

R.

AUX PIANISTES



MÉTHODE RAPIDE

POUR APPRENDRE À MODULER DANS TOUS LES TONS

D'APRÈS **TROIS** PRINCIPES

PAR

AUGUSTE MERCADIER

ancien Professeur de l'Université

Professeur de Solfège et d'Harmonie dans plusieurs Cours de Paris.



PRIX NET : 3^f 50^c



Paris, HENRY LEMOINE, éditeur
47, rue Pigalle.

Tous droits réservés.

8168. H..

Imp. H. Lemoine, 47, rue Pigalle.



A la mémoire de mon grand père, J. B. Mercadier de Bélesta,
Ingénieur en Chef des Ponts et Chaussées, Chevalier de la
Légion d'honneur, auteur d'un NOUVEAU SYSTÈME DE MUSIQUE,
dédié à d'Alembert.

A mon oncle et excellent Maître P. L. Mercadier, Chevalier
de la Légion d'honneur, auteur de l'HARMONIE VULGARISÉE, et de
l'ESSAI D'INSTRUCTION MUSICALE,

Ouvrage adopté par le Conservatoire.

OBJET DE CET OUVRAGE — SON UTILITÉ PRATIQUE—
SIMPLICITÉ DES ÉLÉMENTS DONT IL SE COMPOSE.

Lecteur, vous n'êtes pas sans avoir assisté à une séance musicale.

Voyez un grand artiste se mettre au Piano. Quel est son premier soin? Parcourir légèrement son clavier, préparer ses auditeurs au ton du morceau qu'il va jouer, par un prélude, une improvisation rapide où se révèle déjà la puissance du virtuose.

Qu'après un premier morceau, il doive en exécuter un second de ton différent, soyez certain qu'il prendra la précaution de passer d'une tonalité à l'autre par une modulation rationnelle, basée sur quelques accords, tantôt plaqués ou arpégés, tantôt ornés de broderies mélodiques, selon l'inspiration du moment.

Parmi les Pianistes amateurs dont se compose, en partie, l'auditoire, il n'en est pas un qui n'ambitionne de savoir ainsi préluder, improviser, surtout *moduler* en connaissance de cause.

Pourquoi sont-ils si rares les musiciens qui possèdent ce talent? C'est que *l'art de moduler*, présenté sous les formes les plus séduisantes par les Czerny, les Chaulieu et tant d'autres auteurs dont les œuvres sont d'ailleurs remarquables à bien des titres, n'a été érigé par aucun d'eux en un *système synthétique* basé sur un petit nombre de règles ou de principes fixes, invariables, accessibles à tous.

Cette partie spéciale de l'Enseignement musical présentait donc une lacune regrettable qu'il importait de combler.

Dans son Harmonie vulgarisée ⁽¹⁾ notre initiateur et maître P. L. Mercadier fut un des premiers à tracer, dans ce sens, une voie nouvelle que nous avons suivie en la complétant par nos observations personnelles.

Le désir exprimé par nos élèves d'apprendre rapidement à *moduler*, nous avait, dès longtemps, imposé la nécessité de créer, à leur usage, un système de modulations d'une application facile.

C'est le fruit de nos patientes recherches que nous avons condensé dans un opuscule. Nous venons l'offrir aux Pianistes avec la confiance qu'ils sauront en tirer profit: nous en avons pour garants les résultats pratiques obtenus dans nos cours d'harmonie.

La méthode que nous intitulos «L'art de la Modulation instantanée» justifie-t-elle son titre?

⁽¹⁾ L'Harmonie vulgarisée, édition Perrotin, se trouve chez Garnier frères, rue des Saints-Pères. — On peut se la procurer chez M^r A. Mercadier, 70, rue de Rivoli.

Nous laissons au lecteur le soin d'en décider. Contentons-nous de signaler la simplicité des éléments dont se compose notre édifice harmonique :

Trois espèces d'accords ; l'accord *parfait*, l'accord de *septième de dominante*, l'accord de *septième diminuée*.

Trois principes invariablement applicables à toutes les modulations, selon les trois données : *sensible, dominante, tonique*.

Les notions d'harmonie les plus élémentaires, apprises dans n'importe quel Traité, suffisent, on le voit, pour comprendre et appliquer notre méthode.

D'ailleurs, hâtons-nous de le dire, cette méthode ne modifie, ne change rien aux règles d'harmonie consacrées par le Conservatoire.

L'innovation qui la caractérise consiste uniquement dans la manière dont nous avons tiré parti de quelques-unes de ces règles, pour édifier un *système* de modulations d'une application facile, propre à donner, au point de vue pratique, des résultats rapides et certains.

OBSERVATION SUR LE CHIFFRAGE DES ACCORDS.

Le chiffrage des accords est une sorte de sténographie qui consiste à figurer les accords par des chiffres placés au-dessous ou au-dessus d'une série de notes de basse.

Les chiffres représentent les intervalles caractéristiques des accords qu'il s'agit de construire sur la basse donnée.

Cette manière de figurer les accords prend le nom de *basse chiffrée*.

Traduire les accords indiqués par les chiffres de la basse, c'est *réaliser la basse chiffrée*.

On voit que nous aurions pu nous dispenser de chiffrer nos formules, puisque tous les accords y sont *réalisés*.

Toutefois, nous n'avons pas hésité à nous servir du chiffrage, par la raison que cette sténographie, très-facile à retenir d'ailleurs, offre un moyen commode de vérifier d'un coup d'œil la nature et l'aspect des accords.

Bien des musiciens, nous le savons, apprennent les éléments de l'harmonie sans s'occuper du chiffrage. Que ceux-là ne considèrent pas le chiffrage de nos formules comme un obstacle ; qu'il leur suffise de n'en tenir aucun compte.

En présence de la diversité des systèmes de *basse chiffrée*, nous avons dû nous arrêter au chiffrage adopté par la plupart des auteurs modernes, notamment par M^r P. L. Mercadier dans son *Harmonie vulgarisée*.

Pour éviter toute confusion, nous donnons ci-après un tableau du chiffrage des trois espèces d'accords qui servent de base à notre édifice harmonique.

CHIFFRAGE DE L'ACCORD PARFAIT MAJEUR

Accords fondamentaux. 1^{ers} Renversements. 2^{es} Renversements.

CHIFFRAGE DE L'ACCORD PARFAIT MINEUR

Accords fondamentaux. 1^{ers} Renversements. 2^{es} Renversements.

CHIFFRAGE DE L'ACCORD DE QUINTE DIMINUÉE

Acc. fondamental. 1^{er} Renversement. 2^e Renversement.

CHIFFRAGE DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DE DOMINANTE

Acc. fondamental. 1^{er} Renversement. 2^e Renversement. 3^e Renversement.

CHIFFRAGE DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE

Acc. fondamental. 1^{er} Renversement. 2^e Renversement. 3^e Renversement.

REMARQUES SUR LE CHIFFRAGE DES ACCORDS.

I. L'accord parfait composé d'une tierce et d'une quinte, devrait, en principe, se chiffrer par $\frac{5}{3}$; mais on est convenu, pour simplifier, de chiffrer l'accord parfait majeur par le seul chiffre 5 et le mineur par 5.⁽¹⁾

L'accord de sixte et celui de quarte et sixte se chiffrent, dans les deux modes, par 6 et par $\frac{6}{4}$. Quand il est nécessaire de préciser la nature de la sixte, on place un signe accidentel devant le 6.

II. Les trois aspects de l'accord de quinte diminuée se chiffrent par $\bar{5}$, $\bar{6}$ et $+\frac{6}{4}$.

La barre qui traverse le 5 indique la quinte diminuée ; mais au premier renversement dont la sixte est majeure, la barre qui traverse le 6 sert uniquement à distinguer cet aspect de l'accord de quinte diminuée, des autres accords de sixte.

Dans le $+\frac{6}{4}$, le signe + désigne la quarte augmentée.

III. On figurait, dans l'origine, tous les accords de septième par le seul chiffre 7, abréviation de $\frac{7}{3}$, tierce, quinte et septième dont se composent ces accords.

Rameau voulant établir une distinction nécessaire pour l'accord de septième de dominante, chiffré cet accord par un 7 précédé d'une croix, soit: +7.

Cet usage s'est maintenu depuis ; toutefois la place de ce signe varie suivant les auteurs ; les uns le placent au-dessus, les autres au-dessous du chiffre.

Le premier renversement, accord de *sixte et quinte diminuée*, se chiffre par $\frac{6}{3}$, le deuxième renversement, accord de *sixte sensible* par +6, le troisième renversement, accord de *triton* (trois tons, quarte augmentée) par +4.

D'après le chiffrage ci-dessus, on voit que la croix, signe purement distinctif devant le 7, désigne tantôt la sensible, comme dans l'accord de *sixte sensible* +6 ; tantôt un intervalle augmenté comme dans l'accord de *triton* +4.

Les acceptions diverses attribuées à un même signe +, peuvent donner lieu à une confusion regrettable contre laquelle nous avons cru devoir prémunir le lecteur.

Le chiffrage de l'accord de septième diminuée comporte des observations analogues.

(¹) NOTA. L'accord parfait majeur se chiffre aussi par le signe *accidental* (# ou ♯) nécessaire pour obtenir la tierce majeure. Le b ou le ♭ *accidental* sert à représenter l'accord parfait mineur. Voir au tableau du chiffrage, page 4.

EXPOSÉ DES TROIS PRINCIPES

SUR LESQUELS REPOSE LE SYSTÈME DE MODULATIONS DÉVELOPPÉ DANS CET OUVRAGE.

§ 1. Dans toutes les modulations nous faisons intervenir régulièrement, comme intermédiaire entre le ton de départ et le ton d'arrivée, l'accord de *septième diminuée*. Voici la raison de ce choix: L'accord de septième diminuée, considéré comme accord neutre, est essentiellement omnitonique. A cause du caractère vague de son harmonie, on peut le frapper, a priori, sur n'importe quel degré de l'échelle musicale; ses propriétés enharmoniques le rendent propre à diriger la modulation dans des sentiers difficiles à suivre par les moyens ordinaires.

L'accord de septième diminuée peut, en outre, se lier à tout accord parfait majeur ou mineur avec lequel il a une ou deux notes communes; il est donc facile, (nous préciserons plus loin un moyen simple et uniforme), étant donné un ton qui a été affirmé par l'exécution d'un morceau ou simplement annoncé par une formule de cadence, d'enchaîner à l'accord de tonique un accord de septième diminuée sous un aspect quelconque.


Ajoutons que ce dernier accord ainsi amené et pris dans une forme large, laisse l'oreille indécise et n'imprime aucune direction déterminée à la modulation.

§ 2. Cela posé, soient donnés deux tons qu'il s'agit d'unir par une modulation.

A l'accord parfait qui représente le ton de départ nous faisons succéder un accord de septième diminuée, lié par deux notes communes, si l'accord parfait est majeur, par une note commune, si l'accord parfait est mineur.

L'accord de septième diminuée ainsi amené renferme *nécessairement* ou la *sensible* ou la *dominante* ou la *tonique* du ton dans lequel on veut moduler. De là découlent trois principes dont l'application invariable doit servir à toutes les modulations.

§ 3. C'est le lieu d'indiquer ici un moyen commode de trouver sans hésitation, sur le clavier, l'accord de septième diminuée qui doit être lié au ton de départ et servir d'intermédiaire.

Soit donné un accord parfait majeur à quatre parties avec répétition de la fondamentale à l'aigu (*sol si ré sol*)  par exemple. Il est toujours facile de faire suivre cet accord parfait d'un accord de septième diminuée dans une forme large, élégante, en abaissant d'un ton la note de basse, fondamentale, tandis qu'on élève d'un demi-ton son octave aigüe. Les deux notes intermédiaires restent communes aux deux accords.

EXEMPLE DÉMONSTRATIF



Si l'accord de départ est mineur, il faudra en même temps élever sa tierce d'un demi-ton; il n'y aura plus alors qu'une note commune.

EXEMPLE DÉMONSTRATIF.

Cette forme de l'accord de septième diminuée est celle que nous emploierons dans les applications qui vont suivre; néanmoins, le pianiste familiarisé avec les accords de septième diminuée, sera libre d'adopter telle position, telle forme qui lui conviendra, à la condition toutefois de laisser à l'accord intermédiaire son caractère vague et indéfini.

Cette réserve faite, passons au développement des trois principes.

PREMIER PRINCIPE

§ 4. Si l'accord de *septième diminuée* dont on a fait suivre l'accord de départ, renferme la *sensible* du ton dans lequel on veut moduler, il suffit, pour obtenir l'accord de *septième de dominante* de ce ton et effectuer, par suite, la modulation, d'abaisser d'un demi-ton *chromatique* la *fondamentale* de l'accord de septième diminuée que l'on tient. Cette *fondamentale* qu'il faut abaisser, doit toujours se trouver à un demi-ton *chromatique* au-dessus de la *dominante* du ton d'arrivée.

La position qu'elle occupe par rapport à la *dominante* permet de la déterminer aisément et de transformer par enharmonie, s'il y a lieu, l'accord de septième diminuée d'après la *fondamentale* précisée.

PREMIER EXEMPLE DE LA FORMULE-TYPE

1^{er} PRINCIPE (par la sensible.)

§ 5. L'accord de septième diminuée *fa si ré sol #* lié au ton de départ *sol si ré sol* par les deux notes communes *si* et *ré*, renferme la *sensible ré* du ton de *mib* dans lequel il s'agit de moduler.

La *dominante* du ton de *mib* est *sib*; donc la *fondamentale* de l'accord de septième diminuée, qui doit se trouver à un demi-ton *chromatique* au-dessus de cette *dominante* est *si b*. D'après la *fondamentale* ainsi déterminée, l'accord *fa si ré sol #* doit être transformé, par *enharmonie*, en *fa si ré la b*. (Remarquez que *sur le clavier*, ces deux accords se confondent.)

En abaissant d'un demi-ton *chromatique* la *fondamentale si* de l'accord *fa si ré la b*, on obtient l'accord de septième de dominante *fa sib ré la b* du ton de *mib* sur lequel on le résout.

Ainsi se trouve effectuée la modulation du ton de *sol* majeur au ton de *mib* majeur. Les deux derniers accords de la formule produisent une cadence parfaite qui donne une conclusion définitive.

Soit à moduler, comme deuxième exemple, du ton de *mi* mineur au ton de *do* mineur.

Voici la formule de cette modulation:

1^{er} PRINCIPE (par la sensible.)

SI sensible d'UT.

§ 6. L'accord de septième diminuée *ré sol # si fa*, lié au ton de départ *mi sol si mi* par la note commune *si*, renferme la *sensible si* du ton de *do* mineur dans lequel il s'agit de moduler.

La *dominante* du ton de *do* est *sol*; donc la *fondamentale* de l'accord de septième diminuée, qui doit se trouver à un demi-ton *chromatique* au-dessus de cette *dominante* est *sol #*. L'accord *ré sol # si fa* dont la *fondamentale* est précisément *sol #*, n'a pas à subir de transformation *enharmonique*.

En abaissant d'un demi-ton *chromatique* la *fondamentale sol #*, on obtient l'accord de septième de dominante *ré sol b si fa* du ton de *do* mineur sur lequel on le résout.

Les deux derniers accords de la formule produisent une cadence parfaite conclusive.

DEUXIÈME PRINCIPE

§ 7. Si l'accord de *septième diminuée* qu'on a lié au ton initial, renferme la *dominante* du ton d'arrivée, il suffit, pour obtenir l'accord de *septième de dominante* de ce ton et effectuer, par suite, la modulation, de garder sur le même degré la *dominante* et d'élever d'un demi-ton *chromatique* les trois autres notes de l'accord de septième diminuée.

La note *dominante* conservée sur le même degré est en même temps la *fondamentale* de l'accord de septième diminuée. Cet accord doit être transformé, s'il y a lieu, par enharmonie, d'après la fondamentale déterminée.

DEUXIÈME EXEMPLE DE LA FORMULE-TYPE.

2^e PRINCIPE (par la dominante.)

MI dominante de LA.

§ 8. L'accord de septième diminuée *ré^b sol sib mi^b*, lié au ton de départ *mi^b sol sib mi^b* par les deux notes communes *sol* et *sib*, renferme la *dominante mi*, du ton de *la* mineur dans lequel il s'agit de moduler. En conservant sur le même degré cette *dominante mi*, *fondamentale* de l'accord *ré^b sol sib mi* et en élevant les trois autres notes d'un demi-ton *chromatique*, on obtient l'accord de septième de dominante *ré sol[#] si mi* du ton de *la* mineur sur lequel on le résout.

L'accord de sixte *do la do mi* n'étant pas terminatif, nous avons complété le sens de la formule par les deux derniers accords qui forment une sorte de *cadence parfaite*.

Prenons un autre exemple. Soit à moduler du ton de *ré* mineur dans le ton de *fa* mineur.

Voici la formule de cette modulation:

2^e PRINCIPE (par la dominante.)

UT dominante de FA.

§ 9. L'accord de septième diminuée *ut fa# la ré#*, lié au ton de départ *ré fa la ré* par la note commune *la*, renferme la *dominante ut* du ton de *fa* mineur dans lequel il s'agit de moduler. La *fondamentale* de l'accord de septième diminuée qui suit l'accord de départ, devant être la même que la *dominante* du ton où l'on va, est *ut*. Cette *fondamentale* étant déterminée, il y a lieu de transformer ici par enharmonie l'accord *ut fa# la ré#* en *ut solb sibb mi b*. Ces deux accords, remarquons-le, sont les mêmes *sur le clavier*.

En conservant sur le même degré la *dominante ut*, *fondamentale* de l'accord *ut solb sibb mi b* et en élevant les trois autres notes d'un demi-ton *chromatique*, on obtient l'accord de *septième de dominante* fondamental *ut sol# sib mi#* du ton de *fa* mineur sur lequel on le résout.

Les deux derniers accords complètent la formule.

TROISIÈME PRINCIPE

§ 10. Si l'accord de septième diminuée dont on fait suivre le ton initial, renferme la *tonique* du ton d'arrivée, on le résout directement sur l'accord parfait de tonique du ton dans lequel on veut moduler.

Dans ce troisième principe, la *fondamentale* de l'accord de septième diminuée doit être toujours prise à un demi-ton *diatonique au-dessous* de la *dominante* du ton où l'on veut aller. Nous en expliquerons tout-à-l'heure la raison.

TROISIÈME EXEMPLE DE LA FORMULE - TYPE

3^e PRINCIPE (par la tonique.)

sib tonique en sib.

3 2- +6 b6 +7 b

§ 11. L'accord de septième diminuée *sol do# mi la#*, lié au ton de départ, *la do mi la* par la note commune *mi*, renferme le *la#* et par enharmonie *sib*, tonique du ton de *sib* dans lequel il s'agit de moduler.

La dominante de *sib* est *fa*, par conséquent la fondamentale de l'accord de septième diminuée qui doit être prise à un demi-ton diatonique au-dessous de cette dominante est *mi*. Puisque la fondamentale doit être *mi*, il y a lieu de transformer par enharmonie l'accord *sol do# mi la#* en *sol réb mi sib*. Ce dernier accord se résout directement sur l'accord de *sib* mineur.

Remarquez que la résolution s'est faite sur le deuxième renversement de l'accord de *sib*, parce que la note de basse *sol* (ne pas confondre avec la fondamentale) de l'accord *sol réb mi sib*, est placée immédiatement au-dessus de la dominante *fa* de ce ton de *sib*.

Traisons le même exemple en nous proposant, cette fois, de moduler du ton de *la* mineur en *sib* majeur.

Voici quelle sera la formule de cette modulation:

3^e PRINCIPE (par la tonique.)

§ 12. Cet exemple ne diffère du précédent que par l'accord de *sib* résolusif qui est majeur au lieu d'être mineur. Nous avons choisi la même fondamentale *mi* à un demi-ton diatonique au-dessous de la dominante *fa*.

Or si l'on examine la résolution de l'accord *sol réb mi sib* sur *fa réb fa sib*, on voit que le *réb*, dissonance de septième de l'accord de septième diminuée fondamental *mi sol sib réb*, monte au *ré*. Vérifiez:

Cette marche ascensionnelle du *réb* est contraire à la loi des dissonances de septième qui doivent toujours descendre.

Pour être exact et correct, il aurait fallu substituer à l'accord *sol ré^b mi si^b* son enharmonique *sol do[#] mi si^b*, en prenant comme *fondamentale* la note *do[#]* placée à un demi-ton *diatonique* au-dessous de la *médiane ré* de l'accord parfait *majeur* résolutif.



Dans cet exemple, on voit que la *fondamentale do[#]* obéissant à sa tendance résolutive naturelle, monte à la médiane *ré* de l'accord parfait majeur résolutif.

§ 13. Des explications précédentes il résulte que, dans l'application du troisième principe, la *fondamentale* de l'accord de septième diminuée devrait changer, suivant que la résolution de cet accord a lieu sur le *mineur* ou sur le *majeur*.

Sur le clavier, l'accord de septième resterait le même dans les deux cas.



Mais au point de vue de l'orthographe et de la construction, le changement de *fondamentale*, auquel il faudrait *rigoureusement* se conformer, constituerait, dans la pratique, une légère complication que nous pouvons faire disparaître, sans inconvénient.

Notre méthode, en effet, s'adresse aux Pianistes; elle a pour but de leur fournir un moyen facile, infaillible, de moduler instantanément sur le Piano. Dans l'intérêt de l'unité et de la simplicité à obtenir dans l'application du troisième principe, nous n'hésitons pas à sacrifier l'orthographe de l'accord de septième diminuée, en adoptant pour *fondamentale* la note placée à un demi-ton *diatonique* au-dessous de la *dominante* de l'accord parfait résolutif, que cet accord soit *mineur* ou *majeur*.

EXEMPLES COMPARATIFS.

Ex. A

Résolution sur le mineur.

Ex. B

Résolution sur le majeur.

Orthographe rigoureuse.

Ex. B'

Résolution sur le majeur.

Orthographe de l'ex. A.

Si l'on exécute au Piano l'exemple B et l'exemple B' on voit que l'effet produit est le même. Il n'y a donc aucun inconvénient à adopter une *fondamentale unique*, quel que soit le mode de l'accord parfait *résolutif*.







§ 14. Des exemples trouvés dans les maîtres nous autorisent d'ailleurs à commettre cette infraction. Pour ne citer que le plus illustre, transcrivons un fragment du Rondo Capriccio de Beethoven, œuvre posthume, page.12, édition Brandus.

Cet exemple caractéristique contient trois modulations successives en *do*, en *ré* et en *mi* majeur, effectuées par l'intermédiaire de l'accord de septième diminuée, résolu directement comme dans notre *troisième principe*.

En examinant la constitution des accords de septième diminuée employés, on voit que l'auteur a sacrifié l'orthographe rigoureuse de ces accords pour en simplifier l'écriture.

En effet l'accord *fa # la do mi b* (mesure 1) est résolu sur *sol do mi b* (mesure 2) d'où il suit que la dissonance de septième, *mi b* monte au *mi b*, marche contraire à sa tendance résolutive; il eût donc fallu, pour être correct, changer par enharmonie l'accord *fa # la do mi b* en *fa # la do ré #*.

La même observation s'applique aux deux modulations suivantes. Pour en faire mieux saisir toute la portée, traduisons en accords plaqués les trois modulations ci-dessus et mettons-en regard l'exemple correctif.

<p>A</p> <p>Orthographe défectueuse.</p> 	<p>A'</p> <p>Correctif.</p>  <p>Orthographe rigoureuse.</p>
<p>B</p> <p>Orthographe défectueuse.</p> 	<p>B'</p> <p>Correctif.</p>  <p>Orthographe rigoureuse.</p>
<p>C</p> <p>Orthographe défectueuse.</p> 	<p>C'</p> <p>Correctif.</p>  <p>Orthographe rigoureuse.</p>

La comparaison des trois exemples avec leurs correctifs est concluante.

Exécutés sur le Piano, les exemples similaires A et A', B et B', C et C' produisent absolument le même effet.

L'auteur ne jugeant pas indispensable de recourir à l'enharmoine, a pris pour *fondamentale* de chacun des accords de septième diminuée, la note placée à un demi-ton *diatonique* au-dessous de la *dominante* de l'accord parfait résolutif.

Nous nous sommes suffisamment expliqués à cet égard pour qu'on nous passe une licence prise avec connaissance de cause, dans le but de faciliter l'application de notre système de modulations.

Proposons-nous maintenant de moduler du ton de *la* majeur au ton de *mi* mineur. La formule de la modulation est la suivante:

3^e PRINCIPE (par la tonique.)

MI tonique en MI.



§ 15. L'accord de septième diminuée *sol do# mi la#*, lié au ton de départ *la do# mi la* par les deux notes communes *do#* et *mi*, renferme la tonique *mi* du ton de *mi* mineur; c'est pourquoi nous le résolvons directement sur l'accord de *mi* mineur au premier renversement.

Dans cet exemple, la *fondamentale la#* de l'accord de septième diminuée *sol do# mi la#* est à un demi-ton *diatonique* au-dessous de *si* dominante du ton de *mi* dans lequel on module.

Remarquons, de plus, que l'accord de septième diminuée *sol do# mi la#* est résolu sur le premier renversement de l'accord de *mi*, parce que sa note de basse *sol* est la même que la tierce *sol* de l'accord de *mi* mineur résolutif.

Traisons un dernier exemple en nous proposant de moduler du ton de *fa* majeur au ton de *mi b* majeur.

Voici la formule de cette modulation:

3^e PRINCIPE (par la tonique.)

§ 16. L'accord *mi b la do fa#* lié au ton de départ *fa la do fa* par les deux notes communes *la* et *do*, renferme la tonique *mi b* du ton de *mi b*; mais il a pour *fondamentale fa#* et nous avons dit que la *fondamentale* doit être prise à un demi-ton *diatonique* au-dessous de la *dominante* du ton d'arrivée. Il faut donc ici choisir la note *la* comme *fondamentale* et substituer par enharmonie à l'accord primitif *mi b la do fa#* l'accord *mi b la do sol b* qui reste le même sur le *Piano*.

§ 17. Ici se présente une autre particularité. Dans l'accord *mi b la do sol b*, la tonique *mi b* du ton d'arrivée est à la basse. Si l'on résolvait l'accord *mi b la do sol b* sur *mi b sib sol b* la modulation ne serait pas suffisamment caractérisée. Vérifiez au *Piano*:

Pour obvier à cet inconvénient, il suffit de changer l'aspect de l'accord de septième diminuée. Dans la formule A, l'accord *mi^b la do sol^b* devient par le changement d'aspect *do la mi^b sol^b* dont la note de basse *do* est immédiatement au-dessus de la *dominante si^b* du ton de *mi^b*; c'est pourquoi la résolution se fait sur le deuxième renversement de l'accord de *mi^b* qui sollicite une cadence parfaite par laquelle on confirme le ton d'arrivée.

§ 18. Des explications qui précèdent nous concluons qu'il faut toujours éviter, au moyen du changement d'aspect, la résolution de l'accord de septième diminuée sur l'accord parfait *fondamental*.

Cette résolution mise de côté, il ne reste plus, dans l'application du troisième principe, que deux résolutions différentes, tantôt sur le deuxième renversement, tantôt sur le premier renversement de l'accord d'arrivée.

§ 19. C'est de la note de *basse* de l'accord de septième diminuée que dépend sa résolution sur l'accord de quarte et sixte ou sur l'accord de sixte.

Précisons par une règle:

1° la note de *basse* (ne pas confondre avec la *fondamentale*) de l'accord de septième diminuée est-elle immédiatement au-dessus ou au-dessous de la *dominante* du ton dans lequel on module, la résolution a lieu sur l'accord de quarte et sixte.

2° la note de *basse* se confond-elle avec la *médiate* du ton mineur où l'on va ou bien est-elle immédiatement au-dessous de la *médiate* du ton majeur choisi, la résolution a lieu sur l'accord de sixte. Vérifiez sur les exemples suivants:



On n'a donc pas à se préoccuper de l'aspect de l'accord de septième diminuée à résoudre; il suffit de reconnaître la place qu'occupe sa note de *basse* par rapport à la *dominante* ou à la *médiate* du ton où l'on va, pour savoir *a priori* s'il faut résoudre sur l'accord de quarte et sixte ou bien sur l'accord de sixte.

RÈGLE GÉNÉRALE ET PRATIQUE À SUIVRE
POUR DÉTERMINER **A PRIORI** LA NOTE DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE INTERMÉDIAIRE
QUI DOIT ÊTRE PRISE COMME **FONDAIMENTALE**, DANS CHACUN DES TROIS
PRINCIPES, SUIVANT LE TON DANS LEQUEL IL S'AGIT DE MODULER.

§ 20. 1° dans le premier principe (par la *sensible*) il faut prendre comme *fondamentale* de l'accord de septième diminuée, la note placée à un demi-ton

chromatique au-dessus de la *dominante* du ton dans lequel on veut moduler. C'est cette même note que l'on doit abaisser pour obtenir l'accord de septième de dominante de ce ton.

2° dans le deuxième principe (par la *dominante*) la *fondamentale* de l'accord de septième diminuée n'est autre que la *dominante* du ton où l'on va. Cette *fondamentale* restant sur le même degré, on élève les trois autres notes de l'accord d'un demi-ton *chromatique* et l'on obtient l'accord de septième de dominante du ton d'arrivée.

3° dans le troisième principe (par la *tonique*) on doit prendre comme *fondamentale* la note placée à un demi-ton *diatonique au-dessous* de la *dominante* du ton dans lequel on module. Puis on résout directement l'accord de septième en suivant les prescriptions données plus haut § 19.

INSTRUCTION GÉNÉRALE SUR LA MARCHÉ MÉTHODIQUE À SUIVRE,
DANS L'EMPLOI DES TROIS PRINCIPES, POUR ARRIVER
À MODULER RAPIDEMENT ET SANS HÉSITATION.

§ 21. Etant donnés deux tons à unir par une modulation, voici la manière invariable de procéder.

Il faut :

1° faire intervenir après le ton de départ un accord de septième diminuée dans la forme prescrite ou sous une autre forme si on le préfère.

2° examiner si l'une des quatre notes que l'on tient est la *sensible* ou la *dominante* ou la *tonique* du ton d'arrivée.

3° déterminer la *fondamentale* de l'accord de septième diminuée d'après la règle générale établie plus haut, § 20.

4° la *fondamentale* étant précisée, construire mentalement l'accord de septième diminuée fondamental, opération qui fait connaître sa véritable constitution harmonique.

5° transformer, selon les prescriptions, cet accord en un accord de septième de dominante, s'il s'agit des deux premiers principes; le résoudre directement, si l'on applique le troisième principe.

6° dans les deux premiers principes, on donne à l'accord de septième de dominante obtenu sa résolution naturelle.

Une longue expérience nous permet d'affirmer que par ce système uniformément applicable à tous les cas, il suffit de quelque temps de pratique pour se familiariser avec le mécanisme des modulations.

EXERCICE PRATIQUE POUR SE FAMILIARISER AVEC TOUTES LES MODULATIONS
DE MAJEUR À MAJEUR, DE MINEUR À MAJEUR ET RÉCIPROQUEMENT,
ENFIN DE MINEUR À MINEUR.

§ 22. L'exercice-type dont nous donnons ci-après les éléments, résume d'une manière complète et dans un cadre restreint l'ensemble des principes développés dans cet ouvrage.

Pratiqué comme nous allons l'indiquer, cet exercice comprend soixante-huit modulations entre les diverses degrés de l'échelle musicale; il donne en quelque sorte la clef des modulations de *majeur à majeur*, de *mineur à majeur* et réciproquement, enfin de *mineur à mineur*.

Il ne s'agit pas, bien entendu, d'apprendre *par cœur* un tableau complet de modulations; ce serait une tâche aussi ingrate qu'absurde.

§ 23. Notre exercice comprend la série non interrompue de toutes les modulations dans un ordre déterminé que l'on est libre de changer à volonté.

Prise isolément, chacune de ces modulations exige, pour être effectuée, l'application pure et simple de l'un des trois principes. Le lecteur ne doit donc éprouver aucune difficulté à combler les lacunes que nous avons laissées à dessein dans cet exercice.

§ 24. Nous ne saurions trop insister sur la nécessité de procéder tout d'abord avec méthode, en se conformant à l'instruction générale et de se rendre compte de tous les accords employés, au point de vue de leur structure, de leur transformation, de leur aspect et de leur résolution.

Le ton initial est *ut* majeur. De ce ton il faudra : 1° moduler dans tous les autres tons majeurs en procédant par degrés chromatiques; 2° revenir après chaque modulation au ton de départ; 3° confirmer chaque ton par une formule de cadence.

Quand tous les degrés de l'échelle chromatique auront été épuisés et qu'on sera revenu au ton initial *ut* majeur, on passera, par modulation, de ce ton initial dans celui de *sol* mineur qui est le deuxième ton de départ.

Une fois la série chromatique épuisée, on modulera du ton de *sol* mineur dans celui de *fa* mineur qui devient le troisième ton de départ. De ce nouveau ton mineur on ira successivement dans tous les autres tons mineurs et après la série on reviendra, si l'on veut, au ton d'*ut* majeur par lequel débute l'exercice.

De cette manière on aura exécuté une série continue de soixante-huit modulations s'enchaînant rationnellement les unes aux autres et comprenant toutes les combinaisons de *majeur à majeur*, de *mineur à majeur* et réciproquement, enfin de *mineur à mineur*.

UT MAJEUR 1^{er} TON DE DÉPART.

<p>Modulation d'UT maj. à RÉ^b maj. RE^b tonique en RÉ^b (3^e Principe.)</p>	<p>Retour en UT maj. SI sensible (1^{er} Principe.)</p>

<p>Modulation d'UT maj. à RÉ maj. UT[#] sensible de RÉ (1^{er} Principe.)</p>	<p>Retour en UT maj. UT tonique en UT (3^e Principe.)</p>

<p>Modulation d'UT maj. à MI^b maj. SI^b dominante de MI^b (2^e Principe.)</p>	<p>Retour en UT maj. SOL dominante d'UT (2^e Principe.)</p>

<p>Modulation d'UT maj. à MI maj. MI tonique en MI (3^e Principe.)</p>	<p>Retour en UT maj. SI sensible d'UT (1^{er} Principe.)</p>

<p>Modulation d'UT maj. à SOL min. (2^e ton de départ.) SOL tonique en SOL (3^e Principe.)</p>

etc.

SOL MINEUR 2^e TON DE DÉPART

<p>Modulation de SOL min. à LAB maj. LAB tonique en LAB (3^e Principe.)</p> <p>b 2+ +6 -5 6 4 +7 5</p>	<p>Retour en SOL min. FA# sensible de SOL (1^{er} Principe.)</p> <p>2+ +6 -5 6 5 b +7 b</p>
--	---

<p>Modulation de SOL min. à LA maj. SOL# sensible de LA (1^{er} Principe.)</p> <p>b 2+ 7 +7 #6 4 # #</p>	<p>Retour en SOL min. SOL tonique en SOL (3^e Principe.)</p> <p>2+ +4 3 +6 -5 b6 4 +7 b</p>
--	---

<p>Modulation de SOL min. à SI b maj. FA dominante de SIb (2^e Principe.)</p> <p>b 2+ 7 +7 6 4 +7 5</p>	<p>Retour en SOL min. RE dominante de SOL (2^e Principe.)</p> <p>2+ +4 3 +6 b +7 b</p>
---	--

<p>Modulation de SOL min. à SI maj. SI tonique en SI (3^e Principe.)</p> <p>b 2+ 7 #6 4 +7 #</p>	<p>Retour en SOL min. FA# sensible de SOL (1^{er} Principe.)</p> <p>+4 3 +6 b 6 b b6 4 +7 b</p>
--	---

Modulation de SOL min. à FA min. (3^e ton de départ.)
FA tonique en FA (3^e Principe.)

b 2+ +4 3 +6 -5 b6 4 +7 b

Modulation de FA min. à FA# min.
FA# tonique en FA# (3^e Principe.)

Retour en FA min.
MI sensible de FA (1^{er} Principe.)

Modulation de FA min. à SOL min.
FA# sensible de SOL (1^{er} Principe.)

Retour en FA min.
FA tonique en FA (3^e Principe.)

Modulation de FA min. à SOL# min.
RÉ# dominante de SOL# (2^e Principe.)

Retour en FA min.
UT dominante de FA (2^e Principe.)

Modulation de FA min. à LA min.
LA tonique en LA (3^e Principe.)

Retour en FA min.
MI sensible de FA (1^{er} Principe.)

§ 25. Si le lecteur se conforme à nos prescriptions pour l'étude de l'exercice-type, il doit être en mesure d'exécuter sans hésitation et à volonté n'importe quelle modulation.

Il doit même arriver, avec un peu d'habitude, à moduler sans avoir besoin de nommer et de construire mentalement les accords de septième, parce qu'il verra, d'un coup d'œil, les notes qu'il faut abaisser ou élever pour transformer et résoudre ces accords.

EXTENSION QUE L'ON PEUT DONNER À L'EXERCICE-TYPE
AU POINT DE VUE DU PRÉLUDE.

§ 26. Les formules modulantes de l'exercice, présentées en accords plaqués, pour la clarté de la démonstration, peuvent être développées sous forme de préludes.

Par la variété des rythmes, par la brisure des accords, par l'emploi des artifices mélodiques et harmoniques tels que: notes de passage, appoggiatures, retards, altérations, etc., il est facile de transformer ces formules en préludes brillants.

Le cadre restreint que nous nous sommes tracé, ne nous permet pas d'entrer dans des détails sur la manière de développer les formules harmoniques au point de vue du préluce.

Ce sujet est traité à fond et avec des aperçus nouveaux dans notre ouvrage spécial sur *L'Art du Prélude* qui fait suite à *L'Art de la Modulation instantanée*.

PREMIER EXEMPLE

PREMIÈRE FORMULE MODULANTE DE L'EXERCICE-TYPE
CONSIDÉRÉE COMME CANEVAS DE PRÉLUDE.

Modulation d' *UT* maj. à *RE* \flat maj.
RE \flat tonique en *RE* \flat (3^e Principe.)

Retour en *UT* maj.
SI sensible d'*UT* (1^{er} Principe.)

5 2+ +6 5 4 6 4 -7 5 2+ +6 5 6 5 6 6 4 +7 5

MÊME FORMULE DÉVELOPPÉE SOUS FORME DE PRÉLUDE.

Ad libitum.

5

Two systems of musical notation. The first system features a treble and bass staff with a 'rall.' marking. The second system includes an 'enh.' marking and various chord symbols: 5, +2, +6, 6, 5, 5, 5, 6, 4, +7, +5.

DEUXIÈME EXEMPLE

Modulation d'aller et retour
entre les tons de *sol* mineur et de *la* majeur.



CANEVAS DE PRÉLUDE.

Modulation de SOL min. à LA maj.
SOL # sensible de LA (1^{er} Principe.)

Retour en SOL min.
SOL tonique en SOL (3^e Principe.)

enh. changement d'aspect

b 2+ 7 +7 #6 # +7 # 2+ +4 +6 b6 +7 b

MÊME FORMULE DÉVELOPPÉE SOUS FORME DE PRÉLUDE.

Two systems of musical notation. The first system includes triplets and chord symbols: b, 2+, 7, +7, #6, #, +7. The second system includes an 'enh.' marking and chord symbols: #, 2+, +4, +6, b6, +7, b.

TROISIÈME EXEMPLE

Modulation d'aller et retour
entre les tons de *fa* mineur et de *ut*♯ mineur.

CANEVAS DE PRÉLUDE.

<p>Modulation de <i>FA</i> min. à <i>UT</i>♯ min. SI♯ sensible d'<i>UT</i>♯ (1^{er} Principe.)</p>	<p>Retour en <i>FA</i> min. <i>FA</i> tonique en <i>FA</i> (3^e Principe.)</p>
--	--

MÊME FORMULE DÉVELOPPÉE. SOUS FORME DE PRÉLUDE.

UN SEUL PRINCIPE APPLICABLE À TOUTES LES MODULATIONS.

§ 27. On a vu comment, à l'aide de *trois* principes, on effectue toutes les modulations.

Nous allons démontrer que ce système de modulations est susceptible d'une nouvelle simplification et peut se ramener à l'application *d'un seul des trois principes*.

Il est admis, en harmonie, que les accords de septième diminuée peuvent se succéder par seconde mineure, inférieure ou supérieure.

Si l'on prend trois accords de septième diminuée consécutifs, procédant par demi-tons, ces trois accords renferment les douze degrés de l'échelle chromatique.

EXEMPLE DÉMONSTRATIF.

The image shows a musical example. At the top, three diminished seventh chords are shown on a treble clef staff. The first chord has a sharp sign (F#), the second has a flat sign (Bb), and the third has two sharp signs (F# and C#). Each chord is labeled with a '7' below it. Below this, a chromatic scale is shown on a treble clef staff, numbered 1 through 12. The notes are: 1 (F#), 2 (G), 3 (G#), 4 (A), 5 (Ab), 6 (A#), 7 (Bb), 8 (B), 9 (B#), 10 (C), 11 (Cb), 12 (C#). The notes are written as whole notes with accidentals.

Deux tons quelconques étant donnés, l'accord de septième diminuée dont on fait suivre le premier de ces tons, renferme *nécessairement* ou la *sensible* ou la *dominante* ou la *tonique* du deuxième ton dans lequel on module par l'un des *trois* principes.

Supposons maintenant qu'on ne veuille employer qu'*un seul* des *trois* principes pour toutes les modulations, par exemple le premier, celui qui se rapporte à la *sensible*. Le moyen est très-simple.

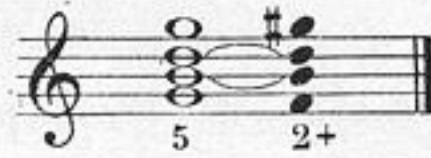
On vient de voir, en effet, par l'exemple démonstratif précédent, que l'ensemble des notes de trois accords de septième diminuée consécutifs dont les fondamentales procèdent par demi-tons ou secondes mineures, comprend les douze demi-tons de l'échelle chromatique.

Il suit de là que, si l'accord de septième diminuée interposé entre le ton de départ et le ton d'arrivée ne contient pas la *sensible* de ce dernier ton, on sera sûr de la trouver dans l'un des deux accords consécutifs pris à distance de seconde mineure inférieure ou supérieure.

Eclaircissons ce fait par des exemples.

Du ton de *sol* majeur proposons-nous de moduler dans le ton de *réb* majeur, par la *sensible*.

A l'accord de *sol* faisons succéder l'accord de septième diminuée *fa si ré sol* #.



Cet accord renferme la *dominante la* b (enharmonique de *sol* #) par laquelle nous pourrions moduler en *ré* b; mais il ne contient pas la *sensible* que nous cherchons.

Suivant la règle établie plus haut, prenons l'accord de septième diminuée placé à une seconde mineure au-dessus, *fa* # *ut* *mi* b *la* ou son enharmonique *sol* b *ut* *mi* b *la*.



Ce nouvel accord renferme la *sensible ut* du ton de *ré* b, dans lequel nous passerons à l'aide du premier principe, comme nous nous l'étions proposé.

Voici la formule de cette modulation:

Modulation de *SOL* maj. à *RÉ* b maj. par la *sensible*.

UT *sensible* de *RÉ* b (1^{er} Principe.)



AUTRE EXEMPLE.

§ 28. Du ton de *mi* b proposons-nous de moduler dans le ton de *si* b, toujours par la *sensible*.

L'accord de septième diminuée *ré* b *sol* *si* b *mi* b dont nous faisons suivre l'accord de départ, renferme la *tonique si* b, mais il ne contient pas la *sensible*. L'accord contigu supérieur *ré* # *sol* # *si* # *fa* renferme la *dominante fa*. Nous trouverons *nécessairement* la *sensible la* dans l'accord suivant *mi* b *la* *do* *fa* # avec lequel nous appliquerons le premier principe pour passer en *si* b.

Vérifiez dans la formule suivante:

Modulation de $M\flat$ à $S\flat$ par la *sensible*.
 LA *sensible* de $S\flat$ (1^{er} Principe.)

Il reste donc démontré que sur trois accords consécutifs de septième diminuée, placés à distance de seconde mineure, l'un des trois renferme *nécessairement* la *sensible* d'un ton donné et que, par suite, on peut appliquer invariablement le premier principe à toutes les modulations.

§ 29. Ce que nous avons dit de la *sensible* est également vrai pour la *dominante* ou pour la *tonique*.

On sera donc libre d'adopter, à volonté, l'un quelconque des trois principes, comme principe *unique*.

En résumé, disons que notre système de modulations, déjà si simple, puisqu'il repose sur *trois* principes fixes, se réduit, si l'on veut, à l'application d'un *seul* et *unique* principe, comme nous venons de le prouver. Cette démonstration se passe de commentaires.

UN DERNIER MOT.

AUX PIANISTES

FAMILIARISÉS AVEC LA CONNAISSANCE DE TOUS LES ACCORDS.

§ 30. Dans nos formules nous n'avons employé que les trois espèces d'accords rigoureusement indispensables.

Faut-il en conclure que notre méthode exclut les autres espèces d'accords? Bien au contraire, l'emploi judicieux de tous les accords fournira un nouvel élément de charme et de variété, tout en offrant l'avantage de dissimuler l'uniformité du système sous les richesses inépuisables de l'harmonie.

Donnons, pour terminer, quelques exemples:

PREMIER EXEMPLE

Modulation du ton de *la* mineur au ton de *si b* majeur.

CANEVAS DE PRÉLUDE.

Formule de Cadence en *LA* mineur. si b tonique en si b (3^e Principe.)

Fingerings: 3 5 3 7 6/4 +7 6/4 +7 5 — 6 5 6+ 6 4 +7 3 +4/3 6+ 6 4 — 13 +7 5

MÊME FORMULE DÉVELOPPÉE SOUS FORME DE PRÉLUDE.

f

Ad lib.

vif.

Fingerings: 3 5 3 6/4 +7 6/4 +7 5 — 6 5 6+ 6 4 +7 3 +4/3 6+ 6 4 — 13 +7 5

DEUXIÈME EXEMPLE

Modulation du ton de *mi b* majeur au ton de *ré* mineur.

CANEVAS DE PRÉLUDE.

Formule de Cadence en *MI b*. UT # sensible de *RÉ* (1^{er} Principe.)

MÊME FORMULE DÉVELOPPÉE SOUS FORME DE PRÉLUDE.

TROISIÈME EXEMPLE

Modulation du ton de *sol* majeur au ton de *ré^b* majeur par la *sensible*.

CANEVAS DE PRÉLUDE.

UT sensible de *ré^b* (1^{er} Principe.)

5 +7 6 5 3 6 5 5 7 6 4 5 # 5 2+ 7 +4 +6 6 6 6 4 5 +7

MÊME FORMULE DÉVELOPPÉE SOUS FORME DE PRÉLUDE.

5 5 +7 5 +7 5 7 6 4

5 # 5 2+ 7

+4 3 +6 6 5

8 6 4 +7 5 6

FIN.



TABLE DES MATIÈRES

	<i>Pages.</i>
Objet de cet ouvrage. — Son utilité pratique. — Simplicité des éléments dont il se compose.....	2
Observation sur le chiffrage des accords	3
Chiffrage des accords employés dans l'application des trois principes	4
Remarques sur le chiffrage des accords.....	5
Exposé des trois principes sur lesquels repose le système de modulations développé dans cet ouvrage.....	6
Premier principe (par la <i>sensible</i>)	7
Deuxième principe (par la <i>dominante</i>)	9
Troisième principe (par la <i>tonique</i>)	10
Règle sur la résolution directe de l'accord de septième diminuée, dans l'application du troisième principe	16
Règle générale et pratique à suivre pour déterminer, <i>a priori</i> , la note de l'accord de septième diminuée intermédiaire qui doit être prise comme <i>fondamentale</i> , dans chacun des trois principes, suivant le ton dans lequel il s'agit de moduler.....	16
Instruction générale sur la marche méthodique à suivre dans l'emploi des trois principes, pour arriver à moduler rapidement et sans hésitation	17
Exercice pratique pour se familiariser avec toutes les modulations, de <i>majeur</i> à <i>majeur</i> , de <i>mineur</i> à <i>majeur</i> et réciproquement, enfin de <i>mineur</i> à <i>mineur</i>	18
Extension que l'on peut donner à l'exercice-type au point de vue du prélude....	22
Un seul principe applicable à toutes les modulations	25
Un dernier mot. — Aux pianistes familiarisés avec la connaissance de tous les accords	27

