LK 14

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Perzbegyi Géza
könyvkötőmester
Budapest, V. ker.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Y 347

LISZT FERENC ZENEMŰVÉSZETI FŐISKOLA KÖNYVTÁRA
32

MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875
OSZLÁCOS

INTRODUCTION

À UN NOUVEAU

SYSTÈME D'HARMONIE.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Propriété de l'Auteur.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LK 14
Zeneművészeti Főiskola
LM 14/1987
Liszt Múzeum

FLORENCE, Imprimerie de P. Tofani.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

7347

LISZT FERENCZ HAGYATÉKA 32.

INTRODUCTION

A UN NOUVEAU

SYSTÈME D'HARMONIE

PAR

ABRAMO BASEVI

TRADUITE DE L'ITALIEN

PAR

LOUIS DELÂTRE

D'APRÈS UN EXEMPLAIRE REVU ET CORRIGÉ

PAR L'AUTEUR.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA 1875 OSZLOCS

FLORENCE
CHEZ GIOVAN-GUALBERTO GUIDI
Editeur de musique

1865.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

LISZT FERENC ✦ HAGYATÉKA ✦

M. KIR. ZENE-AKADÉMIA ✦ 1875 ✦ ORSZÁGOS MAGYAR

À L'ILLUSTRE COMPOSITEUR

GIACOMO MEYERBEER.

Dès le premier jour où il me fut donné de goûter les innombrables beautés qui ornent vos ouvrages si généralement appréciés, je compris de quelle utilité peuvent être, même aux plus grands génies, une connaissance approfondie des ressources de l'art, et une érudition vaste et intelligente. Je tâchai ensuite de faire partager cette conviction à plusieurs des musiciens italiens qui se fient parfois un peu trop exclusivement à l'inspiration. Pour attein-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dre ce but, dans la mesure de mes forces, je publiai divers écrits, j'organisai des concerts classiques et j'ouvris des concours. Si le désir d'être utile ne me fait pas illusion, je puis affirmer que mes efforts ne sont pas demeurés tout-à-fait stériles.

Tout en donnant des conseils aux autres, malgré la conscience de ma propre insuffisance, je cherchai à pénétrer moi-même plus avant dans les mystères de l'art musical. Le modeste volume que

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

j'ose mettre sous votre patronage, est le fruit de ces études et de ces recherches. Je vous le dédie avec d'autant plus de d'empreſsement, qu en acceptant cet hommage avec bienveillance, vous avez voulu m'encourager dans mes travaux. C'est donc avec un sentiment de reconnaiſsance égal à celui de mon admiration, que j'ai l'honneur d'être

Votre très dévoué serviteur
A. BASEVI.

Florence 28 avril 1862.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

MAGYAR KIR. ZENE-AKADEMIA 1875
LISZT FERENCZ HAGYATÉKA
32
3247

AVANT-PROPOS.

J'ai entièrement terminé un nouveau *Système d'harmonie*, et je me disposais à le publier, lorsque, après mûr examen, je crus plus sage de ne publier pour le moment que l'Introduction où se trouvent exposés succinctement les principes sur les quels est basé mon système.

Mon hésitation est née de la réflexion qu'il est arrivé même aux esprits les plus distingués qui ont traité ces matières, de se croire tout près de la verité quand ils en étaient encore à mille lieues.

J'écris pour m'instruire plutôt que pour instruire les autres; je suis avide des conseils que les savants peuvent me donner. Je crois d'autant plus nécessaire de recueillir les avis des juges compétents sur ce travail, que je compte modifier mon système d'après les critiques qu'on en fera, et épargner ainsi au public des lectures inutiles.

Je puis me flatter que je parviendrai à ce but quand je songe au grand nombre d'habiles écrivains italiens ou français qui ont bien voulu s'occuper de mon livre intitulé *Studio sulle Opere di Giuseppe Verdi*, et qui m'ont prodigué leurs conseils et leurs encouragements.

Aussi, je m'empresse de saisir cette occasion pour remercier publiquement quelques-uns de mes critiques

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

d'outremonts, et en particulier M. Fétis qui, dans sa remarquable *Biographie Universelle des musiciens* etc., où il a inscrit mon nom, fit de mon livre sur Verdi, l'éloge qui pouvait m'être le plus agréable en l'appelant un ouvrage *impartial*. M. Scudo qui tenait en France, avec autant de science que de goût, le sceptre de la critique musicale, accorda une mention des plus honorables à ce même ouvrage, dans la *Revue des deux Mondes*, et dans l'*Année musicale* de 1861; seulement, il declara qu'il ne partageait pas toujours ma vive admiration pour les qualités incontestables de Verdi. En revanche, M. A. de Lauzières, qui analysa en grand détail mes opinions dans la *Revue Contemporaine*, trouva que je ne témoignais pas assez d'enthousiasme pour l'illustre maestro de Busseto.

En proposant un nouveau système d'harmonie, je procèderai comme j'ai procédé dans mon *Etude sur Verdi;* je ferai comme si les auteurs dont je parle étaient tous anciens, et je ne m'occuperai que de leurs œuvres. En conséquence, j'espère que les théoriciens qui me verront détruire en partie les systèmes qu'ils ont créés ou favorisés, accueilleront mes paroles sans colère, et comprendront qu'elles sont dictées uniquement par l'amour du progrès de l'art, et nullement par une folle envie de les éclipser. Même en admettant que quelquefois j'aie rencontré la vérité, cela ne diminue en rien le mérite de mes prédécesseurs qui, par leurs écrits m'ont frayé la route, m'ont eclairé, et m'ont poussé à faire quelque pas en avant.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

I.

LA SENSATION ET LA PERCEPTION.

Il est certain qu'avec l'extrême développement qu'a acquis aujourd'hui la composition musicale, les systèmes d'harmonie proposés jusqu'ici à ceux qui cultivent la musique, sont insuffisants ; en sorte que ceux qui suivent fidèlement les enseignements de leurs maîtres finissent par être victimes de leur aveugle confiance. Leur talent se trouve entravé par trop de règles surannées, ne répondant plus à ces nouveaux besoins de l'art qui, ainsi que nous le prouverons tout à l'heure, sont nés des progrès de la perception musicale. Pourquoi ces règles que le fait contredit sans cesse, subsistent-elles encore? Est-ce que les lois de l'art ne sont pas le résultat de l'expérience des meilleurs auteurs? Refuserons-nous aux compositeurs modernes le droit d'établir de nouvelles règles et de modifier ou même d'abolir les anciennes? Qui oserait nier le discrédit où sont tombés désormais les meilleurs enseignements, et l'antipathie qu'inspirent les compositeurs anciens les plus considérables, par la seule raison que les nouveaux, voyant que la musique nouvelle triomphe malgré les anciens préceptes, jugent qu'il est superflu d'étudier les classiques, et pensent qu'en musique on ne doit suivre d'autre impression que son propre caprice? Quel est le guide que prennent ces nouveaux com-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

positeurs? Ils prennent pour guide l'oreille inexpérimentée et grossière. Tel est le juge suprême auquel ils se soumettent.

Comme tous les systèmes incomplets et faux, les systèmes d'harmonie publiés jusqu'à ce jour, pèchent par deux côtés: ou ils découlent d'un principe insuffisant, ou ils aboutissent à plusieurs principes hétérogènes et incompatibles. Ces systèmes laissent sans explication un grand nombre de faits harmoniques et mélodiques comme, par exemple, tout ce qui se rapporte aux *notes de passage*, aux *pédales* etc., et, en même temps, ils condamnent plusieurs faits comme erronés, uniquement parcequ'ils ne concordent pas avec les principes que les auteurs de ces systèmes regardent comme vrais.

Les seuls principes réellement féconds sont ceux qui régissent une matière spéciale tout entière. En adopter un grand nombre est une marque de pauvreté plutôt que de richesse. La pauvreté dans la distribution générale a pour effet d'empêcher la libre manifestation de tous les résultats de l'art. De là vient que l'esprit humain impatient de tout joug injuste, suit son chemin à bride abattue et semble tomber dans les excès. Les harmonistes ont beau lui crier: « Vous vous trompez. » Les véritables aveugles, ce sont les harmonistes qui ignorent les nouvelles routes.

J'admettrai dans mon système quelques faits que mes prédécesseurs ont repoussés parcequ'ils ne les ont pas compris, et que les plus grands talents, conduits par leur instinct, ont adoptés avec succès. Et je me félicite de ce que pour soutenir ma théorie, je ne serai pas obligé d'accuser les Mozart, les Beethoven, les Rossini, les Meyerbeer d'avoir commis des erreurs musicales.

J'ai imaginé un système qui, en accueillant tous les faits harmoniques et mélodiques adoptés jusqu'ici avec suc-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cès, laisse la porte ouverte à une foule d'autres dont peut être s'enrichira plus tard la science musicale. Pour atteindre mon but, j'ai étudié les lois de l'harmonie et de la mélodie dans la nature humaine et particulièrement dans les phénomènes de l'ouïe. J'ai été, je crois, le premier, à appeler l'attention du public sur les deux facultés qui constituent ce que l'on nomme *l'oreille musicale.* Je crois donc avoir, sinon tout–à–fait levé, du moins beaucoup applani les difficultés qui s'opposaient à la formation d'un système d'harmonie véritable, au moyen de la distinction très–importante entre la *sensation* et la *perception,* distinction sur laquelle je compte m'arrêter quelque peu dans cette *Introduction.*

Quand nous analysons une mélodie quelconque, nous trouvons que les sons dont ellè se compose, nous impressionnent de deux manières différentes ; d'où il faut conclure que notre ouïe possède deux facultés essentielles. 1.° Chaque son appartenant à une mélodie donnée produit en nous une impression simple et identique alors même que nous entendons le même son isolément. 2.° Ces mêmes sons, nous les percevons en relation avec d'autres qui frappent notre oreille ou qui se présentent spontanément à notre imagination.

Si ces deux facultés procédaient toujours avec la même énergie, leur étude appartiendrait plutôt au philosophe qu'au musicien ; mais comme elles n'agissent pas l'une à l'égard de l'autre d'une manière constante, et que de cette irrégularité vient la diversité d'impression que produit la musique sur notre âme, il est, non seulement utile, mais nécessaire que le musicien les examine avec soin. L'une des facultés mentionnées plus haut est la *sensation,* l'autre est la *perception.* En jetant un coup–d'œil rapide sur l'histoire de l'har-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

monie et de la mélodie, nous verrons ces deux facultés tantôt prévaloir l'une sur l'autre, tantôt se balancer. Ce sont ces différences dans leurs rapports qui nous donneront la raison et la clef des vicissitudes de l'histoire de la musique.

Plusieurs philosophes et plusieurs musiciens ont déjà remarqué que la sensation seule est insuffisante pour rendre compte des phénomènes musicaux.

Quelques philosophes et harmonistes anciens et modernes se sont aperçus qu'il faut, pour expliquer les phénomènes musicaux, supposer une autre faculté que la sensation. Aucun d'eux cependant, ne l'a appelée perception, mais ils lui ont attribué toutes les propriétés que j'ai peut-être mieux appréciées, et que j'ai désignées par le nom de *perception*.

L'importance de la musique est attestée par le cas que l'on a fait en tout temps de cet art. L'estime que les anciens professaient pour l'art des sons s'étendait même à l'organe par lequel nous les percevons. Aristote comparant, dans son *Traité des sensations,* la vue et l'ouïe, dit que la première de ces facultés est plus nécessaire au corps, et l'autre, quoique indirectement, à l'intelligence. Il en conclut que c'est là la raison pour la quelle les aveugles de naissance sont plus intelligents que les sourds-muets. Parmi les anciens musiciens, il faut citer Pythagore qui, appliquant des formules mathématiques à la musique, dépassa beaucoup trop les limites de la vérité, refusa à la sensation plusieurs de ses proprietés, et prit l'intellect pour arbitre. Son adversaire Aristoxène, auteur des *Eléments harmoniques*, considérant les sons dans leur succession, s'aperçut que notre esprit éprouvait le besoin de les comparer, et prétendit que l'intelligibilité de la musique dépendait du sentiment et de la mémoire, et qu'il faillait

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

non seulement entendre les sons, mais se rappeler ceux qu'on avait déjà entendus pour les comparer les uns aux autres, sans quoi, il était impossible de suivre avec attention un air quelconque. Il est évident que cette faculté propre à l'ouïe est différente de la mémoire.

Parmi les modernes, Leibnitz observa que la musique « est un calcul occulte que notre esprit fait à son insu. » Aussi établit-il une grande différence entre la sensation acoustique et les autres sensations.

Euler cherche dans une de ses *lettres à une Princesse d'Allemagne,* l'analogie entre les couleurs et les sons, et c'est de cette analogie que partit Kant pour supposer, dans sa *Critique de la raison pure,* l'existence d'une *sensation particulière* dont il ne sut pas d'ailleurs s'il devait placer le siége dans les sens ou dans la réflexion. L'analogie entre les sons et les couleurs est réelle jusqu'à un certain point, quand on considère une époque déterminée, mais elle cesse dès que l'on considère l'impression acoustique par rapport à différentes époques ; car, dans ce cas, contrairement à ce qui arrive à l'impression visuelle, l'impression acoustique ne conserve pas son identité.

Reid pressentit l'insuffisance de la sensation seule, lorsqu'il dit, dans ses *Recherches sur l'entendement humain :* « Bien que ce soit l'ouïe qui nous rend capables de percevoir l'harmonie, la mélodie et tous les charmes de la musique, cependant, toutes ces choses, pour être bien senties, paraissent exiger une faculté plus pure, plus élevée qu'on appelle ordinairement *oreille musicale.* Mais comme cette faculté semble exister à des degrés bien différents chez ceux qui possèdent au même degré la simple faculté de l'ouïe, nous ne la rangeons point au nombre des sens extérieurs ; elle mérite une place plus distinguée. »

Villoteau, dans ses *Recherches sur l'analogie de la mu-*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sique etc., met autant l'ouïe au dessus des autres sens que l'homme au dessus des autres animaux, et il ajoute: « L'ouïe ne semble avoir été privée des moyens qui aident les autres sens, ainsi que du secours de ceux-ci, dans bien des cas, que parce qu'étant particulièrement destinée à transmettre l'expression des sentiments qui sont manifestés par la voix, elle avait besoin d'acquérir aussi, par un exercice fréquent, un tact beaucoup plus délicat et plus subtil, pour pouvoir saisir facilement toutes les modifications infinies des sons et les transmettre fidèlement à l'âme. » Cette définition, toute poétique qu'elle est, peint très-exactement la nature progressive de la perception musicale.

Il faut encore mentionner Choron, qui, dans son *Nouveau manuel de musique*,[1] parlant de la nature des intervalles harmoniques, remarque, qu'en entendant deux sons à la fois, on reçoit une *double* impression. Il appelle l'une *euphonie;* c'est la sensation proprement dite; l'autre, qui vient après la première et qui suppose une sorte de réflexion, consiste dans un besoin de mouvement ou de repos dont le sentiment plus ou moins vif accompagne cette même sensation et est appelée par Choron *dynamie*. Suivant le même écrivain: « l'énergie des intervalles, c'est-à-dire leur aptitude au mouvement ou au repos, résulte tout entière de la propriété que possèdent, à cet égard, les tons dont les intervalles sont formés; les uns étant, par leur nature, stables, et les autres essentiellement appellatifs. Ainsi, la quinte mineure et la quarte majeure, très-agréables en elles-mêmes, sont néamoins appellatives, parce qu'elles sont formées de sons essentiellement appellatifs: tous les intervalles altérés le sont également par la même raison. » Il est évident que Choron n'a pas étudié cette *énergie* d'une manière complète, car, il ne l'a considérée que dans un seul ordre de faits, c'est-à-dire dans

[1] Par Choron et Adr. de la Fage.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

les faits harmoniques. Or, cette *énergie* existe également, comme nous allons le voir, dans les phénomènes propres de la mélodie.

M. Fétis a touché à cette question dans plusieurs endroits de ses écrits; mais tout en reconnaissant une faculté supérieure à la sensation, il en parle en passant et ne paraît pas y attacher grande importance. Dans son *Traité d'harmonie* il n'admet que deux facultés : la *sensibilité* et l'*intelligence*. Cette distinction est confuse et inexacte : « La sensibilité, dit-il, perçoit les rapports des sons; l'intelligence les mesure et en déduit les conséquences. »

Je ne comprends pas bien quelle différence il peut y avoir entre *percevoir les rapports* et *les mesurer*. Quoiqu'il en soit, il me semble que les phénomènes de la tonalité, sur lesquels est basé le système de l'harmonie, ne sont pas l'objet immédiat de l'*intelligence*, mais d'une faculté intermédiaire entre les sens et l'intellect. C'est cette faculté que j'ai appelée *perception*. L'intelligence n'agit effectivement dans la musique que lorsque cet art est employé à exprimer les passions et les mouvements de l'âme. D'ailleurs, M. Fétis tient un autre langage dans d'autres passages de ses écrits. A l'article *Fétis* de la *Biographie des musiciens* etc. il dit que « l'oreille n'est qu'un organe de perception qui n'apprécie pas les rapports des sons » et que « cette appréciation est l'acte d'une faculté spéciale. » En parlant de cette faculté d'*appréciation* des rapports des sons, il affirme qu'elle « n'établit pas d'une manière absolue les idées de convenance et de disconvenance de ces rapports, mais qu'elle formule ces idées en raison de l'ordre de faits au milieu desquels se trouve placé l'individu soumis à l'action de sons, et des habitudes de perception qu'il a contractées dès sa naissance. » Et il démontre cette assertion « par la diversité des échelles musicales en usage chez différents peuples,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

et par les sensations opposées qu'elles développent chez les individus qui y sont accoutumés et chez ceux qui y sont étrangers. » Cette théorie de M. Fétis me semble tant soit peu obscure, et l'expression de *sensations opposées* qu'il emploie, m'induit à croire qu'il n'a pas suffisamment distingué la sensation de la perception, et qu'il a attribué aux sensations l'opposition en question. Cela est inexact, car cette opposition dérive plutôt des perceptions. Dans tous les cas, c'est à M. Fétis que revient la gloire d'avoir pénétré plus avant qu'aucun autre, dans la métaphysique de la musique, en écartant en même temps tous les principes appartenant aux sciences physiques et mathématiques, dans lesquels, les théoriciens qui ont précédé M. Fétis, ont vainement cherché les lois de l'harmonie.

M. Boucheron admet, lui aussi, dans sa *Science de l'harmonie*, outre la sensation, une faculté particulière au moyen de laquelle nous pouvons juger des qualités et des rapports réciproques des sons ; mais il ne donne pas à sa pensée tout le développement dont elle était susceptible.

Pour ma part, il me semble que, pour étudier la musique dans son essence, il faut renoncer à toutes le subtilités psychologiques et métaphysiques, et se borner à examiner les phénomènes extérieurs de l'ouïe, et à les coordonner de façon qu'ils nous fournissent les lumières nécessaires pour créer notre nouveau système d'harmonie. Avant tout, il faut distinguer la *sensation* proprement dite, invariable et constante, de la faculté variable qui l'accompagne et que j'ai appelée *perception*. On appréciera mieux l'utilité de cette distinction quand nous en ferons l'application en étudiant les principaux phénomènes de la perception musicale, et en les comparant à ceux de la *sensation* pure.

En procédant de la sorte, nous verrons cesser la longue

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

lutte entre les théoriciens d'une part et les praticiens de l'autre. Les premiers, n'appréciant pas convenablement le sens de l'ouïe, cherchèrent les bases immuables de la musique dans les sciences physiques et mathématiques ; les autres, prenant l'instinct pour guide, s'efforcèrent de franchir les limites arbitraires que les théoriciens avaient posées à l'art musical. Quand les praticiens voudront étudier convenablement les phénomènes de la perception, ils y découvriront les règles véritables et progressives de l'art, et les compositeurs trouveront dans ces règles, fruit de l'observation et de l'expérience, ce secours solide et efficace que ne peut leur fournir leur propre expérience, parcequ'elle est trop limitée.

La perception musicale est sujette à changer ; mais on se tromperait si l'on croyait que cette versatilité est arbitraire, et qu'elle ne répond pas à de certaines conditions qui peuvent varier, mais qui durent aussi long-temps que la perception s'y conforme. Tels sont, en substance, les principes régissant les différentes tonalités qui se sont succédé dans le sein de la musique.

D'ailleurs, ces principes laissent assez de marge à la perception pour qu'elle puisse s'exercer de deux manières: l'une, que j'appellerai *à priori*, et l'autre *à posteriori*. La première est plus naturelle et se rapporte à ces changements harmoniques qui, entre tous les changements possibles, sont les plus conformes aux tons et aux modes particuliers qui dominent dans notre imagination au moment où s'exerce la perception. La seconde se rapporte à la tonalité en général, et non pas aux tons et aux modes particuliers. Il s'ensuit que la perception en est d'abord comme blessée ; cela, arrive ordinairement dans ce qu'on appelle les *cadences imprévues*. En pareil cas, au lieu d'une perception, nous éprouvons une *déception*, mais,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

bientôt, le lien de la tonalité se rétablit entre les parties qui d'abord paraissaient répugner entr'elles, et la perception reprend son ascendant, ce qui prouve sa souplesse. Cette souplesse est cause de la variété que l'observateur superficiel trouve dans la musique et qu'il ne sait comment expliquer.

La perception, grâce à sa souplesse, est une faculté éminemment éducative.

La différence entre la perception et la sensation consiste uniquement en ce que la sensation est une impression qui ne se dépasse pas elle–même ; au contraire, la perception se rapporte à l'affinité des sensations sonores entr'elles, soit qu'on les entende, soit qu'elles se présentent d'elles–mêmes à la mémoire. Le son qui revient à l'esprit, grace à cette affinité, c'est–à–dire le son *perçu*, peut acquérir assez de force, comme nous le verrons, pour effacer en nous, dans une certaine mesure, l'impression du son différent que nous *entendons;* de sorte qu'il est inutile de faire entendre le son perçu, qui se trouve suppléé par le son qu'on entend, et qui semble changer de nature. De là le nom des *suppléantes* (supplenti) que j'ai donné aux notes de ce genre. Ce fait singulier a échappé à l'attention des psychologues et même des théoriciens de la musique. Aussi, c'est sur ce fait que j'appellerai en particulier l'attention de mes lecteurs.

Il ne faut pas confondre la perception avec la délicatesse de l'ouïe. On voit tous les jours des individus qui ont l'ouïe très–fine, et qui, pourtant, ont l'oreille très–mauvaise ; tandis que d'autres, qui sont presque sourds, nous étonnent par la facilité avec la quelle ils distinguent les moindres détails de l'harmonie.

Il ne faut pas non plus confondre la perception avec la *mémoire acoustique*, quant à la signification que nous donnons aux différentes phrases mélodiques. La mémoire

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

relie à peu près machinalement les notes qui se suivent ; mais elle ne peut pas nous donner l'intuition d'une phrase mélodique. Une phrase mélodique n'est pas seulement une simple succession de notes, c'est une succession qui révèle entre les notes un lien réciproque par rapport à la tonalité et au rhythme, ce qui fait qu'elles prennent devant notre perception, une signification qui est précisément celle de la phrase musicale.

Les différences que l'on remarque dans la perception peuvent être étudiées relativement à une même époque et relativement à plusieurs époques successives. On peut observer ces différences dans une époque déterminée, soit chez différentes nations, soit chez différents individus, soit dans un seul et même individu.

La diversité qu'on remarque dans la perception chez les différents peuples, bien que ils aient conscience de la même tonalité, dépend principalement de la direction différente que prend la perception elle-même. On en peut voir un exemple en comparant le peuple Italien au peuple Allemand.

La faculté de percevoir les mélodies, est beaucoup plus développée chez les Italiens que chez les autres nations ; de là vient que c'est en Italie que l'on crée les mélodies les plus longues, les plus marquées, les mieux charpentées; en un mot, des mélodies divisées en plusieurs parties et formant un ensemble que le public italien comprend aisément. Telle est la puissance de cette faculté de perception, que les compositeurs italiens, même les plus médiocres, écrivent de très-longues mélodies sans la moindre difficulté. On m'objectera peut-être qu'elles ne sont pas toujours originales ; mais cette objection ne détruit pas la justesse de ma remarque. En revanche, les allemands qui

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ont beaucoup de peine à trouver des mélodies, ont les plus grandes dispositions pour l'harmonie. Aussi, arrive-t-il souvent que les Italiens goûtent peu les combinaisons harmoniques, les modulations qui conduisent à des tons éloignés, les mélodies tronquées des Allemands; tandis que ceux-ci, de leur coté, font de vains efforts pour saisir l'ensemble des mélodies dont se délectent les oreilles italiennes. Voilà pourquoi les Italiens appellent la musique allemande abstruse et artificielle, et que les Allemands, de leur côté, trouvent que la musique italienne est légère et énervée : ils ont tous tort et ils ont tous raison, suivant l'aspect sous lequel on considère ces jugements divers. Mais il serait à désirer, dans l'intérêt de l'art, que les deux qualités de la perception fussent réunies chez les deux peuples les plus musicaux de la terre. Ces deux qualités de la perception ne s'excluent pas mutuellement. L'une, qu'on pourrait appeler de *simultanéité*, pénètre profondément dans l'harmonie; l'autre qu'il faut appeler de *successivité*, embrasse la mélodie dans sa vaste superficie. Il s'agit donc d'une différence de direction, qui peut être réglée par l'étude et par l'habitude, comme l'ont déjà démontré plusieurs esprits éminents, tant italiens qu'allemands, tels que Mozart, Cherubini, et pour n'en pas citer d'autres, Meyerbeer.

En entreprenant d'examiner la perception dans le même individu ou dans divers individus, nous rencontrons plusieurs faits intéressants.

En admettant qu'un son donné produise toujours la même sensation dans l'homme en condition physiologique, toutefois, la même perception n'accompagne pas toujours cette sensation. Etant donnée la phrase marquée à l'exemple 1 de nos tables,[1]

[1] Quoique les tables d'exemples qui terminent ce volume, soient celles de l'édition italienne, nous ne doutons pas que le lecteur français ne puisse en faire usage.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

faites-la entendre séparément à deux personnes différentes, de manière à ce que chacune d'elles l'entende avec un accompagnement différent, tel qu'il est indiqué aux ex. 2 et 3: il arrivera que si vous répétez ensuite devant les mêmes personnes la même phrase sans accompagnement, elles éprouveront la même sensation, mais leur perception sera différente; de sorte que si l'on changeait l'accompagnement que chacune de ces personnes a entendu d'abord, il leur semblerait que la mélodie elle-même a été changée.

Il y a des gens qui vont prônant une *musique de l'avenir* consistant à torturer la mélodie en la forçant à s'adapter à des harmonies qui, bien qu'elles ne blessent pas le sens musical, répugnent cependant au génie de cette mélodie, qui aurait dû inspirer des harmonies toutes différentes. Il s'ensuit que la mélodie se transforme, et prend un tout autre caractère. Il vaut mieux renoncer à la mélodie que de l'altérer de cette façon. Qui reconnaîtrait la belle phrase de la *Sonnambula* de Bellini : « Prendi l'anel ti dono, » telle qu'elle est notée à l'exemple 4, si on lui donnait l'accompagnement de l'exemple 5 ?

Les sons de la mélodie restent les mêmes; mais quelles tortures ne leur a-t-on pas fait subir ?

Les exemples que nous venons de citer prouvent que la même mélodie placée dans un rapport harmonique différent, change, pour ainsi dire, de physionomie par l'effet de la perception. Il arrive aussi, par la même raison, que si l'on change les sons dont se compose la mélodie, le *motif* reste identique, pourvu qu'on ne change pas le rapport harmonique. Les exemples 6 et 7 nous offrent deux successions faites avec des sons différents qui, cependant, produisent le même chant; car, étant dans des tons divers, ils sont censés avoir le même rapport harmonique.

Jusqu'ici, nous avons traité de l'influence de l'harmonie

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sur la mélodie ; mais, comme la mélodie influe, à son tour, sur l'harmonie, nous ajouterons quelques mots sur cette influence mélodique.

Les sons qui se succèdent et qui composent la mélodie, sont susceptibles de diverses tendances entr'eux, et lorsque l'une ou l'autre de ces tendances se manifeste, elle agit sur l'harmonie qui l'accompagne, de manière à la transformer et à la faire percevoir différemment. C'est là un fait que les harmonistes n'ont pas suffisamment étudié. Ils ont inventé l'expression de *notes de passage* pour désigner toutes les notes qui, réputées étrangères à l'harmonie, leur parurent, à tort, passer sans laisser de trace, et ne pas exercer d'autre fonction que de remplir les vides. Je vais reproduire des morceaux où figureut quelques unes de ces pretendues *notes de passage,* et je montrerai que le rôle qu'elles jouent dans la perception musicale, finit par nous rendre agréables ou désagréables certaines modulations.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Et, en effet, si, en exécutant la succession harmonique de l'exemple 8, je fais entendre, pendant la première mesure, la mélodie de l'exemple 9, la résolution dans le ton d'*ut,* semblera très-dure. Et que l'on ne croie pas que cela vient de ce que la mélodie contient un *la-dièse ;* car, si on exécutait la mélodie de l'ex. 10, où se trouve également un *la-dièse,* la modulation plairait; et elle plairait encore dans la mélodie de l'exemple 11 où se trouve un *ut-dièse.*

Or, si, ni le *la-dièse,* ni l'*ut-dièse* ne dérangent, par eux-mêmes, la succession des accords de l'exemple 8, pourquoi cette modulation est-elle insupportable dans l'exemple 9? Je ne crois pas que le lecteur puisse rien trouver qui l'éclaire là-dessus dans les systèmes en usage, et je ne sais ce que lui répondraient leurs partisans, si on leur faisait observer que l'*ut-dièse* est une note de passage dans les deux exemples cités. La

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

vraie raison doit leur échapper, car les auteurs de ces systèmes n'observent pas si une note de passage est liée par une tendance naturelle à l'une ou à l'autre des notes qui l'avoisinent, et, par conséquent, ils ignorent le principe des *attenances* que nous signalerons plus loin. En attendant, nous dirons, pour en donner une idée, que dans le premier passage mélodique, l'*ut–dièse* sert d'appoggiature au *si* et non au *re*, et que le contraire a lieu dans le dernier exemple. C'est pourquoi, comme nous l'expliquerons plus loin, l'accord *sol si re* est perçu naturellement dans la tonalité de *re* plutôt que dans celle d'*ut ;* il s'ensuit qu'il doit se résoudre sur l'accord de *re* majeur.

La sensation étant invariable de sa nature, la musique ne se développerait guère si nous n'avions que la sensation. Mais la perception est une source de combinaisons infiniés qui offrent au compositeur une foule de manières de faire valoir son talent. Chacun voit par là que est importante l'étude de la perception musicale. C'est en elle, en effet, que résident la plupart des secrets de la mélodie et de l'harmonie.

Nous allons maintenant jeter un coup d'œil sur la perception relativement à différentes époques successives, dans les quelles elle a eu des rapports différents avec la sensation ; il en résultera trois périodes différentes dans l'histoire de la musique. La première est celle où la sensation l'emporte sur la perception ; la seconde, celle où la sensation et la perception se balancent et se tempèrent réciproquement ; la troisième, celle où la perception domine, en quelque sorte, la sensation. Nous allons donner une idée de ces trois périodes afin de faire comprendre au lecteur la nécessité d'un système d'harmonie plus conforme au degré de perfection où l'art est parvenu de nos jours.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Je ne parlerai pas de la musique des Grecs parceque nous n'avons aucun moyen de juger du degré de perception auquel elle se rapportait. Le petit nombre de fragments de musique grecque qui nous sont parvenus, même en supposant qu'ils soient *intacts*, et qu'ils aient été bien déchiffrès, ne nous sont que d'un très-mince secours pour éclaircir cette question épineuse. Il n'a jamais été décidé si les Grecs connaissaient et employaient l'harmonie contemporaine ou, comme nous l'appellons, le contrepoint. La plupart des écrivains croient que non. Dans tous les cas, ce contrepoint, s'il existait, devait être très-imparfait, car les consonnances qui sont les plus usitées aujourd'hui, comme les tierces et les sixtes, étaient considérées comme des discordances par les Grecs. Ils ne connaissaient d'autres consonnances que la quarte, la quinte, et l'octave. On ne peut objecter que les tierces étaient nécessairement discordantes dans les tetrachordes grecs où se succédaient deux tons majeurs; car, plus tard, Didyme rendit ces tons l'un majeur et l'autre mineur ; et pourtant, pendant le moyen-âge, la tierce et la sixte n'étaient pas considérées comme consonnantes. Il en découle que c'était la perception et non la sensation qui était en défaut. La preuve la plus péremptoire de ce défaut nous est fournie par Aristoxène, qui ne put parvenir à construire un tétrachorde d'après les lois de la perception moderne, quoiqu'il s'en rapportât au témoignage de l'oreille. De ce fait, on peut tirer des conclusions contre les systèmes qui ont pour base la résonnance des corps; car les anciens n'ayant pas perçu les tierces comme des consonnances, il s'ensuit que cette résonnance naturelle n'est d'aucun effet sur notre oreille. Nous sommes donc obligés d'avouer que la perception mélodique et harmonique des Grecs était assez différente de celle des modernes.

Ce qui doit nous confirmer dans l'opinion que les Grecs

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

percevaient d'après des lois très-différentes de celles qui gouvernent notre tonalité, et conséquemment d'après d'autres principes que ceux qui règlent toutes nos mélodies, c'est que le tétrachorde des Grecs était tout l'opposé du nôtre. Dans le nôtre, le demi-ton se trouve entre le troisième et le quatrième degré sur lequel on fait cadence, tandis que les tétrachordes grecs, portant le demi-ton entre le premier et le second degré, ne se prêtent pas à cette cadence. Il en faut conclure qu'entre les différents sons qui le composaient on percevait d'autres tendances qui nous sont obscures.

Nos trois périodes de l'histoire de la perception commenceront donc à l'époque où l'histoire de la musique est plus connue, c'est-à-dire au moyen âge : nous indiquerons aussi les temps de transition qui servent à relier ces périodes entr'elles.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

II.

PREMIÈRE PÉRIODE.

Prédominance de la Sensation.

Dans cette période, nous considèrerons le plain-chant basé sur la tonalité ancienne, la prépondérance des consonnances, les dissonances employées rarement et comme *retards,* et enfin les *notes de passage,* qui nous serviront de transition pour la seconde période.

Quand on étudie la musique des premiers siècles de l'ère vulgaire, on voit qu'alors on donnait d'ordinaire aux notes leur plus grande valeur, sans aucun rhythme ; car, la

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

perception du lien entre les notes elles–mêmes n'était que peu ou point développée ; une notion vague de tonalité permettait à la faible perception de grouper les divers sons. Il en résultait une idée mélodique très–incomplète qui se gravait dans la mémoire par suite d'une longue habitude.

Enfin, naquit la mesure, et à dater de ce moment, la valeur des notes a toujours été en diminuant, de sorte que on a pu employer dans le même espace de temps un plus grand nombre de sons.

Le rhythme facilita la perception à cause des accents musicaux qui en résultèrent. La note accentuée devint naturellement comme un point de comparaison ; les notes antérieures et les postérieures purent plus facilement s'associer, et la mélodie acquit plus de vigueur et de vie.

Les divers tons du plain–chant, soutenus par le rhythme, s'établirent mieux ; mais néanmoins ils conservaient je ne sais quoi d'incertain qui les faisait s'évanouir au premièr souffle.

Si l'on considère actuellement les tons ou les modes anciens dits *ecclésiastiques*, on s'aperçoit bien vite qu'ils ne sont que des variantes d'un seul et même ton. Je ne puis souscrire à l'opinion de M. Felix Clément, qui, dans son *Histoire générale de la musique religieuse*, déclare que nos deux tonalités, majeure et mineure, sont au chant grégorien, ce que les canaux sont aux fleuves. Je crois, au contraire, que ce sont plutôt les tons anciens qui pourraient être regardés comme des variétés ou comme des décompositions de nos tons modernes, si on dépouillait ceux–ci de la note sensible qui est le trait caractéristique de la tonalité moderne. La distinction des tons authentiques et plagaux, nous montre combien était faible autrefois le sentiment du repos des cadences.

Avec les progrès de la perception, ce sentiment du

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

repos tonal, tel qu'on l'obtenait moyennant les tons anciens, devint toujours plus faible, et finit par détruire ces tons eux-mêmes. Vincent Galilée, dans son *Dialogue sur la musique ancienne et moderne,* publié en 1581, affirmait déjà que « les modes ont tous la même couleur, la même odeur, et le même goût. » Jean Baptiste Doni écrivait en 1635, dans son *Résumé du traité des genres et des modes :* « Aussi voyons-nous que les plus connaisseurs d'entre les musiciens regardent ces modes comme une plaisanterie, et n'y font nulle attention. »

Si je cite ces passages ce n'est pas que je croie que leurs auteurs comprenaient bien dès lors la tonalité moderne ; car, au contraire, ils s'efforcèrent de faire revivre la tonalité des Grecs au moyen des données très-insuffisantes qu'ils possédaient. Mais je cite ces passages parcequ'ils prouvent que vers la fin du XVI^e^ siècle les tons ecclésiastiques ne suffisaient plus à satisfaire la perception.

M. Fétis, qui a partagé l'histoire de la musique en différentes époques, a assigné à la première époque l'ordre *unitonique,* parceque les différentes modulations des premiers siècles lui ont semblé ne pas sortir d'un seul ton.

Quand, au moyen âge, on commença en Europe à se servir de l'harmonie, on ne connaissait pas d'autres consonnances que les intervalles simples de quinte, de quarte, et d'octave, et les composés de double octave, et d'octave jointe à la quarte ou à la quinte. Ce fait est attesté par les écrivains du VI^e^ au IX^e^ siècle, savoir, depuis Isidore de Séville jusqu'à Hucbald.

Hucbald, qui vivait vers la fin du IX^e^ siècle, nous offre quelques exemples de cette harmonie qu'il appelle *diaphonie.* L'ex. 12 nous fournit une succession de quintes, et l'ex. 13 une succession de quartes.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

On évitait peut-être les tritons, et les quintes fausses, que l'on rencontre dans ces exemples, au moyen des accidents ajoutés aux notes, ainsi que l'observe Coussemaker dans son *Histoire de l'harmonie au moyen âge.*

M. Fétis, dans son *Abrégé philosophique de l'histoire de la musique* combat Kiesewetter, qui, dans son *Histoire de la musique dans l'Europe occidentale,* nie l'existence des orgues construits avec plusieurs jeux accordés à la quinte et à l'octave, et remarque tres-sagement que « l'éducation de l'oreille peut développer des goûts si différents, qu'il n'y a point de règles générales pour ses impressions. »

Coussemaker observe qu'en entendant aujourd'hui l'intervalle de quinte, nous sommes portés à y ajouter la tierce pour produire un accord parfait, en sorte que la succession des quintes nous frappe maintenant comme si c'était une succession d'accords parfaits. Mais, au moyen âge, l'accord parfait n'existant pas, l'intervalle de quinte ne pouvait pas même le faire supposer, et les successions de quintes faisaient alors une impression différente et moins ingrate. Quoiqu'il en soit, ces faits démontrent les variations de la perception, et confirment la necessité de distinguer la sensation de la perception.

Pendant qu'on abandonnait l'usage de la *Diaphonie,* c'est-à-dire la succession des quartes, des quintes, et des octaves, on voyait surgir le *faux-bourdon* qui la remplaçait par des successions de tierces et sixtes, c'est-à-dire par des intervalles qui, auparavant, étaient regardés comme dissonants. Jusqu'au temps de Zarlino, ce faux bourdon fut en vogue, et Zarlino le blâme parcequ'il contient dans la partie aigüe une série de quartes qui, renversées, deviendraient une série de quintes. L'ex. 14 est tiré de ses *Institutions harmoniques.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

La quarte, que les Grecs regardaient comme consonnante, commença, vers cette époque, à perdre cette qualité ; mais cela ne doit s'entendre que relativement à la perception, car la sensation ne changea certainement pas, cet intervalle étant toujours resté identique à lui-même.

Dans un traité sur le *Dechant vulgaire*, qui nous a été conservé par Jerôme de Moravie, et que Coussemaker reproduit dans son *Histoire de l'harmonie,* on lit : « Les meilleures consonnances sont l'unisson, la quinte et l'octave. Les autres intervalles sont plutôt des dissonances. »

Cette révolution dans la perception de la quarte s'explique en réfléchissant qu'aussi long-temps que les tierces ont été placées parmi les dissonances, la quarte ne pouvant avoir aucune tendance vers la tierce, elle devait flatter notre oreille par un sentiment de repos. Mais, plus tard, à mesure que les tierces parurent moins dissonantes, et jusqu'au moment où elles parurent généralement consonnantes, ce sentiment de repos alla toujours en diminuant, et cessa là où la quarte parut, dans certains cas, un retard de la tierce.

Les théoriciens ont été partagés d'avis sur la manière d'apprécier la quarte, et Zarlino, dans ses *Institutions,* la déclare consonnante, par déférence pour l'antiquité ; il en donne plusieurs preuves aux quelles il ne croyait sans doute pas lui-même.

Aujourd'hui, la même divergence d'opinions existe, mais on est d'accord pour affirmer que la quarte n'est plus capable de faire un repos. Bien plus, comme elle tend à se résoudre sur la tierce, elle devient, par une qualité particulière, semblable aux dissonances qui, par leur nature, ne satisfont pas l'ouïe, et veulent être résolues sur une autre combinaison harmonique.

Mais pour mieux comprendre le progrès de la perception, il faut savoir que cette tendance de la quarte ne fut

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

pas toujours efficace comme elle l'a été dans les temps modernes depuis que la nouvelle tonalité a triomphé. En effet, Zarlino, dans ses *Institutions*, affirme que les consonnances parfaites, parmi les quelles il place la quarte, suffisent à satisfaire l'oreille. Cela pouvait avoir lieu dans un temps de transition entre la tonalité ancienne et la nouvelle ; mais aujourd'hui cela serait impossible.

Burney remarque, dans son *Histoire de la musique*, que Gui Aretin fut le premier qui éleva la tierce au rang de concordance.

Les tierces majeures et mineures furent considérées comme des consonnances, mais imparfaites, par Francon de Cologne, qui vivait au XI^e^ siècle, et par d'autres musiciens de la même époque. Les intervalles de quinte et de quarte étaient alors placés parmi les consonnances moyennes. Les consonnances parfaites étaient l'unisson et l'octave. Les sixtes, majeures et mineures, étaient placées parmi le dissonances imparfaites, c'est-à-dire parmi les plus tolérables. Quoique ces différentes classifications ne démontrent pas exactement le progrès de la perception, elles sont la preuve de la lutte qui éclatait de temps à autre entre la sensation et la perception, entre la pratique aventureuse et la théorie qui est, par sa nature, hostile à tout mouvement.

Vers la fin du XIII^e^ siècle, Philippe de Vitry, auteur d'un traité manuscrit copié par Danjou, et intitulé *Art du Contrepoint*, met au nombre des intervalles consonnants parfaits, l'unisson, la quinte, l'octave, et parmi les imparfaits, la tierce et la sixte, majeure et mineure.

Une chose étrange c'est que Burney avoue, dans son *Histoire de la musique*, qu'il ne peut comprendre pourquoi la sixte mineure fut appelée discordance par Francon, et ne fut pas classée par Jean de Muris parmi les consonnances, quoiqu'elle ne soit qu'un renversement de la tierce ma-

ZENEAKADÉMIA

jeure que ces mêmes auteurs ont considérée comme consonnante. Cela ne doit pas étonner, parceque on peut, moyennant les renversements, percevoir de nouvelles tendances, comme il arrive pour la quarte, qu'on place généralement parmi les dissonances, tandis que nous considérons comme une consonnance très-parfaite la quinte dont elle est le renversement.

Nous signalerons aussi le progrès de la perception relativement à la tierce et à la sixte, qui autrefois étaient des dissonances, puis devinrent des consonnances imparfaites, et sont aujourd'hui au nombre des consonnances les plus agréables. Dès le temps de Zarlino et un peu après, les tierces et les sixtes étaient perçues comme tendant à un autre accord. Zarlino et d'autres auteurs de cette époque nous apprennent que les tierces et les sixtes majeures tendaient à se résoudre les unes en quintes, et les autres en octaves, tandis que les mineures se résolvaient dans l'unisson et dans la quinte. Aujourd'hui, elles ne paraissent manifester à notre perception aucune tendance, en sorte que ces combinaisons ont eu un sort contraire à celui de la quarte, qui est perçue aujourd'hui avec une certaine tendance qu'elle ne montrait pas il y a quelque temps.

Après les premiers temps de l'harmonie, et dès que l'on commença à percevoir un certain lien tonal, les anciens prirent en horreur les successions d'octaves, et particulièrement des quintes par mouvement direct.

Les premières dissonances parurent sans aucun lien ni avec la note précédente ni avec la note suivante, comme on l'observe dans les exercices d'Hucbald sur la Diaphonie de seconde espèce ; je rapporte ces exercices dans l'exemple 15. Cette sorte de dissonances se rapproche beaucoup

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

de ce qu'on appelle des notes de passage. Avec le temps, les dissonances furent employées comme retards d'accords consonnants, et par conséquent durent se trouver nécessairement préparées.

La préparation de toutes les dissonances était recommandée parceque elles n'étaient pas perçues dans leur relation avec la note sur la quelle on les faisait se résoudre, et qu'on n'avait pas d'autre moyen de les entonner et de les comprendre que de les considérer comme faisant partie d'un précédent accord consonnant.

L'obligation absolue de la préparation fut admise jusqu'au temps de Monteverde, ainsi que nous le verrons plus loin.

Outre les dissonances employées comme retards, on continua à employer les dissonances libres qui, plus tard, furent appelées notes de passage, et on prescrivit des règles très-sévères afin qu'on n'en abusât pas. Ces notes de passage ont été généralement considerées jusqu'à ce jour comme des notes de remplissage qui devaient succéder à une bonne note, et être employées dans le temps faible de la mesure. Quoiqu'elles fussent employées avec précaution, l'usage toujours plus fréquent qu'on en faisait annonce un progrès dans la perception. Nous verrons plus loin, combien de libertés les musiciens prirent ensuite avec les notes de ce genre, et combien d'importance elles acquirent enfin dans la mélodie.

Pour se faire une idée de la musique de cette période, malgré toute la pauvreté des combinaisons, je reproduirai à l'exemple 16 un morceau tiré du *Benedictus* de la Messe dite de Pape Marcel, par Palestrina.

La faiblesse de la perception décida les harmonistes à chercher les principes de leur art dans les sciences exactes,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

et ils tâchèrent de découvrir les proportions numériques des intervalles.

Une fois entrés dans la voie des calculs, qu'ils jugeaient la seule vraie, ils s'égarèrent. Ils attribuèrent une immense importance aux proportions, et finirent par conclure que la beauté de la musique découle de la simplicité de ces mêmes proportions et de leur ordre.

Le plus distingués des théoriciens de ce temps–là, Zarlino, se laissa tromper comme les autres sur l'importance des proportions numériques. Pour montrer à quel point on délirait alors, je dirai qu'il prétendait prouver pourquoi l'accord de quarte et sixte mineure est d'un mauvais effet, et semble presque une dissonance. Il divisa cet accord dans les deux intervalles de quarte au grave et de tierce mineure à l'aigu, d'où résulta la proportion de 4 à 3 pour la première, et de 6 à 5 pour la seconde. Or, cela ne lui parut pas conforme à l'ordre naturel, parceque entre ces deux proportions il y en a une autre moyenne, savoir, celle de 4 à 5 appartenant à la tierce majeure. C'est pour cela, suivant Zarlino, que la combinaisons de quarte et sixte mineure devait être peu agréable. « Ceci, ajoute–t–il, ne doit sembler étrange à personne, car ce qui arrive en voyant les choses visibles, arrive aussi en entendant les choses audibles. De même qu'il est désagréable de voir, dans un édifice, une partie mise à la place d'une autre, comme par exemple, les fondements à la place du toit, et les fenêtres à la place des portes ; de même, il est désagréable d'entendre une masse de sons et de consonnances mis ensemble sans proportions, et hors de leur place naturelle. »

Chacun de nous voit aisément combien cette théorie était contraire à la vérité. Pour nous, l'accord de quarte et sixte mineure, loin d'être d'un mauvais effet, est très–agréable, et n'offense point notre oreille, quoique nous per-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cevions la tendance de cette combinaison vers l'accord de tierce et quinte, avec le quel il forme une cadence plagale

Mais les théoriciens ne se contentèrent pas des proportions seules, et quelques-uns d'entr'eux, poussés par l'amour du merveilleux, cherchèrent même dans les corps célestes le secret des phénomènes musicaux, et tombèrent ainsi dans les extravagances les plus ridicules. Parmi eux, nous citerons Avella, qui ne craint pas de dire sérieusement dans ses *Règles de la musique:* « La musique que nous avons montrée ornée de ses planètes comme le ciel, a aussi, comme lui, ses éclipses, qu'il est très-utile que les musiciens connaissent. » Et il consacre environ dix huit pages in f.° à décrire ces prétendues éclipses.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

III.

SECONDE PÉRIODE.

Parité de force entre la sensation et la perception.

La seconde période nous présente des dissonances nouvelles et plus nombreuses, dont quelques-unes sont employées sans préparation. C'est ainsi que commença le changement de l'ancienne tonalité. Les prétendues notes de passage, et sourtout une de leurs principales variétés appelées *appoggiatures,* acquirent une grande importance dans la mélodie, et les compositeurs s'en servirent souvent, bien que les théoriciens les regardassent comme des licences, au grand détriment de l'autorité due à leurs enseignements.

ZENEAKADÉMIA

Nous verrons les premiers symptômes de la prépondérance de la perception sur la sensation, dans la résolution éloignée des dissonances, et dans la pédale. Ils serviront de transition de la seconde à la troisième période.

Les progrès de la mélodie et de l'harmonie firent bientôt sentir les défauts de l'ancienne tonalité, qui rendait les cantilènes trop incertaines et trop limitées. Les cadences devinrent, dès lors, un des besoins de la mélodie, et amènèrent le triomphe de la tonalité moderne.

Nous avons dit plus haut que le tétrachorde moderne est l'inverse du tétrachorde grec, et nous en avons induit que les tonalités auxquelles ces deux tétrachordes correspondent sont opposées entr'elles. Si cela est vrai, la tonalité du plain-chant, qui dominait dans le moyen age, tiendrait le milieu entre la tonalité grecque et la moderne. En effet, quand on examine l'héxachorde *ut re mi fa sol la* que l'on appelait *chant par nature* dans la tonalité du plain-chant, on y découvre le tétrachorde moderne *ut re mi fa* avec le demi-ton entre le troisième et le quatrième degré, et en outre, le tétrachorde grec *mi fa sol la*. Cet héxachorde ne contient pas l'autre tétrachorde moderne, le plus essentiel et le plus efficace *sol la si ut,* qui complète notre échelle diatonique dans le ton d'*ut* majeur, type de tous les tons majeurs. Ce défaut doit être attribué à la nature du plain-chant, qui exige que les deux tétrachordes soient tout-à-fait semblables entr'eux, de sorte que le demi-ton a été partout exprimé au moyen des mêmes syllabes *mi fa* appartenant au premier tétrachorde. Telle est, je crois, la raison pour laquelle les anciens n'ont pas dépassé l'hexachorde dans la solmisation, et n'ont pas imaginé le *si*. Ils aimerent

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

mieux donner plus de peine à leurs élèves pour apprendre ce qu'ils appelaient les *muances*.

Le degré de la gamme correspondant à la note *si* se marquait tantôt par un bémol, tantôt par un *bécarre*, et il était considéré comme une note muable d'après la théorie grecque des tétrachordes conjoints et disjoints.

Si, au moyen âge, on avait trouvé le *si*, la perception aurait distingué les deux demi-tons *mi fa* et *si do*. Or, cette distinction est précisément la condition nécessaire de la tonalité moderne, dans la quelle le *si* a plus d'affinité avec l'*ut* du second tétrachorde *sol la si ut*, que n'en a le *mi* avec le *fa* du premier tétracorde *do re mi fa ;* ce qui a lieu en vertu de l'influence du *fa*, dernier degré du premier tétrachorde, sur le *sol* premier degré du second. Telle est la différence d'efficacité entre le demi-ton *si do* et l'autre *mi fa*, que le demi-ton du second tétrachorde ne change pas de place dans l'échelle ascendante ni dans le mode majeur, ni dans le mode mineur ; tandis que le demi-ton du premier tétrachorde ne conserve pas sa place dans le mode mineur. C'est la nécessité de la note *sensible*, dans la tonalité moderne, qui produit cette diversité dans les deux tétrachordes.

Je crois cependant devoir rappeler que dans la tonalité moderne la position des demi-tons n'est pas en réalité la conséquence de la disposition de deux tétrachordes, car la tonalité moderne comme je le démontrerai n'est que le résultat des accords qui forment la cadence authentique et la plagale ; de sorte que la disposition de ces tétrachordes est l'effet plutôt que la cause de la tonalité moderne.

Le *si* trouva d'abord beaucoup d'adversaires ; la plupart des musiciens le repoussèrent, car ils croyaient qu'il rendrait la solmisation plus difficile. Rossino nous apprend, dans sa *Grammaire musicale*, qu'on donnait pour pendant au *si* le

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

sa afin de pouvoir distinguer quand cette note portait le bécarré ou le bémol ; mais par la suite, on comprit que cette distinction n'était pas applicable au septième degré plutôt qu'à un autre quelconque. Il s'ensuivit que le *si* perdit, à son grand avantage, la societé du *sa*. L'obstination que les théoriciens mettent en général à soutenir les anciennes doctrines à leur déclin, eut encore l'occasion de se manifester à propos de l'adoption du *si*, qui ne fut universellement adopté en Italie que vers la fin du siècle passé.

Lorsque l'on considère que nos tons modernes portent nécessairement la note sensible, on comprend pourquoi dans la tonalité du plain-chant, où la note sensible n'avait pas d'importance, on put subdiviser les tons en authentiques et en plagaux.

De même qu'au système du tétrachorde grec, nous avons vu succéder l'héxacorde de Guy Arétin, ainsi, à celui-ci a succédé l'heptachorde.

Vers la fin du dix-septième siècle, Monteverde devint, presque par instinct, l'interprète des besoins de l'art musical à l'égard de la transformation de la tonalité. Doué d'une faculté de perception, sinon supérieure à celle de ses contemporains, assurément moins obscurcie par les prèjugés de l'école, il osa employer quelques dissonances doubles comme celles de quarte et neuvième, de seconde et septième ; il employa même sans préparation la quinte mineure, et la septième. C'est de cette dernière, reunie dans une seule harmonie avec la note sensible, et formant l'accord appelé de septième de dominante, que M. Fétis fait dériver la tonalité moderne ; car la septième mineure, que les anciens considéraient comme une dissonance artificielle, c'est-à-dire comme un retard, devint, grâce à Monteverde, une disso-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nance indépendante dans l'ordre de la tonalité moderne.

De pareilles innovations épouvantèrent les musiciens de l'époque. Artusi, entr'autres, s'écrie, dans ses *Imperfections de la musique :* « nos anciens n'ont jamais enseigné que les septièmes dussent s'employer d'une manière si absolue et si découverte. » Pour cette contravention aux règles établies, il donne à Monteverde le nom de corrupteur de l'art. Aujourd'hui, au contraire, Monteverde est regardé comme un réformateur audacieux, et presque comme le père de la musique moderne.

D'autres musiciens enhardis par l'exemple de Monteverde, employèrent des dissonances sans préparation, et quelques intervalles qui auparavant blessaient l'oreille, mais qui, plus tard, parurent tres-agréables. Par exemple la quinte mineure, qu'on appelait autrefois *Diabolus in musicâ* fut, avec le temps, tolérée, puis enfin accueillie avec plaisir, et plusieurs harmonistes récents. entr'autres Vallotti et Catel, ne la placent plus parmi le dissonances. Même le triton, qu'autrefois on regardait comme plus horrible que la quinte mineure, fut jugé comme suit par Gasparini, dans son *Armonico pratico,* en 1683 : « La quarte majeure, autrement dite triton, est toujours dissonante ; les anciens ne s'en sont pas servis, et l'ont jugée dure et insupportable ; mais les modernes l'emploient beaucoup. En effet, pourvu qu'on la place avec goût, et qu'elle soit bien résolue, elle peut paraître très-douce et très-harmonieuse. » Devons-nous en conclure que les anciens entendaient autrement que les modernes ? Certes non, mais ils percevaient autrement, ou pour mieux dire, ils ne percevaient pas du tout la tendance de ces accords ; en sorte que cette sensation désagreable n'était pas alors tempérée comme elle l'est aujourd'hui par la perception.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dans cette période, le nombre des dissonances s'accrut. Cela aida aux progrès de la musique. Dès l'année 1640, Pierre della Valle, comparant, dans une lettre à Guidiccioni, la musique de ce temps-là avec la musique plus ancienne, s'écrie avec étonnement, que de son temps les musiciens avaient appris à tirer parti des dissonances et à en former de très-agréables concerts. L'usage des dissonances se répandit toujours davantage. Il s'ensuivit que l'obstination des théoriciens se trouva aux prises avec l'instinct des praticiens, en sorte que les premiers perdirent un peu de leur autorité. Le P. Martini laisse échapper cet aveu dans son *Histoire de la musique :* « Les principes de la seconde théorie, (c'est-à-dire la pratique), quoique fixes par eux-mêmes, sont toutefois sujets, suivant les cas, à tant d'exceptions, que quelques écrivains ont été amenés à dire, mais sans fondement, que la musique, surtout de nos jours, n'a pas de règles, et est un art arbitraire qui ne dépend que de l'inspiration et du génie du compositeur. »

Les dissonances qui d'abord, étaient presque cachées dans l'harmonie, eurent ensuite, grâce à la perception, une grande part dans la mélodie.

Avec ces dissonances, la mélodie acquit, l'expression dont aussitôt plusieurs auteurs s'emparèrent, et en particulier Vincent Galilei, et d'autres familiers de la maison Bardi de Florence, vers la fin du XVI^e^ siècle.

Quoique la mélodie gagnât beaucoup aux dissonances, elle fut cependant long temps encore gênée par l'harmonie, et ne se délivra que bien tard des entraves dont elle était chargée. On employait un accompagnement connu sous le nom de *basse continue*, le quel était en opposition violente avec le chant ; et les compositeurs n'osant, par un sentiment de respect superstitieux, rompre avec cette basse, l'en-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

laçaient de telle sorte au chant que bien rarement ils laissaient sa fraîcheur virginale à la mélodie, et la livraient sans pitié aux mauvais traitements de son despotique maître. Que le lecteur lise l'exemple 17, tiré d'une cantate d'Alexandre Scarlatti. Ce morceau lui donnera une idée de la tyrannie des basses continues. Que l'on remarque comme ces *si* + frappent mal en dissonnance de seconde, et comme le motif serait plus beau, si, à la même place, on entendait une consonnance.

De cet exemple, comme de beaucoup d'autres, on peut inférer que, à sa naissance, la mélodie était aussi tourmentée que certaine musique qu'on appelle aujourd'hui la musique de l'avenir.

La mélodie continua à s'enrichir grâce aux progrès de l'harmonie, et se développa de pair avec celle-ci. Mais elle s'affranchit d'autant plus du joug de l'harmonie à la quelle elle était déraisonablement associée, que les progrès de la perception de la tonalité moderne permirent davantage de rappeler à notre imagination les harmonies que la mélodie elle-même suggérait naturellement. Aussi les dissonances de passage tolérées presque à la dérobée, parurent peu à peu si agréables qu'elles s'introduisirent essentiellement, comme nous les verrons, dans la mélodie, qui loin de les cacher ou de les couvrir, en fit le plus délicieux ornement et le plus grand charme de la musique.

Dans les plus anciennes cantilènes, les notes, à cause de l'insuffisance de la perception musicale, se succédaient presque toujours par mouvements conjoints ou très rapprochés. Aussi Zarlino recommendait-il, dans la première moitié du XVI^{e} siècle, d'éviter, autant que possible, les mouvements séparés. Plus tard, on défendit seulement certains sauts, tels que ceux de quarte majeure, de

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

quinte mineure, de sixte majeure, de septième majeure et mineure, ec.

A mesure que la tonalité moderne se constituait, on cessa d'observer toutes ces restrictions ; mais les théoriciens les maintirent dans leurs ouvrages même après qu'elles furent tout–à–fait tombées en désuétude dans la pratique. Penna, qui écrivait vers l'année 1760, condamne, dans son livre intitulé *I primi albori musicali,* la combinaison de sixte, en disant : « La sixte, surtout la majeure, est rude, âpre et dure ; elle est difficile à placer dans le contrepoint ; il faut donc s'en servir avec précaution, et il vaut mieux l'employer en descendant, car ainsi, elle paraît moins crue. » Tevo, qui vivait trente ans plus tard, reproduit ce jugement dans son *Testore*. Que diraient–ils s'ils pouvaient renaître, et s'ils entendaient la charmante mélodie des *Puritains* de Bellini que nous trascrivons à l'exemple 18?

Il est vrai que, depuis lors, quelques harmonistes ont établi une distinction entre les sixtes qui renferment le triton dans les degrés interposés, des autres sixtes qui ne le contiennent pas et qu'ils n'ont frappé d'interdit que les premières ; mais aujourd'hui, même celles qui contiennent le triton, font un effet agréable, et nous en citerons pour preuve un passage très–connu à l'ex. 19.

D'ailleurs, même le P. Martini assure que, de son temps, on faisait dejà toutes sortes de sauts de sixte, et il attribue la prohibition de ces sauts à la difficulté d'intonation qu'éprouvèrent les chanteurs jusqu'à une certaine époque ; car il ne considère pas cette prohibition comme absolue. En effet, ç'aurait été une obstination bien singulière que de maintenir davantage de pareils préceptes, lorsque Porpora avait déjà fait accepter par le public ces sauts épouvantables. En effet, dans une de ses cantates qui commence par ce vers : « D'amore il primo dardo, » Porpora

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

fait des sauts de quinte mineure, de quarte majeure, et de septième mineure, comme ou peut s'en convaincre par les exemples 20, 21 et 22.

Nous citons à l'ex. 23 une phrase de la *Serva Padrona* de Pergolèse où, non seulement on fait plusieurs fois le saut de septième mineure, mais où on passe de celle-ci à une autre septième sur la note sensible. Or, ce changement apparent dans le goût et dans la sensation des auditeurs, que signifie-t-il autre chose sinon qu'autrefois on ne percevait pas bien ces sauts, ou, pour mieux dire, la tendance, suivant l'ordre tonal, de ces notes qui se succédaient?

Dans les anticipations, qui sont au nombre des premiers ornements qu'employèrent les musiciens, la note dissonante est, parfois, plus distincte que la consonnante. On l'employa d'abord dans certains actes de cadence dans le genre de ceux de l'exemple 24. Quelquefois, mais rarement, ces anticipations se faisaient en sautant au contraire sur une note qui s'harmonisait avec celle à la quelle se rapportait l'anticipation elle-même. J'ai trouvé un exemple de ce cas dans la musique des premiers inventeurs du récitatif, comme on peut le voir dans un récitatif de Jacques Peri (ex. 25). L'*ut* +, qui pourrait se prolonger comme anticipation, saute au contraire sur le *mi*, qui s'harmonise avec lui dans le nouvel accord. L'exemple 26, tiré des œuvres de Jules Caccini, est encore plus décisif.

Plus tard, les anticipations furent employées sans acte de cadence, comme dans ce passage de l'air : « Se il ciel mi divide » de l'*Alexandre* de Piccini (ex. 27).

Ces anticipations, aujourd'hui à peu près tout-à-fait délaissées, se maintinrent jusqu'à l'époque de Cimarosa, comme le prouve l'air des *Horaces et Curiaces* : « Quelle pupille tenere » (ex. 28).

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Maintenant, nous allons examiner les progrès que firent dans la mélodie d'autres espèces de dissonances, c'est-à-dire celles que l'on appelle *appoggiatures*. Celles-ci sont à quelques égards l'inverse des anticipations, car elles occupent aussitôt la place réservée à la bonne note, et contrairement à la règle ancienne, elles précèdent la note consonnante dans le temps fort de la mesure.

Les anciens compositeurs donnaient peu d'importance aux appoggiatures. Aussi, faut-il les considérer comme une invention des chanteurs guidés par leur instinct mélodique. Les compositeurs les indiquaient à peine, et les marquaient au moyen d'une petite note de nulle valeur (ex. 29). Ensuite, on leur donna de la valeur, mais dans certains cas seulement et comme par exception. En général, on continua à les marquer par une petite note. Enfin, elles acquirent une telle faveur qu'elles devinrent l'élément le plus attrayant de la mélodie.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Il est bon de dire ici qu'ils se trompent ceux qui croient écrire plus correctement en accompagnant les appoggiatures avec un accord propre. Leur erreur dérive de la fausse opinion qu'on a eue jusqu'ici sur les notes de passage. L'appoggiature accompagnée d'une harmonie propre perd son caractère essentiel qui consiste précisément en ce que l'appoggiature est, comme je l'appellerai ensuite, une note *attenante* à celle sur qui elle se résout en obéissant à une impulsion puissante et naturelle.

Le fait des appoggiatures, ainsi que celui des notes de passage, trouvera sa véritable explication dans mon système. De la sorte, nous mettrons un terme à la contradiction flagrante qui fait que l'on considère comme étrangères à l'harmonie les notes qui, en vertu des affinités harmoniques, ajoutent tant de charme aux mélodies.

On sait avec quelle hésitation les appoggiatures, et même

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

les notes de passage, étaient employées dans le siècle passé. En 1706, Tevo, dans son *Musico Testore*, se fit l'écho des attaques d'Artusi contre Monteverde, relativement à l'usage de certaines notes de passage que l'on faisait entendre après une pause, en supposant, avec une perception bien ramarquable pour cette époque, que ces notes de passage avaient été précédées d'une note consonnante que l'on n'entendait pas. Voici les expressions de Tevó. « Il est très-certain que les sens, quand ils ne sont pas offusqués, jugent convenablement des objets... en sorte que, si le sens de l'ouïe est frappé par un son dur, c'est-à-dire par une dissonance, comment les sectateurs de cette école (celle de Monteverde) osent-ils penser que l'ouïe puisse prendre ce son insupportable pour une consonnance? » Monteverde et ses partisans auraient pu répondre que oui, en objectant que, outre la sensation, il y a la perception qu'Artusi ne connaissait pas, et ne pressentait pas.

Burney cite comme une appoggiature étrange et rare pour son temps, celle de l'Opéra de *Poro* par Haendel, qui fut réprésentée à Londres en 1731 (voir l'ex. 30). Mais ce trait doit plutôt être classé parmi les pédales, comme nous le prouverons plus loin.

Les appoggiatures acquirent l'importance qu'elles méritaient quand elles devinrent partie essentielle de la mélodie, et cessèrent d'être un ornement que l'on pouvait ajouter ou ôter sans altérer sensiblement la mélodie elle-même. Gluck nous en offre un exemple remarquable dans un chant que l'on dirait écrit par Bellini. Ce chant se trouve dans l'acte premier, scène première du *Paride ed Elena* (ex. 31). Ce *mi* n'est pas un ornement, mais une note essentielle de la mélodie.

Je trouve encore un autre exemple analogue (ex. 32) dans le quatrième acte de l'*Iphigénie en Tauride* du même

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

auteur. Ici, l'appoggiature est attaquée sans préparation. Mais ces cas sont très-rares à l'époque dont nous nous occupons.

Mozart employa souvent, dans ses cantilènes, les notes de passage ; mais il ne les a guère employées sous forme d' appoggiatures dans la partie la plus saillante de la cantilène, en sorte que celle-ci a ordinairement un caractère consonnant. Cependant, les chanteurs, appréciant la beauté des appoggiatures, que les compositeurs regardaient encore comme des licences abominables, les ajoutèrent de leur pleine autorité dans les endroits où elles leur paraissaient devoir faire un bon effet.

Que deviendrait le beau chant du *Don Giovanni :* « Deh vieni alla finestra » (ex. 33), si on l'exécutait sans convertir le premier *si* + en un *ut* d'appoggiature ? Mozart, ainsi que d'autres compositeurs ses prédécesseurs ou ses contemporains, ne témoigna aucune répugnance pour les appoggiatures dans la partie instrumentale, et les marqua par des notes de valeur : ainsi, dans le chant « Finchè han dal vino » (ex. 34), l'appoggiature n'est pas indiquée, tandis qu'elle l'est dans l'instrumentation avec ce *sol* +.

Il ne faudrait pas inférer de ces exemples que tous les auteurs de cette époque étaient également timides. Il y en eut qui, sans s'en douter, montrèrent plus d'audace dans l'usage des appoggiatures. Cimarosa lui-même nous en offre un exemple dans l'instrumentation de l'air de Jerôme du *Mariage secret* (ex. 35).

Ces exceptions prouvent tout au plus que parfois les compositeurs ont fait instinctivement et fortuitement ce que plus tard, le dévoloppement de la perception a fait faire à tous les musiciens sans exception.

L'usage peu fréquent des dissonances, et surtout des

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

appoggiatures, donnait aux meilleurs chants anciens et aux plus populaires un caractère trop calme, et qui n'éveillait pas cette anxiété qu'y excitent les dissonances, et à la quelle nous sommes désormais accoutumés. Voyez à l'ex. 36, l'air : « Nel cor più non mi sento » de la *Molinara* de Paesiello. Toutes les notes de ce chant appartiennent également à l'harmonie qui les accompagne. La plupart des mélodies de Rossini ont aussi un caractère consonnant. Nous nous bornerons a rappeler, à l'appui de cette assertion, l'air si populaire de son *Tancredi :* « Di tanti palpiti » (ex. 37). Il y a, il est vrai, dans ce morceau des notes de passage; mais il est aisé de voir que ce sont presque toutes notes d'ornement, que l'on pourrait supprimer sans changer grand chose à la nature du chant.

Peu à peu les dissonances, sous forme d'appoggiatures, eurent une plus grande part dans la mélodie. L'appoggiature a ceci de particulier, qu'elle donne à la dissonance plus de relief que ne lui en donne la simple note de passage.

Parmi les premiers exemples de mélodies substantiellement dissonantes, c'est–à–dire qui tirent leur principal charme des dissonances, je citerai l'air si populaire de l'*Adèle de Lusignan* de Caraffa. « O cara memoria » (ex. 38). Entre toutes les appoggiatures marquées +, nous signalerons ce *fa* neuvième attaquée sans préparation.

Bellini doit, peut–être plus qu'aucun autre compositeur, la suavité de ses incomparables mélodies à l'usage des dissonances, et surtout des appoggiatures. Il nous suffira de citer le beau motif du *Pirata* « Per te di vane lacrime » (exemple 39).

Avec le temps, les appoggiatures ont fini par envahir les mélodies. On en voit un bel exemple dans la cabalette

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

de la basse dans le finale du *Marino Faliero* par Donizetti (exemple 40).

Même les harmonistes les plus récents, non contents de regarder les notes de passage comme étrangères à l'harmonie, semblent encore les regarder comme superflues dans la mélodie. Ils se plaisent à les éliminer dans leurs analyses des mélodies, qu'il croient réduire ainsi à leur substance propre ! Peut-on se faire une *idée plus fausse de la mélodie* ? Est-ce que par hasard, la mélodie ne se compose que de notes consonnantes ou de notes dissonantes préparées et résolues d'après certains préceptes, en sorte que les notes de passage ne puissent y figurer que comme des ornements et des accessoires ? Il est vrai que si on ôtait les notes de passage des anciennes mélodies on ne les altèrerait pas sensiblement ; mais aujourd'hui que la mélodie a progressé, si on la dépouillait des notes de passage et des appoggiatures, il ne resterait qu'une ombre vaine. Si l'on supprimait les appoggiatures de la mélodie du *Pirata* : « Col sorriso d'innocenza » (ex. 41), on la ramènerait à l'ex. 42. Il serait bien à plaindre celui qui aurait l'oreille assez peu mélodique pour ne pas sentir que les deux cantilènes sont foncièrement différentes.

Le progrès de la perception est encore attesté par l'invention de la pédale. Malgré tous les efforts des harmonistes pour la classer parmi les licences, la pédale est devenue d'un usage général, et a triomphé des théories imparfaites à l'aide des quelles ou voulait l'entraver. De même que les notes de passage, la pédale a eu de très-humbles débuts ; puis enfin, elle a pris dans la musique une position égale à celles des autres faits musicaux. Il est naturel qu'autrefois, par suite de la faiblesse de la perception, les ac-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

cords de passage, qui se suivent sur les pédales, fissent une impression désagréable qu'ils ne font plus aujurd'hui. Nous en avons la preuve dans le madrigal de Palestrina: « Alle rive del Tebro. » L'auteur y a employé des accords de passage très-hardis pour son temps, à rendre les mots *acerba* et *rea* (ex. 43).

Lorsque la tonalité moderne commença à se propager, on produisait surtout la pédale en faisant passer l'accord de la dominante avec septième mineure sur la tonique. Aussi a-t-il été employé jusqu'à nos jours. Gasparini rapporte, dans son *Armonico pratico*, une phrase de récitatif où se trouve le passage en question (ex. 44).

La pédale elle-même fut employée pour servir d'accompagnement à quelques-unes des plus suaves mélodies. La finesse plus développée de la perception permit que plusieurs sortes d'accords passassent non seulement sur la tonique, mais même sur la dominante ; et la pédale se fit dans la partie moyenne, et même dans l'aigüe. Et comme si cela ne suffisait pas à la perceptibilité, la pédale put résulter non pas d'une note seulement, mais de deux et de plusieurs, à tel point que, parfois, la mélodie parut en opposition avec l'harmonie d'accompagnement, par rapport à la tonalité ; comme on peut le voir par l'ex. 45, tiré de la *Symphonie pastorale* de Beethoven. Ce passage a été critiqué par M. Fétis qui n'a pas craint d'en proposer la correction.

Non seulement les dissonances ont été quelquefois attaquées sans préparation, mais on a, dans leurs résolutions, abandonné les anciennes règles, qui exigeaient qu'on résolût les dissonances en descendant immédiatement sur la note voisine. Cette résolution des dissonances se faisait de différentes manières, ou par échange de parties, c'est-à-dire

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

qu'elle était faite par la basse au lieu d'être faite par le ténor etc.; ou après un grand nombre de notes, comme dans la fugue de Bach (ex. 46), où le *si* + semble se résoudre sur le *la-dièse* + après six notes, et encore plus clairement dans l'andante du quatuor en *re* majeur op. 33 de Haydn (ex. 47). Parfois la résolution est à peine perceptible à cause du rhythme, comme dans le passage de Mozart tiré de la première partie du quatuor en *re* mineur (ex. 48). Dans ce passage, l'*ut-dièse* + paraît se résoudre après une note sur ce *re* +, qui fuit avec les quatre doubles croches.

Je ferai encore remarquer comme preuve des progrès de la perception dans la faculté de mieux supporter les dissonances, que celles-ci, outre qu'elles se montrèrent ensuite sans préparation et tout d'un coup, acquirent encore plus de durée et furent répétées plusieurs fois à de petits intervalles en satisfaisant l'oreille, au lieu de la blesser.

On fit usage, non seulement des dissonances moins dures, comme la septième mineure qui fut employée de cette manière par Pergolèse, ainsi que nous l'avons dit plus haut; mais même des dissonances qui, auparavant, devaient être rigoureusement préparées, et que l'on ne tolérait guère, telles que la neuvième majeure et mineure.

Le P. Martini s'écrie, dans son *Histoire de la musique:* « Malheur à nous si la dissonance n'arrivait pas bien vite à sa résolution; que deviendrait la douceur de l'harmonie? » Malgré ces préceptes, aujourd'hui on prolonge les dissonances avec succès. Rossini, dans la Tyrolienne de sa *Soirée musicale*, a prolongé et répété la neuvième sol +, et en a fait la note principale de la mélodie (ex. 49). Auber aussi a su tirer parti de la prolongation des dissonances, et de leurs fréquentes répétitions, comme on peut le voir par l'ex. 50 tiré du *Lac des fées*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

indiqué dans la *Musica ragionata* de Testori ; mais M. Fétis l'appliqua ingénieusement à l'analyse de divers accords Le principal mérite de M. Fétis réside, selon moi, dans cette lumineuse idée qu'il a défendue si ardemment pendant plusieurs années, de chercher les bases de la musique dans la musique elle–même, c'est–à–dire dans la tonalité.

Je reproduirai ce que M. Fétis dit de lui–même dans sa *Biographie universelle des musiciens:* « Ses recherches sur la théorie de l'harmonie le mirent sur la voie, en lui faisant voir que la tonalité est la seule base de cette combinaison de tons, et que les lois de cette tonalité, appliquées à l'harmonie, sont absolument identiques à celles qui régissent la mélodie, et, conséquemment, que dans la tonalité moderne, ces deux branches principales de l'art sont inséparables. Considération neuve, dont la realité est démontrée par l'histoire de la musique, et qu'il a rendue évidente depuis lors dans ses écrits. » Cet éloge que M. Fétis se decerne à lui même est mérité. Il aura la gloire d'avoir toujours fait tous ses efforts pour démontrer où l'on doit rechercher les principes d'une théorie solide de l'harmonie. Cette gloire reste intacte, quoique M. Fétis n'ait pas, à mon avis, parfaitement saisi le principe de la tonalité. Il fait naître la tonalité moderne de la découverte de Monteverde, c'est–à–dire de l'usage de l'accord de septième de la dominante sans préparation; accord qui, faisant la cadence authentique, par son attraction pour l'accord parfait sur la tonique, établit la tonalité elle–même.

M. Fétis pense donc que ces deux accords sont les seuls accords naturels dans l'harmonie, et que tous les autres ne sont que des modifications de ceux–là. Il trouve en outre que « toute la musique a pour base le caractère de repos dans certains intervalles, l'absence de ce caractère dans certains autres, enfin, les affinités appellatives de quelques–uns. » En con-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

séquence, il suppose que les différentes notes de la gamme exigent une harmonie spéciale appropriée à ce caractère, c'est-à-dire celle de l'accord consonnant parfait ou celle du dissonant naturel simple ou modifié.

M. Fétis, comme nous l'avons déjà observé, n'a pas envisagé la tonalité sous son aspect le plus général. Il n'a donné d'importance qu'à la cadence authentique, qu'il regarde comme le fondement de la tonalité. Il a negligé les notes dites de passage, les pédales, qu'il considère comme des licences et comme des notes étrangères à l'harmonie. Il a ainsi mis hors la loi quelques-uns des éléments les plus nécessaires à la composition musicale. Il a regardé les accords tout d'une pièce, en sorte qu'il n'a pas aperçu toutes les affinités qui appartiennent particulièrement aux diverses notes dont se composent les accords. Cette analyse incomplète l'obligea à imaginer, pour ne pas ruiner son système, une chose très-étrange, savoir, la suspension du sentiment de la tonalité lorsqu'on exécute certaines progressions dans lesquelles chaque note de l'échelle diatonique reçoit l'accord de tierce et quinte (voy. ex. 53). Cela répugne à la théorie qui assigne à chaque note de l'échelle diatonique un accord analogue à son caractère. M. Fétis suppose qu'en pareil cas, l'esprit, préoccupé de la symétrie de la progression, ne s'aperçoit pas de l'offense que reçoit le principe de la tonalité. Quant à moi, je crois que non seulement, dans l'exemple cité par M. Fétis, le sentiment de la tonalité n'est pas suspendu, car à mon sens, cette suspension équivaudrait à la destruction de la musique; mais qu'au contraire, il est si vif et si puissant qu'il produit en nous l'illusion d'une symétrie qui n'existe pas réellement. En effet, la véritable symétrie serait celle de l'ex. 54. Mais alors, on passerait à d'autres tons, car, on emploieroit des notes qui ne se trouvent pas dans l'échelle diatonique. Quand on veut obéir au sentiment de la tonalité, il faut donc ab-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

solument se contenter d'une symétrie imparfaite ; ce qui a lieu dans l'ex. 53, que M. Fétis n'a pas analysé d'une manière exacte. Le système de M. Fétis peut, malgré son étroitesse, être regardé comme répondant au progrès de la perception dans la plus grande partie de cette période. Il est conséquemment utile de l'étudier à cause des matériaux qu'il peut fournir pour la création d'un autre système plus approprié au génie de la période suivante.

IV.

TROISIÈME PÉRIODE.

Prédominance de la perception.

Dans cette troisième période, la dissonance a été employée plus souvent sans préparation, et, quelquefois, ce qui est plus étonnant encore, sans résolution. J'entends parler ici de la résolution matérielle et sensible, car la résolution existe toujours dans notre imagination, où, moyennant la perception, se réveille le son sur lequel se résoudrait matériellement la dissonance. Je recommande au lecteur de bien étudier ce fait merveilleux, que les théoriciens n'ont pas remarqué, et qui ouvre une voie nouvelle aux compositeurs.

La dissonance sans résolution effective n'est possible que lorsque la perception a acquis une très-grande efficacité, et qu'elle peut exercer un certain empire sur la sensation.

Le premier degré de cette influence se trouve dans

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

les transitions enharmoniques, que l'on ne peut comprendre que moyennant la faculté que possède la perception de nous faire trouver identiques deux sons différents, mais très–voisins entr'eux, et de nous faire paraître un seul et même son comme deux sons différents, mais rapprochés.

Que l'on fasse entendre sur le piano un *si–bémol,* qui est produit par la même touche que le *la–dièse,* devant un auditeur qui aura perçu le ton de *fa;* puis qu'on joue la même note devant un autre auditeur qui aura présent à l'esprit le ton de *si* naturel ; voici ce qui arrivera. Les deux auditeurs entendront, ou, plutôt, percevront différemment la même note ; à l'un, elle paraîtra plus grave et tendant au *la ;* à l'autre, elle semblera plus aigüe et comme tendant au *si* naturel ; en sorte que si on intervertissait la résolution que les deux auditeurs ont perçue, ils éprouveraient une sensation tant soit peu pénible. Mais une fois qu'ils seraient habitués à la seconde résolution, ils seraient désagréablement impressionnés si on répétait devant eux la première.

Cette propriété de la perception par la quelle deux notes très–voisines peuvent se confondre en une et une seule note tenir lieu des deux qui lui sont contigües, a rendu possible ce qu'on appelle le *tempérament des instruments ;* et, en effet, aujourd'hui, la perception ne se règle plus que d'après ce tempérament, en vertu du quel les dièses peuvent se convertir en bémols et viceversa.

M. Fétis a bien caractérisé la musique de notre époque en l'appelant *omnitonique,* car, désormais, avec le secours de l'enharmonie, on peut passer à tous les tons. Mais cette enharmonie ne serait pas possible sans le *tempérament.* Il me semble que Vincent Galilée n'est pas très–loin de la vérité, dans son *Dialogue sur la musique ancienne et moderne,*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

et qu'il a, jusqu'à un certain point, pressenti l'avenir, lorsqu'il soutient que l'espèce d'harmonie dont on se servait de son temps n'était pas l'harmonie naturelle ou la *diatonique syntonique* de Ptolémée, mais celle que l'on emploie sur les instruments artificiels tempérés.

Nous avons dit plus haut que M. Fétis a appelé notre époque musicale une époque *omnitonique*. Il a eu raison si l'on considère le progrès de la musique d'un seul coté, et d'une manière incomplète. Mais ce progrès, comme nous le prouverons, s'annonce encore d'une autre façon que par la facilité de passer dans tous les tons. C'est pour cela que je n'ai pas adopté la distinction de M. Fétis, et que j'ai proposé celle, plus vraie à mon avis, qui dépend du degré de développement de la perception par rapport à la sensation.

Le grand compositeur Beethoven nous offre un exemple merveilleux de perception non corrigée par la sensation. Ce grand génie, ayant perdu le sens de l'ouïe, s'abandonna si complètement à la perception musicale que, surtout dans certains morceaux de sa seconde et troisième manière, il fit de la musique sublime pour l'intelligence, mais qui parfois exige de la part des sens une telle abnégation que, dans l'état présent de l'éducation musicale, on la rencontre rarement chez ceux qui possèdent la faculté de l'ouïe. Un jour peut–être ces discordances apparentes de Beethoven n'en seront plus. Peut–être avec le temps, ce que M. Lentz et M. Oulibitcheff appellent la *chimère*, cessera d'effrayer les oreilles délicates.

Dans la Symphonie en *ut mineur* de Beethoven, les mesures qui servent d'introduction à l'allegro en *ut majeur* sont très–remarquables (ex. 55). Oulibitcheff citant ce passage, dans son livre sur *Beethoven, ses critiques* etc., dit, avec un

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

certain dédain, que le compositeur a suspendu l'*habeas corpus* de la musique. Mais ces mesures, où Oulibitcheff ne trouve rien qui ressemble à la mélodie, à l'harmonie, au rhythme, sont, à mon goût, mélodiques et pleines d'expression. Elles éveillent cette anxiété qui éclate toujours lorsque la perception agit plus que la sensation, et tient l'esprit de l'auditeur en suspens.

On a dit qu'une pareille musique n'est pas du ressort de l'art. Je crois qu'elle est du ressort d'un art plus avancé que ne l'est la musique d'aujourd'hui.

Beethoven répondait à ses censeurs sévères : « Vous vous étonnez, et vous ne comprenez rien parceque vous n'avez pas trouvé cela dans un livre sur la basse chiffrée. »

La perception a fait de tels progrès de nos jours que nous trouvons agréables un grand nombre des combinaisons musicales qui étaient jugées discordantes par nos prédécesseurs. Quelques compositeurs, devançant leur époque, ont déjà employé la mélodie unie avec un accompagnement qui, jugé par l'ouïe seulement, semble la contrarier. Ces auteurs ont pu procédér ainsi parceque la mélodie n'était pas seulement *entendue* en elle-même, mais encore *perçue* dans quelque-unes de ses tendances, en vertu des quelles elle se trouvait d'accord avec l'accompagnement.

Ces faits ont quelque analogie avec la pédale, car, comme dans celle-ci, on y trouve réunies des parties qui, en apparence, répugnent harmoniquement entr'elles, et qui seraient, en effet, incompatibles si la perception, l'emportant sur la sensation, ne parvenait à les concilier.

Beethoven nous en offre un exemple dans la *Symphonie héroïque* (ex. 56), où l'entrée du cor semblerait exiger pour accompagnement l'accord de la tonique, tandis qu'il porte celui de la dominante. M. Berlioz dit, dans ses *Études sur*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Beethoven, qu'il est difficile de justifier sérieusement un pareil caprice musical. Cependant Beethoven ne paraissait pas penser ainsi, car à la première répétition de cette Symphonie, son ami Ries, croyant que le cor était entré par erreur deux mesures trop tôt, fit arrêter l'orchestre ; mais Beethoven, furieux, gronda Ries, soutenant, au grand étonnement des auditeurs, que c'était ainsi qu'il fallait faire et non autrement.

Rossini, dans l'instrumentation de la *conjuration* du *Guillaume Tell* (ex. 57), a accouplé à la mélodie un accompagnement qui, selon les règles, serait tout le contraire de ce que demanderait la mélodie.

On remarque le même fait dans un autre endroit du même opéra (ex. 58), et dans la *marche* du troisième acte (ex. 59).

Auber nous offre un autre exemple du même genre dans le premier finale du *Cheval de bronze* (ex. 60), et Meyerbeer dans la *Danse bohémienne* du troisième acte des *Huguenots* (ex. 61).

Cette apparente contradiction harmonique a été employée avec beaucoup de charme par J. Strauss dans sa Valse intitulée *Mirthen kränze* (ex. 62). Dans une autre Valse, *Schallwellen*, du même auteur (ex. 63), l'accord *mi sol mi* qui domine, semblerait exiger pour accompagnement l'accord de la tonique *ut*, et, pourtant, Strauss l'a associé à celui de la dominante.

Mais là ne s'arrêtent pas les révolutions de la perception. Non seulement, la mélodie, à la grande satisfaction de l'oreille, s'est trouvée associée à des accompagnements harmoniques aux quels, suivant les théoriciens, elle aurait dû être antipathique ; mais, de plus, il est arrivé que les dissonances, dont la mélodie a fait un si grand usage, ont

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

été employées aussi dans le chant avec beaucoup des succès, non seulemeut sans préparation, mais même sans résolution. À la vérité, le premier germe des dissonances non résolues se trouve dans les notes de passage, lorsque deux ou plusieurs dissonances se suivent. Les anciens musiciens regardaient cette succession comme une licence. Cependant, avec le temps, on en permit l'usage dans certains cas, surtout lorsqu'elles procédaient par degrés conjoints. Les théoriciens voulant expliquer ces licences imaginérent de donner parfois à ces notes de passage, le nom de *notes changées*, comme si une des mauvaises notes avait pris la place d'une bonne.

Le P. Martini déclare dans son *Histoire de la musique* que, d'après l'autorité des anciens, ces notes changées doivent être permises au compositeur quand il est dans un grand embarras, et même alors cet auteur ne les tolère qu'avec peine, car, ajoute-t-il avec amertume : « leur dureté troublerait profondément et enfin détruirait tout-à-fait la douceur de l'hàrmonie. » Mais malgré toutes les protestations des théoriciens, les compositeurs en firent un usage toujours plus fréquent. Ils employèrent ces dissonances non seulement par degrés conjoints, mais même par saut ; et ainsi, loin de détruire la beauté du chant, ils l'augmentèrent plutôt.

Les contrepointistes, même les plus forts, ne reculèrent pas devant les successions dissonantes, et parfois, il nous offrent des combinaisons harmoniques assez âpres. Ils montrèrent plus de courage là où les notes se succédaient par degrés conjoints, par mouvement contraire. En pareil cas, on ne perçoit pas les différentes combinaisons isolément, mais la série entière à la quelle appartient l'accord qui domine pendant tous ces passages, conformément à une nouvelle doctrine que j'indiquerai plus tard. L'exemple 64 contient un passage du *larghetto* du quatuor en *si-bémol* de

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Mozart. On y trouvera plusieurs rencontres dures (marquées par le signe +), qui toutefois ne blessent pas l'oreille, pourvu que l'on perçoive la série de l'accord de la dominante dans le ton de *mi–bémol*.

Quoique les anciens musiciens eussent horreur des dissonances consécutives, surtout de celles qui se succèdent par sauts, cependant ou en trouve çà et là dans leurs compositions quelques exemples fugitifs, et presque involontaires. On en trouvera un à l'ex. 65. C'est un passage du *Benedictus* de la messe *Beata Vergine* de Palestrina. Le *mi* + et le *sol* +, qui dissonnent sur le *fa* +, font un saut de tierce. Néanmoins Zarlino assure, dans ses *Institutions harmoniques*, que lorsque la dissonance procède par sauts « elle est à peine tolérable. »

Ces dissonances de passage, qui se suivent par sauts, furent appelées par quelques auteurs notes changées. Et Fux, analysant dans son *Gradus ad Parnassum*, l'exemple 66, soutient qu'il représente le passage de l'exemple 67; dans ce cas, le *si* serait sous-entendu.

Aujourd'hui, on produit de beaux effets même avec des dissonances qui procèdent par degrés disjoints, ce qui empêche leur résolution, attendu que la note qui suit, fût-elle consonante, n'est cependant pas une véritable résolution. J'ai donné à ces dissonances le nom de *suppléantes ;* car elles suppléent à la consonnance que l'on n'entend pas, mais qui, grâce à la perception, est rappelée si vivement à notre imagination qu'elle agit sur notre esprit comme si elle avait réellement frappé d'abord notre oreille.

Et comme rien ne se fait subitement et sans transition, mais que tout est préparé de longue main et petit–à–petit, il nous sera facile de découvrir les premiers symptômes ou les prodromes de cette nouvelle forme harmonique et

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

mélodique dans les compositions de quelques auteurs récents qui, sans s'en douter, nous ont laissé dans leurs ouvrages des traces certaines de ce progrès de la perception.

Ces signes précurseurs deviennent d'autant plus fréquents et plus évidents que nous nous approchons plus de l'époque actuelle. Mon but principal n'étant pas d'écrire l'histoire des suppléantes, je me bornerai à rapporter quelques exemples tirés de différents auteurs, et d'autres enfin que j'ai comm-posés moi-même pour mieux faire comprendre l'importance de cette espèce de notes.

Dans le troisième acte du *Guillaume Tell* de Rossini, l'air du soprano nous présente le passage cité à l'ex. 68. Ces *fa* + pourraient, à la rigueur, être pris pour ces anticipations harmoniques dont nous avons cité deux exemples empruntés aux créateurs du récitatif. Toutefois, ces notes ne s'offrent pas à la perception comme des anticipations, mais comme des suppléantes, à cause de l'importance que leur donne le rhythme ; aussi, le *mi* qui précède ces *fa* + a-t-il l'air d'être leur appoggiature. Il devient évident que ces notes ne peuvent être des anticipations quand on observe que le second *fa* + ne formerait pas de consonnance dans l'accord successif ; c'est pourquoi il n'anticipe rien.

Les musiciens qui ont cru expliquer ces phénomènes musicaux en les appelant des *ellipses*, n'ont fait qu'un jeu de mots ; car on pourra leur demander de quelle façon et par quelle faculté nous jugeons que l'ellipse a lieu. Il faut considérer aussi que l'ellipse coïncide avec le principe de la suppléance, quand il s'agit de l'omission d'une seule note ; mais lorsqu'il faudrait supposer l'omission de plusieurs notes, comme du premier *fa* au *si* de l'exemple ci-dessus, alors l'ellipse ne peut plus se confondre avec la suppléance. Rossini n'a pas écrit ces passages au hasard ; on peut s'en con-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

vaincre en étudiant la mesure du même air, que je rapporte à l'exemple 69. Là on voit clairement que l'auteur a cherché à produire un gracieux effet au moyen du *re-dièse* +, dissonance qui saute sur la note suivante.

La dissonance libre peut sauter non seulement sur la consonnance, mais encore sur une autre dissonance ; ce qui était autrefois encore plus défendu. Mais on en tira ensuite de beaux effets mélodiques, parmi les quels nous citerons la première phrase du duo du dernier acte du *Poliuto* de Donizetti (ex. 70).

Meyerbeer a donné plus de relief a ces sauts, en les séparant par une pause, dans la cabalette d'Isabelle du second acte de *Robert le Diable* (ex. 71).

Les harmonistes modernes, ayant remarqué le bon et fréquent usage qui a été fait de ces sauts, s'y sont résignés, quoiqu'ils ne pussent les considérer que comme des licences.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Les appoggiatures, que nous avons vu employer dans la période précédente, ressemblaient aux dissonances communes des théoriciens, en ce qu'elles se résolvaient sur la note voisine. Mais dans cette période-ci nous trouverons des exemples d'appoggiatures par saut, c'est-à-dire passant à une autre note éloignée, qui est tantôt consonnante et tantôt dissonante. Même quand ces sauts se font sur une note bonne, ils ne peuvent être regardés que comme des résolutions fausses. Nous prouverons plus loin, par des exemples, que ces fausses résolutions ont été, comme les simples appoggiatures, la source de bien des effets mélodiques dont les compositeurs tirèrent parti aux applaudissements du public.

Les anciens musiciens évitaient de tout leur pouvoir,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

les dissonances par saut, et lorsqu'il s'en trouve dans leurs ouvrages, les théoriciens nous apprennent que ces licences sont dans le genre des notes de passage qui, en pareil cas, prennenent le nom de notes changées. Lorsqu'il ne s'agissait pas des notes changées proprement dites, mais d'une véritable dissonance liée, sautant sur une consonnance, les anciens puristes étaient encore plus sévères, et nous en avons la preuve dans le *Testore* de Tevo, qui, en parlant du passage de la septième à la tierce, rapporte l'exemple 72, et ajoute que « ce saut ne peut–être toléré que dans le cas de nécessité urgente. » Et il s'exprime de même à l'égard d'autres sauts.

On ne sera peut–être pas fâché de voir comment les musiciens modernes ont accueilli de pareilles innovations musicales. Oulibicheff, examinant dans l'ouvrage dejà cité, les symphonies de Beethoven, rencontra le passage que nous reproduisons à l'exemple 73, et porta le jugement suivant sur ce *si* +, qui est une dissonance sous forme d'appoggiature prolongée sans résolution. « Nous pouvons admettre (dit–il) que de toutes les nécessités harmoniques, la plus impérieusement exigée par l'oreille, une règle suivie de tous ceux qui composent, chantent ou jouent d'un instrument, qu'ils sachent la musique ou non, une observance générale et invariable, parce qu'elle est instinctive, c'est la résolution d'une appoggiature placée n'importe où et sur quoi. » Oulibicheff traite Beethoven comme Artusi a traité Monteverde.

Lorsque ces sauts ont lieu, la note dissonante, ainsi que nous le disions tout–à–l'heure, supplée réellement à la note sur la quelle elle devait se résoudre. Elle y supplée grâce à la perception qui s'exerce à l'égard de cette note de résolution, quoique celle–ci ne résonne pas effectivement, mais se présente en ce moment à notre imagination. Ce fait, qui n'a pas encore été convenablement

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

examiné ni par les philosophes ni par les théoriciens, a ouvert une nouvelle route à la musique.

Pour lever tous les doutes relativement à la nature de la résolution qui a lieu dans les suppléantes, il suffit de répéter, même sans accompagnement, les mélodies où entrent des suppléantes, et l'on verra clairement qu'il n'en résulte aucune dureté. Au contraire, l'imagination suggère l'accompagnement naturel qui manque. Il s'ensuit que la dissonance n'est pas résolue effectivement dans l'accompagnement, mais dans notre imagination par l'effet de la perception. Ces suppléantes, ainsi que les appoggiatures simples, furent d'abord préparées, puis attaquées sans préparation. Nous dirons quelques mots des unes et des autres.

Les premières suppléantes parurent le plus souvent dans la composition sous la forme d'appoggiatures; aussi, dans l'origine, les marquait-on avec une petite note. C'est ce qu'on peut voir dans l'exemple 74 tiré de l'air de la *Flûte enchantée* de Mozart: « Ah, cara immagine. » D'ailleurs, Mozart employa bien rarement cette espèce de dissonances, et il ne faut pas s'en étonner, car il hésita également à donner de l'importance aux appoggiatures. Toutefois, je rapporterai un exemple de lui tiré d'une sonate en *ut* pour le piano seul (ex. 75). Le *mi*, marqué +, supplée au *re* qui manque. On remarquera que Mozart, craignant d'offenser l'oreille, a mis dans l'accompagnement un demi soupir sous le *mi* en question.

Sacchini fut plus hardi, comme le prouve le duo du second acte de l'*Olympie* (ex. 76), où le *mi* + saute sur le *sol*, tandis que la basse joue un *re* +.

Spontini aussi employa ces suppléantes dans l'air de Licinius au second acte de la *Vestale* (ex. 77). Ce *mi* +, en petite note, saute sur le *fa*, mais ensuite il paraît retourner

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

en arrière pour se résoudre sur le *re* +. Dans le trio du second acte du même opéra on voit, chose curieuse, des dissonances qui sont sans résolution dans la partie du chant, et qui sont résolues dans celle de la flûte (ex. 78).

Les suppléantes commençèrent à être plus en faveur au temps de Rossini.

L'exemple 79 est tiré de l'ouverture des *Baccanali* de Generali. On voit aisément que le compositeur a voulu produire un certain effet au moyen de ce *fa* + qui supplée au *mi* sous-entendu.

Rossini lui-même a aussi employé, quoique très-rarement, les suppléantes d'une manière semblable. Dans la cavatine d'Aménaïde du *Tancredi* (ex. 80), on s'aperçoit que le *mi* +, quoiqu'il n'ait pas d'accompagnement, tient la place d'un *re*. Le même auteur nous fournit d'autres exemples où il n'a pas omis l'accompagnement, comme dans le premier duo du second acte de la *Semiramis* (ex. 81), et dans la partie instrumentale du premier acte de la *Dame du lac*, air de Malcolm (ex. 82).

Nous pourrions citer un grand nombre de passages semblables ajoutant au chant quelque chose de pompeux qui charmait le goût des prédécesseurs de Donizetti et de Bellini.

Bellini comprit de quelle ressource pourraient être ces espèces de suppléantes. Il s'en servit pour produire cette expression mélancolique qui est le principal caractère de sa musique. Nous lui empruntons un passage du trio du *Pirata* (ex. 83), et un autre de l'air des *Puritains* « Qui la voce » (ex. 84).

Quoique Donizetti, dont le génie était moins pathétique et moins tendre, recherche moins souvent les effets de suppléantes, cependant il s'en servit quelquefois pour exprimer avec plus d'énergie les mouvements de l'âme. On verra à

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

l'ex. 85 un passage dramatique, dont la puissance est due à l'emploi d'une suppléante. Dans ce morceau, tiré d'un duo du second acte du *Don Sébastien*, on remarquera ce *mi* ♮ qui reste suspendu sans aucune résolution à la fin de la phrase.

Les théoriciens n'ont pas accordé assez d'attention à ces sauts des dissonances. Godefroid Weber est le seul qui ait observé, dans son *Essai d'un théorie régulière de la musique,* que de pareils passages infirment plusieurs règles que les traités donnent pour immuables. Il cite à l'appui l'ex. 86, et il en infère que l'on n'a pas encore découvert les lois d'après lesquelles on peut employer les notes de passage. C'est là un aveu très–important. Si les autres théoriciens avaient pareillement reconnu cette vérité, leurs systèmes d'harmonie seraient plus clairs, plus complets, et d'une utilité plus pratique.

Choron, dans son *manuel de musique,* classe de pareils exemples de suppléantes parmi les résolutions déguisées, c'est–à–dire faites par l'harmonie. Il est certain que l'harmonie vient en aide à la perception, mais, comme nous le verrons plus loin, elle ne laisse pas toujours supposer la résolution dans une autre partie. La résolution n'a pas lieu effectivement, et si dans de pareils exemples on a supposé des résolutions par changement de parties, ou des résolutions déguisées, c'est parcequ'on ne connaissait pas encore les propriétés de la perception.

Outre les suppléantes préparées ou annoncées, dont nous nous sommes entretenus jusqu'ici, on a employé aussi, et c'est en cela que gît le progrès le plus considérable de la perception, des suppléantes sans préparation, qui se présentent tout–à–coup, en lieu et place de la note consonnante. Au premier abord on croirait que c'est une faute de copie ou d'intonation. Mais il n'en est pas ainsi, car, au

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

contraire, une fois qu'on s'y est un peu habitué, on y trouve un charme particulier qui n'a pas encore été bien apprécié ni bien analysé.

Cette seconde espèce de suppléantes mélodiques se rencontre bien rarement dans les auteurs. J'en citerai pourtant quelques exemples.

Dans la *Symphonie avec choeurs* de Beethoven (ex. 87), on voit deux suppléantes accouplées en tierce, que M. Berlioz prit d'abord pour des fautes de copie. Ce sont celles que j'ai marquées par le signe +, et qui sont exécutées par le second violon et par les altos. Mais M. Berlioz ne tarda pas à s'apercevoir que ce passage avait été écrit de la sorte avec intention.

Rossini a eu la hardiesse d'employer une suppléante sans préparation et à l'improviste, dans le trio de la *Zelmire*: « Soave conforto » (ex. 88). Le *re* + tient la place d'un *ut* ou d'un *mi*. On ne peut pas supposer que dans cet exemple le *re* ait une résolution lointaine par échange de parties; car l'accord change dans la mesure suivante, et par conséquent l'*ut* disparaît, sur lequel cette suppléante aurait pu se résoudre. Le même compositeur a procédé de même dans l'instrumentation de l'ouverture de la *Pie voleuse*, ainsi que l'atteste l'ex. 89. Il est vrai que le soprano résout la dissonance, mais il le fait trop faiblement, et il ne déguise pas l'effet de la suppléante, qui ressort très-fortement dans l'instrumentation, où, fortifiée par le premier violon et par le hautbois, elle montre assez qu'elle appartient à un motif différent que celui du chant auquel elle se marie.

La tyrolienne du *Guillaume Tell*, nous offre une autre suppléante dans le motif du violon. C'est ce *si* + qui, afin de mieux attirer l'attention des auditeurs, est joué simultanéament par la flûte, la petite flûte, et le hautbois.

L'effet des suppléantes n'a pas échappé non plus à

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Meyerbeer. Nous en avons la preuve dans le choeur dansé du second acte de *Robert le diable* (ex. 91). La tierce *mi*^{b} *sol* + supplée à la tierce *re fa*.

Le premier finale des *Huguenots* (ex. 92) nous fournit une suppléante avec son appoggiature. Cet *ut* + est une suppléante, et le *si* bécarré est son appoggiature.

Auber s'est souvent servi des suppléantes avec succès, comme dans le quintette du premier acte de *Fra Diavolo* (ex. 93), où le *sol* + remplace le *fa* sous-entendu.

Dans le premier acte des *Diamants de la Couronne* du même auteur (ex. 94) on trouve un charmant passage instrumental, où l'on remarque des *si* + et des *ut* + remplaçant des *la* et des *si*.

Dans le premier choeur de la *Straniera* (ex. 95), Bellini emploie le *fa* + au lieu du *mi* ou du *sol*.

D'autres compositeurs, parmi lesquels nous citerons Jean Strauss, ont eu recours au même moyen avec le même bonheur. La Valse *Bali'g'schichten* (ex. 96) nous offre un trait extremement hardi, remplaçant le *sol* par un *la ;* j'en dirai autant de la *Rosawaltzer* (ex. 97), où les *ut* remplacent des *si ;* et enfin, de la *Huldigungswaltzer* (ex. 98), ou le *la* se trouve employé pour un *sol*.

Les auteurs cités jusqu'ici nous ont fourni quelques exemples de suppléantes qui n'ont pas, à la verité, beaucoup d'importance, mais qui néanmoins produisent d'assez beaux effets pour que nous croyions devoir continuer l'étude de ce phénomène qui peut devenir une source de nouvelles beautés pour la mélodie.

Ayant été le premier à observer ces faits musicaux négligés par tous les théoriciens, j'ai tâché d'en tirer le meilleur parti possible, et j'offre au lecteur trois exemples que j'ai composés avec autant de soin que mes faibles ta-

ZENEAKADÉMIA

lents me permettaient de le faire (ex. 99, 100, 101). On ne doit y chercher ni élégance mélodique, ni grâce, ni habileté; ou n'y doit voir qu'un échantillon de l'usage que l'on peut faire des suppléantes, et des ressources qu'elles offrent au compositeur.

Dans l'exemple 99 on verra une mélodie toute composée de suppléantes, sans aucun mélange de notes d'une autre espèce. L'harmonie de l'accompagnement paraîtra sans doute étrange ; mais on cessera de s'étonner si on veut bien se rappeler ce que j'ai dit de la force du son perçu. Dans ce cas, l'accompagnement ne s'applique pas au son que l'on entend réellement, mais au son que l'on perçoit, c'est-à-dire au son sur le quel la suppléante tend à se résoudre, et qui domine, quoique on ne l'entende point. Il s'ensuit qu'à la place du *re-dièse* et du *fa*, que l'on voit écrits, on doit sous-entendre un *mi*, qui est le son perçu, et ainsi de suite. De cette façon s'éclaircit l'étonnante contradiction apparente entre la mélodie et l'harmonie. Si l'on donnait à ce motif un autre accompagnement, et qu'on voulût l'écrire d'après les principes harmoniques en usage jusqu'à ce jour, on détruirait tout-à-fait la signification mélodique de la phrase. Il est impossible de saisir cette signification si l'on n'observe pas le principe de la suppléance que j'ai posé plus haut.

Dans les deux autres morceaux (ex. 100 et 101) j'ai mêlé les suppléantes à d'autres dissonances et consonnances, afin de montrer comment elles peuvent se relier entr'elles.

Ce nouveau genre de musique (il faut l'appeler ainsi) demande à être exécuté avec de certaines précautions que le lecteur comprendra mieux quand il connaîtra la nature de ces notes. Il est évident que l'exécutant ne doit pas traiter

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

les suppléantes comme de simples notes qui aient accompli leurs fonctions dès que leur valeur est épuisée. Il doit s'efforcer, en quelque sorte, de faire pressentir à la perception de l'auditeur cette résolution qui ne parvient pas à son oreille ; sans quoi, il est impossible de produire l'effet desiré.

V.

Esquisse du nouveau système.[1]

Après avoir parcouru cet historique des progrès de la perception jusqu'à nos jours, le lecteur exigera que nous établissions un système d'harmonie qui soit en rapport avec les faits nouveaux, qui les explique, et qui, chose plus nécessaire encore, ne mette plus aucune entrave à l'inspiration du compositeur.

Je me suis efforcé de remplir ce voeu du public musical. Me conformant aux opinions de M. Fétis, j'ai cru devoir baser le nouveau système sur le principe de la tonalité. Mais j'ai considéré ce principe sous un point de vue beaucoup plus large qu'on ne l'a fait jusqu'à ce jour. J'ai remarqué que dans un ton il n'y a qu'un seul accord parfait qui satisfasse notre perception par son caractère de repos absolu. En conséquence, cet accord doit s'appeler *tonal vrai*. Vers cet accord, gravitent, avec une force d'attraction différente et en laissant dans notre oreille un sentiment de

[1] L'auteur a developpé son système dans plusieurs *Etudes sur l'harmonie*, qu'il a publiées dans le *Boccherini* journal musical de Florence, dont il est le principal collaborateur. Ces *Etudes* vont être publiées à part dans l'original italien.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

repos plus ou moins satisfaisant, les accords parfaits fondés sur la quarte et sur la quinte du ton. J'ai donné à ces accords le nom d'*accords tonaux apparents*. Ils exercent, en sens opposé, leur attraction vers cet accord *tonal vrai*. C'est pourquoi la quinte supérieure est transportée à la quarte au dessous, à laquelle j'ai laissé le nom de *dominante*, tandis que la quarte supérieure reste à sa place vis–à–vis de l'autre. C'est pour cette raison que j'ai donné à celle–ci le nom de *contredominante*. C'est ce que j'ai figuré dans l'exemple suivant, supposé en *ut* majeur :

sol ⟶ UT ⟵ *fa*.

Le passage de l'accord parfait de la dominante à celui de la tonique, s'appelle *cadence authentique*. Par contre, si le passage a lieu de l'accord parfait de la contredominante à celui de la tonique, il s'appelle *cadence plagale*. Ces deux cadences combinées constituent essentiellement la tonalité.

En général les harmonistes ont ignoré l'influence que la cadence exerce sur la constitution de la tonalité moderne. Rameau n'a considéré la cadence que comme un effet du principe physique de la résonnance d'un corps sonore. Tartini, auteur des *Principes de l'harmonie*, a peut–être été le premier à tirer l'échelle diatonique des cadences. Mais il admet trois sortes de cadences, tandis qu'il n'en existe réellement que deux relativement à la tonalité.

M. Fétis, suivant en ceci les traces des autres harmonistes, paraît considérer la cadence authentique comme la seule nécessaire à la constitution de la tonalité, en sorte qu'à ses yeux, il n'y a que deux accords naturels seulement.

Cette manière de voir est incomplète, et elle est la source de quelques erreurs qui défigurent totalement le vrai caractère de la tonalité. Avant tout, il est contraire à l'expérience d'attribuer un caractère de repos à un accord

LISZT FERENC • EMLÉKTÁRA •
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

parfait quelconque. Par conséquent, il est faux qu'il y ait dans chaque ton trois centres de repos correspondant aux trois accords parfaits que l'on assigne ordinairement au premier, au quatrième, et au cinquième degré de l'échelle diatonique. Il n'y a qu'un seul accord parfait qui donne à l'oreille le sentiment de repos et de conclusion ; c'est celui qui appartient à la tonique. En déduisant la tonalité de la cadence authentique et de la cadence plagale, comme je le fais, les accords parfaits, au moyen desquels on obtient ces cadences, conservent leurs propriétés. De là, la distinction que j'ai établie entre les accords tonaux *vrais* et les *apparents*, qui pourraient s'appeller aussi *cadenciels*.

Or, suivant que les accords parfaits sont *majeurs*, ou *mineurs*, ils peuvent donner lieu à trois combinaisons de cadences dans la tonalité ; c'est pour quoi, outre les modes *majeur* et *mineur*, il s'en présente un autre, que j'ai appelé *mode moyen*, parcequ'il est entre les deux autres. Dans ce mode, les accords sur la tonique et sur la dominante, sont majeurs, mais celui sur la contredominante est mineur.

Supposé le mode *moyen* d'*ut*, nous obtiendrons la combinason suivante de cadences:

(*Sol, si, re*) ⇛ (*ut, mi, sol*) ⇚ (*fa, la-bémol, ut*).

Avec ces cadences, on peut très-bien accompagner des phrases et des périodes musicales, de façon à ce que le nouveau mode soit fixé d'une manière aussi stable que les modes majeur et mineur. L'existence de ce mode prouve en outre la nécessité de la cadence *authentique* et de la *plagale* pour déterminer exactement la nature du mode ; car, en effet, avec la cadence *authentique* seulement, il serait impossible de distinguer le mode moyen d'un mode majeur.

Il ne peut exister d'autres combinaisons de cadence que celles que nous venons d'indiquer, parcequ'un accord

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

parfait mineur se refuse, par sa nature, à produire la cadence authentique sur un autre accord majeur ou mineur, et un accord parfait majeur ne peut faire cadence plagale sur un accord mineur, ainsi que chacun peut facilement s'en convaincre par l'expérience.

La tendance attractive que les accords parfaits ont l'un pour l'autre, lorsqu'ils opèrent une cadence, existe également entre les notes qui forment la base de ces mêmes accords. Ainsi, dans le ton d'*ut*, le *sol* et le *fa* tendent à l'*ut*. J'ai donné à cette tendance le nom de *tendance tonale* ou *cadencielle*.

Des trois accords parfaits tonaux relatifs à un seul et même mode, on tire tous les degrés de l'échelle diatonique. Après que l'on a disposé en séries les sons dont se composent les trois accords tonaux, on remarque que ces sons conservent les propriétés et les affinités qu'ils possédaient lorsque, groupés entr'eux, ils formaient les accords parfaits, et grâce aux quelles, ces accords gravitant les uns vers les autres, produisaient une cadence authentique ou plagale.

La disposition la plus naturelle de l'échelle diatonique, relativement à l'accord tonal vrai, serait la suivante dans le ton d'*ut* majeur :

si UT *re* MI *fa* SOL *la*.

Au milieu de cette échelle domine l'accord UT MI SOL.

On peut aussi former une série pour les accords tonaux apparents, en employant les mêmes notes de l'échelle diatonique. Il en résultera deux autres séries, qui complètent le ton, comme dans les exemples suivants :

fa SOL *la* SI *ut* RE *mi*

mi FA *sol* LA *si* UT *re*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

La première de ces deux dernières séries appartient à l'accord de la dominante, et la seconde à celui de la contredominante.

Chaque note de l'accord tonal vrai ou apparent est comme un centre d'attraction vers lequel gravitent les autres notes voisines.

J'ai donné aux notes qui forment l'accord parfait le nom de notes *tonales*, et celui d'*attenantes* aux notes voisines qui montrent quelque affinité avec les premières. Les accolades, placées au dessus du nom des notes, embrassent une note *tonale* avec ses *attenantes*, supérieure et inférieure.

En étudiant à fond les affinités des trois séries exposées plus haut et appartenant à un seul ton et à un seul mode, il est facile de s'apercevoir que, outre ces sons qui se trouvent également sur l'échelle diatonique, il peut en exister d'autres qui, bien qu'ils ne fassent part d'aucun des accords tonaux, ont cependant une attraction vers les notes tonales, et qui, ajoutés aux différentes séries, n'en altèrent en rien la tonalité. Ces sons se classent parmi les attenantes ; et, pour les distinguer des diatoniques, que j'ai appelées *naturelles*, je les appellerai *attenantes accidentelles*.

Les attenantes accidentelles, qui n'altèrent pas le caractère de la tonalité, sont situées un demi–ton au dessous des notes tonales, quand celles–ci se trouvent séparées, par l'intervalle d'un ton, des attenantes naturelles inférieures.

Les notes qui portent un dièse dans la série suivante sont des *attenantes accidentelles*.

si UT *re re–dièse* MI *fa fa–dièse* SOL *la*.

On a mille preuves que ces sons accidentels n'altèrent pas le ton, et pour s'en convaincre tout–à–fait, il suffit de

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

les employer comme appoggiatures dans une mélodie quelconque écrite en *ut* majeur.

Les affinités d'un son pour l'autre ne sont pas toutes de la même force et de la même qualité. Leurs différences proviennent de la nature de la série, suivant que celle-ci appartient au tonal vrai ou aux tonaux apparents.

S'il y a trois séries dans chaque mode, les séries qui constituent la tonalité en général, composée de trois modes, seront au nombre de neuf.

Dans les trois séries des accords relatifs au mode majeur, les tonales et les attenantes naturelles forment une succession diatonique identique. C'est pour cela que l'échelle du mode majeur est la même en montant et en descendant. Mais dans le mode mineur, et dans le moyen, l'accord parfait sur la dominante exige la tierce majeure pour former une cadence authentique, tandis que l'accord parfait sur la contredominante demande la tierce mineure. De là vient que les sons naturels diffèrent entre eux dans les diverses séries relatives au mode moyen et au mode mineur. Et comme la cadence authentique domine en montant et la plagale en descendant, les échelles du mode moyen et du mode mineur portent des sons différents en montant et en descendant.

Prenons pour exemple le mode mineur d'*ut*. En montant, le *si* devra être naturel, parceque l'accord sur le *sol*, dominante, exige la tierce majeure, sans quoi il ne pourrait faire une cadence authentique. Et comme le *la* naturel est le degré intermédiaire entre le *si* en question et le *sol*, ce *la* naturel est employé lui aussi dans la gamme ascendante, comme suit :

ut, re, mi-bémol, fa, sol, la, si, ut.

En descendant, au contraire, c'est la cadence plagale qui prend le dessus, et, en conséquence, le *la* doit être bémol comme tierce mineure de l'accord sur la contredo-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

minante *fa*. Or, le *si–bémol*, étant le son, qui se trouve entre le *la–bémol* et l'*ut*, lui aussi il entre dans l'échelle descendante comme on le voit dans l'exemple suivant:

ut, si–bémol, la–bémol, sol, fa, mi–bémol re ut.

Ainsi donc, nous avons trouvé la raison de la différence qui existe dans le mode mineur et même dans le mode moyen, entre l'échelle ascendante et l'échelle descendante.

De ce que nous venons d'exposer il résulte que les tendances attractives sont de deux sortes ; l'une se rapporte au mouvement cadenciel d'un accord tonal vers un autre et s'appelle *tendance tonale ;* l'autre appartient aux affinités que les attenantes ont pour les tonales. Cette dernière tendance je l'appelle *attenentale.*

Comme les attenantes sont de plusieurs espèces et prennent différentes positions, je les ai distinguées en *attenantes supérieures, inférieures, particulières, communes, naturelles, accidentelles, caractéristiques, coattinentes, suppléantes* etc. Parfois, les attenantes deviennent momentanément des centres secondaires d'attraction, ce qui fait qu'elles aussi portent des notes qui gravitent sur elles, et auxquelles j'ai donné le nom de *surattenantes.*

Les prétendues notes de passage ne sont que des attenantes ou des surattenantes, dont elles ont toutes les propriétés. On ne doit donc pas les considérer comme étrangères à l'harmonie. Nous avons parlé à la page 16, d'une expérience relative au passage mélodique de l'exemple 9, qui trouble la résolution de l'accord inférieur. Cette expérience est la preuve évidente de l'influence harmonique des attenantes. On trouvera ci dessous deux séries, qui appartiennent à l'accord parfait *sol si re.* Dans la première, l'accord parfait est tonal apparent sur la dominante; dans la seconde, il est tonal apparent sur la contre-

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dominante ; de sorte que, dans le premier cas, nous sommes naturellement dans le ton d'*ut*, dont le *sol* est la dominante, et dans le second cas, nous nous trouvons dans le ton de *re* majeur, dont le *sol* est la contredominante.

1° *fa, fa–diése,* SOL, *la la–dièse,* SI, *ut, ut–dièse* RE *mi.*

2° *fa–dièse,* SOL, *la, la–dièse,* SI, *ut–diese,* RE, *mi.*

Les accolades qui embrassent les différentes notes indiquent les tonales avec leurs attenantes naturelles et accidentelles.

Dans la première des séries ci–dessus, on remarque que l'*ut–dièse* est une attenante accidentelle, qui appartient seulement à la tonale *re,* et qui par conséquent, ne pourrait faire appoggiature sur le SI sans altérer la série : tandis que dans la seconde série, l'*ut–dièse* lui–même est une attenante naturelle, et en outre commune au RE et au SI ; c'est pourquoi on peut l'employer comme appoggiature des deux tonales RE et SI. Or, quand l'*ut–dièse* fait l'office d'attenante du SI, comme cela a lieu dans l'exemple 9, on se trouve naturellement dans la seconde des séries que nous venons de tracer, et on est amené dans le ton de *re* majeur ; tandis que dans l'ex. 11, l'*ut–dièse,* comme appoggiature du *re,* pouvant se trouver dans les deux séries en question, rien n'empêche la conclusion de l'accord *sol si re* dans le ton d'*ut,* et dans le ton de *re.*

Les diverses séries devant en principe toutes leurs propriétés à l'harmonie, notre perception les embrasse dans leur rapport avec l'accord tonal vrai ou apparent qui leur sert d'appui. De là découle toute la théorie des notes de passage qui, révélant à la perception la série à la quelle elles appartiennent, peuvent se rencontrer avec tous les accords, de même qu'avec d'autres notes de passage différentes,

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

pourvu que l'on ne trouble pas le sentiment de la tonalité.

En observant le principe des attenances, et en tenant compte du rapport harmonique entre les différentes notes tonales, on peut s'expliquer le procédé de toute succession mélodique quelconque.

La succession mélodique a deux caractères essentiels ; l'un est *mélodique-pur :* c'est quand le passage a lieu d'une note à une autre dans la sphère d'attraction qui embrasse la note tonale avec ses attenantes et ses surattenantes ; l'autre est *harmonico-mélodique:* c'est lorsque les notes sautent d'une sphère d'attraction à l'autre. Dans ce dernier cas, c'est l'accord tonal qui sert de lien entre les notes de la mélodie. De même qu'un accord peut se transporter dans des séries différentes, une simple note peut servir de passage d'une série à l'autre.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

En suivant ces principes nous parviendrons à faire la véritable analyse des mélodies, et nous pourrons découvrir où résident leurs analogies et leurs différences.

Toutes les combinaisons possibles d'accords résultent de l'union des tonales, ou des attenantes, ou des surattenantes, ou des unes avec les autres, pourvu qu'elles appartiennent à la même série, ou à des séries différentes, mais relatives au même ton et au même mode. Lorsque l'accord s'étend au delà d'une simple série, soit en continuant dans la série du même accord tonal au grave et à l'aigu, soit en entrant dans une autre série du même ton et du même mode, il arrive que les attenantes d'une série peuvent coexister avec leurs tonales dans des octaves différentes, ce qui ne pourrait avoir lieu dans les limites d'une série, sans empêcher la résolution. Quand un compositeur emploie cette agrégation des tonales avec leurs attenantes dans la même série, ce que

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

nous sommes loin d'approuver, on suppose plusieurs voix ou plusieurs instruments en même temps, dont une partie seulement est en état de résoudre.

La résolution des attenantes a lieu nécessairement sur les tonales respectives de la même série. Un accord est susceptible de plusieurs résolutions parce qu'on peut le percevoir dans plusieurs séries, et dans plusieurs tons, ou avec les mêmes notes, ou avec d'autres notes changées enharmoniquement. Voilà tout le secret de la modulation, et la véritable raison du phénomène musical que Rameau appelle du *double emploi*, et dont l'explication a donné tant de peine aux théoriciens.

En effet, si on transporte l'accord *fa la ut re* dans la série d'*ut* majeur tonal vrai, l'*ut* seul, comme tonale, restera invariable dans la modulation, le *re* passera au *mi*, et le *fa* et le *la* se résoudront sur le *sol*, dont il sont les coattenantes. Le *fa* pourrait descendre au *mi* qui est aussi sa tonale. Si on transportait ce même accord *fa la ut re* dans la série de *sol* tonal apparent sur la dominante dans le ton d'*ut* majeur, le *re*, en tant que tonale, resterait dans l'accord suivant, l'*ut* tomberait sur le *si*, et le *fa* et le *la* passeraient au *sol*.

Ainsi s'explique, sans recourir à l'absurde théorie du double emploi, pourquoi l'accord *fa la ut re* est susceptible des deux résolutions *sol ut mi*, et *sol si re*. Il pourrait en avoir plusieurs autres si on le transportait dans d'autres séries. Conséquement tous les accords sont également susceptibles de plusieurs résolutions différentes.

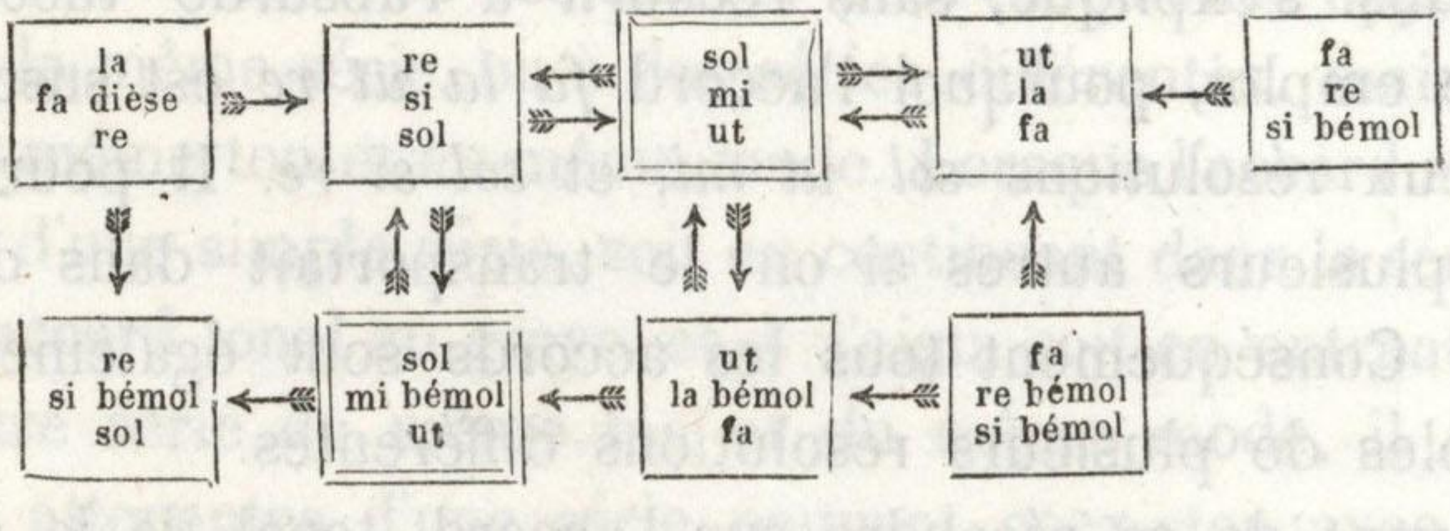
Avant de se résoudre sur l'accord tonal de la série à laquelle il appartient, un accord peut passer à d'autres accords intermédiaires. Ainsi, quand l'accord *fa la ut re* est dans la série de *sol* dominante, il peut commencer à résoudre le *fa* et le *la* sur le *sol ;* de là, l'accord *sol ut re*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Si, au contraire, il est dans la série d'*ut* tonal vrai, le *re*, avant de parvenir au *mi* peut passer par l'attenante accidentelle *re–dièse*. Il se peut, en outre, que cet accord *fa la ut re–dièse*, au lieu de se résoudre sur *sol ut mi*, soit transporté dans la série de *la* mineur, et s'y résolve sur *mi la ut mi*, en produisant une *déception* momentanée.

Les divers accords tonaux, vrais ou apparents, doivent être considérés comme autant de centres d'attraction, vers les quels notre perception transporte toutes les autres combinaisons harmoniques qui se produisent dans la même série. Les accords tonaux vrais sont ceux qui nous donnent le sentiment du repos et de la conclusion.

Voici un tableau où l'accord parfait d'*ut* majeur et mineur se montre sous tous les rapports dans les trois modes, majeur mineur et moyen. Si l'accord parfait est majeur, nous le voyons dans six différents rapports ; s'il est mineur, dans trois. Notre perception ne peut s'exercer, suivant la tonalité moderne, qu'en ramenant chaque combinaison harmonique et mélodique à l'accord parfait d'*ut*, comme ou pourrait le faire pour tout autre accord, majeur ou mineur, tonal vrai ou apparent, dans les trois modes.



La direction des flèches montre toutes les tendances tonales des différents accords, selon qu'ils sont tonaux vrais, ou apparents, dans chacun des trois modes. Pour constituer ces trois modes, il faut toujours, comme on le voit

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dans le tableau qui précède, le concours de trois accords parfaits différents, afin que la cadence authentique et la cadence plagale puissent avoir lieu.

Il est évident qu'avec mon système toutes les distinctions arbitraires d'accords *artificiels* et *naturels* disparaissent. La théorie de la modification des accords n'a plus de raison d'être, car les accords ne sont plus considérés tout d'une pièce, mais dans leurs éléments.

Dès lors, la théorie de l'altération des notes devient absurde. Les notes ne s'altèrent pas, elles sont simplement suivies par une autre note; le *re-dièse* n'est pas une altération du *re*, pas plus que l'*ut* n'est une altération du *si*.

La loi de l'harmonie et de la mélodie peut se résumer en ces termes : « les notes attenantes tendent vers les tonales. » Cette loi très-simple explique les phénomènes des prétendues substitutions, des retards, du double emploi, des altérations, des anticipations, des notes de passage, des appoggiatures, des pédales etc. Je n'admets pas de notes étrangères à l'harmonie comme le voudraient les théoriciens, qui les déclarent *étrangères,* parcequ'ils ignorent leurs véritables propriétés harmoniques.

Chacun comprend aisément que d'après les nouveaux principes que j'établis, le chiffrage des accords doit être différent de celui qui a été en usage jusqu'à présent.

On ne peut prendre la basse comme le véritable terme de comparaison pour chiffrer les accords. Il en résulte que l'on ne doit adopter le chiffrage sur la basse que pour faciliter l'indication de l'accompagnement. Les chiffres que j'ai adoptés sont ceux que j'appelle chiffres *tonaux,* et ils se rapportent à la position naturelle des notes tonales et attenantes dans le différentes séries. De sorte que le chiffre assigné à chaque note reste le même dans le renversement

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

des accords. En outre, ces chiffres indiquent encore la tendance et la résolution de la note elle-même. On change de chiffre chaque fois que l'accord est transporté dans une autre série ; car, alors, il acquiert d'autres affinités. Quoique le chiffrage tonal soit, à mon avis, le vrai, néanmoins, j'admets encore un autre chiffrage auquel j'ai donné le nom de *chiffrage formel*. Celui-ci s'adapte à la doctrine du *tempérament égal*, en vertu duquel tous les demi-tons sont à la même distance l'un de l'autre, et les dièses se confondent avec les bémols, comme cela a lieu dans le piano. Pour chiffrer de cette manière, on calcule le nombre des demi-tons qui existent entre une note et l'autre immédiatement supérieure à l'accord. Ainsi, on chiffrerait l'accord *ut mi sol* 1, 4, 3 ; car le *mi* est séparé de l'*ut* par quatre demi-tons, et le *sol* est séparé du *mi* par trois. Au moyen de ces chiffres on aperçoit facilement les analogies et les différences des accords, qu'on ne distingue pas toujours au moyen des chiffres ordinaires sur la basse. À ceux-ci on ajoute souvent les accidents, sans observer que la note accidentée ne garde plus aucune analogie avec la note naturelle. D'ailleurs on voit parfois se produire dans le renversement des analogies qui n'existent pas en réalité, comme dans les accords *mi la re* et *mi sol re*, où le *re* est considéré également comme septième, quoique dans le premier cas il soit un retard de l'*ut* médiante, et que dans le second cas il soit un retard de l'*ut* tonique.

Le chiffrage formel est encore utile pour connaître la résolution des accords ; car cette résolution se rapporte souvent à la forme de l'accord, qui est identique en bien des cas, quoiqu'elle doive sembler différente selon le système des chiffres sur la basse.

Pour tirer parti du chiffrage formel, j'ai imaginé deux *séries mixtes*, c'est-à-dire que j'ai reuni en une seule les

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

six séries qui ont pour base l'accord parfait majeur, et dans une autre série les trois qui ont pour base l'accord mineur; sans pourtant confondre les propriétés attractives des différentes notes. J'ai fait passer un accord représenté par le chiffrage formel sur tous les degrés de la série mixte, et j'ai observé le mécanisme de sa résolution. Par exemple, l'accord de septième de la dominante qui se chiffre 1, 4, 3, 3, transporté sur la note *fa* de la série mixte d'*ut* majeur, se réalise dans l'accord *fa la ut re–dièse*, car le *mi–bémol* manque dans cette série. Or, comme cet accord doit se résoudre nécessairement sur les notes *sol ut mi*, qui sont les tonales de la série, il se trouve que sa base monte de deux demi–tons, du *fa* ou *sol*, en prenant sur le *sol* la quarte et sixte, suivant l'ancien chiffrage sur la basse. Si l'on transporte le même accord 1, 4, 3, 3 sur le *la–bémol*, on le réalise avec l'accord *la–bémol ut re–dièse fa–dièse*, qui est obligé de descendre d'un demi–ton pour se résoudre pareillement sur l'accord de *sol ut mi sol*. Ces deux résolutions une fois faites, il devient facile d'appliquer au second accord formel le mécanisme de la résolution du premier, et viceversa. En sorte que l'accord *fa la ut re–dièse*, descendant d'un demi–ton, et prenant la quarte et sixte, se résoudra sur *mi la ut–dièse mi*, et l'accord formel *la–bémol ut re–dièse fa–dièse* en montant de deux demi–tons, prendra la quarte et sixte, et se trouvera résolu sur *si–bémol mi–bémol sol*. Mais, comme chacun le voit, en tombant sur d'autres accords tonaux différents de celui d'*ut*, nous sortons de la *série mixte* d'*ut*, et nous entrons dans les *séries mixtes* appartenant aux accords de *la*, et de *mi–bémol*. Il s'ensuit que le changement enharmonique devient nécessaire, puisqu'il faut donner à l'*ut* naturel du premier accord le nom de *si–dièse*, et au *re–dièse* du second, le nom de *mi–bémol*.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

On remarquera que dans mon système, la résolution qui a lieu sur un accord parfait ne signifie pas que l'on entre dans le ton où cet accord serait tonal vrai ; parceque l'accord parfait majeur, comme nous l'avons déjà indiqué, peut appartenir à six séries, et le mineur à trois.

Le même accord peut aussi ne pas être tonal, ni vrai ni apparent, comme, par exemple, l'accord *re fa la*, dans la série d'*ut*. J'ai donné aux accords de ce genre le nom de *pseudo-tonaux*.

La série à laquelle appartiennent les nouveaux accords en révèle les propriétés. Il s'ensuit que non seulement on apprend à résoudre tous les accords de toutes les manières possibles, mais on reconnaît en même temps les propriétés de tous les accords qui s'engendrent dans les diverses séries. Les notes dont se compose l'accord antécédent nous montrent dans quelle série a lieu la résolution. Par exemple, l'accord *la-bémol ut re-dièse fa-dièse* qui se résout sur *sol ut mi sol*, ne peut appartenir à la série d'*ut* tonal vrai dans le mode majeur ou mineur, mais dans le mode moyen, parceque la série du mode mineur d'*ut* n'a pas de *re-dièse*, et que celle du mode majeur n'a pas de *la-bémol*. De même, si je fais succéder l'accord *sol si re* à l'accord *fa la ut re*, le premier accord ne peut naître dans la série du tonal vrai, où manque le *fa* naturel ; et étant dans la série du tonal apparent de la dominante, l'accord *sol si re* naît avec une tendance vers l'accord parfait sur la tonique *ut*. Une fois que l'on connaît ces propriétés des accords naissants, on connaît l'un des points les plus négligés et les plus utiles de la musique, c'est-à-dire la question si importante pour le compositeur de l'affinité des accords.

Quant à la manière de disposer les parties de l'harmonie, c'est la science du contrepoint qui doit l'enseigner

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

plus particulièrement. Il m'a semblé que dans un livre sur l'harmonie il était nécessaire de s'arrêter quelque temps sur la manière d'obtenir les combinaisons les plus agréables et les plus puissantes suivant les forces de la perception. J'ai appelé cette section spéciale, *Euphonologie*.

L'*Euphonologie* s'occupe de la meilleure combinaison des notes, de la succession des quintes, des quartes etc. des diverses dissonances, des effets des renversements, et de tout ce qui a quelque rapport intime avec la beauté de l'harmonie.

Après que l'on a secoué ainsi les entraves imposées par d'anciens préjugés, ou pour mieux dire, par l'état imparfait de la perception chez nos predécesseurs, la science de l'harmonie n'en devient pas pour cela arbitraire. Les propriétés des attenantes, des tonales, de leurs successions, et de leurs combinaisons, sont soumises à des lois qui demandent á être étudiées avec le plus grand soin.

Je dirai plus : dans l'état actuel de la musique, grâce aux conquêtes que l'on a faites, grâce aux travaux de tant de maîtres insignes, ces lois deviennent non seulement utiles, mais indispensables pour rendre compte des progrès de l'art musical. En obéissant à ces nouvelles lois, le génie des compositeurs acquerra une liberté plus complète ; et la licence sera d'autant plus condamnable que la liberté dont ils jouiront n'aura d'autre limite que l'obligation de ne pas blesser le sentiment de la tonalité.

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

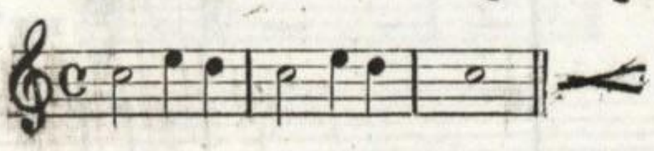
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

TAVOLA I.

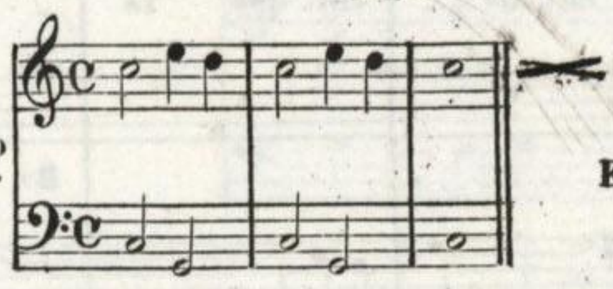
INFLUENZA DELL' ARMONIA SULLA MELODIA.

Gli stessi suoni percepiti diversamente

ESEMPIO 1.°



ES. 2.°



ES. 3.°



Tortura delle melodie

ES. 4.°



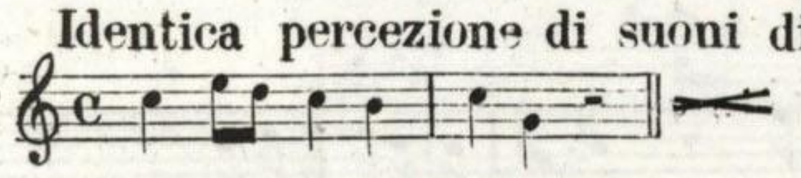
ES. 5.°



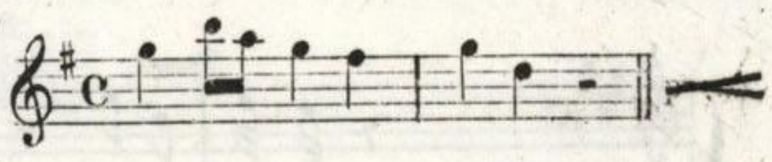
Bellini - *Sonnambula*

Identica percezione di suoni diversi

ES. 6.°

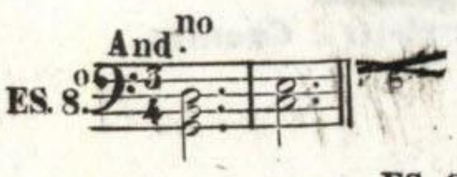


ES. 7.°



INFLUENZA DELLA MELODIA SULL' ARMONIA

ES. 8.°



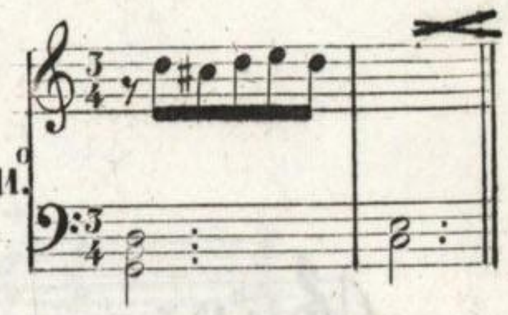
ES. 9.°



ES. 10.°

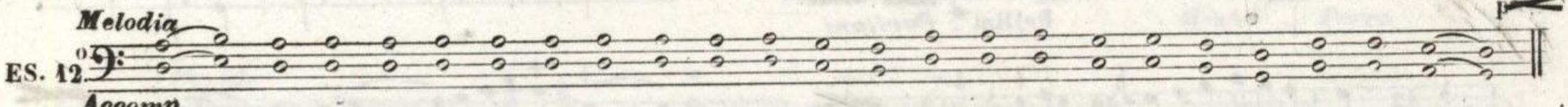


ES. 11.°

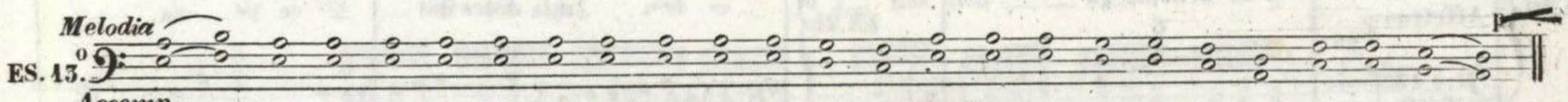


DIAFONIA 1.ª SPECIE

ES. 12.°

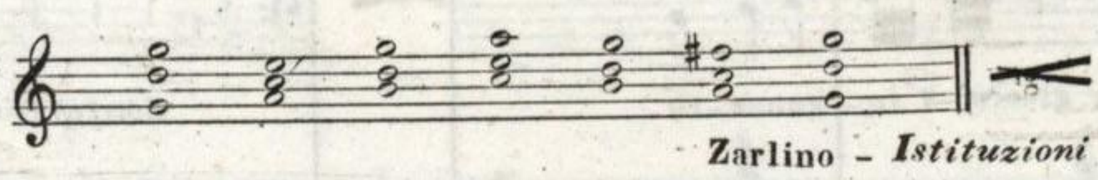


ES. 13.°



FALSO BORDONE

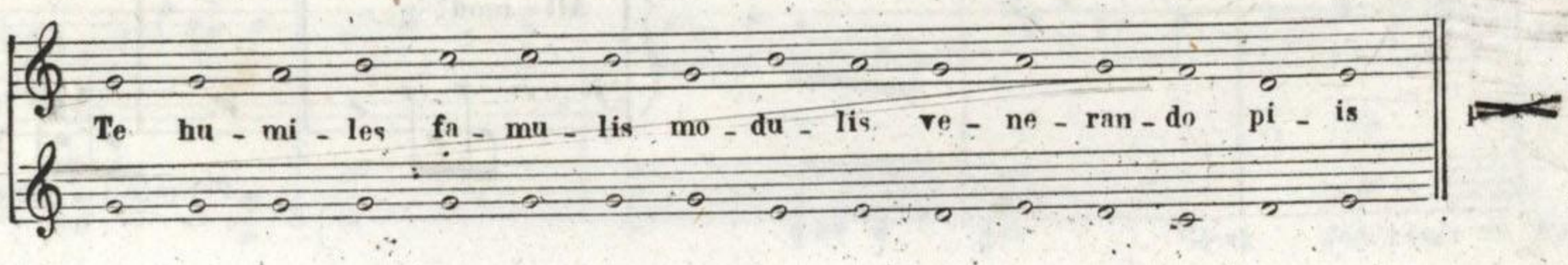
ES. 14.°



Zarlino - *Istituzioni ec.*

DIAFONIA 2.ª SPECIE

ES. 15.°



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

TAVOLA II.

CONTRAPPUNTO NEL 16°. SECOLO



Palestrina - *Messa di Papa Marcello*

IMPORTANZA DE' BASSI CONTINUI

ES. 17°



A. Scarlatti - *Cantata*

SALTI IN TEMPO VIETATI

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ES. 18°

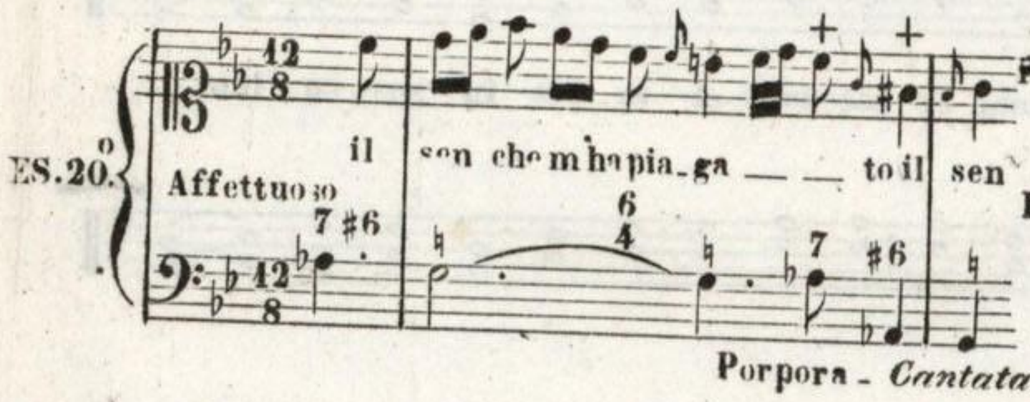


Bellini - *Puritani*

ES. 19°



ES. 20°



Porpora - *Cantata*

ES. 21°



Porpora - *Cantata*

ES. 22°



Porpora - *Cantata*

ES. 23°



Pergolesi - *Serva padrona*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

TAVOLA III.

ANTICIPAZIONI

ES. 24.°



ES. 25.°



Peri - *Euridice*

ES. 26.°



Caccini - *Euridice*

ES. 27.°



Piccinni - *Alessandro*

ES. 28.°



Cimarosa - *Orazj e Curiazj*

APPOGGIATURE

ES. 29.°



ES. 30.°



Händel - *Porro*

ES. 31.°



Gluck - *Paride*

ES. 32.°



Gluck - *Ifhigenie en Tauride*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

TAVOLA IV.

(*Segue* - Appoggiature)

ES. 33.°

Don Giovanni



Mozart - *Don Giovanni*

ES. 34.°



Mozart - *Don Giovanni*

ES. 35.°



Cimarosa - *Matrimonio segreto*

MELODIE CONSONANTI

ES. 36.°





Paisiello - *Molinara*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

TAVOLA V.

(*Segue* – Melodie consonanti)

ES. 37.°



Rossini – *Tancredi*

MELODIE DISSONANTI

ES. 38.°



Carafa – *Adele di Lusignano*

ES. 39.°



Bellini – *Pirata*

ES. 40.°



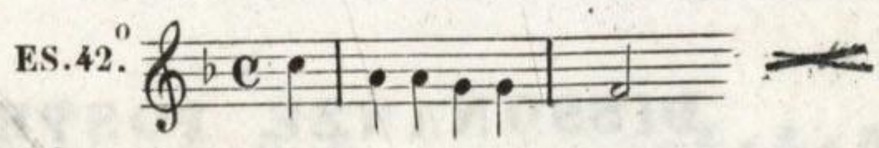
Donizzetti – *Marin Faliero*

ES. 41.°



Bellini – *Pirata*

ES. 42.°



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

TAVOLA VI.

PEDALI

ES. 43.°



Palestrina _ *Madrigale*

ES. 44.°



Gasparini _ *Armonico pratico*

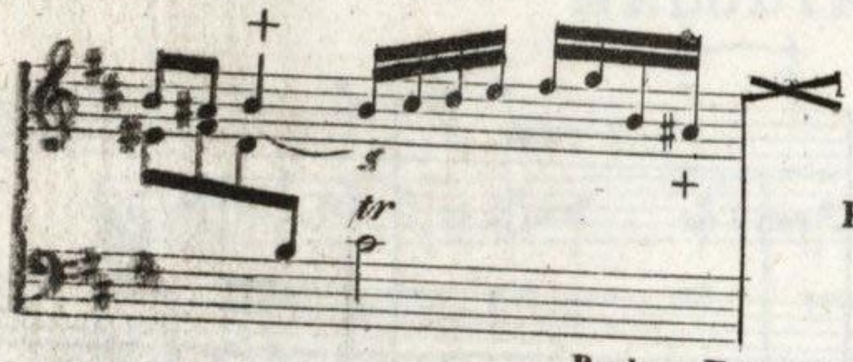
ES. 45.°



Beethoven _ *Sinfonia pastorale*

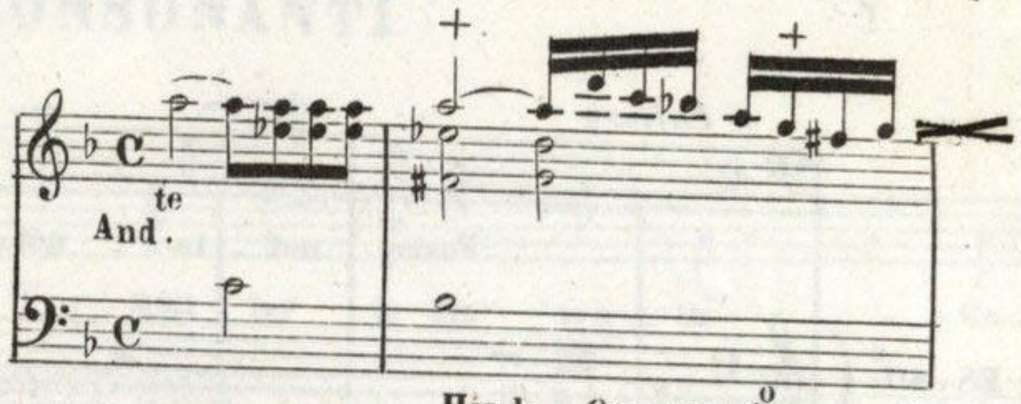
RISOLUZIONE LONTANA DELLE DISSONANZE

ES. 46.°



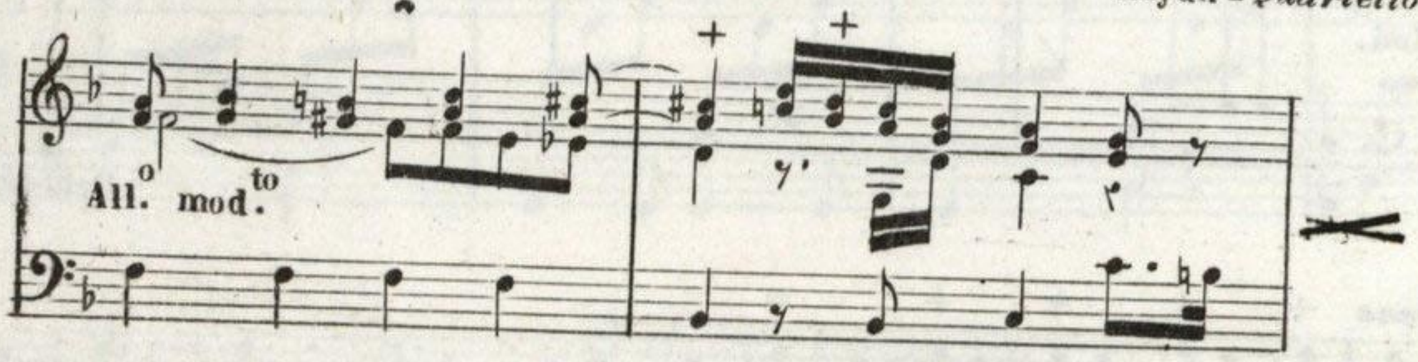
Bach - *Fuga*

ES. 47.°



Haydn - *Quartetto* 6.° in *re* mag. op. 33.

ES. 48.°



Mozart - *Quartetto* in *re* min.

DISSONANZE POSTE IN MAGGIOR RILIEVO.

ES. 49.°



Rossini - *Stabat mus.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

TAVOLA VII.

(*Segue* - Dissonanze in maggior rilievo)

ES. 50.



Auber - *Lago delle Fate*

ES. 54.



Donizetti - *Roberto Devereux*

ES. 52.



Auber - *Cavallo di Bronzo*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

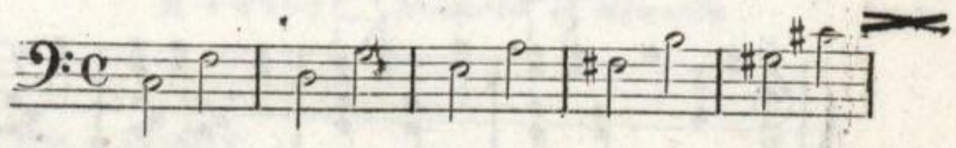
SIMETRIA FALSA E VERA NELLE PROGRESSIONI

ES. 53.



Fetis - *Trattato d'Armonia*

ES. 54.



OPPOSIZIONE TRA LA MELODIA E L' ACCOMPAGNAMENTO

ES. 55.



Beethoven - *Sinfonia in DO min.*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

TAVOLA VIII.

(*Segue* - Opposizione tra la melodia e l' accompagnamento)

ES. 56.



Beethoven - *Sinfonia eroica*

ES. 57.



Rossini - *Guglielmo Tell*

ES. 58.



Rossini - *Guglielmo Tell*

ES. 59.



Rossini - *Guglielmo Tell*

ES. 60.



Auber - *Cavallo di Bronzo*

ES. 61.



Meyerbeer - *Ugonotti*

ES. 62.



Strauss - Valzer

ES. 63.



Strauss - Valzer

SUCCESSIONI DISSONANTI

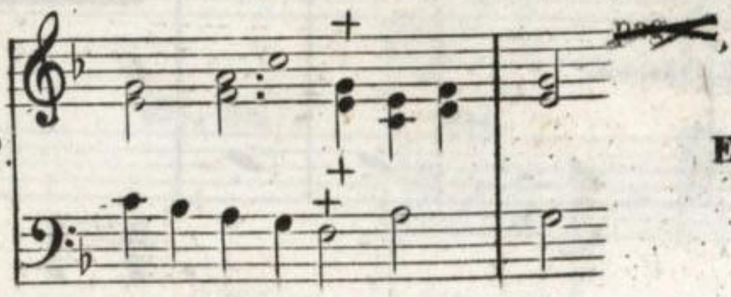
ES. 64.



Mozart - *Quartetto* in *SI* ♭

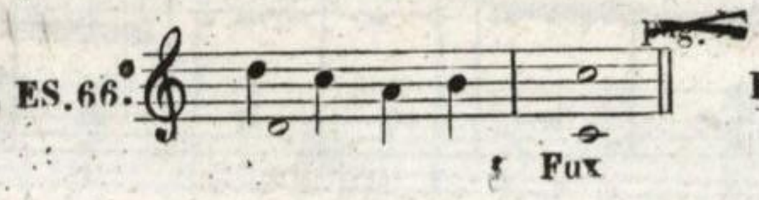
DISSONANZE PROCEDENTI PER SALTO

ES. 65.



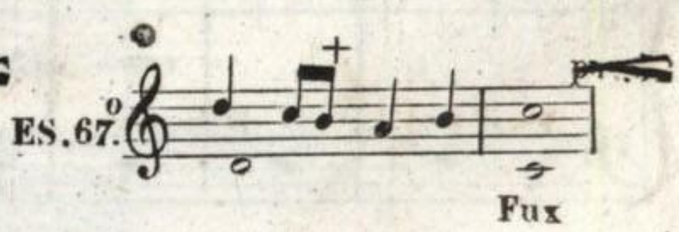
Palestrina - *Messa*

ES. 66.



Fux

ES. 67.



Fux

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

TAVOLA. IX.

(*Segue* - Dissonanze procedenti per salto)

ES. 68°



Rossini - *Guglielmo Tell*

ES. 69°



Rossini - *Guglielmo Tell*

ES. 70°



Donizetti - *Poliuto*

ES. 71°



Meyerbeer - *Roberto il diavolo*

FALSE RISOLUZIONI

ES. 72°



Tevo - *Testore*

ES. 73°



Beethoven - *Sinfonia 4.a*

SUPPLENTI PREPARATE

ES. 74°



Mozart - *Flauto magico*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

TAVOLA X.

(*Segue* - Supplenti preparate)

ES. 75°



Mozart _ *Sonata per Pianoforte*

ES. 76°



Sacchini _ *Olimpia*

ES. 77°



Spontini _ *Vestale*

ES. 78°



Spontini _ *Vestale*

ES. 79°



Generali _ *Baccanali*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

TAVOLA XI.

(*Segue* - Supplenti preparate)

ES. 80.

Co - me dol-ce all' al - ma mi - a

Maestoso

Rossini - *Tancredi*

ES. 81.

Assur

Quella ri - cor - dati not - te di mor - te

And.no

Rossini - *Semiramide*

ES. 82.

tor - nami a dir io

And.no

Rossini - *Donna del Lago*

ES. 83.

Gualtiero

Vie - ni Vie - ni cerchiam pe' ma - ri al no - stro duol con -

All. mod.to

Bellini - *Pirata*

ES. 84.

Elvira

O ren - de - te - mi la speme o la - sciate lasciatemi mo - rir

te

And.

Bellini - *Puritani*

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

TAVOLA XIV.

Melodia tutta composta di supplenti

ES. 99.

con 8.ª sempre

All.o mod.to

1.ª

2.ª

A. Basevi

Melodie miste di supplenti(+)

ES. 100.

And.te mod.to

appassionato

dolce

tr

p

cre -

con 8.ª

. . scen . . . . . do e string

ff *rall.* *p* *a tempo*

A. Basevi

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

TAVOLA XV.

(*Segue* - Melodie miste di supplenti)

ES. 101.°

All.°

1.ª 2.ª

1.ª 2.ª

A. Basevi

(*G.G.Guidi inc.*)

ZENEAKADEMIA
LISZT MÚZEUM
A MAGYAR KIR. ZENE-AKADÉMIA
ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

1982 1

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Orsz. M. Liszt Ferenc Zeneműv. Főiskola
KÖNYVTARA
Leltározva: 1948. ---- hó----
4 2.7. tsz. alatt

ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Zeneművészeti Főiskola
Leltári szám:
1.12

Hollóssy

