

L'HARMONIE RENDUE FACILE.

OU

Theorie pratique de cette Science

et d'Accompagnement de la Basse chiffrée et de la Partition,

(La Première Partie contient de nombreux *EXEMPLES*, *RASSES* ou *EXERCICES*
d'*ACCOMPAGNEMENT*, des *Partimenti*, sur chaque accord, sur chacun de ses *RENVERSEMENTS*,
ainsi que sur tout ce qui a rapport à l'étude de l'harmonie, et de l'Accompagnement pratique.
La Seconde Partie contient le *CORRIGÉ* ou remplissage d'accords des *Partimenti*
de la *PREMIÈRE PARTIE*, afin que l'Élève puisse reconnaître les fautes qu'il aura faites en les écrivant.)

Dédié à son Maître et son Ami

Antoine Reicha,

Membre de la Légion d'honneur, Professeur de Composition au Conservatoire
et Membre de l'Institut

PAR

ALEXIS de CARAUDÉ,

Professeur de Chant au Conservatoire de France, H^{te} du Conservatoire Imp^{er} et Royal d'Italie,
de l'Académie R^{oyale} des Sciences et belles Lettres de Nancy, &c.

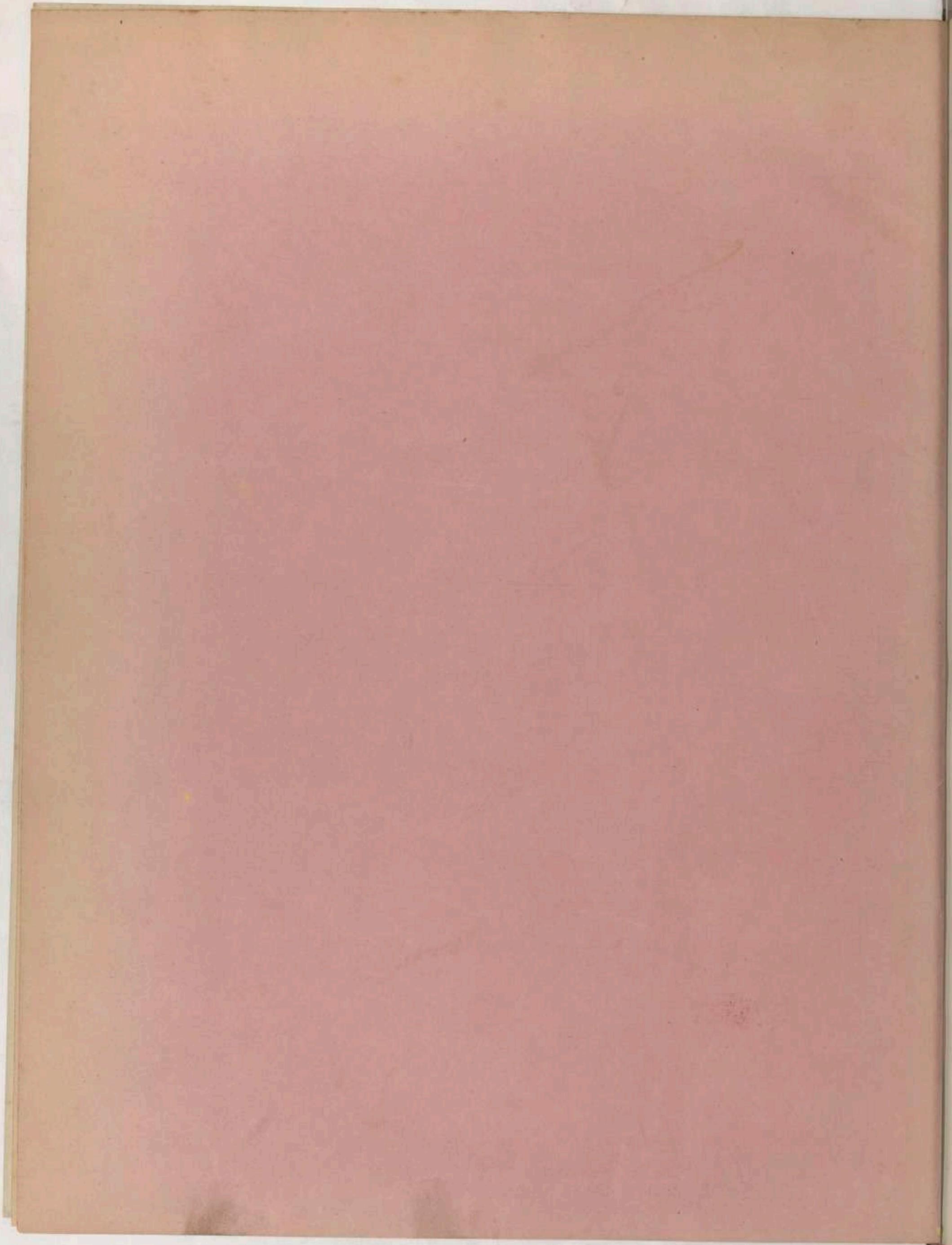
Op: 44.

Prix 30^f

à Paris,

Vm⁸ 347

Chez L'AUTEUR, Galerie Colbert, Escalier B, et chez les M^{tes} de Musique.



L'HARMONIE RENDUE FACILE.

OU

Theorie pratique de cette Science

et d'Accompagnement de la Basse chiffrée et de la Partition,

*(La Première Partie contient de nombreux EXEMPLES, BASSES ou EXERCICES
d'ACCOMPAGNEMENT, dits Partimenti, sur chaque accord, sur chacun de ses RENVERSEMENTS,
ainsi que sur tout ce qui a rapport à l'étude de l'Harmonie, et de l'Accompagnement pratique.)*

*La Seconde Partie contient le CORRIGÉ ou remplacement d'accords des Partimenti
de la PREMIÈRE PARTIE, afin que l'Élève puisse reconnaître les fautes qu'il aura faites en les écrivant.)*

Dédié à son Maître et son Ami

Antoine Reicha,

*Membre de la Légion d'honneur, Professeur de Composition au Conservatoire
et Membre de l'Institut*

PAR

ALEXIS de CARAUDÉ,

*Professeur de Chant au Conservatoire de France, H^o au Conservatoire Imp^o et Royal d'Italie,
de l'Académie R^o des Sciences et belles Lettres de Nancy, &c*



Op: 44.

Prix 30^l

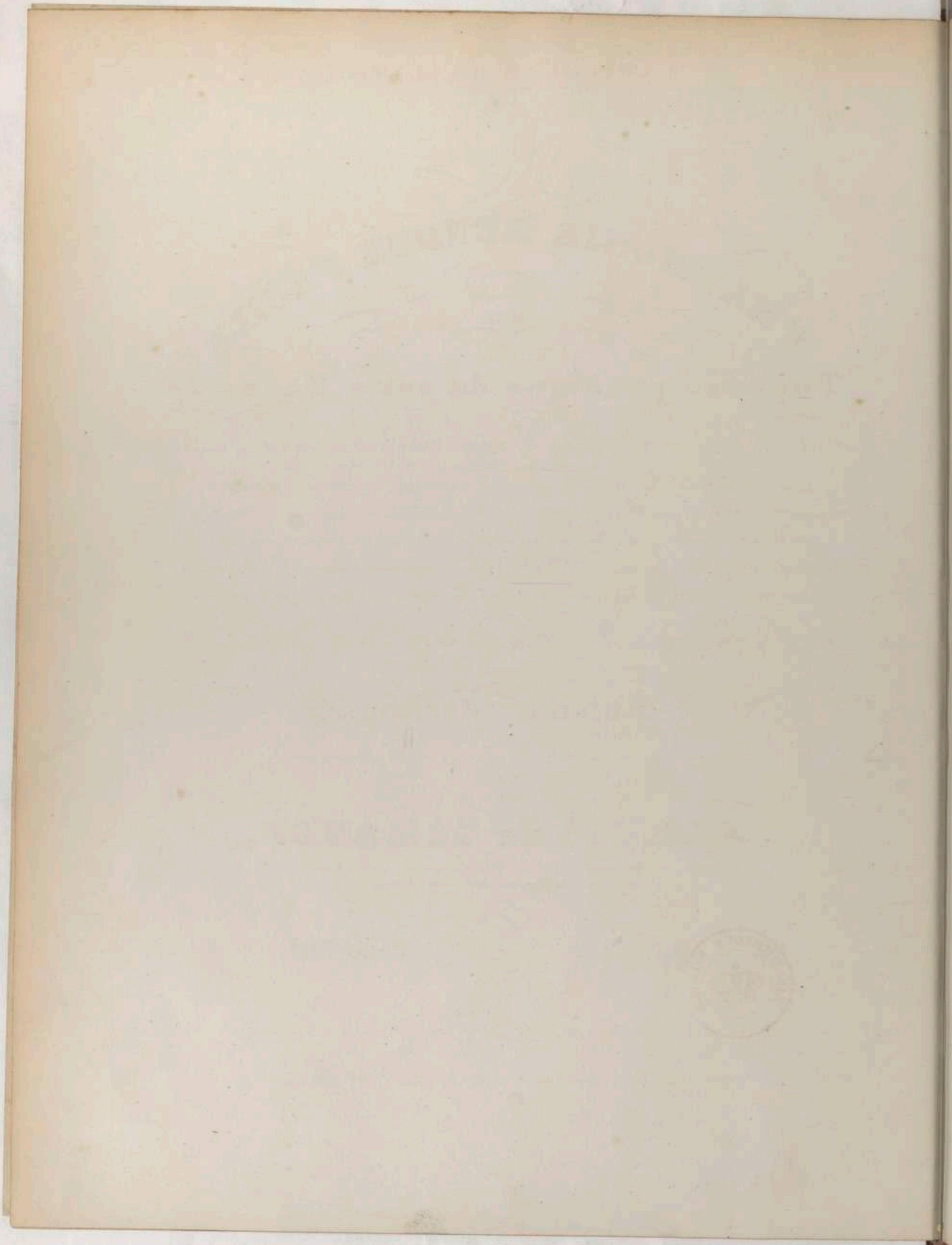
à Paris,

Chez L'AUTEUR, Galerie Colbert, Escalier F, et chez les M^o de Musique.

(162)

V^m 8-347

A. Caraudé



CATALOGUE ANALYTIQUE

DES OUVRAGES CLASSIQUES POUR L'ENSEIGNEMENT MUSICAL.

EN USAGE DANS LES CONSERVATOIRES DE FRANCE, D'ITALIE, DE BELGIQUE, ETC.

COMPOSÉS PAR ALEXIS DE GARAUDÉ,

PROFESSEUR DE CHANT AU CONSERVATOIRE DE PARIS, MEMBRE HONORAIRE DU CONSERVATOIRE IMPÉRIAL ET ROYAL D'ITALIE, DE L'ACADÉMIE ROYALE DES SCIENCES ET BELLES-LETTRES DE NANCY, ETC.

Ces ouvrages se trouvent chez l'Auteur, Rue Vivienne, Passage Colbert, Escalier A, à Paris.

Où il tient ses COURS DE CHANT ITALIEN ET FRANÇAIS (PRIX : 30 FRANCS PAR MOIS).

(NOTA.) *Le choix des ouvrages classiques doit exercer une grande influence sur les progrès et sur la bonté de l'Enseignement Musical. Comme, sur leur simple titre, on ne peut juger du mérite de ces Ouvrages, ni même connaître leur plan et les matières détaillées que l'auteur y a traitées, nous avons cru qu'il serait utile de donner ici une ANALYSE SOMMAIRE DES SOLFÈGES ET MÉTHODES DIVERSES D'ALEXIS DE GARAUDÉ, afin que MM. les Professeurs puissent choisir plus facilement les Ouvrages qui leur sembleraient être plus convenables pour leurs Élèves.*

SOLFÈGES avec la Basse chiffrée, ou NOUVELLE MÉTHODE DE MUSIQUE, op. 27, 6^e Édition, améliorée et augmentée de beaucoup de leçons nouvelles. Prix : 42 francs.

La 1^{re} PARTIE, qui remplace avec avantage le *Solfège de Rodolphe*, et la 2^e PARTIE (dont le contenu se trouve détaillé ci-après), se vendent chacune séparément, 21 francs.

Dix Éditions de ces SOLFÈGES, gravées en France et à l'Étranger, leur adoption comme base de l'enseignement élémentaire de la Musique, dans les Conservatoires de France, d'Italie, de Belgique, etc., sont des garants irrécusables de leur grand succès.

La 1^{re} PARTIE commence par douze pages des PRINCIPES, par demandes et réponses, avec des renvois correspondant aux Leçons de Solfèges qui en sont le développement. Ces questions sont les mêmes qui sont adressées aux élèves du Conservatoire, lors des Examens et des Concours. — *L'intonation des divers intervalles et les valeurs de notes et de silences* étant les principales difficultés à vaincre pour la *Lecture musicale*; trente-huit Leçons sur les intervalles, et vingt-trois Leçons sur les combinaisons de Ronde, Blanche, Noire et Croche, rendent l'élève familier avec ces deux genres de difficultés. Après des tableaux clairs et précis sur les *Modex*, les *Gammes*, etc., un grand nombre de Leçons sont consacrées à faire connaître successivement les *Mesures les plus usitées*, la *Syncopé*, les *Notes pointées*, les *Silences*, les *Triolets*, les *doubles* et les *triples Croches*, etc. — Il est à remarquer qu'après chaque douzième Leçon (dont chacune est consacrée à l'étude spéciale d'une seule espèce de valeurs), la suivante est une *récapitulation*, où chaque mesure reproduit la valeur des Notes ou des Silences de l'une des douze Leçons précédentes : ce qui donne la preuve que l'élève les conçoit parfaitement. Ce plan est continué dans toute la 1^{re} PARTIE, dont les intonations les plus hautes ne passent point le *Fa* ou le *Sol*. Elle se termine par des SOLFÈGES, sur la clef de *Fa* sur la 4^{me} ligne.

La 2^{me} PARTIE commence par un chapitre sur la *Dictée musicale* ou *manière d'écrire la Musique*. Un grand nombre de Solfèges est successivement consacré à de nouvelles difficultés de valeurs, tant sur la Clef de *Sol* que sur les quatre Clefs de *Do* et celle de *Fa* sur la 3^{me} ligne, ainsi qu'à faire connaître toutes les *mesures composées*, de la manière la plus lucide. On y remarque surtout des *Solfèges* sur les *valeurs irrégulières*, et sur les *plus grandes difficultés de lecture*, mouvement *largo*, ce qui n'avait jamais été écrit dans aucun ouvrage de ce genre. Cette 2^{me} PARTIE est terminée par des *Leçons avec changements de Clefs*, par un chapitre sur la *manière de transposer*, et par 12 *grands Solfèges* à 2, 3 et 4 voix.

La majorité des bons Professeurs qui ont adopté ces Solfèges, a surtout remarqué l'heureux mélange qui y règne du style classique et du style moderne de l'École Italienne. Leur mélodie fait aimer aux jeunes élèves ce genre d'étude si aride autrefois, et cependant si nécessaire ; c'est surtout l'absence totale de cette qualité qui a fait abandonner *Rodolphe*, de gothique mémoire, dont divers *rhabillages* n'ont pu détruire le vice principal : celui de son style suranné et de sa pauvre harmonie. Ceci est plus important qu'on ne pense, car cette première nourriture musicale, offerte à de jeunes élèves, fait germer en eux des traces ineffaçables de mauvais goût. On peut ajouter qu'en ôtant de ses anciennes éditions les *Si* et les *La* qui s'y trouvaient en grand nombre, on n'a point détruit son inconvénient de fatiguer la poitrine ; car la *tessiture* de ses Le-

çons est restée presque toujours dans la combinaison de Notes : *Do, Re, Mi, Fa, Sol* ; et c'est là précisément ce qui exténue les jeunes voix.

SOLFÈGES avec Accompagnement de Piano, ou NOUVELLE MÉTHODE DE MUSIQUE, op. 27, 5^e Édition. Prix : 50 fr.

Cette 5^{me} édition contient toute la 1^{re} PARTIE de la 6^{me} édition, et un choix de Solfèges de la 2^{me} PARTIE sur de nouvelles difficultés de valeurs de Notes, et sur de nouvelles mesures. On a pensé qu'un *accompagnement de Piano* pouvait être d'une grande utilité, puisqu'il donnera aux élèves un moyen plus facile d'étudier et d'accompagner eux-mêmes les Leçons qu'ils auront apprises avec leur maître. D'ailleurs, beaucoup de Professeurs Pianistes, n'ayant point l'habitude d'accompagner la *Basse chiffrée*, seront bien aises de trouver un accompagnement tout fait.

SOLFÈGES avec Accompagnement de Guitare, ou NOUVELLE MÉTHODE DE MUSIQUE, op. 27, 4^e Édition. Prix : 24 fr.

Beaucoup de Professeurs de Guitare, dans les départements, ne connaissant point d'autres instruments, sont souvent embarrassés pour accompagner les Leçons de Solfèges. L'Auteur a pensé qu'il leur serait agréable et utile de trouver dans cette 4^{me} édition une *Méthode de Musique* dont le succès est constaté, à laquelle *M. Gatayes*, guitariste célèbre, a fait un accompagnement facile.

Cette édition contient les Solfèges de la 1^{re} PARTIE, moins ceux qui étaient dans des tons trop difficiles pour la guitare. On les a remplacés par un choix de Leçons de la 2^{me} PARTIE.

60 SOLFÈGES PROGRESSIFS A DEUX VOIX ÉGALES, avec Accompagnement de Piano, ou NOUVEAU COURS DE LECTURE MUSICALE, précédé de *Principes* par demandes et réponses, op. 41. Prix : 25 francs.

Cet ouvrage n'est point destiné à commencer l'étude de la Musique ; mais à servir de complément utile à tous les Solfèges connus, dont il deviendra une *récapitulation générale* de toutes les difficultés d'intonations, et de valeurs de notes et de silences, lesquelles s'y trouvent classées progressivement dans toute espèce de mesures, comme dans la 1^{re} PARTIE des Solfèges de *Garaudé*, op. 27. Le but spécial de cet ouvrage est surtout d'*accoutumer à chanter en parties* une certaine classe d'élèves qui, assez bons lecteurs lorsqu'ils chantent seuls, trouvent difficilement leurs intonations, lorsqu'une seconde partie vocale vient se marier à celle qu'ils chantent.

Chaque partie de ces Solfèges pouvant être chantée par une ou plusieurs voix (la Basse étant même presque toujours susceptible d'être aussi chantée, au moyen de quelques légers changements dans les intonations trop graves), cet ouvrage s'emploie aussi avec succès dans toutes les diverses CLASSES DE MUSIQUE, où un seul Professeur doit, dans une même

Leçon, enseigner la Musique à un certain nombre d'élèves à la fois, telles que dans les *Pensionnats*, les *Collèges*, les *Ecoles musicales*, dites ENSEIGNEMENT MUTUEL, MÉLOPLASTES, etc. Il est à remarquer que ces SOLFÈGES étant écrits de manière à ce que l'intonation la plus basse soit un *Si*, et l'intonation la plus haute un *Sol*, les élèves peuvent ensuite changer de parties, et doubler par là le nombre de ces Leçons et l'avantage qu'on peut en retirer.

L'auteur a cherché à répandre dans ces SOLFÈGES une variété de style classique ou théâtral, qui puisse donner de l'attrait à un genre d'études si important; mais qui, dans certains ouvrages, est souvent d'une ennuyeuse aridité qui rebute et paralyse le zèle et la persévérance que les élèves doivent y apporter.

MÉTHODE COMPLÈTE DE CHANT, dédiée à son Élève *Clotilde Corelli*, Prima Donna des Théâtres I. et R. de Milan et de Naples, op. 40. Prix : 48 francs.

Le même Ouvrage, PREMIÈRE ou SECONDE et TROISIÈME PARTIE, détachées : 27 francs chaque.

La parfaite connaissance des diverses espèces de voix, les moyens de les améliorer, de leur faire acquérir la pose et l'accentuation expressive, si nécessaires dans les mouvements lents, ainsi que le mécanisme d'agilité qu'exige le style moderne, tel est le but de la 1^{re} PARTIE de cet Ouvrage. On y traite successivement de l'Art de la Respiration; de la Vocalisation; de la manière d'attaquer, filer et porter les Sons; de la Vibration de la voix; des divers ornements du chant; des traits ou fioritures, avec un vaste répertoire de toutes leurs formules, en désignant la phrase simple dont elles proviennent; du trille et des roulades. Tous ces divers articles ont leurs préceptes, leurs exemples, leurs exercices et leurs leçons spéciales, où leur étude particulière revient très-fréquemment sous diverses formes.

200 Exercices et 20 Vocalises faciles sont consacrés à l'étude progressive de tout ce qui précède. Viennent ensuite cinq chapitres de texte sur la phrase musicale; sur la prononciation et la prosodie; sur le caractère des divers morceaux de chant; sur le style, le goût et l'expression; sur la mue de la voix, sur sa conservation et sur la manière d'étudier le chant avec fruit, et sans se fatiguer.

La 2^{me} PARTIE contient vingt-cinq grandes VOCALISES, ou morceaux de chant sans paroles, de tous les styles et de tous les genres d'expression, destinées à toutes les applications des préceptes, exemples et exercices contenus dans la 1^{re} PARTIE. Ce sont des études spéciales de coloris et d'ornements modernes, sous la forme de Scènes, d'Airs de bravoure, d'Allegro, sur des coupes variées de Rondo, de Polacca, qui concourent à perfectionner le mécanisme de l'agilité, et à féconder l'imagination par l'exécution d'une foule de fioritures et de points d'orgue usités par les chanteurs les plus célèbres de notre époque. Ce sont aussi (ce qui est le plus essentiel pour l'art) des cantabile, des adagio de tous les genres d'expression, qui peignent successivement la douleur dans toutes ses nuances de mélancolie, de tendre tristesse ou de désespoir. Un chanteur intelligent doit, en chantant ces Vocalises, leur supposer des paroles, ou du moins une situation dramatique analogue à leur style et à leur mouvement; chacune d'elles est une composition spéciale sur l'expression d'une passion différente; et c'est en cela surtout qu'elles diffèrent des Vocalises des autres auteurs.

La 3^{me} PARTIE a pour titre et pour objet : de la manière d'orner un morceau de chant. On y établit que toutes les espèces de fioritures ne peuvent se composer que des matériaux fournis par les divers ornements du chant, et par les nombreuses formules de traits et de roulades contenus dans la 1^{re} PARTIE de cet ouvrage. Les préceptes sur la manière judicieuse de les employer, selon le style et le coloris d'un morceau, sont suivis d'un exemple dans lequel une seule phrase simple est ornée de cinquante manières différentes. Cette 3^{me} PARTIE est terminée par cinq Vocalises d'un style très-simple, qui sont destinées à recevoir l'application des préceptes précédents. L'élève devra vocaliser plusieurs fois chacune d'elles; et chaque fois, il devra créer des fioritures différentes, dans toutes les phrases qui seraient susceptibles de les recevoir, en se conformant aux règles indiquées par le bon goût, ainsi qu'aux rectifications motivées par les conseils judicieux de son Professeur. On adapte ensuite ce genre de travail aux principaux airs des théâtres italiens et français. Cette étude bien dirigée doit former et épurer le goût.

MÉTHODE DE CHANT, à l'usage de la maison Royale de Saint-Denis, op. 25. Prix : 27 francs.

Cet ouvrage, composé bien antérieurement au précédent, traite à peu près les mêmes matières; mais il est bien moins complet, sous le rapport du texte et des exercices. Il ne contient que vingt-cinq Vocalises, plus faciles, à la vérité, que celles de l'op. 40, mais moins modernes comme élégance de style.

PETITE MÉTHODE DE CHANT dédiée aux Dames. Prix : 9 francs.

L'auteur a composé ce petit ouvrage dans sa première jeunesse. On ne peut qu'engager à adopter de préférence l'op. 40 précité.

24 NOUVELLES VOCALISES, ou ÉTUDES DE L'ART DU CHANT, composées pour les Examens et les Concours du Conservatoire, op. 42.

1^{re} Livraison écrite pour les voix de Soprano et de Ténor. Prix : 18 francs.

2^e Livraison écrite pour les voix de Contralto et de Basse ou Baryton. Prix : 18 francs.

Cet ouvrage forme la 1^{re} suite de la MÉTHODE COMPLÈTE DE CHANT, op. 40. Les Pianistes possèdent beaucoup d'excellentes ÉTUDES, qui sont à la fois des compositions musicales fort remarquables, et un puissant véhicule pour développer rapidement les progrès des élèves. Les chanteurs n'ont pas un besoin moins grand de telles ÉTUDES spéciales, dites VOCALISES, dans lesquelles ils puissent trouver réunies, dans un cadre agréable et régulier, toutes les difficultés souvent arides de l'art du chant. L'auteur a fait son possible dans cette œuvre 42, pour ne jamais s'écarter de son but spécial, qui est d'offrir, à chaque ligne, un exercice de perfectionnement, soit sous le rapport de la pose de la voix et de ses nuances comme coloris et expression, soit sous celui du mécanisme de l'agilité, en employant toujours les fioritures les plus modernes et les plus adaptables au style du morceau.

Quelque transposition qu'on fasse subir aux VOCALISES écrites pour la voix de Soprano, il est certain que leur tessiture et une grande partie de leurs traits d'agilité ne conviennent pas aux voix graves de Contralto et de Baryton. Aucune étude spéciale pour ces dernières voix n'ayant pas encore été publiée, la 2^{me} livraison de cet ouvrage a pour but de suppléer à cette lacune importante. Elle contient, non-seulement des exercices sur toute espèce de traits, de roulades, etc., mais des ÉTUDES sur l'accent, le coloris et l'expression qui semblent être principalement l'apanage de ce genre de voix.

Ces 24 VOCALISES sont presque toutes écrites à deux mouvements, sous la forme de Caratines, Rondo, Barcarolles, Polacca, Airs de bravoure, Scènes, etc. Les respirations et les nuances y sont scrupuleusement indiquées. Des lignes additionnelles contiennent des phrases supplémentaires pour les notes qui seraient trop graves ou trop élevées.

CRESCENTINI, 25 VOCALISES avec Accompagnement de Piano, par A. de Garaudé, op. 2. Prix : 20 francs.

D^o. 24 VOCALISES avec Basse Chiffrée. Op. 3. Prix : 12 francs.

Ces deux ouvrages, d'un célèbre chanteur, que M. de Garaudé compte parmi ses maîtres, ont été importés par lui en France. Ces vocalises n'offrent point les grandes difficultés du chant moderne; elles se distinguent par le style pur et large qui caractérisait son école.

L'HARMONIE RENDUE FACILE, ou Théorie pratique de cette Science et d'Accompagnement de la Basse chiffree, et de la Partition, dédiée à son maître A. Reicha, op. 44. Prix, 50 fr.

La nécessité de faire quelques études d'harmonie est généralement sentie aujourd'hui, même parmi les amateurs. On comprend son utilité pour aider les Pianistes dans la rapidité de la lecture musicale, puisque, par les seules notes de la Basse, ils peuvent deviner les autres notes de l'accord. On doit même considérer cette étude comme la clef de l'art musical, puisque, seule, elle apprend à bien apprécier les compositions de tout genre des grands maîtres de toutes les écoles.

Beaucoup de TRAITÉS D'HARMONIE, plus ou moins estimés, ont été publiés; mais, se bornant à l'explication des règles de cette science, aucun d'eux ne donne aux élèves ni un travail spécial qu'ils puissent faire eux-mêmes sur chacune de ses parties, ni les moyens de corriger ce travail, sans être forcés de recourir aux leçons d'un bon maître, que souvent il devient impossible de se procurer, surtout dans les petites villes.

Remplir cette lacune importante, tel est surtout le but que l'auteur s'est efforcé d'atteindre. Dans la 1^{re} PARTIE de ce TRAITÉ, après tous les préceptes et exemples préliminaires concernant les accords consonnants et dissonnants, les trois mouvements, les moyens d'écrire sans faute une série d'accords parfaits, etc., l'élève devra copier quatre leçons spéciales sur ce premier accord, dont la basse est seule écrite; et après avoir rempli les notes des autres parties qui manquaient pour le compléter, il retrouvera, dans la 2^{me} PARTIE, cette même leçon bien écrite. En la comparant à celle qu'il vient de terminer, il pourra corriger lui-même les fautes qu'il aura faites. Ce système d'études, progressivement suivi pour tous les accords et pour chacun de leurs renversements, est accompagné de nombreux Nota qui expliquent, comme le ferait un Professeur, tous les cas douteux ou embarrassants. Les chapitres des suspensions, des cadences harmoniques, des notes étrangères à l'harmonie, des Marches d'Harmonie, etc., sont écrits avec des développements clairs et concis, suivis de nombreux exemples et de leçons spéciales à faire par l'élève, et dont tous les corrigés à consulter se trouvent dans la 2^{me} PARTIE. Cet ouvrage est terminé par des règles générales pour bien accompagner la Basse chiffree et la Partition, par un Tableau de l'effet réel des instruments à vent dans l'orchestre, et par un Air en partition, réduit pour le Piano, avec des annotations explicatives.

MÉTHODE COMPLÈTE DE PIANO, ou Théorie pratique de cet instrument, rédigée par A. DE GARAUDE, et contenant beaucoup d'Exercices, Leçons, Préludes et Etudes, par J. HERZ, L. JADIN, LEVASSEUR, etc., 2^e Édition entièrement refaite et augmentée de moitié par l'adjonction d'un grand nombre d'Exercices, Gammes et Leçons Nouvelles, tirés des morceaux favoris du Théâtre Italien, op. 45. Prix : 21 fr. (140 pages).

La 1^{re} et la 2^e PARTIE se vendent séparément.

Les MÉTHODES DE PIANO les plus estimées sont d'un prix fort cher, et, il faut le dire, elles contiennent tous les exercices de grandes difficultés qui concourent à former de bons pianistes; mais il ne s'y trouve qu'un bien petit nombre de pages destinées aux commençants, et il faut être

déjà d'une certaine force pour s'en servir utilement. D'autres MÉTHODES plus élémentaires ont le défaut contraire, et ne contiennent qu'une faible partie des études difficiles, indispensables dans un tel ouvrage.

Désirant combler cette lacune, nous avons cherché à offrir dans celle-ci un mode d'enseignement pratique et facile qu'on puisse suivre de leçon en leçon, de manière à accélérer les progrès de l'élève, en répandant quelque charme sur des études souvent arides, mais auxquelles nous avons donné une forme agréable. Nous avons donc pris, pour motifs des nombreuses Leçons progressives, les morceaux de ROSSINI, BELLINI, MERCADANTE, DONIZETTI, etc., qui ont eu le plus de succès au Théâtre-Italien, et nous les avons arrangés d'une manière facile, et tendant néanmoins à développer peu à peu l'exécution, en y employant toutes les formules usitées dans la musique de Piano, destinée aux jeunes élèves.

La 1^{re} PARTIE contient un Abrégé des Principes de musique adaptés à l'étude du Piano : 170 exercices pour les deux mains, sur la position des cinq doigts en notes simples et en tierces, les Gammes simples, et celles à la tierce et à la sixte; ainsi que sur toute espèce de traits; 18 Préludes dans les principaux tons majeurs et mineurs; 63 Leçons progressives, sur les diverses formules de batteries, accords, arpèges, croisement des mains, doigts de diverses espèces, etc.

La 2^{me} PARTIE contient un vaste répertoire d'exercices sur chaque genre de traits difficiles qui se trouvent dans les ouvrages des plus célèbres pianistes; les Gammes de quatre octaves et les Gammes en tierces doubles, dans tous les tons majeurs et mineurs; les Gammes chromatiques; des études de trilles, etc., etc.; 30 Préludes d'une difficulté progressive; 12 études, le tout doigté avec soin, et une Méthode pour accorder le Piano.

Nous avons cherché à rédiger cette méthode avec assez de clarté, pour qu'un professeur intelligent, qui ne joue point du piano, puisse néanmoins en donner de bonnes leçons, en suivant avec exactitude tout ce qui y est contenu. En effet, de page en page, tous les conseils et explications qui ont rapport aux divers cas qui se présentent, sont renvoyés à des NOTES qui se trouvent au bas de chaque page; et ces NOTES contiennent très-exactement tout ce que devrait dire un bon Professeur qui donnerait la leçon, à côté de son élève.

Une habitude routinière engage quelques Professeurs à employer encore la 1^{re} PARTIE de l'antique MÉTHODE DE VIGUERIE. Il leur sera facile de voir que même les quatre parties réunies de celle-ci, ne contiennent point autant de choses utiles qu'il s'en trouve dans la seule 1^{re} PARTIE de celle que nous publions aujourd'hui.

PETITE MÉTHODE DE PIANO : 6 francs.

MÉTHODE DE VIOLON à l'usage des collèges : 9 francs.

Elle peut convenir aux élèves qui n'ont point l'ambition de devenir d'une grande force. Il s'y trouve tous les exercices et Leçons nécessaires dans la 1^{re} année d'études; et elle est terminée par 3 DUOS TRÈS-FACILES, dont le premier est entièrement écrit à la 1^{re} position, le second à la 2^{me} position, et le troisième à la 3^{me} position.

MÉTHODE D'ALTO : 5 francs.

MÉTHODE pour accorder le Piano (extrait de la Méthode de Piano) : 2 francs 50 centimes.

MESSE SOLENNELLE A TROIS VOIX, avec chœurs, dédiée à L. Cherubini, op. 45. La Partition avec Orgue ou Piano, se vend 15 francs. Les Parties de Chant séparées, 6 francs, et les Parties d'Orchestre séparées, 18 francs.

Cette messe n'est pas longue, ni d'une exécution difficile. Elle a été exécutée dans les principales Cathédrales de France, à la Maison Royale de Saint-Denis, et dans beaucoup de Maisons Religieuses.

MUSIQUE POUR DIVERS INSTRUMENTS.

MUSIQUE POUR LE PIANO.

DIVERS. Collection de 12 Suites à la 1 ^{re} PARTIE DE LA MÉTHODE, ou Oeuvres faciles et doigtés, composés pour développer les progrès des Elèves pendant les premières années de Leçons, et comme Lecture musicale pour le Piano.	76	»
NOTA. L'Éditeur envoie la collection franco au prix de 25 fr. prix net.		
GARAUDÉ 1 ^{re} et 2 ^e suite, 6 Sonates avec préludes (Violon ad lib.) chaque suite. (Op. 29).	6	»
D ^o 3 ^e et 4 ^e suite, 6 Sonates id., chaque. (Op. 30).	7	50
D ^o 5 ^e suite, Sonate à 4 mains. (Op. 39).	5	»
LEVASSEUR. 6 ^e suite, 3 Sonates avec viol.	7	50
GARAUDÉ. 7 ^e suite, 3 Sonates avec viol. (Op. 31).	7	50
D ^o 8 ^e suite, Sonate à 4 mains, (Op. 59).	5	»
D ^o 9 ^e suite, Mélange d'airs favoris.	4	50
D ^o 10 ^e suite, Sonate à 4 mains. (Op. 39).	6	»
JADIN. 11 ^e suite, 3 Sonates avec violon.	10	»
HERZ. 12 ^e suite, Caprice pour Piano et Cor.	4	50
GARAUDÉ. 3 Sonates à 4 mains faciles, alla Rossini. (Op. 39), avec gravure.	12	»
D ^o 50 Préludes d'une difficulté progressive avec le doigté, extraits de la Méthode.	7	50

D ^o 12 Etudes brillantes, de différents caractères, avec le doigter, à l'instar des Exercices de Cramer et leur servant de préparation (extraits de la Méthode).	4	50
GARAUDÉ. Ouverture de la Lyre enchantée, pour Piano et Violon.	4	50
LEVASSEUR. Sonate à 4 mains. (Op. 5).	4	50
DOURLEN. Fantaisie et Variations.	5	»
HALÉVY. Sonate à 4 mains.	6	»
BOUFIL. Duo pour Piano et Clarinette.	5	»
LES SOIRÉES DE TIVOLI, 6 Quadrilles de Contredanses, chaque.	2	50
GARAUDÉ. 2 Mélanges d'airs, chaque.	2	50

MUSIQUE POUR LA HARPE.

GARAUDÉ. 6 Sonates faciles, avec Violon, 1 ^{re} et 2 ^e livraisons, chaque.	6	»
GARAUDÉ et BÉDARD. 2 Mélanges en pots-pourris, chaque.	5	»
SOLA. Divertimento pour Harpe et Flûte.	4	50
LES SOIRÉES DE TIVOLI, 3 Quadrilles de Contredanses, chaque.	3	»

MUSIQUE POUR LE VIOLON.

GARAUDÉ. 3 Airs variés (dans le genre de Rode), avec Quatuor ou Piano, chaque.	3	60
D ^o Scène (fantaisie mélodique) avec Orchestre, ou Quatuor ou Piano.	5	»
D ^o 3 Duos très-faciles sur les 3 premières positions (extraits de la MÉTHODE DE VIOLON).	5	»
D ^o 3 Duos dédiés aux Lycées. (Op. 2).	6	50
D ^o 6 Duos brillants et non difficiles, dédiés à Kreutzer. (Op. 28), première et deuxième livraison, à.	7	50
D ^o 3 Quintetti pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles. (Op. 16), dédiés à L. Duport.	15	»
D ^o Ouverture de la Lyre enchantée, à grand Orchestre.	7	50
SOIRÉES DE TIVOLI, 1 ^{re} et 2 ^e Quadrilles.	3	60

MUSIQUE POUR LE VIOLONCELLE.

GARAUDÉ. Scène avec Orchestre, ou Quatuor ou Piano.	5	»
D ^o Andante varié avec quatuor.	3	60
D ^o Fantaisie pour Violoncelle et Piano.	5	»

MUSIQUE POUR LA FLÛTE.

*** Gammes, airs et tablature.	1	50
MAIRE. 50 Etudes ou Variations.	4	50
GARAUDÉ. 3 grands Solos brillants avec Quatuor ou Piano, chaque livraison (pour les Concerts de Société).	7	50
D ^o 3 Airs variés, id., chaque.	3	60
D ^o Scène (fantaisie mélodique) avec Orchestre ou Quatuor ou Piano.	5	»
D ^o 6 Duos faciles pour 2 Flûtes, première et deuxième livraison, à.	6	»
D ^o 3 Duos concertants pour Flûte et Violon (Op. 6).	7	50
D ^o 3 Duos, id., id., (Op. 35).	7	50
D ^o 6 Trios pour Flûte, Violon et Violoncelle, dédiés à L. Drouet, première et deuxième livraisons (Op. 37), à	9	»
D ^o 3 Quatuors pour Flûte, Alto et Violoncelle, dédiés à Tulou. (Op. 23).	9	»
D ^o 3 Quatuors, id. (Op. 35).	12	»

MUSIQUE POUR LA CLARINETTE.

*** Gammes, petits airs et tablature.	1	50
GARAUDÉ. 3 Thèmes variés avec Quatuor.	3	»
D ^o 6 Duos pour Clarinette et Violon, première et deuxième livraison.	7	50
D ^o 3 Quatuors pour Clarinette, Violon, Alto et Violoncelle.	9	»
** SOIRÉES DE TIVOLI, 1 ^{re} et 2 ^e Quadrille, chaque.	2	50
** Idem, pour le Flageolet.	2	50
** Gammes, airs et tablature pour le Flageolet.	1	50

MUSIQUE POUR LE COR.

GARAUDÉ et BUZIAU. Fantaisie et Variations.	5	»
PARTITION D'OPÉRA AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.		
GARAUDÉ. La Lyre enchantée.	15	»

MUSIQUE POUR LE CHANT AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO.

GARAUDÉ. 1 ^{re} Cantate à trois voix et chœurs, pour les Fêtes et Distributions de Prix des Pensionnats de jeunes Demoiselles.	6	»
D ^o 2 ^{me} Cantate, id., id.	7	50
D ^o Cantique maçonnique à quatre voix.	3	»
D ^o 2 Rondeaux (Reine des Fleurs et Adieux à l'Amour), chaque.	3	»
D ^o Scène pour la voix de Basse (Compagnons de ma gloire).	3	»
D ^o Airs et Duos de la Lyre enchantée, à divers prix.		
D ^o La Romance et la Chansonnette, Romance dédiée à Madame Damoreau.	2	»
D ^o 100 Romances et Nocturnes, avec accompagnement de Piano, chaque.	1	50
D ^o 3 Oeuvres de Nocturnes Italiens, chaque.	7	50
PAER. 6 Ariettes italiennes.	7	50
BLANGINI. 6 Nocturnes italiens. (Op. 20).	9	»
GARAUDÉ. 100 Romances et Nocturnes, avec accompagnement de Guitare, chaque.	»	75

Principaux Ains et Duos des Opéras italiens de Rossini, Mercadante, Pacini, Vaccaj, etc., avec acc. de Piano. Prix net : Un Sou la page imprimée ou blanche.

A ce prix, on ne vend pas moins de 50 pages à la fois, et le timbre se paie à part.

AVIS PRÉLIMINAIRE DE L'AUTEUR.

Si je ne craignais de commencer un ouvrage sérieux par un jeu de mots, je dirais que l'HARMONIE est l'une des sciences sur laquelle on est le moins d'accord. Tous les grands Maîtres qui l'enseignent ont sans doute le même but: celui d'apprendre à composer de bonne musique; mais la plupart diffèrent d'opinion sur l'origine et la classification des accords, sur leur nom et la manière de les chiffrer, et même sur ce qui est permis, toléré ou défendu dans certains cas. Chacun d'eux s'est créé un système à cet égard; et, persuadé de sa bonté exclusive, il condamne sans pitié celui de ses Collègues, quoique ces dissentimens roulent, en partie, sur des points de peu d'importance réelle.

Quant à moi, je dirai avec Virgile: *non nostrum inter vos tantus componere lites*. Je n'ai point de système particulier; et j'ai adopté, dans ceux connus jusqu'ici, ce que j'ai remarqué de plus clair, de plus positif et de plus raisonnable, en me conformant néanmoins à ce qui est généralement adopté et enseigné aujourd'hui dans les classes du Conservatoire de France.

Sans me permettre aucune innovation inutile ou dangereuse dans une science dont tant de Maîtres célèbres ont approfondi les secrets et fixé les préceptes, je n'ai eu d'autre but que de chercher à les classifier dans un ordre plus rationnel, de ne faire connaître à l'élève les règles et l'emploi de chaque nouvel accord qu'au fur et à mesure qu'il sera bien familiarisé avec celui qui a été l'objet de la leçon précédente; enfin, de suivre l'exemple des meilleurs Auteurs Didactiques, et que j'ai toujours adopté dans mes SOLFÈGES et MÉTHODES DE CHANT, de prendre un à un, dans l'ordre convenable, chaque article de l'art, d'en énoncer le précepte, d'y consacrer plusieurs *Exemples* et *Exercices* spéciaux, et de composer plusieurs morceaux dans lesquels, comme dans une espèce de Thème, ce qui fait l'objet de la leçon du jour se trouve très souvent répété sous toutes les formes, de manière à ce que l'élève puisse comprendre parfaitement tout ce qui y a rapport, avant de passer à l'article suivant.

Ainsi donc, j'ai pris successivement et dans leur ordre progressif chaque accord et ses renversemens, et après avoir énoncé leurs règles, leurs exceptions et leur emploi avec divers exemples, j'ai composé sur chacun d'eux plusieurs PARTIMENTI spéciaux ou EXERCICES D'ACCOMPAGNEMENT avec la *Basse chiffrée* seule, dans lesquels cet accord ou ce renversement se trouve fréquemment répété dans presque tous les tons. L'élève, après avoir copié et rempli les Basses de ces PARTIMENTI, s'exercera à les accompagner et à les transposer sur la Basse chiffrée seule, telle qu'elle est gravée dans la 1^{re} PARTIE de ce TRAITÉ. Ensuite, dans la 2^{me} PARTIE Page 79, il trouvera le CORRIGÉ ou remplissage d'Accords de ces PARTIMENTI, de manière à ce qu'il puisse vérifier lui-même, par des moyens qui y sont expliqués, la plupart des fautes qu'il aura faites.

Quoique j'aie fait mon possible pour donner, en général, à ces PARTIMENTI une forme agréable, on appréciera, sans doute, l'extrême difficulté qui entravait mon désir à cet égard; puisqu'au lieu d'avoir, de suite, à ma disposition, toute espèce d'accords (comme dans les PARTIMENTI de *Fenaroli*, *Sala*, etc.) le plan de mon ouvrage m'astreignait à composer la plupart des miens seulement avec un, deux ou plusieurs accords. D'ailleurs comme toute autre science abstraite, l'étude de l'HARMONIE, surtout dans les commencemens, ne peut être fort récréante; mais on y trouve ensuite des développemens et des résultats d'un si grand intérêt, qu'on est loin de regretter les soins et la persévérance que les premiers travaux ont dû exiger.

J'aime à espérer que cet Ouvrage pourra, plus que tout autre, suppléer à l'absence d'un bon Maître, dans une infinité de villes où il ne s'en trouve point. Puissai-je avoir réussi, dans cette *Théorie pratique* de l'HARMONIE, à en diminuer de beaucoup les difficultés, à abrégér le tems consacré à cette étude, et à populariser le goût d'une science trop peu cultivée en France, et qu'on peut cependant considérer comme *la clef de l'art musical*, puisque, seule, elle apprend à bien apprécier les Compositions de tout genre des grands Maîtres de toutes les Ecoles!

L'HARMONIE RENDUE FACILE,

OU

THÉORIE PRATIQUE DE CETTE SCIENCE,

De l'Accompagnement de la BASSE CHIFFRÉE et de la PARTITION,

PAR

Alexis de GARAUDE.

CHAPITRE 1^{er}

De l'HARMONIE; des CONSONNANCES, et des DISSONNANCES dans les Accords, et dans les Intervalles.

Tableau de ces derniers, et de leurs *Renversemens*.

§ I. On nomme *Harmonie* la réunion de plusieurs sons qu'on fait entendre à la fois, et qui sont combinés d'une manière agréable et régulière. La réunion simultanée de ces sons se nomme *Accord*. Ils se divisent en deux classes: *Accords Consonnans*, et *Accords Dissonans*. Les premiers sont ceux qui satisfont l'oreille, sans avoir besoin d'être précédés ni suivis par aucun autre accord. Les *Accords parfaits* majeurs et mineurs sont donc les seuls accords consonnans.

EXEMPLES.

Les *Accords Dissonans*, au contraire, ne peuvent se passer d'un autre accord qui y fasse suite, en en amenant la *résolution* sur un accord consonnant qui conclue la phrase musicale, soit tout-à-fait, soit momentanément.

EXEMPLES.

§ II. Une parfaite connaissance de la distance des sons entr'eux, qu'on nomme *Intervalle*, est indispensable dans l'étude de l'Harmonie. Voici le Tableau des diverses espèces d'Intervalles et de leurs *Renversemens*.

Les *Secondes*, étant renversées, produisent des *Septièmes*.
Secondes mineure, Seconde majeure, Seconde augmentée.
Septième majeure, Septième mineure, Septième diminuée.

Les *Tierces*, étant renversées, produisent des *Sixtes*.
Tierce mineure, Tierce majeure, Tierce augmentée.
Sixte majeure, Sixte mineure, Sixte diminuée.

Les *Quartres*, étant renversées, produisent des *Quintes*.
Quarte diminuée, Quarte juste, Quarte augmentée.
Quinte augmentée, Quinte juste, Quinte diminuée.

Les *Quintes*, étant renversées, produisent des *Quartres*.
Quinte diminuée, Quinte juste, Quinte augmentée.
Quarte augmentée, Quarte juste, Quarte diminuée.

Les Sixtes, étant renversées, produisent des Tierces.

Sixte mineure, Sixte majeure, Sixte augmentée.

Tierce majeure, Tierce mineure, Tierce diminuée.

Les Septièmes, étant renversées, produisent des Secondes.

Septième diminuée, Septième mineure, Septième majeure.

Seconde augmentée, Seconde majeure, Seconde mineure.

Le renversement des Intervalles peut se résumer par les chiffres ci - après :

{	Ceux - ci	1 ou Unisson.	2 ^{de}	3 ^{re}	4 ^{te}	5 ^{te}	6 ^{te}	7 ^{me}	8 ^{ve}	} et vice versa.
	deviennent...	8 ^{ve}	7 ^{me}	6 ^{te}	5 ^{te}	4 ^{te}	3 ^{re}	2 ^{de}	1 ou Unisson.	

Il résulte aussi du tableau précédent que 1^o. les Intervalles *diminués*, étant renversés, deviennent *augmentés*; 2^o. les Intervalles *Mineurs* deviennent *Majeurs*; 3^o. les Intervalles *Majeurs* deviennent *Mineurs*; 4^o. les Intervalles *augmentés* deviennent *diminués*.

§ III. Les Intervalles sont consonnans ou dissonnans, selon qu'ils forment un sens complet ou suspendu. Les Intervalles consonnans se divisent en *consonnances parfaites* ou *imparfaites*. Telles sont :

A l'exception de ces Intervalles, tous les autres sont dissonnans.

La Tierce et la Sixte de l'exemple précédent peuvent être majeures ou mineures, sans cesser d'être consonnances : c'est pourquoi on les appelle Consonnances imparfaites ; tandis qu'au contraire on ne pourrait altérer la Quarte, la Quinte, et l'Octave, sans en faire des Dissonnances. Toute Dissonnance produite par un Intervalle mineur ou diminué doit descendre d'une seconde majeure ou mineure. Toute Dissonnance produite par un Intervalle majeur ou augmenté doit monter d'un demi ton.

CHAPITRE II.

Des CHIFFRES, signes indicatifs des divers Accords usités dans l'Harmonie.

Les *chiffres* qui se posent sur les Notes de la Basse représentent numériquement les intervalles des autres Notes que l'on doit y ajouter. Ainsi, un 2 représente la Note qui forme l'intervalle de seconde, à partir de la Note de la Basse; un 3 en représente la tierce; un 4 en représente la quarte; un 5 en représente la quinte; un 6 en représente la sixte; un 7 en représente la septième; un 8 en représente l'octave; un 9 en représente la neuvième.

(1) L'intervalle de Tierce diminuée s'emploie fréquemment dans la Mélodie; mais, dans l'Harmonie, il n'entre dans aucun accord, si ce n'est par licence.

(2) L'intervalle de Quarte, étant moins flatteur à l'oreille, est considéré comme consonnance faible et vague, tandis que les autres sont d'un effet positif. Lorsque la Quarte est accompagnée de la Quinte, elle est dissonnance.

EXEMPLE.

Intervalles numériques,
indiqués
par
les chiffres
de la Basse.

A musical staff in bass clef with a treble clef above it. The bass staff contains eight notes with numbers 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, and 9 written below them. The treble staff contains notes that are higher than the bass staff notes, illustrating the intervals between them.

Si ces intervalles ajoutés aux Notes de la Basse sont altérés, cette altération s'indique en plaçant, à gauche et en haut du chiffre, le Dièze, ou le Bemol, ou le Bécarré qui rendent cet intervalle majeur, ou mineur, ou diminué, ou augmenté.

EXEMPLE.

Intervalles altérés,
indiqués
par
les chiffres altérés
de la Basse.

A musical staff in bass clef with a treble clef above it. The bass staff contains six notes with numbers 3, 3, 7, 5, #5, and 8 written below them. The treble staff contains notes that are higher than the bass staff notes, illustrating the altered intervals between them.

Si les intervalles augmentés ne sont point indiqués par leurs Dièzes ou Bécarrés altératifs, on remplace ces derniers par une petite croix placée à gauche et en haut du chiffre.

Quant aux intervalles diminués, on place à côté de leurs chiffres les Bémols ou les Bécarrés qui les désignent. La quinte diminuée et la septième diminuée s'indiquent plus particulièrement par une petite barre qui traverse obliquement leurs chiffres. Ce signe diminutif peut aussi s'appliquer quelquefois à la quarte.

EXEMPLE.

A musical staff in bass clef with a treble clef above it. The bass staff contains ten notes with numbers 3, +4, 6, 5, 5, 7, 5, 3, 4, 4, 3 written below them. The treble staff contains notes that are higher than the bass staff notes. Labels above the staff identify the intervals: 'Quarte augmentée' (above the first two notes), 'Quinte diminuée' (above the third and fourth notes), 'Septième diminuée' (above the fifth and sixth notes), and 'Quarte diminuée' (above the seventh and eighth notes).

Un chiffre ne représente pas seulement l'intervalle qu'il indique; mais il en sous-entend un ou plusieurs autres. Il n'est point d'obligation d'exécuter de la main droite, (1) à leur véritable intervalle, les Notes indiquées par les chiffres. Ces Notes peuvent se renverser à une octave et quelquefois deux octaves au-dessus, selon que la suite des accords exige telle ou telle position de la main droite; car c'est la Basse qui, seule, constitue l'accord, et non le placement régulier des intervalles qui l'accompagnent. On comprendra mieux ceci, lorsqu'on aura médité le tableau des accords ci-après.

CHAPITRE III.

ACCORDS CONSONNANS.

Des ACCORDS PARFAITS, et de leurs *Renversemens*; des diverses FACES ou POSITIONS des Intervalles d'accompagnement; des MOUVEMENS.

ACCORD PARFAIT MAJEUR.

♩ I. Cet accord peut se chiffrer par un 3, ou par un 5, ou par un 8, ou par $\frac{5}{3}$, ou par $\frac{8}{3}$, lesquels in-

(1) «Le Piano étant l'instrument le plus convenable pour faire bien concevoir l'étude de l'Harmonie, j'y ai rapporté la plupart des Exemples contenus dans ce TRAITÉ.

diquent d'une manière plus précise quelle doit en être la Note supérieure d'accompagnement, selon que la résolution de la Dissonnance qui précède se fait sur sa tierce, sur sa quinte ou sur son octave. Ordinairement, on ne le chiffre pas du tout. Il se place sur la *Tonique* ou première Note du Ton.

Intervalles dont cet accord s'accompagne; diverses positions de la main droite.

Diverses Positions de la main droite, déterminées par l'accord précédent ou suivant.

Sans chiffres ou par 3, ou par 5, ou par 8, ou par 5, ou par 3. Sans chiffres, ou selon l'une des cinq manières ci à côté.

Diverses manières de chiffrer l'accord parfait.

Basse chiffrée.

Renverser un Accord, c'est transporter à l'aigu sa Note grave qui en était la Basse. Cet accord, sans cesser d'appartenir à l'accord *fondamental* ou *générateur* primitif, se présente alors sous une autre face, et se chiffre différemment. Chaque genre d'accord peut donc se renverser, et présenter trois ou quatre faces différentes, selon qu'il est composé de trois ou quatre Notes.

L'ACCORD PARFAIT, étant composé de trois Notes, présente deux *Renversemens*.

Intervalles d'accompagnement, et diverses positions de la main droite.

Premier Renversement. Accord de SIXTE. Sixte mineure. Tierce mineure.

Second Renversement. Accord de QUARTE et SIXTE. Sixte majeure. Quarte.

Il se chiffre par 6 6 6 6 6 6 Il se chiffre par 6 6 6 6 6 6

Basse chiffrée.

On a vu, par cet exemple sur l'ACCORD PARFAIT majeur, qu'on peut doubler à la main droite, certaines Notes de l'accord, et renverser de plusieurs manières celles indiquées par les chiffres, selon l'accord qui précède et celui qui suit. Ces règles pouvant s'appliquer à tous les accords suivans, je cesserai d'y indiquer les diverses Positions de la main droite.

Je ferai observer seulement qu'il ne faut jamais doubler les Notes qui ont une résolution forcée, telles que la Note sensible, la Quinte diminuée et la Septième. Il faut donc calculer les diverses Positions de la main droite, ainsi que les Notes que l'on peut y renverser ou y doubler, de manière à ne jamais faire deux quintes, ni deux octaves de suite, dans deux parties différentes, comme on le verra plus tard.

ACCORD PARFAIT Mineur.

II. Il se chiffre selon les mêmes règles que l'ACCORD PARFAIT majeur. Lorsque la tierce n'est pas indiquée à la clef comme étant mineure, il faut alors l'indiquer audessus de la Basse par le Bémol ou le Bécarré qui la rend en effet mineure.

Intervalles d'accompagnement.

ACCORD PARFAIT mineur. Quinte majeure. Tierce mineure. (N.B. On ne met ce bémol qu'autant que la tierce du ton est bénolescée, accidentellement. Il se chiffre par 5)

Premier Renversement. Sixte majeure. Tierce majeure. Il se chiffre par 6

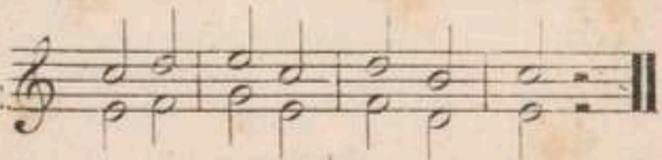
Second Renversement. Sixte mineure. Quarte. Il se chiffre par 6

Basse chiffrée.

III. Il y a trois sortes de *Mouvements*, ou marche des parties.

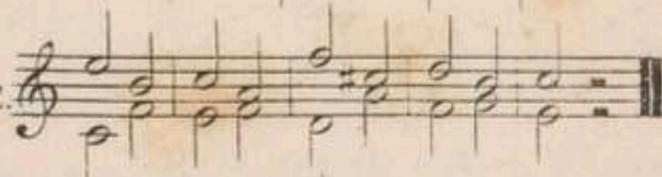
Le Mouvement droit, ou Mouvement semblable, dans lequel les parties montent ou descendent à la fois

EXEMPLE.



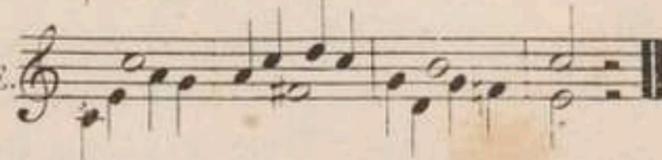
Le Mouvement contraire, où une ou plusieurs parties montent, tandis que les autres descendent, *et vice versa*.

EXEMPLE.



Le Mouvement oblique, où une ou plusieurs parties montent ou descendent, tandis que les autres restent en place.

EXEMPLE.



Le mouvement oblique et le mouvement contraire sont ceux qui offrent le plus de richesses et de ressources à l'Harmonie.

Lorsqu'il se trouve plusieurs ACCORDS PARFAITS de suite, il faut employer le mouvement contraire dans les parties, c'est-à-dire, faire descendre les Notes de la main droite, tandis que la Basse monte; ou lorsque la Basse descend, faire monter les Notes indiquées par les chiffres, afin d'éviter la faute de faire deux consonnances parfaites de suite, c'est à dire, deux quintes ou deux octaves: ce qui affecterait l'oreille d'une manière désagréable. (Voyez l'exemple N^o 1.)

Il est cependant toléré de faire deux quintes de suite en descendant, pourvu que la seconde soit une quinte diminuée. (Voyez l'exemple N^o 2.)

On peut aussi faire de suite deux quintes justes, en employant le mouvement contraire. (Voyez l'exemple N^o 3.)

Il est défendu d'arriver sur une consonnance parfaite par le mouvement semblable. (Voyez l'exemple N^o 4.)

Plusieurs octaves de suite sont d'un bon effet, dans une phrase où toutes les parties marchent à l'unisson. (Voyez l'exemple N^o 5.)

1. mauvais. Deux quintes de suite, deux octaves de suite.
 2. bon. deux quintes dont la seconde est diminuée.
 3. bon. deux quintes par mouvement contraire.
 4. mauvais. arriver sur une consonnance parfaite par mouvement droit.
 5. bon. octaves de suite dans une phrase à l'unisson.

EXEMPLE
d'une suite d'ACCORDS
PARFAITS où le mou-
vement contraire est
employé.

Il existe une autre manière d'unir entr'eux les accords parfaits: c'est d'en préparer la quinte, c'est-à-dire qu'il faut que la Note qui devient quinte dans l'accord suivant soit déjà entendue dans l'accord qui le précède. Cette préparation sera indiquée par une liaison dans les exemples suivants.

SUITE D'ACCORDS PARFAITS MAJEURS et MINEURS.

Elles sont aussi tolérées en montant, dans les parties intermédiaires de l'accord de 7^{ème} DIMINUÉE.

IV. Les *Partimenti* ou *Exercices d'accompagnement* ci-après devront être recopiés par l'Élève, soit en accolades de deux lignes, afin de remplir à la ligne supérieure les Notes des *Accords plaqués*, s'il veut s'en tenir à l'accompagnement de Piano; soit en accolades de quatre lignes, (1) s'il veut écrire l'Harmonie à quatre parties distinctes. Lorsqu'on remplira les Accords de ces Leçons, en observant les règles précitées, il faut avoir soin, autant que possible, de ne point faire sauter les parties au delà d'un ou deux degrés supérieurs ou inférieurs, c'est-à-dire, de chercher à maintenir les accords dans l'une des trois Positions qu'on voudra adopter, selon l'un des exemples ci-après. Je ferai cependant remarquer que cette règle ne peut être stricte que pour une partie de ces premiers Exercices. Il est souvent permis de s'en écarter, soit pour prendre une nouvelle Position que nécessite la préparation de quelques accords, soit pour chercher à créer une Mélodie dans les Notes supérieures de la main droite, soit enfin pour soutenir la voix, en accompagnant les SOLFÈGES.

Lorsque l'Élève aura écrit plusieurs de ces Exercices, et qu'ils auront été corrigés par le Maître, il devra les accompagner lui-même sur la Basse chiffrée seule, tels qu'ils sont gravés dans ce TRAITÉ. Ensuite, il sera très utile de s'exercer à les accompagner, transposés dans les principaux Tons Diésés et Bémolisés.

EXEMPLE des 3 POSITIONS

de la main droite sur la Basse chiffrée des ACCORDS PARFAITS majeurs et mineurs.

1. POSITION

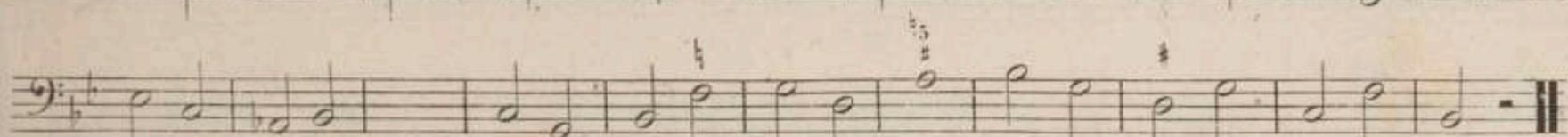
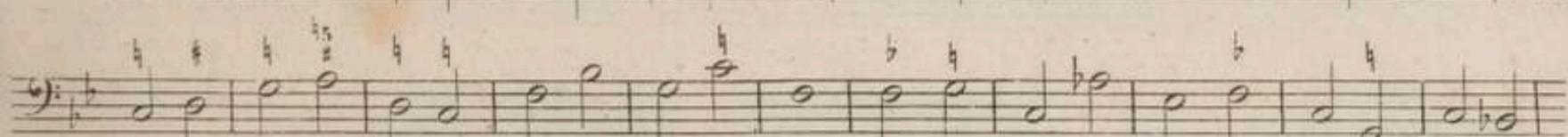
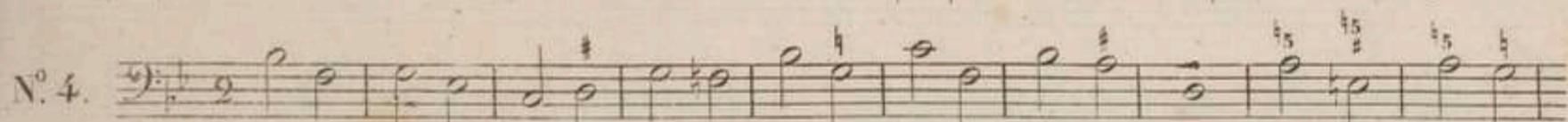
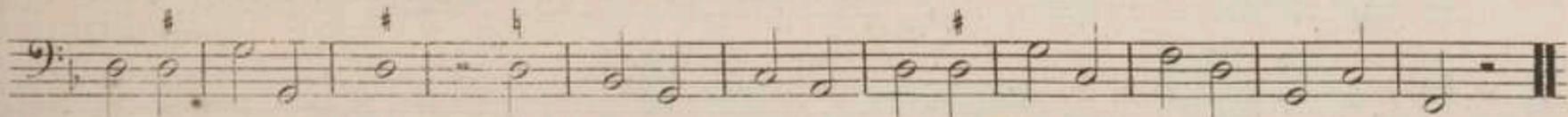
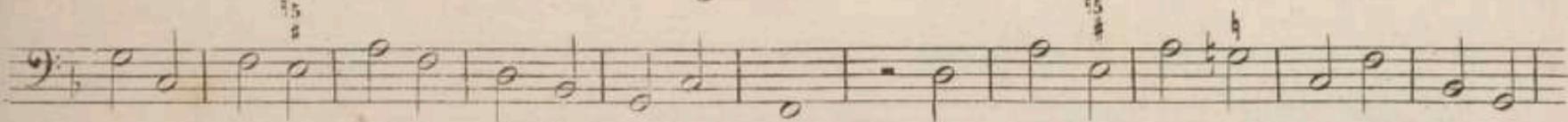
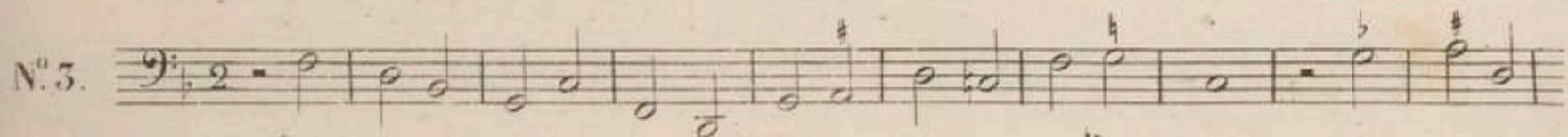
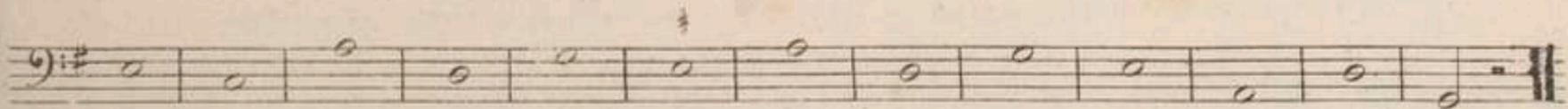
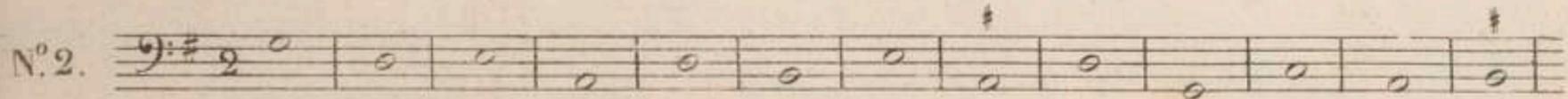
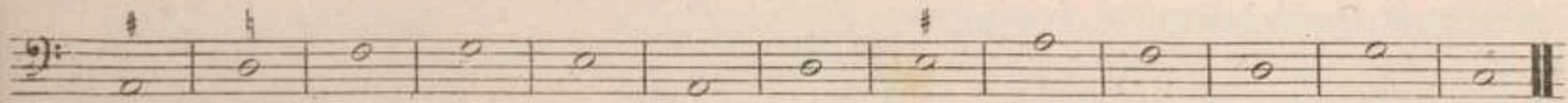
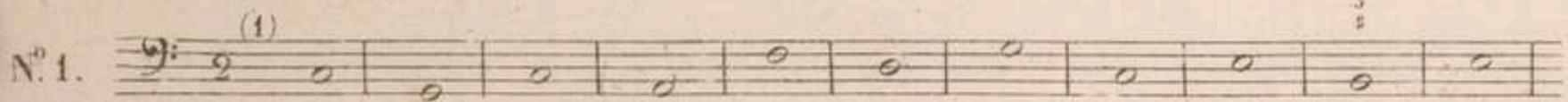
2. POSITION
sur la même Basse

3. POSITION
sur la même Basse

(1) L'Exemple suivant, écrit à 4 parties, est le même que celui écrit pour le Piano, sur la 1^{re} position. Il suffira pour indiquer à l'Élève la manière d'écrire ainsi les *Partimenti* contenus dans ce TRAITÉ.

(2) Un Dieze, un Bémol ou un Bécarre placés sous un chiffre, ou seuls sur une Note, indiquent toujours la Tierce de l'accord, et l'altération qu'elle subit passagèrement.

PARTIMENTI ou EXERCICES D'ACCOMPAGNEMENT sur les ACCORDS PARFAITS Majeurs et Mineurs



(Examinez Page 79, le CORRIGÉ de ces quatre premiers N^{os}, et continuez ainsi pour les N^{os} suivans.)

♩ V. Accord de SIXTE, 1^{er} Renversement des ACCORDS PARFAITS Majeurs et Mineurs. (Voyez Page 7)

Cet accord se place sur la *Médiate* ou troisième Note du ton. Il s'enchaîne aux autres, d'après les règles précitées. Il faut observer en outre que la Note de Basse de cet Accord ne doit jamais être doublée lorsqu'elle représente la Note sensible du ton, parcequ'il en résulterait la faute de deux octaves de suite. Lorsqu'il se trouvera une suite d'Accords de Sixte par degrés conjoints,

(1) L'Harmonie peut s'écrire à deux, trois, quatre, cinq ou six parties, dont on peut même augmenter encore le nombre. Ces Exercices devront être écrits à trois ou quatre parties. Dans tous les divers Accords, il est essentiel de savoir discerner quels sont les Intervalles qui, ayant une résolution déterminée, ne peuvent se doubler sans faire la faute de deux Octaves de suite? (Tels sont, comme on l'a déjà dit, la *quinte diminuée*, la *septième* et la *note sensible*.) Quels sont ceux dont l'effet est vague, et qu'on peut supprimer, surtout en écrivant à trois parties? (Tels sont l'*octave* et la *quinte juste*.) enfin, quels sont ceux qui, étant susceptibles d'une double résolution, soit en montant, soit en descendant, peuvent se doubler dans plusieurs Accords? L'usage fera connaître ces derniers. Je n'ai presque jamais chiffré les ACCORDS PARFAITS de ces premiers Exercices, afin qu'on puisse les accompagner plus facilement dans les Trois positions de l'accord. (162)

en montant ou en descendant, il faut conserver dans chaque accord les Intervalles de Tierce et Sixte, dans leur position primitive, afin de ne pas faire des quintes de suite. Cependant on peut aussi écrire des suites de Sixtes à 4, 5 et 6 parties, en employant le mouvement contraire. On double souvent la Tierce de cet accord, lorsqu'on écrit à quatre parties.

EXEMPLES.

EXEMPLE D'UNE SUITE D'ACCORDS DE SIXTE.

EXERCICES d'Accompagnement sur l'Accord de SIXTE.

N^o 5.

N^o 6.

N^o 7. *Andante.*

N^o 8. *All. non tanto.*

(1) Cette petite barre, nommée, barre de *continuité*, ou de *prolongation*, placée sur deux ou plusieurs notes de la Basse, signifie que les notes d'accompagnement de l'accord restent les mêmes, quelqu'ait le changement de notes à la Basse, sauf l'exception du second Nota ci-après. Lorsqu'elle se trouve placée sur plusieurs notes, sans être précédée d'un chiffre, elle indique l'ACCORD PARFAIT, sur la première de ces notes, lequel doit se prolonger sur les suivantes.

(2) Dans cette mesure, et autres cas semblables, quoique les Notes de l'accord soient les mêmes, il faut cependant en changer la position dans la main droite, pour éviter les deux octaves de suite. Il faut donc écrire ainsi :

(3) Même observation que pour le Nota du N^o 6.

N^o 9. *Maestoso.* $\frac{6}{4}$

VI. Accord de QUARTE et SIXTE, Second *Renversement* des ACCORDS PARFAITS majeurs et mineurs (Voyez Page 7.)

Cet accord se place sur la *Dominante*, ou cinquième Note du ton. Il s'accompagne de quarte juste, et de Sixte majeure ou mineure, selon que le mode est majeur ou mineur. Il se chiffre par $\frac{6}{4}$.

Emploi de l'Accord de QUARTE et SIXTE.

EXERCICES d'accompagnement sur cet Accord.

N^o 10. *Moderato.* $\frac{6}{4}$

N^o 11. *All.^o giusto.* $\frac{6}{4}$

N^o 12. *Moderato.* $\frac{6}{4}$

(1) Ce 3 indique que la Tierce doit être la note supérieure de l'accompagnement de cet Accord, selon la règle expliquée, Pages 6. et 7.

(2) On peut faire plusieurs Accords sur une seule note, lorsque celle-ci est surmontée de plusieurs chiffres qui les indiquent, selon la manière dont ils sont placés sur les divers tems de la mesure. EXEMPLE.

§ I. Accord de QUINTE DIMINUÉE.

Les Compositeurs modernes varient d'opinion sur cet Accord. *Catel* ne le classe point parmi les Accords Dissonnans et le place sur la Note sensible du Mode majeur, et sur la 2^{de} Note du Mode mineur. *Reicha* le considère comme Dissonnant, et le place sur le 2^d degré d'une Gamme mineure, ajoutant que lorsqu'il est placé sur la 7^{eme} note du Ton majeur, il ne peut être employé que dans des Marches régulières. D'autres auteurs n'en font aucune mention.

Je pense qu'il doit se placer sur la 2^{de} note d'une Gamme mineure, ou sur la note sensible d'un Ton majeur ou mineur, sur lequel il peut faire sa résolution. Mais dans ce dernier cas, il est censé représenter le 1^{er} Renversement de l'Accord de SEPTIEME DOMINANTE, dont on n'aurait pas indiqué la Sixte. Je le classe parmi les Accords dissonnans, parcequ'il ne peut, comme l'ACCORD PARFAIT, donner le sentiment du repos, et qu'il doit se résoudre sur un Accord consonnant.

Il s'accompagne de Tierce mineure et de Quinte diminuée. Il se chiffre par 5, ou 5̄.

	Accord de QUINTE DIMINUÉE.	Premier Renversement.	Second Renversement.
Intervalles d'accompagnement.	Quinte diminuée. Tierce mineure.	Sixte majeure. Tierce mineure.	Sixte majeure. Quarte augmentée.
Basse chiffrée.	Il se chiffre par 5 ou 5̄	Il se chiffre par 6, ou 6̄, ou 6̄, selon les dièzes ou bémols qui sont à la clef.	Il se chiffre par +6̄

Lorsque cet accord se place sur la note sensible du ton majeur ou mineur, on peut en doubler la Tierce; mais jamais la note fondamentale. Celle-ci, au contraire, peut être doublée, lorsque cet accord est employé pour conduire au ton mineur relatif.

	Accord de QUINTE DIMINUÉE.		Premier Renversement.		Second Renversement.	
	mode majeur.	mode mineur.	mode majeur.	mode mineur.	mode majeur.	mode mineur.
Emploi de l'accord de QUINTE DIMINUÉE.	Musical notation showing chord voicings and resolutions in major and minor modes for the diminished fifth and its inversions.					

EXERCICES d'Accompagnement sur cet Accord.

N^o 13. All.^o non tanto. *f*

N^o 14. All.^o moderato. *f*

crés:

(1) Lorsque cet Accord fait sa résolution immédiate sur un ACCORD PARFAIT majeur ou mineur, on retranche ordinairement la quinte de celui-ci. La Note qui forme l'intervalle de Quinte diminuée doit toujours descendre d'un demi-ton.

Tempo di Minuetto.

N^o 15.

II. 1^{re} Renvoiement de l'Accord de QUINTE DIMINUÉE.

Il se place sur la 4^{ème} note d'une Gamme mineure, ou sur la 2^{ème} note d'un ton majeur ou mineur. Il s'accompagne de Tierce mineure et Sixte majeure. On peut en doubler la Tierce, comme étant susceptible d'avoir une double résolution. Il se chiffre par 6, ou [♯]6, ou [♭]6, selon ce qui est à la clef.

N^o 16. Andante.

N^o 17. Modérato.

III. 2^{ème} Renvoiement de l'Accord de QUINTE DIMINUÉE.

Ce renvoiement, qui est rarement employé, se place sur la 6^{ème} note d'une Gamme mineure. Il s'accompagne de Quarte augmentée et de Sixte majeure. On peut en doubler la Quarte. Son chiffre est [♯]6. Maestoso.

N^o 18. Maestoso.

(1) Le La étant Bémol dans cet accord, j'ai dû le désigner par [♭]5, quoique d'après l'accord précédent 5, la Tierce en soit la résolution naturelle. Il est essentiel d'habituer l'élève à discerner la meilleure résolution des Accords Dissonans. Les Italiens, ainsi que je l'ai dit, ont une manière de chiffrer qui désigne positivement ces résolutions et la position qu'ils veulent donner à un accord. Ainsi, au lieu de chiffrer, selon notre usage

Ils chiffrent ainsi:

Cette manière a sans doute l'avantage de mieux préciser l'intention du Compositeur; mais, d'un autre côté, cette subversion et cette multiplicité de chiffres embrouillent l'œil, et nuisent à la rapidité de la lecture musicale. C'est ce qui a fait préférer, en France, une manière de chiffrer plus simple; pour peu que l'élève ait d'intelligence, il s'habitue promptement à saisir la meilleure position et résolution des Accords.

All. non tanto. $\frac{6}{6}$ $\frac{6}{6}$ $\frac{+6}{4}$ $\frac{8}{8}$ $\frac{6}{6}$ $\frac{+6}{4}$ $\frac{8}{8}$ $\frac{6}{6}$ $\frac{+6}{4}$ $\frac{8}{8}$ $\frac{6}{6}$ $\frac{+6}{4}$ $\frac{8}{8}$

N^o 19.

(1) $\frac{+6}{4}$ $\frac{6}{6}$ $\frac{+6}{4}$ $\frac{6}{6}$ $\frac{+6}{4}$ $\frac{6}{6}$ $\frac{+6}{4}$ $\frac{6}{6}$ $\frac{+6}{4}$ $\frac{6}{6}$ $\frac{+6}{4}$ $\frac{6}{6}$ $\frac{+6}{4}$ $\frac{6}{6}$

$\frac{2}{4}$ IV. Accord de QUINTE AUGMENTÉE (2)

Il se place sur toutes les notes de la Gamme ou l'on peut pratiquer un accord parfait. Il s'accompagne de Tierce majeure et de Quinte augmentée. Il se chiffre par $\frac{+5}{5}$ ou $\frac{5}{5}$ ou par 5 précédé d'un Dièze ou d'un Bécarré, selon ce qui est à la clef. Il ne faut point doubler la quinte de cet accord, car il en résulterait deux Octaves de suite.

	Accord de QUINTE AUGMENTÉE.	Premier Renversement.	Second Renversement.
Intervalles d'accompagnement.	Quinte augmentée - Tierce majeure. $\frac{+5}{5}$	Sixte mineure - Tierce majeure. $\frac{6}{5}$	Sixte mineure - Quinte diminuée. $\frac{6}{4}$
Basse chiffrée.	Il se chiffre par $\frac{+5}{5}$ ou $\frac{5}{5}$	Il se chiffre par $\frac{6}{5}$ ou $\frac{6}{5}$ ou selon les dièzes ou bémols qui sont à la clef.	Il se chiffre par $\frac{6}{4}$ (3)

Emploi de cet ACCORD.

	Accord de QUINTE AUGMENTÉE.	Premier Renversement.	Second Renversement.

EXERCICES d'Accompagnement sur l'Accord de QUINTE AUGMENTÉE.

Moderato. $\frac{+5}{5}$ $\frac{6}{6}$ $\frac{6}{6}$ $\frac{+6}{4}$ $\frac{8}{8}$ $\frac{+6}{4}$ $\frac{8}{8}$ $\frac{6}{6}$ $\frac{+6}{4}$ $\frac{8}{8}$ $\frac{6}{6}$ $\frac{+6}{4}$ $\frac{8}{8}$ $\frac{6}{6}$ $\frac{+6}{4}$ $\frac{8}{8}$

N^o 20.

$\frac{6}{6}$ $\frac{+5}{5}$ $\frac{6}{6}$

(1) Il est d'usage que, dans un cas semblable, on écrive plutôt ainsi:

(2) Plusieurs Auteurs ne le considèrent point spécialement comme Accord; mais seulement comme altération passagère de l'ACCORD PARFAIT: ce qui est réel, en effet. Cependant *Reicha*, et quelques autres Théoriciens célèbres le comprennent dans leur classification d'accords. Je pense qu'il est naturel d'adopter ce Système, puisque, étant à trois Notes, il se trouve naturellement placé après les ACCORDS PARFAITS, et l'accord de QUINTE DIMINUÉE, qui offrent aussi le même nombre de notes et de Renversements. (Voyez Page 39, le Chapitre des INTERVALLES ALTÉRÉS.)

(3) La barre transversale étant adoptée comme signe d'intervalle diminué pour la quinte et la septième, j'ai cru devoir l'appliquer aussi à la quarte; mais cet usage n'est pas général.

(4) La Tierce Diézée est conservée pendant ces deux Mesures.

16
 All.^o non tanto. $\frac{6}{4}$ 5 6 6 5 2^b 4 5 6 4 $\frac{6}{4}$ 8 5 6 6 6 6
 N^o 21.

2 V. 1^{er} Renversement de l'Accord de QUINTE AUGMENTÉE.

Il se place sur la médiante, et s'accompagne de Tierce majeure et Sixte mineure. Il se chiffre par $\frac{6}{4}$ ou $\frac{6}{5}$. Il ne faut jamais doubler la Tierce de cet Accord.

Allegretto. $\frac{6}{5}$ 5 2^b 6 3 5 6 3 5 5 2^b 4 5 6 3 5 6 3 5
 N^o 22.

All.^o non tanto. $\frac{6}{5}$ 5 2^b 6 3 5 6 3 5 5 2^b 4 5 6 3 5 6 3 5
 N^o 25.

2 VI. 2^{ème} Renversement de l'Accord de QUINTE AUGMENTÉE.

Il se place sur la Dominante augmentée, et s'accompagne de Quarte diminuée et de Sixte mineure. Il se chiffre par $\frac{6}{4}$. On peut doubler la Sixte mineure de cet Accord, mais jamais la note grave. Dans les Accords parfaits qui le précèdent immédiatement il faut en retrancher la Quinte, afin d'éviter la *fausse relation* ou mauvais effet qui résulterait du choc dur à l'oreille de cette note de Quinte qui, entendue naturelle dans une partie, deviendrait de suite altérée dans une autre: ces sortes d'al-

térations sur une même note devant toujours se faire dans la même partie:

EXEMPLE.

Moderato. $\frac{6}{4}$ 5 6 5 3 6 8 5 3 8 2^b 4 5 6 8 4 6 5
 N^o 24.

(1) Souvent aussi on évite de chiffrer cet Accord. Dans ce cas, cette mesure s'écrirait ainsi: ce qui est la même chose.

Moderato.

N^o 25.

♩ VII. Accord de SEPTIÈME DOMINANTE.

C'est un ACCORD PARFAIT placé sur la Dominante, auquel on ajoute la Septième mineure. Il s'accompagne donc de Tierce majeure, de Quinte juste et de Septième mineure, et se chiffre par 7. On en supprime quelquefois la Quinte, surtout en écrivant à trois parties. De tous les accords dissonans, c'est le plus doux à l'oreille. Il faut éviter de doubler la Tierce ni la Septième de cet accord, dans telle partie que les deux Notes puissent se trouver. La Tierce, étant la Note sensible du Ton, doit monter sur la Tonique, où elle fait sa résolution; la Septième doit descendre sur la Sixte, sauf quelques exceptions indiqués par l'Harmonie même; il en est de même de tous les autres accords de Septième.

Cet accord, étant composé de quatre Notes, produit trois Renversemens.

	SEPTIÈME DOMINANTE.	Premier Renversement.	Second Renversement.	Troisième Renversement.
Intervalles d'accompagnement.	Septième mineure. Quinte. Tierce majeure.	Sixte mineure. Quinte diminuée. Tierce mineure.	Sixte majeure. Quarte. Tierce mineure.	Sixte majeure. Quarte augmentée. Seconde majeure.
Basse chiffrée.	Il se chiffre par 7	Il se chiffre par 6/5	Il se chiffre par +6	Il se chiffre par +4 ou 2

Suite d'ACCORDS PARFAITS et d'Accords de SEPTIÈME DOMINANTE, ainsi que de ses trois Renversemens.

EXERCICES d'Accompagnement sur l'Accord de SEPTIÈME DOMINANTE.

Andante.

N^o 26.

(1) Dans cet Exemple, j'ai indiqué par une barre les notes dissonantes qui doivent monter ou descendre. Les autres notes peuvent avoir une double résolution, ou rester en place. Je ferai de même pour les Exemples des autres Accords dissonans.

(2) La Quinte juste étant obligatoire dans l'Accord de 7^{ème} DOMINANTE, il est inutile de chiffrer son altération. (62)

All. moderato. 7 6 6 5 6 8 7 8 6 b7 5 6 6 b7

N^o 27. *f*

XI. Accord de SEPTIÈME SENSIBLE.

Cet Accord provient d'une *substitution* du 6^{ème} degré à la Dominante, dans le 1^{er} Renversement de l'Accord de SEPTIÈME DOMINANTE. EXEMPLE.

(1) N^o Quelques Maîtres le considèrent comme un accord de 9^{ème} MAJEURE, dont on retranche la Note fondamentale.

L'accord de SEPTIÈME SENSIBLE s'accompagne de Tierce mineure, Quinte diminuée et Septième mineure. Il se chiffre par $\frac{7}{5}$, et se place sur la note sensible du Ton majeur, ou sur le second degré de son Ton mineur relatif; car, ainsi que l'accord de QUINTE DIMINUÉE, il est susceptible de ces deux diverses Résolutions. Dans ce dernier cas; il se nomme SEPTIÈME de SECONDE du mode mineur. On retranche ordinairement la Tierce lorsque cet accord fait sa résolution dans le mode majeur, et on ne peut en doubler la note grave. Dans le mode mineur, ces exceptions n'ont point lieu. Cet Accord et ses trois Renversemens sont fréquemment suivis des Accords de SEPTIÈME DOMINANTE qui leur correspondent.

EXEMPLES.

	SEPTIÈME SENSIBLE	Premier Renversement.	Second Renversement.	Troisième Renversement.
Intervalles	Septième mineure. Quinte diminuée. Tierce mineure.	Sixte majeure. Quinte. Tierce mineure.	Sixte majeure. Quarte augmentée. Tierce majeure.	Sixte mineure. Quarte. Seconde majeure.
l'accompagnement.				
Basse chiffrée.	Il se chiffre par $\frac{7}{5}$.	Il se chiffre par $\frac{6}{5}$.	Il se chiffre par $\frac{+4}{3}$.	Il se chiffre par 2.

Emploi de l'Accord de SEPTIÈME SENSIBLE et de ses trois Renversemens.

(2)

EXERCICES d'Accompagnement sur l'Accord de SEPTIÈME SENSIBLE.

Moderato. $5 \frac{7}{5} 5 5 6 \frac{6}{5} 3 +4 6 +6 \frac{6}{5} \frac{6}{4} \frac{7}{5} \frac{6}{5} 5 \frac{6}{5} 5 \frac{6}{5} 4$

N^o 34.

(1) C'est de cette même substitution que les Accords de SEPTIÈME DIMINUÉE et de NEUVIÈME DOMINANTE tirent leur origine, comme on le verra plus tard. Cette opinion, consignée par M. Fétis dans l'un de ses ouvrages, est généralement adoptée dans les Classes du Conservatoire.

(2) Dans l'emploi du 1^{er} et du 2^{ème} Renversement de SEPTIÈME SENSIBLE, il faut, dans le mode majeur, disposer les parties d'Accompagnement telles qu'elles le sont aux deux Exemples surmontés d'une Astérisque *. Cependant, lorsqu'on emploie le 1^{er} Renversement devant l'Accord de QUARTE et SIXTE, dans la Cadence parfaite, on peut en disposer les notes d'accompagnement comme on veut.

♩ XIII. 2^{ème} Renversement de SEPTIEME SENSIBLE. Accord de TIERCE et QUARTE augmentée.

Il se place sur le quatrième degré du Ton majeur, ou sur le sixième de son Ton mineur relatif, et s'accompagne de Tierce majeure, Quarte augmentée et Sixte majeure. Il se chiffre par $\frac{4}{3}$. A trois parties, on en retranche la Sixte. Dans le mode majeur, il ne faut pas en doubler la Quarte, et il faut en disposer les Intervalles, de manière à ce que la Tierce soit toujours sa note supérieure.

N^o 58. Allegro $\frac{4}{3}$ 6 +6 +6 $\frac{4}{3}$ 6 +4 6 +6 $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{4}$ 6 $\frac{4}{3}$ 6 +6 +6

N^o 59. Andantino. $\frac{4}{3}$ # 6 - $\frac{5}{7}$ 3 $\frac{4}{3}$ # 6 +6 8 $\frac{4}{3}$ 6 +6 $\frac{4}{3}$ 5 6 +6

♩ XIV 3^{ème} Renversement de SEPTIEME SENSIBLE. Accord de SECONDE et SIXTE MINEURE

Il se place sur le 6^{ème} degré du mode majeur, ou sur la Tonique de son ton relatif mineur, et s'accompagne de Seconde majeure, Quarte juste et Sixte mineure. Il se chiffre par 2. A trois parties, on en supprime la Quarte. Ce 3^{ème} Renversement ne s'emploie pas sans *préparation*, c'est-à-dire qu'il faut que sa note grave soit entendue comme Basse de l'Accord précédent.

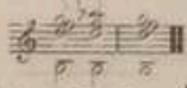
N^o 40. Allegretto. 2 $\frac{6}{5}$ 2 $\frac{7}{6}$ $\frac{6}{5}$ # 2 $\frac{6}{5}$ 2 $\frac{6}{5}$ # 2 $\frac{6}{5}$

(1) Cette liaison, qui forme *Syncope*, indique qu'il faut soutenir la note de la Basse, sans la refrapper.
 (2) Les Notes d'accompagnement de ce Sol forment une 7^{ème} DOMINANTE, et sont les mêmes que dans l'accord de SECONDE précédent. La barre de prolongation est donc une abbréviation. C'est comme s'il y avait

(5) Lorsque, dans les Modulations, la Sixte de cet accord est altérée par un Dièze ou un Bémol qui n'existent pas à la clef, alors on ajoute au 2 un 6 précédé du Signe de cette altération, Exemple: $\frac{6}{2}$ ou $\frac{6}{2}$ ou $\frac{6}{2}$, entre lesquels chiffres la Quarte est toujours sous-entendue.

N° 41. *Maestoso.*

♩ XV. Accord de SEPTIEME DIMINUEE.

Cet Accord, qui est principalement employé dans le mode mineur, provient, comme celui de SEPTIEME SENSIBLE, d'une *Substitution* de la septième note à la sixième dans le 1^{er} *Renversement* de l'Accord de SEPTIEME DOMINANTE. (1) EXEMPLE.  Il se place sur la note sensible du Ton mineur, et s'accompagne de Tierce mineure, Quinte diminuée et Septième diminuée. Il se chiffre par 7. Il ne faut pas en doubler la note grave. A trois parties, on en retranche la Tierce.

	SEPTIEME DIMINUEE.	Premier Renversement.	Second Renversement.	Troisième Renversement.
Intervalles d'accompagnement.	Septième diminuée, Quinte diminuée, Tierce mineure,	Sixte majeure, Quinte diminuée, Tierce mineure,	Sixte majeure, Quarte augmentée, Tierce mineure,	Sixte majeure, Quarte augmentée, Seconde augmentée,
Basse chiffrée.	Il se chiffre par 7	Il se chiffre par $\frac{+6}{4}$	Il se chiffre par $\frac{+4}{4}$, ou par $\frac{+4}{3}$, selon ce qui est à la clef.	Il se chiffre par $\frac{+2}{2}$

Emploi de l'Accord de SEPTIEME DIMINUEE et de ses trois Renversemens.

EXERCICES d'Accompagnement sur l'Accord de SEPTIEME DIMINUEE.

N° 42. *Andante.*

Quelques Maîtres lui donnent pour origine l'accord de 9^{me} MINEURE, dont on retranche la Note fondamentale.

N. 45. *Andantino.* *mezf* *f* *f* *dol* *f* *dol*

The score consists of six staves of music in bass clef. It includes various dynamics such as *f* (forte), *mezf* (mezzo-forte), and *dol* (dolce). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. The piece concludes with a double bar line.

XVI. 1^{re} Remplacement de l'Accord de SEPTIÈME DIMINUÉE. Accord de SIXTE MAJEURE et QUINTE DIMINUÉE

Il se place sur le 2^e degré du Mode mineur, et s'accompagne de Tierce mineure, Quinte diminuée et Sixte majeure. Il se chiffre par $\overset{+}{6}$. Il ne faut pas en doubler la Sixte. A trois parties, on en retranche la Tierce.

N. 44. *Maestoso* *mezf* *f* *cres* *p* *f*

N. 45. *Allegretto.* *dol* *f* *f*

The score contains two pieces, N. 44 and N. 45, in bass clef. N. 44 is marked *Maestoso* and includes dynamics *mezf*, *f*, *cres*, *p*, and *f*. N. 45 is marked *Allegretto* and includes *dol*, *f*, and *f*. Fingerings and accidentals are clearly marked throughout.

(1) Le 5 suivi d'une barre de prolongation sur toute la mesure indique que ces quatre Accords doivent être accompa-

gnés seulement par la Tierce, en supprimant les autres notes. EXEMPLE.

The example shows a short musical phrase in bass clef. It features a note with a '5' above it followed by a horizontal bar line extending across the measure, illustrating the instruction to play only the third note.

2^e XVII 2^d. *Renversement* de SEPTIÈME DIMINUÉE. Accord de TRITON avec TIERCE MINEURE.

Il se place sur le 4^{me} degré d'un Ton mineur, et s'accompagne de Tierce mineure, Quarte augmentée et Sixte majeure. Il se chiffre par $\frac{7}{4}$ ou $\frac{7}{4}$. Il ne faut pas en doubler la Quarte augmentée. A trois parties, on en retranche la Sixte.

Andante.

N^o 46.

All^o moderato

N^o 47.

2^e XVIII. 3^{ème} *Renversement* de l'Accord de SEPTIÈME DIMINUÉE. Accord de SECONDE augmentée

Il se place sur le 6^{ème} degré d'un Ton mineur, et s'accompagne de Seconde augmentée Quar-

La Quinte diminuée du 1^{er} Accord descendant sur la Quarte dans le second en fait un 2^d *Renversement* de SEP-

TIÈME DOMINANTE. EXEMPLE.

te augmentée et Sixte majeure. Il se chiffre par 2. Il ne faut pas en doubler la Seconde augmentée. A trois parties, on en retranche la Quarte augmentée ou la Sixte.

N^o 48. *Andante.*

N^o 49. *Allegretto.*

CHAPITRE V.

DU RETARDEMENT ou SUSPENSION des INTERVALLES.

Les Accords de SEPTIÈME DOMINANTE, de SEPTIÈME DIMINUÉE et de SEPTIÈME SENSIBLE peuvent s'employer sans *préparation*, excepté le 5^{me} Renversément de ce dernier accord. La prolongation d'un ACCORD PARFAIT sur un autre y introduit une ou plusieurs Dissonances qui donnent lieu à de nouveaux accords, et répandent une grande variété dans l'Harmonie; tels sont ceux de SEPTIÈME MINEURE, de SEPTIÈME MAJEURE, de QUARTE et QUINTE, de NEUVIÈME, de ONZIÈME et de TREIZIÈME. Dans ceux-ci, les Notes qui forment Dissonances doivent descendre d'un degré, soit dans l'accord même où se fait la prolongation, soit dans l'accord suivant. Toute Dissonance qui forme une suspension doit avoir été entendue comme Notes réelles ou intégrantes de l'accord précédent. Il est d'usage que ces notes intégrantes, qui servent de préparation, doivent être d'une valeur au moins égale à celle de sa prolongation ou suspension. Mais cette règle n'est point de rigueur, surtout dans les mesures à trois tems,

(1) La Tierce du 1^{er} accord se resolvant sur la Seconde dans le second en fait un accord de TRITON. EXEMPLE.

(2) Lorsque plusieurs accords de SEPTIÈME DIMINUÉE ou leurs Renversemens se succèdent les fausses relations sont permises, ainsi que deux Quintes de suite, pourvu que la Seconde Quinte soit diminuée

dans lesquelles la preparation est presque toujours d'une valeur moindre que la suspension. On surmonte ordinairement d'une liaison les deux notes syncopées qui forment la preparation et la suspension. Sur le Piano, dont les sons soutenus s'entendent peu, il est bien de refrapper les secondes notes liées.

EXEMPLES.

I. Accord de SEPTIÈME MINEURE.

Cet Accord n'est donc qu'une prolongation de l'Octave de la Tonique d'une Gamme majeure, qui vient former Septième contre la note de Basse, placée sur le 2^d degré. Cette Septième doit descendre d'un demi-ton. On emploie cette Septième comme moyen transitoire dans l'enchaînement des accords, ne déterminant aucun Ton par elle même. La note qui fait Septième dans son générateur et dans ses Renversemens doit être préparée; ainsi il exige toujours une série de trois accords, s'il se résoud sur un accord parfait, et de quatre lorsqu'il est suivi de la SEPTIÈME DOMINANTE qui précède sa résolution. Il s'accompagne de Tierce mineure, de Quinte juste et de Septième mineure. Il se chiffre par 7. A trois parties, et même quelquefois à quatre, on en retranche la Quinte.

EXEMPLE.

	SEPTIÈME MINEURE.	Premier Renversement.	Second Renversement.	Troisième Renversement.
Intervalles d'accompagnement.	Septième mineure. Quinte. Tierce mineure.	Sixte majeure. Quinte. Tierce majeure.	Sixte mineure. Quarte. Tierce mineure.	Sixte majeure. Quarte. Secode majeure.
Basse chiffrée.	Il se chiffre par 7	Il se chiffre par 6	Il se chiffre par 4/3	Il se chiffre par 2

Emploi de l'Accord de SEPTIÈME MINEURE et de ses trois Renversemens.

EXERCICES d'Accompagnement sur l'Accord de SEPTIÈME MINEURE.

N^o 50. *And.^{te} maestoso.* *mez. f.* *p.*

(1) La suite de cet article est traitée avec de plus grands développemens, Page 35, au Chapitre des SUSPENSIONS proprement dites. (162)

N° 55. Allegretto. *p* *cres:* *f* *p*

IV. 3^{ème}. Renversement de l'Accord de SEPTIÈME MINEURE. Accord de SECONDE.

Il se place sur la Tonique d'un mode majeur, et s'accompagne de Seconde majeure, Quarte juste et Sixtè majeure. Il se chiffre par 2. A trois parties, on en supprime la Quarte.

N° 56. Moderato. *p* *f* *Piu lento*

N° 57. Andante. *dol:* *f* *p* *cres:* *f*

(1) Lorsque la Sixte de cet Accord est altérée, on est obligé de mettre un 3^{ème} chiffre pour indiquer cette altération.

(2) Accompagnez avec Tierce et Octave seulement.

(3) Accompagnez ainsi :

♩ V. Accord de SEPTIÈME MAJEURE.

C'est une prolongation de la Dixième de la Tonique d'une Gamme majeure, qui vient former Septième contre la note de Basse placée sur le 4^{ème} degré de cette Gamme. La note qui fait Septième, dans l'Accord générateur et dans ses Renversemens doit toujours descendre d'un degré, et être préparée dans l'accord précédent.

Cet accord se pratique sur le 1^{er} et le 4^{ème} degré du mode majeur, ainsi que sur le 6^{ème} degré du mode mineur. Il se chiffre par 7, et s'accompagne de Tierce majeure, Quinte juste et Septième majeure. A trois parties, on en retranche la Quinte.

Cette Septième est ordinairement accompagnée d'une série de cinq accords, procédant par Quintes inférieures ou Quartes supérieures, savoir: ACCORD PARFAIT servant de préparation, SEPTIÈME MAJEURE, SEPTIÈME SENSIBLE, SEPTIÈME DOMINANTE et ACCORD PARFAIT servant de résolution. (Voyez l'exemple N^o 1. commençant par le mode majeur et se terminant par le ton relatif mineur.)

On peut aussi commencer et terminer dans le mode mineur, selon la nature de l'accord préparatoire. (Voyez l'exemple N^o 2. Dans celui N^o 3, l'accord préparatoire est placé sur la Dominante du ton mineur qui termine la série.)

Il est également possible de pratiquer la SEPTIÈME MAJEURE avec trois accords seulement; l'accord préparatoire se place sur la Tonique, et la Septième fait sa résolution sur la Sous-Dominante, ou 4^{ème} degré. (Voyez l'exemple N^o 4.)

EXEMPLE.

	SEPTIÈME MAJEURE.	Premier Renversement.	Second Renversement.	Troisième Renversement.
Intervallés d'accompagnement.	Septième majeure. Quinte. Tierce majeure.	Sixte mineure. Quinte. Tierce mineure.	Sixte majeure. Quarte. Tierce majeure.	Sixte mineure. Quarte. Seconde mineure.
Basse chiffrée.	Elle se chiffre par 7	Il se chiffre par 6/5	Il se chiffre par 4/3	Il se chiffre par 2

Emploi de l'Accord de SEPTIÈME MAJEURE selon les quatre cas désignés ci-dessus.

Il est cependant à remarquer que cette dernière résolution ne peut être qu'un repos momentané, qui doit être suivi par d'autres modulations.

EXERCICES d'Accompagnement sur l'Accord de SEPTIÈME MAJEURE.

All^o maestoso. *mezf*

N^o 58.

(1) Dans les progressions de SEPTIÈMES, écrites à 4 parties, on supprime la Quinte dans l'accord de SEPTIÈME SENSIBLE, et on double la note de Basse

8 5 7 7 7 5 4 3+ 6. 3 5 3. 5 = 5

Andantino. s

N^o 59. *Andantino. s*

crés: dol: decres: p

♩ VI. 1^{er} *Renversement* de l'Accord de SEPTIEME MAJEURE. Accord de QUINTE et SIXTE mineure.

Il se place sur le 6^{ème} degré d'une Gamme majeure, et s'accompagne de Tierce mineure, Quinte juste et Sixte mineure. Il se chiffre par 6. La Quinte, qui en est la Dissonnance, doit être préparée. A trois parties, on en retranche la Tierce.

All. non tanto.

N^o 60. *All. non tanto.*

mez. f

dol:

Allegretto.

N^o 61. *Allegretto.*

rallent: a tempo.

♩ VII. 2^{ème} *Renversement* de l'Accord de SEPTIEME MAJEURE. Accord de TIERCE et QUARTE.

Il se place sur la Tonique d'une Gamme majeure, et s'accompagne de Tierce majeure, Quarte juste et Sixte majeure. Il se chiffre par 4. La Tierce, qui en est la Dissonnance, doit être préparée. A trois parties, on en retranche la Sixte.

Andantes

N^o 62. *Andantes*

N° 63. *Andantino. 8*

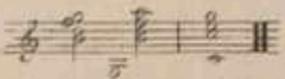
♩ VIII. 5^{me}. *Renversement de l'Accord de SEPTIEME MAJEURE. Accord de SECONDE MINEURE.*

Il se place sur la Médiante d'une gamme majeure, et s'accompagne de Seconde mineure, Quarte juste et Sixte mineure. Il se chiffre par 2. La Note Grave, qui est la Dissonance, doit être préparée. A trois parties, on en retranche la Sixte.

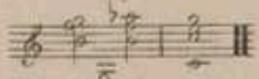
N° 64. *All. moderato 3/6*

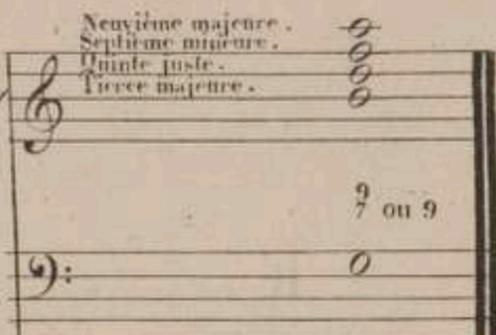
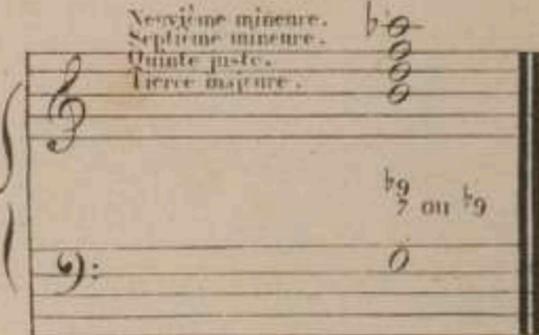
N° 65. *Andante. 3/8*

IX. Accord de NEUVIEME MAJEURE DOMINANTE.

C'est un accord de SEPTIEME SENSIBLE ajoutée à la note fondamentale de l'accord de SEPTIEME DOMINANTE, sur lequel il est placé, et dont il tire son origine par une substitution de la Neuvième à l'Octave de ce dernier accord. EXEMPLE.  Il s'accompagne de Tierce majeure, Quinte juste, Septième mineure et Neuvième majeure. Il se chiffre par $\frac{9}{7}$ ou 9. Il est inutile de le préparer, et son emploi n'a pas besoin d'une série d'accords. On ne complète pas toujours ses intervalles d'accompagnement. On peut en retrancher la Quinte, qui serait d'un effet un peu dur. La Neuvième et la Septième, étant Dissonnantes, doivent descendre d'un degré; on peut les résoudre ensemble ou successivement, en commençant par la Neuvième. La note sensible doit monter d'un degré. Quelquefois, on peut anticiper la résolution de la Neuvième sur l'Octave avant celle de la Basse, laquelle se fait toujours sur la Tonique. A trois parties, on en retranche la Quinte et la Septième.

Il n'est point d'usage de renverser cet accord, quoique *Catel* ait placé ses trois renversements dans son TRAITÉ D'HARMONIE. Il est bon cependant de remarquer qu'*Haydn* a employé quelquefois son 3.^{ème} Renversement.

L'accord de NEUVIEME MINEURE DOMINANTE est le même que le précédent, à l'exception de la Neuvième qui est mineure. C'est un accord de SEPTIEME DIMINUÉE ajoutée à la note fondamentale de l'accord de SEPTIEME DOMINANTE, dont il tire aussi son origine par la substitution de la Neuvième mineure à l'Octave de ce dernier accord. EXEMPLE.  Il se chiffre par $\frac{9}{7}$ ou 9, ou $\frac{b9}{7}$ ou $\frac{b9}{7}$, selon les signes altératifs qui sont à la clef. Toutes les observations relatives à la Neuvième majeure Dominante lui sont également applicables.

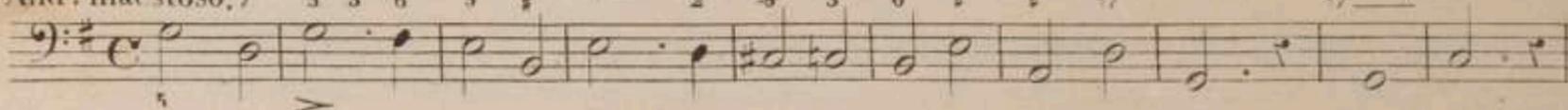
Intervalles d'accompagnement de la		Idem de la	
NEUVIEME MAJEURE DOMINANTE.	$\frac{9}{7}$ ou 9	NEUVIEME MINEURE DOMINANTE.	$\frac{b9}{7}$ ou $\frac{b9}{7}$

Emploi des Accords de NEUVIEME MAJEURE et MINEURE DOMINANTE.



EXERCICE d'Accompagnement sur les Accords de NEUVIEME majeure et de NEUVIEME mineure DOMINANTE

And.^{te} maestoso. $\frac{9}{7}$ 5 3 +6 5 $\frac{9}{7}$ 5 — $\frac{b9}{7}$ 6 +4 3 6 $\frac{7}{7}$ $\frac{b7}{7}$ $\frac{b7}{7}$ $\frac{9}{7}$ 8

N.º 66. 

(1) Quelques Maîtres considèrent l'emploi de ces deux Neuvièmes comme des *Appoggiatures*. Elle ne peuvent être ainsi que lorsqu'elles ne sont pas préparées. Dans le cas contraire il y a suspension, et ce sont de véritables NEUVIEMES.
 (2) Le Zéro est le signe de retranchement d'un intervalle. Donc, dans ce cas, on retranche l'Octave après le 3.^{ème} Tenor, et la 7.^{ème} est le seul intervalle qui se fasse entendre à l'aigu sur le 4.^{ème} Tenor.

34.

X. La prolongation de toutes ou plusieurs des Notes de l'accord de SEPTIÈME DOMINANTE, et de celui de SEPTIÈME SENSIBLE sur la Tonique produisent deux autres accords: celui de ONZIÈME TONIQUE, et celui de TREIZIÈME TONIQUE. Ce dernier peut être majeur ou mineur. Dans ce dernier cas, c'est un accord de SEPTIÈME DIMINUÉE, ajoutée à la Tonique. Divers Compositeurs considèrent ces trois accords comme des APPOGGIATURES à plusieurs parties.

EXEMPLES.

	Accord de ONZIÈME TONIQUE	Accord de TREIZIÈME MAJEURE TONIQUE	Accord de TREIZIÈME MINEURE TONIQUE
Intervalles d'accompagnement.	Quarte juste. Seconde majeure. Septième majeure. Quinte juste.	Sixte majeure. Quarte juste. Seconde majeure. Septième majeure.	Sixte mineure. Quarte juste. Seconde majeure. Septième majeure.
Basse chiffrée.	+7	+7 6	+7 b6 ou +7 b6 selon ce qui est à la clct.

Emploi de ces Trois Accords.

EXERCICES sur ces Trois Accords.

All.^o giusto.

N^o 67.

(1) Comme la ONZIÈME TONIQUE n'est qu'une prolongation de l'accord entier qui précède, quelques Maîtres ne le chiffrent point, et tirent seulement une barre de prolongation. EXEMPLE.

(2) L'accord de TREIZIÈME TONIQUE majeur ou mineur est souvent suivi de celui de ONZIÈME TONIQUE, avant sa résolution.

N°68. *All. moderato.* *f*

XI. Des SUSPENSIONS proprement dites. (1)

Une ou plusieurs notes, descendant d'un degré dans l'accord suivant, peuvent se prolonger sur le premier tems de cet accord: ce qui produit un retardement de ses notes naturelles, qu'elles remplacent momentanément, et qu'on nomme *Suspension*. Toute Suspension doit être préparée, et doit tomber sur les tems forts de la mesure. Elle doit se résoudre presque toujours en descendant d'un degré, et rarement en montant. Cette résolution se fait sur les tems faibles de la mesure.

La prolongation d'une ou plusieurs notes d'un ACCORD PARFAIT sur un autre qui suit y introduit donc, comme on l'a déjà dit, une ou plusieurs Dissonances ou retards des notes qui le composent. Ce sont: la *Neuvième retardant l'Octave*, la *Septième retardant la Sixte*, et la *Quarte retardant la Tierce*. On peut y ajouter aussi la *Sixte retardant la Quinte*, et la *Tierce retardant la Seconde*; mais ces deux Suspensions sont moins usitées. Ces Dissonances peuvent être simples, quelquefois doubles, et rarement triples ou quadruples, selon le nombre des notes prolongées. On peut les pratiquer dans la partie supérieure, ou dans les parties intermédiaires, ou à la Basse, en ayant soin que la préparation se fasse toujours dans la même partie.

EXEMPLES de SUSPENSIONS SIMPLES.

1. Harmonie simple. *Neuvième retardant l'Octave.*

2. Harmonie simple. *Neuvième retardant l'Octave.*

3. Harmonie simple. *Neuvième retardant l'Octave.*

4. Harmonie simple. *Septième retardant la Sixte.*

(1) Voyez, Page 26, ce qui a déjà été dit sur la *préparation* et sur la *suspension* des Intervalles.

(2) Il serait utile de s'exercer à écrire ces Exemples dans les deux autres Positions de la main droite, afin de prendre l'habitude de pratiquer les suspensions dans chacune des trois parties supérieures.

5. Harmonie simple. Septième retardant la Sixte. 6. même suspension renversée dans la Basse. 7. Harmonie simple. Septième retardant l'accord de Quarte et Sixte.

8. Harmonie simple. Autre Exemple. 9. Harmonie simple. Quarte retardant la Tierce. 10. même suspension renversée dans la Basse.

11. Harmonie simple. Retard de la Note sensible dans l'accord de SEPTIÈME DOMINANTE et ses Trois Remersements.

12. Harmonie simple. Sixte retardant la Quinte. 13. Harmonie simple. Tierce retardant la Seconde.

14. Harmonie simple. Seconde retardant l'ACCORD PARFAIT. 15. Harmonie simple. Seconde retardant l'accord de Sixte.

EXERCICES d'Accompagnement sur les SUSPENSIONS SIMPLES.

All.^o giusto. N^o 69. *mezz^o* *dol.* *cres.*

(1) Ce retard de la Quarte se nomme accord de QUARTE et QUINTE. Souvent, au lieu de le chiffrer $\frac{5}{4} \frac{3}{5}$, on l'indique seulement par 4 3, surtout lorsqu'il s'en trouve une série de plusieurs mesures.

5 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

All.^o moderato. 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

N^o 70.

Alliegro. 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

N^o 71.

♩ XII. LES SUSPENSIONS DOUBLES SONT celles où la prolongation de deux Notes produit deux Dissonances à résoudre à la fois ou successivement; elles exigent donc une double préparation. On les emploie bien plus rarement que les SUSPENSIONS SIMPLES, et seulement dans les parties doubles.

La double Suspension peut retarder en même tems, dans l'Accord parfait, l'Octave par la Neuvième et la Tierce par la Quarte. Dans les accords de SEPTIÈME (surtout dans celui de SEPTIÈME DOMINANTE) on peut retarder la Quinte par la Sixte et la Tierce par la Quarte. Dans ce cas, ces deux accords ne sont point renversables.

Dans les ACCORDS PARFAITS, la Suspension de Quarte peut se résoudre avant la Neuvième. Dans les accords de SEPTIÈME, on résoud la Suspension de Sixte avant celle de la Quarte.

EXEMPLES.

Dans l'Accord Parfait.		Dans les Accords Dissonans.		
1. Neuvième et Quarte se résolvant à la fois.	2. la Quarte étant résolue la première.	3. Sixte et Quarte se résolvant à la fois.	4. la Sixte étant résolue la première.	5. Idem au 2 ^e Tems.

♩ XIII. Il peut y avoir aussi des SUSPENSIONS TRIPLES et même QUADRUPLES, lorsque la prolon-

(1) On frappe sur la demie Pause l'accord parfait qui suit immédiatement.

gation de trois ou quatre Notes sur l'accord suivant y produit trois ou quatre Dissonances à résoudre. Elles sont encore plus rarement usitées, excepté lorsqu'on donne ce nom à l'accord de ONZIÈME TONIQUE et à celui de TREIZIÈME TONIQUE. Dans le premier, tout l'accord de SEPTIÈME DOMINANTE, et dans le second, tout l'accord de SEPTIÈME SENSIBLE ou de SEPTIÈME DIMINUÉE viennent se prolonger sur la Tonique, en y produisant trois ou quatre Dissonances, selon le nombre de notes qu'on veut en conserver. Ces deux dernières Suspensions ne peuvent avoir lieu qu'à la fin d'une phrase, comme CADENCE PARFAITE.

EXEMPLES.

Dans ces deux derniers Exemples, les Accords de TREIZIÈME s'emploient rarement complets; on en retranche ordinairement la Neuvième.

Emploi des SUSPENSIONS DOUBLES, TRIPLES et QUADRUPLES.

EXERCICES d'Accompagnement sur les SUSPENSIONS DOUBLES TRIPLES et QUADRUPLES

And^{te} maestoso.

N^o 72.

(1) Le Sol, faisant partie de l'accord préparateur, ne forme point dissonance. Celles-ci étant Fa, Si, Ré donnent lieu à la triple suspension.
 (2) Ici, les quatre notes-Si, Ré, Fa, La sont des dissonances, et forment la quadruple Suspension.
 (3) Dans cet Exemple et dans les deux Exercices suivans, les Suspensions simples seront indiquées par une s, les doubles par un t, les triples par un T, et les quadruples par un Q.

Moderato $3 \frac{2}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{8}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{8}{4}$ $\frac{7}{4}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{8}{4}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{9}{4}$ $\frac{8}{4}$ $\frac{7}{4}$

N. 75. *mezf*

CHAPITRE VI.

DES INTERVALLES ALTERÉS.

22 I. On entend par *Altération* un demi-ton intermédiaire qui amène un repos plus ou moins long sur un Accord consonnant.

Mon intention, dans le plan de cet ouvrage, ayant été de faire connaître successivement les accords à trois notes, à quatre notes et à cinq notes, c'est pour ce motif que j'ai parlé de l'accord de *QUINTE AUGMENTÉE*, immédiatement après les *ACCORDS PARFAITS*, quoiqu'il eût été plus naturellement placé ici.

EXEMPLE.

Outre la Quinte et la Tierce, comme on l'a vu Pages 15 à 17, l'Octave peut aussi être altérée.

23 II. Les accords peuvent être altérés par un signe *Augmentatif* ou *Diminutif*. Il est à remarquer que toute altération produite par un Dièze ou un Bécarré doit se résoudre en montant, et que celle produite par un Bémol ou par la suppression d'un Dièze doit se résoudre en descendant.

24 III. Les Altérations peuvent se pratiquer aussi dans les Accords de *SEPTIÈME DOMINANTE*, de *SEPTIÈME SENSIBLE* et de *SEPTIÈME DIMINUÉE*. Dans le premier de ces accords, ainsi que dans ses renversemens, l'altération augmentative a lieu sur la Quinte du son générateur; dans l'accord de *SEPTIÈME SENSIBLE*, elle a lieu sur la Tierce. Quant à la *SEPTIÈME DIMINUÉE*, l'altération est diminutive, et se pratique sur la Tierce de la Note fondamentale, en ayant soin de mettre quelque distance entre cette altération et la Basse, à cause de la dureté qui en résulterait.

On peut aussi se permettre quelques altérations dans les accords qui concourent à former des suspensions; mais dans ce cas, et en général dans les accords Dissonnans, il faut en user très sobrement, car il en résulterait des complications de Dissonnances dures à l'oreille, et qui nuiraient à la clarté et à la pureté, sans lesquelles il ne peut exister de bonne Harmonie.

Je dois faire observer que plusieurs Maîtres considèrent la plupart des Altérations comme des *Notes de passages* ou des *Appoggiatures*.

ALTÉRATIONS de l'Accord de SEPTIÈME DOMINANTE par les Dièzes.

EXEMPLE.

7^{me} DOMINANTE. 1^{er} Renversement 2^{me} Renversement 3^{me} Renversement

ALTÉRATIONS de l'Accord de SEPTIÈME DOMINANTE par les Bémols.

EXEMPLE.

7^{me} DOMINANTE. 1^{er} Renversement 2^{me} Renversement 3^{me} Renversement

Figured bass notation: 7, b5, 6/3, +6, +4, b6, 6

ALTÉRATIONS de l'Accord de SEPTIÈME SENSIBLE.

EXEMPLE.

7^{me} SENSIBLE. 1^{er} Renversement 2^{me} Renversement

Figured bass notation: 7, 3, 6/5, 6, +4/3, #6, 6

Le Troisième Renversement n'est point altérable.

ALTÉRATIONS de l'Accord de SEPTIÈME DIMINUÉE.

EXEMPLE.

7^{me} DIMINUÉE. 1^{er} Renversement

Figured bass notation: 7, #0, 6/4, #6/3, 6/4

Le 2^e et le 3^e Renversement ne sont pas altérables

IV. C'est de cette dernière Altération dans le 1^{er} Renversement de SEPTIÈME DIMINUÉE que provient l'accord de SIXTE AUGMENTÉE, dont on fait un fréquent usage. Il s'accompagne de Tierce majeure, Quinte juste et Sixte augmentée. Souvent on substitue la Quarte à la Quinte, principalement lorsque, faisant sa résolution sur un accord parfait, il en résulterait deux Quintes de suite. Les Maîtres de l'ancienne Ecole d'Italie n'employaient cet accord qu'avec Tierce et Sixte augmentée. Il se place sur la Seconde mineure d'un ACCORD PARFAIT, et se chiffre par $\overset{+}{6}$ ou $\overset{+}{6}$ ou $\overset{+}{6}$. Souvent, on remplace la petite croix devant le Six par un Dièze ou un Bécarré, selon le Ton où l'on est.

Emploi de l'Accord de SIXTE AUGMENTÉE.

avec la Quinte. avec la Quarte. avec la Quarte succédant à la Quinte. avec la Tierce seule ou doublée.

EXERCICES d'Accompagnement sur les Accords ALTERÉS et sur celui de SIXTE AUGMENTÉE.

N^o 74 Moderato. 8

Figured bass notation: 7, b5, 3, 8, +6, 6, 3, b5, 6, 5, 6/3, 7, 6, 5, 4, 7, 3, 5, 7, 3, 3, 6/5, 3, 6, +6, +4, 8, +4, 6, +6

dol.

CHAPITRE VII.

de la GAMME HARMONIQUE, dite REGLE de l'OCTAVE.

Lorsque la Basse forme une *Gamme Diatonique*, on l'accompagne toujours avec la succession d'accords dont les Exemples suivans donnent le modèle, tant dans le Mode Majeur que dans le Mode Mineur. L'Elève devra s'exercer à accompagner souvent ces Gammes, en prenant successivement les trois positions de l'accord, tel que cela a été indiqué Page 9.

MODE MAJEUR.

N^o 75.

Do majeur. +6 6 6 5 6 6 6 +6 6 +6 Sol. majeur. +6 6

RE majeur. +6 6 6 5 6 6 6 +6 6 +6

LA majeur. +6 6 6 5 6 6 6 +6 6 +6

FA majeur. +6 6 6 5 6 6 6 +6 6 +6

Mi^b majeur. +6 6 6 5 6 6 6 +6 6 +6

MODE MINEUR.

N^o 76.

LA mineur. +6 6 6 5 # 6 6 6 +6 6 +6

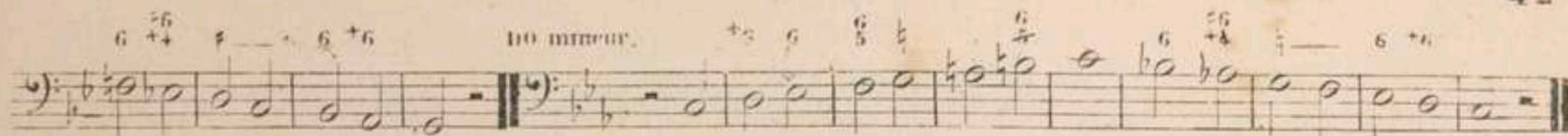
Si mineur. +6 6 6 5 # 6 6 6 +6 6 +6

FA[#] mineur. +6 6 6 5 # 6 6 6 +6 6 +6

RE mineur. +6 6 6 5 # 6 6 6 +6 6 +6

Sol mineur. +6 6 6 5 # 6 6 6 +6 6 +6

(1) Quelques Maîtres emploient l'accord parfait sur le 4^{me} degré, au lieu de la Quinte et Sixte.
 (2) Quelques Maîtres emploient ici la Sixte majeure, au lieu de la Sixte augmentée.



CHAPITRE VIII.

Des CADENCES HARMONIQUES.

Les Phrases musicales se terminent de différentes manières, soit par une conclusion définitive, soit en la laissant quelque tems suspendue. Ce sont ces divers repos du sens musical qu'on nomme *Cadences*. Leur variété, judicieusement employée, offre de grandes ressources pour les effets du discours musical.

Il y en a de Six sortes: la *Cadence parfaite*, la *Cadence à la Dominante*, la *Cadence interrompue*, la *Cadence éritée*, la *Cadence rompue* et la *Cadence plagale*.

§ I. La *Cadence parfaite* sert à conclure un morceau de musique, ou seulement l'une de ses phrases, de manière à y trouver un sens tout-à-fait terminé. L'accord de SEPTIÈME DOMINANTE se résolvant sur l'Accord PARFAIT est le moyen qui produit la Cadence parfaite avec le plus d'effet; cependant on peut aussi l'obtenir par un autre Accord PARFAIT, par le 1^{er} et le 2^d Renversement de SEPTIÈME DOMINANTE, par l'Accord de SEPTIÈME SENSIBLE, et par celui de SEPTIÈME DIMINUÉE se résolvant sur l'Accord PARFAIT; mais l'effet en est faible, et cela ne pourrait avoir lieu, comme finale d'un morceau.

EXEMPLES de la CADENCE PARFAITE

Bonnes seulement comme repos provisoire.

Ordinairement, la Cadence parfaite s'opère par un plus long développement, en la faisant précéder de l'Accord de QUARTE et SIXTE, amené par celui de QUINTE et SIXTE ou de SEPTIÈME DIMINUÉE, &c.

EXEMPLES.

EXERCICE sur la CADENCE PARFAITE.

N^o 77. Allegro.

§ II. La *Cadence à la Dominante* ou *demi-Cadence* suspend la conclusion d'une phrase, en faisant un repos provisoire sur la DOMINANTE.

EXEMPLES de la CADENCE A LA DOMINANTE.

EXERCICE sur la CADENCE A LA DOMINANTE

N^o 78. Andante. *mol.*

III. La Cadence interrompue consiste dans le retard de la Cadence parfaite, en faisant une espèce de conclusion momentanée, répétée une ou plusieurs fois sur la Médiane ou sur la Dominante.

EXEMPLES de la CADENCE INTERROMPUE.

All^o 1. Cadence interrompue sur la Médiane. All^o 2. Cadence interrompue sur la Dominante.

EXERCICE sur la CADENCE INTERROMPUE.

N^o 79. Allegro. *f* *p* *Tasto solo:*

(1) Le mot *Tasto solo* indique que l'Harmonie est suspendue jusques l'apparition de nouveaux chiffres, et que les parties d'accompagnement doivent exécuter à l'unisson ou à l'octave les notes de la Basse. EXEMPLE.

(2) Lorsque les chiffres, au lieu d'être placés sur les notes de la Basse, le sont après celles-ci, cela signifie que les parties d'accompagnement se frappent après les notes de la Basse; cette marche à *contretems* doit se continuer jusqu'à ce que les chiffres se trouvent, de nouveau, placés sur les notes mêmes. EXEMPLE.

(3) Lorsque l'intention de l'Auteur est que, au lieu des accords plaqués, les parties d'accompagnement aient telle ou telle formule déterminée, il l'indique en petites notes au-dessus de la Basse, sur une mesure, avec le mot *suivez*; et l'on doit continuer ainsi, à une ou deux octaves supérieures, jusqu'à nouvelle indication. EXEMPLE.

IV. La Cadence évitée consiste à substituer un autre accord de SEPTIÈME DOMINANTE à l'ACCORD PARFAIT qui devrait conclure la Cadence parfaite. Par ce moyen, qu'on peut prolonger plusieurs fois, on passe dans le Ton qui se trouve une Quinte audessous. Quelques Maîtres considèrent aussi, comme Cadence évitée, une modulation sur la Sixte du Ton, produite par un accord intermédiaire placé après l'accord de SEPTIÈME DOMINANTE, tel que dans l'Exemple 2.

EXEMPLES.

EXERCICE sur la CADENCE ÉVITÉE.

And^{te} maestoso

N^o 80.

V. Lorsqu'au lieu de l'ACCORD PARFAIT ou de SEPTIÈME DOMINANTE qui précède la conclusion de la Cadence parfaite, on prend un autre accord Consonnant ou Dissonnant qui n'appartient pas à la Tonique qu'on semblait annoncer, cette modulation subite se nomme *Cadence rompue*. Elle produit beaucoup d'effet lorsqu'on l'emploie avec discernement, et sans en abuser. Les formules en sont assez nombreuses: voici les principales: Elles se trouvent à la dernière mesure des Exemples suivans.

MODE MAJEUR.

Diverses formules de CADENCES ROMPUES

MODE MINEUR.

Diverses formules de CADENCES ROMPUES

EXERCICE sur la CADENCE ROMPUE.

And.^{te} con moto. N^o 81.

VI. La Cadence plagale, appelée aussi Cadence à la Tonique, est le passage d'un Accord parfait placé sur la Sixte dominante ou 4.^{ème} degré du Mode, se résolvant de suite sur la Tonique. Quelquefois, le premier Accord parfait sur le 4.^{ème} degré se remplace par un accord de Sixte; mais l'effet en est plus faible et plus vague.

La Cadence plagale n'a point, comme la Cadence parfaite, une conclusion définitive, à moins qu'elle ne soit employée comme finale, dans la Musique d'Eglise. On s'en sert spécialement dans les morceaux Re-

ligieux, ou qui ont un caractère grave et solennel. Il est quelquefois d'usage, quoique le morceau soit écrit dans le mode mineur, de terminer le dernier accord de la Cadence plagale par l'accord majeur. Quelques compositeurs ont fait le contraire, en terminant en mineur un morceau écrit dans le Ton majeur.

EXEMPLES
de la
CADENCE PLAGALE

1. MODE MAJEUR 2. 3. MODE MINEUR 4. 5. Rallent: rit.

The examples show five different plagal cadence patterns. The first two are in major mode, and the last three are in minor mode. The second and fourth examples are marked 'peu usité' (less used). The fifth example is marked 'Rallent:' (ritardando).

EXERCICE sur la CADENCE PLAGALE.

N. 81. And^{te} maestoso. rit.

The exercise consists of three staves of music. The first staff is in bass clef with a common time signature (C). It starts with a forte (f) dynamic and includes markings for 'dol:' (dolce) and 'cres:' (crescendo). The second and third staves continue the exercise with various dynamics (f, p) and include fingering numbers (e.g., 7, 5, 3, 8, 6, 5, 2, 6, 8, 5, 3, 6, 4, 3, 3, 9, 8). The piece concludes with a marking for 'Adagio.' and a final cadence.

CHAPITRE IX.

Des NOTES ÉTRANGÈRES à l'HARMONIE; telles que les NOTES DE PASSAGE et les APPOGGIATURES.
Des NOTES SYNCOPÉES; de la PÉDALE.

Les Notes employées jusqu'ici dans ce TRAITÉ font partie intégrante des Accords, comme *Notes réelles*. Pour répandre plus de variété dans l'Harmonie, on peut remplir le vuide des Intervalles par quelques Dissonnances artificielles, qui sont étrangères aux accords, et qui leur servent de liaison intermédiaire. Telles sont les *Notes de passage*, et les *Notes de goût*, dites *Appoggiatures*.

§ I. Des NOTES DE PASSAGE.

Une seule ou deux Notes de passage se placent entre deux Notes réelles, et toujours par degrés conjoints; car, si leur intervalle était au-delà d'une Seconde, elles perdraient leur qualité, et devraient porter Harmonie. Elles peuvent avoir lieu dans une ou plusieurs parties, ensemble ou séparément. Elles se pratiquent aussi dans la Basse. Elles tombent ordinairement sur les tems faibles de la mesure, ou sur les parties faibles des tems. Cette règle n'est pas sans exceptions.

Quoique les Notes de passage ne fassent pas partie intégrante de l'Harmonie, cependant la règle qui défend de faire deux Quintes ou deux Octaves de suite leur est aussi applicable.

EXEMPLE.

CHANT SIMPLE.
Le même CHANT rempli par des Notes de passage.
Basse chiffrée.

The example shows three staves. The top staff is a simple melody in treble clef with a common time signature. The middle staff shows the same melody with passing notes (marked with asterisks) added between the main notes. The bottom staff is a figured bass in bass clef, corresponding to the melody above it.

Dans ces Exemples, les Notes de passage sont indiquées par une astérique.

EXEMPLE

Accompagnement
de la
Basse chiffrée.

BASSE SIMPLE.

La même BASSE
avec des
Notes de Passage.

EXEMPLE

Notes de Passage
A PLUSIEURS
PARTIES.

On a vu par les Exemples précédens que les Notes de Passage sont principalement destinées à varier les formules d'un Chant ou d'une Basse trop simples. Toutes les valeurs de Notes peuvent y être employées. Il sera très utile à l'élève de s'exercer à remplir une Basse simple, de diverses manières. Il faudra donc copier l'Exercice suivant en accolade de Six lignes, dont la 1^{re} sera en clef de Sol, et les cinq autres en clef de Fa. On écrira à la 2^{de} ligne le *Thème* ou *Sujet*, dont la 1^{re} contiendra les parties d'accompagnement. Les quatre lignes inférieures laissées en blanc doivent être remplies par quatre variations du sujet. La 1^{re} devra être en Blanches, la 2^{de} en Noires, la 3^{me} en Croches et la 4^{me} en Doubles Croches, sauf quelques exceptions dans les mesures où il deviendrait indispensable d'introduire d'autres valeurs, pour mieux remplir les intervalles par des Notes de Passage.

N^o 83. Andante

§ II. Des NOTES DE GOÛT, dites APPOGGIATURES.

Ce sont de petites Notes placées à un ou plusieurs degrés audessus ou audessous de la Note principale, dont elle emprunte ordinairement la moitié de la valeur. Lorsque l'*Appoggiature* est placée à un degré audessous de la Note réelle, son intervalle doit toujours être d'un demi ton. On les écrit en petites notes, ne faisant point partie des valeurs de la mesure, ou en notes ordinaires, selon leur valeur. Elles n'entrent pas dans l'Harmonie, et appartiennent seulement à la Mélodie. Elles servent à orner un Chant simple, duquel on pourrait néanmoins les retrancher sans inconvénient.

Les *Appoggiatures* se placent sur le tems fort de la mesure, ou sur la partie forte du tems. Elles peuvent avoir lieu seules, ou à plusieurs parties. On peut les placer dans la Basse; mais avec précaution et discernement, afin de ne point répandre de dureté ni d'incertitude dans les Accords.

Les Exemples suivans démontreront avec clarté tout ce qui vient d'être dit sur les *Appoggiatures*, et feront connaître la manière de les écrire, ainsi que leur effet réel en Notes ordinaires.

Divers EXEMPLES d'APPOGGIATURES.

1.

CHANT SIMPLE.

Le même CHANT avec des *Appoggiatures*.

Son effet réel en *Notes ordinaires*.

Basse chiffrée.

2.

CHANT SIMPLE. EN DOUBLES NOTES.

Le même CHANT avec des *Appoggiatures*.

Son effet réel en *Notes ordinaires*.

Basse chiffrée.

Les *Appoggiatures* placées dans la Basse ne s'écrivant presque jamais en petites Notes, l'Exemple suivant suffira pour indiquer la manière de les employer.

3.

Accompagnement.

BASSE SIMPLE.

La même BASSE avec des *Appoggiatures*.

Les explications ci-dessus doivent suffire pour faire bien comprendre la nature et l'emploi des *Appoggiatures*. N'étant point susceptibles d'être chiffrées, je n'ai point écrit d'Exercice spécial sur cet objet. Les Elèves devront s'exercer à en placer, comme ornement, dans les morceaux de Chant. Ceux-ci sont susceptibles de diverses espèces d'embellissements, comme *Notes de goût*, qui également n'appartiennent point à l'Harmonie. Voyez, pour de plus grands détails, à cet égard, la MÉTHODE COMPLÈTE DE CHANT de GARALDÉ, Pages 44 et suivantes.

III. Des NOTES SYNCOPÉES.

La *Syncope* peut avoir lieu, en retardant les Notes réelles de l'accord sur un autre Temps où l'Harmonie est la même, ne les changeant alors que dans leur valeur; (Voyez Exemple N^o 1.) ou bien elles retardent ces Notes réelles sur un accord différent, alors la moitié de la Note Syncopée devient Note accidentelle. (Voyez Exemple N^o 2.)

Les Syncopes peuvent aussi se pratiquer avec des Notes de passages et des Appoggiatures; (Voyez Exemple N^o 3.) Elles peuvent se faire à plusieurs parties, et se pratiquer dans les intermédiaires aussi que dans la Basse. (Voyez les Exemples N^{os} 4 et 5.)

EXEMPLES
des
NOTES SYNCOPÉES

1. comme valeurs en Notes réelles.
2. comme retard d'Harmonie.
3. avec des Notes accidentelles
4. à plusieurs parties.
5. Syncopes dans la Basse.

IV. Des ANTICIPATIONS.

C'est une ou plusieurs Notes réelles de l'accord suivant qu'on anticipe dans certains cas, et en leur donnant une courte durée. Les *Anticipations* produisent donc un effet contraire à celui des *Syncopes*, lesquelles retardent les notes réelles de l'accord. Elles peuvent se pratiquer dans les parties supérieures surtout, et quelquefois dans la Basse. En général, il faut en user très sobrement.

Dans les trois Exemples ci-apres, les Anticipations sont indiquées par une Astérisque.

EXEMPLES.

ANTICIPATIONS
dans le Chant.
ANTICIPATIONS
dans la Basse.
ANTICIPATIONS
l'un accord entier.

La Pédale est une Note prolongée, placée dans la Basse, soit sur la Tonique, soit sur la Dominante, et sur laquelle on fait passer divers accords, dont plusieurs sont étrangers à la Note qui fait Pédale. Il est cependant essentiel que le premier et le dernier de ces accords puissent admettre cette note prolongée, comme Note fondamentale.

La Pédale ne se chiffre pas ordinairement, attendu que souvent la véritable Basse n'est point la Note prolongée, mais la Note inférieure des divers accords qu'on fait passer sur la Pédale. Cette Note inférieure doit donc toujours faire une bonne Basse et porter une bonne Harmonie.

Tous les accords peuvent s'employer dans la Pédale, en ayant soin toutefois que ceux qui en font partie intégrante soient à peu près en nombre égal avec ceux qui lui sont étrangers, afin d'éviter l'effet dur qui en résulterait. On peut y employer des Suspensions, des progressions régulières d'accords, des Notes de passage, des Appoggiatures et des Syncopes. Pour que la Pédale produise plus d'effet, il est préférable qu'elle soit à distance d'une Octave au moins des accords qu'elle doit porter. Cependant cette règle n'est point sans exceptions.

La Pédale sur la Tonique est quelquefois susceptible d'être chiffrée, lorsqu'on n'y emploie que les Notes réelles des accords, ou des Suspensions qui se chiffrent selon les règles ordinaires. (Voyez l'Exemple N.º 2.)

Mod.^{to} 1.

PÉDALE sur la TONIQUE.

Idem chiffrée.

2.

PÉDALE sur la DOMINANTE.

3.

Dans l'EXEMPLE suivant, écrit à Trois parties, les Suspensions et les Notes accidentelles sont fréquemment employées.

4. All.^o Mod.^{to}

PÉDALE à la DOMINANTE.

Tasto solo.

La Note prolongée peut aussi avoir lieu dans la partie supérieure de la Mélodie, ou dans l'une des parties intérieures. Dans le premier cas, cette Note tenue peut se nommer *Pédale à l'aigu*; et dans le second, *Pédale intérieure*.

EXEMPLE de la PÉDALE À L'AIGU sur la DOMINANTE.

All.^o 5.

On peut aussi employer simultanément la *Pédale au grave sur la Tonique*, et la *Pédale à l'aigu sur la Dominante*.

EXEMPLE.

All.^o 6.

La *Pédale intérieure* peut se pratiquer sur la Tonique ou sur la Dominante.

PÉDALE INTÉRIEURE sur la TONIQUE.

Mod.^{to} 7.

PÉDALE INTÉRIEURE à la DOMINANTE.

8.

CHAPITRE X.

Des GENRES, et de la MODULATION.

Il y a trois *Genres*: le *Diatonique* qui procède par tons et demi tons; le *Chromatique* qui procède

par demi tons, et l'*Enharmonique* qui consiste à considérer une même note de plusieurs manières, comme on le verra ci-après.

22 I. Le *Genre Diatonique* n'est donc qu'une Gamme ordinaire, Majeure ou Mineure qui s'accompagne selon la règle de l'Octave. (Voyez, pour les Exemples, Pages 41 et 116.) ou une suite de notes par degrés conjoints

22 II. Le *Genre Chromatique* est une Gamme en demi-tons. Elle peut se faire par les Dièzes ou par les Bémols. Lorsqu'elle se fait avec une certaine rapidité, elle ne porte point d'Harmonie, si ce n'est sur la Note qui la commence et qui la termine. Dans les mouvemens lents, on peut l'accompagner ainsi :

GAMME CHROMATIQUE, produite par les Dièzes.

GAMME CHROMATIQUE, produite par les Bémols.

22 III. Le *Genre Enharmonique*, consiste dans l'emploi des *Notes Enharmoniques* ou *Synonymes*. Ce sont deux Notes de noms différens, dont l'intonation est la même, à la différence près d'environ un *Comma* ou 9^{me} partie d'un ton. Les Notes Enharmoniques forment des unissons sur le Piano. On verra, en traitant de la Modulation, quels puissans secours elles peuvent apporter à ses effets, pour passer dans de nouveaux tons inattendus.

EXEMPLES de NOTES ENHARMONIQUES.

II. De la MODULATION.

Un morceau de Musique serait monotone s'il était écrit toujours dans le même ton. Une partie de l'art du Compositeur consiste donc à varier l'Harmonie en passant dans divers tons, d'une manière naturelle et agréable à l'oreille; c'est ce qu'on nomme *Moduler*.

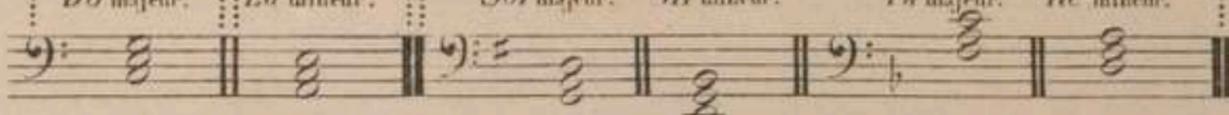
Quatre moyens principaux peuvent y concourir. 1^o Le changement d'un ton Majeur dans le même ton Mineur, ou d'un ton Mineur à son Majeur; 2^o Le passage d'un ton Majeur à son relatif Mineur, et *vice versa*; 3^o par l'introduction de nouveaux accords de SEPTIÈME DOMINANTE, dont les Notes sensibles amènent de nouveaux tons. 4^o Par l'Enharmonie.

Pour que les Modulations soient exemptes de dureté, il faut. 1^o qu'un accord nouveau contienne au moins une Note de l'accord précédent; 2^o que le ton nouveau se trouve bien établi par l'accord de SEPTIÈME DOMINANTE de ce ton, ou par une Cadence parfaite; 3^o que la Modulation ne soit pas trop brusque, et avoir soin de lui donner le nombre d'accords nécessaires pour que la transition s'opère naturellement.

(1) Dans cet Exemple et dans les suivans, les Notes Enharmoniques sont indiquées par ce signe Δ.

Lorsqu'on n'introduit qu'un seul accident nouveau, Dièze ou Bémol, la Modulation se lie toujours facilement: c'est ce qui fait que chaque Ton a toujours, outre son relatif, quatre autres Tons qui lui sont *Homogènes*, et qu'on doit préférer pour moduler avec clarté.

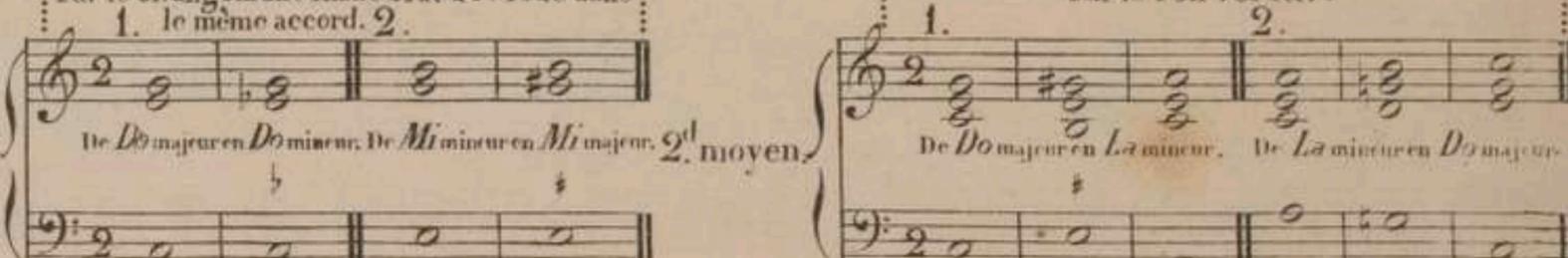
Ton principal:
Do majeur.
 Ton relatif:
La mineur.
 Tons Homogènes:
Sol majeur. Mi mineur. Fa majeur. Ré mineur.

EXEMPLE. 

Les Modulations peuvent s'opérer sans accords intermédiaires, ou en les employant. Elles sont *immédiates* en attaquant de suite l'accord parfait du Ton où l'on veut aller, ou bien elles sont *composées*, lorsque, différant par un certain nombre d'accidens, on veut les ôter successivement par une série plus ou moins longue d'accords.

EXEMPLES.

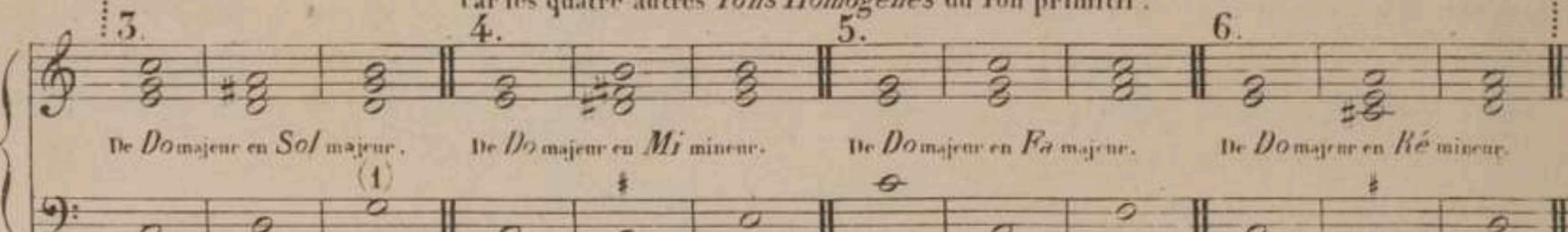
Par le changement immédiat de Mode dans
1. le même accord. 2.
Par le Ton relatif.
1. 2.

1^{er} moyen. 

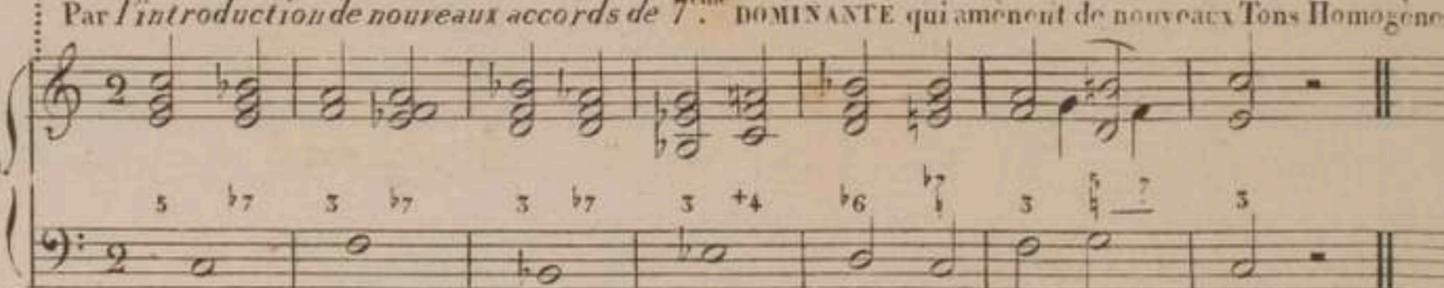
Par les quatre autres Tons Homogènes du Ton primitif.

3. 4. 5. 6.

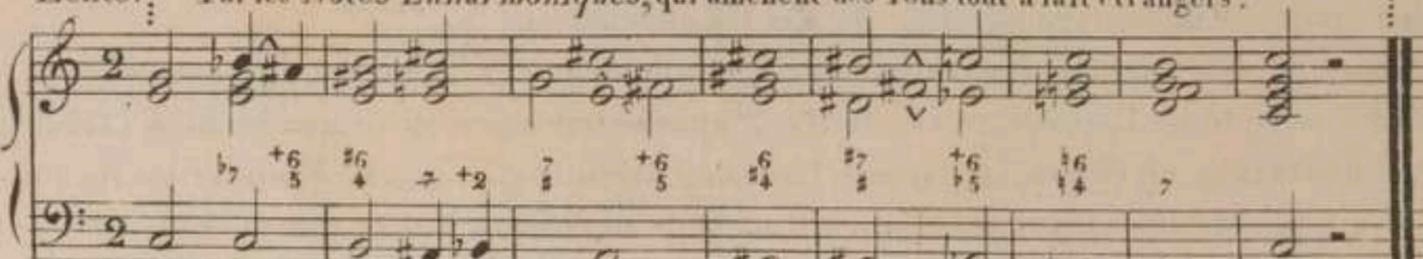
De Do majeur en Sol majeur. De Do majeur en Mi mineur. De Do majeur en Fa majeur. De Do majeur en Ré mineur.



Par l'introduction de nouveaux accords de 7^{ème} DOMINANTE qui amènent de nouveaux Tons Homogènes.

5^{ème} moyen. 

Lento. Par les Notes Enharmoniques, qui amènent des Tons tout à fait étrangers.

4^{ème} moyen. 

(1) Le ton de Sol n'est ici que provisoire. Pour être bien établi il faudroit que l'accord de la 2^{ème} mesure fut une SEPTIÈME DOMINANTE, ou que les mesures suivantes confirmassent cette Modulation. Il en est de même pour les N^{os} 4, 5 et 6.

EXEMPLES de MODULATIONS COMPOSEES,

dans lesquelles la différence d'accidens s'efface ou s'augmente progressivement.

(Nota.) Elles exigent un mouvement un peu lent, afin que leur effet ne soit pas trop brusque et dur.

1. De Do majeur en Si majeur. 2. De Si majeur en Do majeur. 3. De Do majeur en Ré[♯] majeur.

Lento.

4. De Ré[♯] majeur en Do majeur. 5. De Si mineur avec 2 dièzes en Fa mineur avec 4[♭]. 6. De Fa mineur en Si mineur.

Lento.

7. De Do dièze mineur en Do mineur avec 3 bémols. 8. De Do mineur avec 3 bémols en Do mineur avec 4 dièzes.

Lorsqu'on est dans un Ton quelconque, non seulement on peut attaquer spontanément l'un des cinq autres Tons qui lui sont relatifs ou Homogènes, mais on peut moduler dans les cinq Tons relatifs ou Homogènes du nouveau qu'on vient de prendre. Ainsi, si l'on est en Do majeur, on peut avec un seul Accord, attaquer le Ton de La mineur ou de Sol majeur ou de Mi mineur ou de Fa majeur ou de Ré mineur, et moduler ensuite comme je viens de dire.

9. Ton principal; Modulations en Si mineur; Modulations dans les Tons relatifs ou Homogènes de Si mineur.

Au lieu d'amener l'accord de Si mineur dans la 5^{ème} mesure de l'Exemple précédent, l'Eleve peut s'exercer à amener par le même moyen, à son choix, l'accord de Ré majeur ou de Mi mineur ou de Do majeur ou de La mineur, et moduler ensuite dans les Tons relatifs ou Homogènes qui leur sont particuliers. La même règle peut être aussi applicable, lorsqu'au lieu d'un Ton relatif, le second accord devient simplement mode mineur du premier. Ainsi on aurait pu, dans l'Exemple ci-dessus, prendre l'accord de Sol mineur dans la seconde mesure, et moduler dans les cinq Tons relatifs ou homologues de cet accord.

Du Ton de Do majeur, on peut attaquer le Ton de Fa mineur, du Ton de Do mineur on peut attaquer celui de Sol mineur, et *vice-versa*, donc, d'après la règle ci-dessus, on peut moduler dans tous les Tons relatifs ou Homogènes de ces nouveaux Tons.

EXEMPLES.

10. 11. 12. 15.

Après une Note soutenue à l'unisson, on peut attaquer immédiatement un nouveau Ton dans lequel cette Note entrerait comme Tonique, Médiate ou Dominante. (Voyez les Exemples N^{os} 14, 15 et 16.) Cette dernière condition n'est cependant pas nécessaire si l'on y arrive par un trait à l'unisson qui prépare cette transition. (Voyez l'Exemple N^o 17.)

EXEMPLES.

14. And.^{te} 15. All.^o

16. And.^{te} 17. All.^o

Il n'est pas nécessaire que le nouveau Ton commence par l'accord de la Tonique; on peut l'attaquer par l'Accord de SEPTIÈME DOMINANTE: quelquefois cela est plus doux et plus neuf.

Voici quelques formules de TRANSITIONS pour moduler à divers Intervalles Supérieurs ou Inférieurs, et arriver à un Ton proposé quelconque.

18. 19. 20.

Pour monter d'un demi ton, les deux Tons étant majeurs.

Ces trois Exemples peuvent aussi se terminer dans le mode mineur.

21. 22.

Pour descendre d'un demi ton, les deux Tons étant majeurs.

Ces deux Exemples peuvent aussi se terminer dans le mode mineur

23. 24. 25.

Pour monter
d'une Tierce mineure;
les deux Tons étant
majeurs.

26. 27.

Pour descendre
d'une Tierce mineure;
les deux Tons étant
majeurs.

Ces deux Exemples
peuvent aussi se terminer
dans le mode mineur, en
bémolisant l'accord de
QUARTE et SIXTE.

28. 29.

Pour monter
d'une Tierce majeure;
les deux Tons étant
majeurs.

La dernière mesure
peut se terminer par
l'ACCORD PARFAIT mineur.

30. 31.

Pour descendre
d'une Tierce majeure;
les deux Tons étant
majeurs.

32.

Pour monter
d'une Quinte diminuée.

33.

Pour descendre
d'une Quarte augmentée

Moyens de Transitions par l'ENHARMONIE, en employant les Accords de SEPTIÈME DIMINUÉE,
de SEPTIÈME DOMINANTE, et de quelques uns de leurs Renversemens.

EXEMPLE
sur la
SEPTIÈME DIMINUÉE.

Ces quatre accords sont, sur le Piano, Syno-
nimes pour l'oreille, mais ils diffèrent dans la ma-
nière dont ils sont amenés, et leur résolution amène
ces Modulations différentes.

EXEMPLE
sur la
SEPTIÈME DOMINANTE.

L'Exercice suivant renferme de nombreux Exemples des diverses manières d'employer les notes Enharmoniques.

Andantino

(1) Le Do est une Appoggiature de Si.

L'article des Modulations serait inépuisable, si l'on voulait indiquer toutes les ressources qu'elles peuvent offrir au Compositeur. J'aime à espérer que ce Chapitre aura fait comprendre aux Elèves la plupart des moyens qu'on peut employer pour bien moduler. Je les engage à se bien familiariser avec tous les Exemples ci-dessus, en les transposant dans divers Tons. L'analyse raisonnée qu'ils feront ensuite des ouvrages des Grands Maîtres, leur fera acquérir ce qui leur manquerait encore à cet égard.

CHAPITRE XI DES IMITATIONS

♩ I. On nomme *Imitation* une sorte de répétition, à une ou plusieurs mesures de distance, et quelquefois aussi à une demie-mesure, d'une phrase ou trait de chant de courte durée, soit en les reproduisant avec plus ou moins d'exactitude dans une autre partie, soit en imitant seulement leur dessin, ou valeurs de notes; cette dernière manière se nomme *Imitation libre* ou *Imitation de mouvement*. La première peut se diviser en deux espèces: l'*Imitation réelle* qui consiste dans la reproduction plus exacte d'une phrase d'une, deux ou quatre mesures au plus, qu'on peut interrompre à volonté, et l'*Imitation serrée* qui est la répétition continue et rigoureuse d'un morceau entier, à une ou deux mesures de distance. Cette dernière espèce se nomme *CANON*.

Les Imitations peuvent se pratiquer à tous les intervalles inférieurs ou supérieurs de la Gamme. Elles peuvent donc avoir lieu à la *Seconde*, à la *Tierce*, &c. Elles se font plus fréquemment à la *Quarte*, à la *Quinte*, et surtout à l'*Octave*.

Une Imitation produit un meilleur effet en la commençant après un silence d'une ou deux mesures, et en la plaçant, soit dans le motif d'un morceau, soit dans l'une de ses phrases les plus saillantes. Elle peut se faire par mouvement semblable ou par mouvement contraire.

♩ II. L'*Imitation de mouvement* ou de valeurs de Notes seulement peut avoir lieu, soit dans la même partie, soit dans le dialogue de plusieurs parties. Ce genre d'Imitation est une espèce de suite ou de réponse à un premier membre de phrase musicale, dont on ne reproduit que le Rhythme, et qu'on devine souvent après avoir entendu celui-ci, parcequ'elles en forment une conséquence ou un développement naturel.

Lorsque la *Phrase à imiter* est heureusement choisie, les Imitations libres ou réelles qu'on peut en tirer, et qu'on fait entendre successivement dans toutes les parties, forment souvent les principaux matériaux de la facture d'un morceau entier. Les Symphonies et les Quatuors d'*Haydn*, de *Mozart*, de *Beethoven*, les Quintetti de *Reicha*, &c. en offrent de fréquens Exemples.

All.^o Mod.^{to} 1.

IMITATIONS
DE MOUVEMENT
dans la même partie

Ce genre d'Imitations libres est susceptible de se prolonger à l'infini.

Les Trois N.^{os} suivans, quoiqu'étant du même genre, peuvent être considérés comme *Progression* plus régulière de la même idée Mélodique. La 1.^{re} phrase est un *Modèle* dont on suit l'imitation dans les mesures suivantes. Les Elèves feront bien de s'exercer à écrire de semblables Imitations d'une petite phrase quelconque. Ce travail sera une utile préparation au Chapitre XII sur les MARCHES d'HARMONIE

IMITATIONS
DE MOUVEMENT
dans la même partie.

(A) Il en est oublié 5 œuvres, dont l'excellente facture fait vivement regretter qu'ils ne soient pas gravés en Partition.

4. Modèle. Progression imitante.

IMITATIONS de MOUVEMENT à deux parties.

All.^o 1. Imitations de valeurs de Notes seulement. And.^o 2.

III. L'imitation proprement dite diffère de la précédente en ce qu'elle exige une reproduction plus exacte, non seulement des valeurs de Notes, mais aussi de leur dessin et de leurs Intervalles. Cependant, comme tout ce qu'on nomme Imitation ne doit pas avoir la régularité rigoureuse d'un Canon, il est permis de modifier quelquefois les Intervalles, et de changer le mode d'Imitation, lorsqu'on écrit à plus de deux parties.

1. Phrase à imiter. Imit.^{on} à la 2.^{de} supérieure. Autre Phrase à imiter.

IMITATIONS à deux parties. Mod.^{to} Imit.^{on} à l'Octave. Imit.^{on} à l'Octave. Imit.^{on} à l'Octave.

Idem à la Quarte supérieure. 2. Imit.^{on} à la 4.^{te} supérieure. 5. Phrase à imiter. Imit.^{on} à la 2.^{de} inférieure.

Dans les deux EXEMPLES suivans, les Imitations se font successivement à tous les Intervalles. Elles sont souvent interrompues par une ou plusieurs mesures d'Harmonie simple qui amènent une nouvelle Phrase à imiter dans les autres parties. On remarquera aussi que ces diverses Imitations entrent après une ou plusieurs mesures, ou avec l'un des tems de la 1.^{re} mesure: ce qui rend l'Imitation plus serrée, et améliore son effet.

4. Phrase à imiter. Imit.^{on} à la 3.^{de} inférieure. Phrase à imiter.

IMITATIONS trois parties. Imit.^{on} à la 4.^{te} supérieure. Imit.^{on} à la 4.^{te} inférieure. Imit.^{on} à l'Octave.

Phrase primitive.

Imit.^{on} à la 5^{te} inférieure.

Ici l'Imit.^{on} est interrompue.

Prog.^{on} imitante de la mesure précéd^{te}.

Ici l'Imit.^{on} est interrompue.

Imit.^{on} à la 5^{te} Inférieure.

Nouvelle Phrase à imiter.

Imit.^{on} à la 6^{te} supérieure.

Imit.^{on} à la 6^{te} supérieure.

Ici l'Imit.^{on} est terminée.

Prog.^{on} imitante de la mesure précédente.

Imit.^{on} à la 5^{te} inf^{re}. Id. à la 5^{te} inf^{re}. Id. à la 5^{te} inf^{re}.

5.

IMITATIONS

quatre parties.

Imit.^{on} à la 4^{te} sup^{re}.

Imit.^{on} à l'Octave, Id à l'Octave.

Imit.^{on} à la 5^{te} sup^{re}.

Ici l'Imit.^{on} est interrompue.

(1) Imit.^{on} à la 4^{te} sup^{re}.

nouvelle phrase à imiter.

Imit.^{on} à la 5^{te}.

Imit.^{on} à la 4^{te} inf^{re}.

(2)

nouvelle phrase à imiter.

Imit.^{on} à la 7^{me} inf^{re}.

Phrase à imiter.

nouvelle phrase à imiter.

nouvelle phrase à imiter.

(3)

Id à l'Octave.

nouvelle phrase à imiter.

nouvelle phrase à imiter.

Id à la 4^{te} Sup^{re} Id. à la 4^{te} Sup^{re}.

Ici l'Imit.^{on} est interrompue.

Imit.^{on} à l'unisson.

Id à la 5^{te} inf^{re}.

Imit.^{on} à la 2^{de} inf^{re}.

Id à la 7^{me} Inf^{re} Id. à la 7^{me} Inf^{re}.

Imit.^{on} à la 5^{te} Inf^{re}.

- (1) Ici l'imitation se fait entre la Basse et la première partie.
- (2) Ici elle a lieu entre la troisième et la seconde partie.
- (3) Ici elle a lieu entre la première partie et la Basse.

L'imitation sévère est, comme je l'ai dit, la répétition exacte et rigoureuse d'une phrase musicale que fait entendre dans une autre partie, une ou plusieurs mesures après. Cette reproduction de la phrase précitée doit toujours être continuée sans interruption jusques la fin du morceau, en employant exactement les mêmes valeurs de Notes, le même dessin et les mêmes intervalles. Ce genre d'imitation se nomme *Canon*, et peut se pratiquer sur tous les degrés de la Gamme, c'est-à-dire à la *Seconde* supérieure ou inférieure, à la *Tierce*, à la *Quarte* &c.

Cet article n'étant point du ressort d'un *TRAITÉ d'HARMONIE*, je renverrai, pour de plus longs détails, au *TRAITÉ DE HAUTE COMPOSITION* de *Reicha*, et aux *TRAITÉS DE CONTREPOINT ET FUGUE* de *Cherubini* et de *Fétis*.

CHAPITRE XII.

Des PROGRESSIONS ou MARCHES d'HARMONIE.

On nomme ainsi une série plus ou moins longue du même choix d'accords, procédant d'une manière régulière, et dont la Basse marche par un mouvement d'intervalles qui, une fois adopté, se suit jusques la conclusion de la phrase musicale. C'est donc une sorte de dessin figuré, répercuté soit dans la Basse, soit dans les parties, soit simultanément, dont les premières mesures sont le modèle. On suit ce modèle dans les mesures suivantes, en employant les mêmes figures de Notes, les mêmes intervalles et le même enchaînement d'accords.

Dans les marches d'Harmonie, la Basse et toutes les parties doivent monter ou descendre à la fois selon limitation du modèle adopté.

EXEMPLES.

Les Marches d'Harmonie sont susceptibles de recevoir les altérations et les Notes accidentelles, lorsque leur suite a cette régularité que commande l'emploi des Progressions. Il y en a de deux sortes: celles qui modulent dans d'autres tons, et celles dont l'enchaînement d'accords reste toujours dans le ton où elles ont été commencées.

Chaque accord, soit par lui même, soit par son mélange avec un autre, peut produire diverses marches Harmoniques. En voici les principales, en passant successivement en revue tous les accords dont on a parlé, et en déterminant le mouvement de la Basse. Dans l'*ACCORD PARFAIT*, la Basse peut descendre par *Tierces majeures et mineures tour à tour*, ou monter par *Sixtes Id.*

1. *Modèle*

Elle peut descendre de Quinte et monter de Quarte.

2. *Modèle*

Elle peut monter de Quarte et descendre de 3^{me}.

3. *Modèle*

4. *Modèle.*

Elle peut descendre de Quarte et monter de Seconde.

5. *Modèle.*

Elle peut monter de Quarte et descendre de Seconde.

Le 1^{er} *Renversement* de l'ACCORD PARFAIT ne peut présenter qu'une série de Sixtes marchant par mouvement droit; mais, lorsqu'il alterne avec son générateur, il en résulte diverses progressions Harmoniques d'un effet très doux.

Progression de SIXTES et d'ACCORDS PARFAITS.

6. *modèle.* *Gamme ascendante où les Quintes sont préparées par la Sixte.*

7. *modèle.* *Même préparation, la Basse montant de 2^e et descendant de 5^{te}.*

Le 2^d *Renversement* de l'ACCORD PARFAIT ne peut donner lieu à aucune progression d'Harmonie. L'accord fondamental de SEPTIÈME DOMINANTE ne s'emploie guère comme progression, qu'étant mélangé avec d'autres accords de SEPTIÈME. En voici cependant quelques Exemples:

8. *modèle.* *avec des Cadences évitées; la Basse montant de 4^e et descendant de Quinte.*

9. *modèle.* *avec des Cadences parfaites; la Basse montant de Quarte et descendant de Tierce.*

10. *modèle.* *Idem, la Basse descendant de Seconde et montant de Quarte.*

11. *modèle.* *Idem, la Basse descendant de Quarte et montant de Seconde.*

Lento

12. *Modèle.*

Progression du 1^{er} *Renversement* de l'Accord de SEPTIÈME DOMINANTE introduisant de nouvelles Notes sensibles.

Le 2^d *Renversement* serait d'un effet trop vague; mais on peut employer le 3^{ème} selon l'Exemple suivant. Il est à remarquer que la Basse seule y est traitée comme progression d'Harmonie, et que les autres parties sont écrites comme un Accompagnement ordinaire.

12. *Modèle.*

(1) Ces deux derniers Exemples ne sont pas exempts de dureté; leur effet sera préférable en y employant l'ACCORD PARFAIT, partout où la progression se fait par l'accord de SEPTIÈME DOMINANTE.

L'accord de SEPTIÈME SENSIBLE et ses trois *renversemens* ne donnent lieu à des marches Harmoniques qu'étant mélangés avec d'autres accords de SEPTIÈME.

Progression *ascendante* de l'accord de SEPTIÈME DIMINUÉE et de l'ACCORD PARFAIT, et *descendante* avec le 1^{er} *Renversement* de SEPTIÈME DIMINUÉE.

15. Modèle. 14. Modèle.

Progression *ascendante* du 2^l *Renversement* de SEPTIÈME DIMINUÉE, et *descendante* du 3^{ème} *Renversement*.

15. Modèle.

16. Modèle.

Progression de SEPTIÈME MAJEURE, selon son enchaînement régulier avec les accords de SEPTIÈMES DOMINANTE, SENSIBLE, et MINÉURE.

Idem, de leurs trois *Renversemens*.

Accord générateur. 17. modèle. 18. 1^{er} Renversement. modèle.

2^l Renversement. 19. modèle. (1) 3^{ème} Renversement. 20. modèle.

Progression *descendante* de SEPTIÈME et SIXTE

21. modèle.

(1) La progression de ce 2^l *Renversement* n'est presque point usitée, à cause de la dureté produite par les Quartes qui se trouvent à chaque mesure.

22. *Modèle.*

Idem
ascendante.

7 6 7 6 — 7 6 — 7 6 — 7 6 — 7 6 —

25. *Modèle.*

Progression
de QUINTE et SIXTE.
avec des
altérations.

5 #5 6 #3 5 #5 6 #3 5 #5 6 #5

24. *Modèle.*

Progression de
SEPTIÈME et SIXTE
avec les
Notes de passage

(1) 6 — 7 6 7 —

7 6 7 — 7 6 7 6

25. *Modèle.*

Autre
Idem.

6 — 7 6 — 7 6 — 7 6 — 6

26. *Modèle.*

Progression de
QUARTE et QUINTE.

5 — 3 4 — 3 5 — 3 4 — 3 5 — #4 — #3

27. *Modèle.*

La même
avec des
Notes de passage.

5 — 4 — 3 — 4 — 3 — 4 — 3 — 4 — 3 — 4 — 3 —

28. *Modèle.*

Autre
Progression
Idem.

8 6 5 — 3 8 6 5 — 3 8 6 5 — 3 8 6 5 — 3

29. *Modèle.*

La même
avec des Notes
de passage.

8 7 — 6 5 — 4 3 — 8 7 — 6 5 — 4 3 — 8 7 — 6 5 — 4 3 —

(1) Ici, le *Modèle*, à la Basse, commence par un accord de SIXTE, comme préparation.

50. *Modèle.*
 Progression de NEUVIÈME retardant l'OCTAVE

9 8 9 8 9 8 9 8 9 8 9 8 9 8 9 8

51. *Modèle.*
 La même avec des Notes de passage.

9 8 9 8 9 8 9 8 9 8 9 8 9 8 9 8

Autre Progression de NEUVIÈME la Basse descendant de QUARTÉ et montant de SECONDE.

52. *Modèle.*

6 9 8 9 8 9 8 9 8 9 8 9 8 4 5

53. *Modèle.*
 Progression de NEUVIÈME et de SIXIÈME et QUINTE DIMINUÉE.

6 6 9 8 6 9 8 6 9 8 6 9 8 6 9 8 6 9 8 6 9 8 6 7 5

54. *Modèle.*
 Progression de QUARTE et QUINTE et de NEUVIÈME.

5 4 3 9 8 5 4 3 9 8 5 4 3 9 8

55. *Modèle.*
 Progression de NEUVIÈME avec des Notes de passage et une Basse figurée.

6 6 9 6 7 9 6 7 9 6 7 9 6 6 5 4 3

56. *Modèle.* DOUBLES SUSPENSIONS.
 Progression de NEUVIÈME et QUARTE.

6 6 9 8 6 6 9 8 6 6 9 8 5 4 3

CHAPITRE XIII

Récapitulation de la MANIÈRE de CHIFFRER la BASSE. Observations sur quelques FORMULES d'ACCOMPAGNEMENT.

TABLEAU GÉNÉRAL DES ACCORDS, selon leur ordre dans ce TRAITÉ.

où l'on a désigné ceux dont les chiffres indicatifs sous entendent d'autres chiffres ou intervalles à ajouter.

ACCORD PARFAIT MAJEUR et ses deux *Renversemens*.

ACCORD PARFAIT MINEUR et ses deux *Renversemens*.

ACCORD de QUINTE DIMINUÉE et ses deux *Renversemens*.

ACCORD de QUINTE AUGMENTÉE et ses deux *Renversemens*.

ACCORD de SEPTIÈME DOMINANTE et ses Trois *Renversemens*.

ACCORD de SEPTIÈME SENSIBLE et ses Trois *Renversemens*.

ACCORD de SEPTIÈME DIMINUÉE et ses Trois *Renversemens*.

ACCORD de SEPTIEME MINEURE et ses Trois Renversemens.

ACCORD de SEPTIEME MAJEURE et ses Trois Renversemens.

Accord de NEUVIEME MAJEURE. Accord de NEUVIEME MINEURE. Accord de ONZIEME TONIQUE. Accord de TREIZIEME MAJEURE TONIQUE.

Accord de TREIZIEME MINEURE TONIQUE.

Accord de QUARTE et QUINTE.

Accord de QUARTE QUINTE et SEPTIEME.

ACCORDS ALTERES.

ACCORD de SEPTIEME DOMINANTE Alterée par les Dièzes.

ACCORD de SEPTIEME DOMINANTE Alterée par les Bémols.

ACCORD de SEPTIEME SENSIBLE alterée.

ACCORD de SEPTIEME DIMINUEE Alterée.

ACCORD de SIXTE Augmentée

UNE BASSE CHIFFRÉE n'est que l'abréviation d'un *Accompagnement* qui serait écrit pour le Piano. Un bon *Accompagnateur* doit donc apporter à son exécution tout le soin et l'intelligence nécessaires pour s'identifier avec le style et le caractère de la musique qu'il accompagne.

Il y a des morceaux qui seraient insignifiants, si on les accompagnait par de simples accords plaqués, comme il est d'usage de le faire pour les SOLFÈGES. C'est à l'Accompagnateur à discerner qu'elle est la formule, le dessin, la batterie ou l'arpège qui leur est le plus convenable, et à prendre, de la main droite, telle ou telle position qui, tantôt laisse le chanteur parfaitement à l'aise, tantôt se rapproche de la voix pour la guider et la soutenir dans les intonations élevées ou difficiles. On sentira que les Exemples résultant de ces observations seraient très longs et incomplets si j'essayais de les donner ici; c'est pourquoi je renvoie, sur ce point, aux *Vocalises* de ma MÉTHODE COMPLÈTE DE CHANT, Op. 40, et de mes 24 VOCALISES composées pour les Concours du Conservatoire, Op. 42. J'ai fait mon possible pour en écrire les Accompagnemens de Piano dans les véritables proportions qui conviennent aux divers Styles du Chant. Quand on aura examiné leur facture avec réflexion, on en fera aisément l'application à tout ce qui peut concerner la manière de bien accompagner la BASSE CHIFFRÉE. Les savans ouvrages de *Clari, Marcello, Sala, Fenaroli* offriront aux Elèves une excellente Etude de perfectionnement dans cet Art.

CHAPITRE XIV.

De l'ACCOMPAGNEMENT de la PARTITION.

21. Un Compositeur, lorsqu'il écrit pour l'Orchestre, peut avoir à sa disposition cinq parties d'Instrumens à cordes, (1^{er} 2^e Violon, Alto, Violoncelle et Contrebasse) ce qu'on nomme le *Quatuor* ou le *Quintette*, selon que ces deux derniers Instrumens ont une partie commune ou différente. Les parties d'Instrumens à vent qu'il peut employer sont au nombre de Seize, savoir: 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons, 5 Trombones, 1 Ophicléide, 1 Cor Anglais, une petite Flûte. Tantôt le Quatuor ou les Instrumens à vent sont employés seuls, tantôt on les réunit dans un *Tutti* général. Souvent une partie de l'Orchestre n'est qu'accompagnante, tandis qu'un ou plusieurs Instrumens exécutent des *Solo* ou dialogues *Soli*, ainsi que de petites Phrases qui procèdent par *Imitations* ou dessin figuré, et qui sont les ornemens de la mélodie Instrumentale. & &.

Il s'agit donc, en accompagnant la Partition, de rendre ces divers effets sur le Piano, en leur faisant subir la modification que les limites et le genre d'effets de cet Instrument rendent indispensables. Pour y réussir, il est préalablement nécessaire d'être d'une certaine force d'exécution sur le Piano, et de bien connaître l'Harmonie, les diverses clefs sur lesquelles s'écrivent les Instrumens, et avoir l'habitude de la Transposition. (1)

Les nombreuses Partitions des Grands Maîtres présentent, pour l'accompagnement, une foule de cas différens, et assez difficiles à rendre sur le Piano. On sentira que les bornes de ce Traité ne peuvent comporter à cet égard que des réflexions générales. On peut les résumer dans les règles suivantes: 1^o Analyser rapidement ce qui appartient à l'Harmonie et à la Mélodie, réduire dans la main gauche, sous la forme d'accords plaqués ou de batteries ou d'arpèges, tout ce qui est du ressort de la première, en ayant soin de mettre toujours au grave la note qui fait une bonne Basse, et mettre dans la main droite tout ce qui est Chant ou dessins figurés. 2^o Lorsqu'il y a une ou plusieurs voix chantantes, et que l'accompagnement est simple, les notes de la Basse se frappent de la main gauche, et la droite exécute les batteries qui sont ordinairement aux Violons et à l'Alto. 3^o Lorsque l'Instrumentation est compliquée, il faut transporter dans les deux mains tous les effets qui sont exécutoires. 4^o Quand il y a impossibilité d'exprimer à la fois plusieurs dessins figurés ou dialogués, il faut savoir discerner ceux qui ont le plus d'importance dans l'effet général, et abandonner les autres. 5^o Les notes tenues, les répétitions vives et prolongées des mêmes notes en doubles croches s'expriment par diverses batteries ou arpèges tirés de l'accord même.

(1) Dans la 2^{le} partie de mes SOLFÈGES ou Méthode de Musique, Op. 27, 6^{me} Edition, après l'étude de toutes les diverses Clefs et l'indication de leur Diapazon, on trouvera, Page 224, un Chapitre sur la TRANSPPOSITION, où de nombreux Exemples indiquent la manière de Transposer un ou deux Tons plus hauts ou plus bas, par l'emploi supposé de telle ou telle clef.

II. Des INSTRUMENS A VENT.

Quelques uns des Instrumens à vent ne s'écrivent point selon les Notes réelles qu'on leur fait exécuter, tels sont les CLARINETTES, les CORs, les TROMPETTES et le COR ANGLAIS.

Il y a trois sortes principales de CLARINETTES employées dans l'Orchestre, savoir: la Clarinette en *Ut* qui joue les Notes telles qu'elles sont écrites; la Clarinette en *Si* qui joue ces mêmes Notes un ton plus bas; et la Clarinette en *La* qui les transpose d'une Tierce mineure plus bas. En voici les Exemples.

	Clarinette en <i>Ut</i> .	Clarinette en <i>Si</i> .	Clarinette en <i>La</i> .
Notes écrites.			
	Il n'y a point de transposition.	On suppose jouer sur la clef de <i>Do</i> , 4 ^{me} ligne. Elle transpose une 2 ^{de} majeure plus bas.	On suppose jouer sur la clef de <i>Do</i> , 1 ^{re} ligne. Elle transpose une 3 ^{me} mineure plus bas.
Notes réelles à l'exécution.			

Les CORs s'écrivent toujours sur la clef de *Sol*, et dans le ton apparent de *Do* majeur; mais au moyen de coulisses de rechange adaptées à l'Instrument, ils sont susceptibles de rendre tous les tons majeurs et mineurs selon les bonnes Notes qu'on peut y employer. Les exemples suivans feront connaître la manière d'indiquer les divers tons du Cor, et l'effet reel qu'ils produisent par la Transposition.

	TONS HAUTS.		
	Corni in <i>B</i> , Alto ou en <i>Si</i> haut.	Corni in <i>A</i> , ou en <i>La</i> .	Corni in <i>G</i> , ou en <i>Sol</i> .
Notes écrites.			
	On suppose jouer sur la clef de <i>Do</i> , 4 ^{me} ligne. Ils transposent une 2 ^{de} majeure plus bas.	On suppose jouer sur la clef de <i>Do</i> , 1 ^{re} ligne. Ils transposent une 3 ^{me} mineure plus bas.	On suppose jouer sur la clef de <i>Fa</i> , 3 ^{me} ligne. Ils transposent une 4 ^{me} plus bas.
Notes réelles à l'exécution.			
	TONS INTERMÉDIAIRES.		
	Corni in <i>F</i> , ou en <i>Fa</i> .	Corni in <i>F#</i> , ou en <i>Mi</i> .	Corni in <i>E</i> , ou en <i>Mi</i> .
Notes écrites.			
	On suppose jouer sur la clef de <i>Do</i> , 2 ^{me} ligne. Ils transposent une 5 ^{me} plus bas.	On suppose jouer sur la clef de <i>Fa</i> , 4 ^{me} ligne. Ils transposent une 6 ^{me} mineure plus bas.	On suppose jouer sur la clef de <i>Fa</i> , 4 ^{me} ligne. Ils transposent une 6 ^{me} majeure plus bas.
Notes réelles à l'exécution.			
	TONS GRAVES.		
	Corni in <i>D</i> , ou en <i>Re</i> .	Corni in <i>C</i> , ou en <i>Ut</i> .	Corni in <i>B</i> Basso, ou en <i>Si</i> grave.
Notes écrites.			
	On suppose jouer sur la clef de <i>Do</i> , 3 ^{me} ligne. Ils transposent une 7 ^{me} mineure plus bas.	On joue sur la clef de <i>Sol</i> , comme cela est écrit. Ils transposent une Octave plus bas.	On suppose jouer sur la clef de <i>Do</i> , 4 ^{me} ligne. Ils transposent une 9 ^{me} majeure plus bas.
Notes réelles à l'exécution.			

La TROMPETTE s'écrit sur la clef de *Sol*, et toujours dans le ton d'*Ut* majeur. Elle transpose, comme le Cor, en supposant jouer sur une autre clef, selon l'indication du ton qui se trouve en tête du morceau, tel que : *Trompette in C, in D, in G, in E, ou E[♯], in F, in A[♯] bas, in B[♭] bas*. Les Exemples donnés ci-dessus, pour les Cors en différens tons, peuvent être applicables à la transposition des Trompettes.

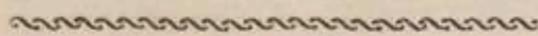
Le COR ANGLAIS joue dans tous les tons, et transpose une Quinte plus bas lorsqu'on l'écrit sur la clef de *Sol*. On suppose alors jouer sur la clef d'*Ut*, seconde ligne. Quelques Auteurs l'écrivent sur cette dernière clef; alors il n'y a plus de transposition.

§ III. Les réflexions ci-dessus suffiront pour donner une idée générale de la manière de bien accompagner la Partition. J'aurais désiré les développer en choisissant un Air de l'un de nos Grands Maîtres, mais il eût été difficile d'obtenir des Editeurs qui en ont la propriété la permission de le graver. J'ai donc été forcé de m'arrêter à un morceau de ma Composition qui d'ailleurs, renferme, dans son instrumentation, la plupart des cas qui donnent lieu aux observations ci-dessus. J'y ai ajouté quelques *Nota* qui en feront mieux comprendre l'application.

Je ne saurais trop recommander aux Elèves de lire souvent, et d'analyser les Partitions des Compositeurs célèbres de toutes les Ecoles. Cette excellente étude ne peut manquer d'exercer une heureuse influence sur leur organisation musicale, et sur le perfectionnement du talent qu'ils auront acquis dans la Science de l'HARMONIE et de la HAUTE COMPOSITION.

CONSEILS

SUR LE TRAVAIL ULTÉRIEUR DES ÉLÈVES.



Parvenu à ce point de ses Etudes d'HARMONIE, l'Elève doit avoir compris tous les préceptes de cette Science, et il doit les posséder assez pour en faire l'application à ses propres essais en Composition. J'ai cru ne devoir pas continuer d'écrire de nouveaux EXERCICES, ainsi que leur CORRIGÉ, au delà du N.º 85, qui traite des *Notes de passage*, et j'ai pensé que de nombreux EXEMPLES seraient suffisans pour expliquer tout ce qui y fait suite dans ce TRAITÉ; mais j'engage l'Elève studieux à créer lui-même de courtes LEÇONS spéciales sur ce qui fait l'objet de chacun de ces EXEMPLES. Il cherchera donc à y employer fréquemment et successivement les diverses *Cadences Harmoniques*, les *Notes de passage*, les *Appoggiatures*, les *Synopes* et la *Pédale*, en observant les règles prescrites dans les Paragraphes et les Exemples qui y ont rapport. Il écrira avec soin, de la même manière, des *Leçons* sur les divers moyens de *Modulation*, sur les diverses espèces d'*imitations* et sur les *Marches* ou *Progressions d'Harmonie*.

Ayant ainsi terminé toute la partie Scholastique de l'*Art d'écrire*, l'Elève devra s'essayer dans quelque genre de Composition Vocale ou Instrumentale, et analogue à son génie musical; car l'imagination a aussi besoin d'être fréquemment exercée, et la faculté de créer et d'écrire ses idées avec rectitude et aisance ne s'acquiert que par une longue pratique de l'Art si difficile de la Composition.

Air de SOPRANO, dans l'Opera de LA LYRE ENCHANTEE, musique d'A. de GARAUDE

Allegro. Recitatif. (N^o Cet Air se vend séparément 4. 50.)

Flauti

Oboi. *Col. flauti.*

Clarinetti.

Corui in G

Fagotti.

Violini. *Col. V^o 1^o.*

Alto.

VIENNE. *Recitatif.*

Basso.

PIANO-FORTE. *Allegro. Recitatif.*

Elève et fils du Dieu que le Pinde ré-vè-re, lorsque tout vous in-

Lento. $\frac{4}{4}$ *tr*

Dol

Dol

Dol

Dol

Dol

vite aux concerts d'Apol - - loa, pourquoi cher-cher dans ce val - lon, et le si - len - ce et le mis - tè - re? *Vll^o soli.*

Dol

All^o vivace

Musical score for strings and woodwinds, measures 1-5. The first violin part is circled and marked with a '1)'. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. Dynamics include *f* and *mf*. Time signatures change from 3/4 to 2/4 and back to 3/4.

Musical score for vocal soloist and woodwinds, measures 6-10. The vocal line is marked *mf* and *f*. The woodwind parts include Clarinet, Bassoon, and Flute. Dynamics include *f* and *mf*. The tempo is *All^o vivace*. The word 'Recit' is written above the vocal line.

prenez un vol plus glo-ri - - eux

Musical score for vocal soloist and woodwinds, measures 11-15. The vocal line is marked *mf* and *f*. The woodwind parts include Clarinet, Bassoon, and Flute. Dynamics include *f* and *mf*. The tempo is *All^o vivace*. The word 'Recit' is written above the vocal line.

unis

prenez un vol plus glo-ri - - eux

venez

Fl. Oboi Clar. Cors et Fag: comptent.

Musical score for woodwinds and vocal soloist, measures 16-20. The woodwind parts include Flute, Oboe, Clarinet, Horn, and Bassoon. Dynamics include *f* and *p*. The tempo is *All^o Moderato*. The word 'Recit' is written above the vocal line.

lire avec moi dans le secret des Dieux.

chan-tez, Li-nus, les faveurs écla-tan-tes du

Musical score for woodwinds and vocal soloist, measures 21-25. The woodwind parts include Flute, Oboe, Clarinet, Horn, and Bassoon. Dynamics include *f* and *p*. The tempo is *All^o Moderato*. The word 'Recit' is written above the vocal line.

All^o Moderato.

(1) Cet effet doit être abandonné pour donner la préférence à la phrase du premier violon. (162)

Flauti
Oboi
Clarineti
Corni in G.
Fagotti

Solo *p*

Dieu qui brille aux yeux de l'univers. di que frè - - - re d'U-

phée à nos leçons sa- van- tes il- lus- - sez vos ac- tions, et pei-

Cres

(1) Il faut simplifier cette batterie en doubles croches, qui serait difficile à mettre ensemble, et qui ferait confusion avec les dessins figures des instruments à vent.
 (2) Les notes qui forment sextes au 2^d Cor, se confondant avec la main gauche, il faut mieux les faire en Tierces.
 (3) Pour plus de clarté et de progression dans les effets, il est préférable de ne faire entrer le mouvement de doubles croches que six mesures plus tard.

guez dans vos vers des Ti-tans renver-sés la fureur mena-çan-te et la rage ex-pi-

ran-te du ser-pent qui souillait les airs! clair

1) Ce trait, qui, dans les Bassons, concourt à rendre l'expression des paroles, ferait peu d'effet comme basse unique: il est préférable de l'abandonner, et de continuer le même genre de batterie.

Et compte

Oboe Solo

Cl. et Cornu et Fag. comptent.

tez, Li-nus, les fa-veurs é-cla-tan-tes du Dieu qui brille aux yeux de l'u-ni-vers

p *f*

Detailed description: This system contains the vocal line and woodwind parts. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a rest, followed by the lyrics 'tez, Li-nus, les fa-veurs é-cla-tan-tes du Dieu qui brille aux yeux de l'u-ni-vers'. The woodwinds (Clarinet and Bassoon) play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Oboe has a solo part. Dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*).

Flauti. Solo

Clar:

Corni

Fagotti.

(1)

chan- -tez, Li- - nus, les fa- - veurs é- - cla-

p *f*

Detailed description: This system continues the woodwind and vocal parts. The Flute has a solo section. The Clarinet, Horn, and Bassoon parts are shown. The vocal line continues with the lyrics 'chan- -tez, Li- - nus, les fa- - veurs é- - cla-'. There are dynamic markings of piano (*p*) and forte (*f*). A first ending bracket labeled '(1)' is present. The bottom part of the system shows the piano accompaniment with chords and bass lines.

(1) Même observation que ci-dessus (2) Idem.

tan - - tes du Dieu qui bril - le aux yeux de l'u-ni-vers chan - tez, Li - nus, les fa-

Solo
Dolce
P
Solo
Pizz
Pizz
Pizz
sp *sp* *sp* *sp* *sp* *sp*
Cres *sp* *sp* *sp* *sp* *sp* *sp*

veurs é - - cla-tan - tes du Dieu qui brille aux yeux de l'univers aux

Dol
Dol
Arco
Arco
f Arco
Arco
Cres poco a poco
Cres poco a poco
Cres poco a poco
Cres poco a poco
Cres poco a poco

yeux de l'univers, aux yeux de l'univers, aux yeux

de l'univers

Col No 19

ff

(1) Dans les ritournelles finales, il faut donner la préférence à un genre de batterie qui comporte simultanément une bonne basse fondamentale et un effet de force. Cette batterie doit être assez simple pour ne pas accroître la complication des dessins figurés qui se font avec la main droite.

SECONDE PARTIE

CORRIGÉ des PARTIMENTI ou EXERCICES D'ACCOMPAGNEMENT

Je sais qu'on peut faire plusieurs objections sur ce titre et sur le but qu'il doit atteindre. L'élève peut, en effet, commencer à écrire les EXERCICES contenus dans la PREMIÈRE PARTIE de ce TRAITÉ, en prenant, à son choix, l'une des trois POSITIONS de l'accord, indiquées page 9, et dès lors, si cette position n'est point celle que j'ai prise dans ce CORRIGÉ, son objet principal est manqué.

Je ne me suis point dissimulé ce que cette objection a de spécieux; mais s'il est vrai que mes intentions ne puissent être complètement remplies, mon travail aura du moins un but d'utilité que je vais développer.

Lorsque les Elèves pourront étudier l'HARMONIE, sous la direction d'un maître habile, celui-ci corrigera les EXERCICES D'ACCOMPAGNEMENT, au fur et à mesure qu'ils auront été écrits, et selon la position de l'accord qu'on aura choisi. Dans ce cas, ce CORRIGÉ devient superflu. Mais, dans le cours de mes fréquens voyages dans les Départemens, j'ai souvent remarqué que, dans beaucoup de villes, les Amateurs et les Artistes qui ne possèdent aucune notion de l'Harmonie, et qui désireraient en acquérir de plus ou moins approfondies, sont dans l'impossibilité de se livrer à cette étude, faute d'un Maître quelconque, qui soit capable de les guider dans leur travail.

C'est spécialement pour cette classe d'Elèves que ce TRAITÉ, et surtout ce CORRIGÉ sont écrits. Je n'ai certes point le charlatanisme de prétendre qu'avec leur seul secours, et sans maître, on pourra devenir, en peu de tems, un excellent Harmoniste. Mais, entre *ignorer* et *très bien savoir*, il existe des degrés à l'infini; et j'aime à espérer que la classe d'Elèves précitée me saura quelque gré d'avoir cherché à suppléer, autant que possible, à l'absence d'un bon maître. Voici d'ailleurs la manière d'employer utilement ce CORRIGÉ.

J'ai dit, page 9, qu'en écrivant ces PARTIMENTI, il faut éviter de faire sauter les parties au delà de deux degrés supérieurs ou inférieurs, sauf les cas d'exceptions que j'ai signalés. Il faudra donc, avant de commencer à écrire un Exercice, voir dans le CORRIGÉ, 1^o s'il est écrit à trois ou à quatre parties; 2^o quelle est la position adoptée dans la 1^{re} mesure du même Exercice, et continuer à l'écrire ainsi, en s'écartant le moins possible de cette position, laquelle devra se retrouver presque toujours la même à la fin de l'exercice. En observant d'ailleurs toutes les règles indiquées pour éviter les fautes de deux octaves ou deux quintes de suite, celles pour la bonne résolution des dissonances et des notes sensibles, etc, il est très probable qu'on se rencontrera avec la manière dont ce CORRIGÉ est écrit, sauf quelques exceptions peu importantes. D'ailleurs, dans beaucoup de cas, la position à choisir est loin d'être facultative; elle est souvent de rigueur, soit pour la préparation des Suspensions, soit pour opérer un meilleur enchaînement des accords. L'Elève comparera et analysera ensuite la leçon qu'il aura écrite, et celle du CORRIGÉ. Cet examen attentif lui fera discerner les mesures où les différences de manière d'écrire sont des fautes véritables, et celles où ces différences deviennent insignifiantes, ou peuvent être tolérées.

Lorsqu'il aura opéré un tel travail sur tous les PARTIMENTI de ce TRAITÉ, il devra nees-

sairement avoir acquis une grande habitude de l'HARMONIE, et de discerner les meilleurs moyens à adopter pour écrire avec pureté, soit en changeant à propos la position de l'accord, soit en doublant ou en retranchant une note dans les cas qui l'exigent, soit en n'écrivant point toujours rigoureusement à trois ou quatre parties, etc. etc.

ACCORDS PARFAITS MAJEURS et MINEURS. (Voyez Page 10.)

(1)

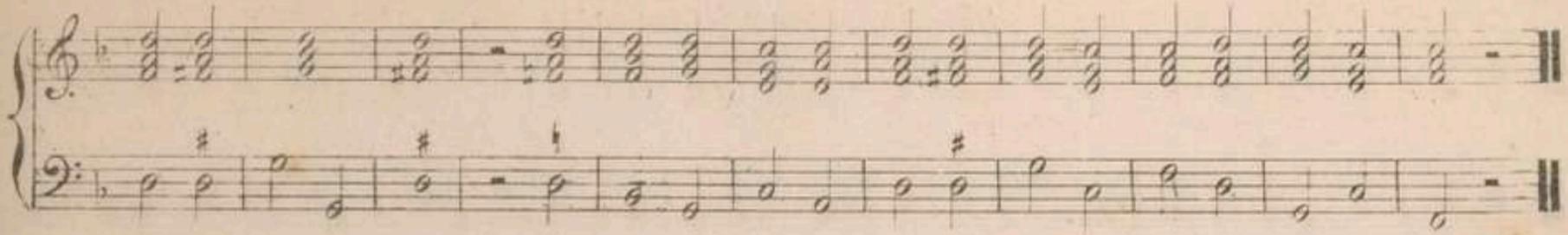
N^o 1.

N^o 2.

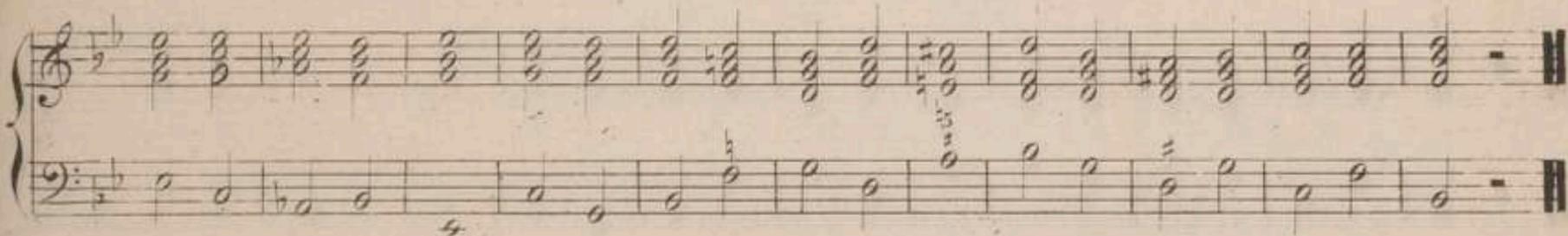
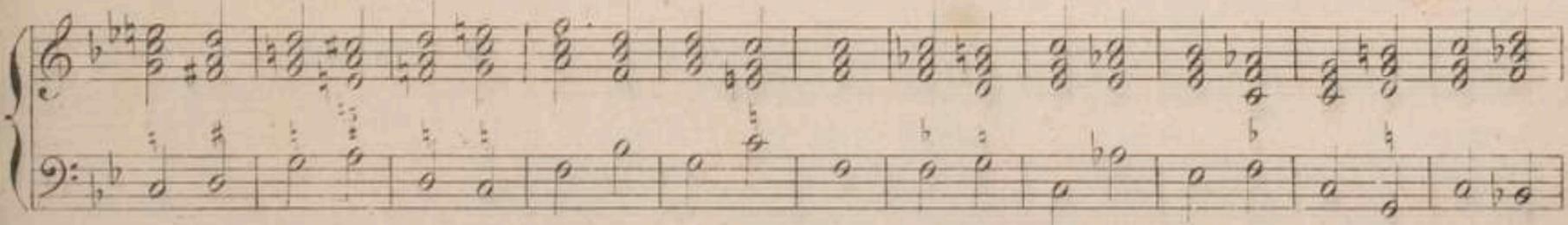
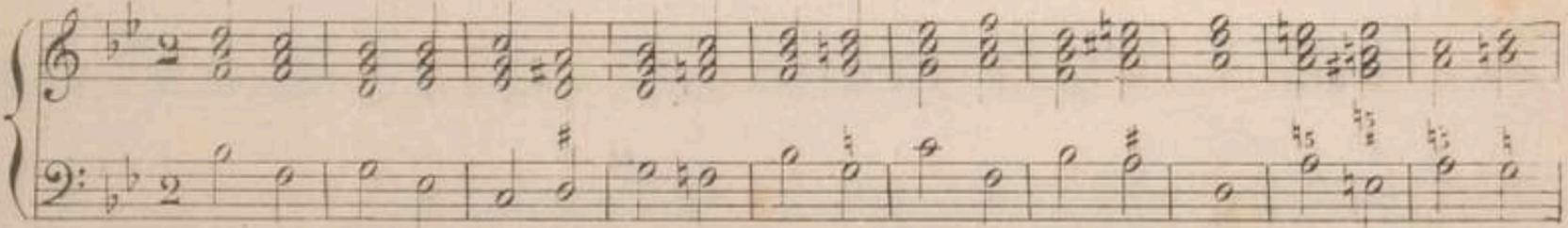
N^o 3.

(1) Quoique le CORRIGÉ de ces PARTIMENTI soit écrit seulement en ACCORDS PLAQUÉS, il est cependant facile de reconnaître la marche de chaque partie, afin de pouvoir, si l'on veut, les récrire en Accolade de 3 ou 4 parties distinctes, comme l'exemple du *Vita* de la page 9.

(2) Il n'est pas rigoureusement nécessaire d'écrire toujours avec le même nombre de parties lorsque la pureté de l'harmonie l'exige, on peut quelquefois en retrancher ou en ajouter une, les enchaînement des accords rend indispensable la suppression de la quinte. Les cas semblables se reproduisent fréquemment dans les PARTIMENTI suivants. (162)

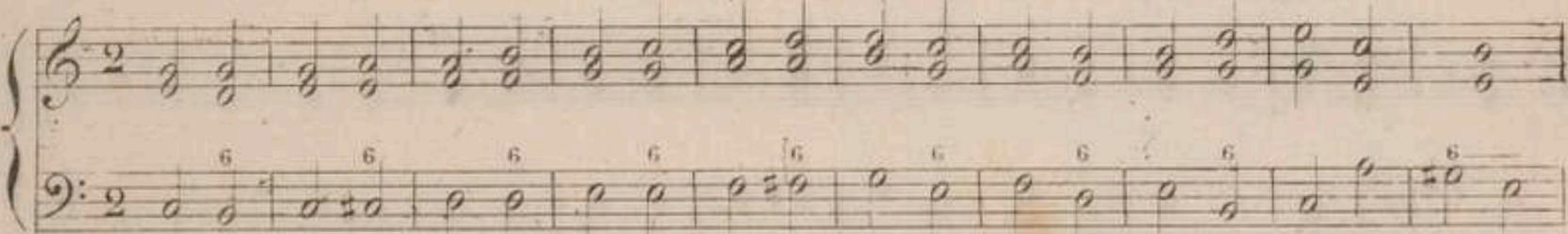


N° 4.

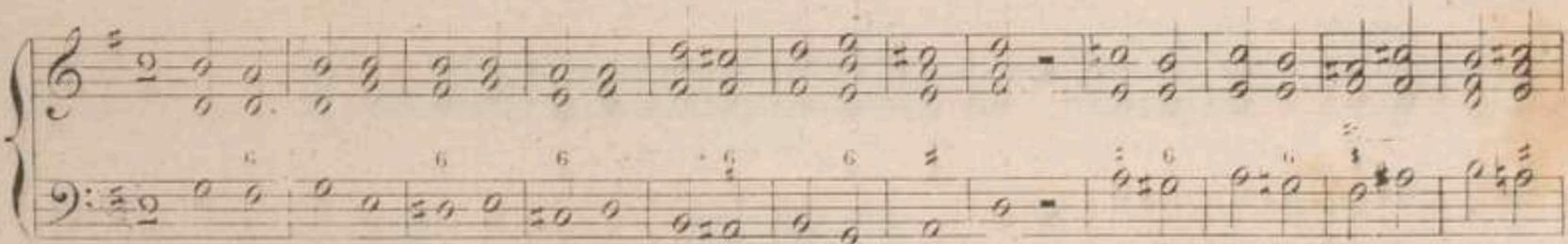


1^{re} *RENVERSEMENT* de l'ACCORD PARFAIT. Accord de SIXTE. (Voyez Page 11.)

N° 5.



N° 6.



(1) Quoique cet Exercice soit écrit à trois parties, on obtient un meilleur enchaînement des accords en ajoutant quel quefois une 4^e partie. (2) Dans les Séries d'accords de SIXTE, il est impossible de conserver la position primitive.

(3) A la fin d'un morceau on peut ajouter une ou deux parties, pour obtenir plus de plénitude.

Andante.

N° 7

p *mf*

(1)

p

All° non tanto.

N° 8.

Dol *mf*

p

Maestoso.

N° 9.

f *p*

(1) On peut prendre un autre renversement de la main droite sur un des temps de la mesure, afin de regagner la position primitive.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*, *p*. Fingerings: 3, 6, 6, 6, 6, 6, 5, 5, 6. A circled number (1) is present above the bass line.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *Cres.*, *f*. Fingerings: 6, 6, 6, 6, 5, 6, 5, 6.

2^e RENVERSEMENT de l'ACCORD PARFAIT. Accord de QUARTE et SIXTE. (Voyez Page 12.)
Moderato.

N^o 10

Exercise No 10. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*, *mf*. Fingerings: 6, 4, 5, 6, 4, 5, 6, 5, 6, 4, 5, 6, 4, 5, 6, 4, 5, 6, 4, 5. A circled number (2) is present above the bass line.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*, *f*. Fingerings: 5, 6, 6, 4, 5, 6, 4, 5, 6, 5, 6, 4, 5, 6, 4, 5, 6, 6, 4, 5.

N^o 11

All^o giusto.

Exercise No 11. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*, *f*, *p*. Fingerings: 6, 4, 5, 6, 5, 4, 5, 6, 3, 4, 5, 6, 8, 6, 4, 4, 6, 5, 4, 5, 6.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *f*, *p*. Fingerings: 5, 6, 6, 4, 5, 6, 4, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 6, 6, 4, 5.

N^o 12.

Moderato.

Exercise No 12. Treble clef, bass clef. Dynamics: *Dol*, *f*. Fingerings: 5, 4, 5, 6, 4, 5, 6, 6, 4, 5, 6, 4, 5, 6, 5, 4, 5, 6.

(1) Pour mieux lier les parties, il est préférable de donner cette marche à la partie supérieure. (2) Lorsqu'on ne peut compléter un accord, et surtout dans l'Harmonie à quatre parties, il faut employer, de préférence, les notes qui le constituent le plus spécialement. (102)

Accord de QUINTE DIMINUÉE. (Voyez Page 13.)

All^o non tanto.

N^o 15.

All^o moderato.

N^o 14.

Tempo di Minuetto.

N^o 15.

Cres

1^{er} RENVERSMENT de l'Accord de QUINTE DIMINUÉE (Voyez Page 14.)

Andante

N^o 16

Dol

Moderato

N^o 17

f

Dol

5 6 8 7 6 8 6 3 6 5 5 6 8 7 6 2

2^e RENVIEMENT de l'Accord de QUINTE DIMINUEE. (Voyez Page 14)

Maestoso.

N^o 18.

f p

6 4 3 5 6 6 4 3 6 4 6 4 6 4 6 4

6 6 4 6 6 4 6 4 6 6 6 4 5

All^o non tanto

N^o 19.

Dol f

6 6 4 8 6 6 4 6 6 8 6 4 8 6 4

p Cres f

6 4 6 4 6 6 4 6 8 6 4 6

Moderato. Accord de QUINTE AUGMENTÉE. (Voyez Page 13)

N^o 20

f Cres f p

3 6 6 x 5 6 4 3 5 6 3 5

Cres.

1 3 5 3 6 8 6 6 3 3 5 6 4 3 5

1 Pour mieux indiquer la marche des diverses parties on écrit quelquefois une double note (162)

First system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. The music consists of chords and single notes with various fingerings indicated by numbers 1-5.

All^o non tanto.

N^o 21.

Second system of musical notation, labeled "N^o 21." It begins with the instruction "Dol" and "All^o non tanto." The notation includes chords and fingerings.

Third system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. It includes a dynamic marking "f" (forte) and various chordal structures.

Fourth system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. It includes a dynamic marking "f" (forte) and various chordal structures.

1^{er} RENVÈRSEMENT de l'Accord de QUINTE AUGMENTÉE (Voyez Page 10.)

Allegretto.

N^o 22.

Fifth system of musical notation, labeled "N^o 22." It begins with the instruction "Dol" and "Allegretto." The notation includes chords and fingerings, with a circled number (1) in the bass line.

Sixth system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. It includes a dynamic marking "f" (forte) and various chordal structures.

Seventh system of musical notation, featuring a treble clef and a bass clef. It includes a dynamic marking "Dolce" and "f" (forte) and various chordal structures.

(1) Lorsqu'une phrase est terminée, toutes les parties peuvent monter ou descendre à la fois pour prendre une nouvelle position dans la phrase suivante, surtout lorsqu'elle commence par le même accord.

All^o non tanto.

N^o 23

2^e RENVERSEMENT de l'Accord de QUINTE AUGMENTÉE. (Voyez Page 16.)

Moderato.

N^o 24

Maiestoso

N^o 25

1. On pourrait aussi chiffrer de cette manie:

Musical score for the first exercise, featuring a treble and bass clef with various chords and fingerings.

Andante. Accord de SEPTIÈME DOMINANTE (Voyez Page 17)

N^o 26

Musical score for exercise N° 26, marked 'Andante', showing a treble and bass clef with chords and fingerings.

Musical score for exercise N° 26, showing a treble and bass clef with chords and fingerings, including 'Cres' and 'f' markings.

Musical score for exercise N° 26, showing a treble and bass clef with chords and fingerings, including 'Decres' and 'f' markings.

All^o Moderato.

N^o 27

Musical score for exercise N° 27, marked 'Allo Moderato', showing a treble and bass clef with chords and fingerings.

Musical score for exercise N° 27, showing a treble and bass clef with chords and fingerings.

Musical score for exercise N° 27, showing a treble and bass clef with chords and fingerings.

(1) Ici l'accord ne peut être complet, le sol qui forme Septième devant descendre sur le fa. Le Nota suivant, ainsi que la première et l'avant dernière mesure de ce N^o présentent plusieurs autres manières d'employer l'accord de SEPTIÈME DOMINANTE.
 (2) Souvent, dans l'emploi de cet Accord, on retranche la quinte, et l'on double la note de la Basse.

(1) Cres

1^{er} RENVERSEMENT de l'Accord de SEPTIÈME DOMINANTE. (Voyez Page 18.)

All^o moderato.

N^o 28.

f

f

Allegro

N^o 29.

Dol

f

(1) Quelquefois, la pureté de l'Harmonie demande que l'une des parties compte un silence, et n'entre qu'à l'un des temps suivans de la mesure.

First exercise musical score, featuring a treble staff with chords and a bass staff with fingerings (6, 3, 6, 6, 7, 3, 6, 6, 6, 7).

2^e RENIÈREMENT de l'Accord de SEPTIÈME DOMINANTE. (Voyez Page 18.)
 Allegretto.

N^o 50.

Exercise N° 50 musical score, featuring a treble staff with chords and a bass staff with fingerings (3, 6, 6, 6, 7, 6, 6, 6, 6, 6).

Exercise N° 50 musical score, featuring a treble staff with chords and a bass staff with fingerings (6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6).

Exercise N° 50 musical score, featuring a treble staff with chords and a bass staff with fingerings (6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6).

Exercise N° 50 musical score, featuring a treble staff with chords and a bass staff with fingerings (6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6).

N^o 51.

Exercise N° 51 musical score, featuring a treble staff with chords and a bass staff with fingerings (6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6).

Exercise N° 51 musical score, featuring a treble staff with chords and a bass staff with fingerings (6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6).

(1) Par ce moyen, l'accord de SEPTIÈME DOMINANTE et sa résolution sont employés complets. Les deux Notes de la Page 87 indiquent plusieurs autres manières d'écrire ces deux accords

91

5^e RENVÈRSEMENT de l'accord de SEPTIÈME DOMINANTE. (Voyez Page 10.)

N^o 52

Andante.

Dol

All^o Moderato

N^o 53

mf

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The music includes various chords and fingerings, with some notes marked with 'tr' (trills) and 'acc' (accents).

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a treble clef staff and a bass clef staff. Dynamic markings such as 'f' (forte) are present. Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Third system of musical notation, concluding the section. It includes a treble clef staff and a bass clef staff. Dynamic markings 'p' (piano) and 'f' (forte) are used. The system ends with a double bar line.

Accord de SEPTIÈME SENSIBLE. (Voyez Page 20.)

Maestoso.

N^o 34.

Exercise No. 34, marked 'Maestoso' and 'mf'. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The bass line includes fingerings such as 5, 7, 5, 3, 6, 6, 4, 6, 6, 6, 6, 7, 6, 5. A 'Cres' (crescendo) marking is present.

Fourth system of exercise No. 34, featuring a 'Cres' (crescendo) marking and a 'f' (forte) dynamic. It includes a treble clef staff and a bass clef staff with fingerings.

Fifth system of exercise No. 34, featuring a 'f' (forte) dynamic in the treble staff and a 'p' (piano) dynamic in the bass staff. It includes a treble clef staff and a bass clef staff with fingerings.

Sixth system of exercise No. 34, concluding the exercise. It includes a treble clef staff and a bass clef staff with fingerings, ending with a double bar line.

(1) Pour éviter une fausse relation, il faut retrancher le Si dans cet accord. Le même cas se représentera fréquemment

N^o 55

Andante.

mf

1^{er} *BENVÉRSEMENT* de l'Accord de SEPTIÈME SENSIBLE. (Voyez Page 21.)

Moderato

N^o 56.

mf

Musical notation for the first system, featuring treble and bass staves with chords and fingerings.

Andante con moto.

N° 57.

Musical notation for exercise N° 57, first system, with dynamics *mf* and *p*.

Musical notation for exercise N° 57, second system.

Musical notation for exercise N° 57, third system.

Musical notation for exercise N° 57, fourth system.

2^e RENVERSEMENT de l'accord de SEPTIÈME SENSIBLE (Voyez Page 22)

Allegro.

N° 58.

Musical notation for exercise N° 58, first system, with dynamics *mf* and *p*.

Musical notation for exercise N° 58, second system.

1) Cette manière de chiffrer 6 7 + remplace celle-ci 6 7 16 2

First system of musical notation, including treble and bass clefs, notes, and fingerings.

Andantino.

N° 39.

Second system of musical notation, marked 'Andantino', with treble and bass clefs and dynamic markings.

Third system of musical notation, continuing the piece with treble and bass clefs.

Fourth system of musical notation, featuring treble and bass clefs and various musical notations.

Fifth system of musical notation, including treble and bass clefs and a 'Cres.' marking.

Sixth system of musical notation, featuring treble and bass clefs and a 'Cres.' marking.

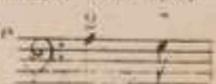
5^e RENVIEMENT de l'accord de SEPTIÈME SENSIBLE. (Voyez Page 22.)

Allegretto.

N° 40.

Seventh system of musical notation, marked 'Allegretto', with treble and bass clefs and dynamic markings.

1 Ou aurait pu aussi chiffrer de cette manière $\begin{matrix} 6 & 6 \\ 5 & 5 \end{matrix}$

2 Abreviation de 

First system of musical notation, consisting of a treble and bass clef staff. The treble staff contains complex chordal textures with many beamed notes. The bass staff contains a more rhythmic line with some accidentals. Fingering numbers (1-5) are visible below the bass staff notes.

Second system of musical notation, similar to the first, with complex chordal textures in the treble and a rhythmic line in the bass. Fingering numbers are present below the bass staff.

Third system of musical notation, continuing the complex chordal textures in the treble and rhythmic line in the bass. Fingering numbers are present below the bass staff.

Maestoso

Fourth system of musical notation, labeled 'Maestoso'. It features a more spacious texture with fewer notes per measure. The treble staff has block chords, and the bass staff has a simple line. Dynamics include *mf* and *p*. Fingering numbers are present below the bass staff.

Fifth system of musical notation, continuing the 'Maestoso' section with block chords in the treble and a simple line in the bass. Fingering numbers are present below the bass staff.

Sixth system of musical notation, continuing the 'Maestoso' section. Dynamics include *f*. Fingering numbers are present below the bass staff.

Accord de SEPTIÈME DIMINUÉE (Voyez Page 23)

Andante.

Seventh system of musical notation, labeled 'Andante'. It features a very slow texture with block chords in the treble and a simple line in the bass. Dynamics include *f*. Fingering numbers are present below the bass staff.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of chords and single notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a dynamic marking of *f* (forte).

Third system of musical notation, concluding the first section with a double bar line.

N^o 43.

Andantino

Fourth system of musical notation, marking the beginning of a new piece, No. 43. The tempo is marked *Andantino*. The music is in a 6/8 time signature. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano).

Fifth system of musical notation, featuring a dynamic marking of *Cresc^{to}* (crescendo).

Sixth system of musical notation, featuring a dynamic marking of *Dol* (dolce).

Seventh system of musical notation, concluding the piece with a double bar line. It features a dynamic marking of *Dol*.



Maestoso

N^o 44

mf

Cres

Allegretto.

N^o 45

Dol

2^e RENVÈRSEMENT de l'accord de SEPTIEME DIMINUÉE (Voyez Page 25)

Andante

N^o 46

All^o moderate

N^o 47

Dol

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The music includes various chords and fingerings, with some notes marked with accents (>).

3^e RENVERSEMENT de l'accord de SEPTIÈME DIMINUÉE (Voyez Page 26)
 Andante.

N^o 48.

Second system of musical notation, labeled "N^o 48." It begins with a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The score includes a treble clef staff and a bass clef staff with various chords and fingerings.

Third system of musical notation, featuring a crescendo (Cres) marking. The score includes a treble clef staff and a bass clef staff with various chords and fingerings.

Fourth system of musical notation, featuring dynamic markings such as forte (f) and piano (p). The score includes a treble clef staff and a bass clef staff with various chords and fingerings.

Fifth system of musical notation, featuring a crescendo (Cres) marking. The score includes a treble clef staff and a bass clef staff with various chords and fingerings.

Allegretto.

N^o 49.

Sixth system of musical notation, labeled "N^o 49." It begins with a piano (p) dynamic marking. The score includes a treble clef staff and a bass clef staff with various chords and fingerings.

Seventh system of musical notation, featuring a crescendo (Cres) marking. The score includes a treble clef staff and a bass clef staff with various chords and fingerings.

Dol

8 3 6 4 2 6 4 3 6 6 4 3 2

Accord de SEPTIEME MINEURE (Voyez Page 27.)

Andante maestoso.

N^o 50.

mf

8 7 7 8 3 8 7 4 4 3 3

7 7 8 4 6 7 6 7 7 7 6 6

6 7 6 5 4 6 6 7 6 6 7 4

f

4 3 6 6 4 5 7

All^o moderato.

N^o 51.

Dol

8 7 6 6 6 7 6 4 6 6 4 3 3 6 7 6

Cres

f

6 6 8 5 7 7 8 3 4 3 3 5 3 6 6 6

(i) On a chiffré les ACCORDS PREPARÉS qui servent de preparation aux Suspensions.

First system of musical notation. The treble staff contains chords and melodic lines. The bass staff contains a bass line with fingerings. A *Cres.* (Crescendo) marking is present above the first measure. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below notes.

1^{er} *RENVERSEMENT* de l'accord de SEPTIÈME MINEURE Accord de QUINTE et SIXTE.
 Andante. (Voyez Page 28)

N^o 52.

First system of exercise No. 52. Treble and bass staves with chords and fingerings. A *f* (forte) dynamic marking is present.

Second system of exercise No. 52. Treble and bass staves with chords and fingerings.

Third system of exercise No. 52. Treble and bass staves with chords and fingerings. A *mf* (mezzo-forte) dynamic marking is present.

Fourth system of exercise No. 52. Treble and bass staves with chords and fingerings. A *Cres.* marking is present.

N^o 53.

Andante.

First system of exercise No. 53. Treble and bass staves with chords and fingerings. A *Dol.* (Dolce) dynamic marking is present.

2^e RENVÈRSEMENT de l'accord de SEPTIÈME MINEURE. (Voyez Page 28.)

Andante.

N^o 54.

Allegretto.

N^o 55.

Musical notation for the first exercise, featuring a treble and bass staff with chords and fingerings. The bass staff includes fingerings: 6, 5, 2, 5, 6, 6, 5, 6, 6, 5, 4, 3.

3^e *RENVERSEMENT* de l'accord de SEPTIÈME MINEURE. (Voyez Page 29.)

Moderato.

N^o 56.

Musical notation for exercise No. 56, first system, showing a treble and bass staff with chords and fingerings.

Musical notation for exercise No. 56, second system, showing a treble and bass staff with chords and fingerings.

Musical notation for exercise No. 56, third system, showing a treble and bass staff with chords and fingerings.

Musical notation for exercise No. 56, fourth system, showing a treble and bass staff with chords and fingerings. Includes the marking "Cres.".

Piu lento.

Musical notation for exercise No. 56, fifth system, showing a treble and bass staff with chords and fingerings.

Andante.

N^o 37.

Musical notation for exercise No. 37, showing a treble and bass staff with chords and fingerings. Includes the marking "Del" (Dolce).

Musical notation for the first system, featuring piano and bass staves. The piano staff has dynamic markings *Cres*, *f*, and *Dol*. Fingering numbers are present below the notes.

N° 59

Musical notation for exercise N° 59, starting with the tempo marking *Andantino* and the dynamic marking *Decres*. The piano staff includes fingering numbers.

Musical notation for the second system of exercise N° 59, showing piano and bass staves with various chords and fingering.

Musical notation for the third system of exercise N° 59, featuring piano and bass staves with complex chordal textures and fingering.

Musical notation for the fourth system of exercise N° 59, ending with the dynamic marking *Dol*. The piano staff includes fingering numbers.

1^{er} RENVERSMENT de l'accord de SEPTIÈME MAJEURE. (Voyez Page 31)

All^o non tanto.

N° 60.

Musical notation for exercise N° 60, starting with the dynamic marking *mf*. The piano staff includes fingering numbers.

Musical notation for the second system of exercise N° 60, showing piano and bass staves with various chords and fingering.

First system of musical notation, featuring treble and bass staves with chords and fingerings. The key signature has one flat. The piece is marked with a *Dol* (Dolce) instruction.

Second system of musical notation, continuing the piece with treble and bass staves.

Allegretto.

N° 61

Exercise N° 61, marked *Allegretto*, in 3/4 time. It features treble and bass staves with chords and fingerings. The piece is marked with a *p* (piano) instruction.

Third system of musical notation, marked *Rallent* (Ritardando), with treble and bass staves.

A tempo.

Fourth system of musical notation, marked *A tempo*, with treble and bass staves. The piece is marked with a *p* (piano) instruction.

Fifth system of musical notation, concluding the exercise with treble and bass staves.

2^e RENVERSEMENT de l'accord de SEPTIÈME MAJEURE (Voyez Page 31.)

Andante.

N° 62

Exercise N° 62, marked *Andante*, in 9/4 time. It features treble and bass staves with chords and fingerings. The piece is marked with a *p* (piano) instruction.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Key signature: one flat (B-flat). Time signature: 4/4. The music consists of chords and some melodic lines. A 'Dol.' (Dolce) marking is present. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Continuation of the piece. Includes a 'V' marking above the treble staff. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. A 'Dol.' marking is present. The music features sustained chords and some melodic movement. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

N. 63

Andantino

Fourth system of musical notation, marked 'Andantino'. Treble clef, bass clef. Key signature: two sharps (F# and C#). Time signature: 3/8. The music is more rhythmic and includes many chords. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Continuation of the 'Andantino' piece. Includes various chordal textures and fingerings.

Sixth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Continuation of the 'Andantino' piece. Includes various chordal textures and fingerings.

Seventh system of musical notation. Treble clef, bass clef. Continuation of the 'Andantino' piece. Includes various chordal textures and fingerings.

5^e RENVÈRSEMENT de l'accord de SEPTIÈME MAJEURE. (Voyez Page 32)
 All^o Moderato.

N^o 64.

Andante.

N° 65.

Musical score for exercise N° 65, consisting of six systems of piano and bass staves. The piece is in 3/8 time and B-flat major. The first system includes the tempo marking 'Andante.' and dynamic markings 'Dol' and 'mf'. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

Accords de NEUVIÈME MAJEURE, et de NEUVIÈME MINEURE DOMINANTE. (Voyez Page 33.)
And^{te} Maestoso.

N° 66.

Musical score for exercise N° 66, consisting of two systems of piano and bass staves. The piece is in 4/4 time and C major. It features a series of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The score is annotated with fingerings (numbers 1-5) and slurs.

First system of musical notation on page 141. The treble staff contains chords and melodic lines with accidentals. The bass staff contains a simple bass line with fingerings 3, 5, 7, 8, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

Second system of musical notation on page 141. The treble staff contains chords and melodic lines with accidentals. The bass staff contains a simple bass line with fingerings 6, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

Third system of musical notation on page 141. The treble staff contains chords and melodic lines with accidentals. The bass staff contains a simple bass line with fingerings 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

Fourth system of musical notation on page 141. The treble staff contains chords and melodic lines with accidentals. The bass staff contains a simple bass line with fingerings 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

Fifth system of musical notation on page 141. The treble staff contains chords and melodic lines with accidentals. The bass staff contains a simple bass line with fingerings 3, 5, 7, 8, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

Accords de ONZIÈME TONIQUE et de TREIZIÈME MAJEURE et MINEURE TONIQUE (Voyez Page 34)

All^o giusto.

N^o 67.

First system of exercise No. 67. The treble staff contains chords and melodic lines with accidentals. The bass staff contains a simple bass line with fingerings 2, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

Second system of exercise No. 67. The treble staff contains chords and melodic lines with accidentals. The bass staff contains a simple bass line with fingerings 6, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9.

p

Cres *f*

All^o moderato.

N^o 68. *mf*

EXERCICES d'accompagnement sur les SUSPENSIONS SIMPLES. (Voyez Page 35)

All^o *mo* *to*.

N^o 69.

mf

System 1: Treble and Bass clefs. Treble clef contains chords and melodic lines. Bass clef contains a single melodic line with fingerings: 8, 6, 4, 3, 6, 4, 3, 6, 9, 8. Dynamics: *Dol*.

System 2: Treble and Bass clefs. Treble clef contains chords and melodic lines. Bass clef contains a single melodic line with fingerings: 9, 8, 9, 8, 4, 3, 9, 8, 4, 5, 5, 8, 8, 5. Dynamics: *Cres*.

System 3: Treble and Bass clefs. Treble clef contains chords and melodic lines. Bass clef contains a single melodic line with fingerings: 4, 3, (1) 3, 4, 2, 6, 7, 8, 6, 4, 6, 6, 7.

System 4: Treble and Bass clefs. Treble clef contains chords and melodic lines. Bass clef contains a single melodic line with fingerings: 4, 3, 2, 6, 5, 6, 4, 6, 5, 9, 8, 9, 8.

System 5: Treble and Bass clefs. Treble clef contains chords and melodic lines. Bass clef contains a single melodic line with fingerings: 4, 3, 4, 3, 9, 8, 4, 3, 4, 2, 3, 5, 7.

All^o Moderato.

N^o 70.

System 6: Treble and Bass clefs. Treble clef contains chords and melodic lines. Bass clef contains a single melodic line with fingerings: 3, 4, 3, 9, 8, 4, 4, 2, 9, 6, 6, 4, 6.

System 7: Treble and Bass clefs. Treble clef contains chords and melodic lines. Bass clef contains a single melodic line with fingerings: 9, 8, 6, 6, 9, 5, 4, 3, 4, 3, 4, 3, 4, 7.

- (1) Un silence peut supporter le même accord que la note de Basse qui le suit immédiatement.
 (2) Dans cet EXERCICE, on trouvera plusieurs phrases où la valeur de note de la préparation n'est point égale à celle qui forme la Suspension. Comme je l'ai déjà dit, cela n'est point une faute d'HARMONIE. Cette licence, qui n'a rien de choquant pour l'oreille, n'est prohibée que dans le CONTREPOINT rigoureux.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a melodic line with various notes and rests. The bass staff contains a bass line with notes and rests. Fingering numbers (1-5) are written below the bass line notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, with notes and rests in both staves and fingering numbers in the bass line.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, with notes and rests in both staves and fingering numbers in the bass line.

Allegro.

No. 71.

Fourth system of musical notation, starting with the tempo marking *Allegro.* and the number *No. 71.* It features a grand staff with treble and bass clefs, with notes and rests in both staves and fingering numbers in the bass line.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, with notes and rests in both staves and fingering numbers in the bass line.

Sixth system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, with notes and rests in both staves and fingering numbers in the bass line.

Seventh system of musical notation, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs, with notes and rests in both staves and fingering numbers in the bass line.

EXERCICES d'accompagnement sur les SUSPENSIONS TRIPLES et QUADRUPLES (1) (Voyez Page 38)

N^o 72. Moderato

N^o 73. Moderato.

(1) Dans les N^{os} 72 et 73, les Suspensions simples sont indiquées par S, les Suspensions doubles par D, les triples T, et les quadruples par Q.

System 1: Treble clef chords labeled S, S, S, D, D, S. Bass clef accompaniment. Dynamics include *f*.

System 2: Treble clef chords labeled D, D, S, S, S, S. Bass clef accompaniment. Dynamics include *fz*.

System 3: Treble clef chords labeled D, S, T. Bass clef accompaniment.

ACCORDS ALTERES et accords de SIXTE AUGMENTÉE. (Voyez Page 39.)

Moderato.

N^o 74.

Exercise No. 74: Moderato. 2/4 time, one flat. Includes 'Dol' and *f* markings.

Musical score for the first system, featuring a treble and bass clef with various chords and fingerings. A 'Cres' marking is present in the upper right.

Musical score for the second system, continuing the piece with similar chordal textures and fingerings.

GAMMES HARMONIQUES. MODE MAJEUR. (Voyez Page 11)

DO majeur. 2^e Position.

N^o 75.

Musical score for 'DO majeur. 2^e Position' in 2/4 time, showing harmonic progressions in both hands.

SOL majeur. 3^e Position.

Musical score for 'SOL majeur. 3^e Position' in 2/4 time, showing harmonic progressions in both hands.

RE majeur. 1^{re} Position.

Musical score for 'RE majeur. 1^{re} Position' in 2/4 time, showing harmonic progressions in both hands.

LA majeur. 2^e Position.

Musical score for 'LA majeur. 2^e Position' in 2/4 time, showing harmonic progressions in both hands.

FA majeur. 3^e Position.

Musical score for 'FA majeur. 3^e Position' in 2/4 time, showing harmonic progressions in both hands.

SI b majeur. 1^{re} Position.

Musical notation for SI b majeur, 1^{re} Position. Treble clef: chords starting with C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Bass clef: notes starting with C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Fingerings: 6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 5.

MI b majeur. 2^e Position.

Musical notation for MI b majeur, 2^e Position. Treble clef: chords starting with D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5. Bass clef: notes starting with D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4. Fingerings: 6, 6, 5, 6, 5, 6, 6, 6.

MODE MINEUR.

FA mineur. 2^e Position.

N^o 76.

Musical notation for FA mineur, 2^e Position. Treble clef: chords starting with D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5. Bass clef: notes starting with D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4. Fingerings: 6, 6, 5, 6, 5, 6, 6, 6.

MI mineur. 3^e Position.

Musical notation for MI mineur, 3^e Position. Treble clef: chords starting with E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5. Bass clef: notes starting with E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4. Fingerings: 6, 6, 5, 6, 5, 6, 6, 6.

SI mineur. 1^{re} Position.

Musical notation for SI mineur, 1^{re} Position. Treble clef: chords starting with F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5. Bass clef: notes starting with F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4. Fingerings: 6, 6, 5, 6, 5, 6, 6, 6.

FA# mineur. 2^e Position.

Musical notation for FA# mineur, 2^e Position. Treble clef: chords starting with G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef: notes starting with G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Fingerings: 6, 6, 5, 6, 5, 6, 6, 6.

RE mineur. 3^e Position.

Musical notation for RE mineur, 3^e Position. Treble clef: chords starting with A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5. Bass clef: notes starting with A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4. Fingerings: 6, 6, 5, 6, 5, 6, 6, 6.

EXERCICE sur la CADENCE INTERROMPUE (Voyez Page 43)

Allegro.

N° 79.

(1) Dans un cas semblable, on fait, sur le silence, la préparation de la suspension suivante.

EXERCICE sur la CADENCE ÉVITÉE. (Voyez Page 44)

N° 80. *And^{te} Maestoso.*

Dol

EXERCICE sur la CADENCE ROMPUE. (Voyez Page 44 et 45)

And^{te} con moto.

N^o 81.

The musical score consists of seven systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece begins with a piano (*mf*) dynamic and includes various articulations such as accents and slurs. Fingering numbers are provided for many notes. The score features several dynamic changes, including a crescendo (*Cres*) and a fortissimo (*f*) section. The piece concludes with a *Dim.* (diminuendo) marking and a final *f* dynamic.

EXERCICE sur la CADENCE PLAGALE. (Voyez Page 46)

Andante maestoso.

N° 82.

EXERCICE sur les NOTES DE PASSAGE. (Voyez Pages 43 et 47)

Andante.

Accompagnement.

Sujet.

1^{re} Var.

2^e Var.

3^e Var.

4^e Var.

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains three measures of chords. The second staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing three measures of single notes. The third and fourth staves are bass clefs with a key signature of two flats, each containing three measures of notes with fingerings (5 and 6) and accents (*). The fifth and sixth staves are bass clefs with a key signature of two flats, each containing three measures of notes with fingerings (5 and 6) and accents (*).

The second system of the musical score consists of six staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats, containing three measures of chords. The second staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing three measures of single notes. The third and fourth staves are bass clefs with a key signature of two flats, each containing three measures of notes with fingerings (6 and 5) and accents (*). The fifth and sixth staves are bass clefs with a key signature of two flats, each containing three measures of notes with fingerings (6 and 3) and accents (*).

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It contains three measures of whole notes, each with a double bar line. The second staff is a bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing three measures of whole notes with a '6' above the first measure. The third and fourth staves are bass clefs with a key signature of two flats and a common time signature, containing three measures of eighth notes with a '6' above the first measure. The fifth staff is a bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing three measures of eighth notes with a '6' above the first measure. The sixth staff is a bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing three measures of eighth notes with a '6' above the first measure.

The second system of the musical score consists of six staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing three measures of whole notes with a double bar line. The second staff is a bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing three measures of whole notes with a '6' above the first measure. The third and fourth staves are bass clefs with a key signature of two flats and a common time signature, containing three measures of eighth notes with a '6' above the first measure. The fifth staff is a bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing three measures of eighth notes with a '6' above the first measure. The sixth staff is a bass clef with a key signature of two flats and a common time signature, containing three measures of eighth notes with a '6' above the first measure.