

être à la fois en retard et en avance. C'est donc, le plus souvent, quelle que soit la nature de l'accord, à une note formant consonance avec la fondamentale que le retard peut être appliqué.

Le caractère dominant de cet artifice, c'est l'ampleur, la majesté; ce caractère se dessine d'autant mieux que le mouvement est lui-même déjà large et tranquille; mais il s'adapte à toutes les allures, en leur communiquant un certain degré de sévérité, presque de raideur, qui était plus recherché autrefois que de nos jours, ce qui lui donne, dans les œuvres ayant une teinte générale moderne, un air archaïque.

Je ne puis songer à énumérer ici tous les retards, ce qui serait d'ailleurs complètement inutile. Ce qu'il importe, c'est d'en faire saisir l'essence, le principe, et surtout d'éviter toute confusion entre le *retard* et la *prolongation*, qui, au premier abord, semblent avoir quelque ressemblance, l'un et l'autre étant préparés et résolus. Le moindre examen fait voir en quoi ils diffèrent essentiellement.

La prolongation vient créer un accord nouveau, dont elle est même l'élément caractéristique, *la septième*, et qui a sa personnalité, son existence propre; au contraire, le retard n'est qu'une note étrangère à l'accord, qui demande à être préparée parce qu'elle y forme généralement dissonance, et qui doit disparaître dans un bref délai, pour faire place à la note véritable, dont elle ne fait que suspendre momentanément la marche; aussi l'appelle-t-on souvent *suspension*.

Je ne voudrais pas tomber dans la même naïveté que l'auteur d'un dictionnaire de musique que j'ai chez moi, et où on lit, textuellement, ces deux articles :

« *Violon*, petit violoncelle. (Voyez *Violoncelle*.)

« *Violoncelle*, grand violon. (Voyez *Violon*.) »

Mais, tout en me réservant de dire plus tard que l'ap-

pogiature n'est qu'un retard sans préparation, je ne puis trouver, du retard lui-même, une définition meilleure que celle-ci : *Le retard est une appogiature préparée*. Ces deux choses s'expliquent l'une par l'autre.

De fait, il se passe un peu de nos jours, à l'égard des *retards*, ce qui s'est passé lorsque, il y a trois cents ans, Monteverde a affranchi certains accords de septième de la formalité de préparation. On en vient de plus en plus à attaquer les dissonances directement, et alors elles s'appellent appogiatures.



Au point de vue de l'harmonie classique, tout retard doit être préparé; il n'est même retard qu'à cette condition. Je ne signalerai ici que ceux qui sont d'un usage courant, en mentionnant les particularités qu'ils présentent.

Dans les accords consonants, chacun des trois sons qui font partie intégrante de l'accord peut être retardé.

Ce dernier cas est moins usité, parce qu'il présente une sorte d'équivoque avec un accord de sixte, ainsi que le chiffrage le fait ressortir bien clairement<sup>1</sup>.


1. Je ne donne d'exemples que sur l'accord parfait majeur; l'emploi des retards est le même dans les accords mineurs ou de quinte diminuée.

Transportés dans les renversements, ces mêmes retards deviennent, dans l'accord de sixte :

Retard de la basse.  Retard de la sixte. 

Retard de la basse doublée.  Retard de la tierce. 

et dans l'accord de quarte et sixte :

Retard de la sixte.  Retard de la quarte. 

Retard de la basse.  Retard de la basse doublée. 

Ceux qui prêtent à l'équivoque, ce que j'indique par le double chiffrage, sont de beaucoup les moins employés. Dans tout retard, il faut distinguer :

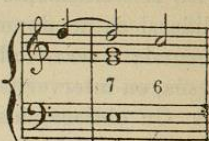
- 1° La préparation;
- 2° Le retard proprement dit;
- 3° La résolution.

La *préparation* doit avoir une durée au moins égale à

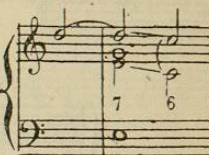
celle du retard, sans quoi il y aurait syncope boiteuse<sup>1</sup>, ce qui est absolument prohibé dans les exercices d'harmonie.

Le *retard* doit occuper un temps fort ou une partie forte de temps.


La note de *résolution* ne doit en aucun cas et dans aucune partie être doublée par mouvement direct; il en résulterait, en raison de l'attention que le retard appelle sur elle, des octaves cachées de la pire espèce, d'un effet très désagréable.

Préparation insuffisante. 

Retard mal placé. 

Redoublement par mouv. direct de la résolution. 

Il est illogique, pendant qu'une note est retardée, de la faire entendre dans une autre partie; c'est toujours plus ou moins dur.



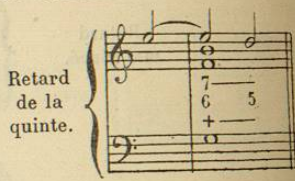
1. Celle dont la première partie est plus courte que la deuxième.

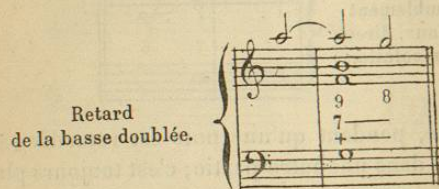
Quelques auteurs permettent exceptionnellement cette licence, surtout sur les notes tonales et lorsque le retard occupe la partie supérieure, comme dans l'exemple précédent; mais il est plus pur de s'en abstenir, et c'est généralement assez aisé.

Dans tous les accords dissonants, les notes formant consonance avec la fondamentale peuvent être retardées.

A la page 290, j'ai présenté le tableau des retards possibles dans les renversements des accords consonants; ici, je simplifierai en ne donnant plus d'exemples qu'à l'état fondamental; il sera facile de trouver ceux des accords renversés, en intervertissant tout simplement l'ordre des notes. On obtient ainsi, notamment, les retards suivants :

Dans l'accord de septième de dominante :

Retard de la tierce.  Retard de la quinte. 

Retard de la basse doublée. 

Dans l'accord de septième de sensible, ou dans l'accord de septième diminuée :

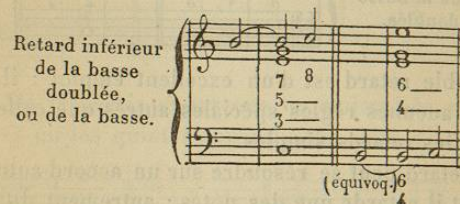
Retard de la tierce. 

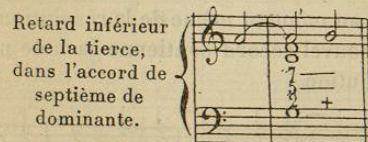
Retard de la quinte. 

ainsi que leurs renversements, et beaucoup d'autres qu'il est facile de deviner.

En résumé, on peut dire qu'un *retard*, pour être caractérisé, doit former une *dissonance préparée* de septième ou de seconde avec une autre note constitutive de l'accord, être placé sur un temps relativement fort, et se résoudre en descendant diatoniquement.

Sauf la direction de la résolution, il en est de même des retards inférieurs ou ascendants, dont je veux donner quelques exemples, quoique leur emploi soit très restreint et en général peu classique :

Retard inférieur de la basse doublée, ou de la basse. 

Retard inférieur de la tierce, dans l'accord de septième de dominante. 

Le seul cas où un retard inférieur soit réellement d'un usage courant, c'est comme double retard dans l'accord de sixte. Quelques auteurs appellent cette disposition : *adjonction d'une quinte*. Pendant que la septième, préparée, descend sur la sixte, la quinte, également préparée,

monte au même degré, formant ainsi une *suspension inférieure* :

Double retard  
ascendant  
et descendant.

Ici, on se trouve en présence de deux retards de la sixte, l'un inférieur, l'autre supérieur.

C'est un fait unique, ces deux retards en sens inverse ; d'habitude, quand deux retards ont lieu simultanément, ils suivent tous deux des directions parallèles. Voici des doubles retards d'une forme plus usuelle :

Double retard  
de la tierce  
et de la basse  
doublée.

Le double retard est d'un excellent emploi : il n'est soumis à aucunes règles spéciales autres que celles qui régissent les retards simples.

Tout retard peut se résoudre sur un accord autre que celui dont il retarde une des notes ; autrement dit, l'accord peut changer au moment même de la résolution, à la condition que ce nouvel accord contienne la note nécessaire à ladite résolution.

Résolutions  
modulantes  
du retard.

C'est une sorte de résolution exceptionnelle, le plus

souvent modulante, dans laquelle toutefois le retard lui-même effectue sa marche normale.

Je crois avoir dit à peu près, au sujet du retard, tout ce que peut comporter le cadre limité de cet ouvrage.

Quand on fait usage de cet artifice harmonique, il ne faut pas oublier que la note dite retard est par elle-même étrangère à l'accord, et n'a pas la puissance voulue pour séparer deux octaves ou deux quintes ; on doit donc la supprimer par la pensée, et examiner si, en son absence, l'enchaînement serait régulier ; dans le cas contraire, on doit le considérer comme tout aussi fautif avec le retard que sans lui. Des passages du genre de ceux-ci sont très désagréables à entendre et doivent être soigneusement évités :

Je les transcris ci-dessous en retirant le retard ; les octaves ou les quintes apparaissent alors distinctement.

Dans certains cas, la présence du retard autorise une marche irrégulière et inaccoutumée de la note sensible ; elle se trouve alors descendre d'une tierce, soit pour éviter l'inconvénient plus grand de faire entendre le retard avec la note retardée (a), soit pour que l'accord de résolution soit complet (b), comme dans l'exemple suivant :



ou bien encore, servant elle-même de préparation au retard, elle perd, à ce moment, sa tendance attractive, qui la porterait à monter, et n'a plus à obéir qu'à la loi de résolution naturelle du retard (c) :



ces irrégularités, parfaitement classiques, sont consignées dans tous les traités d'harmonie.

Plus moderne que le retard, l'*altération* apporte à l'accord une modification moins profonde. D'abord, elle s'emploie généralement au temps faible, ou sur une partie relativement faible de temps ; puis, elle est le plus souvent précédée de la note réelle, ce qui fait que l'auditeur a eu préalablement la perception de l'accord à l'état normal. C'est l'introduction mélodique de l'élément chromatique dans une harmonie dont le fond reste diatonique ; c'est le partage d'un espace de ton en ses deux demitons, par une note étrangère à la tonalité, sans que l'intervention de cette note, qui conserve le caractère de note de passage, implique la moindre idée de modulation ou de changement de ton. La définition est longue, mais elle nous évitera d'autres explications par la suite.

Toutes les fois qu'entre deux notes consécutives il se

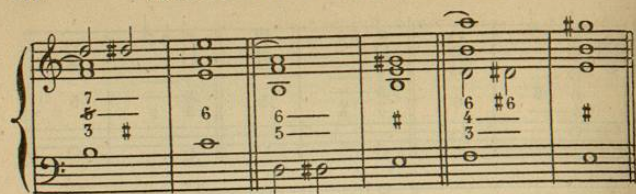
trouve un intervalle mélodique de seconde majeure, de ton, on peut songer à intercaler une altération, soit *ascendante*, soit *descendante* ; mais il s'en faut de beaucoup qu'elle soit également bonne et agréable sur tous les degrés, avec tous les accords et dans toutes les circonstances. A l'inverse du retard, noble et solennel par essence, l'altération est mièvre, minaudière, efféminée ; les combinaisons dans lesquelles on en abuse deviennent maniérées et prétentieuses, manquent de franchise ; l'altération descendante spécialement a un caractère pleurard caractérisé, qui fait qu'on ne doit l'employer que lorsqu'elle est motivée.

Comme pour les retards, je ne citerai ici que les altérations les plus usuelles. Je supprime même toute explication de détail, les chiffres à eux seuls faisant parfaitement connaître la nature de chaque altération ainsi que l'accord auquel elle s'applique.



(1) Mouvements mélodiques défectueux, tolérés en raison de l'impossibilité d'agencer une autre réalisation moins fautive.

(1) La basse, dissonance de l'accord, doit être préparée et descendre d'un degré.



etc., etc.

On peut pratiquer l'altération dans plusieurs parties à la fois, ce qui produit les *altérations doubles et triples* :



On peut aussi employer simultanément les *retards et les altérations*, et de ce mélange résultent les combinaisons les plus nombreuses et les plus variées,

Retard de la basse doublée.		Retard de la quarte.	
Altération asc. de la quinte		Altération asc. de la sixte	
	6 9 5 5 #5		6 6 #6 — 6 5 — +4 2 —

dont je ne puis donner ici qu'un léger aperçu.  
Enfin de nouveaux effets, souvent imprévus et d'une

grande richesse, naissent de l'*attaque directe de l'accord altéré*, procédé tout moderne, dont on tirera un parti d'autant meilleur qu'on aura mieux su s'en priver dans le courant des études techniques, où tous les théoriciens en condamnant ou limitent sévèrement l'emploi. C'est ainsi que s'explique l'accord de trois sons du troisième degré en mineur<sup>1</sup>, absent dans nos tableaux; il doit être analysé comme un accord altéré attaqué directement et soumis à la loi de résolution des altérations ascendantes, ce qui ne permet pas de le classer avec les accords consonants, accords de repos dont chaque partie peut se mouvoir librement.

On l'appelle quelquefois accord de quinte augmentée

Nous avons déjà vu des *notes étrangères à l'accord*, les retards, nous avons vu aussi des *notes étrangères au ton*, les altérations; voici venir des *notes étrangères à l'harmonie*; ce sont les notes de passage, les appoggiatures, les anticipations, les broderies, enfin tous les *ornements* ayant un caractère purement mélodique et ne comptant réellement pour rien dans l'harmonisation. Il faut pourtant les connaître, ne serait-ce que pour pouvoir les éliminer dans l'analyse harmonique.

Commençons par l'*appoggiature*, dont la définition sera facilement saisie, puisque nous avons déjà dit que c'est « un retard sans préparation<sup>2</sup> ». Elle se place le plus souvent sur le temps fort, ainsi que l'indique son étymologie<sup>3</sup>, ou tout au moins sur une partie de temps qui puisse porter un accent<sup>4</sup>; elle peut être *inférieure* ou *supérieure*, et, selon le cas, elle se résout, soit en montant, soit en descendant, sur une note constitutive de l'accord; inférieure, elle est

1. Pages 222, 225, 227 et 238.

2. Page 289.

3. Italien : *appoggiare*, appuyer.

4. Placée autrement, elle prend le nom d'*appoggiature faible*.

le plus souvent à un demi-ton diatonique de la note principale ; supérieure, elle peut être à un ton ou un demi-ton, jamais aucun autre intervalle. Parfois on associe les deux espèces, ce qui forme l'*appogiature double*, soumise aux mêmes règles.

Voici quelques exemples d'appogiatures simples ou doubles :

Appogiatures simples, inférieures et supérieures.

Appogiatures doubles.

On peut aussi admettre deux appogiatures simultanées dans deux parties différentes ; c'est alors l'équivalent du double retard (sauf toujours la préparation) :

Appogiatures simultanées.

En raison de son caractère mélodique, l'appogiature, comme du reste tous les ornements, trouve son plus fréquent emploi à la partie supérieure ; il faudrait toutefois

(1) Les ornements mélodiques ne se chiffrent pas.

(2) La barre de prolongation devant le chiffre indique que l'accord est émis sur la note précédente.

se garder de prendre ceci pour une règle absolue ; elle peut être fort bien placée partout ailleurs.

Autres appogiatures. etc.

Le lecteur a déjà une idée de ce qu'est la *note de passage*, par l'emploi qui en a été fait précédemment<sup>1</sup>, au sujet des échanges de notes. Elle peut être diatonique ou chromatique, ascendante ou descendante ; il peut y en avoir aussi plusieurs successivement.

Deux notes à distance de seconde mineure ne permettent pas l'emploi de cet ornement ; mais, si elles sont séparées par un ton, on peut déjà y intercaler une note chromatique ascendante ou descendante, qui participe autant de l'altération que de la note de passage :

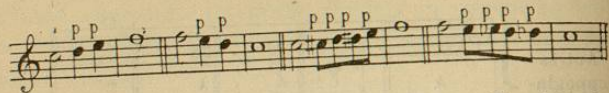
Entre deux notes à distance de tierce, il y a place pour une note de passage diatonique, et deux (ou trois) notes de passage, si on fait usage du genre chromatique :

Si les deux notes sont séparées par l'intervalle de quarte, elles permettent diatoniquement l'emploi de deux

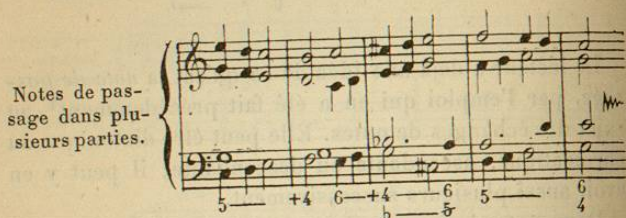
1. Page 274.



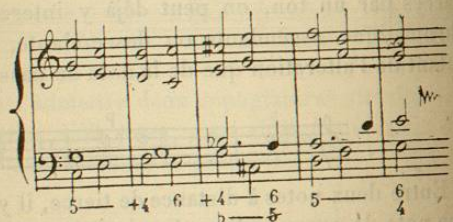
notes de passage, ou de quatre avec mélange de notes altérées.



Naturellement, rien ne s'oppose à ce qu'il existe des notes de passage simultanément dans plusieurs parties.



Même exemple, avec suppression des notes de passage :



Les notes de passage occupent le plus souvent la partie faible du temps ou de la mesure.

La *broderie* ou *dissonance de retour* est de la même famille que la note de passage, dont elle diffère en ce qu'au lieu de suivre tout droit son chemin, elle fait retour sur la note principale d'où elle vient. Elle participe aussi quelque peu de l'appoggiature, bien qu'elle occupe un temps ou une partie de temps relativement faible; comme cette dernière, lorsqu'elle est supérieure, elle peut être placée à un ton ou à un demi-ton de la note principale, être

diatonique ou chromatique; mais inférieure, selon le sentiment moderne, elle est plus souvent distante d'un demi-ton seulement.



Les anciens compositeurs employaient fort bien la broderie inférieure à distance d'un ton, comme :



ce qui n'est pas sans charme.

Elle peut se placer dans toutes les parties, et même dans plusieurs à la fois.



Ce groupe de notes peut être analysé, surtout dans un mouvement vif, soit comme résultant de quatre broderies simultanées, soit comme constituant un accord caractérisé, ce que montrent les deux chiffrages :



Cet ornement peut s'appliquer à une note quelconque, que celle-ci soit une note essentielle de l'accord, un retard, une altération, ou même une note de passage ou une appoggiature.

Retard,  
altération,  
note  
de passage et  
appoggiature  
brodés.

De même, pendant qu'une partie est brodée, une autre partie peut subir une altération, un retard ou tout autre artifice harmonique ou mélodique.

Il existe aussi des *broderies doubles*, à la fois inférieures et supérieures, assez semblables d'aspect aux appoggiatures doubles, mais occupant, à l'inverse de celles-ci, une partie de temps relativement faible.

Broderies  
doubles.

Appogia-  
tures  
doubles.

On évite généralement de redoubler une note brodée, à moins que ce ne soit la tonique ou la dominante

Les notes de passage, les broderies simples ou doubles, sont des ornements qu'on rencontre fréquemment chez les auteurs classiques. Il en est de même du suivant, qui ne doit pourtant être employé qu'avec plus de ménagements, dans le pur style d'école.

Si d'une broderie on retire la note de retour, la répétition du son initial, il reste l'*échappée*.

Brode-  
ries.

Échap-  
pées.

L'*échappée* est donc une broderie tronquée, avec élimination de la note de retour, qui reste comme sous-entendue; elle ne peut trouver sa place que sur une partie très faible de la mesure ou du temps, et toujours être en rapport diatonique conjoint avec la note principale qui la précède, et dont elle constitue l'ornement.

C'est encore sur le temps faible que se place l'*anticipation*, qui consiste, ainsi que son nom l'indique, en une note émise avant l'accord auquel elle appartient. Elle peut être directe ou indirecte; ceci demande une explication.

On appelle *anticipation directe* l'émission par avance de la note même qui va figurer, à la même partie, dans l'accord suivant, ainsi<sup>1</sup>:

ant. dir.      ant. dir.

Lorsque, au contraire, la note empruntée à l'accord suivant ne reste pas, au moment de l'enchaînement, dans la partie où elle a été anticipée, il y a *anticipation indirecte*.

ant. ind      ant. ind.

Directe ou indirecte, l'anticipation s'emploie de préfé-

1. On l'appelle aussi *port de voix*

rence à la première partie, et en notes de valeur brève; trop longue, et prenant par cela une trop grande importance, elle serait d'un caractère prétentieux, affecté. On peut aussi faire anticiper simultanément deux parties, ou trois, ou même quatre, c'est-à-dire tout l'accord.

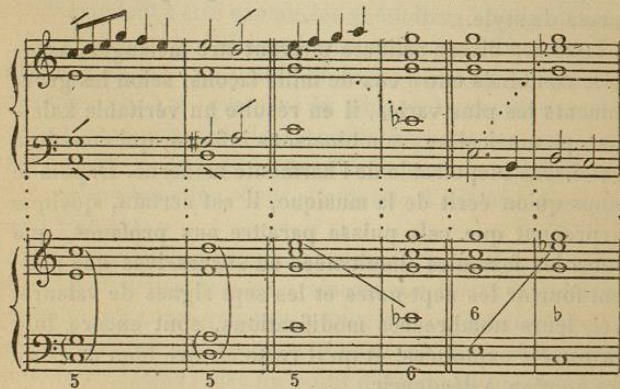


Dans beaucoup de cas, l'anticipation indirecte peut, sans grand inconvénient, être confondue avec l'échappée, dont elle ne diffère qu'en ce qu'elle fait partie intégrante de l'accord qui va venir.

Quelles que soient les notes mélodiques, appoggiatures, notes de passage, broderies, échappées ou anticipations, elles ne doivent jamais servir à masquer des fautes de réalisation; on doit toujours pouvoir, au contraire, en les éliminant et les remplaçant par les notes réelles dont elles ne sont que l'ornementation, retrouver une charpente harmonique d'une structure irréprochable.

Il en est de même, dans la composition instrumentale, à l'égard de *traits* d'un genre quelconque, gammes diatoniques ou chromatiques, accords brisés ou arpégés, mélangés de notes étrangères à l'harmonie et revêtant par là un caractère purement ornemental, même s'ils ont une longue étendue. Ils sont impuissants à dissimuler la présence d'une harmonisation défectueuse, parce qu'en supprimant les notes ayant caractère purement mélodique, il resterait des quintes ou octaves consécutives, des fausses relations, etc., ce que démontrent les exemples suivants, et ce dont il est facile de se rendre compte en les exécu-

tant au piano, ou encore mieux en les faisant chanter par quatre voix<sup>1</sup>.



A plus forte raison il est inadmissible que les notes d'ornement forment soit entre elles, soit par leur mélange avec les notes essentielles, des groupements défectueux, tels que :

1. Il en est de même de la plupart de nos exemples.



Il existe cependant à ce sujet quelques rares exceptions, sur lesquelles les auteurs même les plus purs ne sont pas toujours d'accord, et pour l'application desquelles le bon goût et l'instinct artistique, guidés par l'observation et la fréquente lecture des œuvres des maîtres, restent les meilleurs guides. Il faut les considérer comme des licences d'un emploi dangereux ou tout au moins risqué, et s'en abstenir à l'école, si on a quelque souci de la pureté de style.

Tous ces divers artifices pouvant être mélangés, associés, combinés entre eux de mille façons, selon les groupements les plus variés, il en résulte un véritable kaléidoscope musical aux combinaisons infinies, qui constitue la richesse inépuisable de l'harmonie moderne. Depuis le temps qu'on écrit de la musique, il est certain, quelque surprenant que cela puisse paraître aux profanes, que toutes les formules simultanées ou successives que peuvent fournir les sept notes et les sept signes de valeurs, avec leurs nombreuses modifications, sont encore loin d'avoir été exploitées, et qu'il reste encore bien des formes à créer, à découvrir.

Donc, c'est avec ce matériel qu'on arrive à construire des phrases harmoniques ayant un sens complet et bien défini, même en l'absence de toute idée mélodique, phrases dont certaines parties caractéristiques ont reçu des dénominations spéciales qu'il importe de connaître pour

pouvoir comprendre et analyser le discours musical, et aussi pour savoir discerner des cas où quelques-unes des règles précédemment énoncées doivent être appliquées dans toute leur rigueur, tandis que dans d'autres circonstances elles peuvent admettre certains adoucissements.

Une *phrase harmonique* consiste en une suite d'accords en nombre indéterminé, s'enchaînant logiquement et venant aboutir à une cadence; une phrase peut être scindée en plusieurs parties, qui sont des *membres de phrase* et doivent également se terminer par une cadence quelconque; plusieurs phrases juxtaposées viennent constituer des *périodes*, puis des *discours musicaux* complets, des *morceaux de musique*, dont la conclusion ne peut encore avoir lieu que sur une cadence, parfaite celle-là.

On voit par là l'importance des cadences, et on conçoit qu'elles constituent l'une de ces parties caractéristiques qui demandent à être examinées et étudiées spécialement.

La *cadence* (du latin *cadere*, tomber) est la chute, la terminaison, la fin de toute phrase musicale ou d'un de ses membres. Si l'on compare la phrase harmonique à la phrase grammaticale, les accords en sont les mots, et toute cadence doit être considérée comme suivie d'un signe de ponctuation, dont elle donne d'ailleurs le sentiment très net.

Il y a plusieurs espèces de cadences; deux d'entre elles présentent seules un sens vraiment conclusif: la cadence parfaite, qui correspond au point, et la cadence plagale, très assimilable au point d'exclamation<sup>1</sup>. La cadence à la dominante éveille l'idée du point d'interrogation, ou dans certains cas des deux points; elle appelle toujours une suite, et bien que venant terminer logiquement une série d'accords constituant une phrase, elle ne lui donne jamais

1. On verra plus loin (chap. V) que la cadence plagale n'est autre chose que la cadence parfaite, terminale, des anciens tons plagaux, dans lesquels la dominante était le 4<sup>me</sup> degré.