

l'ordre des sons, s'oppose à la constitution d'une gamme harmonique *débutant par une modulation*.

C'est ce que les anciens contrapuntistes ont parfaitement senti; aussi, chaque fois qu'ils ont voulu fondamentaliser le *mi*, ils ont altéré l'échelle modale, en diésant le *sol*<sup>1</sup>.

A la fin des morceaux, ce changement de mode produit souvent un effet grandiose, et, bien que l'altération du *sol* soit destructive du genre diatonique en créant un intervalle de *quarte diminuée (sol # - ut)*, nous n'oserions point la proscrire par système; mais, nous ne l'admettons que dans l'accord final des cantilènes du 3<sup>e</sup> et du 4<sup>e</sup> ton, et, souvent encore, la faisons-nous précéder, en ce cas, de l'harmonie modale du même passage. Ici, chacun fera son choix.

L'accord parfait, qui est l'accord naturel et obligé de la fondamentale, puisque celle-ci l'engendre, ne convient point à la note *mi*.

Exemples :

Faux. Faux. Faux. Faux. Faux.

Faux. Faux. Faux. Faux.

Pour éviter les fausses relations que l'on rencontre dans l'harmonisation de ces passages, il n'est point nécessaire

<sup>1</sup> Voir chapitre IV, pp. 105 et 106.

de recourir à l'emploi du *sol #*, comme faisaient les anciens : il suffit de prendre *la* pour fondamentale. L'accompagnement en devient alors naturel et comparativement facile, ainsi que le lecteur peut s'en convaincre par les exemples suivants :

Mal. Bien. Bien.

CADENCE PHRYGIENNE  
(Alla Palestrina).

Ce que nous avons dit être faux pour le mode de *ré*<sup>2</sup>, l'est également, une quinte plus haut, avec *la* pour fondamentale.

Cadence parfaite.

Exemples :

1. Toléré. 2. Mauvais. 3. Mauvais. 4. Faux.

5. Dur. 6. Bon. 7. Admissible. 8. Bon.

<sup>2</sup> Cf. pp. 127 et 128 de ce chapitre.