner ces différentes formes, ne s'appliquent aucunement au caractère du morceau, mais seulement à sa coupe et à l'importance plus ou moins grande de ses développements.

Ainsi, la *cavatine* suivante est d'un caractère *sombre*;

HALEVY — *Charles VI* (3^me Acte) Cavatine de Raymond.

Publié avec l'autorisation
de M^{me} H. LEMOINE et C^{ie}, Ed-Propriétaires.

marcato e energico.

Fé - te mau-di - tel et qui fe-ra ré - pan-dre Des pleurs de rage à ceux qui la ver - ront.

celle-ci, d'un caractère *sévère* mais *calme*;

HALEVY — *La Juive* (1^{er} Acte) Cavatine du Cardinal

H. LEMOINE et C^{ie}, Ed-Propriétaires.

Andantino.

Si la ri-gueur et la ven-geance Leur font ba - ir —

cette autre est d'un caractère *gracieux*.

HÉROLD — Cavatine de Marie

G. LÉGOIX, Ed-Propriétaire.

Andante.

U - ne robe lé-gè - re, D'une entière blancheur.

Et cette dernière, d'un caractère *allègre*.

ROSSINI — *Tancredi* (Cavatine)

Moderato.

Di tan-ti pal - piti e tan-te pe - - ne Dol-ce mio be - ne spe - re mer-ce

D'autre part, voici deux airs dont le premier est *gai* et le second *pathétique*.

BOÏELDIEU — *Jean de Paris* (Air du Page)

Allegro risoluto.

Lorsque mon maître est en voy-a - ge, Lorsque mon maître est en voy - a - ge, C'est su - per - be, en vé - ri - té,

GLÜCK — *Orphée et Euridice* (2^d Acte) Air d'Orphée.

Laissez-vous tou-cher par mes pleurs, Spectres, larves, om - bres ter - ri - bles,

AIR

§ 852.—Un *chant complet*, vocal ou instrumental, qu'il soit *long*, qu'il soit *court*, s'appelle communément un *air*. Ainsi, l'on dit: l'air "Au clair de la lune;" l'air "Vive Henry IV;" un air de chasse, un air de danse, un air de ballet, air populaire, air connu, air villageois, air triste, air gai, etc.

§ 853.—Dans les *ouvrages lyriques* primitifs, il y avait des *airs fort courts*; ou, plutôt, toute *phrase de chant* pour voix seule, qui, ayant par elle-même un *sens complet*, émergeait de la déclamation lyrique pure et simple, s'appelait un *air*.

Voici, par exemple, un *air* de RAMEAU qui n'a que *dix-neuf* mesures, dont *quatre de répétition*.

RAMEAU — *Castor et Pollux* (Air de Phébé)

Moderato.



GRANDS AIRS A DEUX OU TROIS MOUVEMENTS

§ 854.—Mais, depuis la fin du XVIII^{me} siècle, l'*air d'opéra* est devenu l'un des morceaux les plus importants d'une partition.

§ 855.—L'*air classique complet*, autrement dit le *grand air*, se divise, ordinairement, en *deux parties principales*, la *première*, en mouvement plus ou moins *lent*, la *seconde*, en mouvement plus ou moins *vif*.

§ 856.—Un *troisième mouvement* (*chant* ou *récit*) est parfois intercalé entre les deux parties principales de l'*air*. (Voir, page 275, l'*air d'Isabelle*, du *Pré aux Clercs*, et page 280, l'*air d'Agathe*, du *Freischütz*.)

§ 857.—Fort souvent, un *récitatif* prépare et conduit à l'*air* proprement dit.

§ 858.—Voici le plan accoutumé du *grand air* avec *récit préliminaire*:

1^o *Récitatif*—transition entre l'*action* et la *réflexion*;

2^o *Cantabile*—période de *réflexion*, de *concentration morale*;

3^o *Allegro*—*manifestation extérieure* des *sentiments* provoqués par la *réflexion*, ou des *résolutions* qu'elle détermine.

§ 859.—Mais, si telle est la *forme habituelle* de l'*air* à *deux mouvements*, cette forme est loin d'être la seule. Ainsi, l'*air* de *Leporello*: "Madamina" de *Don Giovanni*, débute par l'*allegro* et finit par l'*andante*. (Voir p. 277.)

N.-B.—Le *grand air d'opéra* est, pour le *chanteur*, ce que le *concerto* est pour l'instrumentiste, c'est-à-dire, un *morceau* dans lequel il peut déployer, tour-à-tour, ses qualités de *style*, de *sentiment* et de *virtuosité*.

CAVATINE

§ 860.—La *Cavatine* est un *air*, généralement à un seul mouvement dont les développements sont beaucoup plus restreints que ceux d'un *grand air*.

Elle se compose, ordinairement, de *trois périodes*.

Première période, *motif principal*;

Deuxième période, une ou plusieurs *phrases de milieu*;

Troisième période, répétition du *motif principal*.

C'est, comme on le voit, la *petite coupe ternaire*. (§ 345.)

§ 861.—De même que l'*air* proprement dit, la *cavatine* est quelquefois précédée d'un *recitatif* et terminée par une *Coda*.

§ 862.—Ce genre de morceau est toujours placé à un moment où l'*action dramatique* s'arrête sur une *situation déterminée*; sorte de *pause* pendant laquelle tout l'intérêt se concentre sur la musique. C'est donc, uniquement, un *morceau de chant* qui se rattache plus ou moins à la *pièce*, mais ne lui est pas indispensable.

AIR - CAVATINE, AIR DE SCÈNE

§ 863.—Certains *grands airs*, à deux ou trois mouvements, se présentant dans les mêmes conditions que ci-dessus (§ 862) nous les appellerons *airs-cavatines*. (Voir l'air du *Pré aux Clercs*, p. 275.)

§ 864.—Mais il est d'autres *airs* qui sont de véritables *scènes*, pendant lesquelles l'*action* marche sans interruption.

Ceux-ci se jouent en même temps qu'ils se chantent; nous les nommerons *airs de scène*.

§ 865.—La *forme* d'un *air de scène* étant subordonnée aux *incidents* qui se produisent pendant sa durée, il s'en suit que sa *coupe* est aussi *variable* que peuvent l'être ces *incidents* eux-mêmes.

§ 866.—Parmi les *airs de scène*, on en trouve dont les *motifs principaux* sont entremêlés de *recitatifs*; (air du *Freischütz*, page 280,) il en est d'autres dont la *partie de chant principale* (celle du *soliste*) est *coupée* par des *ensembles* ou par des *chœurs*. (Air de *Siméon*, page 278.) Pareille chose se présente (mais c'est très *exceptionnel*) au milieu de la *cavatine* de la *Juive* "Si la rigueur et la vengeance" (page 286.)

§ 867.—Bien que les *airs-cavatines* ne soient pas sujets aux mêmes *péripéties* que les *airs de scène*, leur forme est *variable*, cependant, au même titre que celle des *fantaisies instrumentales*.

§ 868.—Lorsque le *premier motif* de l'une des parties de l'*air* (*Andante* ou *Allegro*) est bâti sur des paroles qui se peuvent répéter, on reprend, habituellement, ce *premier motif*, après une ou plusieurs phrases de *milieu*.

C'est la *coupe ternaire* (§ 345) la *coupe cavatine* (§ 860) appliquée à cette *partie de l'air*.

§ 869.—Cette *même coupe* est applicable à l'*allegro* comme à l'*andante*, et parfois, en effet, on donne cette *forme ternaire* à l'une et à l'autre de ces *deux parties*. (Voir, 1^o l'air du *Pré aux Clercs*, p. 275; 2^o l'air du *Freischütz*, p. 280.)

§ 870.—Mais il y a des cas, où, le *premier motif* étant plus développé, sa *répétition* ferait *longueur*. On se dispense alors de le répéter, et l'on emploie la *coupe binaire*, comme cela a lieu, par exemple, dans l'*adagio* de l'air de *Joseph*, qui se compose de deux phrases de seize mesures chacune, la première en *la* majeur, la seconde au ton de sa *dominante*, *mi* majeur.

Il est vrai que, si le *premier motif* de cet *adagio* ne se reprend pas entièrement, les quatre dernières mesures de chacune des phrases A et B ne sont que la *répétition* des quatre mesures précédentes.

Il en est de même des cinq dernières mesures du motif C de l'*allegro*, qui ne sont qu'une redite des cinq mesures qui les précèdent.

§ 871.—Enfin, la *coupe* de certains *airs de scène* sort, forcément, de l'ordinaire, en raison des *sentiments divers* qui y sont exprimés successivement.

Tel est l'air d'*Aïda* (page 282) dont on trouvera l'*analyse* à sa suite.

GRANDS AIRS A UN SEUL MOUVEMENT

§ 872.—A côté des *morceaux de chant* dont nous venons de parler, il en est d'autres dont les *développements* sont tels que, bien qu'à un *seul mouvement*, ils méritent d'être comptés au nombre des *grands airs*.

Tels sont: 1^o l'air de *Figaro* du *Barbier de Séville* de ROSSINI (Voir page 281) 2^o l'air "Ah! quel plaisir d'être soldat" de la *Dame blanche*; 3^o l'air "O Richard, ô mon Roi!" de *Richard cœur-de-lion*, dont le mouvement varie peu et la mesure pas du tout, etc, etc.

RAPPORTS DE TONALITÉ entre les diverses parties d'un air

UNITÉ TONALE ET MODULATION

§ 873.—L'*unité tonale* est généralement observée dans la composition d'un air. C'est-à-dire que, le plus souvent, il commence et finit dans le *même ton*, sinon dans le *même mode*. (Voir p. 275.)

§ 874.—Quant au *récitatif* qui, parfois, lui sert de *préambule*, il est indépendant de l'air lui-même, aussi bien sous le rapport de la *tonalité* que sous celui de la *mesure*, du *mouvement* et du *rythme*. (Voir l'air de *Joseph*, p. 276.)

§ 875.—Mais, si rien n'oblige à écrire le *récitatif* dans le *même ton* que l'air auquel il conduit, rien non plus ne s'oppose à ce qu'il débute par ce *même ton*, sauf à *moduler* par la suite. (Voir l'air du *Freischütz*, p. 280.)

§ 876.—L'air d'*opéra* (tel qu'on l'a compris depuis plus d'un siècle) ayant toujours d'assez grands développements, on conçoit la nécessité d'y *moduler*, pour ne pas tomber dans la *monotonie*. (§ 157)

Si donc, il y a *unité tonale* entre le commencement et la fin du morceau, il est indispensable que, dans son cours, on passe par une ou plusieurs autres *tonalités*, et qu'on s'y maintienne suffisamment pour *reposer du ton principal*.

Seulement, ainsi que nous l'avons expliqué page 261, les *changements de ton* doivent arriver à *propos* et être appropriés aux *sentiments* qu'il s'agit d'exprimer.

COUPES DE VERS

appliquées aux diverses parties d'un Air ou d'une Cavatine

§ 877.—Ainsi qu'il a été dit aux §§ 829 et 830 la *texture* d'un air varie suivant la *coupe des paroles*, les *sentiments* qu'elles expriment et l'*action* qui se déroule.

§ 878.—Les vers de huit, de dix, et surtout de douze pieds, sont ceux qu'on emploie de préférence dans les *récitatifs*, parce qu'ils se prêtent mieux à l'*exposition des idées* que les vers plus courts.

Ceux-ci ne s'y rencontrent que *tres accidentellement*, comme, par exemple, ce vers de six pieds: "Un mot consolateur" dans la première scène de Faust:

Rien!... en vain j'interroge en mon ardente veille.	12	pieds
La nature et le créateur.	8	"
Pas une voix ne glisse à mon oreille.	10	"
Un mot consolateur!	6	"

§ 879.—En ce qui concerne les *coupes de vers* les plus favorables à la composition de l'*au-dante* et de l'*allegro*, les explications détaillées que nous avons données précédemment (§§ 756 à 793) leur sont applicables.

Mais nous devons ajouter à ces explications les observations suivantes:

VERS DE HUIT SYLLABES SANS CÉSURE

§ 880.—Nous avons dit (§ 773) que les vers de huit pieds étant les *plus longs* de ceux qui n'ont *aucune césure obligée*, cette *coupe de vers* pouvait être *une gêne* pour le compositeur.

§ 881.—Cependant, les différents *motifs* dont se compose un *air d'opéra* n'étant pas faits, généralement, pour s'adapter à *plusieurs couplets*, les vers de huit pieds sans césure obligée peuvent leur convenir parfaitement.

Ainsi, l'*allegro* de l'air de Joseph (page 276) est entièrement construit sur des vers de huit pieds, dont la première *syllabe d'appui* est, tour-à-tour, la première, la deuxième, la troisième, la quatrième ou la cinquième du vers.

Frères jaloux, troupe cruelle, 1 2 3 4	Ingrats! je devrais vous haïr. 1 2
C'est vous dont la main criminelle 1 2	Et pourtant, malgré ces alarmes, 1 2 3
A son amour m'osa ravir. 1 2 3 4	Malgré cet affreux souvenir, 1 2
Vous avez pu voir sans frémir 1 2 4 5	Si vous pouviez vous repenir 1 2 3 4
Ses pleurs, sa douleur paternelle! 1 2	Je serais touché de vos larmes. 1 2 3 4 5

Mais, si ce morceau, au lieu d'être seulement *expressif* et *dramatique*, avait exigé un *rythme symétrique*, comme cela arrive pour certains *airs de caractère*, il eut été bien difficile, sinon impossible, de l'obtenir sur des vers *ainsi taillés*.

§ 882.—Pour les morceaux développés, tels que les *grands airs*, les *grands duos*, les *scènes*, etc, il est bon que la *coupe* des vers soit *variée*; qu'elle ne soit pas la même pour *toutes les périodes*.

EMPLOI de RITOURNELLES dans les AIRS et les CAVATINES

§ 883.—Des *ritournelles* peuvent être placées dans les *airs* et les *cavatines*, non seulement à titre d'*introduction*, mais encore comme *démarcation* entre les *diverses périodes* et les *diverses parties* dont ces morceaux se composent; et cela, à la *condition* de se conformer aux *prescriptions* des §§ 825 et 826.

GRANDS AIRS

HÉROLD — *Le Pré aux Clercs* (2^{me} Acte) Air d'Isabelle (Trois mouvements)Publié avec l'autorisation
de M. L. GRUS, Ed. Propriétaire.

Andante

A Phrase principale de l'ANDANTE (8 mesures) terminaison en *do* # mineur.

Jours de mon en - fan - ce, 0 jours d'in - no - cen - ce.

B Phrase de milieu (11 mesures), dialogue entre le Violon Solo et la Voix.

Violon Solo. Malgré la Cour et mal - gré le Roi

A^{bis} Répétition de la phrase principale; terminaison en *mi* majeur, ton principal.

Jours de mon en - fan - ce, 0 jours d'in - no - cen - ce.

Allegro en *la* majeur

RITOURNELLE (4 mesures)

Violon Solo.

C Phrase épisodique (16 mesures)

Oui, Mar - que - rite, en qui j'as - pè - re. Pro - tège u - ne pauvre é - tran - gè - re

Moderato en *mi* majeur

RITOURNELLE

Violon Solo.

D Thème principal du motif final (20 mesures) terminaison en *si* majeur.

0 Dieu du jeu - ne à - ge, Par un doux pré - sa - ge.

E Phrase du milieu (8 mesures)

Bas - su - re - toi, pau - vre I - sa - bel

D^{bis} Répétition de **D** (17 mesures) terminaison en *mi* majeur ton principal.

0 Dieu du jeu - ne à - ge, Par un doux pré - sa - ge.

F Srette et Coda (81 mesures, ritournelle comprise.)

Clar. Sou - tiens mon cou - ra - ge.

REMARQUE.—Une particularité de ce grand air, l'un des plus remarquables du répertoire de l'opéra-comique, c'est, après une belle introduction, (*) dans laquelle le violon solo joue un rôle prépondérant, le dialogue qui s'établit: d'abord, entre cet instrument et la voix, puis, entre la voix, la clarinette et la flûte; ce qui, par endroits, en fait un morceau concertant.

(*) Rappelons que cette introduction se joue avant le lever du rideau et à titre d'Entr'acte.

MÉHUL — Grand air de *Joseph* (Deux mouvements, *récitatif non compris*)

Andante.

*Récitatif en do majeur et la mineur.*

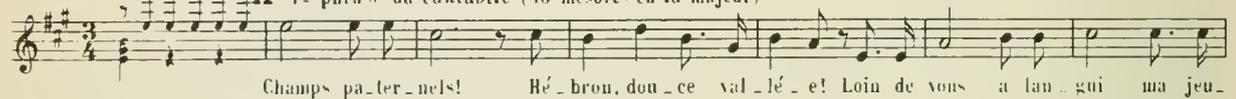
Allegro.



A tempo.



Adagio.

A 1^{re} phrase du *cantabile* (16 mesures en *la* majeur)

Allegro.

C 4^{te} phrase de l'*allegro*.(14 mesures en *la* majeur)**D** 2^{de} phrase ou phrase de milieu de l'*allegro* (12 mesures en *mi* majeur et *la* mineur)

E 3^{me} phrase de l'Allegro
(20 mesures en la majeur)

- grats, in - grats! je de - vrais vous ha - ïr, je devrais vous ha - ïr. Et pourtant, malgré ces a - lar - mes, Mal -
gré cet affreux souve - nir, Si vous pou - vriez — vous re - pen - tir, — Je serais touché de vos
lar - mes, Si vous pou - vriez — vous re - pen - tir, — Je serais tou - ché de vos lar -

F Phrase épisodique (8 mesures en la majeur et la mineur)

- mes, In - grats, je devrais vous ha - ïr, je de -

E^{bis} Répétition des 12 premières mesures de la phrase E

- vrais vous ha - ïr... Et pour - tant, malgré ces a - lar - mes, mal - gre cet affreux souve - nir,
Si vous pou - vriez — vous re - pen - tir, — Je serais tou - ché de vos lar - mes,

G CODA ou groupe de cadences (13 mesures en la majeur)

Je serais tou - ché — de vos lar - mes, Je se - rais tou - ché — de vos
lar - mes, de vos lar - mes, de vos lar - mes. Ritornelle.

MOZART — Don Giovanni, Air de Leporello. (Deux mouvements)

Allegro. (84 mesures)

Mada - mi - na, il ca - ta - logo è que - sto Belle bel - le che anò il padron mi - o,

Andante con moto. (88 mesures)

Nel - ta bino - da e - gli ha fu - sa - o - za, di lu - da - re la gen - ti - lez - za,

MÉHUL — Joseph, Air de Siméon coupé par des ensembles

Allegro.

SIMÉON

p *f* *f* *mp* *f* Non, *p* non! *f* l'E - ter -

- nel que j'of - - se, *f* M'ac - ca - - ble, *p* niac - ca - - ble du

pois de mes maux; Et sur mou front, dans sa ven -

- gean - ce, Son doigt di - vin tra - ça ces mots: *ff* Mor -

- tels, *p* fu - yez un misé - ra - - ble! *ff* Il n'a plus de pa - rents, *p* d'a -

- mis: *p* Des bras d'un père in - conso - la - - ble, *ff* Il ra -

- vil - le plus ten - dre fils, *p* Il ra - vil le plus ten - dre fils, *p*

LES FRÈRES

O Siméon! malheureux frère! Calme cette affreuse douleur. Calme cette affreuse douleur.

Calme cette affreuse douleur. Calme cette affreuse douleur.

SIMÉON

leur. Comment rendre un fils à son père?

me cette affreuse douleur.

Accompagnement

Calme cette affreuse douleur.

LES FRÈRES.

Quand tu parles de notre père. Ah! tu nous déchires le cœur.

REMARQUES ET OBSERVATIONS

Air se continue, sans *changer d'allure* et avec *alternance* de *chœur* et de *solo*, pendant *cent et quelques mesures*; ce qui en fait *cent-soixante-six* au total.

C'est donc un *grand air*; et, comme le commandait *la situation*, cet *air* est, d'un bout à l'autre, en *mouvement agité*.

Cela devait être; car, étant donné le *désespoir* auquel se livre SIMÉON, on ne pouvait, sans *contresens*, lui faire chanter un *motif posé*, c'est-à-dire, un *cantabile*.

N.-B.—Ce morceau est entièrement composé sur des *vers de huit pieds*, vers *peu musicaux*, ainsi que nous l'avons dit, page 256.

Aussi, n'est-ce point ce qu'on peut appeler un *air mélodique*; c'est seulement un *air déclamé*, dans lequel, cependant, MÉHUL a su trouver le moyen d'introduire quelques *phrases chantantes*, telles que :

- 1^o celle du début : "Non, non! l'Éternel que j'offense,
"M'accable du poids de mes maux
- 2^o celle du chœur : "O Siméon! malheureux frère!
"Calme cette affreuse douleur!
- 3^o celle de Siméon : "Malgré leur naïve innocence,
"Je sens redoubler mon effroi;"

Mais, aucune phrase du *chant* ne sert de *thème* à ce morceau, dont l'*unité* réside, surtout, dans les *développements* de *dessins* d'accompagnement tels que celui-ci.



WEBER — *Le Freischütz* — Air d'Agathe, avec *récitatifs* intercalés entre les *principaux motifs*.

Publié avec l'autorisation de MM^s H. LEMOINE et C^{ie}, Ed.-Propriétaires.

A *Récitatif* (16 mesures)
Andante.
pp Hé - las! sans le re_voir faut-il fer - mer les yeux? &

B *Motif du cantabile* (16 mesures)
Adagiu.
Ma pri - è - re su - li - tai - re De la ter_re &

C *Récitatif servant de milieu au motif* (8 mesures)
Quel beau ciel! et que d'é - toi - les Resplen - dis - sent dans la nuit! &

B^{bis} Répétition du motif B (16 mesures)
Rei - ne sain - te, Vois ma erain - te, Que ma plain_te &

D *Phrase épisodique* (12 mesures)
Andante.
Tout s'en_dort dans le si - len - ce, Ne peut-il ve_nir en - fin? &

E *Récitatif* (33 mesures) N.B. Ce *récitatif*, est, par endroits, mesuré et chantant.
Le rus - si - gnol qui s'é_veil - le Trouble seul l'é_cho lointain. &

F *Exorde du motif final*.
Vivace.
Ritournelle Ah! quel bon_heur su - pré - me, Dans mon à - me plus d'ef - froi; &

G *Motif final*, phrase principale (8 mesures)
C'est le ciel, dé - lire ex - trê - me, &

H *Phrase de milieu* (36 mesures)
Le voi - là ce - lui que j'ai - me. &

G^{bis} Répétition de la phrase principale du motif final G
Oui, c'est le ciel, dé - lire ex - trê - me, &

I *Strette et Coda* (30 mesures)
Près de ce_lui que j'ai_me, Pour mon cœur quel doux é - moi! &

} Forme-cavatine ou ternaire

ROSSINI — *Le Barbier de Séville*, Air de Figaro (Un seul mouvement) Publié avec l'autorisation de M^r F. GAUDET, Ed-Propriétaire

A 1^{re} phrase (16 mesures) **PREMIÈRE PÉRIODE (A, B, A^{bis})**
Allegro vivace.

A *Récitatif.*

Allegro agitato.

AIDA

Vers nous reviens vainqueur! Ma lèvre a prononcé cette parole impie!

Basse
chiffree

Quoi! lui, vainqueur d'un père armé pour nous racheter à nos tyrans. Me rendre une pa-

-trie... Entone et le grand nom qui je dois cacher. Quoi! vainqueur de mes frères,

Le vrai-je, les mains teintes du sang cheri, Triomphant acclamé

— par nos fiers adversaires. Trainant après son char, mon père, un Roi! flétri! De fers meurtri!

B 1^{er} motif (mi mineur 16 mesures)

Più mosso.

pp

Que cet te pa - ro - le Loin de moi s'en - vo - le. Qu'A - i - da con - so - le En

père a - do - ré! Pé - ris - - se! Pé - ris - - se! Pé - ris - se la

Cadence évitée ou modulante **C**_b *pp.* Récitatif

ra - ce D'un peuple ab - hor - ré! *ff* Ah! est-ce moi qui me -

D Rappel du motif d'orchestre qui caractérise l'état d'Aïda, chaque fois qu'elle songe à son amour
Andante poco più lento della 1^a volta.

- nace? Et mon a - mour! puis - je donc ou - bli - er Cette vi - ve ten -

pour RADAMÈS (*)

E Chant déclamé (7 mesures)
Animato.

- dres - se Qui de tes - cla - ve, Ainsi qu'un gai ray - on, charmail la dé - tres - se? Moi! deman - der la mort de Bada -

- mès! de ce - lui que ja - do - ce! Ah! fut-il donc ja - mais Tourment sembla - ble au -

feu qui me dé - va - ce!

(*) Ce motif de huit mesures sert de thème à l'introduction il accompagne l'entrée en scène d'Aïda au 1^{er} acte; elle le chante dans son duo du 2nd acte avec Annéris, etc. C'est donc une sorte de leit-motiv.

F 3^{me} motif qui se compose de trois périodes savoir: **F**, 16 mesures en *la* ♭ mineur; **G**, 16 mesures en *la* ♭ majeur
Allegro giusto poco agitato

Ces noms sa - crés et dé - poux et de père. Ne puis-je donc, hé - las! les mur - mu - rer! Pour l'un pour

H, 14 mesures de *Coda*.

l'autre, en ma douleur a - mè - re, Je ne vou - drais que prier et pleu - rer! Mais la pri - ère est, hé - las! un blas -

-phè - ne. Mais les soupirs, les pleurs sont cri - mi - nels. Et je n'ai plus qu'un re - fu - ge su -

-prème. La foi - de mort et ses dons - éter - nels. Grâ - ce, grands Dieux!

C'est trop souf - frir: Dans ma dou - leur plus dés - pé - ran - ce! Fa - tal a -

-mour. tris - te dé - men - ce. Bri - se mon cœur! - fais - moi - mon - crier!

Grà - ce, grands dieux c'est trop souffrir! Ah! pi - tié, pi - tié, grands dieux! c'est trop souffrir! Pi - tié, grands dieux! C'est trop souffrir! Pi - tié! pi - tié! plu -

- tôt mourir!

REMARQUES ET OBSERVATIONS

Dans cet air, le *récitatif* A résume les deux périodes de *transition* et de *réflexion* dont la *seconde* est, ordinairement, le sujet d'un *cantabile*.

Mais ici, en raison de l'état d'agitation dans lequel se trouve le personnage qui chante, un *cantabile* en été un *contre-sens* c'est-à-dire, ce qu'on doit éviter avant tout dans la *musique dramatique*.

Le *motif* B est une *première manifestation* du sentiment provoqué par la *réflexion* qui précède.

La *brusque modulation* C, par laquelle finit ce motif, exprime le *changement subit* qui s'opère dans le cœur d'Aïda, au souvenir de son amour pour Radamès.

Cette réaction produit un moment d'*accalmie* pendant lequel le *mouvement* se ralentit. (Motifs D, E—*Andante*)

Ces motifs en mouvement *plus lent* constituent une *seconde période de réflexion*, qui détermine une *nouvelle manifestation* de sentiments, lesquels sont exprimés par les motifs F et G qui suivent, ainsi que par la *Coda* (H) qui termine le morceau.

On peut donc diviser cet air en *quatre parties*, savoir:

- 1^o première période de *transition* et de *réflexion* (A);
- 2^o première *manifestation extérieure* de sentiments (B);
- 3^o seconde période de *réflexion* (C, D, E);
- 4^o nouvelle *manifestation extérieure* de sentiments (F, G, H).

CAVATINES

HALÉVY—*Les Mousquetaires de la Reine*, Air d'Hector. Publié avec l'autorisation de MM^{CS} H. LEMOINE et C^{ie}, Ed-Propriétaires

1^{re} PÉRIODE - Motif principal
(20 mesures)

Le bal commen - ce. La nuit sa -
van - ce, Espoir bien doux!

2^{me} PÉRIODE - Phrase de milieu
(34 mesures)

L'instant ap - pro - che...
Dès que cette lu - miè - re

3^{me} PÉRIODE - Répétition du motif principal et Coda (9 mesures)

Le bal commen - ce. La nuit sa -
vance, Espoir bien doux!

N.-B.— Dans les *phrases de milieu* de cette *Cavatine* (intitulée *Air* dans la partition (§ 849) l'intérêt *mélodique* passe alternativement, de l'*orchestre* à la *partie vocale*. Celle-ci, comme on le voit ci-dessus, n'est guère par endroits qu'un *récitatif mesuré*, pendant que l'orchestre fait entendre les huit premières mesures du *motif principal*,

d'abord en *la b* puis, en *mi b*

DONIZETTI—*La Favorite*, (4^{me} Acte) Récitatif et Cavatine. L. GHIS, Ed - Propriétaire
Feraud - Récitatif (12 mesures)

La maîtres - se du Roi!.. La maîtres - se du Roi!..

CAVATINE

1^{re} PÉRIODE - Motif principal
(10 mesures)

An - ge si pur, que dans un son - ge
j'ai cru trouver, vous que j'aimais.

2^{me} PÉRIODE - Phrases de milieu
(9 mesures)

En moi, par l'amour d'une fem - me,
De Dieu l'amour avait fai - bli.

3^{me} PÉRIODE - Répétition du motif principal et Coda (14 mesures)

An - ge si pur, que dans un son - ge
j'ai cru trouver, vous que j'aimais.

HALÉVY—*La Juive*, Cavatine du 1^{er} Acte. Publié avec l'autorisation de MM^{CS} R. LEMOINE et C^{ie}, Ed-Propriétaires

A Motif principal (24 mesures)

BROGNI &
Si la ri - gueur et la ven - gean - ce Leur font ha - tr - ta sainte loi,

B Ensemble (22 mesures, y compris la rentrée)

Rachel &
Tant de bon - té, tant de clé - men - ce. D'é - sar - ment

Elezar &
Sa vaine et tar - di - ve dé - men - ce Ne saurait é - branler ma foi,

Rugiero &
Tant de bon - té, tant de clé - men - ce.

Chœur &
Tant de bon - té, tant de clé - men - ce.

A bis Répétition du motif principal et Coda (28 mesures)

BROGNI &
Ou - vrons nos bras à l'en - fant é - ga - re! Si la ri - gueur et la ven - gean - ce

MORCEAUX A COUPLETS

POUR UNE SEULE VOIX AVEC OU SANS REFRAIN

§ 884.—Il y a deux genres principaux de morceaux à couplets pour une seule voix: le genre-romance et le genre-chanson.

§ 885.—Entre ces deux genres, se placent les morceaux qui, dans les opéras, sont intitulés couplets, lesquels se composent, en effet, de deux couplets, mais ne sont ni tout-à-fait dans le sentiment de la romance ni tout-à-fait dans l'esprit de la chanson. C'est une sorte de genre intermédiaire assez mal défini et dont les limites sont mal déterminées; si bien, qu'on donne, parfois, le titre de couplets à des morceaux qui sont plutôt des romances, et réciproquement.

Heureusement, ces questions de mots sont de peu d'importance.

ROMANCE

§ 886.—La romance est un morceau de chant d'un caractère gracieux ou sentimental, poétique ou dramatique, tendre ou pathétique, qui se compose de deux ou trois strophes ou couplets, avec ou sans refrain.

CHANSON

§ 887.—La chanson est un petit poème lyrique, dont le sujet est tantôt bachique ou érotique, tantôt patriotique, satirique ou philosophique, et dont le caractère est, le plus souvent, gai, badin, martial ou rustique.

§ 888.—La chanson d'opéra n'a, ordinairement, que deux ou trois couplets, lesquels sont, généralement, avec refrain.

COUPLET ET REFRAIN

§ 889.—Chaque strophe mise en musique constitue ce qu'on appelle un couplet.

§ 890.—Le refrain est une phrase qui se répète (paroles et musique) à la fin de chaque strophe.

§ 891.—En principe, tous les couplets d'une romance ou d'une chanson doivent pouvoir se chanter sur le même air.

§ 892.—Mais, les exigences d'une bonne déclamation, d'une bonne prosodie ou d'une juste expression des paroles, ne permettent pas toujours de conserver identiquement l'air du premier couplet pour les couplets subséquents, et l'on est souvent obligé d'apporter à cet air des modifications, soit dans le rythme ou l'intonation, soit dans le mode ou la mesure. (Voir, plus loin, pages 299 à 301.)

§ 893.—En ce qui concerne le refrain, bien que ce qui le caractérise soit la répétition des mêmes paroles avec la même musique, on peut, cependant, apporter quelques variantes aux paroles, pourvu qu'on leur conserve la même forme générale.

Voici, par exemple, les variantes apportées aux paroles du refrain de la Romance de BALAYRAC que nous donnons plus loin, page 294.

Refrain du 1^{er} Couplet
Mais... je regarde, hélas!
Le bien-aimé ne revient pas!

Refrain du 2^me Couplet
Mais... mais j'écoute, hélas!
Le bien-aimé ne chante pas!

Refrain du 3^me Couplet
Paix!... il appelle, hélas!...
Le bien-aimé n'appelle pas!

ROMANCES et CHANSONS de CARACTÈRE

§ 894.—Ainsi que nous l'avons dit (§ 543) des morceaux de *même caractère* peuvent être construits sur des *plans différents*.

Ce principe, posé par nous, à propos de *musique instrumentale*, est applicable aux *chants de caractère* dont nous allons nous occuper.

Si nous plaçons dans ce présent chapitre ce qui concerne ces chants de caractère, c'est que, le plus souvent, ils se présentent sous forme de *couplets*, et qu'ils tiennent, généralement, de la *chanson* ou de la *romance*, aussi bien par l'*esprit* que par la *forme*.

§ 895.—Nous nous sommes expliqué au sujet du *caractère* et de l'*origine* de la *Barcarolle* (§ 517;) de la *Berceuse* (§ 518;) du *Bolero* (§ 519;) de la *Polonaise* (§ 526;) de la *Tarentelle* (§ 528;) et de la *Valse* (§§ 529 et 530.)

Il nous reste à parler de quelques *autres genres*, plus spécialement affectés à la *musique de chant*.

AUBADE ET SÉRÉNADE

§ 896.—L'*aubade* et la *sérénade* sont des *romances amoureuses* qui se chantent sous les fenêtres de la bien-aimée.

La seule différence qu'il y ait entre elles, c'est que l'*aubade* se chante au *point du jour*, tandis que la *sérénade* se chante à la *nuît close*.

§ 897.—Il n'y a point pour elles de *rythme déterminé*, et leur caractère *varie* selon les temps et les lieux où se passe l'action à laquelle elles se rattachent, et aussi, suivant le personnage qui les chante et l'*esprit général* de l'ouvrage auquel elles appartiennent.

PAÏSIELLO et, plus tard, ROSSINI ont écrit la *sérénade* du "*Barbier de Séville*" en mesure à *deux-quatre*; et l'on verra ci-après (page 292) une *aubade semi-bouffe* écrite à quatre temps.

§ 898.—Cependant, les mesures à trois-huit, trois-quatre et six-huit sont celles dont on s'est servi le plus souvent, pour les morceaux de cette nature, le *rythme ternaire* ayant quelque chose de plus *arrondi*, de plus *moelleux* que le *rythme binaire* (qui est *carré*) et, par cette raison, se prêtant mieux aux *accents langoureux* d'une *chanson d'amour*.

Du reste, il est à remarquer que, si la *sérénade* de ROSSINI dont nous venons de parler, est écrite, effectivement, en mesure à *deux-quatre*, la partie principale de l'accompagnement est en *doubles-triolet*s, et, par conséquent, en *rythme ternaire*. (Voir le deuxième exemple ci-après.)

§ 899.—Un accompagnement de *guitare* et de *mandoline* est ce qui convient le mieux au caractère de la *sérénade* et de l'*aubade*.

A cela, il y a deux raisons: d'une part, ces deux instruments étant des plus *portatifs*, il est naturel de leur servir pour s'accompagner en chantant sous des fenêtres (d'autant plus, qu'ils ne gênent aucunement la voix du chanteur;) d'autre part, ce sont les *instruments de prédilection* des espagnols; or, l'*Espagne* est la terre classique des *sérénades*.

§ 900.—Pour le théâtre, un simple accompagnement de *mandoline* ou de *guitare* étant *trop maigre*, on lui adjoint, ordinairement, des *pizzicati* du *quatuor à cordes*.

GRÉTRY — *L'amant jaloux.*

2 Mandolines

2 Violons *pizz.*

FLORIANE

Tan - dis que tout som - meil - le A l'om - bre de la nuit.

1 Violoncelle *pizz.*

ROSSINI — *Le Barbier de Séville*, (1^{er} Acte) F. GALLET, Ed-Propriétaire.

Guitare

Violons et Altos *pizz.*

Des ray - ons de l'au - ru - re, Dé - ja l'hor - izon se co - lo - re.

Violoncelles et C-B *pizz.*

MOZART — *Don Juan*, Sérénade

Mandoline

1^{er} Violon *pizz.*

2^d Violon et Alto *pizz.*

DON JUAN

Oh! daigne en - fin pa - rai - tre, Cher ange, à ta fe - nê - tre. Ac - cours ta - rir mes pleurs. Viens!

Basses *pizz.*

§ 901.—A défaut de *guitare* et de *mandoline*, les *pizzicati* dont nous venons de parler suffisent, habituellement, pour accompagner l'*aubade* ou la *sérénade*. (Voir l'exemple du § 913)

LÉGENDE, BALLADE ET FABLIAU

§ 902.—On nomme *légende*, le récit d'un fait imaginaire ou d'une histoire plus ou moins défigurée par des traditions.

Telle est, par exemple, la *légende populaire* du *Juif-errant*, qui fournit à SCRIBE et S^r GEORGES le sujet d'un grand opéra dont HALÉVY fit la musique (1852)

Le sujet de la *Dame de pique*, opéra-comique de SCRIBE et HALÉVY (1860) repose, également sur une *légende*.

Légende de la *Dame de pique*. Publié avec l'autorisation de MM^s H. LEMOINE et C^{ie}, Ed.-Propriétaires.

Alf. ma non troppo.



Soudain un démon — apparut : C'était Monseigneur Bel-zé-buth, Habillé d'or et de sa — lin, Tenant des cartes à la — main.

§ 903.—La *ballade* est une sorte de *légende*, composée en *strophes égales*, qui renferme le récit de quelque événement merveilleux ou fantastique, d'où l'on tire, parfois, une *morale*.

§ 904.—La *couleur* de la *ballade* est souvent *sombre*; mais, la donnée sur laquelle elle repose pouvant être purement *poétique* ou *sentimentale*, son caractère doit être, alors, d'une *nuance plus douce*. (Voir, outre celle de *Lalla-Roukh* ci-après indiquée, la *ballade* de la *Reine Mab*, dans *Roméo et Juliette*, de GOUNOD.)

§ 905.—Pour ce genre de morceau, qui, presque toujours, est avec *refrain*, il n'y a point de mesure déterminée: la *ballade* de *Robert le diable* "jadis régnait en Normandie" est à six-huit; celle de *Lalla-Roukh* est à trois-quatre: celle de *Charles VI* est à douze-huit et la plupart des autres sont à deux-quatre, C ou Ç.

§ 906.—Quand le sujet de la *ballade* est *dramatique*, il exige un *rythme bien accusé*; aussi, y trouve-t-on fréquemment la *croche pointée* suivi de la *double-croche*.

WEBER — *Freischütz*, Ballade (3^{me} Acte) Publié avec l'autorisation de MM^s H. LEMOINE et C^{ie} Ed.-Propriétaires

Andante.



Un soir, défunt le ma grand' lan — te Voy — ail en songe un re — ve — nant, Ah! quelle fut — son é — pouvan — tel..

HÉROLD — *Zampa*, Ballade (1^{er} Acte) Publié avec l'autorisation de M^r L. GRIS, Ed.-Propriétaire

Moderato.



Du — ne hau — te nais — san — ce, Bel — le comme à seize ans, A — li — ce, dans Flo — ren — ce, Charmant —

A. BOÏELDIEU — *La Fille invisible*, Ballade (1^{er} Acte)

Moderato.



Sur ce mont dont la sombre ci — me S'é — lève là — bas vers les cieux, — Peut-être n'est — ce pas un vic — ti — me

V. MASSÉ — *Les Saisons*, Ballade (1^{er} Acte) Publié avec l'autorisation de M^r L. GRIS, Ed.-Propriétaire

Andantino.



C'est la fil — le de Ma — de — Ion Qui de — nuit, a — près la mois — son, E — pou — ser le fils de Jean — Pier — re.

F. DAVID — *Lalla-Roukh*, Ballade (1^{er} Acte) Publié avec l'autorisation de MM^s V^o E. GIROD, Ed.-Propriétaire

Andante.



Lors — que l'étoi — le Du ciel sans voi — le Perce la — nuit. Le pâ — tre a — do — re Jus — qu'à l'auro — re Ce feu qui — luit.

HALEVY — *Charles VI*, Ballade (3^{me} Acte) Publiée avec l'autorisation de MM^{es} H. LE MOINE et C^{ie} Ed.-Propriétaires

Moderato.

Chaque son, belle, sur la pla - ge, Donnant rendez-vous au beau pa - ge. Quelle a do - rait. —

§ 907.—Le *fabliau* est une sorte de *ballade*, dans le *style ancien*, d'un caractère *moins sombre* que ne l'est, ordinairement, la *ballade* elle-même.

C'est le *récit* d'une action *pastorale, chevaleresque ou plaisante*, dont le *sujet* , en tout cas, est *romanesque* . (Les *ballades* de *Lalla-Roukh* et de *Charles VI* qui précèdent pourraient être intitulées *fabliaux* .)

Le plus bel exemple que nous connaissions de ce genre de morceau est celui des *Deux nuits* de BOÏELDIEU.

BOÏELDIEU — *Les Deux nuits*, Fabliau Publiée avec l'autorisation de MM^{es} V^o F. GURD, Ed.-Propriétaires

Andante maestoso.

Dans les beaux valons de Cla - ren - ce, Au fond de son no - ble castel, La Da - me d'un preux ménes - tel — Exprimaît ainsi sa souffrance; N'ai pu le sui - vre au champ d'honneur, — Reviendra-t-il, le maître de mon cœur? Pour la pa - tri - e, Quitter sa mi - e, C'est un devoir; Mais quel marty - re, Lorsqu'on ex - pi - re Sans la — re - voir. Pour la pa - tri - e, Quitter sa mi - e, C'est un devoir; Mais quel marty - re, Lorsqu'on ex - pi - re, Lorsqu'on ex - pi - re Sans la re - voir!

MADRIGAL

§ 908.—Le *madrigal* est un morceau fort court qui fut en grand honneur au XVI^{me} siècle. C'est une sorte de *compliment*, en vers libres et d'un *tour galant*, qui se termine, habituellement, par une *saillie* fine et délicate.

§ 909.—Le *genre madrigalesque*, quelque peu *suranné*, n'est usité, de nos jours, que dans les ouvrages dont le *sujet* remonte à l'époque de sa vogue; et encore, ne le place-t-on, le plus souvent, que dans la bouche d'un *personnage* lui-même *démodé*, tel, par exemple, que le *Baron de Montaterre*, dans *Madelon*, de BAZIN, ou bien encore, par *manière de plaisanterie*, comme dans *Mignon*, le madrigal de *Laërte*.

§ 910.—On trouve bien, il est vrai, dans *Roméo et Juliette*, de GOUNOD, le *madrigal* à deux voix: "*Ange adorable*" qui, celui-là, est sincèrement *sentimental*. Mais, à ce compte, tous les *duos d'amour* pourraient être intitulés *madrigaux*, attendu que les amoureux y échangent, habituellement, les *propos les plus flatteurs*.

F. BAZIN — *Madelon*, (1^{er} Acte) Madrigal du Baron Publiée avec l'autorisation de M^l B. BAMELLE, Ed.-Propriétaire

Andantino.

O — belle hô - tes - se, O — belle hô - tes - se, E - coute un pauvre vo - ya - geur A son des - tin je m'in té - res - se, Car ce vo - ya - geur, C'est mon cœur. O — ô — ô — ô — belle hô - tes - se! ô — belle hô - tes - se!

PASTORALE ET VILLANELLE

§ 911.—La *pastorale* et la *villanelle* sont des morceaux d'un caractère champêtre, qui doivent être empreints d'une grande simplicité, tant sous le rapport du rythme et de la mesure que sous celui de l'intonation.

§ 912.—Les qualités qu'on doit y rechercher, sont: la franchise, la fraîcheur, la grâce naïve et parfois touchante.

REBER — *Le Père Gaillard*, (1^{er} Acte) Pastorale. Publié avec l'autorisation de M^e F. GALLÉ, Ed-Propriétaire

Andantino.

Couplet en mineur

A l'é-cho du ro-cher, Ve- nez, venez chercher, Gen-til les jeu-nes fil-les, Cha-
cune à vo- tre tour, Eo- ra- cle de l'a- moor. In- ter- ro-gez l'écho... oh! oh! oh!

POISE — *Les trois souhaits*, Villanelle. Publié avec l'autorisation de M^e A. NOËL, Ed-Propriétaire

All.gretta.

C'é-tait au temps où fleurit l'é-glan- tier. Je le ren- con- trai dans la
plai- ne. Au dé- tour du sentier Qui mène à la fon- tai- ne. C'était au temps

VARIÉTÉ et NUANCES

dans le caractère de chacune des espèces de chansons
ou romances de genre

§ 913.—Nous avons dit: (§ 897) le caractère d'une *aubade* ou d'une *sérénade* varie selon les temps et les lieux où se passe l'action à laquelle elles se rattachent, et aussi, suivant le *personnage* qui les chante et l'*esprit général* de l'ouvrage auquel elles appartiennent.

Et en effet, la *sérénade* de l'Amant jaloux est d'une touchante simplicité; celle de Don Juan est élégante, séduisante, mais mensongère; celle de Méphistophélès, dans le Faust, de GOETHE, est goguenarde et sardonique; enfin l'*aubade* suivante, chantée par un farétieux personnage, dans un ouvrage bouffe, est dite sur un ton léger et badin.

E. DURAND — *L'Elixir de Cornélius*, Aubade avec accompagnement du quatuor à cordes en pizzicati.

Fin du 4^{er} Couplet

Refrain

La blonde enfant, prêtez l'oreille Aux vers que nous al- lons chan- ter: Gui- lare en

main, — sous la fe - nê - tre, Quand on se tient chan - taut, Ah! qu'il est
doux — de voir pa - raî - tre La beauté, la beau - té — qu'on at - tend!

§ 914.—L'observation que nous faisons ci-dessus au sujet de la *sérénade* et de l'*aubade* peut s'appliquer à chaque espèce des différents caractères dont nous venons de parler.

Ainsi, des *deux barcarolles* qui suivent, la *première* est empreinte d'un *sentiment mélancolique*, tandis que la *seconde* exprime une *félicité parfaite*.

HÉROLD—*Zampa*, (3^{me} Acte) Barcarolle. Publié avec l'autorisation de M. L. GRIS, Ed-Propriétaire

Moderato.

Où vas-tu, — pan - vre gon - do - lier? — Je — vais — sur un au -
— tre ri - va - — ge. Cher - cher — un sol hos - pi - ta - lier —

ROSSINI—*Guillaume Tell*, (1^{er} Acte) Barcarolle. Publié avec l'autorisation de M. L. GRIS, Ed-Propriétaire.

Andantino.

Ac - cours dans ma na - cel - le, Ti - mi - de — jou - ven - cel - -
- le! — Du plai - sir — qui l'ap - pel - le, C'est i - ci — le sé - jour.

FORMES DIVERSES des morceaux à couplets

§ 915.—Il y a deux formes principales de morceaux à couplets, savoir :

1^{re} la *petite coupe binaire* dont le type est l'*ancienne romance* ;

2^{de} la *petite coupe ternaire* dont les types sont la *caravane* (§ 860) et le *rondeau* (§ 928)

§ 916.—Parmi les morceaux de l'une comme de l'autre forme, il en est qui ont un refrain, il y en a qui n'en ont pas.

PETITE COUPE BINAIRE

§ 917.—Ainsi qu'il a été dit au § 344, la *petite coupe binaire* est celle qui se compose de deux périodes peu développées. (Elles peuvent avoir de quatre à seize mesures.) (*)

CHANSON en petite coupe binaire, SANS REFRAIN

WEBER — *Le Freischütz*, Chanson de Gaspard. A. LEDUC, Ed.-Propriétaire.

Ritournelle de 4 mesures. 1^{re} PÉRIODE (9 mesures en 3 membres égaux)

Pour com - bat - tre le cha - grin, Il n'est rien tel que le vin.

Ritournelle de 2 mesures. 2^{de} PÉRIODE (12 mesures en 2 membres de 2 et 2 membres de 4)

Bu - von - s donc sans trè - ve ! Le vin donne la vi - gueur, Lors - qu'il vient à notre cœur Ap - por -

Ritournelle de 4 mesures.

_ ter sa se - ve, ap - por - ter sa se - ve

§ 918.—Des deux périodes qui constituent la petite coupe binaire, la seconde est parfois un refrain.

ROMANCE en petite coupe binaire, AVEC REFRAIN

DALAYRAC — *Nina ou la folle par amour*, Romance de Nina

Ritournelle de 4 mesures. 1^{re} PÉRIODE (8 mesures)

Quand le bien - ai - mé - re - vien - dra — Près de sa languissante a -

2^{de} PÉRIODE, Refrain (10 mesures)

_ mi - e, Le printemps a - lors re - nai - tra. L'herbe se - ra tou - jours fleuri - e. Mais... je re - gar - de, mais... je re -

Ritournelle de 2 mesures

_ gar - de, hé - las ! hé - las ! Le bien - ai - mé - ne re - vient pas, le bien - ai - mé - ne re - vient pas.

(*) Les *ritournelles* ne sont pas comprises dans ces *périodes*; ce ne sont que des *hors-d'œuvre*, qui ne comptent presque jamais dans la forme générale d'une romance ou d'une chanson.

§ 919.—D'autres fois, le *refrain* est si court qu'il n'occupe que les *dernières mesures* de la *seconde période*.

ROMANCE en petite coupe binaire, AVEC REFRAIN TRÈS COURT

HÉROLD — *Marie*, Romance d'Adolphe. — Publié avec l'autorisation de M^r LEQUOIX, Ed - Propriétaire.

N.-B.—La ritournelle de cette romance n'est que la *reproduction* (par anticipation) des 8 premières mesures du *chant*.

1^{re} PÉRIODE, Phrase de 8 mesures.

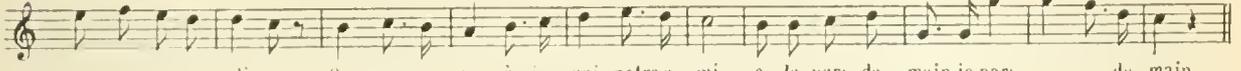
2^{de} PÉRIODE, Phrase de



Je pars de main, il faut quitter Ma-ri-e, Loïn de ces lieux me-xi-le mon des-tin; Ah! di-tes-moi, mon

12 mesures.

Refrain.



ce vous en sup-pli-e. Que vous se-rez à ja-mais notre a-mi-e, Je pars de main, je pars de main.

PETITE COUPE TERNAIRE

§ 920.—Comme on l'a vu au § 345, la *petite coupe ternaire* est celle qui se compose de *trois périodes* peu développées, (quatre, six, huit, dix ou douze mesures; seize tout au plus.)

ROMANCE en petite coupe ternaire, SANS REFRAIN

MÉHUL — *Joseph*, Romance.

Ritournelle de 2 mesures.

1^{re} PÉRIODE (8 mesures)



A peine au sor-tir de l'en-fan-ter, Qua-torze ans au plus je comp-



-tais; Je sui-vis a-vec con-fi-an-ce De mé-chants frè-res que j'ai-mais, Dans Si-

2^{de} PÉRIODE (4 mesures)

3^{me} PÉRIODE (8 mesures)



-chem aux gras pâ-la-ges, Nous pais-sions de nombreux trou-peaux; J'étais simple comme au jeune â-ge, Ti-



-mi-de comme mes a-gneaux, J'étais simple comme au jeune â-ge, Ti-mi-de comme mes a-gneaux.

§ 921.—De ces *trois périodes*, la troisième est souvent un *refrain*.

ROMANCE en petite coupe ternaire, AVEC REFRAIN

BOÏELDIEU — *Le petit Chaperon rouge*, Romance.

Ritournelle de 4 mesures

Moderato.

1^{re} PÉRIODE (8 mesures)

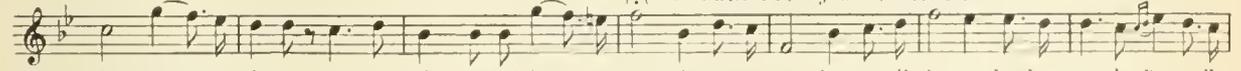


Le noble é-clat du di-a-dè-me l-ci n'a point séduit mon



œur, — Et sur le front de ce que j'ai-me, Je n'ai trouvé que la — van-deur. Seize prin-temps forment son â-ge,

3^{me} PÉRIODE, *Refrain* (12 mesures)



for-ment son â-ge, Et pour mieux embellir — ma cour, Elle a-re-çu, dans ce vil-la-ge, Le doux nom de Ro-se d'a-



-mour. Elle a-re-çu, dans ce vil-la-ge, le doux nom — de Ro-se d'a-mour, le doux nom de Ro-se d'a-mour, le doux nom de Ro-se d'a-mour.

DIGRESSION

RAPPORTS DE MESURE ET DE TONALITÉ ENTRE LE COUPLET ET LE REFRAIN

§ 922.—Lorsqu'on commence par le *couplet*, ainsi que cela a lieu dans tous les exemples qui précèdent, on peut conserver, pour le *refrain*, la *mesure*, le *ton* et le *mode primitifs*, et c'est ce qu'on fait généralement, surtout quand le *couplet* est en *mode majeur*.

§ 923.—Mais on change, parfois, le *mode* ou la *mesure*, ou même l'un et l'autre, pour le *refrain*. (Voir les deux exemples ci-dessous.)

§ 924.—Après un *couplet mineur* on fait souvent un *refrain majeur*. (Mêmes exemples.)

§ 925.—Le *contraire* est possible, mais se fait beaucoup plus rarement. (Voir la *ballade* de Robert le diable, dont le *couplet* est en *majeur* et le *refrain* en *mineur*.)

§ 926.—Il est également très rare qu'on ne finisse pas dans le *ton* par lequel on a commencé. Cependant la *chanson* du Freischütz (page 294) et l'*aubade* de la Juive (ci-dessous) commencent en *mineur* et finissent dans le *relatif majeur* du *ton primitif*; ce qui vient corroborer ce que nous avons dit (§ 186) à propos de l'*alliance de deux tonalités*, et principalement de celle qui peut exister entre *tous relatifs*.

COUPLET en mineur et à 4 temps; REFRAIN en majeur et à 3 temps

V. MASSE— *Les Saisons*, (1^{er} Acte) Romance de Simonne. Publié avec l'autorisation de M. L. GRUS, Ed.-Propriétaire

Hé - las! il faut qu'on me con - dui - se, Je ne sais plus où va mon pas

pas. Mais Pier - re m'ai - me Comme autre - fois

HALÉVY— *La Juive*, Aubade. Publié avec l'autorisation de MM^{es} B. LEMOINE et C^{ie}, Ed.-Propriétaires

Loin de son a - mi - e, Vi - vre sans plaisirs, Ne comp - ter sa vi - e Que par ses soupirs.

REFRAIN en do majeur et à 6

Mais voici le jour, — ô maî - tresse ché - ri et — Mais voici le jour, —

SUITE DES DIVERSES FORMES

FORME-CAVATINE

§ 927.—Lorsque la *troisième période* (refrain ou non) n'est que la *répétition* (intégrale ou partielle) de la *première*, cette *petite coupe ternaire* du couplet est, (toutes proportions gardées) de *forme-cavatine*.

COUPLETS en FORME-CAVATINE

RÉPÉTITION INTÉGRALE de la *première période* pour le REFRAIN

HÉROLD — *Le Pré aux Cleres*, Romance d'Isabelle. Publié avec l'autorisation de M. L. GRIS, Ed-Propriétaire

1^{re} PÉRIODE (8 mesures)

Son ve-nirs du jeune à-ge sont gravés dans mon cœur, Et je pense au vil-la-ge

2^{me} PÉRIODE (4 mesures)

Pour rê-ver le bon-heur. Ah! ma voix vous suppli-e De-conter mon dé-sir.

3^{me} PÉRIODE ou REFRAIN (8 mesures) répétition intégrale de la 1^{re} période

Rendez-moi ma patri-e Ou laissez-moi mourir, — Rendez-moi ma patri-e Ou laissez-moi mourir.

RÉPÉTITION PARTIELLE de la *première période* pour le REFRAIN

A. ADAM — *Si j'étais Roi*, Romance du 1^{er} Acte. A. LEDIC, Ed-Propriétaire

1^{re} PÉRIODE (8 mesures) finissant par une *modulation* au ton de la *dominante*, la *b* majeur.

Andante.

J'i-gno-re son nom, sa nais-san-ce. Lorsque per-du, dans l'onde je la vis, Sa-seu-le

2^{me} PÉRIODE (4 mesures)

ro-be-din-no-cen-ce E-tait le flot auquel je la-ra-vis. Elle é-tait bel-le, de la sau-

3^{me} PÉRIODE Répétition des six premières mesures de

—vai... Et voi-là del-le. Ce que je sai... Peut-on de-man-der à l'au-ro-re, S'É-lançant son-

la 1^{re} période et conclusion en *ré* *b* majeur

—daïn de son fil im-mor-tel, Si le doux ray-on qui la do-re, Lui vient de la terre ou lui vient du

CODA

ciel? — Lui vient de la terre ou du ciel! Lui vient de la terre, de la terre ou du ciel!

OBSERVATIONS — Dans ce dernier exemple, la *première période* finissant en la *b* majeur, ton de la *dominante*, on ne pouvait répéter intégralement cette *période* dans la *troisième*, parce que celle-ci, étant la *dernière du couplet*, devait, forcément, finir dans le *ton principal*, *ré* *b* majeur. — Ce cas qui se présente fréquemment, est analogue à celui que nous avons signalé (§ 426) au sujet du *menuet*.

RONDEAU

§ 928.—Le *rondeau* est une *sorte de chanson* qui commence et finit par le *refrain*, lequel revient à la suite de *chaque couplet*, de telle façon que s'il y a *deux couplets*, le *refrain* se chante *trois fois*; (voir l'exemple ci-après.) S'il y a *trois couplets*, le *refrain* se chante *quatre fois*; etc.

GRÉTRY—*Richard cœur-de-lion*, Couplets en forme de *rondeau*.

La reprise se chante en *chœur* et à l'unisson.

REFRAIN



Et zig, et zig, et zig, et zoc, Et fric, et fric, et froc, Quand les bœufs vont deux à deux, Le la-bourage en va mieux.

1^{er} COUPLET



Sans ber-ger, si la ber-gè-re Est dans un lieu so-li-tai-re, Tout pour elle est en-nuy-



-eux, Mais si le ber-ger Syl-vandre, Au-près d'el-le vient se rendre, Tout s'a-nime à l'en-tour d'eux.

REFRAIN (2^{me} fois)



Et zig, et zig, et zig, et zoc, Et fric, et fric, et froc, Quand les bœufs vont deux à deux, Le la-bourage en va mieux.

2^{me} COUPLET



Qu'en di-tes-vous, ma com-mè-re? Et qu'en pen-sez-vous, com-pè-re? Rien ne se fait bien qu'à



deux. Les ha-bi-tants de la ter-re, Hé-las! ne du-re-raient guè-re, S'ils ne di-saient pas entre eux:—

REFRAIN (3^{me} fois)



Et zig, et zig, et zig, et zoc, Et fric, et fric, et froc, Quand les bœufs vont deux à deux, Le la-bourage en va mieux.

§ 929.—Les principes exposés aux §§ 890 et 893 sont applicables au *refrain* d'un *rondeau* comme à tout autre refrain.

FORME - RONDEAU

§ 930.—La *forme-rondeau* peut convenir à toutes les espèces de *morceaux à couplets*: romances, mélodies, rondes, etc.

HALÉVY—*Le val d'Andorre* (1^{er} Acte) Romance de Rose de Mai.

Publié avec l'autorisation de MM^{cs} H. LEMOINE et C^{ie}, Ed-Propriétaires.

REFRAIN (1^{re} fois) *fa* maj.



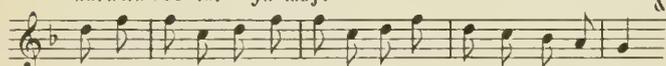
Margue-ri-te, Qui m'in-vi-te A te con-ter mes a-mours.

1^{er} COUPLET *do* maj.



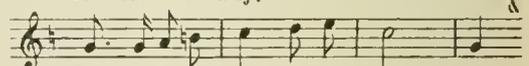
C'est lui qui rem-plit ma pen-sé-e

REFRAIN (2^{me} fois) *fa* maj.



Margue-ri-te, Qui m'in-vi-te A te con-ter mes a-mours.

2^d COUPLET *do* maj.



Mais quelle se-rait ma souf-fran-ce

REFRAIN (3^{me} fois) *fa* maj.



Margue-ri-te, Qui m'in-vi-te A te con-ter mes a-mours.

§ 931.— Dans les morceaux en *forme-rondeau*, le *refrain* est, nécessairement, dans le *ton principal*, puisque c'est par lui que les morceaux commencent et finissent.

§ 932.— A une époque où l'on modulait peu, le *couplet* qui sert de *milieu*, était, parfois, dans le même ton et le même mode que le *refrain*. (Voir les couplets de "Richard cœur-de-lion" qui précèdent.)

§ 933.— Mais, de nos jours, ces deux parties du *rondeau* se font, généralement, dans des *tons* ou des *modes différents*; (Voir ci-dessus la romance du "Val d'Andorre.")

§ 934.— On peut aussi les faire en *mesures différentes*, comme dans l'exemple suivant:

F. DAVID — *Lalla-Roukh*, Couplets de Baskir en *forme-rondeau* Publié avec l'autorisation de
M^{me} V^e F. GIBUD, Ed-Prop.

Allegretto.
Ritournelle. REFRAIN en *si* mineur et à $\frac{6}{8}$ (15 mesures, plus 4 de ritournelle)

Ah! fu_ neste ambas_ sa_ de, fu_ neste ambas_ sa_ de!

Andantino.
COUPLETT en *ré* majeur (8 mesures à 4 temps et 12 mesures à $\frac{6}{8}$)

Vers la for_ tune, à plé_ ne voi_ le, de_ vo_ guais, tranquille et joy_ eux,

MAUVAISES COUPES DE VERS et arrangement des différents couplets sur le même air

§ 935.— Nous avons dit: (§ 894) en principe, tous les *couplets* d'une *romance* ou d'une *chanson* doivent pouvoir se chanter sur le *même air*.

Pour que cette condition puisse être absolument remplie, il est nécessaire que *toutes les strophes* formant *couplets* soient taillées sur le *même patron*, de telle sorte que les *syllabes d'appui* se correspondent bien d'une *strophe* à l'autre, et permettent au compositeur de trouver un *rythme musical* qui convienne aussi bien aux *deuxième* et *troisième couplets* qu'au *premier*.

§ 936.— Malheureusement, les *librettistes* n'observent pas toujours cette *concordance de rythme* entre toutes leurs strophes, et, lorsqu'il s'agit de mettre une *même musique* sur ces strophes dont les *repos* sont *diversement placés* et ne coïncident pas entre eux, l'inspiration du musicien peut en être fort empêchée, car, un *rythme* qui convient parfaitement à l'une des *strophes* peut *ne pas convenir* du tout aux autres; et en pareil cas, le compositeur se voit obligé: ou de renoncer à une *idée mélodique* dont il est épris, ou de faire de *mauvaise prosodie*, ou enfin, d'apporter à chaque couplet les *modifications* exigées par les *vers de coupes différentes* sur lesquels il doit bâtir son morceau.

C'est à ce dernier parti que le *compositeur consciencieux* s'arrête ordinairement.

§ 937.— Cependant, les plus *grands maîtres* peuvent être parfois embarrassés pour accorder le *rythme musical* avec *celui des paroles*.

Ainsi, GRÉTRY dans son admirable romance de *Richard cœur-de-lion*, débute ainsi:

U_ ne fiè_ vre brû_ lan_ te

c'est-à-dire, en faisant tomber la *syllabe muette* des deux premiers mots sur les *notes longues* et le *temps fort* des deux premières mesures; ce qui est une *grosse faute de prosodie* (§§ 713 et 738.) Mais cette *phrase musicale* est *si belle* dans sa simplicité, qu'on ne saurait en vouloir à GRÉTRY de ne l'avoir pas sacrifiée *aux paroles*. Ce qu'il faut regretter, c'est que celles-ci n'aient pas été arrangées de manière à *bien cadrer* avec la musique.

De son côté, voici comment MÉHUL a phrasé le début du deuxième couplet de la romance de Joseph,



ce qui a le tort de se prêter à une *équivoque*, de provoquer un *quiproquo*, en permettant de croire qu'il s'agit, ici, de Troyes en Champagne ou de l'ancienne Troie. Mais, ce grand maître ne pouvait pas, sans détruire le caractère *simple* et *naïf* de cet air si touchant, déclamer ce premier vers d'une manière irréprochable: là, encore, ce furent les *paroles* qui eurent tort.

§ 938.—La question du repos et de l'accentuation des *syllabes d'appui* n'est pas la seule qui puisse nécessiter des *changements* dans l'*air primitif* pour l'un ou l'autre des *couplets* qui *sui-*
vent: la *justesse d'expression* et d'*accentuation* des paroles peuvent aussi exiger des *modifica-*
tions, soit dans le *rythme* ou l'*intonation*, soit dans le *mode* ou la *mesure*.

MODIFICATIONS DANS LE RYTHME

§ 939.—Des *modifications* doivent être apportées au *rythme* de l'*air primitif*, lorsque les *syllabes d'appui*, les *accents toniques* des deuxième et troisième couplets, ne concordent pas avec les *notes d'appui* de la *mélodie*.

Ainsi, étant donné ce début de *romance*, dont le *rythme musical* s'adapte parfaitement aux paroles du *premier couplet*;

DONIZETTI—*La Favorite*, Romance du 1^{er} Acte.

Publié avec l'autorisation de M. L. GRIS, Ed-Propriétaire

1^{er} COUPLET

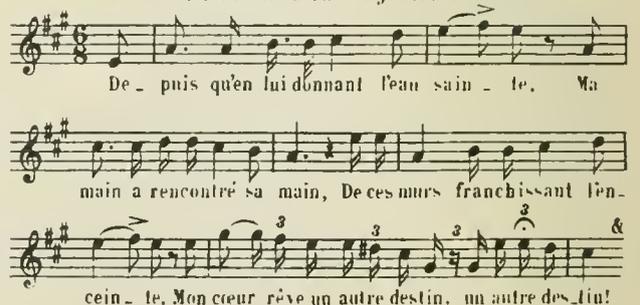


Ce qu'ent été le 2^d couplet exactement *plaqué* sur l'*air* du 1^{er}



il n'était pas possible de répéter *identiquement* ce rythme dans le *second*, à cause de la *mauvaise prosodie* et de la *stupide déclama-*
tion que cela eût produit, par *endroits*, comme on peut en juger par ce qui suit.

2^d COUPLET conforme à l'arrangement de l'auteur



Voici donc comment l'auteur a dû *modifier* son premier motif, pour le faire cadrer avec les paroles du *second couplet*.

MODIFICATIONS DANS L'INTONATION

§ 940.—Si les *idées*, les *images* ou les *sentiments* exprimés dans les divers couplets sont de *nuances différentes*, on peut, quelquefois, faire sentir ces *nuances*, au moyen de *modifications* apportées dans l'*intonation* de certains passages de la *mélodie primitive*.

C'est ainsi qu'HALÉVY, dans cette belle romance de *Charles VI* "C'est grand pitié" a fait sentir la *nuance* qui existe entre les paroles du *premier couplet*: "Soit mort si promptement" et celles du *second couplet*: "Priez et parlez bas!" en *baissant de ton* pour ces dernières.

HALÉVY — *Charles VI*, (2^{me} Acte) Romance du Roi. Publié avec l'autorisation de MM^{rs} H. LEMOINE et C^{ie}, Ed. Propriétaires.

1^{er} COUPLET  &
C'est grand pi-tié que re-roi, que leur pé-re, Leur bien-ai-mé, soit mort si promptement,

2^d COUPLET  &
Quand vous verrez la tombe où je sommei-le, Pri- ez, passants, pri- ez... et par-lez bas!

N-B.—Remarquez que, conformément à la règle du § 939, l'auteur de *Charles VI* a dû, dans le *second couplet* de cette *romance*, modifier le *rythme primitif* dans les passages suivants:

1^{re} de la première à la deuxième mesure pour éviter cette énorme faute.

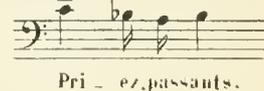
Très mauvais



la tombe où —

2^{de} de la deuxième à la troisième pour éviter celle-ci.

Très mauvais



Pri- ez, passants.

CHANGEMENTS DE MODE ET DE MESURE

§ 941.—Quand les idées à exprimer sont, non seulement de *nuances différentes*, mais encore de *caractères tout-à-fait opposés*, comme, par exemple, des *pensées tristes* répondant à de *riautes pensées*, et *vice-versa*, le *changement de mode* peut s'imposer, et même des *changements de mesure*.

Mais, des divergences aussi marquées ne se rencontrant guère dans des *couplets d'opéras*, qui, presque toujours, ne reposent que sur une seule et même *idée*, un seul et même *sentiment*, nous renvoyons pour ces *changements de mesure* et de *mode*, au chapitre qui traite des *chansons* et des *romances* composées pour le *concert* et le *salon*; ces derniers morceaux étant souvent de *petits poèmes* dont *chaque couplet* peut exprimer un *sentiment différent*, et exiger, en conséquence, des *variantes* ou des *changements* plus ou moins *profonds*.

VARIANTES DE FANTAISIE

dans le chant ou dans l'accompagnement

§ 942.—On peut faire des *variantes*, par pure *fantaisie*, soit dans le *chant*, soit dans l'*accompagnement*, pour obtenir de la *diversité*, intéresser l'*esprit* et le tenir en *éveil*.

BOÏELDIEU — *Les Deux nuits*, Fabliau. Publié avec l'autorisation de MM^{rs} V^o E. GIBOD, Ed. Propriétaire

1^{er} COUPLET

 &
Dans les beaux val-lons de Cla-ren-ee, Au fond de son no-ble cas-tel,

2^e COUPLET

 &
Il est en-fin près de sa hel-le; Il tremble, hé-las! et n'o-se lui par-ler.

ROMANCE dont l'accompagnement, *très simple* au 1^{er} couplet, est enrichi d'un *dessin méthodique*
en *pizzicati* de violon pour les deux autres

F. DAVID — *Lalla Roukh* (1^{er} Acte)

1^{er} COUPLET

Publié avec l'autorisation de M^{me} V^o E. GRUD, Ed-Propriétaire.

Allegretto

Ma mai - tresse a quit - té la - - ten - - le, Est - elle al - léé au rendez-vous? &

2^e COUPLET

Où - seaux, vous a - vez dû ten - - dre; Car dans vos con - certs amou - reux &

VARIANTES OU CHANGEMENTS DANS LE REFRAIN

§ 943.—Lorsque les *paroles* d'un refrain sont *invariables*, il n'y a d'autres changements à apporter à la *musique de ce refrain* que ceux qui sont dictés par la *fantaisie*.

§ 944.—Ajoutons, qu'au point de vue de la *coupe des vers*, le *refrain invariable* est dans les mêmes conditions qu'un motif d'*air* ou de *caratine*. (§§ 886 et 887)

RITOURNELLES des CHANSONS et ROMANCES

§ 945.—Les *chansons* et *romances* débutent, généralement, par une *ritournelle* qui leur sert d'*introduction*.

§ 946.—Cette *ritournelle* revient, ordinairement, après *chacun* des couplets dont ces morceaux se composent, pour marquer une *séparation* entre eux, et laisser un moment de *repos* au chanteur.

§ 947.—Mais, au lieu d'*une seule ritournelle*, on en fait quelquefois *deux*: l'une pour l'*introduction*, l'autre pour la *démарcation* entre les couplets. (Voir l'exemple du § 918)

§ 948.—A moins de *circonstances particulières* (dépendant du *sujet* que l'on traite et de l'*action* que celui-ci nécessite) les *ritournelles* de *chansons* et de *romances* ne doivent pas être *longues*; surtout celles de *démарcation* dont nous venons de parler. Pour ces *ritournelles*, *deux* ou *quatre* mesures suffisent habituellement. (Voir le même exemple)

On peut aller, cependant, jusqu'à *six* ou *huit* mesures, quand le mouvement est *vif*.

§ 949.—Si les circonstances auxquelles nous faisons allusion ci-dessus (§ 942) ont obligé le compositeur à développer davantage la *ritournelle d'introduction*, et qu'il veuille placer cette même ritournelle *entre les couplets*, il faut qu'il la *raccourcisse*, comme l'a fait ADOLPHE ADAM pour la romance de *Si j'étais Roi*.

Ritournelle de la Romance dont le 1^{er} Couplet est à la page 297.

1^{re} fois (9 mesures)

Audante.

pp

2^{de} fois (4 mesures)

§ 950.—Dans les morceaux qui ont un *refrain*, la place de la *ritournelle de séparation* est entre le *refrain* et le *couplet* qui suit, et non entre le *couplet* et le *refrain*. Ce dernier (sauf exception motivée) doit s'enchaîner au *couplet*, sans autre interruption qu'une *rentrée*, si elle est nécessaire.

En conséquence, si, dans un *rondeau*, on veut une *ritournelle de séparation*, il faut la placer à la *suite du refrain*. Mais certains *rondeaux* se chantent sans arrêt, et n'ont pas d'autre *ritournelle* que celle d'*introduction*. (Voir les couplets de *Richard cœur-de-lion*, p. 298.)

§ 951.—Certaines *romances d'opéras*, intercalées dans des *morceaux d'ensemble*, peuvent être amenées de telle sorte qu'une *ritournelle d'introduction* leur serait inutile et *ferait longueur*.

Telle est, par exemple, la *romance* du *Pré aux Cleres* (dont nous donnons le premier couplet page 297,) laquelle arrive au milieu du *duo dialogué* par lequel commence le *final* du 1^{er} acte.

HÉROLD — *Le Pré aux Cleres*, Final du 1^{er} Acte commençant en Duo. — Publié avec l'autorisation de M^r L. GRUS, Ed-Propriétaire.

LA REINE

ISABELLE

Romance

- jours.

Souvenirs du jeune à - ge sont gravés dans mon cœur.

DUO VOCAL

§ 952.—Il y a des *duos* de tous les caractères et de toutes les coupes.

Par leur forme générale, les uns tiennent de la *romance*; d'autres, de la *cavatine*; d'autres, du *rondeau*; d'autres enfin, du *grand air*.

Le ravissant *duo* du 1^{er} acte de la *Dame blanche* "Il s'éloigne, il nous laisse ensemble" se compose de deux *couplets dialogués* avec un *ensemble* pour *refrain*; la *Sicilienne* du 1^{er} acte d'*Haydée* "C'est la fête au Lido" est une *berceuse* à deux voix en forme de *Rondeau*; la *Tyrolienne* de la *S^t Sylvestre* de F. BAZIN "Noble et fière châtelaine" est une *sérénade* à deux voix et en deux *couplets*, etc.

Il y a également des *duos* genre *barcarolle*, genre *boléro*, genre *villanelle*, etc; et aussi des *nocturnes* à deux voix de différentes formes.

§ 953.—Quant aux *duos dramatiques*, il en est qui, comme les *grands airs*, sont à deux ou trois mouvements, et d'autres à un seul.

§ 954.—Un *duo vocal* est donc une sorte d'*air à deux voix*; seulement, ces deux voix se font entendre tantôt sous forme de *dialogue*, tantôt sous forme d'*ensemble*.

§ 955.—Après ce que nous avons dit des *coupes diverses* et des *différents caractères* de l'*air* et de la *romance*, nous pensons qu'il suffira de donner quelques explications au sujet des *ensembles* et des *dialogues* pour qu'on sache bâtir un *Duo*.

DIALOGUE

§ 956.—Le *dialogue musical* est une *conversation chantée*.

§ 957.—Un *dialogue* doit être plus ou moins *vif* ou *lent*, plus ou moins *serré* ou *large*, suivant l'*esprit* et les *sentiments* exprimés par les interlocuteurs en présence. (Voir §§ 843 à 848.)

§ 958.—Le *dialogue* peut se composer, tour-à-tour : 1^o de *phrases chantantes* réunissant les conditions qui caractérisent le *motif* (§§ 49 et 847) 2^o de *récitatifs non mesurés*; (l'exemple suivant renferme ces deux cas.)

HALEVY — *Les Mousquetaires de la Reine*, Duo du 2^o Acte. Publié avec l'autorisation de MM^s H. FENOIX et C^o, Eds. Propriétaires.

Allegro.

BERTHE. Récitatif non mesuré

Tenez, Monsieur; li-sez bien vi-te.

OLIVIER. Phrase chantante ou motif

Bu-let char-mant que sa

main a tra-cé, Ta dou-ce vu-e, ta dou-ce vue et mien-flamme et mi-a-gi-te.

Modulation en sol b.

REPRISE Repetition du motif précédent

Mais quand cent fois vous l'embrasés, Apprenez-vous, apprenez-vous ce que l'on veut vous dire? Récit OLIVIER

C'est vrai... mais c'est à peine, hélas! si je puis li-re...

3^e de phrases déclamées et mesurées, que l'on accompagne, ordinairement, d'un dessin d'orchestre, afin de donner un intérêt musical qui, le plus souvent, fait défaut au chant déclamé. (Voir, outre l'exemple suivant, les dialogues A, D et F du duo de Zampa) (p. 308 et 309.)

A. ADAM — *Le Châtel*, 2^d Duo. — Publié avec l'autorisation de MM^{es} B. LEMOINE et C^o, Ed.-Propriétaires.

MAX DANIEL

Dessin d'orchestre.

C'est alors, suivant la coutume. Le sabre qu'il décide-ra. Ah! grands dieux! Et je présume qu'un de nous deux y pé-ri-ra. Ah! grands dieux! Mais

ENSEMBLES

§ 959.—Dans certains ensembles, les deux voix marchent à l'unisson ou à l'octave, ce qui, dans l'un et l'autre cas, s'appelle chanter à l'unisson.

VERDI — *Aïda*, (3^e Acte) Duo entre Aïda et Radamès. A. LEDUC, Ed.-Propriétaire.

Allegro.

Viens, fuy-ons a-vant l'au-ro-re Les dan-gers, les dangers de ce-te cour; Viens, je t'ai-me! Ah! je t'ai-me! No-tre gui-de, c'est l'a-mour, c'est l'a-mour.

Viens, fuy-ons a-vant l'au-ro-re Les dan-gers, les dangers de ce-te cour; Viens, je t'ai-me! Ah! je t'ai-me! No-tre gui-de, c'est l'a-mour, c'est l'a-mour.

(Ces ensembles à l'unisson ne doivent se faire que dans le cas où les personnages en présence sont animés des mêmes sentiments.)

§ 960.—Mais, le plus souvent, les *deux voix* forment *harmonie*, (harmonie qui, à deux parties, est nécessairement *incomplète*, puisqu'un *accord complet* n'a pas moins de *trois* ou *quatre sons*,) soit qu'elles *marchent simultanément* à la *tierce*, à la *sixte* ou à d'autres *intervalles harmoniques*; soit qu'elles se répondent à la façon du *genre concertant*: le *mouvement* étant distribué d'une *manière alternative* dans les *deux parties vocales*.

MOUVEMENT SIMULTANÉ DES DEUX VOIX

V. MASSÉ — *Les Saisons*, (12^e Acte) Duo de Pierre et Simone. Publié avec l'autorisation de M^r L. GRIS, Ed.-Propriétaire.

SIMONNE (Soprano)

Voici la moisson finie, — C'est demain, oui, de main,

PIERRE (Ténor)

Voici la moisson finie, — C'est demain, oui, de main,

C'est demain qu'on nous marie. Promets-moi, Je re-moi De m'aimer toute la vie. —

C'est demain qu'on nous marie. Promets-moi, Je re-moi De m'aimer toute la vie. —

MOUVEMENT ALTERNATIF DES DEUX VOIX

ROSSINI — *Le Comte Ory*, Duo du 2^me Acte. Publié avec l'autorisation de M^r PH. MAQUET, Ed.-Propriétaire.

LA COMTESSE

Ah! quel excès d'ivresse! D'où vient cette ten-

LE COMTE

Il faut avec adresse Mu-

-dresse? Pourquoi cette ten-dresse? La crainte en-cour-fop-pres se

-déranger ma ten-dresse. De quel le don-cei-ivresse

§ 961.—Si les deux interlocuteurs sont d'*humeur* et de *sentiments différents*, on doit faire sentir cette *différence*, dans les *ensembles* comme dans le *dialogue*, en donnant à chaque partie le *caractère* qui lui convient en propre.

WEBER — *Le Freischütz*, (2^me Acte) Duo des deux femmes. A. LEDUC, Ed.-Propriétaire.

Allegretto.

AGATHE (mélancolique)

Ah! mon cœur, plein de tristesses.

ANNETTE (enjouée)

Profitons de la jeunesse,

mal - gré - moi gré - mit ton - jours. Cher ob
 Ri - ons, chan - tons tou - jours, Les ins - tants sont si courts! Ri - ons, chan - tons tou - jours. Qui, pro - fi - tous -
 - jet de ma ten - dres - se, Hé - las! pour moi
 de la jeu - nes - se, Loin de gré - mir, chan - tons sans ces - se, Les ins - tants sont si courts!

§ 962.—Quelquefois, on fait entendre, d'abord *seule*, la *mélodie prédominante* de l'ensemble, ayant de réunir les *deux voix*.

HALÉVY — *Les Mousquetaires de la Reine* (Duo du 3^{me} Acte) Publié avec l'autorisation de MM^{es} H. LEMOINE et C^{ie}, Ed - Propriétaires.
 MÉLODIE PRÉDOMINANTE (seule d'abord)

Allegro moderato.

OLIVIER
 seul
 A toi — ma vie en - tiè - re, Je se - rai ton é - poux, ton ap - pui, ton soutien!

ENSEMBLE

ATHÉNÂS
 A toi — ma vie en - tiè - re, Tu se - ras mon é - poux, mon ap - pui, mon soutien!

OLIVIER
 A toi — ma vie en - tiè - re, Je se - rai ton é - poux, ton ap - pui, ton soutien!

§ 963.—Parfois même, cette *mélodie prédominante* est chantée séparément et successivement par les *deux voix*, pour revenir plus tard en *ensemble*.

GOUNOD — *Polycette* (2^{me} Acte) Duo de Pauline et Sévère Publié avec l'autorisation de MM^{es} H. LEMOINE et C^{ie}, Ed - Propriétaires.

Molto moderato.

PAULINE
 So - yez — gé - né - reux! — So - yez — gé - né - reux! De ce temps heu - reux

SÉVÈRE
 seul
 Un autre — est heu - reux! — Un autre — est heu - reux! Son cœur a - mon - reux

ENSEMBLE
 So - yez — gé - né - reux! — So - yez — gé - né - reux! De ce temps heu - reux
 Un autre — est heu - reux! — Un autre — est heu - reux! Son cœur

§ 964. — Voici, pour terminer, l'analyse d'un *grand duo dramatique à trois mouvements*, qui est construit conformément aux *règles traditionnelles des grands morceaux de chant*; il se compose:

1^o de *deux dialogues* bâtis, principalement, sur un *même dessin d'orchestre*;

2^o de *deux ensembles*, l'un en *mouvement lent*, l'autre en *mouvement vif*.

On voit donc qu'il y a une grande analogie entre la *forme générale* de ce *duo* et celle d'un *grand air*. (§§ 855 et suivants.)

HEROLD — *Zampa* (2^m Acte) Grand duo. Publié avec l'autorisation de M. L. GRIS, Ed-Propriétaire.

Allegro deciso. 4 4^m dialogue ALFONSE

Ritournelle-introduction de 6 mesures (Dessin d'orchestre) Pour_ quoi, pour_

_quoi vous troubler à ma vu - e? Quai-je donc fait? Répondez -

CAMILLE 32

A pei - ne jeres-pi - re!

moi! Usent jour 32

Apartés servant de préambule au riantabile (8 mesures)
Largo non troppo. 5

Quel mystè - re effray_ant!

Quel mystè - re effray_ant! Ce dou - te 5

ff *ff* 5

CANTABILE

C 1^{er} ENSEMBLE 1^{re} Phrase, (8 mesures)

O dou - leur! il me croit in - fi - de - le, &
O dou - leur! en vain ma voix rap - pel - le,

2^{de} Phrase, (4 mesures dialoguées)

Ses droits et mon serment; &
Mes droits et son serment;

Répétition de la 4^{de} phrase et Coda (15 mesures)

Il me croit, il me croit in - fi - de - le &
Ma voix en vain, ma voix en vain rappel - le

D 2^{de} Dialogue, (24 mesures)

1^{er} tempo. ALPHONSE CAMILLE
Quel est donc cet é - poux? Ne m'in - ter - ro - gez pas! &

E Motif principal de l'Allegro, (17 mesures)

Allegro vivace.

CAMILLE

Il faut se quit - ter pour la vi - e, &

Répétition du motif précédent.

ALPHONSE

Eh quoi, se quit - ter pour la vi - e, &

F 3^{de} dialogue, (37 mesures)

Animé.

ALPHONSE

CAMILLE

Non, Ca - mil - le, tu ne m'aimes ja - mais! O ciel! &
ff

E^{bi} Reprise du motif E

CAMILLE (17 mesures)

Il faut se quit - ter pour la vi - e, &

ALPHONSE (17 mesures)

Eh quoi, se quit - ter pour la vi - e, &

G Coda 2^d ensemble, (24 mesures)

Pour ton bon - heur, pour ton bon - heur fe - ra - des - vœux, Ritournelle finale & (12 mesures)
Est de pou - voir ex - pi - rer, ex - pi - rer à les yeux,

MORCEAUX d'ENSEMBLE pour PLUSIEURS VOIX

Trios, Quatuors, Quintettes, etc... et Chœurs

§ 965.—Ce chapitre étant consacré non seulement aux *trios, quatuors, quintettes vocaux*, etc, mais encore aux *morceaux* écrits pour des *masses chorales*, nous devons commencer par donner, au sujet de ces derniers, les explications suivantes:

CHŒURS

§ 966.—Les *chœurs* n'étant pas destinés à être chantés par des *artistes di primo cartello*, doués de *voix exceptionnelles*, on comprend la nécessité d'en maintenir les diverses parties dans l'*étendue ordinaire des voix* pour lesquelles elles sont écrites. (§§ 674 et 675, 683 à 685.)

§ 967.—On doit, de plus, y éviter toute *difficulté d'exécution* qui serait insurmontable pour de *simples choristes*.

§ 968.—Ces conditions étant observées, toutes les *combinaisons* auxquelles se prêtent les *trios, quatuors vocaux*, etc, sont applicables aux *chœurs*.

FORME ET CARACTÈRE DES MORCEAUX A PLUSIEURS VOIX

§ 969.—Pour ce qui est du *caractère* et de la *forme générale* des morceaux de *chant à trois parties et plus*, ce qui a été dit au sujet des *duos* (§§ 952 à 958) leur est applicable: ils se composent, comme ces derniers, de *dialogues* et d'*ensembles*; seulement, les *dialogues* sont répartis entre un *plus grand nombre de personnages*, et les *ensembles* comprennent un *plus grand nombre de parties*.

BOÏELDIEU—*Jean de Paris*, Final du 1^{er} Acte.

Allegro spiritoso. Dialogue entre les cinq personnages principaux.
LA PRINCESSE DE NAVARRE

Di - les - moi donc, Sé - né - chal, Quel est cet o - ri - gi - nal, Qui, dans cette hô - tel - le -

LE SÉNÉCHAL

- ri - e, Sans nul le cé - ré - mo - ni - e, Vent s'instal - ler mal - gré vous. Vous le vo - yez de - vant

LUREZZA (à Jean)

FÉDRIGO (à Jean)

vous. N'ex - ci - lez point son cour - roux; Cro - yez - moi, re - ti - rez - vous. N'ex - ci - lez point son cour -

JEAN DE PARIS

roux; Croyez - moi, re - ti - rez - vous. Bieu loin que je me re - ti - re. Plus que jamais je dois di - re,

ENSEMBLES

§ 970.—Parmi les *ensembles vocaux* à trois parties et plus, il en est qui n'ont aucun *accompagnement instrumental*.

Nous citerons, notamment, le *Trio sans accompagnement* de *Robert-le-Diable* "Cruel moment fatal mystère!" le *quatuor* du *Comte Ory* "Noble châtelaine" et l'ensemble suivant.

HALEVY — *Les Mousquetaires de la Reine*, (1^{er} Acte) Serment des Chevaliers. Publié avec l'autorisation de M^{me} H. LEMOINE et C^{ie} Ed.-Propriétaires.

OLIVIER et HECTOR
Ténors

En preux che_valiers nobles da - mes, Nous ve_nous tous à vos ge - noux, &

ROLAND et CRÉQUÉ
Basses

En preux che_valiers nobles da - mes, Nous ve_nous tous à vos ge - noux, &

§ 971.— Ces *ensembles sans accompagnement* doivent être écrits suivant les règles de l'*harmonie* et du *contrepoint*, en tenant compte, toutefois, des *observations* qui ont été faites (§ 196 et suivants) touchant l'*application* de certaines de ces règles à la *composition idéale*, et en s'inspirant aussi des *indications* qui ont été données (page 177 et suivantes) au sujet des dispositions diverses du *quatuor à cordes*, abstraction faite, bien entendu, de ce qui est tout-à-fait particulier aux *instruments* dont il s'agit dans ce chapitre.

§ 972.— Dans les *ensembles vocaux* sans accompagnement, il est indispensable que la *plus grave* des parties vocales fournisse une *bonne basse* à l'*harmonie*.

§ 973.— Quant aux *ensembles* dont l'*accompagnement instrumental* fait entendre la *vraie basse*, il n'est pas nécessaire que *cette basse* soit faite, en même temps, par la partie la plus grave des *voix*, et l'on peut disposer celles-ci à son gré, au-dessus de la *basse instrumentale*.

(Voir, dans l'exemple suivant, le passage A à B de la partie de *Ténor*)

HÉROLD — *Le Pré aux Clercs*, (3^{me} Acte) *Trio* avec accompagnement d'orchestre. LEBUS, Ed.-Propriétaire.

Allegro moderato.

ISABELLE (Soprano)

C'en est fait! le ciel même A re - çu nos serments, Sa puis - san - ce su - prême Vient d'u - nir deux amants. &

MARCIERITE (Mezzo-Soprano)

C'en est fait! le ciel même A re - çu vos serments, Sa puis - san - ce su - prême Vient d'u - nir deux amants. &

MÉRY (Ténor)

C'en est fait! le ciel même A re - çu nos serments, Sa puis - san - ce su - prême Vient d'u - nir deux amants. &

PARTIES RÉELLES

§ 974.— Ainsi qu'il a été dit au § 208, il est rare qu'on écrive à plus de quatre parties réelles, même quand on dispose d'un grand nombre de voix ou d'instruments.

Voici, par exemple, un ensemble pour lequel l'auteur disposait de six voix, et qu'il n'a écrit qu'à trois ou à quatre parties réelles.

V. MASSÉ—*La Reine Topaze*, Introduction du 1^{er} Acte. Publié avec l'autorisation de M^{me} R. LEMOINE et C^{ie} Ed.-Propriétaires.

ANNUBAI (Baryton solo)

Ab! quelle fête, ah! quel plaisir! Déjà la nuit s'a-chève:

MANFREDI et LOREDANO (Ténors)

Ab! quelle fête, ah! quel plaisir! Déjà la nuit s'a-chève:

REMO (Baryton)

Ab! quelle fête, ah! quel plaisir! Déjà la nuit s'a-chève:

GRITTI et ZENO (Basses)

Ab! quelle fête, ah! quel plaisir! Déjà la nuit s'a-chève:

§ 975.— On peut même, de parti-pris, faire marcher à l'unisson ou à l'octave, toutes les voix d'un ensemble de trio, quatuor, etc, comme celles d'un duo (§ 959.)

HALÉVY—*La Juive*, 2^d Trio du 2^me Acte. Publié avec l'autorisation de M^{me} R. LEMOINE et C^{ie} Ed.-Propriétaires.

RACHEL

D'un cœur sacri - lé - ge Et que l'en - fer pro - lé - ge, Quels sont donc les pro - jets?

LEOPOLD

Par - ju - re et sacri - lé - ge, Ah! le re - mords — mias - sié - ge, Et c'est trop de for - faits.

ELEAZAR

Chré - tien — sacri - lé - ge Que l'en - fer pro - lé - ge, Je con - nais — les pro - jets

SAINT-SAËNS—*Phryné*, Trio. Publié avec l'autorisation de M^{me} A. DURAND et Fils, Ed.-Propriétaires.

PHRYNE, LAMPITO et NICIAS à l'unisson

o re - ne de Cy - thè - re! Jamais l'encens pour toi ne cesse de fu - mer.

VERDI — *Aïda*, (2^me Acte) Chœur des Prêtres. A. LEBOC, Ed-Propriétaire.

Il le faut! — que leur ra- ce pé - ris - se! De nos Dieux — que l'ar - rêt s'ac - com - plis - se! Quand les
 Dieux — ont dic - té leur sup - pli - ce, O grand Roi, — pourrais-tu par - don - ner. A mort! &

Il le faut! — que leur ra- ce pé - ris - se! De nos Dieux — que l'ar - rêt s'ac - com - plis - se! Quand les
 Dieux — ont dic - té leur sup - pli - ce, O grand Roi, — pourrais-tu par - don - ner. A mort!

§ 976. — Mais, le plus souvent, les *voix* sont disposées de telle sorte qu'elles forment *harmonie*, soit qu'elles marchent *du même pas* et *simultanément*, en *accords plaqués*, soit qu'elles se meuvent d'une *manière indépendante* les unes par rapport aux autres, soit enfin qu'elles se *répondent* en une sorte de *dialogue harmonique*.

Ensemble de voix marchant simultanément en accords plaqués.

VERDI — *Aïda*, (2^me Acte) Chœur triomphal. A. LEBOC, Ed-Propriétaire.

Gloire à l'Égypte, au no - ble Roi Que le delta ré - vè - re. I - sis, que la pri -
 è - re, I - sis, que la pri - è - re Sé - lé - ve jus - qu'à toi. &

Gloire à l'Égypte, au no - ble Roi Que le delta ré - vè - re. I - sis, que la pri -
 è - re, I - sis, que la pri - è - re Sé - lé - ve jus - qu'à toi. &

Gloire à l'Égypte, au no - ble Roi Que le delta ré - vè - re. I - sis, que la pri -
 è - re, I - sis, que la pri - è - re Sé - lé - ve jus - qu'à toi. &

Gloire à l'Égypte, au no - ble Roi Que le delta ré - vè - re. I - sis, que la pri -
 è - re, I - sis, que la pri - è - re Sé - lé - ve jus - qu'à toi. &

Ensemble de voix marchant d'une manière indépendante.

GOUNOD — *Polyeucte* (11^e Acte, 2^oe Tableau) *Quatuor avec chœur et orchestre.*Publié avec l'autorisation
de MM^s H. LE MOINE et C^{ie}, Ed-Propriétaires.A.-B. — Nous ne donnons pas, ici, le *chœur* ni l'*accompagnement* parce qu'ils ne sont pas utiles à notre démonstration.

PALLINE
J'ai compris son re-gard, — son regard — de flam-me! —

POLYEUCTE
J'ai compris — son regard. — son regard — de flam - me! Pau -

SÉVÈRE
Et - - le brû - le — d'une autre flam - me, Et - le brû - le — d'une autre

FÉLIX
Dans ses yeux — quel re-gard — de flamme! Il l'aime en -

Mais au au - tre remplit mon à - me, Un au - tre remplit mon à - - - me

- li - ne règne dans son â - me, Pau - li - ne — rè - gne dans son à -

flam - me, Et je l'ai - me, hé - las! — comme au-tre - fois. — Hé - - - las!

- cor comme au-tre - fois! — Hé - - las! — Hé - - - las! il l'aime en - cor

DIALOGUE HARMONIQUE

ROSSINI — *Guillaume Tell*, Fragment d'un chœur du 1^{er} Acte. (Dialogue harmonique) Publié avec l'autorisation de M^e L. GRUS, Ed-Prop.

Hy - né - ne - e. Ta jour - né - e For - tu - né - e Luit pour nous, Luit pour nous.

Ton beau jour Luit pour nous, Ton beau jour Luit pour nous.

Ton beau jour Luit pour nous, Ton beau jour Luit pour nous.

§ 977.—Que les voix marchent *simultanément* ou d'une manière *indépendante*, on doit, autant que possible, rendre *intéressants* et surtout *bien chantants* les *dessins mélodiques* des *diverses parties vocales*, tout en les combinant de manière à en obtenir une *harmonie* d'une *plénitude* satisfaisante, selon le nombre de voix employées.

§ 978.—Quelquefois, *une ou plusieurs des parties vocales* sont chargées de la *mélodie prédominante* pendant que les autres ne font qu'une sorte d'*accompagnement*.

F. DAVID—*Lalla Roukh*, Chœur d'introduction du 1^{er} Acte. M^{me} A. F. GIROD, Ed.-Propriétaire.

Mélodie prédominante aux *sopranos*

Sopranos
C'est i - ci le pa - ys des ro - ses, C'est i - ci qu'il faut s'arrê - ter;

Parties d'accompagnement
Contraltos et Ténors
C'est i - ci le pa - ys des ro - ses, C'est i - ci qu'il faut s'arrê - ter;

Basses
C'est i - ci le pa - ys des ro - ses, C'est i - ci qu'il faut s'arrê - ter;

HALÉVY—*La Reine de Chypre*, (2^{me} Acte) Chœur d'introduction. Publié avec l'autorisation de MM^{es} BELLEMOINE et C^{ie}, Ed.-Le p.

Mélodie prédominante aux 1^{er} dessus et aux 4^{es} ténors, *dessins d'accompagnement* aux autres parties.

Allegro vivace.

1^{er} Dessus
Ah! pour nous

1^{er} Ténors
Ah! pour nous

2^{es} Dessus
Le beau jour, la bel - le fé - te, Le beau jour la

2^{es} Ténors et Basses
Le beau jour, la bel - le fé - te, Le beau jour la

quel beau jour, Pour nous la bel - le fé - te &

quel beau jour, Pour nous la bel - le fé - te &

bel - le fé - te! Doux ins - tant pour le plai - sir, Ah! &

bel - le fé - te! Doux ins - tant pour le plai - sir, Ah!

Mélodie prédominante aux 2^{es} dessus et aux basses, *dessins d'accompagnement* aux autres parties.

1^{er} Dessus
Au noble hy - men que l'on ap - prête, I - ci nos cœurs veu - lent su - nir. Au

Ténors
Au noble hy - men que l'on ap - prête, I - ci nos cœurs veu - lent su - nir. Au

2^{es} Dessus
Au noble, au doux hy - men qu'i - ci le ciel ap - prê - te,

Basses
Au noble, au doux hy - men qu'i - ci le ciel ap - prê - te.

§ 979.—Dans les *chœurs mixtes* (ceux qui, comme les précédents, sont écrits pour voix d'hommes et voix de femmes) il arrive, assez fréquemment, que deux parties des voix d'hommes sont doublées à l'octave supérieure par les voix de femmes correspondantes.

HÉROLD — *Zampa*, (3^{me} Acte) Sérénade - Chœur. L. GRUS, Ed.-Propriétaire.
Andante.

Dessus
La nuit pro - fon - de Cou - vre le monde, Heureux instants!

Ténors
La nuit pro - fon - de Cou - vr. le monde, Heureux instants!

Basses
La nuit pro - fon - de Cou - vre le monde, Heureux instants!

§ 980.—De même que pour la *musique instrumentale* (§ 484) on peut *fractionner* certains traits ou *dessins mélodiques*, soit à cause de leur trop grande *étendue*, soit pour ménager des *respirations* aux chanteurs.

Dessin mélodique du Ténor, dont le renforcement à l'unisson est réparti entre le *soprano* et la *basse*, ni l'une ni l'autre de ces dernières voix ne pouvant l'exécuter intégralement.

HALÉVY — *La Reine de Chypre*, (2^e Acte) Chœur des Gondoliers. H. LEMOINE et C^{ie}, Ed.-Propriétaires.

Soprano solo
Aux feux — scin - til - lants

Ténor solo
Aux feux — scin - til - lants des é - toi - les,

Basse solo
des é - toi - les.

Dessin mélodique de longue haleine, *fractionné* entre les *voix graves* et les *voix hautes*, dans le double but de les maintenir dans l'étendue de leurs *diapasons respectifs*, tout en leur ménageant des *respirations nécessaires*.

HALÉVY — *La Reine de Chypre*, Final du 4^{me} Acte. H. LEMOINE et C^{ie}, Ed.-Propriétaires.

Allegro mollo.
Sopranos et 1^{re} Ténors
2^{es} Ténors et Basses

D'un sa - cri - lège — a - bomi - na - ble Le peuple veut — le châ - timent. &

D'un sa - cri - lège — a - bomi - na - ble Le peuple veut — le châ - ti - ment. — D'un sa - cri - &

ff

§ 981.—Placé à propos, le *genre fugué* peut être d'un bon effet dans les *ensembles vocaux*.

ROSSINI—*Guillaume Tell*, Introduction du 1^{er} Acte. Publié avec l'autorisation de M^e L. GRIS, Ed. Propriétaire.

Allegro Vivace.

Sopranos
Cé - lé -

Tenors
Cé - lé - brons, cé - lé - brons — par nos

Basses
Cé - lé - brons, cé - lé - brons — par nos jeux Et l'hy - men et ses

— brons, cé - lé - brons — par nos jeux Et l'hy - men et ses nœuds.

jeux Et l'hy - men et ses nœuds, Et l'hy - men — et ses nœuds.

nœuds, Cé - lé - brons par nos jeux Et l'hy - men et ses nœuds.

§ 982.—Ainsi qu'il a été dit (§ 964) on doit, dans les *ensembles*, comme dans les *dialogues*, donner à chaque partie la *physionomie* qui convient au *personnage* qui doit l'interpréter, suivant les sentiments qui l'animent. Qu'on remarque, dans le *fragment* ci-dessous, les *différences d'expression* qui existent entre la *partie* du poltron *Dandolo* agité par la peur, celle de *Camille* et de *Ritta*, l'une et l'autre *consternées* et comme *paralysées* par la présence du terrible *Zampa*, et enfin, celle de ce *bandit passionné*, à la vue de *Camille*, objet de ses désirs.

HÉROLD — *Zampa*, (1^{er} Acte) Quatuor. Publié avec l'autorisation de M^e L. GRIS, Ed. Propriétaire.

CAMILLE
Que mon â - me est é - mu - - e! Son re -

RITTA
Que mon â - me est é - mu - - e! Son re -

DANDOLO
Le voi - là, le voi - là, le voi - là! — Le voi - là, le voi - là, le voi - là! — Son regard a doublé mon ef -

ZAMPA

-gard a doublé mon ef-froi! Que mon âme est é-mu-e! &
 -gard a doublé mon ef-froi! Que mon âme est é-mu-e! &
 -froi. — Son re-gard a doublé mon ef-froi! Le voi-là, le voi-là, le voi-là! — Le voi-là, le voi-là, le voi-là! — &
 Quel-le i-vres-se in-con-nu-e!

Voir également les *ensembles* du *trio final* de la *Dame blanche* (1^{er} acte) dont toutes les *parties de chant* sont si bien appropriées aux *caractères respectifs* des trois personnages. Voir aussi, dans le même ouvrage, l'admirable *scène de la vente*, au 2^o acte.

CROISEMENTS

§ 983.—On peut, quelquefois, faire des *croisements* entre les *parties vocales*, mais c'est à la condition que ces *croisements* ne soient pas de nature à empêcher de distinguer la *mélodie prédominante*.

§ 984.—C'est surtout, au contraire, pour mettre *en relief* un *dessin mélodique intéressant* qu'on fait ainsi monter accidentellement une partie *au-dessus* de celles qui lui sont *ordinairement supérieures*.

UNISSONS ET OCTAVES CONSÉCUTIFS ACCIDENTELS

§ 985.—On a vu (§ 975) que, de *parti pris*, on peut faire *marcher ensemble*, à l'*unisson* ou à l'*octave*, toutes les voix; et d'autre part (§ 978) que plusieurs des *parties vocales* peuvent être, à la fois, chargées de faire entendre la *mélodie prédominante*, à l'*octave* ou à l'*unisson*, pendant que les autres parties ne font qu'une sorte d'*accompagnement*.

Les parties qui marchent à l'*unisson* ou à l'*octave*, n'étant que des *redoublements* les unes des autres, ne comptent, en somme, que pour *une seule partie réelle* (§ 240)

§ 986.—Ajoutons à cela que, si l'on veut réduire, accidentellement, le nombre des *parties réelles* d'un ensemble sans cependant les faire taire, on peut, momentanément, en *confondre* deux ou trois, en les faisant marcher à l'*unisson* ou à l'*octave*.

(Voir, page 74, l'ensemble de *Sémiramis*.)

OUVERTURE

RÉFLEXIONS PRÉLIMINAIRES

§ 987.— *Il est de mode, aujourd'hui, de commencer un opéra, non plus par une ouverture, mais seulement par une introduction ou un prélude de quelques mesures.*

Pourquoi cela ?

Serait-ce par la raison que, dans la *musique dramatique moderne*, l'orchestre s'étant emparé du rôle prépondérant qui, naguère encore, appartenait aux chanteurs, il serait superflu de donner à la partie symphonique déjà très importante, un grand morceau de plus ?

Ou bien, pense-t-on que les spectateurs, ne s'intéressant plus qu'à l'action dramatique, n'auraient pas la patience d'écouter un morceau purement musical ayant une certaine durée ?

Nous ne savons.

Mais, à notre avis, une *ouverture bien faite* avait son charme et sa raison d'être : c'était comme une préface qui préparait parfaitement au sujet de la pièce et en faisait pressentir la couleur et le caractère.

Et vraiment, n'eût-il pas été regrettable que cette mode, s'établissant un siècle plus tôt nous eût privés des belles ou charmantes ouvertures de MOZART, CHERUBINI, MÉHUL, BEETHOVEN, BOÏELDIEU, ROSSINI, WEBER, AUBER, HERALD, etc.

Qu'il nous soit donc permis d'espérer qu'on n'a pas définitivement renoncé à la *forme-ouverture* qui nous a valu tant d'adorables pages de *musique symphonique*.

ORIGINE DES THÈMES OU MOTIFS

d'une Ouverture d'Opéra

§ 988.— Parmi les nombreux motifs que doit renfermer un opéra (phrases de chant, traits ou dessins d'orchestre, etc.) on peut, généralement, trouver une grande partie (si non la totalité) des thèmes qui sont nécessaires à la composition de l'ouverture.

§ 989.— Ainsi construite au moyen de matériaux fournis par la partie lyrique de l'œuvre à laquelle elle appartient, l'ouverture est une sorte d'exorde, résumé des principaux motifs qu'on doit entendre par la suite.

§ 990.— Ce système, qui consiste à bâtir l'ouverture d'un opéra au moyen de thèmes qui lui sont empruntés, est celui que nos compositeurs dramatiques ont suivi le plus souvent.

§ 991.— Cependant, bien des musiciens ont trouvé plus intéressant de composer de toutes pièces leurs ouvertures, en créant des thèmes tout exprès pour elles.

CARACTÈRE ET DÉVELOPPEMENTS

qu'il convient de donner à une Ouverture

§ 992.— Une ouverture doit être écrite dans le style et le caractère général de l'ouvrage auquel elle est destinée.

§ 993.— Ses développements doivent être, jusqu'à un certain point, proportionnés à l'importance de cet ouvrage.

(On comprend, en effet, qu'il serait peu sensé de donner de très grands développements à l'ouverture d'un petit ouvrage, de même qu'il serait ridicule de faire, pour un opéra-bouffe, une ouverture d'un caractère pompeux ou pathétique.)

FORME GÉNÉRALE DE L'OUVERTURE

§ 994.—Il existe quelques ouvertures à *un seul mouvement*, lequel, en pareil cas, est *un mouvement vif*. Telles sont celles des *Noces de Figaro* de MOZART et du *Mariage secret* de CIMAROSA.

Les Noces de Figaro, Overture



Le Mariage secret, Overture.



(Bien entendu, nous considérons comme *quantité négligeable* les trois mesures en mouvement large qui servent de *prélude* à ce dernier morceau)



§ 995.—Mais, le plus souvent, une ouverture se compose de *deux mouvements principaux*, dont l'un est plus ou moins *lent* et l'autre plus ou moins *vif*, sans préjudice de ceux qui peuvent se présenter *incidemment*. (Nous appellerons *Andante* le mouvement *lent*, et *Allegro* le mouvement *vif*, quel que soit leur degré de vitesse ou de lenteur.)

Voici quelques exemples d'ouvertures à deux mouvements.

MOZART	<i>La Flûte enchantée</i>	
»	<i>Don Juan</i>	
CHERUBINI	<i>Les deux journées</i>	
ROSSINI	<i>L'Italienne à Alger</i>	
»	<i>Otello</i>	
	<i>La Gazza ladra</i>	
WEBER	<i>Obéron</i>	
»	<i>Le Freischütz</i>	

Comme ouvertures à deux mouvements, citons encore celles de *La Dame blanche* et des *Deux nuits* de BOÏELDIEU; celles de la *Muette de Portici* et d'*Haydée* d'AUBER.

§ 996.—Il y a aussi des ouvertures à trois, quatre mouvements et plus.

Parmi les ouvertures à trois mouvements nous citerons les suivantes:

ROSSINI — *Maometto secondo* — Maestoso ($\frac{3}{4}$) Andante maestoso ($\frac{2}{4}$) Allegro moderato (C.)^(*)

WEBER — *Preciosa* — Allegro moderato ($\frac{3}{4}$) Moderato ($\frac{2}{4}$) Allegro con fuoco (C.)

AUBER — *Le Domino noir* — Allegretto ($\frac{3}{4}$) Allegro non troppo ($\frac{3}{8}$) Allegro assai ($\frac{6}{8}$)

HALÉVY — *Charles VI* — Moderato assai (C) Adagio ($\frac{12}{8}$) Allegro non troppo (C.)

Le Val d'Andorre — Andantino ($\frac{6}{8}$) Allegretto ($\frac{6}{8}$) Allegro moderato (C.)

§ 997.—Ouverture de *Guillaume Tell* de ROSSINI à quatre mouvements:

Andante ($\frac{3}{4}$) Allegro (C) second Andante ($\frac{3}{8}$) Allegro vivace ($\frac{2}{4}$).

§ 998.—Ouverture de *La Part du diable* d'AUBER change sept fois de mouvement; celle de *Gulathée* de VICTOR MASSÉ en change dix fois.

Ces dernières coupes sont tout à fait *exceptionnelles*.

§ 999.—Du reste, quand on puise dans un opéra les éléments constitutifs de son ouverture, la coupe de celle-ci dépend beaucoup, on le conçoit, de la nature, du nombre et de l'importance de ces éléments, qui sont les matériaux au moyen desquels on la construit.

§ 1000.—Quant à l'ouverture que l'on compose de toutes pièces (§ 994) on lui donne la forme que l'on veut, puisque les thèmes dont on se sert pour la bâtir sont imaginés en vue de sa construction.

§ 1001.—Certaines ouvertures sont de véritables tableaux. Telle est celle du *Jeune Henri* de MÉBIL, qui représente une chasse à courre, ainsi que celle de *Guillaume Tell* ci-dessus mentionnée, qui est une peinture de différentes scènes de la nature Alpestre.

§ 1002.—La coupe de pareilles ouvertures (*genre descriptif*) est, nécessairement, subordonnée aux programmes que s'imposent leurs auteurs.

UNITÉ TONALE ET RAPPORTS DE TONALITÉ qui doivent exister entre les diverses parties de l'ouverture

§ 1003.—Sauf des exceptions extrêmement rares, l'unité tonale a été observée dans la composition des ouvertures, qui, presque toutes, commencent et finissent dans le même ton.—C'est là un principe qui doit être généralement suivi.

§ 1004.—Mais, s'il en est ainsi du ton, il en va différemment du mode.

§ 1005.—En effet, un grand nombre d'ouvertures commencent en mode mineur et finissent en mode majeur (même tonique)

Telles sont celles des ouvrages suivants:

Don Juan (ré mineur, ré majeur;) *Guillaume Tell* (mi mineur, mi majeur;)

Le Domino noir (fa mineur, fa majeur;) *Charles VI* (ré mineur, ré majeur;) etc.

(*) Il est à remarquer que cette ouverture commence par deux mouvements lents de suite, dont le premier a quatre-vingt-cinq mesures et le second quatre-vingt-dix, alors que l'allegro moderato qui la termine n'en a que cinquante-quatre.—C'est le seul cas que nous connaissions d'une ouverture où les mouvements lents tiennent une aussi large place.

EXCEPTIONS

§ 1006.— Quelques ouvertures commencent dans un *ton mineur* et finissent par son *relatif majeur*, comme :

Preciosa (la mineur, do majeur;) *Le Pré aux Cleres* (sol mineur, si b majeur;)

Haydée (ré mineur, fa majeur;) etc.— Mais la *grande affinité* qui existe entre un *ton mineur* et son *relatif majeur* autorise cette licence. (§ 186)

§ 1007.— On peut encore trouver *telle ouverture* dont le *commencement* et la *fin* sont dans des *tonalités moins homogènes* que les précédentes.

Cette infraction à la règle est ordinairement motivée par la nécessité de placer certains *motifs* dans tel ou tel ton selon les *instruments* qui doivent les exécuter, afin d'en obtenir de *bonnes sonorités*.

Tel est le cas de l'ouverture des *Noces de Jeannette*, qui débute par un *carillon* en mi majeur, alors que le *ton principal* du morceau est celui de la par lequel commence et finit l'*Allegro*.

§ 1008.— Mais, ces *exceptions* ne sauraient infirmer la règle du § 1003; elles prouvent, seulement, que cette règle n'est pas considérée comme *absolue* par tous les musiciens.

FORME DE L'ANDANTE

§ 1009.— Il en est de la forme d'un *Andante d'ouverture* comme de celle d'un *Adagio de sonate*: cette forme est *très variable*. (§§ 404 et suivants)

Dans l'ouverture de la *Flûte enchantée* de MOZART, le premier mouvement (un *adagio*) n'est qu'une *introduction* composée d'un *seul motif*, lequel est précédé de quelques *accords plaqués*.

Dans celle de *Don Juan* du même auteur, l'*Andante*, bâti sur des *fragments* de la musique qui accompagne l'apparition du *Commandeur* au dernier acte, est une *magistrale introduction* de dix-huit mesures.

Adagio. (16 mesures.) Motif ou thème.

Andante.

L'*adagio* par lequel commence l'ouverture du *Freischütz* de WEBER se compose :

1^o d'un *dessin mélodique* de huit mesures sans accompagnement, ayant le caractère d'une *introduction*;

2^o d'un *Cantabile* de seize mesures dont le *chant* est confié aux *cors*;

3^o d'un *récit dramatique* de douze mesures dont le *motif* est emprunté à l'air de MAX.

Adagio.

Il est donc de *forme ternaire*.

§ 1010.— En général, dans les ouvertures de ROSSINI, l'*andante* est composé sur *deux motifs*, dont l'un est un *Cantabile* ou *phrase chantante*, et l'autre, un *thème assez court* (trait ou dessin mélodique) plus ou moins développé.

Celui des deux motifs qui se présente le *premier* est, ordinairement, *répété* après le *second*, ou seulement *rappelé*. (Voir ci-après l'*Andante* de l'ouverture du *Barbier de Séville*, page 326.)

Mais, le grand maître italien a procédé quelquefois différemment.

Par exemple, dans l'ouverture de *Sémiramis*, les deux motifs de l'andante se répètent l'un et l'autre; le premier, exactement, mais à l'octave; le second, avec de nouveaux développements et dans d'autres modes.

Cantabile Trait Cantabile Trait

A 1^{er} motif (20 mesures) B Tutti (8 mesures) A^{bis} à l'8^{ve} B^{bis} Tutti en mineur.

Andantino, *p* *ff* *p* &

Cet Andante se divise en deux parties à peu près semblables: c'est la forme binaire.

§ 4011.—Dans les ouvertures d'AUBER, l'andante est, généralement, assez court: celui de la Muette de Portici n'a que douze mesures à 6/8; celui d'Haydée a seize mesures à 9/8.

Son ouverture du Domino noir, bien qu'à trois mouvements, ne possède pas d'andante.

§ 4012.—Les ouvertures d'HÉROLD n'ont pas toujours, non plus, de véritable andante.

Dans celle de Zampa, le refrain de la ballade un solo de clarinette en mouvement modéré

Vient interrompre, momentanément, l'allegro virace par lequel débute le morceau; et plus loin tient lieu de cantabile.

Le motif expressif ou Cantabile de l'ouverture du Pré aux Clercs est également un solo de clarinette en mouvement modéré.

§ 4013.—En examinant les exemples d'ouvertures à deux mouvements que nous donnons à la page 320, on peut constater qu'elles commencent toutes par l'andante pour finir par l'allegro.

§ 4014.—Mais, fort souvent, l'andante est précédé lui-même de quelques mesures d'un tutti éclatant, en mouvement plus ou moins vif, dont le but est de commander le silence et d'appeler l'attention du spectateur, afin qu'il écoute avec recueillement la musique de l'andante qui, d'habitude, est dans les nuances douces.

Cette précaution n'est pas superflue, car (tout le monde a pu le remarquer) quand le début d'une ouverture se joue piano ou surtout pianissimo, au milieu des conversations de la salle, on en perd tout le commencement.

A. ADAM.—Ouvverture de *Si j'étais Roi!* A LEDUC, Ed.-Propriétaire
Introduction (17 mesures)
Allegro non troppo.

ff *pp* &

Andante sostenuto.

FORME DE L'ALLEGRO

§ 4015.—La construction d'un *allegro d'ouverture*, dans sa forme la plus simple, exige l'emploi de deux motifs principaux et de quelques motifs secondaires.

§ 4016.—Ainsi que les deux thèmes d'un *allegro de sonate* (§ 367) les deux motifs principaux d'un *allegro d'ouverture* doivent être d'allure différente (chacun d'eux ayant une *physionomie* qui le distingue de l'autre) de manière à éviter, à la fois, l'uniformité et la confusion qui résulteraient, sans cela, du plus ou moins de similitude de ces deux motifs.

§ 4017.—Habituellement, de ces deux motifs principaux, le premier est le plus *vif*, le plus *fin* ou le plus *brillant*; le second est plus *posé*, plus *chantant*: c'est ce qu'on appelle le *cantabile*, c'est-à-dire le *chant*.

§ 4018.—Pour ce qui est des rapports de tonalité qui doivent exister entre ces principaux motifs, tout ce qui a été dit aux §§ 384 à 394 leur est applicable.

§ 4019.—Les motifs secondaires sont destinés à relier entre eux les motifs principaux et à jeter de la variété dans les effets d'orchestre. Ce sont les divertissements ou passages épisodiques de l'ouverture.

Tantôt ils se présentent sous forme de dialogues; (voir l'exemple X ci-dessous) ou bien, ce sont des tutti d'orchestre: (voir, p. 327, *Allegro du Barbier*, lettre B.)

D'autres fois, ce sont des progressions ascendantes formant *crescendo*; ces *crescendos* se placent à la fin des périodes (§ 4021) et surtout de la dernière où ils précèdent immédiatement la *coda* (*Allegro du Barbier*, lettre D et D^{bis};) ou ce sont, au contraire, des progressions descendantes en *diminuendo*; (voir ci-dessous l'exemple Y.)

Enfin, on rencontre, parfois, des passages épisodiques construits à la manière du travail thématique. (Voir, p. 329, l'ouverture du *Pré aux Clercs*, lettre G.)

§ 4020.—A tout cela, il faut ajouter une *coda* dont le thème peut être pris: soit dans l'un des principaux motifs, soit dans l'un des motifs secondaires; à moins qu'il ne soit composé tout exprès, ou emprunté spécialement à l'une des parties quelconques de l'opéra lui-même.

BOÏELDIEU — Overture du *Calife de Bagdad*

Dialogue entre le 1^{er} Violon et le second, le 1^{er} doublé par le Hautbois ou la Flûte, le 2^d doublé par la Clarinette.

X

ROSSINI — Overture de *Guillaume Tell*, Déroulement de l'orage. Publié avec l'autorisation de M. L. GRUS, Ed-Propriétaire.

Y

Di - mi - nu - en - do.

DIVISION ET CONDUITE DE L'ALLEGRO D'OUVERTURE

dans sa forme la plus simple

§ 1021.—La *coupe* la plus simple de l'*Allegro d'ouverture* est celle qui le divise en *deux grandes périodes* à peu près pareilles, dont l'une est la *période d'exposition*, et l'autre la *période de répétition* (§§ 360 à 363)

Voici la *marche* qui a été généralement suivie dans la *conduite* de ces *deux périodes*; notamment par ROSSINI dans la plupart de ses *ouvertures*. (Voir ci-après l'analyse de l'*Allegro* de celle du *Barbier de Séville*.)

PREMIÈRE PÉRIODE

- A.—*Premier motif*, d'un caractère *vif, léger* ou *brillant* (Ton principal;)
- B.—*Tutti* et *modulation* conduisant au ton du *second motif*;
- C.—*Second motif*, d'un caractère *plus posé*, plus *chantant* que le premier et dans un autre ton que celui-ci;
- D.—*Crescendo* conduisant à un nouveau *tutti*, lequel est quelquefois suivi d'une *courte Coda*.

SECONDE PÉRIODE

- A^{bi}—*Répétition* du premier motif (même ton que la première fois;)
(Ici, au besoin, un *épisode transitif* en *modulations convergentes*.)
- C^{bi}—*Répétition* du second motif (cette fois dans le *ton principal*);
- D^{bi}—*Répétition* du *crescendo, tutti* et *coda* (celle-ci plus développée que la première.) Le tout dans le ton principal.

MODIFICATIONS APPORTÉES A CE PLAN

§ 1022.—Dans certaines ouvertures l'*allegro* renferme *trois* ou *quatre motifs principaux* au lieu de *deux*.

C'est principalement dans les ouvertures à *un seul mouvement* (§ 994) que pareille chose se rencontre. (Voir ci-après, page 328, l'analyse de l'ouverture du *Pré aux Clercs*.)

§ 1023.—On peut, dans la *seconde période*, intervertir l'ordre dans lequel se sont présentés, la première fois, les *motifs principaux* de l'*allegro*, en répétant le *deuxième* ou le *troisième motif* avant de répéter le *premier*.

Par exemple, quand ces *motifs principaux* sont au nombre de *deux* seulement, procéder ainsi qu'il suit:

SECONDE PÉRIODE

- A^{bi}—*Répétition* du *second motif* (dans un autre ton que la première fois, mais *non* dans le *ton principal*.)
- X.—*Épisode* ou *divertissement* ramenant au *ton principal* (dans l'une des formes § 1019.)
- A^{bi}—*Répétition* du *premier motif* (ton principal.)
- Y.—*Strette* et *Coda* en *tutti*, avec ou sans *crescendo*.

§ 1024.—D'autre part, le *crescendo* dont il est question ci-dessus peut ne se faire qu'une *seule fois*, soit à la *fin* de la *première période* (Voir page 329, lettre F) soit, surtout à la *fin* de la *seconde*. (Voir l'ouverture du *Domina noir*, le dernier mouvement en mesure à $\frac{6}{8}$.)

ROSSINI.—Ouverture du *Barbier de Séville*.

ANDANTE

X 1^{er} motif ou thème (11 mesures)

Y 2^d motif ou

Cantabile (6 mesures)

Z Développements du 1^{er} thème X

(8 mesures)

Repos à la dominante.

ALLEGRO CON BRIO

A 1^{er} motif (24 mesures en mi mineur)

B Tutti et modulation (44 mesures en mi min. sol maj. ré maj. et sol min.)

C 2^d motif (32 mesures en sol majeur)

D Crescendo conduisant à un tutti et une rentrée (32 mesures en tout)

A^{bis} Répétition du 1^{er} motif

C^{bis} Répétition du 2^d motif C (24 mesures en mi majeur)

D^{bis} Répétition du crescendo et Coda (56 mesures en mi majeur)

Allegro moderato.

A 1^{er} motif (12 mesures)

Musical score for the first motif (12 measures). The piece is in C major, 2/4 time, and begins with a piano introduction marked *ff*. The first motif (A) starts at measure 12 and is also marked *ff*. It features a trill in the right hand and a steady bass line. The motif concludes with a trill and a fermata.

B 2^{me} motif (20 mesures)

Musical score for the second motif (20 measures). The piece begins with a piano introduction marked *f*. The second motif (B) starts at measure 20 and is marked *ff*. It features a trill in the right hand and a steady bass line. The motif concludes with a trill and a fermata.

Continuation of the second motif (20 measures). The piece features a fortissimo (*ff*) dynamic and a trill in the right hand. The motif concludes with a trill and a fermata.

C 3^{me} motif (24 mesures)

Musical score for the third motif (24 measures). The piece begins with a piano introduction marked *p*. The third motif (C) starts at measure 24 and is marked *pp*. It features a trill in the right hand and a steady bass line. The motif concludes with a trill and a fermata.

D Phrase incidente. (8 mesures)

Musical score for the incident phrase (8 measures). The piece begins with a piano introduction marked *pp*. The incident phrase (D) starts at measure 32 and is marked *pp*. It features a trill in the right hand and a steady bass line. The phrase concludes with a trill and a fermata.

E 4^{me} motif (24 mesures)

Musical score for the fourth motif (24 measures). The piece begins with a piano introduction marked *p*. The fourth motif (E) starts at measure 36 and is marked *p*. It features a trill in the right hand and a steady bass line. The motif concludes with a trill and a fermata.

F *Crescendo et tutti* (14 mesures)

G *Travail thématique composé sur le motif B* (28 mesures)

E^{bis} *Répétition (en si b) du motif E* (24 mesures)

D^{bis} *Répétition (en si b) de la phrase incidente D* (12 mesures)

A^{bis} *Répétition du motif A, autrement développé.*
H *Strette et Coda débutant par la répétition des mesures 7 à 13 du motif B* (16 mesures)

MUSIQUE DE CHANT

pour le salon

RÉFLEXIONS PRÉLIMINAIRES

MUSIQUE DE SALON — MUSIQUE DE THÉÂTRE

§ 1025.—La *musique de chant* composée spécialement pour le *salon* n'est pas conçue dans le même esprit que la *musique de théâtre*; et cela, pour les raisons que voici:

1026.—Toute *pièce de théâtre* suppose une *action*, du *mouvement*, des *gestes*, c'est-à-dire de la *vie*. La *musique* dont on l'accompagne doit, nécessairement, s'accorder avec cette *action*, ce *mouvement*, ces *gestes*; elle doit, en un mot, être *vivante* elle-même.

C'est seulement en remplissant cette condition qu'on peut obtenir ce qui s'appelle de la *musique scénique*.

§ 1027.—La majeure partie des *morceaux d'opéras* qui peuvent être comparés à ceux que l'on fait pour le *salon* (airs, mélodies, romances, duos, etc.) sont, le plus souvent, l'expression d'un *sentiment général* déterminé par une *situation particulière*.

Chacun de ces morceaux est comme un *coin de grand tableau*. (*)

§ 1028.—Au contraire, les *pièces de vers* sur lesquelles on compose la *musique de salon*, sont autant de *petits poèmes* qui, dans leur *cadre exigü*, forment comme un *tableau complet* de petite dimension.

En raison de l'*exigüité* de ces *pièces*, les sentiments et les idées qu'elles expriment sont *rapidement esquissés*; les *détails* s'y succèdent plus nombreux et *plus pressés*; les *nuances* y sont *plus délicates*.

Ici, pas d'*action effective*, pas de *gestes*, pas de *mouvement réel*.

§ 1029.—A la vérité, *certaines de ces pièces* ont quelque analogie avec des *airs d'opéras*, tant par leur *forme* que par la nature de leur *sujet*.

Ce sont, parfois, des *récits* dramatiques, poétiques ou pittoresques, qu'on intitule *scènes* ou *scènes lyriques*, parce qu'on y raconte une *action*.

Mais ce n'est pas l'*action* elle-même, l'*action réelle*, puisqu'elle ne s'effectue pas; donc, ce n'est qu'une *fiction*, ce qui est bien différent.

§ 1030.—Néanmoins, on peut toujours donner, à la musique des pièces de ce genre, une *allure* plus ou moins *théâtrale*, en tenant compte, bien entendu, des *conditions* dans lesquelles ces *morceaux de salon* doivent être exécutés.

Si donc ces *scènes* supposent quelques mouvements, il suffit de les *indiquer brièvement*.

(*) Il convient d'observer, pourtant, que certains morceaux (*chansons* et *couplets*) introduits dans les *opéras*, ne sont, parfois, que des *hors-d'œuvre* qui, n'étant pas intimement liés à l'*action*, ont une grande analogie avec les *morceaux de salon*.

ROMANCE ET MÉLODIE

§ 1031.—Le mot *romance* qui, jusqu'à ce jour, a été conservé dans les *partitions d'opéra* pour désigner les *morceaux de chant* d'un caractère *sentimental*, écrits pour une *seule voix* et divisés par *couplets*, (§ 886) ce mot *romance*, disons-nous, est tombé en désuétude pour ce qui concerne la *musique vocale de salon*.

En effet, depuis un demi-siècle environ, le mot *mélodie* est appliqué à tout morceau de *chant-solo* écrit pour le *salon*, quelle que soit sa forme et son caractère; à moins, cependant, que ce ne soit une *scène* (§ 1037) ou une *chanson*.

§ 1032.—Avant cette époque, on n'appelait *mélodie* qu'un morceau dont *toutes les strophes* n'étaient pas mises sur la *même musique*.

§ 1033.—Mais, le mot *romance* étant tombé en *défaueur* (comme chose *surannée*) et le mot *mélodie* étant devenu *à la mode*, les *romances*, comme les autres morceaux de *chant-solo*, ont été appelées *mélodies*.

Et cette défaueur du mot *romance* a été telle qu'on a *débaptisé* des morceaux qui, sous cette dénomination, avaient eu de *très grands succès*, pour les appeler du *nom à la mode*, sans, d'ailleurs, qu'aucune modification ait été apportée à leur *forme primitive*.

Nous-même, nous avons dû subir la *tyrannie de cette mode*, et intituler *mélodies* de *simples romances*, que les éditeurs eussent refusé de publier sous ce dernier titre.

§ 1034.—Il importe, pourtant, d'établir une distinction entre le morceau dont *l'air est le même pour toutes les strophes*, c'est-à-dire, le *morceau à couplets* (§ 886) et celui dont les *strophes* ne sont *pas toutes* sur le *même air*.

Nous appellerons le premier, *mélodie-romance*, et le second, purement et simplement, *mélodie*.

FORMES DIVERSES

des morceaux de chant composés pour le salon

§ 1035.—On peut donner, aux morceaux de chant que l'on compose pour le salon, telle forme que l'on veut, pourvu que cette forme *cadre bien* avec les paroles.

§ 1036.—Parmi les *petits poèmes lyriques* destinés au salon, il en est qui sont *coupés* de telle sorte que la *forme générale* de la composition musicale qui doit leur être adaptée en est clairement indiquée par les paroles.

§ 1037.—Il s'en trouve, par exemple, qui se composent de *trois périodes distinctes*, de *coups différentes*; savoir: 1^o l'*exposé du sujet*, en quelques vers de *dix* ou *douze pieds* (c'est le *récitatif*;) 2^o de paroles *expressives* et d'un *caractère posé*, qui demandent un *cantabile* (c'est l'*andante*;) 3^o de paroles *plus animées* qui réclament un mouvement *plus vif* (c'est l'*allegro*.)

Ces morceaux, dont la *forme générale*, est, comme on le voit, celle d'un *air d'opéra*, (§ 858) ces morceaux, disons-nous, sont ceux que, dans la musique de salon, on appelle *scènes lyriques*, *scènes dramatiques*, ou *scènes* tout simplement.

§ 1038.—Il en est d'autres (et c'est le plus grand nombre) qui, se composant de *strophes égales*, avec ou sans *refrain*, indiquent nettement la *forme-romance*. (§ 886)

§ 1039.—Lorsque ces petites pièces *commencent* et *finissent* par le *refrain*, c'est la *forme-rondeau*. (§§ 928 et 930)—Nous appellerons *Mélodie-rondeau* tout morceau commençant et finissant par le *refrain*, dont les *strophes intermédiaires ne sont pas toutes sur le même air*. (Voir, ci-après, *Plaisir d'amour*.)

§ 1040.—Quant aux *pièces de vers* qui n'ont pas été spécialement écrites pour la musique, on en trouve, sans doute, de *toutes les formes* et de *tous les genres*.

§ 1041.—Mais (si l'on en excepte le *sonnet*, dont la forme est particulière) ces pièces, le plus souvent, sont divisées par *strophes égales* de *trois* ou *quatre* à *huit* ou *dix vers*.

§ 1042.—Lorsque *chacune* de ces *strophes*, ainsi taillées sur le même patron, est assez développée pour former un *couplet* de dimension raisonnable, et que les *idées* ou les *sentiments* exprimés par les uns et les autres sont suffisamment *homogènes*, on peut faire, de ces *strophes*, une *mélodie-romance* ou une *chanson*, selon le caractère des paroles.

Pour la *mélodie-romance* ou *n'admet*, habituellement, que *trois couplets*; mais, la *chanson* en a souvent *cinq*, et parfois davantage.

§ 1043.—Quand les *strophes* qu'on doit mettre en musique sont *courtes* et *nombreuses*, il est préférable, si l'enchaînement des idées le permet, d'en réunir *deux* ou *trois* dans un *même couplet*, plutôt que de les faire aller *toutes* sur le même *petit air*, dont le retour incessant deviendrait insupportable.

§ 1044.—D'ailleurs, la *forme-romance* n'est nullement obligatoire pour les *pièces* dont les vers sont *groupés* par *strophes égales*, et l'on peut, quand on le juge à propos, leur donner d'*autres formes musicales*; de celles, notamment, dont toutes les *strophes* ne sont pas mises sur la même musique, et que nous intitulerons *mélodies* (§§ 1032 et 1034)

§ 1045.—Seulement, en ce qui concerne ces dernières, il faut, autant que possible, et pour les raisons que nous avons exposées aux §§ 511 à 515, s'arranger de manière à ce que l'un des motifs principaux (si ce n'est *deux*) revienne *au moins une seconde fois*.

§ 1046.—Avec *certains genres de poésies*, cette dernière condition n'est pas toujours facile à remplir.

Le *sonnet*, par exemple, qui se compose de *deux quatrains* suivis de *deux tercets*, ne se prête que rarement à la *reprise* du *motif principal*, la période des *tercets* ne répondant à celle des *quatrains*, ni par le *nombre* de ses vers, ni par l'*ordre* dans lequel se succèdent les *rimes masculines* et *féminines*.

§ 1047.—Si l'on ne peut répéter intégralement l'un des *motifs principaux*, il faut tâcher, du moins, d'en obtenir des *développements* (par *imitation* ou *déduction*) afin qu'il y ait *unité d'idée* dans la composition.

Ces *développements* doivent être, nécessairement, appropriés aux *paroles* dont ils sont l'*expression musicale*.

§ 1048.—Pour en revenir aux *pièces de vers* qui, divisées par *strophes égales*, permettent de donner à la musique la *forme-romance* ou la *forme-mélodie*, nous devons faire observer que beaucoup de ces pièces sont *trop longues* pour entrer en *totalité* dans la composition d'un simple *morceau de chant*.

En pareil cas, on se voit obligé de faire une *sélection* parmi les *strophes trop nombreuses* dont elles sont composées, afin de ne point dépasser les *proportions raisonnables* qu'on peut donner à ce genre de composition.

C'est ainsi qu'ayant eu l'heureuse idée de mettre en musique "Le lac" cette belle méditation de LAMARTINE, qui se compose de *seize strophes de quatre vers*, dont *trois alexandrins*, NIEDERMEYER en choisit *six*, savoir: 1^o les *trois premières*, dont il fit un *chant déclamé* de quarante-deux mesures à quatre temps simples (C) comprenant *trois périodes* (une par *strophe*;) 2^o les quatrième, treizième et seizième dont il fit *trois couplets* de dix-huit mesures à $\frac{3}{8}$, qu'il intitula *romance*.

De son côté GOUNOD, ayant eu la non moins heureuse idée de puiser à la même source "Le soir" et "Le vallon" il y fit, pour sa musique, les *sélections* suivantes:

"Le soir" de LAMARTINE se composant de *treize quatrains* de huit pieds, GOUNOD en choisit *six*, dont il fit *deux couplets de trois strophes* chacun. — Pour le *Vallon*, qui se compose de *seize quatrains de vers alexandrins*, il fit un *récitatif chantant des quatre premiers vers*, puis, *deux couplets de deux strophes* chacun: les neuvième et dixième pour le *premier couplet*, les douzième et treizième pour le *second*.

EXEMPLES DE QUELQUES-UNES DES FORMES QU'ON PEUT DONNER
AUX MORCEAUX DE SALON

E. DURAND — *Hamlet*, Scène dramatique en forme d'Air. Publié avec l'autorisation de M. CHOUDENS, Ed. Propriétaire.

PREMIÈRE PÉRIODE — Exposé du sujet — *RÉCITATIF*

Sans re - lâ - che, ob - sé - dé dans ma nuit so - li - tai - re, Par l'in - som - nie

DEUXIÈME PÉRIODE — Cantabile — *ANDANTE*

Andante. (25 mesures)

De Ham - let, de ton fils — en lar - mes. Chè - re ombre, hé - las! — qu'ex - ti - ges - tu? —

TROISIÈME PÉRIODE — Agitation — *ALLEGRO*

Allegro agitato. Phrase épisodique (10 mesures)

Ah! pour pu - nir — le fra - tri - ci - de, Ton as - sas - sin, lâ - che et per - fi - de,

Plus lent.

Agitato. (54 mesures)

Mais moi, sur ma mè - re, Moi, porter la main... Ja - mais ne les - piè - ce, Fan - tôme in - hu - main!

V MASSÉ — Strophe de *Psyché*. Forme-Cavatine. Publié avec l'autorisation de M. L. GRIS, Ed. Propriétaire.

A Motif principal (10 mesures) 1 vers de 12 pieds.

Andantino appassionato

Je suis — ja - loux, — Psy - ché, de tou - - te la na - tu - re,

B 1^{re} phrase de milieu - 10 mesures (2 vers de 12 pieds et 4 de 8)

Les rayons du so - leil — vous baisent trop sou - vent, — Vos che - veux souf - frent trop —

C 2^{de} phrase de milieu - 11 mesures (1 vers de 8 pieds et 1 de 12, 3 de 8 et 1 de 12)

l'air mè - me que vous respi - rez A - vec trop de plai - sir pas - se par vo - tre hou - ché,

A^{bis} Motif principal - 10 mesures - plus, 9 mesures de CODA (1 seul vers de 12 pieds)

Je suis — ja - loux, — Psy - ché, de tou - - te la na - tu - re,

Moderato.

Je crois que l'é - cume est la fleur du flot; —
Je voudrais voguer très loin dans la brume
Comme un matelot,
Pour te rapporter un bouquet d'écume.

Je crois que la nue est la fleur du vent;
Je voudrais monter dans l'aube inconnue.
Vers le jour levant,
Pour te rapporter un bouquet de nue.

Je crois que la joie est la fleur des yeux;
Où faut-il aller pour que je te voie?
Dis-moi sous quels cieux?
J'en rapporterais un bouquet de joie!

MARTINI — *Plaisir d'amour*, Mélodie-Bouveau**A** Refrain (8 mesures) en sol majeur.

Plai - sir d'a - mour — ne du - re qu'un mo - ment, —

B 1^{re} phrase de milieu (8 mesures) en sol maj. et ré maj.

J'ai tout quit - té pour l'in - gra - te Syl - vi - - e;

A^{bis} Refrain (2^{me} fois)

Plai - sir d'a - mour — ne du - re qu'un mo - ment, —

C 2^{de} phrase de milieu (16 mesures) en sol mineur.

Tant que cette eau cou - le - ra dou - ce - ment

A^{ter} Refrain (3^{me} fois)

Plai - sir d'a - mour — ne du - re qu'un mo - ment, —

RÈGLES APPLICABLES A LA MUSIQUE DE CHANT

composée pour le salon

Ces règles ayant été précédemment formulées, et pour ne pas *nous répéter* inutilement, nous renvoyons aux divers chapitres où elles sont traitées. Seulement, nous mentionnerons à l'occasion, les *modifications* que leur nouvelle application rendra nécessaires.

Pour les questions de détails, consulter la *table des matières*.

DES VOIX (Page 237)

§§ 666 à 700 (Particulièrement les §§ 696 à 699)

SERVITUDE DE LA MUSIQUE DE CHANT ENVERS LES PAROLES (Page 243)

§§ 710 à 712

PROSODIE (Page 244)

§§ 713 à 755

VERS LYRIQUES (Page 252)

§§ 756 à 793

RÉPÉTITION DE PAROLES (Page 260)

§§ 794 à 798

§ 4049.—C'est surtout dans les *morceaux de diction*, comme on en rencontre beaucoup dans la musique de salon, qu'il faut éviter de répéter des paroles inutilement.

Ce qui est permis, par exemple, c'est de répéter le *dernier* ou les *deux derniers vers* d'un *couplet*, d'une *période* ou surtout d'un *refrain*, pour mieux en *marquer la fin*; mais cela, à la condition que les *paroles répétées* auront, par elles-mêmes, sinon un *sens complet* (ce qui serait le mieux) du moins, s'il est partiel, un *sens suffisant* pour être compris, en le rapprochant de ce qui vient d'être dit. (Voir, page 294, la chanson du *Freischütz* et la romance de *Nina*; page 295, les romances de *Marie*, de *Joseph* et du *Petit Chaperon rouge*; enfin, page 297, les romances du *Pré aux Clercs* et de *Si j'étais Roi*.)

DE LA PONCTUATION (Page 260)

§§ 799 à 802

MODULATIONS ET CHANGEMENTS DE TON

dans la musique de chant (Page 261)

§§ 803 à 805, 807 à 810

§ 4050.—Dans les *morceaux à couplets*: *Mélodies-romances* ou *chansons*, (morceaux courts dont le *motif* est peu développé) on doit se montrer très *sobre de modulations*, et ne s'engager que dans des *tonalités* qui soient, vis-à-vis du *ton principal*, dans des rapports tels qu'on puisse revenir à celui-ci facilement et rapidement.

(Revoir le chapitre de la *modulation*, page 50 et suivantes.)

MOUVEMENT DES TEMPS, DE LA MESURE ET DES NOTES

dans la musique de chant (Page 264)

§§ 813 à 818

RITOURNELLES (Page 265)

§§ 819 à 826 (Particulièrement les deux derniers,) et §§ 945 à 950, en faisant abstraction de ce qui concerne particulièrement la *musique de théâtre*.

§ 4051.—Nous avons dit (§ 825) "On ne doit pas faire de *trop longues ritournelles*, surtout "pour les morceaux qui n'ont qu'un accompagnement de *piano*, comme les *romances*, *mélodies* "et *duos* destinés au *salon*."

En effet, dans ces morceaux, les *ritournelles* n'étant pas occupées par des *jeux de scène*, et leur exécution au *piano* ne pouvant avoir le charme et l'intérêt d'une *exécution orchestrale*, elles jetteraient un *froid* et paraîtraient *fastidieuses* en se prolongeant.

Si donc, le *sujet* de l'un de ces morceaux réclame une *ritournelle* qui soit l'expression d'une *idée* ou d'une *peinture* quelconque, il faut la faire aussi *concise* que possible, en se bornant à *indiquer seulement* cette expression.

RÉCITATIF (Page 267)

§§ 842 à 848

§ 1052.—Le *récitatif* était très rarement employé dans les *morceaux de salon*, à l'époque où la *forme-romance* et la *forme-rondeau* étaient à peu près les seules en usage pour ce genre de composition.

Mais, depuis que les *scènes lyriques* sont entrées dans le domaine du concert, le *récitatif* y a trouvé place, à titre d'*introduction*, et comme *exposé du sujet* qui se développe, ensuite, sous l'une des formes: *romance*, *air* ou *mélodie*.— Seulement, le *récitatif chantant* y est *presque exclusivement usité*, et ce n'est guère que dans le *genre bouffe* qu'on y admet le *récitatif de débit*.

MORCEAUX A COUPLETS

ROMANCES, CHANSONS ET CHANSONNETTES (Page 287)

§§ 884 à 893

ROMANCES ET CHANSONS DE CARACTÈRE

§§ 894 à 914

Formes diverses des morceaux à couplets (Page 294) §§ 915 et 916

Petite coupe binaire §§ 917 à 919 — Petite coupe ternaire §§ 920 et 921

Forme-Cavatine § 927—Rondeau et forme-rondeau §§ 928 à 934

RAPPORTS DE MESURE ET DE TONALITÉ

entre les couplets et le refrain (Page 296)

§§ 922 à 926

MAUVAISES COUPES DE VERS

et arrangement des différents couplets sur le même air (Page 299) §§ 935 à 941

Variantes de fantaisie (Page 301) §§ 942 à 944

§ 1053.—Ainsi qu'il a été dit déjà (§§ 770 à 774) les vers d'une certaine dimension qui n'ont pas de *césure* (notamment ceux de huit syllabes) ne se prêtent pas toujours au *bon développement rythmique* de la phrase musicale.

Et nous ajoutons: ces *vers sans césure* peuvent être surtout gênants dans les *morceaux à couplets*.

§ 1054.—Or, s'il est parfois difficile de faire aller sur le même air les deux seuls couplets dont se compose, ordinairement, une *romance d'opéra*, on doit comprendre que la difficulté doit être souvent plus grande encore quand il s'agit des trois, quatre ou cinq couplets d'une *chanson* ou d'une *romance* comme il en existe beaucoup pour le *salon*.

En effet, tel *rythme musical* qui convient parfaitement à tel couplet peut ne pas convenir du tout à tel autre; et nous le répétons, c'est, le plus souvent, la coupe des huit pieds sans *césure* qui présente cet inconvénient.

§ 4055.—Cetle coupe, *ingrate* pour le *musicien*, est, au contraire, *des plus commodes* pour le *versificateur*; aussi, en fait-il un *très grand usage*.

Pour le *poète* qui ne destine pas ses vers à la *musique*, il est tout naturel et fort légitime qu'il ne tienne aucun compte des *exigences de cette dernière*, et qu'il use des libertés que lui accordent les *règles de la versification*.

Néanmoins, de véritables poètes ont écrit des *pièces de vers* qui sont *rythmées* à la manière des *meilleurs poèmes lyriques*.—THÉOPHILE GAUTIER, par exemple, à qui l'on prête ces paroles: "La musique est le plus cher de tous les bruits" paraît ne pas avoir dédaigné *ce bruit si cher* quand il a écrit des vers comme ceux-ci:

GAZHEL

Dans le bain, _____ sur les dalles,
A mon pied _____ négligent
J'aime à voir _____ des sandales
De cuir jaune _____ et d'argent
etc.

(36 vers de 6 pieds sur le même rythme)

VILLANELLE

Quand viendra _____ la saison _____ nouvelle,
Quand auront _____ disparu _____ les froids,
Tous les deux, _____ nous irons, _____ ma belle,
Pour cueillir _____ le muguet _____ au bois
etc.

(7 vers de 8 pieds, (rythmés comme ci-dessus) et 4 vers de 2 pieds, pour chacune des trois strophes)

N.-B.—Cetle dernière pièce de vers, si bien taillée pour la musique, a tenté bien des compositeurs, qui en ont fait des *mélodies* publiées sous divers titres: *Villanelle*, *La saison nouvelle*, etc.

§ 4056.—Sans donner à ses vers une coupe aussi *uniforme* que celle des vers précédents, le *parolier* qui écrit pour le *musicien* doit chercher à favoriser l'écllosion de *mélodies franches*, régulières et *bien rythmées*. A cet effet, lorsqu'il divise sa *poésie* par *strophes*, dans l'intention d'en obtenir des *couplets* qui aillent tous sur le *même air*, il faut qu'il prenne le soin de faire concorder les *repos principaux* des vers qui se correspondent dans chaque *strophe*, pour que le *musicien* puisse trouver un *rythme* qui convienne également à *tous les couplets*.

Malheureusement, cette condition est trop souvent négligée par le *parolier*, et il est rare que le compositeur ne soit pas forcé d'apporter des *modifications* plus ou moins *légères*, plus ou moins *profondes*, à l'*air du premier couplet* pour l'adapter à chacun des *couplets subséquents*.

§ 4057.—Ce que nous venons de dire s'applique, non seulement aux *vers de huit pieds*, mais encore à tous ceux qui, dans leur cours, sont susceptibles de renfermer une ou plusieurs *syllabes d'appui* réclamant un *repos*.

Voici quelques exemples des *modifications* qu'on peut être obligé d'apporter, selon le cas, à l'*air du 1^{er} couplet*, pour en obtenir une *bonne adaptation* aux couplets suivants:

MODIFICATIONS DANS LE RYTHME entraînant le déplacement de certaines intonations

GOUNOD — Prière (Vers de 8 pieds) Publié avec l'autorisation de MME B. LEMOINE et C^{ie}, Ed.-Propriétaires.

1^{er} COUPLET

Molto moderato.

Ah! si vous saviez comme on pleu_re De vi_vre seul et sans foyers, — Quelquefois, devant ma do - meu_re

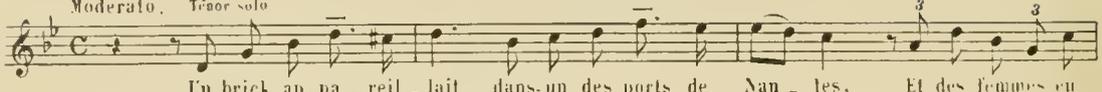
2^{me} COUPLET

Si vous saviez quel baume ap - porte Au cœur la pré - sen - ce d'un cœur, Vous vous assoi - riez sous ma por - te

VARIANTES ET MODIFICATIONS dans le rythme et l'intonation

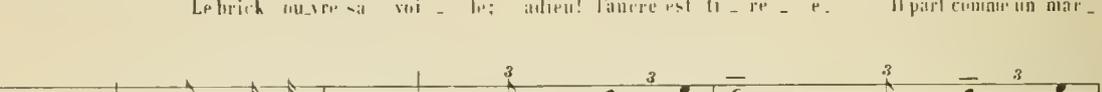
E. DURAND — *Chants d'Armorique*, N° 3, Les Goëlands (Vers de 12 pieds) A. LEBEAU, Éditeur.

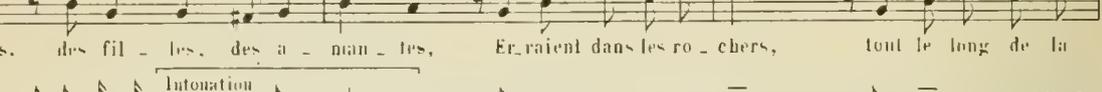
Moderato. *Ténor solo*

1^{er} COUPLET 
Un brick ap - pa - reil - lait dans un des ports de Nan - les, Et des femmes en

2^{me} COUPLET 
Les goë - lands vo - laient par milliers sur les la - mes, De la terre au na -

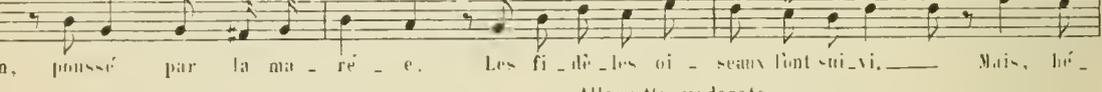
3^{me} COUPLET 
Le brick ou - vre sa voi - le; adieu! l'autre est ti - ré - e. Il part comme un mar -

4^{er} 
pleurs, des fil - les, des a - nian - les, Er - raient dans les ro - chers, tout le long de la

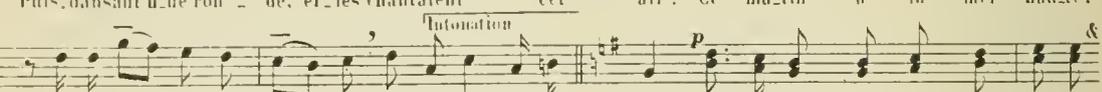
2^{me} 
vire — et des ma - rius aux fem - mes; Ils al - laient, re - ve - naient, pas - saient en tour - bil -

3^{me} 
- souin, poussé par la ma - ré - e. Les fi - dè - les oi - seaux l'ont sui - vi, — Mais, hé -

Allegretto moderato.

1^{er} 
mer: Puis, dansant à une ron - de, el - les chantaient cet air: Ce ma - tin à la mer haute,

2^{me} 
- lous Sur la ron - de plain - ti - ve et dans les pa - vil - lous. Blanes oi - seaux, aux ports d'Es - pa - gne

3^{me} 
- las! Les femmes vers la mer tendaient en vain les bras. Sui - vez, sui - vez leur voy - a - ge.

CHANGEMENTS DE MODE ET DE MESURE

E. DURAND — *Jours lointains*. Publié avec l'autorisation de MM^{es} E. BALBOU et C^{ie}, Ed-Propriétaires

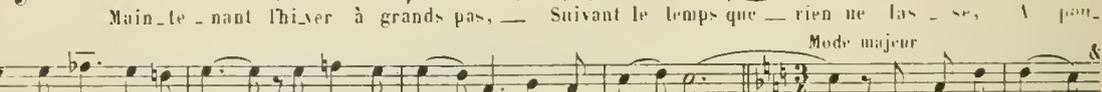
Mode majeur

1^{er} COUPLET 
Vous sou - vient - il des soirs de mai, — Pleins de dou - ce mé - lan - co - li - e, Soirs de prin -


- temps où l'on sai - mait, Où l'on sai - mait à la fo - li - e? Les au - bé - pi - nes,

Mode mineur

4^{me} COUPLET 
Main - te - nant l'hi - ver à grands pas, — Suivant le temps que — rien ne las - se, A pou -


- dré nos fronts à fri - mas, — Sans nous é - tein - dre sous sa gla - ce: — Quand vous au - rez —

Mode majeur

COMPLICATIONS

RESULTANT DES MODIFICATIONS APPORTÉES A L'AIR PRIMITIF

§ 4058.—Toutes ces *modifications* sont autant de *complications* qui peuvent être un obstacle à la *vulgarisation* des morceaux qui les ont subies.

§ 4059.—A la vérité, quand ceux-ci s'adressent exclusivement à *une élite* d'artistes ou d'amateurs exercés, les changements en question ne présentent pas de graves inconvénients; et même, ils ont parfois l'avantage d'enrichir la composition en y jetant de la *variété*.

§ 4060.—Mais, si de tels morceaux étaient destinés *aux masses*, il serait bien difficile à celles-ci de saisir et de retenir toutes ces *variantes*, et, selon toute apparence, elles devraient renoncer à les apprendre.

§ 4061.—Voyez ce qui arrive pour la *Marseillaise!*... *Le peuple* ne chante jamais que le *premier couplet* de notre *beau chant national*, qui, comme chacun le sait, est entièrement bâti sur des *vers de huit pieds*.

A quoi attribuer ce fait, sinon à la difficulté qui se présente, dès le *second couplet*, d'adapter, aux paroles de celui-ci, l'*air primitif* bien connu de tous.

est qu'en effet, ces *deux couplets* sont *rythmés* de façon tout-à-fait différente.

ROUGET DE L'ISLE — *La Marseillaise*

1^{er} COUPLETT

Allons, en face de la pa - tri - e, Le jour de gloire est ar - ri - vé. Contre nous

2^{me} COUPLETT

Que vent cet hor-de-dés-cla - ves, De trai-tous, de rois cou-ju - rés? Pour qui

MÉTHODES ET PROCÉDÉS

propres à réduire ces complications

§ 4062.—Afin de *réduire* au *minimum* les *changements* à opérer dans l'*air primitif*, il faut, tout d'abord, au lieu de se borner à faire cadrer cet air avec les paroles du *premier couplet*, examiner *parallèlement* les *différentes strophes* qu'on veut mettre en musique; en déterminer le *rythme prédominant*; et faire, de celui-ci, la *base* du *rythme musical*.

§ 4063.—Si les vers qui se correspondent d'*une strophe* à l'*autre* ne concordent pas parfaitement entre eux sous le rapport du *rythme*, il faut tâcher de trouver un *motif assez souple* pour qu'il se prête facilement aux *modifications* nécessitées par ce manque de *concordance*. A cet effet, il est bon de *chanter* tour-à-tour *chaque couplet*, avant de rien arrêter de *définitif* dans la *composition du motif*.

§ 4064.—Certains *procédés*, appliqués à cette *composition*, peuvent favoriser l'arrangement des *différentes strophes* sur le *même air*, sans y faire de *changements notables*.

Voici en quoi consistent quelques-uns de ces procédés:

§ 1065.—On insiste sur certaines notes de la *mélodie*, pour pouvoir en *varier le rythme* sans en *déplacer les intonations*.

E. DURAND — *La fleur*, Mélodie-Romance (Vers de 8 pieds)

1^{er} COUPLET

Par la main di - vi - ne se - mé - e Sur les é - pi - nes du che - min, — La fleur, pâ - quette

3^{me} COUPLET

La fleur, c'est l'aimable in - ter - pré - le De nos vœux, de nos sen - ti - ments. — C'est le jo - yan —

§ 1066.—On *introduit* dans la *phrase musicale* une ou plusieurs *notes de plus* que celles qui sont strictement nécessaires pour le *nombre des syllabes*, de manière à ce qu'on puisse en *attribuer deux*, tantôt à l'une de ces syllabes, tantôt à l'autre, selon les besoins de la prosodie.

A. HDLMÈS — *Les gas d'Irlande*, Mélodie-Romance (Vers de 8 pieds) Publié avec l'autorisation de M. L. GRUS, Ed-Propriétaire.

1^{er} COUPLET

Nous cher - 'chons les dieux et les rois D'E - rin aux so - no - res ri - va - ges...

2^{me} COUPLET

Et nous ver - sons des pleurs a - mers, Plus a - mers que les tris - tes on - des!

§ 1067.—Enfin, on se sert très souvent du *rythme syllabique en notes égales*.

E. DURAND — *Bois ombreux*, Villanelle.

Moderato.

Les ai - mez - vous, les bois om - breux, Où se per - dent les a - mou - reux, Le long des

sen - tes par - fu - mé - es? Ai - mez - vous les bois che - ve - lus, Où l'on tron -

ve des nids ve - lus, Sous la pro - fon - deur des ra - mé - es? Les bois où cou - rent les che -

vreuils, Où gam - ba - dent les é - cu - reuils, Lé - gers, par - mi les bran - ches hau - tes; Les bois où

Poco allarg.

bon - dissent les cerfs, Les bois tout rem - plis de con - certs, Et dont les oi - seaux sont les hó - les?

§ 4068.—L'avantage de ce *rythme neutre*, c'est que, n'ayant ni *longues* ni *brèves*, il permet au chanteur d'*accentuer*, à son gré, tantôt *une syllabe*, tantôt *une autre*, selon les exigences de la *déclamation*.

§ 4069.—Mais, *certains applications* de ce *rythme* présentent des *inconvenients* qu'il est utile de signaler.

§ 4070.—Par exemple, on a souvent (*trop souvent* à notre sens) abusé, pour la *chanson*, du *rythme suivant*, dont les *longs repos* (qui ont lieu de *deux en deux* mesures, comptant ainsi périodiquement le *discours vocal*) ne tardent pas à devenir *agaçants* et *insupportables*.

Les ai-mez-vous, les bois om-breux, Où se per-dent les a-mou-reux,
Le long des sen-tes par-fu-mé-es? — Ai-mez-vous ces bois che-ve-lus,
Où l'on trou-ve des nids ve-lus, Sous la pro-fon-deur des ra-mé-es? —

A.-B.—Le même exemple pourrait s'écrire à $\frac{2}{4}$; ce n'en serait pas meilleur pour ça.

Les ai-mez-vous, les bois om-breux, — Où se per-dent

§ 4071.—Il est vrai que ce *défait* serait notablement *atténué*, si la majeure partie des *rimes* étaient *féminines* comme dans l'exemple suivant, au lieu d'être *masculines* comme ci-dessus.

E. DURAND — *Beaux chérubins*, Mélodie-Romance. Publié avec l'autorisation de M. O. BORNEMANN, Ed. Propriétaire.

Cheveux au vent, Vi-sa-ges ro-ses, Dans un jar-din par-mi les ro-ses,
Combien ces en-fants sont heu-reux, On a cré-é pour leur en-fan-ce De beaux jou-ets

§ 4072.—En effet, les *terminaisons féminines* venant expirer au troisième temps de la mesure, tandis que les *terminaisons masculines* font leur chute définitive sur le *premier*, il se passe *deux temps de moins*, entre l'achèvement d'un *vers féminin* et le début du *vers suivant*, que si le premier était un *vers masculin*.

§ 4073.—Si l'on use de la faculté qu'on a presque toujours d'*appuyer* sur la *première syllabe* de chaque vers (§ 249,) la *terminaison* du premier et l'*attaque* du second se trouvent rapprochées d'une *moitié de temps*, ce qui *atténue* d'autant le défaut signalé au § 4070.

V. MASSÉ — *Les Saisons*, Romance de Simone. Publié avec l'autorisation de M^r L. GRECH, Ed.-Propriétaire

Allegretto.



N.-B.—Malgré cette *atténuation*, V. MASSÉ a saisi l'occasion qui s'est présentée à la septième mesure pour *varier son rythme* et ne pas tomber dans l'*uniformité*.

RYTHME SYLLABIQUE EN NOTES ÉGALES

dans les mesures à trois-quatre et à six-huit

§ 1074.—Dans les mesures à *trois-quatre* et à *six-huit*, le *rythme syllabique* appliqué aux vers de huit pieds ne produit pas d'*aussi longs repos* que dans la mesure à *quatre temps*.

EN MESURE A TROIS-QUATRE



EN MESURE A SIX-HUIT



§ 1075.—Malgré cela, l'*uniformité* de tous ces *rythmes* ne manquerait pas, à la longue, de dégénérer en *platitude*.

§ 1075^{bi}.—Si donc on est obligé d'employer le *chant syllabique en notes égales* pour certains vers d'une *chanson* ou d'une *romance*, il faut tâcher, du moins, d'y intercaler quelque *autre rythme* qui, sans être disparate, vienne *rompre l'uniformité* du premier.

E. DURAND — *Au pays des fruits d'or*, Mélodie-Romance. Publié avec l'autorisation de M^r L. GRECH, Ed.-Propriétaire

Andantino.



§ 1076.—A tout ce que nous venons de dire au sujet du *rythme syllabique en notes égales*, nous devons ajouter, qu'en raison même de cette *égalité des valeurs* qui le compose, son emploi exclusif ne saurait produire certains *chants de caractère*, et ne pourrait, non plus, exprimer une *foule de sentiments* dont la peinture exige des *mouvements divers et accidentés*.

MORCEAUX A PLUSIEURS VOIX

COMPOSÉS POUR LE SALON ET LES SOCIÉTÉS CHORALES

§ 1077.—Les *longues explications* que nous avons données, précédemment, sur les *matières* ci-dessous désignées, nous dispensent d'entrer, de nouveau, dans de *longs développements* au sujet des *morceaux à plusieurs voix* composés pour le *salon* ou les *sociétés chorales*, ces explications étant applicables à ces morceaux, sauf les quelques *paragraphes* qui concernent spécialement la *musique de théâtre*.

On fera donc bien de revoir les chapitres suivants :

- 1^o *Application* de certaines *règles de l'harmonie* à la composition; (p. 70 à 86.)
- 2^o Des *voix* — *Tessiture* de la *voix*; (p. 237 à 242)
- 3^o *Servitude* de la *musique de chant* envers les *paroles*; (p. 243)
- 4^o *Paroles musicales* — *Prosodie*; (p. 244 à 251)
- 5^o *Vers lyriques*; (p. 252 à 259)
- 6^o *Répétition* de *paroles* — *Ponctuation* (p. 260)
- 7^o *Modulations* et *changements de ton* dans la *musique de chant*. (p. 261 à 263)
- 8^o *Mouvement des temps*, de la *mesure* et des *notes* (p. 264)
- 9^o *Ritournelles* (p. 265 et § 1051;)
- 10^o De la *forme* des *morceaux de chant* (p. 266 à 274.)

DUOS ET CHŒURS A DEUX VOIX

§ 1078.—La plupart des observations consignées dans le chapitre intitulé *Duo vocal* (p. 304 à 309) sont applicables aux *duos* composés pour le *salon*.

Nous devons, néanmoins, y ajouter ce qui suit :

§ 1079.—On trouve rarement un *duo dramatique* en dehors du *théâtre*.

§ 1080.—Au contraire, parmi les *morceaux de salon*, on rencontre beaucoup de *nocturnes* et de *romances* à deux voix, divisés par *couplets*.

(Voir les *duos* de MENDELSSOHN—*Doux nom d'amour*; *Voyage en mer*; *L'absent*; etc. ceux de SCHUMANN—*Aurore de la vie*; *Chanson d'Avril*; etc. *L'ange et l'enfant*, de RUBINSTEIN; etc.)

§ 1081.—Il y en a qui ont la *forme-mélodie*, par la raison que *leurs couplets* ne sont pas tous mis sur la *même musique*.

(Voir les *duos* de MENDELSSOHN—*Vogue, léger zéphir*; *Sous l'églantier*; *Le bat des fleurs*; *Les blés*; etc.)

§ 1082.—D'autres ont la *forme-cavatine* (MENDELSSOHN—*Les oiseaux voyageurs*; SCHUMANN—*Au rossignol*; GOUNOD—*Fleur des bois*; E. DURAND—*Le retour des hirondelles*; etc.)

§ 1083.—D'autres enfin, par leur forme et la nature de leur *sujet*, constituent ce qui s'appelle des *scènes* (§§ 864, 865, 1029 et 1030.)—(E. DURAND—*La chanson des Lavandières*.)

§ 1084.—La plupart de ces *duos* sont écrits pour *deux voix égales* et se chantent beaucoup en *chœur*.

§ 1085.—Le *récitatif non mesuré* est à peu près inusité dans les *morceaux à plusieurs voix* composés pour le *salon*.

§ 1086.—Les *passages à l'unisson* y sont assez rares et, généralement, très courts.

§ 1087.—En ce qui concerne les *répétitions de paroles*, on en tolère davantage dans les *morceaux d'ensemble* (surtout dans les *chœurs*) que dans les *solos*.

Pourtant, il ne faudrait pas abuser de cette *tolérance*.

CHŒURS D'ORPHÉON

POUR VOIX D'HOMMES

§ 1088.—Les *chœurs d'orphéon* sont écrits, presque exclusivement, pour quatre voix d'hommes: premiers et seconds ténors, premières et secondes basses.

§ 1089.—Cependant, la *tessiture* de ces voix réunies n'étant, en somme, que d'environ une onzième ou une douzième, et leur *étendue totale* ne comprenant que dix-sept ou dix-huit degrés diatoniques, dont les notes extrêmes, au grave et à l'aigu, ne doivent être utilisées qu'avec une grande réserve, il en résulte qu'il est souvent difficile de faire mouvoir ces quatre voix dans cet espace restreint, tout en conservant au point de vue de l'élevation des sons, leur échelonnement normal, c'est-à-dire, leurs positions respectives de première, deuxième, troisième et quatrième parties.

TESSITURE DU TÉNOR

TESSITURE DE LA BASSE

ÉTENDUE TOTALE DES VOIX D'HOMMES (*)

Aussi, les *unissons* et les *croisements* sont-ils nombreux dans les *chœurs* composés pour quatre voix d'hommes. (Voir, ci-après, les exemples A, C, D, E)

§ 1090.—Il y aurait, parfois, avantage à ne diviser les voix d'hommes qu'en trois parties (ténors, barytons et basses;) l'harmonie en serait moins compacte et la sonorité plus éclatante; les voix s'y trouveraient plus à l'aise pour se mouvoir librement, et leurs dessins respectifs pourraient être d'autant plus intéressants et distincts les uns des autres.

Mais le classement est fait, l'habitude est prise, et il n'est pas facile d'obtenir, d'une société, le moindre changement à cet état de chose.

§ 1091.—Les *chœurs d'orphéon*, étant destinés à être chantés sans aucun accompagnement instrumental, doivent être écrits selon les principes exposés aux §§ 965 à 972, 974 à 978, 980 à 986.

§ 1092.—Au sujet des §§ 966 et 967 il y a lieu de faire les observations suivantes:

§ 1093.—Selon leur importance, leur savoir, leur mérite, les sociétés orphéoniques sont classées ainsi qu'il suit:

Il y a, d'abord, la *division d'excellence* et la *division supérieure*; puis les première, deuxième et troisième divisions, comprenant chacune deux ou trois sections.

(*) On peut ajouter à cette étendue deux ou trois demi-tons que les premiers ténors peuvent faire en voix de tête (§ 692). Mais ces deux ou trois notes sont rarement utilisables dans les chœurs. On en trouvera des exemples dans la scène chorale, "Le Tyrol", que nous donnons ci-après.

§ 1094.—Dans ces conditions, il tombe sous le sens que l'on peut faire des morceaux *plus développés* et *plus compliqués* pour les *divisions supérieures* que pour les autres.

On a composé, pour les premières, de *véritables scènes chorales*, dans lesquelles on a tiré parti de tous les *effets* qu'on peut obtenir d'un *ensemble de voix humaines* sans le secours d'*aucun instrument de musique*.

§ 1095.—Afin de donner une idée des *ressources* qu'on peut trouver dans une réunion de *voix d'hommes* chantant sans accompagnement, voici quelques fragments de la *scène chorale* "Le Tyrol" sans contredit, l'un des modèles les *plus achevés* du genre, qui, jadis, fut écrite pour un concours de *division d'excellence*.

AMBR. THOMAS — *Le Tyrol*. Scène chorale. Publiée avec l'autorisation de M^e A. PINATEL, Ed-Propriétaire.

A — Introduction

Andantino non troppo.

1^{er} Tenors. Bouche fermée. *pp* *smorz*

2^{es} Tenors. Bouche fermée. *pp* *smorz*

1^{er}s Basses. Bouche fermée. *pp*

2^{es} Basses. Bouche fermée. *pp*

Les 2 basses à l'unisson

Les 2 basses à l'unisson

§ 1096.—On a beaucoup abusé des effets de *bouches fermées* dans les *chœurs d'orphéon*. Quand cela vient *à-propos*, c'est parfait; sinon, mieux vaut s'en passer.

B — Effets de cloche et de *pizzicati* accompagnant le chant des 1^{ers} ténors

1^{er}s Ténors. La cloche au loin ré-son-ne, la cloche au loin ré-son-ne,

Cloche. *f* *dim* *p*

Baum! baum! baum! baum! baum! baum! baum!

1^{er}s Basses. *pp* Poum! poum! poum! poum! poum! poum! poum!

2^{es} Basses. *pp* Poum! poum! poum! poum! poum! poum! poum!

Cette phrase peut être chantée par un *soliste* ou par *tous les 1^{ers} ténors*; les autres parties ne font qu'un *accompagnement d'un caractère instrumental*.

C — motif principal de l'andante, chant à quatre parties

Unissons

Au Dieu de la lumière, De nos cœurs pleins d'amour, Laissons notre prière

Au Dieu de la lumière, De nos cœurs pleins d'amour, Laissons notre prière

Au Dieu de la lumière, De nos cœurs pleins d'amour, Laissons notre prière

Au Dieu de la lumière, De nos cœurs pleins d'amour, Laissons notre prière

§ 1097.—La phrase précédente, qui n'a pas moins de vingt mesures, est presque entièrement écrite à quatre parties réelles. Néanmoins, le nombre de ces parties réelles est passagèrement réduit à trois par la rencontre des deux ténors ou des deux basses marchant accidentellement à l'unisson. (Voir les deux dernières mesures de l'exemple.)

D — Couplets avec refrain

Allegretto moderato.

Passage à l'unisson

Chantons du Tyrol les grottes profondes, Les sombres rochers, les monts chevelus;

Chantons du Tyrol les grottes profondes, Les sombres rochers, les monts chevelus;

Chantons du Tyrol les grottes profondes, Les sombres rochers, les monts chevelus;

Chantons du Tyrol les grottes profondes, Les sombres rochers, les monts chevelus;

§ 1098.—Dans cette dernière phrase, qui est de quinze mesures, les deux parties de basses marchent à l'unisson presque constamment; ce qui, pendant ce temps, réduit à trois le nombre des parties réelles. Il y a même un moment où l'unisson est fait par les quatre voix à la fois (Voir les trois dernières mesures de l'exemple ci-dessus.)

En conséquence, les passages écrits à quatre parties réelles y sont assez rares.

E — Refrain en Tyrolienne

Croisements

Croisements

La ta la la! la ta la la! La ta la la la! ah! ah!

La la

La la

La la

Les notes aiguës de ce refrain se font en voix de tête (§§ 678 et 692). C'est ainsi qu'on obtient les effets de Tyrolienne.

F ORAGE

pp Hou! hou! hou! oh!

§ 1099.—Après cet *orage* longuement développé, le calme étant revenu, les montagnards reprennent le *refrain* précédent auquel sont ajoutées des *variantes* d'accompagnement; puis, la *sène* s'achève par une *danse chantée* qui sert de *strette* au morceau.

§ 1100.—Pour donner une idée des morceaux destinés aux *divisions inférieures*, voici deux fragments d'un *chœur* de 3^{me} division, 3^{me} section.

O. FOUQUE — Les Vendanges, Chœur à 4 voix. (Forme-rondeau, § 224) — Publié avec l'autorisation de M^l A. NOËL, Ed.-Propriétaire.

A—Refrain (20 mesures)
Allegretto.

Ven-dan-geurs, le so-leil ray-on-ne; Sous ses feux mû-rit le rai-sin.

Ven-dan-geurs, le so-leil ray-on-ne; Sous ses feux mû-rit le rai-sin.

Ven-dan-geurs, le so-leil ray-on-ne; Sous ses feux mû-rit le rai-sin.

Ven-dan-geurs, le so-leil ray-on-ne, le so-leil ray-on-ne; Sous ses feux mû-rit le rai-sin.

B—Trois couplets de 24 mesures

Voi-ci le jour qui dé-jà nous fait si-gue, Nar-guons, a-mis, les brouillards des co-teaux.

Voi-ci le jour qui dé-jà nous fait si-gue, Nar-guons, a-mis, les brouillards des co-teaux.

Voi-ci le jour qui dé-jà nous fait si-gue, Nar-guons, a-mis, les brouillards des co-teaux.

A^{bis}—Reprise du refrain (20 mesures)

A-B.—Le dernier refrain est augmenté d'une CODA de quelques mesures.

MUSIQUE RELIGIEUSE

RÉFLEXIONS PRÉLIMINAIRES

§ 1101.—Tous les *textes sacrés* ont été mis en musique de tant de façons *différentes* (et souvent si *opposées*) que pour en faire une *analyse comparée* et tirer de cette *analyse* les *déductions logiques* qui en découlent naturellement, nous serions obligé d'excéder considérablement les *limites* que nous nous sommes imposées en commençant cet ouvrage.

Nous devons donc nous borner à donner, sur ce *genre spécial* de *haute composition*, quelques *principes généraux* qui, rapprochés des règles précédemment établies au sujet de la *musique instrumentale* (p.121 et suivantes;) et de la *musique vocale* (p.237 et suivantes;) pourront être utiles aux compositeurs inexpérimentés qui voudront s'adonner à la *musique d'église*.

§ 1102.—Il va de soi, qu'étant donné le but de ce *traité*, il ne saurait y être question des *plains-chants*, attendu qu'*ou n'en compose plus*.

Ici donc, il s'agit uniquement de la *musique religieuse* basée sur la *tonalité moderne*.

CARACTÈRE DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE

§ 1103.—On prie Dieu, la Très sainte Vierge et les Saints. On célèbre les *vertus* des saints, la *grandeur* de la Très sainte Vierge et la *majesté* de Dieu.

On chante leurs *louanges*; on leur témoigne un *amour infini*.

Mais, le *pur amour* de Dieu, de la Sainte Vierge et des Saints n'a rien de commun avec l'*amour profane*. Celui-ci est *sensuel*, *passionné*, *agité*; tandis que le *premier* est essentiellement *chaste* et *austère*.

§ 1104.—On doit comprendre, dès lors, que des *sentiments si différents*, ne peuvent être exprimés *avec justesse* en se servant des *mêmes moyens*.

§ 1105.—Les *accents* de l'*amour divin* doivent être *nobles*, *touchants*, *pénétrants*, *pathétiques* et *profonds*, mais exempts de *sensualité* et d'*afféterie*.

§ 1106.—Selon le *sujet* que l'on traite, la *musique religieuse* doit exprimer: tantôt le *calme*, la *sérénité*, l'*onction*, la *gravité*, le *recueillement*, l'*humilité*, etc.... tantôt l'*allégresse la plus vive*, qu'il ne faut pas confondre avec la *gaité banale* ou la *joyeuseté*.

§ 1107.—Les qualités qu'on doit y rechercher sont, principalement, l'*élévation* de la *pensée*, l'*ampleur* des formes, la *noblesse*, la *simplicité* et la *pureté* du *style*.

§ 1108.—Pour obtenir ces résultats, il faut éviter d'employer certains *éléments énervants* de la musique profane, tels que les *rythmes sautillants* et *dansants*, le *chromatisme outré* et l'*abus des modulations*.

CHANTS RELIGIEUX

§ 1109.—On peut classer en *deux sections* les *chants religieux*: 1^o ceux qui sont composés sur des *paroles latines*; 2^o ceux qui sont composés sur des *paroles françaises*.

§ 1110.—Les uns et les autres doivent être empreints du *caractère* de la *prière*; leur *couleur* doit être en rapport avec la nature de l'*office* auquel ils sont destinés.

Ainsi, le *kyrie* d'une messe de *requiem* doit être d'une couleur *plus sombre* que celui d'une messe de *jour férié*.

PROSODIE

§ 1111.—Que les paroles soient *latines* ou *françaises*, la *prosodie* doit en être *absolument correcte*. (Pour la *prosodie française*, voir les pages 243 à 251.)

§ 1112.—Quant à la *prosodie latine*, on fera bien de lire le § 735 qui la concerne; mais, cela ne saurait suffire aux *très nombreux musiciens* qui ne savent pas le *latin*.

Et même, parmi les *musiciens français* qui ont fait leurs *classes latines*, il en est beaucoup qui ignorent cette question de la *prosodie*, car, dans les collèges et lycées de *France* on ne s'en préoccupe nullement, et l'on *accentue le latin comme le français*, en *appuyant* sur la *dernière syllabe sonore* de chaque mot; ce qui est une *grosse faute*, une *grave erreur*.

§ 1113.—Nous conseillons donc, instamment, aux compositeurs qui sont dans ce cas, de se faire indiquer à l'avance, par quelqu'un de compétent, les *syllabes d'appui* des *mots latins* qu'ils veulent mettre en musique, afin de leur faire porter l'*accent tonique*, c'est-à-dire l'*accent le plus marqué*. (§ 727.)

§ 1114.—Quant à ceux qui ignorent le *latin*, il est indispensable, en outre, qu'ils se procurent la *traduction littérale* du *texte sacré* sur lequel ils doivent composer leurs *chants*, afin de ne pas commettre d'*hérésies*, c'est-à-dire des *non-sens* ou des *contre-sens*; ce qui ne manquerait pas d'*arriver* s'ils ne prenaient cette précaution.

CHŒURS RELIGIEUX et CHANTEURS D'ÉGLISE

§ 1115.—Les *chœurs religieux* sont, généralement, composés pour des voix de *soprano contralto*, *ténor* et *basse*.

§ 1116.—On sait que les parties de *soprano* et de *contralto* sont chantées à l'église par de *jeunes garçons* de neuf à quatorze ans.

§ 1117.—Or, sauf de rares exceptions, ces *voix de garçons* montent moins facilement que les *voix de femmes* qui leur correspondent. (Voir les exemples des §§ 675 et 685.)

ÉTENDUE ORDINAIRE DES VOIX DE JEUNES GARÇONS



N.—B.—On doit user très sobrement des notes indiquées par des *points noirs*.

§ 1118.—Quant aux *chanteurs adultes* qui font partie des *chœurs d'église*, il s'en trouve, assurément, dont les voix sont *belles et étendues*; mais, beaucoup d'entre eux sont d'*anciens artistes de théâtre*, qui n'ont plus tout-à-fait leurs *moyens vocaux* d'autrefois.

§ 1119.—En conséquence, le compositeur qui désire que ses *chants religieux* soient souvent exécutés dans les églises, doit se renfermer dans les limites des *voix ordinaires*.

(*) Ici, nous nous plaçons au point de vue *exclusivement français*.

ÉTUDE DES CHANTS SACRÉS

§ 4120.—Pour se bien pénétrer du *style sacré* et de l'expression qu'il convient de donner à la *musique religieuse*, on fera bien d'étudier les *œuvres des Maîtres* qui, à *diverses époques*, ont excellé dans ce *genre spécial* de composition.

Afin de faciliter les recherches auxquelles cette étude pourrait entraîner, nous donnons ci-dessous, les noms de ces *Maîtres* et les *titres* de leurs œuvres principales.

COMPOSITEURS ANCIENS

Paroles latines, italiennes, allemandes ou anglaises

ROLLAND DE LATTRE (1520-1594)	<i>Psaumes de la pénitence</i> <i>Magnificat</i>	HAENDEL (1685-1759)	<i>Le Messie</i> <i>Judas Machabée</i> <i>Te Deum et Pie Jesu</i>
PALESTRINA (1524-1594)	<i>Messe du Pape Marcel</i>	HAYDN (1732-1809)	<i>Les sept paroles de Jésus-Christ</i>
VITTORIA (1530-1608)	<i>Office de la Semaine sainte</i> <i>La Passion de Notre Seigneur</i>	MOZART (1756-1791)	<i>Messe de requiem</i> <i>Ave verum</i>
ALLEGRI (1560-1650)	<i>Miserere à 2 Chœurs</i>	CHERUBINI (1760-1842)	<i>Messe du sacre</i> <i>Messe de requiem</i> <i>Motets etc.</i>
J. S. BACH (1685-1750)	<i>La Passion de Jésus-Christ</i> (Oratorio)		

COMPOSITEURS MODERNES

Paroles latines

Paroles françaises

NIEDERMEYER (1802-1861)	<i>Messe solennelle à 4 voix</i> Deux <i>Messes brèves</i> (Chœur à 4 voix) <i>Pater noster, Pie Jesu, etc</i>	<i>"Déplorable Sion"</i> <i>"Eternel est son nom"</i> <i>Le jugement dernier.</i>
GOUNOD (1818-1893)	<i>Messe solennelle à S^{te} Cécile</i> <i>Messe brève à 2 voix</i> <i>Messe aux orphéonistes à 5 voix</i> <i>Messe aux sociétés chorales à 4 voix d'hommes</i> <i>Soixante Chants sacrés—Motets</i> <i>Mors et Vita</i> (Oratorio) etc	<i>"Le Ciel a visité la terre"</i> <i>Jésus de Nazareth—Bethléem</i> <i>"Le Roi d'amour est mon pasteur"</i> <i>Prière à la Vierge—Noël</i> <i>"Toujours à toi, Seigneur"</i> <i>"Je te rends grâce, ô Dieu d'amour!"</i>
CÉSAR FRANCK (1822-1890)	<i>Messe—Motets—Panis angelicus</i> <i>Quæ est ista—Domine non secundum,</i> <i>etc, etc</i>	<i>Les Béatitudes</i> <i>La Procession</i>
SAINT-SAËNS	<i>Messe de requiem—Vingt motets, etc</i>	<i>"Pour vous bénir, Seigneur"</i> <i>"O saint autel"</i> <i>"Heureux qui du cœur de Marie"</i> <i>"Reine des cieux"</i>
TH. DUBOIS	<i>Les sept paroles du Christ</i> <i>Messe de requiem—Le baptême de Cloris</i> <i>Motets à la S^{te} Vierge—au S^t Sacrement, etc</i>	<i>Notre Dame de la mer</i> (Oratorio)

ORGUE

§ 1121.—Sans entrer dans de longs détails sur le mécanisme compliqué de l'orgue d'église, nous croyons utile de donner quelques explications à son sujet, afin d'éclairer les *musiciens* qui, n'ayant pas pratiqué ce merveilleux instrument, veulent écrire, pour lui, des *morceaux* ou des *accompagnements*.

§ 1122.—C'est qu'en effet, il arrive souvent que ces musiciens traitent l'orgue absolument comme le *piano*, par la raison que l'un et l'autre étant des *instruments à clavier*, leur *doigté* est le même, ou à peu près.

§ 1123.—Mais, si le *piano* et l'orgue ont, jusqu'à un certain point, cela de commun, ils *diffèrent sensiblement* l'un de l'autre, sous bien des rapports.

§ 1124.—Effectivement, les *sons de l'orgue* ayant pour *agents de production* des *tuyaux* et un *soufflet*, alors que *ceux du piano* sont obtenus par le *choix de petits marteaux* sur des *cordes métalliques*, il en résulte que l'émission des premiers est *plus lente* que celle des seconds ce qui fait que l'orgue est moins apte que le *piano* à bien rendre les *traits d'agilité* et de *légereté*. Ainsi, entre autres choses, les *trémolos* et les *répétitions rapides* de notes ne lui conviennent pas du tout.

§ 1125.—En revanche, les *sons de l'orgue* sont beaucoup plus *pleins*, plus *puissants*, plus *moelleux* et plus *colorés* que ceux du *piano*; et de plus, on peut les *prolonger indéfiniment* et dans toute leur *plénitude*; qualité très précieuse pour le style *posé* et *lié* qui convient si bien à la *musique religieuse*.

§ 1126.— Dans la *notation* de la *musique d'orgue* on ne dépasse pas



D'après cela, il semblerait que l'*étendue* de cet instrument n'est que de *quatre octaves et demi*.

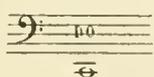
§ 1127.—Mais, nous devons faire observer que certains *jeux* de l'orgue produisent des sons à *une* ou *plusieurs octaves au-dessus* de ce qui est écrit; et que d'autres les produisent à *une* ou *plusieurs octaves au-dessous*; ce qui augmente considérablement son *étendue réelle*, laquelle peut dépasser *neuf octaves*.

MUSIQUE D'ORGUE

§ 1128.—Pour se bien rendre compte du *genre de musique* qui convient le mieux à l'orgue, on fera bien de lire les *œuvres* écrites pour cet instrument par les *Maîtres organistes*: J. S. BACH, HAENDL, BINK, LEMMENS, BOËLY, CÉSAR FRANCK, et Messieurs SAINT-SAËNS, THEODORE DUBOIS, GUILMANT, GIGOUT, etc.

N.-B.— Dans les églises qui ne possèdent pas de *grandes orgues*, celles-ci sont remplacées, généralement, par un *harmonium* ou *orgue expressif*.

La *notation* de la musique écrite pour l'*harmonium* embrasse une *étendue de cinq octaves* à partir de ce *do grave*.



Mais, cette *étendue* s'augmente d'une *octave au grave* et d'une *octave à l'aigu*,

pour ceux de ces instruments qui possèdent les jeux suivants.

1° *Bourdon-clarinette*, qui transpose à l'*octave basse*; 2° *Clairon-fifre*, qui transpose à l'*octave haute*

TABLE ALPHABÉTIQUE

ABRÉVIATIONS:

Acc! Accent; — *all?* allegro; — *cad.* cadence; — *div.* division; — *for.* forme; — *fug.* fugue; — *instr.* instrumental; — *mes.* mesure; — *modal.* modulation; — *morc.* morceau; — *mus.* musique; — *p.* page; —

§ paragraphe; — *part.* partie; — *pér.* période; — *phr.* phrase; — *ryth.* rythme; — *syll.* syllabe; — *termin.* terminaison.

Accent. — *Accent tonique*, § 727.—*Accent tonique des mots latins et italiens*, § 735.—*Accent tonique des mots français*, §§ 736 à 744.—*Accents secondaires et facultatifs*, §§ 745 à 749.

Adagio de sonate, §§ 401 à 411.

Air § 852.—*Air ou mélodie sur une seule note* § 75; sur 2, 3 ou 4 notes, §§ 76 et 77; sur 5 ou 6 notes, §§ 78 à 80; sur 7, 8 notes et plus, §§ 81 à 84.—*Air et cavatine* §§ 849 à 854.—*Airs d'opéras*, §§ 853 à 859.—*Air-cavatine*, §§ 863 et 867.—*Air de scène*, §§ 864 à 871.—*Grands airs à un seul mouvement*, § 872.—*Air varié*, §§ 440 à 450.

Allegro de sonate, §§ 360 à 400.—*Allegro d'ouverture*, §§ 1015 à 1024.

Alliance et alternance de deux tonalités dans une même phrase, §§ 186 à 190.

Andante d'ouverture, §§ 1009 à 1014.

Antécédent § 22.

Application de certaines règles de l'harmonie à la composition, §§ 196 à 239.

Arrangement des différents couplets sur le même air, §§ 935 à 941 et 1053 à 1057 et exemples.

Ballade §§ 903 à 906.

Barcarolle § 517.

Berceuse § 518.

Binaire (Division binaire des phrases) §§ 126 et suivants.

Boléro § 519.

Cadences harmoniques §§ 27 à 51.—*Cad. parfaite*, §§ 32 à 36.—*Cad. imparfaites*, §§ 37 à 40.—*Cad. rompue et évitée*, §§ 41 à 44.—*Cad. à la dominante*, §§ 45 à 47.—*Cad. plagale*, §§ 50 et 51.—*Cad. mélodiques*, §§ 52 à 58.—*Cad. simples, cad. figurées*, §§ 59 à 62.

Canon §§ 325 à 330.

Caprice §§ 495 à 498.

Caractère et origine des principaux types de la musique de genre, §§ 516 à 530.—*Caractère de la musique religieuse*, §§ 1103 à 1108.

Carrure §§ 5 à 7.

Cavatine §§ 860 à 862.

Césure § 16.

Changements de ton ou de mode, §§ 184 à 185.—*Changements de mode et de mesure dans les morceaux à couplets*, §§ 922 à 926.

Chanson §§ 884, 887 et 888.—*Chansons et romances de caractère*, §§ 894 à 912.

Chanteurs d'église, §§ 1115 à 1119.

Chants religieux, §§ 1109 à 1120.

Chœurs §§ 966 à 968.—*Chœurs d'orphéon*, §§ 1088 à 1100.

Classification des phrases métriques, §§ 111 à 142.

Coda des airs de danse, §§ 549, 550 et 558.—*Coda de la suite de valse*, §§ 613 à 616.

Complications résultant des modifications apportées à l'air primitif dans les morceaux à couplets, §§ 1058 à 1076.

Concerto §§ 486 à 494.

Conduite de la fugue, §§ 303 à 324.—*Conduite de l'allegro d'ouverture*, §§ 1021 à 1024.

Conséquent §§ 23 à 26.

Contre-exposition §§ 308 et 309.

Contre-sujet §§ 275 à 283.

Coupes de vers appliquées aux diverses parties d'un air ou d'une cavatine, §§ 877 à 882.—*Coupes et dimensions des morceaux de musique*, §§ 342 à 349.—*Mauvaises coupes de vers*, §§ 935 à 937.

Complet — *Morceaux à couplets*, §§ 884 à 893.

Croisements §§ 473, 483, 983 et 984.

Danse — *Musique de danse*, §§ 548 à 637.

Débuts de phrases, §§ 102 à 105.

Demi-cadences §§ 45 à 49.

Dessin §§ 17 et 18.

Dialogue §§ 956 à 958.

Disposition des parties d'accompagnement, §§ 229 à 239.

Divertissements §§ 284 à 290.

Division et conduite de la fugue, § 303 — *Div. et conduite de l'allegro d'ouverture*, §§ 1021 à 1024 — *Div. diverses des phrases métriques*, §§ 111 à 142 — *Div. binaire et quaternaire*, §§ 126 à 138 — *Div. ternaire*, §§ 139 à 142.

Duo vocal §§ 952 à 964.

Éléments essentiels de la mélodie, §§ 72 à 74.

Enharmonie §§ 191 à 193.

Ensembles §§ 959 à 964. — *Morceaux d'ensemble pour plusieurs voix*, §§ 965 à 986.

Entrée § 557.

Episodes §§ 284 à 290.

Espèces différentes de parties mélodiques, §§ 196 à 205.

Étude des chants sacrés, § 1120.

Fabliau § 907.

Facture du pas redoublé, §§ 646 à 665.

Fantaisies §§ 495 à 510.

Féminine (Terminaison féminine) §§ 107 à 110.

Finale de sonate, §§ 433 à 439.

Fins de phrases, § 106.

Forme § 8 — *For. métrique et non métrique*, §§ 95 à 104 — *For. des morceaux de chant destinés au théâtre*, §§ 829 et suivants — *For. diverses des morceaux à couplets*, §§ 915 à 934 — *For.-cavatine*, § 927 — *For.-rondeau*, §§ 930 à 934. — *For. de l'ouverture*, p. 320 à 325 — *For. diverses des morceaux de chant composés pour le salon*, §§ 1035 à 1048.

Fugue §§ 240 à 324 — *Fug. du ton*, § 252. — *Fug. réelle*, § 253.

Genre (Morceaux de genre et de caractère) §§ 541 à 547.

Harmonie §§ 67 à 71. — *Règles de l'harmonie appliquées à la composition*, §§ 196 à 239.

Impromptu §§ 520 à 522.

Incise § 15.

Instrumental (*Musique instrumentale*) §§ 331 à 665.

Introduction p. 1.

Légende §§ 902 à 907.

Madrigal §§ 908 à 910.

Manières diverses de noter une même pensée musicale, §§ 92 à 94.

Marche § 523.

Masculine (*form. masculine*) §§ 107 à 110.

Mazurka § 524.

Mélodie §§ 63 et suivants — *Romance et mélodie*, §§ 1031 à 1034.

Membre de phrase, §§ 9 à 11.

Menuet §§ 412 à 428.

Métrique (*For. métrique*) §§ 95 à 101.

Mesure §§ 1 à 4 et 85 à 91 — *Mes. à double emploi*, §§ 143 à 145 — *Mes. complémentaires*, § 146. — *Mes. supplémentaires*, §§ 147 à 150.

Modulation §§ 151 à 180. — *Modul. au début du morceau*, §§ 171 et 172 — *Modul. hâtives*, § 173 — *Modul. simples et composées*, §§ 176 à 180. — *Modul. dans la fugue*, §§ 310 à 316. — *Modul. dans la musique de chant*, §§ 803 à 812.

Morceaux à couplets, §§ 884 à 951 — *Morc. à plusieurs voix*, §§ 952 à 986 et 1077 à 1087. — *Morc. de genre et de caractère*, §§ 511 à 547.

Motif § 19.

Mouvement des temps de la mesure et des notes dans la musique de chant, §§ 813 à 818.

Musique carrée, § 118 — *Mus. de chant ou mus. vocale*, §§ 666 et suivants. — *Mus. de chant pour le salon*, §§ 1025 et suivants. — *Mus. de danse*, §§ 548 à 637. — *Mus. instrumentale*, §§ 331 à 665. — *Mus. militaire*, §§ 638 à 665 — *Mus. religieuse*, §§ 1101 à 1120 — *Mus. d'orgue*, §§ 1121 à 1128. — *Mus. vocale*, §§ 866 à 986 et 1025 à 1120.

Négligences dans la prosodie, §§ 719 à 726.

Nocturne §§ 525 et 1080.

Octaves et unissons consécutifs, §§ 215 à 221.

Œuvres classiques instrumentales, p. 125.

Opéras, opéras-comiques, §§ 837 à 841.

Orgue (*Musique d'orgue*) §§ 1121 à 1128.

Origine des thèmes ou motifs d'une ouverture, §§ 988 à 991.

Ouverture p. 319.

- Paroles musicales**, §§ 710 à 712.
- Parties mélodiques**, §§ 196 et 197 — *Part. réelles*, §§ 198 et 206 à 214; *part. de redoublement*, § 199; *part. principale*, § 200; *part. de remplissage*, § 201; *part. d'accompagnement*, §§ 202 et 229.
- Pas redoublé** p. 227 et suivantes.
- Pastorale** §§ 911 et 912.
- Pédale** §§ 296 à 302.
- Période** §§ 12 à 14; *pér.* de 16 mes., § 132; *pér.* de 32 mes., §§ 136 et 137.
- Phrase** § 9; *phr.* métriques, §§ 111 à 112; *phr.* carrées, §§ 118 à 120, *phr.* régulières non carrées, §§ 121 à 123; *phr.* irrégulières ou exceptionnelles, § 124. *Phrases* de 4 mes., §§ 126 à 130; de 8 mes., § 131; de 12 mes., §§ 133, 134 et 142; de 16 mes., § 135; de 20 mes., § 138; de 32 mes., § 137; de 3 mes., §§ 139 et 140; de 6 mes., § 141.
- Piano** §§ 332 et 333.
- Plan** et coupe de l'*allegro* d'une sonate, p. 127 et suivantes; de l'*adagio*, p. 142; du *menuet*, p. 152 à 157; du *scherzo*, p. 158; du *roudo*, p. 161; — des morceaux de *genre* et de *caractère*, p. 198 à 226; — des *airs de danse*, p. 208 à 223; — du *pas redoublé*, p. 227 à 233; — de *Pourverture* p. 320 à 325.
- Polka** §§ 573 à 579. *Polka-mazurka*, §§ 580 à 585.
- Polonaise** § 526.
- Ponctuation** §§ 779 à 802.
- Prosodie** §§ 713 à 726.
- Quadrille** p. 223 à 226.
- Quatuor à cordes** p. 177 à 185.
- Quintes consécutives** §§ 222 à 228.
- Rapports de tonalités** entre les deux thèmes d'un *allegro* de sonate, §§ 384 à 394 — *Idem* entre les diverses parties d'un *air*, §§ 873 à 876. — *Idem* entre les diverses parties de *Pourverture*, §§ 1003 à 1008. — *Rapports de mesure et de tonalité* entre le *couplet* et le *refrain*, §§ 922 à 926.
- Récitatif** §§ 842 à 848 et 1052.
- Refrain** §§ 890 et 893.
- Répétition de paroles**, §§ 794 à 798 et 1049.
- Réponse** §§ 254 à 274.
- Repos à la dominante**, §§ 45 à 47; — *Repos sur le 4^{me} degré*, §§ 48 et 49.
- Ritournelles** §§ 819 à 828 et 1051.
- Romance** §§ 884 à 893; *Romances et chansons* de caractère, §§ 894 à 914. — *Romance et mélodie*, §§ 1031 à 1034. — *Romance sans paroles*, § 527.
- Rondeau** §§ 928 à 934.
- Rondo** §§ 438 et 439.
- Rythme** §§ 1 à 4. — *Ryth.* simples, *ryth.* compliqués, §§ 85 à 91.
- Scherzo** §§ 429 à 432.
- Schottisch** §§ 586 à 590.
- Séquence** §§ 23 à 26.
- Sérénade** §§ 896 à 901.
- Servitude de la musique de chant envers les paroles**, §§ 701 à 709.
- Sonate** p. 125 à 170. — *Sonates* pour deux instruments, p. 171 à 176.
- Strette ou Stretto** §§ 291 à 294 et 317 à 324.
- Structure des phrases** §§ 126 à 150.
- Suite de valse** §§ 601 à 616.
- Sujet** § 20, *sujet de fugue*, §§ 246 à 251.
- Syllabes d'appui, syll. sonores et muettes, syll. longues et brèves**, §§ 727 à 734.
- Symphonie** §§ 484 et 485.
- Tarentelle** § 528.
- Terminaisons mélodiques** §§ 52 à 58. — *Termin.* masculine et féminine §§ 107 à 110.
- Tessiture de la voix**, §§ 683 à 686.
- Thème** §§ 20 et 21, *Thème varié*, §§ 440 à 450.
- Unissons consécutifs**, §§ 215 à 221 et 229 à 237.
- Valse et suite de valses**, §§ 529, 530 et 596 à 616.
- Vers lyriques** p. 252 à 259; *vers* sans césure, §§ 770 à 783; suite de *vers* masculins, §§ 784 à 786; mélange de *vers*, §§ 787 et 793; mauvaises coupes de *vers*, §§ 935 à 938.
- Villanelle** §§ 911 et 912.
- Voix** p. 237 à 242.

TABLE DES MATIÈRES

PRÉFACE	I
Introduction	III
La musique comparée aux autres arts.	IV

PREMIÈRE PARTIE

NOTIONS GÉNÉRALES

	Pages		Pages
De certains <i>termes et mots techniques</i> et de leur signification	3	De la structure des phrases et de leurs dimensions	39
Cadences harmoniques et mélodiques	40	De la Modulation	50
Méloclic et harmonie	21	Application de certaines <i>règles de l'harmonie</i> à la composition.	70
Eléments essentiels de la <i>mélodie</i>	"	Fugue et Canon	87
Phraséologie musicale	25	De la <i>fugue</i>	"
Formes <i>métrique</i> et non <i>métrique</i>	29	Division et conduite de la <i>fugue</i>	101
Divisions diverses et classification des <i>phrases métriques</i>	34	Du Canon	113

DEUXIÈME PARTIE

MUSIQUE INSTRUMENTALE

	Pages		Pages
<i>Piano</i> et instruments à <i>cordes</i>	121	Symphonie et Concerto	186
<i>Coups et dimensions</i> des morceaux de musique	123	Fantaisies, Caprices	
Œuvres classiques		et morceaux de genre.	187
de <i>musique instrumentale</i>	125	<i>Grandes fantaisies</i> à la manière de THALBERG et de H. HERZ.	191
Sonate		Morceaux de <i>genre</i> et de <i>caractère</i>	192
Sonates des <i>compositeurs classiques</i>	"	Musique de danse	208
Allegro	127	<i>Plan général</i>	"
Adagio	140	<i>Polka, Polka-Mazurka, etc</i>	211
Menuet	152	<i>Valse et Suite de valse</i>	216
Scherzo	158	Quadrille	223
Rondo	161	Musique militaire	227
<i>Air ou thème varié</i>	168	<i>Pas redoublé</i>	"
<i>Sonates écrites pour deux instruments</i>	171		
Quatuor à cordes — <i>Rôle qui convient à chacun des instruments</i>	177		

TROISIÈME PARTIE

MUSIQUE VOCALE

	Pages		Pages
<i>Des voix</i>	237	<i>Mauvaises coupes de vers</i>	299
<i>Servitude de la musique de chant envers les paroles</i>	243	Duo vocal — Dialogue et ensembles	304
<i>Paroles musicales — Prosodie</i>	244	Morceaux d'ensemble pour plusieurs voix	310
Vers lyriques	252	Ouverture	319
<i>Répétition de paroles</i>	260	<i>Musique de chant pour le salon</i>	320
Ponctuation	" "	Morceaux à couplets	336
<i>Modulations et changements de ton dans la musique de chant</i>	261	<i>Complications résultant des modifications apportées à l'air primitif</i>	339
Ritournelles	265	Morceaux à plusieurs voix	343
<i>De la forme des morceaux de chant</i>	266	Chœurs d'orphéon	344
Opéras et Opéras-comiques	267	Musique religieuse	348
<i>Récitatif</i>	" "	Prosodie	349
Air et Cavatine	270	<i>Chœurs et chanteurs d'église</i>	" "
<i>Morceaux à couplets</i>	287	<i>Etude des chants sacrés</i>	350
<i>Romances et chansons de caractère</i>	288	<i>Orgue et musique d'orgue</i>	351
<i>Formes diverses des morceaux à couplets</i>	294		

TABLE ALPHABÉTIQUE Page 353

FIN de la TABLE des MATIÈRES

OUVRAGES THÉORIQUES — TRAITÉS

BEAUCAMP. 24 LEÇONS D'HARMONIE. Alternés.

Basses et Chants donnés :

Livre de l'élève.

Réalisations.

BITSCH. PRÉCIS D'HARMONIE TONALE.

— LE PROBLÈME D'HARMONIE, 24 leçons annotées, préface de Cl. Delvincourt :

I. — Textes et conseils.

II. — Réalisations.

— EXERCICES D'HARMONIE :

1^{er} Volume : Textes.

— Réalisations.

2^e Volume : Textes.

— Réalisations.

BUSSER. 25 LEÇONS D'HARMONIE :

Basses et Chants donnés.

Réalisations.

CHAILLEY. L'IMBROGLIO DES MODES.

— LES NOTATIONS MUSICALES NOUVELLES.

— TRAITÉ HISTORIQUE D'ANALYSE MUSICALE.

CHAILLEY ET CHALLAN (H.). THÉORIE COMPLÈTE DE LA MUSIQUE, préface de Cl. Delvincourt, directeur du Conservatoire National de Musique :

1^{er} Volume : 1^{er} Cycle.

2^e Volume : 2^e Cycle.

Les mêmes, texte espagnol.

CHALLAN (H.). 380 BASSES ET CHANTS DONNÉS, 10 volumes :

Volumes a : Textes.

Volumes b : Réalisations.

DAUTREMER (M.). 45 LEÇONS D'HARMONIE.

DUCLOS. 24 TEXTES D'HARMONIE :

Basses et Chants donnés.

Réalisations.

DUPRÉ (M.). COURS D'HARMONIE ANALYTIQUE :

1^{re} Année.

2^e Année.

Les mêmes, texte espagnol.

— COURS DE CONTREPOINT.

— COURS COMPLET DE FUGUE :

1^{er} Volume : Cours de Fugue.

2^e Volume : Corrigés du cours de Fugue.

— COURS COMPLET D'IMPROVISATION A L'ORGUE :

1^{er} Volume : Exercices préparatoires à l'improvisation libre.

Le même, texte anglais.

2^e Volume : Traité d'improvisations à l'orgue.

— MANUEL D'ACCOMPAGNEMENT DU PLAIN-CHANT GRÉGORIEN.

DURAND (E.). THÉORIE MUSICALE.

— TRAITÉ COMPLET D'HARMONIE, en 1 ou en 2 volumes.

— TRAITÉ COMPLET D'HARMONIE, *texte espagnol*, en 2 volumes.

— RÉALISATIONS DES LEÇONS DU TRAITÉ D'HARMONIE.

— ABRÉGÉ DU COURS D'HARMONIE.

Le même, texte espagnol.

— RÉALISATIONS DES LEÇONS DE L'ABRÉGÉ.

— TRAITÉ DE COMPOSITION MUSICALE.

— TRAITÉ D'ACCOMPAGNEMENT AU PIANO.

FALK. PRÉCIS TECHNIQUE DE COMPOSITION MUSICALE, théorique et pratique.

— TECHNIQUE DE LA MUSIQUE ATONALE.

MESSIAEN. TECHNIQUE DE MON LANGAGE MUSICAL :

1^{er} Volume : Texte.

Le même, texte anglais.

2^e Volume : Exemples musicaux.

— VINGT LEÇONS D'HARMONIE, dans le style de quelques auteurs importants de l'« Histoire Harmonique » de la musique depuis Monteverdi jusqu'à Ravel.

PRESLE (DE LA). 60 LEÇONS D'HARMONIE :

Basses et Chants donnés.

Réalisations.

RIMSKY-KORSAKOFF (N.). TRAITÉ D'HARMONIE.

★

BOZZA. TABLEAU INSTRUMENTAL indiquant l'étendue, la notation écrite et les sons réels de tous les instruments principaux des orchestres symphoniques et militaires, complété par un tableau annexe concernant les instruments divers, les claviers et les instruments à percussion. Grand dépliant mural facile à afficher.

VAN DE VYVÈRE. TABLEAU CHRONOLOGIQUE ET SYNOPTIQUE D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE, de 1500 à nos jours, en rapport avec des événements des Beaux-Arts et des Lettres.

ENSEIGNEMENT MUSICAL SUPÉRIEUR

BECKER (G.). COURS COMPLET DE SOLFÈGE en 8 volumes.

1^{er} Volume : 20 LEÇONS MÉLODIQUES DE SOLFÈGE de moyenne difficulté sur les clés de *sol* 2^e et *fa* 4^e lignes, destinées à la transposition à vue, en 3 versions :

- (a) sans changement de clés, non destinée à la transposition.
- (b) clés mélangées, destinée à la transposition (1^{re} Série).
- (c) clés mélangées, destinée à la transposition (2^e Série).

2^e Volume : 20 LEÇONS DE SOLFÈGE à changement de clés, 1^{er} recueil, leçons 1 à 16, en 5 versions :

- (a) 2 clés mélangées : *sol* 2^e et *fa* 4^e lignes.
- (b) 5 clés mélangées : *sol* 2^e; *fa* 4^e; *ut* 1^{re}, 3^e, 4^e lignes.
- (c) 7 clés mélangées : *sol* 2^e; *fa* 3^e, 4^e; *ut* 1^{re}, 2^e, 4^e lignes.
- (d) 2 clés mélangées : *sol* 2^e, *fa* 4^e lignes, destinée à la transposition à vue (1^{re} Série).
- (e) 2 clés mélangées : *sol* 2^e, *fa* 4^e lignes, destinée à la transposition à vue (2^e Série).

Pour les autres volumes, demander le catalogue complet.

Tous ces solfèges existent avec accompagnement

(Conformes au Nouveau Programme des Examens et Concours du Conservatoire).

BUSSER (H.). ÉTUDES MÉLODIQUES DE SOLFÈGE, de moyenne difficulté, à changements de clés, *sol* 2^e, *fa* 3^e et 4^e, *ut* 1^{re}, 2^e, 3^e et 4^e lignes, sur des thèmes d'Yvonne de Gouy d'Arsy.

— 20 ÉTUDES MÉLODIQUES DE SOLFÈGE à changements de clés.

— 20 LEÇONS DE SOLFÈGE, à changements de clés. Programme des élèves chanteurs : Clés de *sol* 2^e et *fa* 4^e lignes.

— 20 LEÇONS DE SOLFÈGE, à changements de clés. Programme des élèves instrumentistes : Les 7 clés mélangées : *sol* 2^e; *fa* 3^e, 4^e; *ut* 1^{re}, 2^e, 3^e, 4^e lignes.

— 40 LEÇONS DE SOLFÈGE, à changements de clés, en clés de *sol* 2^e ligne et *fa* 4^e ligne, pour toutes les voix : 1^{er} livre (leçons 1 à 20) 2^e livre (leçons 21 à 40).

— LEÇONS MANUSCRITES DE SOLFÈGE, à changements de clés (autographes de l'auteur).

Programme des élèves chanteurs :

Édition A : Voix de femmes (clés de *sol* 2^e, *fa* 4^e, *ut* 1^{re}, 3^e lignes), en 2 livres.

Édition B : Voix d'hommes (clés de *sol* 2^e, *fa* 4^e, *ut* 4^e lignes), en 2 livres.

Programme des élèves instrumentistes :

Édition C : Les 7 clés mélangées : *sol* 2^e, *fa* 3^e; 4^e, *ut* 1^{re}, 2^e, 3^e, 4^e lignes, en 2 livres.

Tous ces solfèges existent avec accompagnement.

(Conformes au Nouveau Programme des Examens et Concours du Conservatoire).

DANDELOT (G.). ÉTUDE DU RYTHME, en cinq cahiers.

2^e Cahier : Mesures composées.

3^e Cahier : Rythmes simultanés.

5^e Cahier : Mesures composées (complément au 2^e cahier).

DUPUIS (A.). LE GUIDE DU JEUNE ARTISTE, 27 leçons de solfège à changements de clés.

Édition manuscrite avec accompagnement clés de *sol* 2^e ligne, *fa* 3^e et 4^e lignes, *ut* 1^{re}, 2^e, 3^e et 4^e lignes.

BERTRAND (P.). PRÉCIS D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE (les Époques, les Écoles, les Formes.) Nouvelle édition.

Cet ouvrage résume sous une forme rigoureusement objective et méthodique, toute l'évolution de la musique.

Spécialement recommandé, il répond exactement aux nouveaux programmes d'Éducation musicale.

DUVERNOY (H.). LEÇONS MANUSCRITES DE SOLFÈGE, à changements de clés.

Programme des élèves chanteurs :

1^{er} Livre (20 leçons). Emploi de 5 clés (clés de *sol* 2^e, *ut* 1^{re}, 3^e, 4^e et *fa* 4^e lignes).

Programme des élèves instrumentistes :

2^e Livre (20 leçons). Emploi de 7 clés (clés de *sol* 2^e, *ut* 1^{re}, 2^e, 3^e et 4^e, *fa* 3^e et 4^e lignes).

Existents avec accompagnement.

RATEZ (E.). 100 LEÇONS PROGRESSIVES DE SOLFÈGE, avec et sans changements de clés.

1^{er} Volume : 10 leçons sur la clé de *sol*; 10 leçons sur la clé de *fa*; 10 leçons sur les clés de *sol* et *fa* mélangées; 10 leçons sur la clé d'*ut* 1^{re} ligne; 10 leçons sur les clés de *sol*, *fa* et *ut* 1^{re} ligne mélangées.

2^e Volume : 10 leçons sur la clé d'*ut* 3^e ligne; 10 leçons sur les clés de *sol* 2^e, *fa* 4^e, et *ut* 1^{re} et 3^e lignes mélangées; 10 leçons sur la clé d'*ut* 4^e ligne; 20 leçons sur les clés de *sol* 2^e, *fa* 4^e, *ut* 1^{re}, 3^e, et 4^e lignes mélangées.

Existents avec accompagnement.

ROPARTZ (J.-Guy). Édition B : 60 LEÇONS DE SOLFÈGE avec et sans changements de clés.

1^{er} Volume : 10 leçons sur les clés de *sol* et de *fa* et 10 leçons sur ces deux clés mélangées.

2^e Volume : Élèves chanteurs : 12 leçons sur les clés d'*ut* 1^{re}, 3^e et 4^e lignes; 8 leçons sur les clés de *sol* et *fa* 4^e, *ut* 1^{re}, 3^e et 4^e lignes mélangées.

3^e Volume : Élèves instrumentistes : 6 leçons sur les clés d'*ut* 2^e ligne et *fa* 3^e ligne; 1 leçon sur les 4 clés d'*ut* mélangées, 1 leçon sur les 2 clés de *fa* mélangées et 12 leçons sur les 7 clés mélangées.

Existents avec accompagnement.

SOLFÈGE UNIVERSEL, 577 leçons tirées de l'œuvre des meilleurs auteurs anciens et modernes.

2^e Série : 129 leçons, dont 23 en clé de *fa*.

Existe avec accompagnement.

THURNER (A.). SOLFÈGE OU DICTÉES DES RYTHMES, édition revue et augmentée par G. DANDELOT.

★

CHAILLEY (J.) et CHALLAN (H.). THÉORIE DE LA MUSIQUE.

(Conforme aux nouveaux programmes du Conservatoire).

DELAUNAY (R.). TRAITÉ DE DICTÉES MUSICALES, en trois parties.

1^{re} Partie : Cent dictées à une voix sur le rythme et l'intonation alternées et progressives.

2^e Partie : Cent cinquante dictées à une et deux voix sur le rythme et l'intonation alternées de moyenne force.

3^e Partie : Cent vingt-cinq dictées à une et plusieurs voix sur le rythme et l'intonation, moyenne force et difficile.

DURAND (E.). THÉORIE MUSICALE.

HANSEN (J.). ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR DE LA MUSIQUE :

500 Questions et Réponses.

1^{er} Volume : Questionnaire.

2^e Volume : Réponses.

THURNER (A.). SOLFÈGE OU DICTÉES DES RYTHMES, édition revue et augmentée par G. DANDELOT.

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Échéance

The Library
University of Ottawa
Date due

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due

07 JAN. 1991

01 FEV. 1991

NOV 22 2004

01 FEV. 1991

NOV 24 2004

25 MARS 1991

NOV 07 2005

24 MARS 1991

05 AVR. 1994

30 MARS 1994

OCT 06 1995

OCT 04 1995

05 OCT. 2004

20 11 2004

