

Octaves consécutives défendues.

Octaves et quintes consécutives simultanées défendues.

Deux quintes de suite produisent une grande dureté. Deux octaves donnent un sentiment de pauvreté harmonique, ce qui est facile à comprendre, puisque par leur fait le nombre des parties se trouve réduit, deux voix se doublant mutuellement. La dureté des quintes est moins aisée à expliquer¹. Mais elle existe, c'est un fait indéniable, et il faut absolument les éviter.

1. Si l'octave est le deuxième harmonique, la quinte est le troisième. Une suite de quintes est donc presque aussi pauvre qu'une suite d'octaves. De plus, elle est dure à l'oreille, parce qu'elle entraîne l'idée de deux parties se mouvant dans des tonalités différentes :

Gamme de sol.

Gamme d'ut.

Il semble que le même reproche pourrait s'appliquer à une suite de quarts, mais ce n'est vrai qu'à moitié, et seulement en ce qui concerne la dureté; la quarte n'étant pas un harmonique du son fondamental, l'impression de pauvreté disparaît en partie; c'est donc plus admissible, sans être à rechercher.

Toutefois on doit considérer que l'interdiction absolue des octaves ou quintes consécutives dans la composition moderne est le reste d'une réaction violente contre les premières tentatives d'harmonisation, très maladroites, dans lesquelles on ne faisait usage que de

IV. — La même prohibition subsiste quand les parties marchent par mouvement contraire, un unisson ou une quinzième venant à la suite d'une octave, une douzième succédant à une quinte, ou *vice versa*, étant d'un effet tout aussi déplaisant que deux octaves ou deux quintes de suite. Les formes de réalisation suivantes, ainsi que celles qui présenteraient les mêmes défauts, sont donc interdites.

Octaves ou quintes par mouvement contraire défendues.

V. — La dureté des quintes, la pauvreté des octaves consécutives, émises *par mouvement direct*, se font encore sentir lors même que ces intervalles sont séparés par quelques notes, sauf dans les mouvements excessivement lents. On doit rejeter comme fautifs des arrangements de ce genre :

Octaves ou quintes séparées défendues.

Il faut qu'entre les deux octaves ou les deux quintes il

quartes, de quintes et d'octaves, ce qui nous apparaît aujourd'hui comme à la fois faible et rauque, intolérable en un mot.

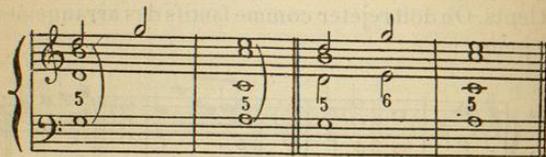
Les grands compositeurs de nos jours savent parfaitement, quand c'est nécessaire pour obtenir un bel effet de sonorité, s'affranchir de cette règle, dont la rigueur n'est nécessaire qu'à l'école. (Cette appréciation ne pourrait trouver sa place dans un ouvrage purement didactique.)

Ce qui est sûr, c'est qu'une seule quinte, émise avec une certaine

existe un accord intermédiaire pour qu'elles cessent d'être désagréables; et c'est ici que le chiffrage va pour la première fois nous être un moyen commode d'analyse. Des deux exemples suivants, presque semblables, le premier est mauvais et contient deux octaves; le deuxième est bon, parce que ces deux mêmes octaves sont séparées, non plus par une note, mais *par un accord intermédiaire* qui efface le sentiment de la première octave avant que la deuxième se fasse entendre.



De même ici pour des quintes, qui sont fautives dans le premier exemple, et n'existent plus dans le deuxième,



parce qu'un accord étranger est venu s'interposer entre elles.

Cette règle s'adoucit quand les octaves ou les quintes sont placées sur des temps faibles, où elles prennent nécessairement moins d'importance; mais les vrais puristes

force, produit déjà sur l'oreille une impression de dureté, et que cet effet désagréable s'accroît lorsqu'on en fait se succéder plusieurs; mais je suis convaincu que la prohibition complète de deux quintes, surtout séparées par plusieurs notes, sera considérée dans l'avenir comme une exagération du purisme de notre époque. On apprendra à s'en bien servir, et on en tirera des effets nouveaux.

savent les éviter, comme on le verra plus loin à l'article *Contrepoint*.



Le seul cas où les quintes consécutives, séparées par une simple note, soient vraiment permises, même sur les temps forts, c'est lorsqu'elles sont articulées par un mouvement de syncope, comme dans l'exemple suivant :



Quelque simple que soit cette règle, il faut croire que son application est assez difficile, puisqu'on voit souvent des élèves fort bien doués, et déjà très avancés dans les études d'harmonie, retomber dans cette lourde faute d'orthographe, qui pourtant dès le début leur est signalée comme capitale.

VI. — Une autre disposition défectueuse qu'il faut savoir éviter, c'est celle qui produit des *octaves cachées* ou des *quintes cachées*, mieux nommées *octaves* ou *quintes directes*. Voici en quoi elle consiste :



1. Il importe de faire une distinction entre ce qui est signalé comme *bon* par exception, et ce qui n'est que *toléré*, admissible.

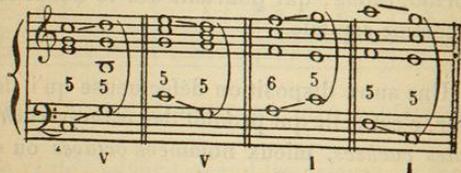
et on peut ainsi formuler la défense : « Lorsque deux parties procèdent par un mouvement harmonique direct, elles ne doivent pas aboutir à une octave ou à une quinte. »

A vrai dire, cette règle n'est applicable dans toute sa rigueur qu'entre la première et la quatrième partie, et perd beaucoup de son importance dès qu'une des parties intermédiaires entre en jeu. De plus, elle est soumise à plusieurs exceptions faciles à préciser.

En ce qui concerne les octaves directes, elles sont permises et même recommandables, toutes fois que la partie supérieure monte d'un demi-ton diatonique



De leur côté, les quintes directes sont excellentes lorsque la basse vient aboutir à la tonique ou à la dominante, tandis que la partie supérieure procède par mouvement conjoint (seconde majeure ou mineure).



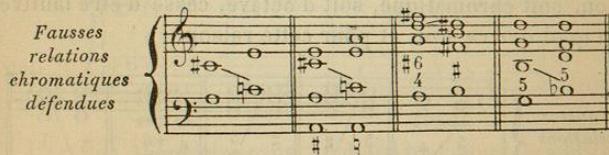
Elles sont encore très tolérables lorsqu'elles ont lieu entre un accord fondamental et l'un de ses renversements, comme :



Quand les parties intermédiaires entrent en jeu, il y a lieu à des distinctions plus subtiles, qui ne peuvent trouver leur place ici.

VII. — Nous avons maintenant à décrire un genre de faute d'harmonie tout différent de ceux qui précèdent. Ce ne sont plus deux notes contiguës, appartenant à la même partie, comme les mouvements mélodiques, ni deux notes simultanées, comme celles qui produisent les octaves ou les quintes, qu'il s'agit d'envisager ici; ce sont deux notes appartenant à la fois à deux parties différentes et à deux accords consécutifs. (Deux notes formant un mouvement mélodique, bon ou mauvais, sont rangées sur une même portée, selon une ligne horizontale : — ; deux notes formant un intervalle harmonique se trouvent placées, dans l'écriture musicale, l'une au-dessous de l'autre, dans une même ligne verticale : | ; celles qui constituent les fausses relations, dont il nous reste à nous occuper, se présentent, par rapport l'une à l'autre, obliquement, en diagonale : \ ou /.)

La fausse relation chromatique est caractérisée par le rapport (*diagonal*) de deux parties quelconques formant entre elles l'intervalle de demi-ton chromatique.



C'est tout ce qu'il y a de plus désagréable à entendre, et de plus c'est d'une exécution vocale très pénible, surtout pour les chanteurs qui ont l'oreille juste. On conçoit donc facilement que c'est à éviter.

Il en est de même de la *fausse relation d'octave*, qui n'est que la reproduction, à une ou plusieurs octaves de distance, et toujours suivant une ligne diagonale, de la fausse relation chromatique.

Fausses relations d'octave défendues.

Elle est défendue par les mêmes raisons, parce qu'elle produit, à l'audition, une impression de dureté inacceptable, et parce qu'elle constitue une véritable difficulté d'exécution.

Un seul cas autorise l'emploi de notes placées dans de telles conditions : c'est lorsque l'une des parties entre lesquelles se produit la fausse relation procède elle-même, mélodiquement, par mouvement chromatique. En ce cas, la dureté, si elle n'est pas entièrement supprimée, est tellement atténuée qu'on peut ne plus en tenir compte ; quant à la difficulté d'exécution, elle n'existe plus, le mouvement mélodique d'un demi-ton chromatique, ascendant ou descendant, étant l'un des plus naturels et des plus faciles, en raison de sa petitesse.

Voici quelques exemples dans lesquels la fausse relation, soit chromatique, soit d'octave, cesse d'être fautive en quoi que ce soit, et pour cette raison :

Fausses relations permises.

Loin de là, ces enchaînements doivent être considérés comme des meilleurs, puisqu'il n'y est fait usage que de

très petits mouvements mélodiques, ce qui a déjà été particulièrement recommandé¹.

VIII. — Quoique moins désagréable que les précédentes, la *fausse relation de triton* doit souvent être

évitée. Elle consiste dans le rapport entre deux notes émises successivement par deux parties différentes et formant l'intervalle de quarte augmentée. Elle est spécialement mauvaise entre les parties extrêmes (soprano et basse), et dans l'enchaînement des accords fondamentaux du cinquième au quatrième degré. J'en donne ici seulement l'exemple le plus répréhensible :

Fausses relations de triton à éviter.

Elle doit être *tolérée* dans les parties intermédiaires, où souvent même elle est inévitable, et *admise* sans hésitation entre les deuxième et sixième degrés du mode mineur, car là elle n'offre aucun inconvénient :

Certains théoriciens ne la défendent que lorsqu'elle est produite par la succession de deux tierces majeures

1. Page 260.

2. Chose curieuse, ces mêmes accords, présentés dans l'ordre inverse, sont d'un effet excellent.

appartenant, l'une au quatrième degré, l'autre au cinquième, comme :

Nous aurons d'ailleurs l'occasion d'y revenir dans l'étude du contrepoint¹, où elle est plus sévèrement interdite. Les harmonistes qui l'évitent font preuve en cela d'un certain raffinement, et ils sont dans le vrai, car leur style y gagne de la pureté et de la distinction.

IX. — Il arrive très fréquemment, dans la réalisation d'une série d'accords, que la position qui était bonne pour un groupe d'accords ne peut plus convenir au groupe suivant, où elle occasionnerait des fautes.

Le début est bon, mais à partir de la quatrième mesure cette autre position serait meilleure, puisqu'elle supprimerait deux unissons et donnerait un contour plus mélodique au soprano. Mais alors, ce qui devient défectueux c'est la soudure entre ces deux accords, qui

produit, outre le mouvement harmonique direct à quatre parties, un mouvement

¹ Même chapitre, section B.

mélodique de septième à la première partie, et l'octave directe avec la basse. Dans des cas analogues et beaucoup d'autres, on a recours au *changement de position*, qui consiste, ainsi que son nom l'indique, à faire succéder sur une même note de basse deux positions d'un même accord, comme :

De cette façon, les deux groupes se relient bien entre eux, et produisent partout des enchaînements satisfaisants.

C'est ce qu'expriment la plupart des Cours d'Harmonie en disant que « le changement de position est souvent nécessaire pour éviter des fautes et donner plus d'élégance à la marche des parties ».

Dans le changement de position, on permet tous les mouvements mélodiques sans exception, ainsi que le mouvement direct à quatre parties. Des dispositions comme celles-ci sont donc parfaitement correctes, malgré les défauts qui semblent s'y trouver, parce qu'elles n'offrent aucune difficulté d'intonation et ne sont pas désagréables à entendre :

Changements de position.

Une forme particulière et très fréquente du changement de position est l'échange de notes, qu'un simple exemple suffira à faire comprendre.

Échange de notes.



Comme on le voit dans les trois dernières mesures, il peut aussi bien être pratiqué entre un accord et l'un de ses renversements; en ce cas, la basse entre en jeu. On peut même ainsi, de proche en proche, arriver à une position très différente du point de départ :



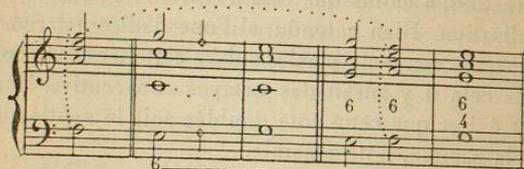
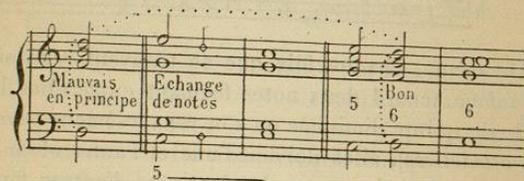
Souvent aussi, entre les deux notes qui forment l'échange, on intercale une note étrangère à l'harmonie, qui rend le mouvement des parties plus mélodique :



C'est l'emploi le plus élémentaire de la note de passage,

sur laquelle nous aurons à revenir. (Cette note, ne comptant pour rien dans l'harmonie, ne doit pas être chiffrée.)

Ici peut trouver place une remarque intéressante, quoique ne se rattachant qu'indirectement au sujet : c'est que dans une semblable disposition de notes, procédant harmoniquement par mouvement contraire, et mélodiquement par mouvements conjoints, si, pour une raison quelconque, on voulait faire porter un accord par cette note intermédiaire, on pourrait y placer l'accord de sixte, même avec redoublement de la basse à la première partie, ce qui est généralement défendu !



C'est un des rares cas où ce redoublement soit d'un bon emploi. Bien entendu, dès qu'elle est harmonisée, que ce soit ainsi ou autrement, cette note cesse d'être une note de passage; il n'y a plus échange, mais trois accords distincts, ce qu'indique d'ailleurs le chiffre.

X. — Toutes les fois que la note sensible fait partie d'un accord quelconque, il est à désirer qu'elle monte à la tonique, si toutefois la tonique appartient à l'accord suivant.

1. Voir page 246.

Bon.

Mauvais.

De même, chaque fois que se trouvent réunies dans un même accord deux notes formant entre elles l'intervalle de quinte diminuée ou son renversement (*consonances attractives*), elles doivent l'une et l'autre obéir à leur attraction, à moins que cela n'entraîne d'autres fautes de réalisation. Bien entendu, si l'une d'elles est redoublée, une seule des deux parties suivra cette tendance, puisque sans cela il y aurait des octaves consécutives¹; mais il faut éviter que cette note doublée soit le septième degré de la gamme, note sensible.

Ces dernières règles forment une sorte de trait d'union entre celles applicables à tous les accords, que nous venons de voir, et celles qui sont particulières aux accords dissonants, qui vont venir. Ici les tendances attractives de la quinte diminuée et de la quarte augmentée, ainsi que

1. Voir page 263.

les mouvements obligés de certaines autres notes, vont acquérir une importance prédominante, sous le nom de *résolution*.

RÈGLES DE RÉALISATION SPÉCIALES AUX ACCORDS DISSONANTS

XI. — Tout accord dissonant contient au moins une dissonance¹, qui est la septième dans la forme primitive de l'accord, et devient naturellement un autre intervalle dans chacun de ses renversements, sans cesser pour cela d'être la *dissonance*.

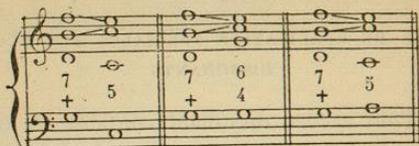
Or, la dissonance doit absolument, pour satisfaire aux lois de l'harmonie, *se résoudre* en descendant d'un degré sur une note de l'accord suivant. C'est ce qu'on appelle la *résolution naturelle*. De plus, chaque fois qu'un accord dissonant contient une *consonance attractive* (quinte diminuée ou quarte augmentée) qui est déjà presque une dissonance, cet intervalle doit, autant que possible, se résoudre lui-même selon ses propres tendances.

L'accord de $\begin{matrix} 7 \\ + \end{matrix}$ contient deux notes à mouvement obligé, la septième, dissonance, qui doit forcément descendre, et la tierce, qui, en qualité de note sensible, doit monter. Ces deux notes forment d'ailleurs entre elles l'intervalle de quinte diminuée et tendent par conséquent à se rapprocher.

Les seuls accords sur lesquels puisse se faire sa réso-

1. Seuls, les accords de neuvième en contiennent deux, la septième et la neuvième.

lution naturelle sont ceux qui contiennent les notes nécessaires à l'exécution de ces mouvements obligés; il y en a trois, en majeur comme en mineur.



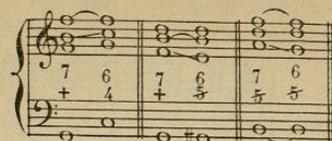
(Il peut sembler qu'il y en a un quatrième qui remplirait les mêmes conditions, l'accord de sixte du troisième degré ; mais il est impraticable en cette circonstance, car, de quelque façon qu'on dispose les parties, il occasionnerait toujours l'octave directe .

Or l'octave directe n'est jamais plus mauvaise que lorsqu'elle est amenée par des notes ayant un mouvement obligé, dissonances ou consonances attractives. En ce cas, on doit la proscrire absolument, même dans les parties intermédiaires.)

La résolution naturelle des renversements a lieu de la même manière, c'est-à-dire toutes fois que les notes à mouvement obligé trouvent dans l'accord suivant le son vers lequel elles sont attirées.



XII. — Quand ces mêmes notes à mouvement obligé, ou l'une d'elles, font partie de l'accord qui suit, elles doivent rester en place, dans la même partie, sans monter ni descendre, et alors il y a *non-résolution*.



(Dans cet exemple, j'emploie le signe de liaison pour signaler les notes en état de non-résolution, en conservant la simple ligne droite ou à celles qui opèrent leur résolution naturelle.)

Quand on pratique l'échange de notes dans un accord dissonant ou entre ses renversements, il y a toujours non-résolution de quelques notes. Seules, celles qui forment la dernière position doivent être régulièrement résolues.

XIII. — Il existe enfin un troisième mode d'enchaînement des accords dissonants, c'est la *résolution exceptionnelle*. Dans celle-là, la note qui normalement devrait monter (la note sensible) se résoud *exceptionnellement* en descendant d'un demi-ton chromatique. Ce demi-ton chromatique, ne pouvant être obtenu qu'au moyen d'une altération, introduit nécessairement un élément étranger à la tonalité régnante, d'où il s'ensuit que toute résolution exceptionnelle entraîne l'idée de la modulation¹. En voici quelques exemples dans lesquels, pour plus de clarté, je mets en regard : l'accord avec résolution naturelle, à l'état de non-résolution, puis avec une résolution exceptionnelle.

	Résol. nat.	Non- résol.	Résol. except.
7 ^{me} de dominante.			

1. Voir page 326.

	Résol. nat.	Non- résol.	Résol. excep.
7 ^{me} de sensible.			
7 ^{me} diminuée.			

(La ligne droite — indique les résolutions naturelles; la liaison — les non-résolutions; la ligne pointillée les résolutions exceptionnelles.)

Il en est de même pour les accords de neuvième, qui contiennent la note sensible et deux dissonances, c'est-à-dire trois notes à mouvement obligé, dont la première doit monter et les autres descendre, pour la résolution naturelle; dans la non-résolution, quelques-unes restent en place; dans la résolution exceptionnelle, la note sensible descend chromatiquement. C'est toujours la même chose.

	Résol. nat.	Non- résol.	Résol. except.
9 ^{me} majeure.			
9 ^{me} mineure.			

C'est avec intention, c'est pour mieux faire ressortir l'homogénéité du système, que j'ai placé tous ces exemples invariablement dans le ton d'*ut*, soit majeur, soit mineur. On voit ainsi clairement que si la dissonance, qui est toujours la septième de l'accord fondamental, peut occuper un degré quelconque, les notes à attraction mutuelle, formant consonance attractive, ne se déplacent jamais, et ne peuvent être que le quatrième et le septième degré, c'est-à-dire, dans ces exemples, le *fa* et le *si*.

Les accords qu'il nous reste à examiner au point de vue de la résolution, ceux de septième majeure et de septième mineure, ne réunissent jamais ces deux degrés:

accords de septième majeure	accords de septième mineure

par conséquent, la dissonance seule s'y trouve à résoudre, toujours en descendant sur la note voisine, si elle appartient à l'accord suivant, ce qui est leur *résolution naturelle*.

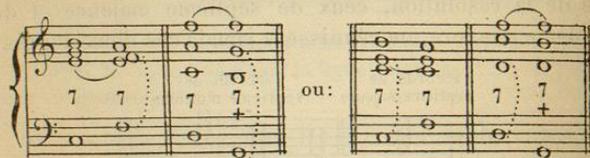
	7 5

Il y a aussi *non-résolution* lorsque la dissonance, la septième, se trouve faire elle-même partie intégrante du prochain accord, comme :

	7 + 4		

Mais il n'y a jamais ici, à proprement parler, de résolution exceptionnelle, puisque cette dernière résulte d'une exception apportée à la marche normale d'une des notes formant la consonance attractive, laquelle ne figure pas dans ces accords. Il y a simplement des *non-résolutions modulantes*, comme la deuxième et la quatrième de l'exemple précédent.

Dans l'enchaînement, par mouvement de quinte descendante ou quarte ascendante de la basse, de deux accords de septième, il y a toujours l'un d'eux dont la quinte est supprimée et remplacée par la basse doublée :



autrement, on ne pourrait satisfaire aux lois de préparation¹ et de résolution, sans introduire des octaves ou des quintes consécutives dans l'harmonie à quatre parties.

Pour que les deux accords soient complets, il faudrait disposer de cinq voix ou parties.



XIV. — Une autre loi régit l'enchaînement des accords dissonants ; c'est la *préparation de la dissonance*, qui consiste à la faire entendre préalablement, et à la même partie, dans l'accord précédent. Son but est d'atténuer la dureté en accoutumant l'oreille à la note qui va

1. Voir § XIV, ci-après.

devenir dissonante, et qu'on présente d'abord comme consonance.



Anciennement, la *préparation* était considérée comme obligatoire pour toute dissonance. C'est à la fin du XVI^e siècle qu'un puissant novateur, qui a joué un rôle considérable dans l'évolution musicale, Monteverde¹, osa, lui premier, attaquer directement, sans préparation, les dissonances contenues dans les accords de septième de dominante, de septième de sensible, de septième diminuée, et même de neuvième de dominante, formant ainsi de ces accords (qui sont entièrement fournis par les sons harmoniques) une famille spéciale, intermédiaire entre les accords consonants et les véritables accords dissonants, et qu'on a appelée depuis d'un nom fort approprié, *harmonie dissonante naturelle*.

Ce groupe *mixte*, en quelque sorte, est soumis aux lois spéciales des accords dissonants en ce qui concerne la résolution, mais est dispensé de préparation, ce qui le rattache, d'un autre côté, aux accords consonants.

Telle est la théorie actuellement admise comme classique, mais je dois dire que de jour en jour elle s'élargit, et que nombre de compositeurs modernes attaquent couramment toute espèce de dissonance, sans qu'il soit question de préparation.

Arrivé ici, le lecteur comprendra aisément pourquoi je n'ai pas osé fixer, au chapitre traitant d'acoustique²,

1. Voir au chap. V. Il est probable que Monteverde n'a pas eu conscience lui-même de l'immense portée de sa trouvaille.

2. Voir page 63.

la délimitation précise entre ce qui est consonant et ce qui est dissonant; il y a là une question d'usage, d'habitude, de tolérance et d'accoutumance de l'oreille, qui a varié, varie et variera encore selon les époques, en raison des tendances individuelles des compositeurs et aussi du degré de dureté que l'éducation musicale des auditeurs les conduira progressivement à supporter. Il est déjà facile de prévoir que dans un avenir peu éloigné la préparation des dissonances tombera en désuétude et ne subsistera qu'à titre d'archaïsme.

De nos jours, et à l'école, dans les études d'harmonie, elle reste encore obligatoire pour les accords les plus dissonants : ceux de septième majeure, de septième mineure, et de septième mineure et quinte diminuée, qui, dans certains traités, sont appelés *accords avec prolongation*, et, dans d'autres, constituent l'*harmonie dissonante artificielle*. Ces deux termes sont également justifiés par les explications qui précèdent.

XV. — Il va de soi que toutes les règles relatives soit à la préparation, soit à la résolution des accords dissonants à l'état fondamental, que j'ai seuls donnés comme exemples afin d'abrégé, s'appliquent exactement à leurs renversements. Les notes sont interverties, mais chaque degré conserve les mêmes tendances, la même somme de dissonance, et doit être traité de la même manière.

Quand toutes ces règles sont bien comprises et strictement appliquées, ce qui n'est pas toujours d'une extrême facilité, la réalisation est pure et correcte, l'effet sonore satisfaisant pour l'oreille.

Pour mieux les faire pénétrer dans l'esprit du lecteur, j'ai construit le tableau suivant, qui me semble les ré-

sumer. J'y suppose les accords fondamentaux divisés en quatre groupes :

Le premier, celui du bas, ne comprend que l'accord parfait majeur, accord consonant par excellence;

Le deuxième, l'accord parfait mineur et l'accord de quinte diminuée, qui ne sont consonants que par une sorte de convention, le dernier participant même déjà des accords dissonants par la présence de la quinte diminuée, consonante attractive pour les uns, dissonance pour les autres;

Le troisième réunit les accords formant l'harmonie dissonante naturelle, issue directement ou indirectement du phénomène naturel de la résonance, et qui n'exige que la résolution, selon les principes énoncés, de quelques-unes de ses notes;

Le quatrième enfin, qui contient les accords réellement dissonants, pour lesquels il y a lieu non seulement à résolution, mais à préparation.

En notes blanches, j'indique les accords appartenant à la gamme majeure, et *en notes noires* ceux de la gamme mineure, afin que les deux modalités soient représentées et que le tableau réunisse bien sous un même coup d'œil tous les éléments du système harmonique actuel. En lisant ce tableau de bas en haut, on y voit comment des accords consonants, libres de tous leurs mouvements, perdent progressivement cette liberté d'allures par l'adjonction de dissonances réclamant toutes leur résolution, et quelques-unes, en plus, leur préparation.

(La *résolution* est figurée par un trait suivant la note, la *préparation* par une liaison la précédant. Les lignes pointillées signalent la présence des notes ayant caractère attractif).

		I	II	III	IV	V	VI	VII
4 Accords dissonants artificiels ou par prolongation (exigeant la préparation de la dissonance, et sa résolution).	Septième min. et quinte diminuée.							
	Septième mineure.							
	Septième majeure.							
3 Accords dissonants naturels (exigeant la résolution des notes à mouv. obligé).	Neuvièmes maj. et min. de dominante.							
	Septième de sensible.							
	Septième diminuée.							
2 Accords consonants artificiels ou par convention.	Accord de quint. dimin.							
	Accord parfait min.							
1 Accords consonants naturels.	Accord parfait maj.							
	Mode majeur Mode mineur	(blanches). (noires).						

Seuls ne figurent pas dans ce tableau condensé les accords sur-tonique, expliqués à la page 240 et qui sont soumis aux mêmes lois que ceux dont ils dérivent. Aucune préparation ne leur est imposée, puisqu'ils appartiennent

à l'harmonie dissonante naturelle; mais ils doivent être résolus selon les principes qui régissent tous les accords de ce groupe.

Reprenons maintenant, au point où nous l'avons laissé¹, l'examen des modifications auxquelles peut être soumis un accord sans perdre son individualité. Nous allons en trouver de nouvelles.

Une ou plusieurs de ses notes constitutives peuvent être retardées, n'être émises qu'après les autres; c'est ce qu'on appelle le *retard*. Tout retard doit être préparé et se résoudre par mouvement conjoint, ton ou demi-ton diatonique. Le retard peut être supérieur ou inférieur; supérieur, il se résout en descendant; inférieur, en montant. Le retard supérieur est de beaucoup le plus usité et le plus classique.

Retards supérieurs.

Retards inférieurs.

La logique la plus élémentaire fait concevoir que les notes dissonantes, astreintes elles-mêmes à la préparation, comme la septième des accords par prolongation, ne sauraient en aucun cas être retardées, car elles ne peuvent

1. Page 259.