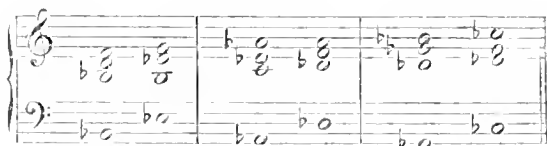


puéril changement de note diésée en note unisonne bémolisée, et *vice versa*; mais dans une tendance multiple à des tons divers¹. Or, si l'on examine le fragment de Marenzio, on n'y trouve qu'une suite d'accords parfaits indépendants les uns des autres, et dans lesquels aucune attraction ne se manifeste, puisque tout accord parfait est une harmonie de repos. Les prétendues enharmonies de ce fragment ne représentent donc qu'une progression d'accords parfaits, descendante dans la basse et inverse dans les autres parties, dont on doit faire disparaître les signes d'altérations inutiles.

DÉMONSTRATION.



Il est de toute évidence que l'enharmoine n'existe pas dans ces successions. A l'égard du changement de ton qui se fait immédiatement après la progression, on ne peut le considérer comme une transition, car il n'y a point de contact entre le dernier accord de la troisième mesure et le premier de la quatrième : leur succession est dure et désagréable à l'oreille.

255. Par les analyses contenues dans ce chapitre, je crois avoir invinciblement démontré les propositions de son intitulé : *Les accords consonnants et leurs modifications, par le retard de leurs intervalles, ne composent que l'ancienne tonalité unisonique. Il est impossible d'établir avec eux la modulation proprement dite, c'est à-dire, la relation nécessaire d'un ton avec un autre.*

CHAPITRE II.

L'ACCORD DISSONANT NATUREL DE SEPTIÈME DE LA DOMINANTE ET SES DÉRIVÉS DONNENT NAISSANCE A LA TONALITÉ MODERNE ET A SES ATTRACTIONS. — ILS FOURNISSENT L'ÉLÉMENT DE LA TRANSITION D'UN TON A UN AUTRE. — *Ordre transitionique,* OU DEUXIÈME PHASE DE L'HARMONIE.

256. Après que Monteverde, compositeur vénitien, eut instinctivement trouvé l'harmonie de l'accord de septième de dominante, dans les premières années du dix-septième siècle², et qu'il en eut tiré l'origine de la tonalité moderne ainsi que l'élément de la modulation, il usa d'abord sobrement et avec

(1) Ceci sera démontré dans le troisième chapitre de ce troisième livre.

(2) Voyez la notice sur Monteverde dans ma *Biographie universelle des Musiciens*, tome VI, pages 482, 484, 2^e édition.

une sorte de timidité de cette harmonie dissonante naturelle, dont la légitimité ne lui était garantie que par l'assentiment de son oreille, et qui avait contre elle les préjugés nés de l'usage d'une harmonie et d'une tonalité différentes, pendant plus de trois siècles.

Voici le premier exemple qu'il donna de l'emploi des dissonances naturelles sans préparation, dans un madrigal de son cinquième livre : (V. le n^o 1 en reg.)

Comparons cette musique avec les morceaux de Palestrina rapportés dans le chapitre précédent, et nous verrons que l'art a changé d'éléments et d'objet. Au lieu de la communauté de destination des accords parfaits et de sixte sur tous les degrés qu'on voit dans la musique de l'illustre compositeur romain ; au lieu de la vague tonalité untonique qui en est le résultat ; enfin, au lieu de l'enchaînement incessant des phrases, et de l'absence, ou du moins de l'excessive rareté des cadences finales, on voit, dans le passage ici rapporté du madrigal de Monteverde, une tonalité déterminée par la propriété de l'accord parfait sur la tonique, par l'accord de sixte attribué au troisième et au septième degré, par le choix facultatif de l'accord parfait ou de l'accord de sixte sur le sixième ; enfin, par l'accord parfait, et surtout par celui de septième sans préparation, avec la tierce majeure, sur la dominante. Avec cette harmonie, les cadences deviennent fréquentes et régulières, et lorsqu'il y a modulation, celle-ci se fait par une nouvelle note sensible mise en rapport avec le quatrième degré, qui seul peut lui donner son caractère, comme cela se voit au dernier temps de la deuxième mesure.

257. Le caractère de la nouvelle tonalité créée par les innovations harmoniques de Monteverde résulte aussi des phrases périodiques, où les changements de ton sont toujours déterminés par les rapports de la note sensible avec le quatrième degré, ou par l'accord complet de septième de dominante. Tel est le passage suivant du même madrigal :

The musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a lute accompaniment. The third and fourth staves are also lute accompaniment. The bottom staff is a bass line. The score is divided into seven measures, numbered 1 through 7. The lyrics are: 'Poi che col dir t'offen - do. Poi che col dir t'offen do i' mi mor - rò. Poi che col dir t'of - fen - - do. Poi che col dir t'of - fen do poi che col dir t'of - fen - - - do. Poi che col dir t'of - fen - - do i' mi mor - rò ta - cen - - - do.'

(1) On voit ici un exemple des négligences qui abondent dans la manière d'écrire de Monteverde

N. 1.

Che col nome an - co - ra d'a - mar
 Chi col nome an - co - ra d'a - mar ahi
 Che col nome an - co - ra d'a - mar ahi
 Che col nome an - co - ra d'a - mar ahi
 Che col nome an - co - ra d'a - mar ahi

3 6 6 5 = 6 3 3 6

ahi las - - - so
 las - - - - - so
 las - - - so che col nome an - co - ra d'a - mor
 las - - - so che col nome an - co - ra d'a - mor
 las - - - - - so che col nome an - co - ra d'a - mor

9 7 3 3 6 6 5 = 6 3

ahi las - - - so.
 ahi las - - - so.
 ahi las - - - so.
 ahi las - - - so.

7 7 3 3 3

258. J'ai dit qu'il resta une sorte de timidité dans l'esprit de Monteverde pour l'emploi de l'harmonie dissonante de la dominante, soit qu'il n'ait pu s'affranchir absolument des habitudes de sa jeunesse, soit que les attaques dont ses innovations avaient été l'objet lui eussent inspiré cette réserve. Cependant, en plusieurs endroits de son *Orfeo* et de son *Ariane*, il a fait usage de cette harmonie sans préparation, comme moyen de transition. En voici un exemple tiré de l'*Orfeo*¹, opéra représenté en 1607.

1. 2. 3. 4. 5. 6.

Qui le na-pee Vez- zo-se schie- re sempre fio- ri- te

Qui le na-pee Vez- zo-se schie- re sempre fio- ri- te

6 5 6 4 3 8 6 3—7 # 3— 3 7 #

7. 8. 9. 10. 11. 12. 13.

con le can-di-de di- ta fur viste a coglier ro- se.

con le can-di-de di- ta fur viste a coglier ro- se.

3— 6 7 #6 3 + 4 3 6 3—6 6— #

Dans cet exemple, le ton moderne d'*ut* est établi jusqu'au premier temps de la troisième mesure; le ton de *sol* n'est indiqué que d'une manière vague par ce qui suit; mais, au second temps de la quatrième mesure, l'accord de septième de la dominante de ce ton ne laisse plus de doute concernant la modulation *si* soutenu par le ténor à la troisième mesure, pendant que le contralto et la basse font entendre la tierce *la, ut*, est une fausse harmonie qu'il était facile d'éviter de cette manière :

3 3 2— 4 3—6—

(1) *L'Orfeo, favola in musica da Claudio Monteverde maestro di capella della sereniss. repubblica, rappresentata in Mantova, l'anno 1607, et nuovamente ristampata. In Venetia, 1615, appresso Ricciardo Amandino, in-fol. (page 30.)*

tion. Vient ensuite une transition en *ré* par la basse continue, puis la rentrée en *sol* devient évidente par le rapport du quatrième degré de ce ton avec la note sensible, au dernier temps de la huitième mesure. Enfin, la rentrée dans le ton primitif d'*ut* est le résultat immédiat de l'accord de triton sur le *fa* \sharp de la basse continue. Une modulation incidente en *sol* s'établit ensuite par l'accord parfait majeur de ce ton, sur la dominante.

259. La création de la tonalité moderne et de la modulation, par les faits que je viens de signaler; cette création qui, rapprochée de la musique produite par la tonalité précédente, acquiert l'évidence de la lumière, eut un autre résultat; savoir, la formation du rythme régulier de la phrase périodique, par la fréquence des cadences. Mais ce sujet ne peut être traité ici: je l'indique seulement pour faire comprendre qu'un art absolument nouveau fut enfanté par l'emploi de l'harmonie dissonante naturelle dans la musique.

260. Il y eut d'abord de l'incertitude et de l'inhabileté dans la manière d'employer la nouvelle harmonie dissonante naturelle: de là vient que les recueils de chants, d'airs et de duos, composés en Italie pendant les vingt premières années du dix-septième siècle, et dans les nouvelles formes, avec accompagnement de basse continue, sont remplis de modulations équivoques. Personne ne s'était encore fait une opinion juste et vraie du changement qui s'opérait alors dans la tonalité. L'attrait de la nouveauté poussait certains musiciens à faire usage de quelques successions qui la caractérisent; mais, habitués qu'ils étaient aux formes de la tonalité ancienne, ils faisaient un mélange de ces deux choses incompatibles

D'autres compositeurs essayaient de résister à la révolution qui s'opérait dans l'art, quoiqu'ils eussent abandonné l'ancien genre des madrigaux à quatre, cinq ou six voix pour celui des airs et des canzonettes à voix seule, avec accompagnement de la basse continue pour le clavecin, le luth ou la harpe.

Cependant on trouve çà et là des modulations déterminées par l'emploi des dissonances naturelles dans les compositions mêmes qui sont encore remplies d'incertitudes tonales. En voici un exemple remarquable que j'ai tiré des *Grazie ed affetti di musica moderna*¹, publiées par Jules San-Pietro de' Negri, en 1615. Dans le morceau intitulé *l'Armida in stilo recitativo* (page 5), ce compositeur a fait usage de cette progression modulante :

The image shows a musical score for a vocal line and a basso continuo line. The vocal line is in treble clef and contains the lyrics: "mi las - sa? mi las - sa? mi las - sa? Ei m'abbandonna ed io m'nc - ci - do." Above the vocal line, there are three trill ornaments (tr) marked over the first three measures. The basso continuo line is in bass clef and contains figured bass notation: "b # 7", "# 7", "# 7", "6", "6", "#6 #".

(1) *Grazie ed Affetti di musica moderna à una, due e tre voci. Da cantare nel clavicordio, chitarrone, arpa doppia, ed altri simili istromenti di Giulio S. Pietro de' Negri. Nuovamente date in luce. Milano Appresso Filippo Lomazzo, 1513, in-fol.*

N° 1

In - torno all' idol - mi - o spi - ra - - te purspi - ra - - te au - re

3 6 7 6 6 6 6 6 6 6

5 4 3 6 4

au - re so - a - si e ca - - re e nelle gnan - cie let - te ha - tu - to per

6 7 6 6 7 6 6 5 7

3 4 4 6 5 3

me cor - te - si cor - te - si au - ret - te e nelle gnan - cie let - te ha

6 6 6 4 4 3 6 6 5

4 3 4 3

- tu - to per me - ba - tu - to per me - cor - te - si cor - te - si au - ret - te

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The system concludes with a double bar line.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The system concludes with a double bar line.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The system concludes with a double bar line.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The system concludes with a double bar line.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The system concludes with a double bar line.

The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure contains a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third measure contains a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The system concludes with a double bar line.

L'harmonie indiquée par les chiffres doit se traduire ainsi :

mi las - - sa? mi las - sa? mi

las - - sa? Ei m'ab-ban-don-naed io m'uc-ci-do.

261. Les incertitudes dont je viens de parler, à l'égard de la détermination de la tonalité moderne, avaient cessé vers le milieu du dix-septième siècle. Les compositions de cette époque prouvent que cette tonalité était dès lors constituée et parfaitement comprise. En voici un exemple tiré de l'*Orontea*, opéra de Cesti, représenté à Venise en 1649. On y voit que non-seulement les accords dissonants naturels y remplissent leurs fonctions pour la transition d'un ton à un autre, mais que les substitutions du mode mineur y sont très bien employées. (Voir le n^o 4, page 171.)

262. Dans la musique instrumentale, la détermination de la tonalité moderne et de la transition, par les accords dissonants naturels, était beaucoup plus avancée que dans la musique vocale; car, tandis qu'on voyait encore dans celle-ci les compositeurs incertains sur l'emploi des nouveaux accords, Frescobaldi, grand organiste de Saint-Pierre, à Rome, était entré avec hardiesse dans la tonalité créée par eux, ainsi que le fait voir le début suivant d'une fugue du deuxième livre de ses pièces d'orgue et de clavecin, publié en 1627. La comparaison de ce morceau avec celui de Claude Merulo, que j'ai donné comme exemple dans le chapitre précédent, démontrera invinciblement la réalité de la transformation tonale que j'attribue à l'introduction des accords dissonants naturels dans la musique. (Voir le n^o 2 en regard.)

265. Avant les premières années du dix-huitième siècle, le besoin de fréquentes modulations avait pris beaucoup de développement, et les compositeurs avaient épuisé tout ce que les accords dissonants naturels peuvent offrir de ressources à cet égard, pour multiplier les accents expressifs dans leurs ouvrages, et pour donner à leur musique un caractère dramatique et passionné.

Sans avoir recours au style instrumental de cette époque, je crois pouvoir affirmer qu'il était impossible d'aller plus loin dans la modulation par les accords dissonants naturels et par leurs substitués que ne l'a fait Alexandre Scarlatti dans cet air de l'oratorio *il Sacrificio d'Abamo*, où la mère d'Isaac cherche son fils. (Voir le n° 1 en regard.)

264. Parvenus où nous sommes, nous avons acquis la conviction :

1^o Que l'introduction des accords dissonants naturels dans la musique date des premières années du dix-septième siècle ;

2^o Que ces accords, en mettant en relation harmonique le quatrième degré, la dominante et le septième degré, ont caractérisé la note sensible, lui ont imprimé la nécessité de résolution ascendante, et par là ont fondé la tonalité moderne, et l'ont substituée à la tonalité ancienne du plain-chant ;

3^o Que l'effet d'attraction de la note sensible vers la tonique, par l'harmonie dissonante naturelle, a été de formuler tous les tons de la musique moderne sur le même modèle, chacun d'eux divisé en deux modes, savoir, le majeur et le mineur; tandis que les tons du plain-chant ne sont diversifiés que par la position des demi-tons d'une gamme unique commençant par ses divers degrés¹; différence trop peu sensible dans l'harmonie, et d'où résulte le vague caractère de la tonalité ancienne ;

4^o Que, par le caractère spécial de chaque degré des gammes de la tonalité moderne, toute note a aussi sa spécialité d'harmonie, ce qui n'existe pas dans l'ancienne tonalité, et ce qui établit entre elles une différence radicale ;

5^o Enfin, que tous les tons de la tonalité moderne étant caractérisés par les rapports harmoniques du quatrième degré, de la dominante et de la note sensible, le passage d'un ton dans un autre se manifeste toujours d'une manière évidente, et que le ton se fait immédiatement reconnaître par l'harmonie de ces trois notes ;

6^o D'où il suit que l'harmonie dissonante naturelle du quatrième degré, de la dominante et de la note sensible, est l'organe de la transition, c'est-à-dire du passage d'un ton dans un autre, et que son introduction dans la musique a fait passer celle-ci de l'ordre *unitonique* dans l'ordre *transitonique*.

Pour ne laisser aucun doute sur ce dernier fait, il me suffira de donner ici une suite de transitions harmoniques, abstraction faite de toute mélodie. (Voir le n° 2 de la page 176.)

(1) Voyez mon *Traité élémentaire de Plain-Chant*, pages 3 et 12-16.

Lento.

Musical score for the first system, featuring piano and grand staff notation. The piano part includes dynamic markings: *p*, *cres.*, *sfz*, *p*, *sfz*, *p*, and *cres.*. The grand staff notation includes treble and bass clefs with various notes and rests.

Musical score for the second system, including vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "Il mio figlio ov' che là dove sta l'amagio-ja il mio tesor? Figlio". The piano part includes dynamic markings: *p*.

Musical score for the third system, including vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "ov' che là? Figlio che l'ho vestì? dove stà? l'amagio-ja il mio tesor il mio". The piano part includes dynamic markings: *p*.

E-glio lamiozopa il mio te-sor ovè che l'è dove sta che t'è dove sta

mio te-sor il mio te-sor.

Ton d'UT Majem. LA Mineur RE Mineur. UT Majem.

MI Bémol. LA Bémol. MI Majem. LA Majem.

RE Majem. SI Mineur. SOL Majem. MI Mineur.

LI Majem. RE Majem. MI Majem. UT Majem.