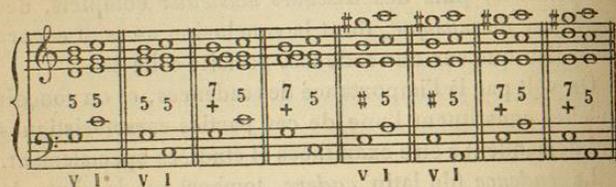


un sens achevé, au contraire. La virgule et le point et virgule sont fort bien représentés par la cadence interrompue et la cadence rompue, qui encadrent des incises et semblent parfois ouvrir des parenthèses.

On se rendra compte de ces assimilations en étudiant séparément chaque espèce de cadence.

C'est le mouvement de la basse, au moment de la fin de la phrase, qui détermine la nature de la cadence.

Dans la *cadence parfaite*, la basse se porte de la dominante à la tonique.



Le sens est affirmatif, concluant. Il est à remarquer que la cadence parfaite est constituée par les deux principaux accords générateurs du ton, ceux du cinquième et du premier degré. Si on les faisait précéder de celui du quatrième degré (ce qui a lieu dans ce qu'on appelle les formules de cadences, qu'on verra prochainement), elle n'en serait que plus complètement conclusive,



chacun des sons de la gamme étant représenté, dans ce groupe d'accords, justement selon son degré d'importance relative :

La *tonique* trois fois;
La *dominante* trois fois;
La *sous-dominante* deux ou trois fois (selon qu'on emploie l'accord 5 ou l'accord $\frac{7}{+}$);

La *médiate*
La *sus-dominante* } chacune une seule fois;
La *note sensible*
La *sus-tonique* une seule fois, ou pas du tout.

C'est de là que résulte le caractère spécial, et particulièrement satisfaisant, de la cadence parfaite; elle vient en quelque sorte tout résumer, et conclut définitivement, après avoir fait entendre une dernière fois l'ensemble des notes constitutives du ton (tout en conservant à chacune d'elles le rang de prépondérance qui lui convient), sur un accord formé lui-même de ce que la gamme contient de plus pur et de plus naturel, des meilleures consonances, les premiers et les plus simples des sons harmoniques, sur l'accord parfait.

Elle justifie donc bien son nom de *cadence parfaite*; et si on étudiait de même les autres espèces de cadences, on verrait que l'impression qu'elles produisent sur nous est tout aussi facile à analyser, et résulte simplement de la façon dont sont agglomérés les sons qu'elles contiennent.

Mais ceci est une digression. Pour en revenir à la cadence parfaite, constatons qu'elle est formée par deux accords fondamentaux, l'un du cinquième degré, l'autre du premier, et que le mouvement de la basse peut indifféremment être ascendant ou descendant; c'est, ici, tout ce qu'il nous en faut savoir.

Une autre cadence à caractère conclusif, parce qu'elle aboutit aussi à la tonique, c'est la *cadence plagale*; dans celle-là, la basse se meut, soit en montant, soit en descendant, du quatrième au premier degré, tous deux portant accord parfait.

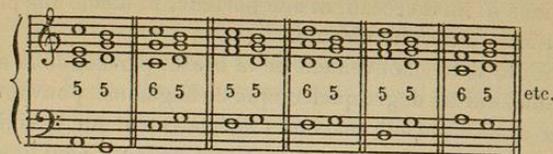


Elle a un sens un peu moins affirmatif que la précédente, selon le goût moderne, parce qu'elle ne contient pas la note sensible, que notre oreille est habituée à rechercher comme guide vers la tonique. Aussi, dans la musique actuelle, il est rare qu'elle soit employée autrement qu'à l'extrême fin du morceau, ou au moins d'une longue période, et précédée de la cadence parfaite, qu'elle vient seulement compléter et affirmer. C'est principalement dans la composition religieuse, dans le style large et pompeux, que son usage s'est conservé comme une sorte de parachèvement du sens musical. C'est comme le sceau après la signature.

Si l'on intervertit l'ordre des accords de la cadence parfaite, et qu'au lieu de : « dominante tonique, » on dise : « tonique dominante, » il est tout naturel que le sens lui-même se trouve renversé, et d'affirmatif devienne interrogatif. C'est ce qui a lieu dans la *cadence à la dominante*, dont voici la forme classique :



Mais ici le deuxième accord, sur lequel s'effectue le repos, a seul de l'importance; celui qui le précède peut être tout autre que l'accord de tonique, sans que cette cadence perde son caractère propre.



La seule chose essentielle, c'est que l'arrêt, la chute de la phrase, ait lieu sur l'accord de dominante, qui contient la note sensible; et c'est cette note sensible qui reste en suspens, qui attend et *demande* sa réalisation, qui produit le sens interrogatif caractéristique de la cadence à la dominante.

La *cadence interrompue*, que certains auteurs appellent *demi-cadence* ou *cadence imparfaite*, est bien en effet, comme ces différents noms le font sentir, une sorte de cadence parfaite inachevée, tronquée; la basse, dans son mouvement de translation vers la tonique, s'arrête à mi-chemin :



Le sens n'est ni affirmatif ni interrogatif, mais simplement suspensif.



La cadence interrompue ne peut s'appliquer qu'à des membres de phrase, jamais elle ne serait capable de ter-

miner ni un morceau, ni une période, ni même une phrase entière; c'est une virgule.

Tout autre mouvement de la basse, partant de la dominante, sur un degré quelconque de la gamme, pouvant porter accord parfait, mais tout spécialement sur le sixième, est qualifié *cadence rompue*. Cette cadence peut donc affecter cinq formes différentes, dont trois en majeur et deux en mineur; j'écris en noires celles qui sont peu usitées.

5 5 5 5 5 5 # 5 # 5 5 5
V VII V II V IV V VII V IV V III

Le sens de cette cadence (que j'assimile au point et virgule) est, selon la plupart des auteurs, de rompre, « briser la phrase musicale d'une manière inattendue »; d'où son nom de cadence rompue³. C'est encore une demi-cadence.

[Il y a encore une autre cadence, la *cadence évitée*, qui est un produit de la résolution exceptionnelle, et dont la définition sera donnée au sujet de la *modulation*⁴.]

On entend par *formule de cadence* un groupe d'accords qui précède la cadence et la fait pressentir. Ces formules peuvent varier à l'infini. Je ne signalerai ici, et seulement pour faire comprendre la signification qu'on attache à ce mot, que les plus banales et les plus usées de toutes, en les adaptant successivement à chacune des cadences que nous avons étudiées précédemment; mais il importe de bien comprendre que cette dénomination de *formule*, qui sera

1 et 2. Cet exemple contient une fausse relation de triton.

3. En allemand on dit : cadence trompeuse.

4. Page 326.

bientôt surannée, s'applique à tout ensemble d'accords combinés de façon à conduire la phrase vers sa chute, et à aboutir nécessairement à une cadence, quelle qu'elle soit. Chaque école, chaque compositeur a ses formules favorites.

Formule de cadence parfaite.

5 6 6 7 5
4 + 5
V I

Formule de cadence à la dominante.

5+6 6 6 6 4 5
V

Formule de cadence rompue.

5 5 6 5 6 7 5
4 + 5
V VI

Formule de cadence interrompue.

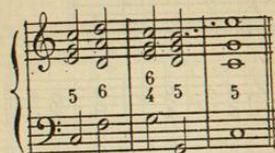
5 6 6 4 5 6
V III

Formule de cadence plagale, précédée, selon l'usage, d'une cadence parfaite.

5+4 6 5 6 7 5 5 5 5
4 + 5
V I IV I

(Les mêmes formules peuvent se lire en mineur, en supposant trois bémols à la clef, et un bécarré accidentel à tous les si.)

Dans toute cadence dont le premier accord contient la note sensible ou la sous-dominante, la tendance attractive de ces notes acquiert une force encore plus grande que partout ailleurs, et l'auteur ne peut se dispenser de leur donner leur résolution propre que dans le cas, assez rare, où il aurait justement en vue d'atténuer ou d'amoinrir le caractère particulier de la cadence; une cadence parfaite ainsi réalisée perd toute sa force :

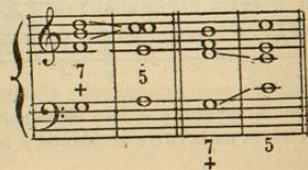


Il faut donc admettre que le besoin résolutif des notes à mouvement obligé s'impose ici d'une façon spéciale.

Dans les cadences et leurs formules, on tolère très volontiers l'unisson sur la dominante, entre le ténor et la basse, pourvu qu'il soit amené par un mouvement contraire ou oblique :



on tolère aussi l'unisson sur la tonique, entre parties quelconques, à la condition qu'il soit produit par des mouvements contraires :



enfin, on peut encore se permettre l'octave directe descendante sur le premier degré, la partie supérieure procédant par degrés conjoints :



dans ce dernier cas, qu'il vaut pourtant mieux éviter, la basse de l'accord final est triplée, la quinte supprimée.

La cadence plagale autorise l'unisson, par mouvement oblique, entre les deux parties inférieures, sur son accord final.



Les mouvements caractéristiques de basse qui, placés à la fin d'une phrase, constituent une cadence, ne produisent pas la même impression si on les emploie à un autre moment; ainsi, dans l'exemple suivant :



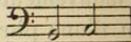
il y a cadence à la dominante en A, cadence parfaite en B, tandis que les fragments a et b, quoique formés des mêmes accords et des mêmes notes, n'éveillent nullement l'idée de cadences et n'en sont pas.

De même, au point marqué *c*, il ne faudrait pas voir une cadence rompue, parce que ce n'est pas une fin de phrase.

Un procédé harmonique très usité dans le style rigoureux consiste à considérer un petit groupe d'accords comme *modèle*, et à le reproduire symétriquement à des intervalles égaux, en montant, ou en descendant; les reproductions s'appellent *progressions*, et l'ensemble *marche*.

Marche ascendante et descendante

Modèle prog. 1 prog. 2 prog. 3 prog. 4 prog. 1 prog. 2 prog. 3

On conçoit que le même modèle, selon que ses progressions sont espacées à un, à deux ou plusieurs degrés, selon qu'elles sont prises dans l'ordre ascendant ou dans l'ordre descendant, peut donner lieu à des marches très diverses. Ainsi celui-ci, par exemple,  fournit les combinaisons suivantes :

Modèle prog. 1 prog. 2

a

etc.

b

etc.

Modèle prog. 1 prog. 2

c

etc.

d

etc.

e

etc.

f

etc.

et bien d'autres, infiniment d'autres même, si on songe qu'on peut non seulement changer les accords, mais les modifier de toutes les manières, par des retards, des altérations simples ou doubles, et y introduire tous les artifices mélodiques précédemment décrits, tels qu'appogiatures, notes de passage, broderies, échappées, anticipations, etc.

Et encore, je n'ai parlé jusqu'ici que de marches *unitoniques* ou *non modulantes*, c'est-à-dire de marches dans

lesquelles il n'est fait usage, d'un bout à l'autre, que d'accords appartenant à une seule et unique tonalité.

Il en existe pourtant d'autres, qu'on appelle *marches modulantes*, et pour mieux faire ressortir la différence, je vais convertir ici toutes les marches unisoniques de l'exemple précédent en marches modulantes, quoiqu'il résulte de cette transformation certaines incorrections apparentes sur lesquelles je reviendrai immédiatement.

On peut être surpris en rencontrant fréquemment, dans les exemples précédents, des mouvements mélodiques défendus¹ et des fausses relations². Ces licences sont permises dans les marches, pour deux raisons : la première, c'est qu'on ne pourrait les éviter sans rompre la symétrie caractéristique de la marche; la deuxième, c'est que dans ce cas spécial il n'en résulte aucune impression désagréable ni aucune difficulté d'exécution. On y tolère aussi le mouvement harmonique direct des quatre parties.

Quand on écrit une marche, il faut tout en construire le modèle correctement, puis s'assurer qu'il s'enchaîne d'une façon irréprochable à la première progression. Le reste n'est plus ensuite qu'une question de transposition mécanique. Mais quand la marche prend fin, il faut s'inquiéter que son dernier accord se relie, selon les principes ordinaires, à l'accord suivant, les quelques licences autorisées dans les marches n'ayant plus leur raison d'être dès ce moment.

1. Page 260.

2. Page 269.

Avant de quitter les marches, faisons observer qu'elles ne sont pas toutes également symétriques. Absolue dans les marches modulantes, la symétrie n'est que relative dans les marches untoniques, ainsi qu'on peut s'en convaincre en examinant de près la structure d'une même marche prise successivement dans les deux tableaux précédents. La marche untonique, constituée avec les seuls sept sons appartenant à une même gamme, voit chacune de ses progressions appartenir à un degré différent; et comme il n'existe pas deux degrés formés des mêmes intervalles, il ne peut y avoir qu'un à peu près de symétrie, aussi bien dans les rapports horizontaux des sons (les mouvements mélodiques) que dans leurs rapports verticaux (les accords).

Je reproduis ici l'exemple *a* du tableau des marches untoniques :



Mesurons les dimensions verticales. Le premier accord du modèle est un accord de sixte, renversement d'accord parfait majeur; dans la première progression, il dérive de l'accord mineur, et dans la deuxième, d'un accord de quinte diminuée. Le deuxième accord du modèle, accord parfait majeur, devient mineur dans les deux progressions suivantes, et ne se retrouverait majeur qu'à la troisième progression, sur le *fa*, sous-dominante.

Des irrégularités semblables se trouvent dans les proportions horizontales : j'en ai signalé quelques-unes dans l'exemple même.

La symétrie existe pour l'œil et pour ce qui est du nom

des intervalles, mais elle ne s'étend pas jusqu'aux qualifications qui en expriment la véritable mesure.

Faisons la même expérience avec l'exemple *a* des marches modulantes :



Ici au contraire toutes les proportions sont semblables, et la symétrie réelle; modèle et progressions sont tous formés identiquement d'un accord de sixte, de provenance majeure, et d'un accord parfait majeur à l'état fondamental; les mouvements mélodiques d'un groupe sont pareils à ceux des autres groupes; on ne peut relever aucune différence entre les progressions successives, si ce n'est qu'à chacune d'elles la tonique est déplacée avec tout son cortège, ce qui permet de maintenir la symétrie absolue, chaque note conservant elle-même son rang et ses fonctions dans la gamme. Il en est de même dans toutes les marches modulantes.

En résumé, la marche untonique est un voyage dans l'intérieur d'une même tonalité; la marche modulante est un voyage à travers des tonalités diverses, plus ou moins voisines ou éloignées.

Le système des marches est un procédé devenu un peu vieillot, *rococo*; l'école moderne le dédaigne de plus en plus et traite de *Rosalie* (?) une marche un peu prolongée. Quoi qu'il en soit, cette étude des marches et de leurs propriétés modulantes me fournit une transition toute naturelle pour arriver à parler des *modulations*, puisqu'elle nous a dès à présent donné un premier moyen pour moduler.

Il y a modulation toutes les fois que, supprimant une ou plusieurs des notes du ton régnant, on les remplace par une ou plusieurs autres notes portant le même nom qu'elles, mais appartenant à une tonalité autre, c'est-à-dire altérées.

Étant en *ut* majeur, par exemple, remplacez le *FA naturel* par un *FA dièze*, et vous voilà en *sol majeur*.

Étant maintenant en *sol* majeur, remplacez le *SI* et le *MI naturels* par un *SI* et un *MI bémols*, et vous passez en *sol mineur*.

Tout le mécanisme de la modulation est là; c'est donc très simple en principe; mais dans la pratique on peut se heurter à des complications imprévues.

Il faut d'abord savoir que les meilleures modulations, en ce qu'elles sont les plus simples et les plus naturelles, sont celles qui ont lieu entre *tons voisins*.

Rappelons brièvement que ce sont ceux qui ne diffèrent l'un de l'autre que par un seul signe d'altération à l'armature de la clef.

Ces modulations s'effectuent toujours par les moyens les plus simples et les plus rapides, ce qui est facile à comprendre, puisqu'il n'est besoin que de modifier la façon d'être d'une seule note pour établir la nouvelle gamme désirée.

La note caractéristique qui détermine ces modulations est toujours, ou à de rares exceptions près, soit la sensible, soit la sous-dominante du ton nouveau¹. Sa simple introduction, à l'état de note constitutive d'un accord quelconque, efface le souvenir de la note de même nom appartenant au ton que l'on veut quitter, note avec laquelle elle se trouve fatalement en rapport chromatique; et par cette simple substitution, la modulation est opérée.

1. Remarquer que ces deux notes forment entre elles la consonance attractive de quinte diminuée, et désignent en quelque sorte le septième degré, auquel elles appartiennent dans les deux modes.

Dans le cas de modulation d'un ton mineur à son relatif majeur, c'est au contraire la suppression de l'altération accidentelle de la note sensible qui amène le changement de tonalité. (Voir le 6^e des exemples suivants.)

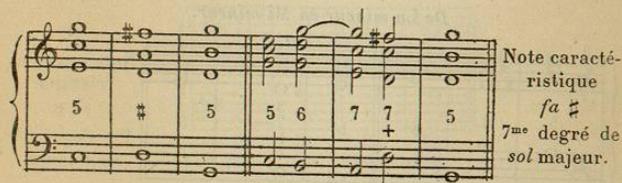
Cette théorie succincte de la modulation aux tons voisins est clairement démontrée par les exemples ci-après.

J'y présente chaque modulation sous deux formes : la première, avec l'emploi des accords consonants seuls, afin d'en bien laisser voir la charpente à découvert; la deuxième, avec l'emploi d'accords ou artifices quelconques. Dans l'une comme dans l'autre on peut se rendre compte du rôle de la note caractéristique, cette note différentielle qui vient en quelque sorte vous *aiguiller* sur le ton nouveau.

D'Ut majeur en La mineur.



D'Ut majeur en Sol majeur.



D'Ut majeur en Fa majeur.



D'Ut majeur en Mi mineur

Note caractéristique
ré #
7^{me} degré de mi mineur.

D'Ut majeur en Ré mineur.

Note caractéristique
ut #
7^{me} degré de ré mineur.

De La mineur en Ut majeur.

Note caractéristique
sol #supprimé
7^{me} degré de la mineur (ton initial).

De La mineur en Mi mineur.

Note caractéristique
ré #
7^{me} degré de mi mineur.

De La mineur en Ré mineur.

Note caractéristique
ut #
7^{me} degré de ré mineur.

De La mineur en Sol majeur.

Note caractéristique
fa #
7^{me} degré de sol majeur.

De La mineur en Fa majeur.

Note caractéristique
si b
4^{me} degré de fa majeur.

La modulation aux tons éloignés peut s'effectuer par divers moyens, qui sont : le changement de mode, l'équivoque et l'enharmonie.

Le changement de mode sert à passer de majeur à mineur, ou vice versa, sans changer de tonique ; une simple modification chromatique de la tierce, et c'est fait :

Ut Maj. Ut min. La min. La Maj.

La distance franchie par le changement de mode est de trois altérations dans un sens ou dans l'autre : ut majeur, 0 ; ut mineur, 3 bémols ; — la mineur, 0 ; la majeur, 3 dièses.

Le système de l'équivoque est un peu plus subtil ; voici en quoi il consiste : nous sommes en ut, je suppose ; faisons entendre l'accord parfait du premier degré, puis, considérant qu'il est identique à celui qui occupe le cin-

quième degré en *fa* mineur, admettons par la pensée que la note de basse n'est plus une tonique, mais une dominante, et la modulation est faite.

(équivoque)

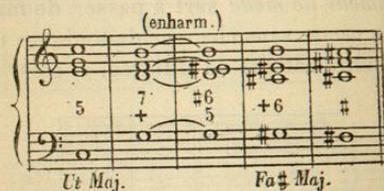


1^{er} degré 5^{me} degré
d'Ut Maj. de Fa min.

Ici le chemin parcouru est de quatre altérations, puisque en *fa* mineur il y a quatre bémols ¹.

Le système de l'*enharmonie* est une sorte d'extension de celui de l'équivoque; on fait abstraction de l'orthographe de l'accord écrit, et, n'en considérant que les sons réels selon le tempérament², on se trouve souvent transporté à une grande distance tonale.

(enharmon.)



Ut Maj. Fa# Maj.

Dans cet exemple, le changement enharmonique du *fa naturel* en *mi #* nous fait franchir d'un seul bond six altérations.

Ce sont là les procédés rapides; mais on peut aussi bien faire ces mêmes trajets par petites étapes successives, en gagnant chaque fois une seule altération, c'est-

1. Le système de l'équivoque est basé sur ce fait qu'un même accord peut appartenir à plusieurs gammes, dans lesquelles il occupe des degrés différents.

2. Voir page 62.

à-dire en touchant aux tonalités intermédiaires, qui sont voisines entre elles,

Exemple d'Ut mineur en Ré majeur.



Ut min. Sib M. Ré m. Ut M. Mi m. Ré M.

ou, enfin, combiner habilement tous ces divers procédés, pour obtenir un résultat plus imprévu ou plus intéressant.

Exemple d'Ut majeur à Si bémol mineur.

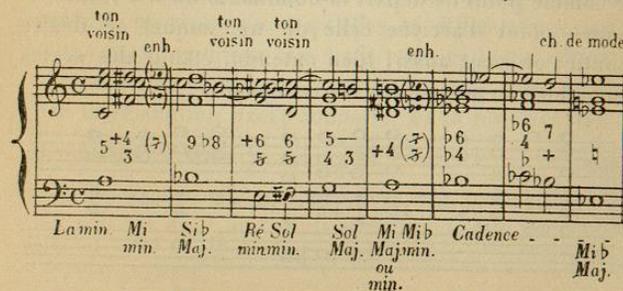
change ton de mode voisin enh. équiv. enh. ch. de mode



Ut Maj. Ut min. Lab Maj. Mi Maj. La Sol Sib Maj. min. Si b min.

Autre exemple, de La mineur à Mi bémol majeur.

ton voisin enh. ton voisin enh. ch de mode



La min. Mi min. Sib Maj. Ré Sol min. Sol Maj. Mi Maj. min. Cadence - Mi b Maj.

On voit que les ressources de la modulation sont ab-

solument variées; les exemples que nous avons donnés sont des plus banals qui existent.

Certains accords prêtent d'une façon toute spéciale à la modulation. Tels sont les accords de 7^+ , dont le simple enchaînement, par mouvement de quinte descendante ou de quarte ascendante (résolution exceptionnelle), fait parcourir, de dominante en dominante, tout le cycle des tonalités,

Ut fa sib mi b lab ré b sol b do b mi la ré sol ut

maj.
ou
min.

en laissant toutefois à l'accord final toute liberté d'opter entre le mode majeur et le mode mineur.

Au moyen de cette série, qui n'est pas autre chose qu'une longue marche modulante, on pourrait moduler entre deux tons quelconques, à la seule condition de choisir comme point de départ la dominante du ton initial, et comme point d'arrivée celle du ton auquel on désire aboutir; on peut aussi, bien entendu, établir des séries semblables au moyen des renversements :

6^+ 6^+ etc. 6^+ 7^+ etc. 6^+ 6^+ etc.

mais il est aisé de concevoir combien un pareil procédé

est puéril. Je ne l'ai même décrit ici que pour avoir l'occasion de présenter la *cadence évitée*, que j'ai promis¹ d'expliquer à propos des modulations. Elle est constituée par deux accords consécutifs quelconques pris dans la série précédente, c'est-à-dire deux accords de septième de dominante à distance de quinte; il y a donc déplacement de la dominante, d'où résulte, en même temps qu'une cadence, une modulation, un changement de tonique.

Cadences évitées.

V V V V
de Fa de Ré de Fa

Voici la formule la plus simple de cadence évitée :

(C. évit.) (C. parf.)

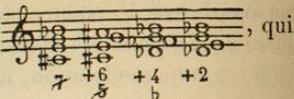
V de fa

Je place en regard une formule semblable de cadence parfaite; on remarquera qu'elles ne diffèrent que par un seul accord, ou mieux une seule note, celle qui détermine la modulation à la sous-dominante, et qui est produite par la résolution exceptionnelle² de la note sensible du premier accord de 7^+ .

D'autres accords très propices aux modulations sont les accords de 7^+ , qui seuls présentent cette particularité

1. Voir page 316.
2. Voir page 279.

singulière : tous les renversements et l'accord fondamental sont synonymes entre eux, par toutes leurs notes; on conçoit le parti qu'il est facile d'en tirer pour la modulation par enharmonie. On n'en a d'ailleurs que trop abusé. Sur un instrument à sons fixes, un instrument à clavier, par exemple, ces quatre accords



représentent pourtant quatre états différents de la septième diminuée, se jouent sur les mêmes touches. En profitant de cette complète synonymie, on peut arriver, au moyen d'un seul accord, à moduler dans tous les tons. Exemple :

Ré min. Ré Maj. Si min. Si Maj.

7 5 7 6 # +6 6 +6+6 6

Sol # min. Sol # Maj. Lab min. Lab Maj.

+4 #6 +4 #6 +4 b6 +4 b6

3 # 3 #2 # b b b b2 b

Fa min. Fa Maj. Ré b Maj. Ré b min.

+2 b6 +2 7 3 +2 b5 +2 b etc.

4 +

On observera que dans ces exemples, qu'il est aisé de compléter, l'accord initial est constamment le même; or, tout autre accord de septième diminuée peut être pris comme point de départ. Et comme, de plus, tous les accords de cette famille peuvent s'enchaîner les uns aux autres par leur résolution exceptionnelle¹ ou par enharmonie,

+4 +6 +4 6 7 +4 +4 7 +6 7

b 5 b 5 7 b b 7 5 7

et cela, aussi bien en montant qu'en descendant, on voit à quel point leur usage est commode pour se promener dans toute l'étendue de l'échelle des tonalités; mais on conçoit aussi combien un procédé si naïf, si à la portée de tous, devient facilement vulgaire; c'est l'omnibus de la modulation; il faut savoir s'en servir à l'occasion, mais il ne faut pas en faire son habitude, si l'on se pique quelque peu de distinction.

Un autre moyen de modulation, devenu presque enfantin, consiste en la simple connaissance de cette marche harmonique non symétrique et par mouvements contraires, qui a la propriété de vous transporter, selon celui de ses accords auquel il vous plaît de vous arrêter, dans une tonalité quelconque. Malgré son excessive banalité, on ne peut refuser à cette formule un certain degré d'ingéniosité :

1. Voir page 280.