

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 03487 0360





Digitized by the Internet Archive  
in 2010 with funding from  
University of Ottawa





ArtMT  
D8165 no

2<sup>e</sup> ÉDITION

# NOTES & ÉTUDES D'HARMONIE

*POUR SERVIR DE SUPPLÉMENT AU TRAITÉ DE*

## H. REBER

PAR

# TH. DUBOIS

*Professeur de Composition au Conservatoire*

### DE PARIS

Inspecteur de l'Enseignement Musical

—◆—  
PRIX NET : 15<sup>f</sup>

300517  
28 5 34

AU MÉNESTREL

PARIS  
2<sup>bis</sup> Rue Vivienne

HEUGEL & C<sup>IE</sup>

—◆—  
PROPRIÉTÉ DE L'AUTEUR

*Tous droits de Reproduction et de Traduction réservés en tous pays*



# INSTITUT DE FRANCE.

## Académie des Beaux-Arts.

RAPPORT fait par M. J. MASSENET, au nom de la Section de Composition Musicale de l'Académie des Beaux-Arts, sur "*Notes et Etudes d'harmonie*" de M. THÉODORE DUBOIS. (\*)

"L'ouvrage ayant pour titre : "*Notes et Etudes d'Harmonie* pour servir de supplément au *Traité de H. REBER*" par TH. DUBOIS, justifie bien son titre.

"Comme le dit l'auteur, dans une introduction claire, concise et résumant avec précision l'objet de son ouvrage, nul traité ne répond mieux ni aussi complètement que celui de REBER aux besoins de l'enseignement moderne, et nul n'est basé sur une théorie plus solide et plus simple.

"Le travail de M<sup>r</sup> TH. DUBOIS est un complément et un commentaire dont l'utilité théorique et pratique n'échappera à personne.

"En effet, l'auteur profitant d'une expérience de 18 années d'un professorat fécond en résultats, ne laisse aucun point de théorie dans le doute, aucun détail de réalisation inexplicé; il met à même les élèves qui veulent faire des études *sérieuses*, de tout comprendre, de tout approfondir, de tout analyser, et surtout d'écrire avec une grande pureté, une grande clarté et une grande élégance, tout en ne rejetant aucun des éléments dont l'art moderne s'est enrichi.

"Il fallait conserver les traditions classiques, base immuable de tout bon enseignement, et ne pas se montrer hostile aux progrès de la science harmonique.

"Cela, M<sup>r</sup> TH. DUBOIS l'a bien compris, et les Exercices nombreux qui suivent chaque chapitre de son ouvrage témoignent à la fois d'un grand sentiment de la tonalité, si respectée des anciens maîtres, et du désir de ne rendre son enseignement ni empirique, ni circonscrit dans des formules.

(\*) La Section de Composition Musicale de l'Institut se compose de MM. Ambroise Thomas, Ch. Guiraud, Ernest Reyer, J. Massenet, Camille Saint-Saëns et Leo Delibes.



« Ces Exercices complètent utilement ceux du Traité et permettent à l'élève d'acquiescer sûrement une expérience indispensable à qui veut devenir réellement habile dans l'art si difficile de bien écrire.

« Le traité de REBER, si parfait et si excellent par la pureté et la simplicité de sa doctrine, par la hauteur de vues de sa conception, par le grand sentiment d'art qui s'en dégage, par la nouveauté de sa théorie sur les altérations, par la sagacité avec laquelle est traitée la partie qui a rapport aux notes essentiellement mélodiques, et aussi par sa belle forme littéraire, était cependant insuffisant au point de vue pratique.

« De plus, quelques lacunes théoriques s'y laissaient deviner.

« M<sup>r</sup> TH. DUBOIS a résolu le tout de la façon la plus heureuse. Il a, selon nous, rendu un véritable service aux élèves et aux Professeurs: nous avons donc la conviction que ses *Notes et Etudes d'Harmonie* et le *Traité de REBER* qu'elles complètent, forment, réunis, un *remarquable ouvrage d'enseignement*, résumant méthodiquement et clairement tout ce qui concerne cette belle science, base de toutes fortes études musicales. »

Pour copie certifiée conforme,

*Le Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts,*

*Signé: COMTE H<sup>ri</sup> DELABORDE.*

Pour copie conforme,

*Le Chef du Bureau des Théâtres,*

*Signé: ET G. DES CHAPELLES.*

# INTRODUCTION.

---

Ceci n'est point un *Traité* proprement dit; ce sont des *Notes*, des *Observations*, des *Remarques*, qui doivent servir à éclairer l'élève sur certains faits harmoniques et sur certains points oubliés, douteux ou obscurs; elles sont le fruit d'une longue expérience et elles nous ont donné pendant notre Professorat de 18 années au Conservatoire des résultats assez brillants pour que nous ne jugions pas inutile de les livrer à la publicité.

Ce sont aussi et surtout des *Exercices pratiques*, indispensables selon nous pour qui veut devenir habile dans l'art d'écrire.

Le présent ouvrage ne peut servir seul. Il doit, dans notre pensée, devenir le supplément obligé du remarquable *Traité de Reber*, lequel est basé sur une théorie très-solide, bien propre à développer le sentiment musical de l'élève, mais où les exercices pratiques sont, selon nous, trop peu nombreux; nous en avons donc ajouté chaque fois que cela nous a paru utile aux progrès des élèves.

Si nous avons choisi de préférence le *Traité de Reber* comme base de notre travail, c'est que notre expérience du Professorat nous a convaincu que, parmi les nombreux traités existants sur la matière, dont quelques uns ont une valeur incontestable, aucun ne répond aussi complètement que lui à ce qu'on est en droit d'attendre d'ouvrages de ce genre, soit à cause du côté théorique absorbant entièrement le côté pratique, soit que la manière dont ces ouvrages sont conçus ne permette de développer suffisamment ni l'intelligence artistique ni le sentiment musical, et qu'ils semblent plutôt s'adresser à des mathématiciens qu'à des musiciens; soit encore que leur forme élémentaire ne leur permette d'embrasser qu'une faible partie des questions relatives aux études harmoniques sérieuses, soit enfin qu'ils renferment trop de détails puérils ou inutiles qui fatiguent et rebutent l'élève.

Enfin presque aucun ne met à même d'analyser comme lui les faits musicaux modernes, si intéressants et si importants aujourd'hui.

Par la rédaction de nos *Notes* et par la manière dont les *Exercices* sont préparés et présentés, nous avons eu pour objectif de former la main de l'élève en le rendant habile dans l'art si délicat d'écrire avec élégance et pureté. Et cela, nous l'avons fait avec la conviction qu'il ne faut pas surcharger l'esprit de l'élève inutilement, en lui présentant l'harmonie comme une science abstraite et compliquée, mais bien au contraire, en lui soumettant les différents cas avec méthode, clarté et simplicité, de manière à lui en rendre l'étude aussi attrayante et facile que possible. Telle est la pensée qui nous a dirigés dans notre travail.

Ces *Notes* et *Études* suivent le *Traité de Reber* pas à pas; elles le complètent, le commentent et le modifient parfois dans certaines parties; elles indiquent exactement les Exercices à faire. Cette forme nous a paru la plus propre à aider les études des élèves. Les paragraphes ainsi complétés, commentés ou modifiés, sont l'objet de paragraphes *bis* et *ter*, que l'élève indiquera en marge de son traité avec le N° de la page correspondante du supplément, afin de faciliter son travail et ses recherches. Nous avons signalé aussi les § qu'on peut sans inconvénient passer provisoirement ou même supprimer. Ceux qui ne sont l'objet d'aucune note ou remarque supplémentaire doivent être étudiés et observés dans toute leur intégrité.

On trouvera à la fin du volume le chiffrage de toutes les *Basses*, ainsi que les basses chiffrées de tous les *Chants*, donnés au cours de ces études. L'élève devra donc, après avoir écrit ces *Basses* et ces *Chants* avec son harmonie propre, les réaliser de nouveau avec l'harmonie de l'auteur. Nous pensons n'avoir pas besoin d'insister sur la nécessité pour l'élève, *s'il veut faire des études profitables*, de ne jamais consulter le chiffrage de l'auteur avant d'avoir complété son travail personnel.

En terminant, nous croyons pouvoir dire sans vanité que notre enseignement a jusqu'ici porté des fruits qui nous donnent le droit d'espérer que la présente publication est appelée à rendre de réels services. — C'est là notre désir le plus vif, et ce sera notre récompense.

Paris, le 8 Août 1889.

Th. DUBOIS.

A. B. Lorsque nous renvoyons à une page quelconque du *Traité de Reber*, l'indication est toujours formulée ainsi : page . . . . du *Traité*, ou page . . . ., Reber. S'il y a simplement : page . . . . ., cela se rapporte au présent ouvrage.

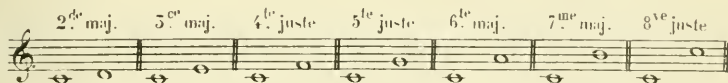
# NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

Tout en supposant, comme Reber, l'élève suffisamment instruit en ce qui concerne le solfège, nous croyons utile de donner ici quelques notes complémentaires sur les intervalles, afin d'aider à reconnaître d'une manière *infaillible* leur mesure et leur qualité.

## DES INTERVALLES.

### § 2<sup>bis</sup> — MOYEN PRATIQUE DE MESURER LES INTERVALLES ET DE RECONNAÎTRE LEUR QUALITÉ.

Nous établissons d'abord en principe que : tous les intervalles d'une gamme majeure, à partir de la tonique, sont *majeurs*, à l'exception de la 4<sup>te</sup>, de la 5<sup>te</sup> et de l'8<sup>ve</sup>, qui sont *justes*.



Or, tout intervalle, plus grand d'un demi-ton que l'intervalle majeur, est *augmenté*; plus petit d'un demi-ton: *mineur*; plus petit de deux demi-tons: *diminué*.—Tout intervalle, plus grand d'un demi-ton que l'intervalle juste, est *augmenté*; plus petit d'un demi-ton: *diminué*.—L'intervalle juste n'est donc jamais ni majeur ni mineur.

Dès lors, rien n'est plus facile que de mesurer un intervalle et de reconnaître sa qualité, en considérant comme tonique la note grave de l'intervalle demandé.—EX: Quel intervalle sépare les deux notes la  $\gamma$  mi? RÉPONSE: Une 5<sup>te</sup> *augmentée*, parce que la 5<sup>te</sup> qui se trouve dans la gamme majeure de la  $\gamma$ , à partir de cette note, est mi  $\gamma$ , et que le mi  $\epsilon$  étant plus élevé d'un demi-ton, la 5<sup>te</sup> est augmentée au lieu d'être juste. AUTRE EXEMPLE: Quel intervalle sépare les deux notes mi do? RÉP: Une *sixte majeure*, parce que la 6<sup>te</sup> qui se trouve dans la gamme majeure de mi, à partir de cette note, est précisément do  $\epsilon$ .

Il est inutile de multiplier les exemples, tant le procédé est simple et d'une application facile.

*REMARQUE.*— Si la note grave de l'intervalle demandé ne peut servir de tonique à une gamme majeure, comme par exemple : Ré ♯, La ♯, Fa ♯, etc..... on n'a qu'à hausser ou à baisser d'un demi-ton chromatique les deux notes de l'intervalle, et l'on obtient le même résultat. EX: Quel intervalle sépare les deux notes ré ♯ do? RÉPONSE: Ne pouvant prendre ré ♯ comme tonique d'une gamme majeure, on baisse les deux notes ré ♯ do, qui deviennent ré : do ♯, et l'on trouve en appliquant le procédé ci-dessus: 7<sup>me</sup> diminuée. AUTRE EXEMPLE: Quel intervalle sépare les deux notes fa ♯ sol ♯? RÉPONSE: Ne pouvant prendre prendre fa ♯ comme tonique d'une gamme majeure, on hausse les deux notes fa ♯ sol ♯, qui deviennent fa ♯ sol ♯, et l'on trouve, en appliquant le procédé ci-dessus: 2<sup>de</sup> augmentée, etc....

Le moyen pratique que nous venons d'indiquer est *infaillible* et ne laisse place à aucune erreur.

§ 5<sup>is</sup> — La 2<sup>de</sup> diminuée et la 7<sup>me</sup> augmentée n'étant pas des Intervalles réels, mais bien des Intervalles enharmoniques, il nous paraît inutile de les faire figurer dans les exercices sur les Intervalles.

§ 4<sup>is</sup> — On appelle aussi ces sortes d'intervalles: *sous-diminués* et *sur-augmentés*, mais ils se présentent rarement.

Après avoir lu tout le chapitre du Traité sur les Intervalles, en le complétant par les notes ci-dessus, faire les *Exercices* suivants:

## Exercices sur les Intervalles.

1<sup>o</sup> — Ecrire, sur une portée supérieure, les notes formant les intervalles indiqués ci-dessous.

Unisson    1<sup>re</sup> chrom.    2<sup>de</sup> min.    2<sup>de</sup> maj.    2<sup>de</sup> augm.    3<sup>re</sup> dim.    3<sup>re</sup> min.

3<sup>re</sup> maj.    3<sup>re</sup> augm.    4<sup>te</sup> dim.    4<sup>te</sup> juste    4<sup>te</sup> augm.    4<sup>te</sup> sur augm.    5<sup>te</sup> sous dim.

5<sup>te</sup> dim.    5<sup>te</sup> juste    5<sup>te</sup> augm.    6<sup>te</sup> dim.    6<sup>te</sup> min.    6<sup>te</sup> maj.    6<sup>te</sup> augm.

7<sup>me</sup> dim.    7<sup>me</sup> min.    7<sup>me</sup> maj.    8<sup>ve</sup> dim.    8<sup>ve</sup> juste    8<sup>ve</sup> augm.



2° Faire ensuite un second tableau des Intervalles, en prenant pour point de départ des notes à volonté.

3° Ecrire sur une portée supérieure les intervalles indiqués ci-dessous, et sur une portée inférieure leurs renversements, en désignant la qualification.

Unisson	Int <sup>lle</sup> chrom.	2 <sup>de</sup> min.	2 <sup>de</sup> maj.	2 <sup>de</sup> augm.	3 <sup>me</sup> dim.	3 <sup>me</sup> min.
3 <sup>me</sup> maj.	3 <sup>me</sup> augm.	4 <sup>te</sup> dim.	4 <sup>te</sup> juste	4 <sup>te</sup> augm.	4 <sup>te</sup> sur augm.	5 <sup>te</sup> sous dim.
5 <sup>te</sup> dim.	5 <sup>te</sup> juste	5 <sup>te</sup> augm.	6 <sup>te</sup> dim.	6 <sup>te</sup> min.	6 <sup>te</sup> maj.	6 <sup>te</sup> augm.
7 <sup>me</sup> dim.	7 <sup>me</sup> min.	7 <sup>me</sup> maj.	8 <sup>ve</sup> dim.	8 <sup>ve</sup> juste		

4° Indiquer la nature des Intervalles suivants; c'est-à-dire s'ils sont: *consonances parfaites, consonances imparfaites, consonances mixtes ou dissonances*

# LIVRE PREMIER.

---

## Des Accords.

---

§ 42<sup>bis</sup> — Cependant, dans la pratique des renversements, pour éviter toute confusion, nous compterons les intervalles à partir de la *note de basse*. On distinguera donc entre les deux termes : *Fondamentale*, dont la définition est donnée au § 42, et *Note de basse*, qui indique la note placée à la basse.

---

## PREMIÈRE PARTIE.

---

### Harmonie consonante.

---

#### CHAPITRE I

##### ACCORDS FORMÉS DE TROIS NOTES CONSTITUTIVES OU ACCORDS DE TROIS SONS.

§ 23<sup>bis</sup> — Dans l'harmonie consonante, l'accord de 5<sup>te</sup> *diminuée* n'est employé que sur le 2<sup>e</sup> *degré de la gamme mineure*. Celui qui a pour fondamentale le 7<sup>me</sup> degré des deux modes est rattaché aux accords dissonants, dont il a les tendances attractives (Voir ce qui est dit de son emploi restreint dans l'harmonie consonante au § 61).

Après le présent § 23<sup>bis</sup>, faire les exercices suivants :

#### EXERCICES.

Indiquer les tonalités et les degrés auxquels peuvent appartenir les accords majeurs ayant pour fondamentales : *mi* ♮, *la* ♮, *si* ♮, les accords mineurs ayant pour fondamentales : *la*, *mi* ♭, *fa* ♮, et les accords diminués ayant pour fondamentales : *mi*, *sol* ♮, *do* ♮.

Procéder pour ce travail comme il suit :

L'accord majeur de . . . . appartient au . . . degré du ton de . . . .  
 au . . . degré du ton de . . . .  
 etc. . . . .

# CHAPITRE II.

## Réalisation de l'harmonie.

### ARTICLE III.

#### DES NOTES DOUBLÉES DANS LES ACCORDS.

§ 32<sup>bis</sup> — L'unisson est toléré : 1<sup>o</sup> Entre les deux parties inférieures, sur le temps fort ou faible, s'il n'a pas une longue durée.

EX: 

2<sup>o</sup> Entre les autres parties, mais seulement sur un temps faible, soit par mouvement oblique, soit par mouvement contraire (Voir § 46) et par degrés conjoints, au moins dans une partie.

EX: 

3<sup>o</sup> Entre le soprano et l'alto, quand une phrase musicale se termine à la partie supérieure par la tonique précédée du 2<sup>me</sup> degré.

EX: 

§ 33<sup>1<sup>is</sup></sup> — 1<sup>o</sup> Il est à remarquer que la doublure de la 3<sup>re</sup> de l'accord parfait majeur est généralement plus dure que celle de l'accord parfait mineur. Cependant elle est souvent d'un heureux effet lorsqu'elle a lieu entre le soprano et l'alto ou entre le soprano et le ténor.

EX: 

Les autres combinaisons sont presque toujours défectueuses, surtout si la doublure a lieu dans la région grave de l'harmonie.

EX: 

2<sup>o</sup> Pour éviter des difficultés de réalisation et aussi un effet peu satisfaisant, on doit éviter de doubler la 5<sup>te</sup> dans l'accord de 5<sup>te</sup> diminuée ayant pour fondamentale le second degré de la gamme mineure.

§ 35<sup>1<sup>is</sup></sup> — Si cependant la note sensible n'appartient pas à l'accord du 5<sup>me</sup> degré, elle peut à la rigueur se doubler.

EX: 

## ARTICLE IV.

## DU CHOIX DES NOTES A SUPPRIMER.

§ 37<sup>bis</sup>.— Dans les études scolastiques, en écrivant soit à 4, soit à 3 parties, on ne doit pas supprimer la 3<sup>e</sup>.

Après le § 38, faire les exercices suivants :

## EXERCICES.

Ecrire sur deux portées, et à 4 parties, des accords parfaits majeurs sur les fondamentales : *ré* et *la* ; des accords parfaits mineurs sur les fondamentales : *sol* et *si* ; et des accords diminués (du 2<sup>d</sup> degré du mode mineur) sur les fondamentales : *fa* et *do*.— Ne pas mettre entre les différentes parties une distance plus grande que l'8<sup>ve</sup> (Le ténor et la basse sont exceptés de cette règle). Ne pas dépasser l'étendue affectée à chaque voix, et disposer ces accords de différentes manières, à peu près comme dans l'exemple suivant, en cherchant le plus grand nombre possible de combinaisons. Chacun de ces accords est considéré au repos, et doit, *comme tout ce qui ne s'enchaîne pas*, être séparé de son voisin par une double barre.

L'élève suivra du reste cette prescription dans tout le cours de ses études.

EX:

## ARTICLE V.

## RÈGLES ET OBSERVATIONS CONCERNANT LE MOUVEMENT MÉLODIQUE.

Les § 42, 42<sup>bis</sup>, 43 et 44 sont *remplacés* par ce qui suit :

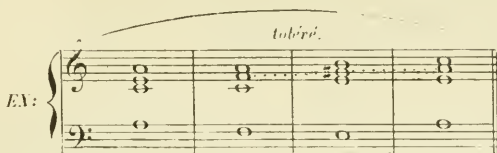
(Les règles ainsi établies sur le mouvement mélodique sont *complètes*.)

1<sup>o</sup>.— Les intervalles mélodiques permis sont : l'intervalle chromatique, la 2<sup>de</sup> mineure, la 2<sup>de</sup> majeure, la 3<sup>de</sup> mineure, la 3<sup>de</sup> majeure, la 4<sup>de</sup> juste, la 5<sup>de</sup> juste, la 6<sup>de</sup> mineure et l'8<sup>ve</sup>.

2<sup>o</sup>.— Tous les autres intervalles sont proscrits, à l'exception de la 5<sup>de</sup> diminuée et de la 4<sup>de</sup> diminuée, qui sont tolérées à la partie supérieure, lorsque la 2<sup>de</sup> note est note sensible montant à la tonique.

EX:

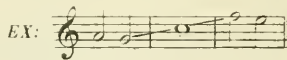
3<sup>o</sup> - La seconde augmentée peut aussi être tolérée, mais avec une grande réserve, et seulement dans les parties intermédiaires, lorsqu'il y a impossibilité de faire autrement. La 2<sup>de</sup> note doit également être note sensible et monter à la tonique.

EX: 

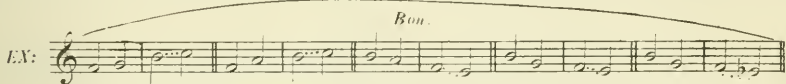
4<sup>o</sup> - Quand on franchit l'intervalle de 7<sup>e</sup> ou de 9<sup>e</sup> en deux mouvements, l'un des deux doit être une seconde.

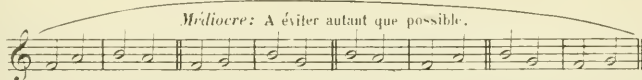
EX: 

A moins que la note du milieu ne repose sur une valeur plus longue que celle qui a précédé; en ce cas l'intonation devient plus facile, et partant, possible.

EX: 

5<sup>o</sup> - Quand on franchit l'intervalle de 4<sup>le</sup> augmentée également en deux mouvements, la dernière note doit, autant que possible, continuer le mouvement ascendant *par*  $\frac{1}{2}$  ton diatonique, ou descendant *par degré* conjoint.

EX: 



6<sup>o</sup> - La note sensible doit toujours monter à la tonique, excepté: 1<sup>o</sup> Dans l'enchaînement du 5<sup>me</sup> au 6<sup>me</sup> degré du mode majeur, si elle est dans une partie intermédiaire, et si la note placée au-dessus d'elle fait entendre la tonique dans l'accord suivant.

EX: 

2<sup>o</sup> - Si l'accord suivant ne contient pas la tonique, ou encore si la note sensible n'appartient pas à l'accord du 5<sup>e</sup> degré.

EX: 

Après le § 45 du Traité, faire les exercices suivants:

## EXERCICES

Indiquer dans les enchaînements d'accords suivants :

- 1<sup>o</sup> Les mouvements mélodiques défendus et leur nature ;
- 2<sup>o</sup> Les notes sensibles qui font une mauvaise résolution ;
- 3<sup>o</sup> Les mouvements mélodiques tolérés. Dans les 5 premiers enchaînements, nous donnons des exemples de la manière de procéder.

6<sup>te</sup> maj: défendu.      Note sensible, mau<sup>v</sup>. résolu<sup>n</sup>.      2<sup>de</sup> augm: toléré.      7<sup>e</sup> en deux sauts, toléré.      7<sup>e</sup> en deux sauts, défendu.

en DO maj:      en LA min:

en SI 7 maj:      en SOL min:      en FA maj:

en MI 7 maj:      en DO min:

en LA 7 maj:      en MI min:

DES RAPPORTS HARMONIQUES PROVENANT DU MOUVEMENT  
RESPECTIF DES PARTIES.

Les § 48 à 55 inclus sont remplacés par ce qui suit :

(Les règles ainsi établies sur les 5<sup>tes</sup> et 8<sup>ves</sup> consécutives, et sur les 5<sup>tes</sup> et 8<sup>ves</sup> directes, sont complètes).

## QUINTES ET OCTAVES CONSECUTIVES.

Il est défendu de faire entre deux parties quelconques deux quintes ou deux octaves consécutives, soit par mouvement direct, soit par mouvement contraire.

*très mauvais.*

Deux unissons consécutifs sont également défendus, de même que l'unisson succédant à l'8<sup>ve</sup> par mouvement contraire, et réciproquement.

*très mauvais.*

## EXERCICES.

Indiquer par de petits traits verticaux, comme dans les exemples précédents, et par le mot: *défendu*, les fautes de 5<sup>tes</sup>, d'8<sup>ves</sup> et d'unissons contenues dans les enchaînements suivants :



## QUINTE ET OCTAVE DIRECTE.

On appelle ainsi la 5<sup>te</sup> et l'8<sup>ve</sup> amenées entre deux parties *par mouvement direct*.<sup>(1)</sup>

Ce cas extrêmement fréquent, exige de grandes précautions que nous allons déterminer avec précision dans les règles suivantes :

## QUINTE DIRECTE ENTRE LES PARTIES EXTRÊMES.

La 5<sup>te</sup> amenée par mouvement direct entre les parties extrêmes est permise :

1<sup>o</sup> Sur l'accord du 1<sup>er</sup> et du 5<sup>e</sup> degré, si la partie supérieure procède par mouvement conjoint.

2<sup>o</sup> Sur les autres degrés, si la partie supérieure procède par 2<sup>de</sup> mineure descendante.

QUINTE DIRECTE ENTRE UNE PARTIE INTERMÉDIAIRE  
ET UNE AUTRE PARTIE QUELCONQUE.

La 5<sup>te</sup> amenée par mouvement direct entre une partie intermédiaire et une autre partie quelconque est permise :

1<sup>o</sup> Sur tous les degrés, si la partie la plus élevée des deux procède par mouvement conjoint.

(1) La plupart des traités les désignent sous le nom de 5<sup>te</sup> et 8<sup>ve</sup> directes.



2<sup>o</sup>. Sur les trois bons degrés seulement, si c'est la partie inférieure qui procède par mouvement conjoint.

EX:

3<sup>o</sup>. Sur tous les degrés et même par mouvement disjoint dans les deux parties, si l'une des deux notes formant la 5<sup>te</sup> est commune aux deux accords qui s'enchaînent.

EX:

REMARQUE.- La dureté de certaines 5<sup>tes</sup> directes peut être souvent évitée en doublant la 3<sup>e</sup> du 2<sup>d</sup> accord: excellent moyen sur lequel nous appelons particulièrement l'attention des élèves.

EX:

#### OCTAVE DIRECTE ENTRE LES PARTIES EXTRÊMES.

L'octave amenée par mouvement direct entre les parties extrêmes est permise: Si la partie supérieure procède par 2<sup>de</sup> mineure ascendante ou descendante, et seulement sur les trois meilleurs degrés de la gamme.

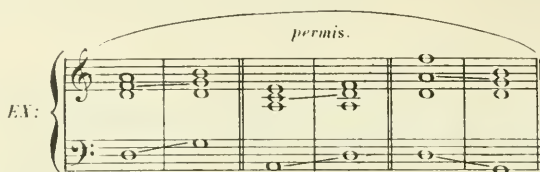
EX:

Elle n'est que tolérée, et avec réserve, seulement sur les trois meilleurs degrés, si la partie supérieure procède par 2<sup>de</sup> majeure descendante, mais principalement dans les conclusions de phrases, sur l'accord de la tonique.

EX:

OCTAVE DIRECTE ENTRE UNE PARTIE INTERMÉDIAIRE  
ET UNE AUTRE PARTIE QUELCONQUE.

L'octave amenée par mouvement direct entre une partie intermédiaire et une autre partie quelconque est permise : si la partie la plus élevée des deux procède par mouvement conjoint.



Elle n'est que tolérée, et avec réserve en montant seulement, si c'est la partie inférieure qui procède par mouvement conjoint.



Mais si les deux parties procèdent par mouvement disjoints, elle est défendue :



à moins qu'elle ne se produise sur les meilleurs degrés, en montant, et si les deux accords qui s'enchaînent ont une note commune.



UNISSON DIRECT.

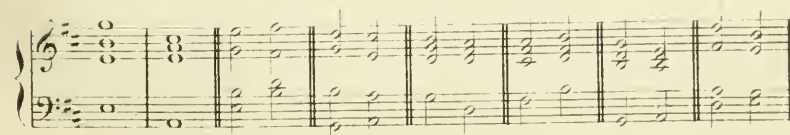
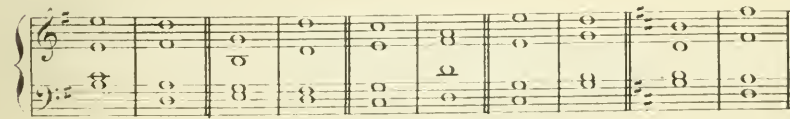
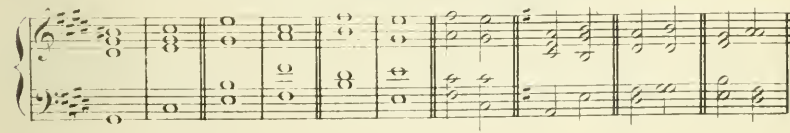
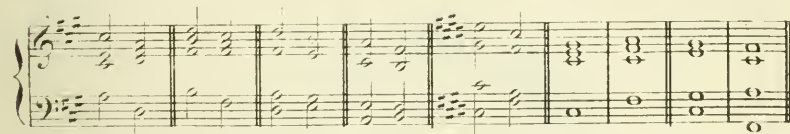
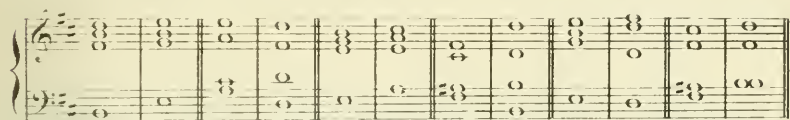
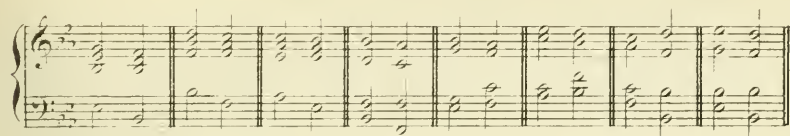
L'unisson provenant d'un mouvement direct doit toujours être évité.



Il peut être toléré seulement dans les cas difficiles, entre le ténor et la basse, sur la tonique.



Indiquer par de petits traits comme dans les exemples précédents, et par le mot *dé-  
fendu*, les fautes de 5<sup>tes</sup> et d'8<sup>ves</sup> directes contenues dans les enchaînements suivants :  
Indiquer également celles qui ne sont que tolérées. (Les enchaînements ne contenant pas de  
fautes ne doivent être l'objet d'aucune indication).



Ici se placent les § 56 et 57 du Traité, après lesquels on ajoutera les remarques suivantes :

1<sup>re</sup> REMARQUE.- Avant de faire les exercices sur l'enchaînement des accords, l'élève doit savoir, tout au moins d'une manière succincte, ce qu'on entend par *Marche d'harmonie* et par *Fausse relation de Triton*.

On appelle *Marche d'harmonie* ou *Marche harmonique*, un mouvement de basse se reproduisant symétriquement à des intervalles égaux, soit en montant, soit en descendant. - Pour le moment, il suffit de savoir, qu'en ce cas, la symétrie de la réalisation est obligatoire dans les parties supérieures. - Plus tard il sera donné à ce sujet tous les développements nécessaires.

EX:

Symétrie des parties supérieures.      Symétrie des parties supérieures.

mouv<sup>t</sup> de basse    1<sup>re</sup> reproduction symétrique    2<sup>e</sup> reprod<sup>on</sup>    mouv<sup>t</sup> de basse    1<sup>re</sup> reproduction symétrique    2<sup>e</sup> reprod<sup>on</sup>

Detailed description: This musical exercise is written for piano (EX) in two staves. The upper staff contains chords, and the lower staff contains a bass line. The exercise is divided into two main sections, each labeled 'Symétrie des parties supérieures'. The first section starts with a 'mouv<sup>t</sup> de basse' (bass movement) and is followed by a '1<sup>re</sup> reproduction symétrique' and a '2<sup>e</sup> reprod<sup>on</sup>'. The second section also starts with a 'mouv<sup>t</sup> de basse' and is followed by a '1<sup>re</sup> reproduction symétrique' and a '2<sup>e</sup> reprod<sup>on</sup>'.

2<sup>e</sup> REMARQUE.- Dans l'enchaînement du 5<sup>e</sup> au 4<sup>e</sup> degré, lorsque la sensible est à la partie supérieure et monte sur la tonique, il en résulte une grande dureté causée par l'intervalle de *triton*, dont les deux notes sont entendues successivement, l'une à la partie supérieure, l'autre à la basse.

EX:

dur et mauvais

Triton.

Detailed description: This musical example shows a tritone interval between two notes. The upper note is in the treble clef and the lower note is in the bass clef. The interval is labeled 'dur et mauvais' (harsh and bad) and 'Triton.' with a diagonal line connecting the two notes.

Cette dureté s'appelle : *Fausse relation de triton*. On évite son mauvais effet en plaçant la sensible dans une partie intermédiaire.

EX:

bon.

Triton.

Detailed description: This musical example shows a tritone interval between two notes. The upper note is in the treble clef and the lower note is in the bass clef. The interval is labeled 'bon.' (good) and 'Triton.' with a diagonal line connecting the two notes.

Nous verrons également plus tard tous les développements relatifs à cette fausse relation.

Avec toutes les règles et observations qui précèdent et dont nous allons donner le résumé, l'élève est mis à même d'écrire correctement tous les enchaînements sur les accords parfaits.

## RÉSUMÉ DES RÈGLES PRÉCÉDENTES

POUR SERVIR A LA RÉALISATION DES ACCORDS CONSONANTS A L'ÉTAT FONDAMENTAL.

(Ce résumé remplace celui du Traité, page 46).

- 1<sup>o</sup>— Faire choix de positions ni trop serrées ni trop larges.
  - 2<sup>o</sup>— Ne pas dépasser l'étendue ordinaire des voix, et si on aborde les *limites extrêmes*, soit à l'aigu, soit au grave, *ne pas s'y maintenir longtemps*.
  - 3<sup>o</sup>— Ne pas faire de croisements.
  - 4<sup>o</sup>— Doubler de préférence la fondamentale de l'accord; ne doubler la tierce que si la pureté de la réalisation l'exige, et surtout si cette tierce est une des *bonnes notes du ton*.
  - 5<sup>o</sup>— Ne pas doubler en unisson, sauf dans les cas consignés aux notes supplémentaires (§ 32<sup>1<sup>re</sup></sup>).
  - 6<sup>o</sup>— En cas de suppression d'une note, supprimer de préférence la 5<sup>te</sup> de l'accord; ne jamais supprimer la tierce.
  - 7<sup>o</sup>— Ne pas mettre entre le Soprano et l'Alto, ni entre l'Alto et le Ténor une distance plus grande que l'8<sup>ve</sup>.
  - 8<sup>o</sup>— Ne pas faire d'intervalle mélodique diminué ni augmenté (sauf ceux indiqués comme tolérés par nos notes supplémentaires), ni d'intervalle plus grand que la 6<sup>te</sup> mineure, l'8<sup>ve</sup> exceptée.
  - 9<sup>o</sup>— Faire rigoureusement monter la sensible à la tonique; ne la faire descendre que dans la succession du 5<sup>e</sup> au 6<sup>e</sup> degré *du mode majeur*, si la note placée au dessus d'elle fait entendre la tonique dans l'accord suivant.
  - 10<sup>o</sup>— Procéder *le plus possible par intervalles conjoints* ou peu disjoints, surtout à 4 parties.
  - 11<sup>o</sup>— Éviter *autant que possible* le mouvement direct dans toutes les parties à la fois, surtout à 4 parties.
  - 12<sup>o</sup>— Ne pas faire entre deux parties deux quintes justes, ni deux octaves consécutives, même par mouvement contraire.
  - 13<sup>o</sup>— Éviter les fautes de 5<sup>tes</sup> et d'8<sup>ves</sup> provenant d'un mouvement direct. (Voir les règles spéciales données plus haut).
  - 14<sup>o</sup>— Si une formule de basse se reproduit symétriquement, *observer également la symétrie* dans la réalisation.
  - 15<sup>o</sup>— Dans l'enchaînement du 5<sup>e</sup> au 4<sup>e</sup> degré, ne pas mettre la relation du *triton* dans les *deux parties extrêmes*.
  - 16<sup>o</sup>— Terminer toutes les basses en doublant la fondamentale à la partie supérieure, et autant que possible par la sensible montant à la tonique (Voir observation page 47 du Traité).
- A B. Quelques unes des règles et observations que nous avons vues et formulées jusqu'ici, ne trouveront peut-être pas leur application immédiate dans les exercices qui vont suivre; elles n'en doivent pas moins dès à présent être fixées dans l'esprit et dans la mémoire.

Après avoir lu le § 58 et consulté l'exemple qui s'y rattache; après avoir lu aussi et étudié les *recommandations* ci-après, faire les exercices indiqués.

## RECOMMANDATIONS TRÈS IMPORTANTES POUR L'ÉLÈVE

## AU DÉBUT DE SES ÉTUDES SUR LA RÉALISATION.

Afin d'empêcher l'élève commençant de tomber dans un grand nombre de fautes que son inexpérience ne lui permettrait pas d'éviter facilement, nous lui conseillons de méditer et d'appliquer les recommandations suivantes, qui sont plutôt des mesures de prudence que des règles, mais qui lui seront, croyons-nous, très utiles :

1<sup>re</sup> - En écrivant les accords à l'état fondamental à 4 parties, lorsque la basse marche par degrés conjoints, faire procéder les parties supérieures (au moins deux, la 5<sup>te</sup> et l'<sup>re</sup> 8<sup>ve</sup>) par mouvement contraire sur les notes les plus voisines de l'accord suivant.

2<sup>o</sup> - Si une ou deux notes d'un accord font partie de l'accord suivant, les conserver en place, et faire le moins de mouvement possible avec l'autre ou les autres parties.

3<sup>o</sup> - Si malgré ce second moyen on ne pouvait éviter certaines fautes, se rappeler que le mouvement contraire est le remède presque toujours souverain, et ne pas hésiter à l'employer dans tous les cas embarrassants.

EA:

mouv. contraire dans les 3 parties sup.    mouv. contraire dans 2 parties sup.    une note restant en place.    deux notes restant en place.

mouv. conjoint à la basse    mouv. conjoint à la basse.

5<sup>te</sup> directe.    même passage rectifié par le mouv. contraire.    8<sup>ve</sup> directe.    même passage rectifié par le mouv. contraire.    5<sup>te</sup> directe.    même passage rectifié par le mouv. contraire.

faulx    bon    faulx    bon    faulx    bon

## EXERCICES PRÉPARATOIRES SUR LA RÉALISATION.

Réaliser deux fois à 4 parties et une fois à 3 chaque groupe des accords suivants; ces groupes ne doivent être considérés que comme des fragments isolés: les disposer sur 4 et 3 portées pour les voix comme dans l'exemple suivant. — A 3 parties, nous conseillons d'écrire les deux parties supérieures pour *Soprano et Contralto*, cette disposition étant la plus usitée et la plus commode; mais on peut aussi les écrire pour *Soprano et Ténor*, ou pour *Contralto et Ténor*.



La réalisation à 3 parties autorise souvent une distance plus grande que l'8<sup>ve</sup> entre les deux parties supérieures :

EX :

à 3 parties.

*N.B.*— Lire le texte du *N.B.* page 17 du Traité, et en appliquer le sens à tous ces exercices préparatoires.

En UT maj.

En LA min.

En MI b maj.

En SOL maj.

En SI b maj.

En SI min.

En FA maj.


En RÉ min.

## ACCORDS DE TROIS SONS.

ÉTAT DIRECT.

## EXERCICES DE RÉALISATION.

2<sup>e</sup> Réaliser les Basses du Traité, page 17, avec le nombre de parties indiquées par l'auteur.


Pour guider l'élève dans la réalisation de ces premières Basses, nous indiquons ci-dessous en toutes lettres la manière de disposer les parties supérieures du 1<sup>er</sup> accord de chaque leçon: Ainsi }  $\begin{matrix} \text{SOL} \\ \text{RE} \end{matrix}$  veut dire: 

N<sup>o</sup> 1 }  $\begin{matrix} \text{SOL} \\ \text{MI} \\ \text{DO} \end{matrix}$ ; le même à 3 parties }  $\begin{matrix} \text{SOL} \\ \text{MI} \end{matrix}$  - N<sup>o</sup> 2 }  $\begin{matrix} \text{LA} \\ \text{MI} \\ \text{DO} \end{matrix}$  - N<sup>o</sup> 3 }  $\begin{matrix} \text{RE} \\ \text{SI} \\ \text{FA} \end{matrix}$  - N<sup>o</sup> 4 }  $\begin{matrix} \text{DO} \\ \text{SOL} \\ \text{MI} \end{matrix}$

N<sup>o</sup> 5 }  $\begin{matrix} \text{LA} \\ \text{FA} \\ \text{RE} \end{matrix}$  - N<sup>o</sup> 6 }  $\begin{matrix} \text{SI} \\ \text{FA} \\ \text{RE} \end{matrix}$ ; le même à 3 parties }  $\begin{matrix} \text{SI} \\ \text{RE} \end{matrix}$  - N<sup>o</sup> 7 }  $\begin{matrix} \text{DO} \\ \text{LA} \\ \text{MI} \end{matrix}$  - N<sup>o</sup> 8 }  $\begin{matrix} \text{SOL} \\ \text{MI} \\ \text{DO} \end{matrix}$


2<sup>e</sup> Réaliser ensuite à 4 parties les Basses suivantes. Nous indiquons comme ci-dessus la manière de disposer les parties supérieures du 1<sup>er</sup> accord de chaque leçon


N<sup>o</sup> 1 


N<sup>o</sup> 2 

N<sup>o</sup> 5 

N<sup>o</sup> 4 


N<sup>o</sup> 5 

N<sup>o</sup> 6 

N<sup>o</sup> 7 

N<sup>o</sup> 8 

N<sup>o</sup> 9 

N<sup>o</sup> 10 



## CHAPITRE III.

Passer provisoirement l'Article I.

### ARTICLE II.

DE L'IMPORTANCE RELATIVE DES DIFFÉRENTS DEGRÉS.

Passer provisoirement le § 62.

## CHAPITRE IV

LOIS QUI RÉGISSENT L'ENCHAÎNEMENT DES ACCORDS.

Après avoir étudié jusqu'au § 65, faire les exercices suivants :

### EXERCICES

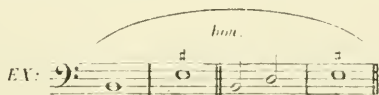
Au lieu de jouer, dans différents tons et de la manière indiquée par l'auteur, composer des petites Basses d'après les principes sur les enchaînements de 1<sup>er</sup> ordre, et les réaliser à 4 parties. En faire 4 en mode majeur et 2 en mode mineur, dans différents tons.

N.B.— Il est utile, avant de faire ces exercices, de donner ici quelques notes complémentaires sur les mouvements mélodiques en général, et principalement sur ceux de la Basse.

1<sup>o</sup>— Le mouvement de 6<sup>le</sup> majeur est praticable à la basse, du 1<sup>er</sup> au 6<sup>e</sup> degré du mode majeur; et celui de 5<sup>le</sup> diminuée, du 6<sup>e</sup> au 2<sup>e</sup> degré du mode mineur.



2<sup>o</sup>— Le 2<sup>e</sup> degré du mode mineur doit, pour produire un effet satisfaisant dans son enchaînement avec un autre accord, faire cet enchaînement avec le 5<sup>e</sup> degré, ou tout au moins avec le 4<sup>e</sup> suivi du 5<sup>e</sup>.



3<sup>e</sup> — *Exceptionnellement*, le mouvement de 6<sup>te</sup> majeure peut être toléré dans les autres parties, surtout au Ténor et au Soprano, mais seulement du 1<sup>er</sup> au 6<sup>e</sup> degré du mode majeur. Dans ces conditions ce mouvement devient très mélodique, et n'est pas difficile d'intonation.

EX:

#### ENCHÂÎNEMENTS DE DEUXIÈME ORDRE.

Ici se placent les développements sur la fausse relation de triton dont nous avons parlé sommairement plus haut.

#### ENCHÂÎNEMENTS DE TROISIÈME ORDRE

§ 69<sup>bis</sup> — L'enchaînement par 3<sup>e</sup> supérieure aboutissant à un mauvais degré est praticable s'il se produit sur un temps faible et avec une valeur relativement courte;

EX:

#### RÉSUMÉ DU CHAPITRE V.

Après avoir lu ce Résumé (page 23 du Traité) en tenant compte de la modification apportée par le § 69<sup>ter</sup>, faire les exercices suivants:

#### EXERCICES.

Composer et réaliser 4 petites Basses en mode majeur et 4 autres en mode mineur dans différents tons avec des enchaînements de 1<sup>er</sup>, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> ordre mélangés en mettant *autant qu'il y a de place le plus grand nombre possible* d'enchaînements de 1<sup>er</sup> ordre doivent être *très étroitement* employés et ne peuvent être que ceux visés par le § 69<sup>ter</sup>. — Si les valeurs sont inégales faire de préférence reposer le plus longues sur les meilleurs degrés. — Observer en outre qu'un enchaînement, quel qu'il soit, est d'autant meilleur qu'il aboutit à un bon degré. — Commencer par l'accord de la tonique et finir par le même accord précédé de celui de la dominante.

## SUR L'ENCHAÎNEMENT UNITONIQUE DES ACCORDS CONSONNANTS A L'ÉTAT DIRECT.

Faire le travail indiqué par le § 71.

Faire ensuite le même travail avec les Chants donnés suivants :

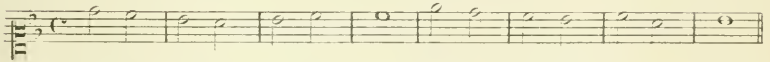
(Ainsi que nous l'avons dit dans l'Introduction, on trouvera à la fin du présent volume les Basses de ces chants; l'élève doit les placer sous les chants correspondants et réaliser de nouveau. Nous ne renouvelerons pas cette observation, applicable à tous les Chants donnés de cet ouvrage).

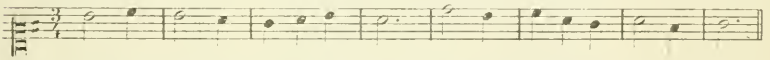
## ACCORDS DE 3 SONS

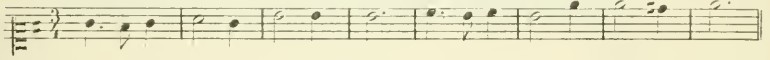
ÉTAT DIRECT.

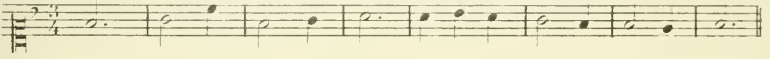
CHANTS DONNÉS.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 202).

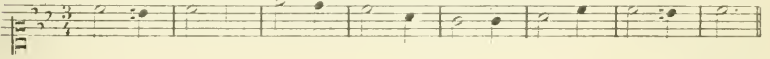
N° 1 

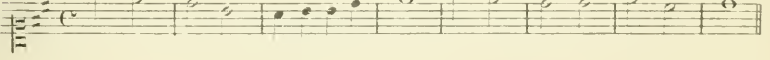
N° 2 

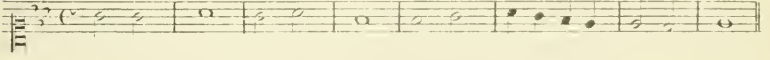
N° 3 

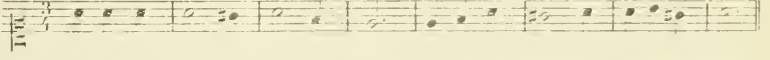
N° 4 

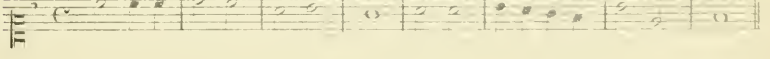
N° 5 

N° 6 

N° 7 

N° 8 

N° 9 

N° 10 

## CHAPITRE V.

Considérations générales sur les modifications,  
la place respective et la durée des accords.

## ARTICLE II.

## DE L'INFLUENCE DES CHANGEMENTS DE POSITION SUR LA RÉALISATION.

§ 77<sup>bis</sup> — Mais il faut éviter autant que possible que deux parties arrivent sur une 4<sup>e</sup> juste par mouvement direct, lorsque cette 4<sup>e</sup> se fait entendre sans être accompagnée au moment de son émission, soit d'une tierce ou d'une 5<sup>e</sup> inférieure, soit d'une 3<sup>e</sup> supérieure.

RÈGLES SUPPLÉMENTAIRES CONCERNANT LES 5<sup>ÈMES</sup> ET 8<sup>ÈMES</sup> HARMONIQUES.

§ 83<sup>bis</sup> — Le § 83 ne sera applicable qu'en ce qui concerne les 5<sup>ÈMES</sup> et non les 8<sup>ÈMES</sup>.

Les § 84 à 88 inclus sont remplacés par ce qui suit :

1<sup>o</sup> — En ce qui concerne une seule 5<sup>e</sup> juste ou une seule 8<sup>e</sup> provenant d'un mouvement direct, on se conformera aux instructions suivantes : Que le changement de position soit effectué simultanément par les deux parties destinées à aboutir à une 5<sup>e</sup> juste ou à une 8<sup>e</sup>, ou qu'il soit effectué par une seule de ces parties, c'est la position qui précède immédiatement le changement d'accord qu'il faut consulter comme influant seule sur la réalisation de l'accord suivant, quelque soit d'ailleurs le nombre de changements de position précédant la position dernière.

EX:

2<sup>o</sup> - Les 5<sup>lrs</sup> et 8<sup>lrs</sup> consécutives, même séparées par un ou plusieurs changements, sont non seulement défendues d'un temps fort à un temps fort ;

EX:

mais encore d'un temps faible à un temps fort ;

EX:

à moins que la place que telle position occupe dans la mesure, ou la durée relative des diverses positions ne fasse disparaître le mauvais effet des 5<sup>lrs</sup> ou des 8<sup>lrs</sup>.

EX:

3<sup>o</sup> — Les 5<sup>tes</sup> et 8<sup>tes</sup> consécutives par mouvement contraire sont tolérées (surtout si elles n'ont pas lieu entre les deux parties extrêmes), lorsqu'elles sont séparées, dans les deux parties qui les produisent, par une ou plusieurs notes intermédiaires d'une valeur suffisamment appréciable.



Passer provisoirement les §§ 89 et 90

### ARTICLE III.

DE LA PLACE RESPECTIVE DES ACCORDS DANS LA DIVISION DE LA MESURE.

Passer provisoirement le § 93.

### ARTICLE IV.

DE L'INFLUENCE TONALE EXERCÉE PAR LA DURÉE DES ACCORDS CONSONANTS.

Passer provisoirement les §§ 94 et 95.

### ARTICLE V.

CONSIDÉRATIONS SUR LA DURÉE DES POSITIONS ET SUR LES SILENCES.

Supprimer le § 97.

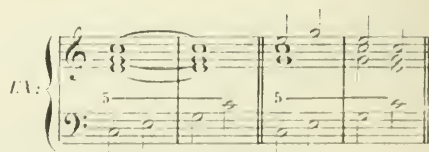
§ 98<sup>bis</sup>. — A. B. — Quelques unes des observations que renferme ce chapitre n'y sont consignées que pour servir provisoirement à l'analyse. L'élève se conformera toujours aux règles des §§ 79 à 83<sup>bis</sup> inclus, et aux notes supplémentaires ci-dessus.

## CHAPITRE VI.

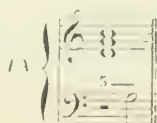
### De la Basse chiffrée.

Nous n'ajouterons à ce chapitre que les remarques suivantes, nous réservant d'indiquer ultérieurement, au fur et à mesure des cas spéciaux qui se présenteront, le chiffrage de chaque accord :

1<sup>o</sup> — Pendant la durée d'une ligne horizontale, on peut conserver ou changer à volonté la position des parties supérieures.



2<sup>o</sup> — Le chiffre est quelquefois placé sur un silence précédant la note.



3<sup>o</sup> — La petite barre oblique, de bas en haut, indique les intervalles diminués.



## CHAPITRE VII.

## Renversements des accords consonants.

## ARTICLE I

## DU PREMIER RENVERSEMENT.

§ 104<sup>bis</sup>. — Le 1<sup>er</sup> renversement est d'une sonorité si douce qu'il atténue le mauvais effet du mouvement direct dans toutes les parties à la fois. Ce mouvement est donc sans inconvénient quand *deux parties au moins* de l'accord précédent procèdent par degrés conjoints.

EX: 

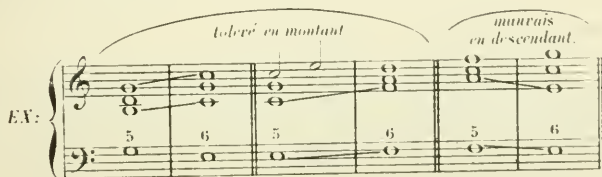
§ 105<sup>bis</sup>. — Ce mauvais effet disparaît même avec le 1<sup>er</sup> renversement d'accords autres que ceux des trois bons degrés.

EX: 

Dans l'enchaînement des deux premiers renversements du 4<sup>e</sup> et du 5<sup>e</sup> degré, on peut aboutir sur la 5<sup>te</sup>, sans dureté, par mouvement semblable et par degrés disjoints dans les deux parties.

EX: 

§ 105<sup>1er</sup>. — Les 8<sup>ves</sup> directes se produisant, par mouvement conjoint dans la partie inférieure, sur le 1<sup>er</sup> renversement, sont tolérées, *en montant*, entre toutes les parties, excepté les deux extrêmes.

EX: 

1<sup>re</sup> observation que nous avons présentée (page 16) relativement aux accords à l'état direct appartenant aux meilleurs degrés, est applicable ici, également en montant, alors que les deux parties procèdent par mouvement disjoint, si les deux accords qui s'enchaînent ont une note commune; et cela aussi bien pour la 5<sup>te</sup> que pour l'8<sup>ve</sup>.

EX: 

§ 106 bis.—La doublure de la note de basse du 1<sup>er</sup> renversement à la partie supérieure peut même se faire dans les conditions suivantes:

1<sup>o</sup>—Quand cette doublure est celle de la note de basse du 4<sup>e</sup> degré procédant ensuite à la basse par degré conjoint ascendant.

Mozart et Gluck notamment l'ont souvent pratiquée.

EX: 

2<sup>o</sup>—Dans les changements d'état ou de position de l'accord.

EX: 

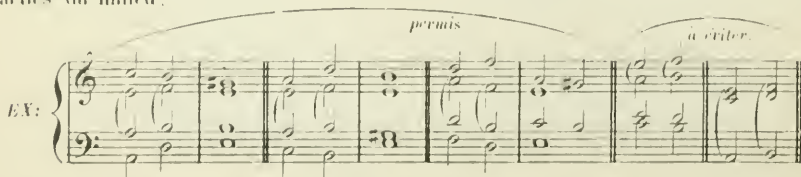
3<sup>o</sup>—Quand cette doublure a lieu au milieu d'un groupe de trois accords dont les parties extrêmes procèdent par mouvement contraire et par degrés conjoints.

EX: 

1<sup>re</sup> REMARQUE.—Nous avons déjà fait observer (§ 33 bis), et nous le rappelons ici, que la doublure de la 3<sup>e</sup> des accords majeurs est généralement d'un effet plus dur que celle de la 3<sup>e</sup> des accords mineurs, qu'elle ait lieu dans la partie supérieure ou dans une partie intermédiaire.

2<sup>e</sup> REMARQUE.—L'emploi du 1<sup>er</sup> renversement dans le mode mineur donne lieu à l'observation suivante:

Deux quintes sont permises si la 2<sup>de</sup> est diminuée, mais seulement entre les deux parties du milieu.

EX: 

Après la précédente remarque, faire les exercices suivants:



## ACCORDS DE 3 SONS.

1<sup>er</sup> RENVERSEMENT.

1<sup>o</sup>—Réaliser les basses du Traité, page 35, avec le nombre de parties indiquées par l'auteur

2<sup>o</sup>—Réaliser ensuite à 4 parties les basses suivantes :

N<sup>o</sup> 1

N<sup>o</sup> 2

N<sup>o</sup> 3

N<sup>o</sup> 4

N<sup>o</sup> 5

3<sup>o</sup>—Réaliser les chants donnés du Traité, page 35.—Se conformer toujours aux prescriptions du § 71 en y adjoignant la faculté de se servir du 1<sup>er</sup> renversement. On n'est pas obligé de changer la fondamentale sous chaque note du chant, mais on peut, soit la conserver, soit passer de la fondamentale au 1<sup>er</sup> renversement et vice versa.

N. B.— Quand il y a plusieurs accords différents dans une mesure, on doit *éviter de répéter le dernier accord* de cette mesure sur le temps fort de la mesure suivante.—Plus tard, cette question sera traitée plus complètement; la présente note suffit pour le moment.

4<sup>o</sup>—Réaliser les chants donnés suivants

(HARMONIE DE L'AUTEUR, page 202).

N<sup>o</sup> 1

N<sup>o</sup> 2

N<sup>o</sup> 3

## ARTICLE II.

## DU SECOND RENVERSEMENT.

§ III<sup>1</sup>. — Pour plus de précision, nous dirons que la fondamentale doublée est d'un bon effet lorsqu'elle a fait partie de l'accord précédent et qu'elle se prolonge par mouvement oblique sur l'accord suivant (Voir l'exemple du Traité). Autrement, il est préférable de ne pas la doubler.

EX:

Cet exemple doit être écrit ainsi:

Cette doublure pourrait pourtant se faire dans le cas où l'on voudrait s'en servir pour descendre la position des accords qui suivent.

EX:

§ III<sup>1er</sup>. — Dans le second renversement du second degré du mode mineur, on doit doubler la 4<sup>te</sup> ou la 6<sup>te</sup>, et non la note de basse.

EX:

REMARQUE. — Quand on double une quarte dont la préparation est nécessaire, cette préparation doit être faite doublement, si elle a lieu dans les parties supérieures.

EX:

Quant à la résolution, il suffit qu'elle soit faite par l'une des deux parties

Après la précédente remarque, faire l'exercice suivant:

## EXERCICE.

Réaliser la Basse N° 1 du Traité, page 37.

§ 112<sup>bis</sup> 1<sup>o</sup> - Pour compléter ce §, il faut ajouter qu'en ce cas l'accord doit *absolument* être placé sur un temps fort (Dans les mesures à 3 temps, le 2<sup>e</sup> temps peut, à ce point de vue, être considéré comme fort).

2<sup>o</sup> - Si dans le cas visé par le § 112, on attaque la quarte sans préparation, il faut éviter de le faire à la partie supérieure par mouvement direct avec la basse.

EX:

3<sup>o</sup> - Si l'accord de 4<sup>te</sup> et 6<sup>te</sup> ainsi amené est suivi de celui de la dominante, on doit préférablement faire descendre la 4<sup>te</sup> supérieure d'un demi-ton diatonique.

EX:

Après le § 113, faire l'exercice suivant :

## EXERCICE.

Réaliser la Basse N° 2 du Traité, page 37.

§ 114<sup>bis</sup> - A 3 parties, on ne peut toujours faire résoudre la quarte, et on écrit ainsi :

EX:

§ 115<sup>bis</sup> - Ce paragraphe doit être modifié ainsi. Deux seconds renversements ne peuvent jamais s'enchaîner entre eux, sinon lorsque la quarte de l'un des deux est augmentée ;

EX:

A. B. Dans les exemples suivants, l'8<sup>ve</sup> directe, arrivant sur la 4<sup>te</sup> d'un second renversement, est tolérée ;

EX:

Après le § 116, faire l'exercice suivant :

Réaliser la Basse N° 3 du Traité, page 39.

Après le § 117, faire les exercices suivants.

## EXERCICES.

ACCORDS DE 3 SONS.

2<sup>d</sup> RENVERSEMENT.

Réaliser les Basses suivantes:

N° 1

N° 2

N° 3

N° 4

N° 5

N° 6

N° 7

N° 8

The page contains eight numbered exercises (N° 1 to N° 8) for bass clef. Each exercise is a single staff of music. The exercises are arranged in a vertical column, with some having multiple lines of music. The page is titled 'EXERCICES' and 'ACCORDS DE 3 SONS', with a sub-section '2d RENVERSEMENT'. The exercises consist of various rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes.

## CHAPITRE VIII.

Des phrases, des périodes et de la forme en général.

## CHAPITRE IX.

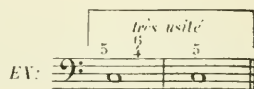
Des cadences.

Avant de faire les exercices concernant l'emploi du 2<sup>d</sup> renversement et des cadences sous un chant donné, étudier attentivement tout ce chapitre, et remarquer le rôle important de ce renversement dans les cadences. — Il les affirme en effet d'une manière complète, et bien qu'il n'y soit pas absolument indispensable, on doit l'employer toutes les fois que la nature de la phrase le permet (Voir les exemples donnés dans le Traité).

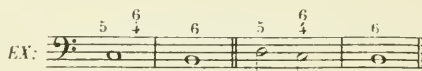
Nous devons rappeler ici qu'à part l'emploi exceptionnel qu'on peut faire de la 4<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup>, emploi indiqué au § 116, elle ne doit se pratiquer que comme renversement des trois meilleurs degrés.

Voici dans quelles conditions :

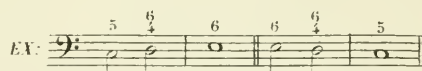
1<sup>re</sup> — Sur la tonique (renvers<sup>t</sup> du 4<sup>e</sup> degré), précédé et suivi de l'accord parfait du même degré.



Ou bien, mais rarement, suivi de l'accord de 6<sup>e</sup> du 7<sup>e</sup> degré ;



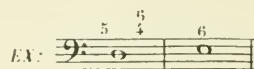
2<sup>e</sup> — Sur le second degré (renvers<sup>t</sup> du 5<sup>e</sup>), placé entre l'accord de la tonique à l'état direct et son 1<sup>er</sup> renversement.



Ou, avec les mêmes enchaînements, faisant retour sur l'accord qui l'a précédé ;

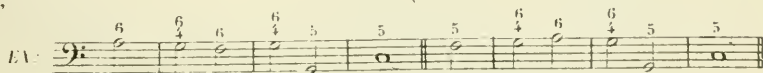


Ou bien encore, mais rarement, précédé de l'accord parfait du même degré ;



3<sup>e</sup> — Sur la dominante (renvers<sup>t</sup> du 1<sup>er</sup> degré), servant généralement pour faire les cadences (Voir les exemples du Traité). *Emploi très fréquent.*

Ou, faisant retour sur lui-même (mais assez rarement), en passant par le 4<sup>e</sup> ou le 6<sup>e</sup> degré ;



On encore, en dehors des cadences, dans les mêmes conditions que sur le 1<sup>er</sup> et sur le 2<sup>e</sup> degré ;

EV: *souvent usité* (5 6 4 5) | *rarement* (5 6 4 5) | *assez usité* (5 6 4 5)

EX: *peu usité* (5 6 5) | *assez usité* (6 6 6) | *rarement* (5 6 6)

V.B. — Lorsqu'on passe du 2<sup>e</sup> renversé à un autre état de l'accord, et vice versa (ce qu'on ne peut faire qu'avec les renversements des trois meilleurs degrés), on doit toujours observer le principe de la résolution de la 4<sup>le</sup> ;

EX: 6 4 | 5 6 | 5 6 4 | 6 4 | 5 5 6

REMARQUE. — On a pu constater par tous les exemples qui précèdent, qu'en dehors de la 4<sup>le</sup> et 6<sup>le</sup> attaquée sans préparation sur la dominante pour faire les cadences, ce renversé procède toujours à la basse par mouvement oblique ou par degré conjoint, tant pour sa préparation que pour sa résolution.

Le 2<sup>d</sup> renversement exigeant, comme on le voit, de grandes précautions pour son emploi, nous recommandons à son égard la *sobriété* et la prudence. Aussi bien avons-nous voulu donner avec précision les indications spéciales qui précèdent.

Pour compléter les observations concernant les accords consonants dans leur ensemble, nous donnons le Résumé suivant, qui devra servir de guide pratique aux élèves.

### RÉSUMÉ.

Sur l'emploi et l'enchaînement des accords consonants et leurs renversements que peut comporter chaque degré de la gamme.

1<sup>er</sup> et 5<sup>e</sup> — Presque toujours l'accord parfait ;

EX: 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5

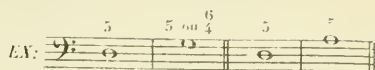
Rarement l'accord de 6<sup>le</sup>. En ce cas, la basse procède le plus souvent par degré conjoint ascendant.

EX: 5 6 | 5 | 5 6 5 | 5 6 | 5 | 5 6 5

Annotations: *dans le mode maj. seulement.* (above the first three measures) and *dans le mode maj. seulement.* (above the last three measures)

Pour l'emploi de la 4<sup>te</sup> et 6<sup>te</sup>, voir les indications spéciales données plus haut

2<sup>e</sup> — Toujours l'accord parfait si la basse procède par degrés disjoints ;



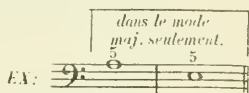
Et rarement si elle procède par degré conjoint ;



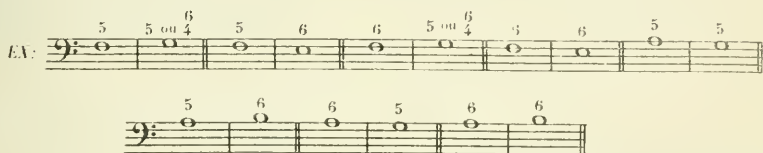
Pour l'emploi de la 4<sup>te</sup> et 6<sup>te</sup>, voir les indications spéciales données plus haut .

5<sup>e</sup> — Presque toujours l'accord de 6<sup>te</sup>. EX:

Rarement l'accord parfait et seulement si la basse arrive par degrés disjoints ;



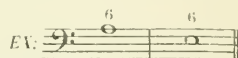
4<sup>te</sup> et 6<sup>te</sup> — Indifféremment l'accord parfait ou l'accord de 6<sup>te</sup>, surtout si la basse procède par degré conjoint ;



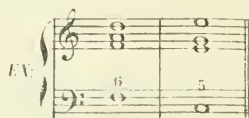
Mais plus souvent l'accord parfait si la basse procède par degrés disjoints ;



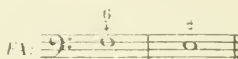
L'enchaînement suivant est pourtant très usité ;



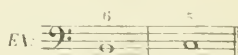
Celui-ci est également, principalement dans certaines cadences plagales ; et dans ce dernier cas avec la 3<sup>e</sup> de l'accord final doublée ;



Dans le mode mineur le 6<sup>e</sup> degré reçoit quelquefois l'accord de 4<sup>te</sup> et 6<sup>te</sup>, (La 4<sup>te</sup> étant augmentée, n'a pas besoin de préparation) ;



7<sup>e</sup> — Toujours l'accord de 6<sup>te</sup> ;



V. B. — Remarquer que les enchaînements sont d'autant plus doux et se relient d'autant mieux qu'ils ont entre eux plus de notes communes .



## OBSERVATION IMPORTANTE CONCERNANT TOUS LES ACCORDS.

(HARMONIES SYNCOPÉES.)

Lorsqu'une harmonie aura été attaquée sur un temps faible, on évitera de la répéter sur le temps fort suivant, ces sortes de successions étant presque toujours d'un effet plat.

EV:

Ce mauvais effet est atténué par le 1<sup>er</sup> renversement;

EV:

Et surtout par le 2<sup>d</sup> formant cadence;

EV:

Ou encore après une cadence; EV:

Ces répétitions d'accord sont tout à fait bonnes si EA: le rythme les comporte;

Mais il n'y a aucun inconvénient à répéter une harmonie attaquée sur un temps fort;

après le § 119, faire les Exercices suivants :

## ACCORDS DE 3 SONS.

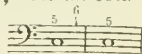
## ÉTAT DIRECT ET RENVERSEMENTS.

(Pour tout ce travail, chiffrer les basses et indiquer les cadences).

1<sup>o</sup> - Composer et réaliser à 4 parties 2 formules de chaque espèce de cadence, une en mode majeur et une en mode mineur.

Les exemples du Traité, pages 40 et 41, peuvent guider pour ce travail.

2<sup>o</sup> - Composer ensuite une basse contenant au moins une fois chaque formule de cadence, et la réaliser à 4 parties. (Les cadences doivent être séparées entre elles par quatre mesures au moins, excepté la cadence plagale qui succède immédiatement à la cadence parfaite).

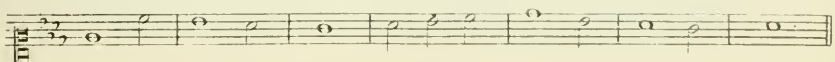
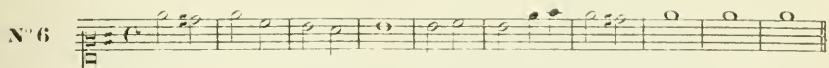
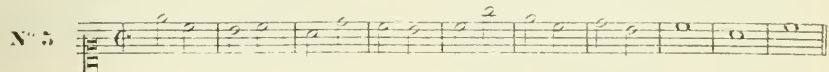
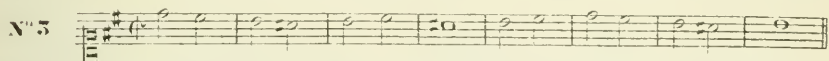
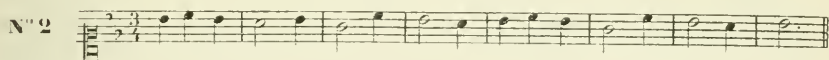
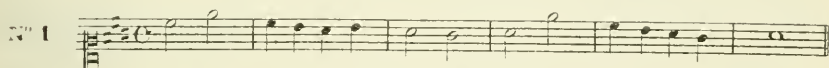
V.B. - Se rappeler que la cadence plagale s'emploie après la cadence parfaite, comme conclusion finale; ce qui n'empêche pas de pratiquer, soit au commencement, soit dans le courant d'un morceau, la formule suivante: 

En étendant du reste cette observation, nous ferons remarquer qu'il ne suffit pas que la basse fasse le mouvement d'une cadence pour que cette cadence existe, ce mot signifiant: terminaison, repos ou séparation de deux phrases ou de deux membres de phrases.

(Lire à ce sujet le 2<sup>d</sup> alinéa du § 118<sup>bis</sup> (Reber), en en appliquant le sens à toutes les cadences).

3<sup>o</sup> - Réaliser les 3 chants du Traité, page 43.

4<sup>o</sup> - Réaliser les chants suivants: (Harmonie de l'Auteur page 203)



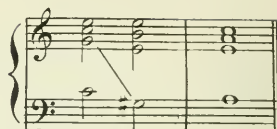
# CHAPITRE X.

## Des Modulations.

### ARTICLE I.

RÈGLES SERVANT À RÉALISER PUREMENT LES MODULATIONS.

§ 125<sup>bis</sup> — L'exemple suivant, donné par Reber, est généralement admis, même dans le style rigoureux :



N.B. — A propos de l'intervalle mélodique que fait ici la basse, nous ferons observer que : Lorsque, dans les modulations, la note caractéristique est *attaquée par la basse*, celle-ci peut le faire par un mouvement descendant de 4<sup>te</sup> diminuée, de 5<sup>te</sup> diminuée, ou par un mouvement ascendant de 2<sup>de</sup> augmentée.

EX:

de DO maj. à LA min.      de DO maj. à SOL maj.      de DO maj. à MI min.

REMARQUE. — Le 1<sup>er</sup> de ces mouvements est plus doux encore sans modulation; on peut donc le pratiquer sans crainte.

EX:

en LA min.

§ 127<sup>bis</sup> — Si l'on ne peut éviter de doubler l'une des deux notes d'un mouvement chromatique, on doit s'efforcer de ne le faire que dans les conditions suivantes :

1<sup>o</sup> — Quand on double la 1<sup>re</sup> note, faire procéder ensuite (autant que possible) les deux parties par mouvement contraire;

EX:

2<sup>o</sup> — Si on double la 2<sup>de</sup> note, faire arriver (autant que possible) cette doubleure également par mouvement contraire;

EX:

§ 129<sup>ter</sup> — Si le mouvement chromatique est descendant, on doit (autant que possible) le faire précéder d'une note conjointe supérieure. Le contraire doit être observé pour le mouvement chromatique ascendant.

EX:

## ARTICLE II.

## DES TONS RELATIFS.

Après le § 132<sup>bis</sup> du Traité, faire les Exercices suivants :

## EXERCICES.

Indiquer par écrit les tons relatifs de 1<sup>re</sup> et de 2<sup>e</sup> classe de *Sol* maj. *Mi* maj. *Si* min. et *Fa* min.

## ARTICLE III.

DES MODULATIONS AUX TONS RELATIFS DE 1<sup>re</sup> CLASSE.

§ 155<sup>bis</sup> — Mais ainsi que nous l'avons vu pour les enchaînements d'accords appartenant à la même tonalité, on doit toujours éviter dans les modulations, l'enchaînement du 2<sup>e</sup> ou du 4<sup>e</sup> degré d'un ton au 3<sup>e</sup> d'un autre ton ;

EX: *d'UT maj. à SOL maj.* *d'UT maj. à SOL maj.*

*mauvais* *mauvais*

2<sup>e</sup> degré d'UT. 3<sup>e</sup> degré de SOL. 4<sup>e</sup> degré d'UT. 3<sup>e</sup> degré de SOL.

Ces enchaînements seraient également mauvais dans la modulation de *La* min. à *Sol* maj.

On doit éviter aussi l'enchaînement par *seconde majeure ascendante* de deux accords parfaits min. et celui par *seconde mineure descendante* d'un accord parfait maj. sur un accord parfait min., ces enchaînements étant d'un mauvais effet, et du reste identiques à ceux du 2<sup>e</sup> au 3<sup>e</sup>, et du 4<sup>e</sup> au 3<sup>e</sup> degré d'une gamme majeure : comme tels, défendus, ainsi que nous l'avons vu au Chapitre des lois qui régissent l'enchaînement des accords. (Voir § 65).

EX: *de LA min. en UT maj.* *de LA min. en UT maj.*

*mauvais* *mauvais*

accord min. ascendant. accord min. accord maj. descendant. accord min.

Ces successions sont du reste beaucoup adoucies par le 4<sup>e</sup> renversement, soit des deux accords, soit tout au moins du second ; mais il faut une certaine expérience pour les pratiquer opportunément dans ces conditions. Pour le moment il est préférable de s'en abstenir.

Après avoir lu le texte du § 136, faire les Exercices suivants

1<sup>o</sup>—Faire un tableau de la modulation de La maj. à Mi maj., en prenant comme guide et comme modèle le tableau que donne Reber de la modulation d'Ut maj. à Sol maj. pages 48, 49 et 50. (Il est bien entendu qu'on ne doit pas copier les exemples du Traité, mais seulement s'en inspirer).

2<sup>o</sup>—Après avoir étudié la modulation du Traité, d'Ut maj. à Fa maj., pages 51 et 52, faire le tableau indiqué, avec l'emploi du deuxième degré de Fa maj.

3<sup>o</sup>—Après avoir étudié les textes et les exemples de la modulation d'Ut maj. à La min. page 52, faire le tableau complet de cette modulation.

4<sup>o</sup>—Faire les tableaux de la modulation de La min. à Ut maj., comme cela est indiqué page 53.

#### REMARQUES IMPORTANTES.

Avant de faire les exercices ci-dessus, nous devons présenter les observations suivantes, qui s'appliqueront aux modulations en général :

1<sup>o</sup>—On ne doit quitter le ton primitif que sur les degrés qui permettent de se conformer au contenu du § 135<sup>bis</sup>.

2<sup>o</sup>—Lorsqu'on entre dans le ton nouveau par un degré autre que le 5<sup>e</sup>, on doit toujours avant de conclure, faire entendre l'accord ou un renversement de ce 5<sup>e</sup> degré.

3<sup>o</sup>—On doit éviter de quitter le mode min. sur le 2<sup>e</sup> degré, l'emploi de ce moyen de modulation étant presque toujours défectueux et exigeant une grande expérience.

4<sup>o</sup>—On peut s'abstenir de placer (malgré la prescription du § 136), au nombre des premiers accords de chacun des exemples, un accord qui rétablisse le ton primitif en détruisant la note caractéristique qui a déterminé la modulation de l'exemple précédent.

5<sup>o</sup>—On doit toujours indiquer (comme Reber le fait dans ses exemples) sur quel degré on quitte le ton primitif et par quel degré on entre dans le ton nouveau.

6<sup>o</sup>—Le mouvement semblable peut aboutir à une quinte juste lorsque l'une des parties procède par seconde maj. et l'autre par demi ton chromatique, mais à condition que ce ne soit pas entre les deux parties extrêmes ;

The image shows two musical examples of modulation, labeled 'bon' and 'mauvais'. Each example consists of two staves (treble and bass clef) with chords. In the 'bon' example, the modulation from C major to G major is achieved by using the fifth degree (D) as a pivot, which is a more effective technique. In the 'mauvais' example, the modulation is achieved by using the second degree (D) as a pivot, which is considered less effective.

7<sup>o</sup>—Indiquer par une petite — les versions qui paraissent les moins bonnes.

## ARTICLE IV.

DES MODULATIONS AUX TONS RELATIFS DE 2<sup>e</sup> CLASSE.

Après le § 139, faire les Exercices suivants :

*EXERCICES.*

Faire les tableaux indiqués par Reber au § 139 (page 54) en ne se servant d'abord que de la note caractéristique principale.

Refaire ensuite les mêmes tableaux avec les indications suivantes, que nous donnons très précises, afin de mieux guider l'élève et ne pas le laisser s'égarer dans des combinaisons souvent défectueuses :

*Il suffira de faire un exemple seulement de chaque modulation.*

1<sup>o</sup> D'Ut maj. à Ré min. Quitter Ut sur tous les degrés ; entrer en Ré par le 3<sup>e</sup> degré.

2<sup>o</sup> D'Ut maj. à Re min. Quitter Ut sur tous les degrés ; entrer en Ré par le 4<sup>e</sup>.

3<sup>o</sup> D'Ut maj. à Ré min. Quitter Ut sur tous les degrés ; entrer en Ré par le 2<sup>e</sup>.

4<sup>o</sup> D'Ut maj. à Mi min. Quitter Ut sur les 1<sup>er</sup>, 3<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> degrés ; entrer en Mi par le 2<sup>e</sup>.

5<sup>o</sup> De La min. à Sol maj. Quitter La sur les 1<sup>er</sup> et 5<sup>e</sup> degrés ; entrer en Sol par le 4<sup>e</sup>.

6<sup>o</sup> De La min. à Sol maj. Quitter La sur les 1<sup>er</sup>, 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> degrés ; entrer en Sol par le 4<sup>e</sup>.

7<sup>o</sup> De La min. à Sol maj. Quitter La sur les 1<sup>er</sup> et 5<sup>e</sup> degrés ; entrer en Sol par le 6<sup>e</sup>.

8<sup>o</sup> De La min. à Fa maj. Quitter La sur les 1<sup>er</sup>, 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> degrés ; entrer en Fa par le 5<sup>e</sup>.

9<sup>o</sup> De La min. à Fa maj. Quitter La sur les 1<sup>er</sup>, 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> degrés ; entrer en Fa par le 2<sup>e</sup>.

10<sup>o</sup> De La min. à Mi min. Quitter La sur les 1<sup>er</sup>, 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> degrés ; entrer en Mi par le 6<sup>e</sup>.

11<sup>o</sup> De La min. à Mi min. Quitter La sur le 1<sup>er</sup> degré ; entrer en Mi par le 2<sup>e</sup>.

12<sup>o</sup> De La min. à Ré min. Quitter La sur les 1<sup>er</sup>, 4<sup>e</sup>, 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> degrés ; entrer en Ré par le 2<sup>e</sup>.

13<sup>o</sup> De La min. à Ré min. Quitter La sur les 1<sup>er</sup>, 4<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> degrés ; entrer en Ré par le 6<sup>e</sup>.

Réaliser les 3 Basses, pages 54 et 55 du Traité, en indiquant les modulations et les cadences.

Après le § 141, faire les Exercices suivants :

## EXERCICES.

MODULATIONS AUX TONS RELATIFS DE 1<sup>re</sup> ET DE 2<sup>e</sup> CLASSE.

CHANTS DONNÉS À RÉALISER.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 205)

NOTA. Chiffrer la Basse et indiquer les cadences. Nous avons signalé les modulations au point précis où elles doivent se faire, afin d'aider l'élève dans ce travail, nouveau pour lui.

1<sup>o</sup> *SOL maj.*  
*LA min.* *DO maj.*  
*FA maj.* *DO maj.*

2<sup>o</sup> *RE maj.*  
*SI min.* *SOL maj.*

3<sup>o</sup> *LA b maj.* *FA min.*

Après avoir étudié les articles 5 (Modulations passagères), 6 (Accords d'emprunt), 7 (Modulations aux tons éloignés), 8 (Modulations enharmoniques), 9 (Des changements de ton), on étudiera le supplément suivant, sorte de Résumé donnant les moyens de pratiquer facilement et avec variété les modulations aux tons éloignés.

## SUPPLÉMENT CONCERNANT LES MODULATIONS AUX TONS ÉLOIGNÉS.

L'observation du § 148 a une grande importance; on doit donc s'efforcer de donner toujours aux accords de transition *une valeur suffisante* pour qu'il n'y ait pas de brusquerie dans les modulations.

Les modulations aux tons éloignés peuvent se pratiquer de différentes manières.

1<sup>o</sup> Par plusieurs petites modulations à des tons relatifs les uns des autres.

Ut majeur. Sol maj. Si min. Fa 7 min.

FA *Ut maj à Fa 7 min.*



EX:

Chang. de mode réel.  
D'Ut maj. à Mi b maj.

Ut min. sous-entendu.  
D'Ut maj. à Mi b maj.

3° - Par des accords ne déterminant pas de modulation précise, mais appartenant à différents tons relatifs les uns des autres et que, pour cette raison, nous appellerons: *accords mixtes*.

EX:

Do La min. à Mi b maj.

Fa maj.  
Si b maj.

4° - Par la transformation possible de tout accord parfait maj. en accord de tonique ou de dominante.

EX:

accord pris comme ton.  
D'Ut maj. en La b maj.

accord pris comme dominante  
D'Ut maj. en Ré b maj.

5° - Par l'enharmonie.

EX:

D'Ut min. à Ut maj.

enharmonie avec chang. de mode.  
De Sol b maj. à La maj.

NOTA. A ces divers moyens qu'on peut employer, soit partiellement, soit totalement, si nous ajoutons les modulations passagères et les accords d'emprunt, on verra qu'il n'y a pas de modulation, si éloignée qu'elle soit, qu'on ne puisse pratiquer facilement.

N'oublions pas non plus que deux accords maj. peuvent toujours s'enchaîner s'ils ont une note commune.

EX:

6° degré de Do min.    chang. de mode s. entendu.    5° degré de La min.

S'explique comme mod<sup>o</sup> de Do maj. à Do min.    S'explique par l'accord de Do min sous-entendu.    S'explique comme mod<sup>o</sup> de Do maj. en La min.

Nous devons du reste remarquer de nouveau que, dans les modulations en général, la transition est d'autant plus douce qu'il y a un plus grand nombre de notes communes entre les accords par lesquels on module.

Après le précédent supplément, faire les Exercices suivants :

### EXERCICES.

#### MODULATIONS AUX TONS ÉLOIGNÉS.

Écrire les modulations suivantes, en faisant deux exemples de chacune :

### EXERCICES.

D'Ut maj. à Mi maj. — De Ré maj. à La 2 maj. — De Sol min. à Si 2 maj.  
 De La maj. à Ut maj. — De Si min. à Fa maj. — De Mi 2 maj. à Ut min.  
 De Do maj. à Fa 2 maj. — De Si 2 maj. à La 2 min.

Réaliser les deux Basses pages 59 et 60 du Traité. (b)

Après le § 152, réaliser les 3 chants de mes, page 60 du Traité.

Réaliser ensuite la Basse et le Chant suivants :

#### BASSE DONNÉE.

#### CHANT DONNÉ.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 204)

(b) Pour ces leçons sur les modulations, analyser chaque modulation par des petites notes explicatives placées au-dessus de la partie supérieure, et indiquer les cadences.

## CHAPITRE XI.

## Des Marches harmoniques.

Après le § 157, faire les Exercices suivants :

## EXERCICES.

Réaliser sur deux portées seulement, les marches suivantes *non modulatées*, les plus usitées :

*A.B.* Les modèles de ces Marches sont réalisés à la fin du volume (page 174) mais l'élève ne doit les consulter qu'après avoir fait le présent travail, et non avant, s'il veut retirer tout le fruit possible de ses études.

N° 1.

N° 2.

N° 3.

N° 4.

N° 5.

N° 6.

N° 7.

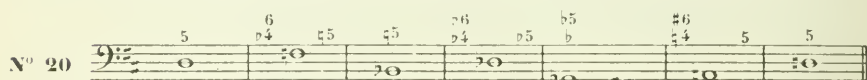
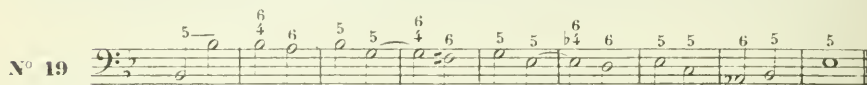
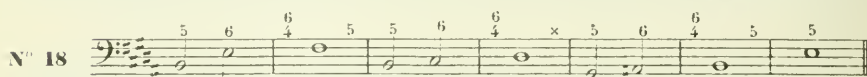
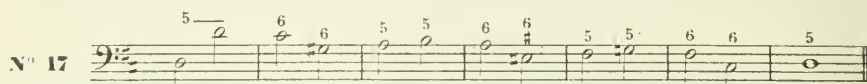
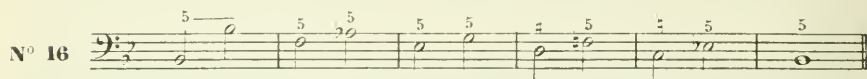
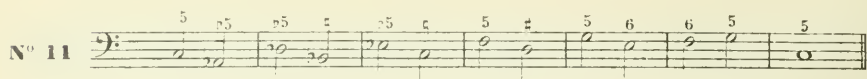
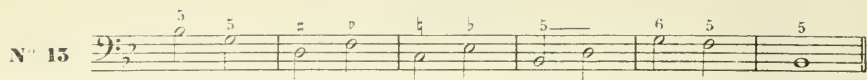
N° 8.

N° 9.

N° 10.

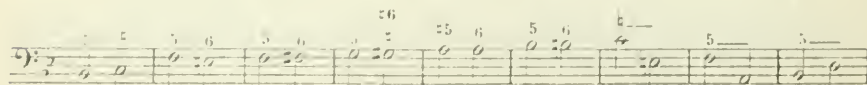
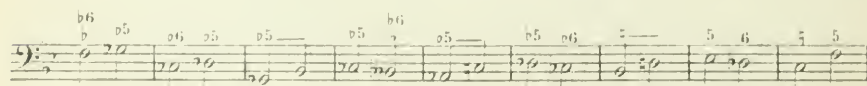
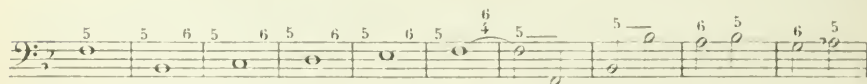
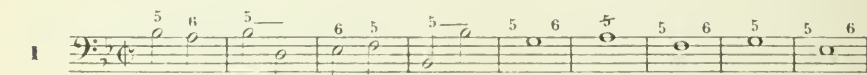






enharmon.

Basses à réaliser sur les Marches et sur l'ensemble des accords consonants et leurs renversements. Réaliser d'abord les deux Basses du Traité, pages 63 et 64, et ensuite les suivantes, en indiquant toujours les modulations et les Cadences.





5 — 6 5 6 5 6 5 6 5 6 # 5 6

6 5 5 b5 b5 b5 b5 p5 6 5 5 6 5

6 5 5 5 # p 4 b 5 5 5 6 4 b6 5 5

2 0 5 6 5 6 5 5 b4 6 5 5 b6 6 5 # 5 #

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

6 4 6 6 4 b 5 6 4 5 5 b 4 b 5 # 6 5

5 5 5 b 4 6 5 5 6 4 5 6 5 6 4 5

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

6 4 # 6 5 #6 # 6 5 4 # # # # #5

#5 # # 6 4 # # 6 5 6 4 5

b5 6 6 #6 #6 5 5 5 6 5

Chants donnés à réaliser sur les Marches et sur l'ensemble des accords consonants et leurs renversements. — Indiquer toujours les modulations et les Cadences.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 204)

1



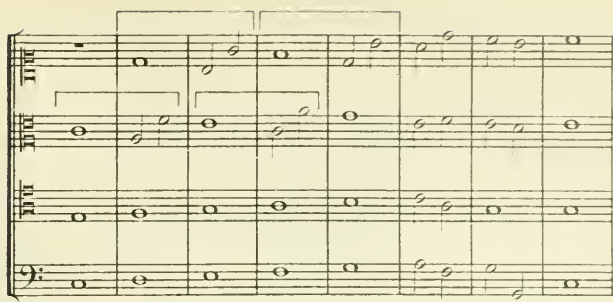
The image shows two musical exercises, numbered 2 and 3. Exercise 2 is written on five staves in 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings like *mf*. Exercise 3 is written on four staves in 3/4 time, also in one flat. It features similar rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with dynamic markings such as *f* and *mf*.

Après avoir étudié les § 161 et 162, faire les Exercices suivants :

### EXERCICES.

Lire et étudier les Marches en imitation du Traité, pages 64, 65, 66 et 67, y ajouter la suivante qui nécessite un *croisement* de parties, et les transposer toutes un ton plus bas.

*A. B.* L'intérêt qui résulte des Imitations autorise certaines licences de réalisation telles que : *unissons* et *croisements*. On en trouvera des exemples dans les Marches que nous venons de signaler.



## CHAPITRE COMPLÉMENTAIRE de la I.<sup>re</sup> Partie.

### ARTICLE I.

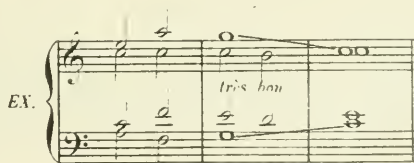
REMARQUES SUR LA SUPPRESSION DE CERTAINES NOTES.

### ARTICLE II.

OBSERVATIONS PRATIQUES.

Tout ce qu'il importe de savoir concernant les 8<sup>es</sup> et 5<sup>es</sup> consécutives ou directes ayant été dit précédemment, on supprimera les § 167 à 171 inclus.

§ 172<sup>bis</sup>.—Lorsqu'une mélodie se porte, *dans les conclusions de phrases*, de la dominante à la tonique, on doit, sans hésiter, faire les 8<sup>es</sup> *par mouvement contraire* avec la Basse. Toute autre harmonie affaiblit l'effet et le sentiment de la Cadence;



Ici finit la 1<sup>re</sup> partie.— Cette partie, qui traite des accords consonants et des principes fondamentaux de réalisation, étant la base essentielle de l'harmonie, il est très important de passer en revue tout ce qu'elle contient, y compris les § ayant été signalés comme devant être omis provisoirement, et de refaire quelques uns des Exercices.— Le Professeur sera juge de l'opportunité de ce travail; il indiquera ou composera, s'il en est besoin, des exercices et des leçons supplémentaires.

## DEUXIÈME PARTIE.

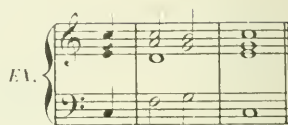
## Des accords dissonants.

## CHAPITRE I.

## ARTICLE I.

## RÈGLES GÉNÉRALES.

§ 182<sup>bis</sup> - Dans le cas où il est impossible d'avoir une préparation au moins égale à celle de la dissonance, on doit répéter la note sans faire la liaison;



§ 182<sup>ter</sup> - A partir des accords dissonants, l'élève ayant déjà pris une certaine habitude d'écrire, devra non seulement lier toutes les dissonances par le signe  $\frown$  (ce qui est tout-à-fait de rigueur), mais encore réunir en une seule valeur les différentes notes qui pourraient être répétées dans une même mesure, et réunir aussi par une liaison les notes communes d'une mesure à la mesure suivante, en évitant toutefois les liaisons boîteses;



§ 183<sup>bis</sup> - Bien qu'en général un accord dissonant doive se placer de préférence sur un temps fort, le contraire se rencontre fréquemment, surtout avec les accords qui ont la dominante pour fondamentale, et quelquefois aussi avec les accords de 7<sup>e</sup> de 2<sup>e</sup> et de 3<sup>e</sup> espèce. - Le § 183, *excellent en principe*, ne sera donc pas appliqué d'une façon rigoureuse.



§ 185<sup>bis</sup> - Ce § s'applique également à la note sensible et, en général, à toutes les notes qui ont un mouvement contraint.

§ 187<sup>bis</sup> - La dissonance dont la préparation est nécessaire, peut être séparée de sa note de résolution par une ou plusieurs notes intégrantes (Ex: A); mais en aucun cas elle ne doit passer dans une autre partie (Ex: B);

EX.

The example shows two musical staves. The top staff is labeled 'A bon.' and the bottom staff is labeled 'B mauvais.'. Both staves have a treble clef. Part A shows a dissonance (a 7th) that is resolved by moving the upper note down and the lower note up, with a slur over the resolution. Part B shows a dissonance that is resolved by moving the upper note down and the lower note down, which is marked as 'mauvais.' (bad).

§ 188<sup>bis</sup> - Il y a exception pour le cas où les deux parties arrivent sur la note résolutive par mouvement contraire, et non dans les deux parties extrêmes. En général, on peut donc établir en principe que: on doit éviter de doubler la résolution d'une dissonance, quelle qu'elle soit, par mouvement direct;

EX.

The example shows two musical staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. A dissonance is shown in the first measure. In the second measure, both parts move towards the resolving note by contrary motion (one up, one down), which is labeled 'bon par mouvement contraire.' (good by contrary motion).

§ 190<sup>bis</sup> - En ce qui concerne la 7<sup>e</sup> mineure, on peut encore considérer comme une exception praticable le cas où l'une des deux notes formant cette 7<sup>e</sup> a fait partie de l'accord précédent;

EX.

The example shows two musical staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. A dissonance is shown in the first measure. In the second measure, one of the notes of the dissonance remains in the same part, while the other moves to the resolving note, which is labeled 'toléré.' (tolerated).

§ 191<sup>bis</sup> - Les exemples 11, 12 et 13 sont souvent pratiqués, quoique moins bons que les Ex. 9 et 10.

§ 195<sup>bis</sup> - Nous avons déjà vu (1<sup>er</sup> renversement des accords consonants) que 2<sup>5<sup>es</sup></sup> peuvent se succéder si la 2<sup>de</sup> est diminuée, mais seulement entre les deux parties du milieu. - Ajoutons à cette remarque, qu'avec les accords dissonants, elles sont permises entre toutes les parties, excepté entre les deux extrêmes, et excepté aussi par mouvement ascendant entre les deux parties supérieures.

EX.

The example shows two musical staves. The top staff has a treble clef and the bottom staff has a bass clef. The first part is labeled 'b.m.' (diminué) and the second part is labeled 'à éviter.' (to be avoided). The first part shows a dissonance (a 2<sup>nd</sup> interval) that is resolved by moving the upper note down and the lower note up. The second part shows a dissonance that is resolved by moving the upper note down and the lower note down, which is marked as 'à éviter.' (to be avoided).

On observera que l'effet de ces 5<sup>es</sup> est beaucoup plus satisfaisant en descendant qu'en montant.

§ 194<sup>1er</sup>. — Lorsqu'une note dissonante reste immobile (§ 185) pour devenir note intégrante d'un ou de plusieurs accords consécutifs, elle est libre dans son mouvement, si la note résolutive ne fait pas partie de l'accord qui suit immédiatement celui sur lequel cette dissonance est maintenue en place.



Si au contraire la note résolutive fait partie de cet accord, la résolution doit être faite par la partie qui a fait la dissonance, et non par une autre.



A moins qu'il n'y ait échange entre la dissonance et une autre partie sur l'accord qui précède la résolution.



**ARTICLE II.**

**DES LOIS QUI RÉGISSENT L'ENCHAÎNEMENT DES ACCORDS DISSONANTS.**

Supprimer le § 202<sup>bis</sup> du Traité, remplacé et modifié par le § 208<sup>1er</sup>

**CHAPITRE II.**

**DES ACCORDS DE SEPTIÈME.**

§ 205<sup>bis</sup>. — Dans le tableau comparatif des diverses espèces d'accords de 7<sup>e</sup>, REBER fait figurer celui du 7<sup>e</sup> degré du mode majeur. Pour le moment nous le considérons comme n'existant pas, sinon dans les Marches harmoniques, ainsi que nous l'avons fait pour l'accord parfait du 7<sup>e</sup> degré dans l'harmonie consonante (Voir § 157).

**ARTICLE I.**

**ACCORD DE SEPTIÈME DE PREMIÈRE ESPÈCE. (7<sup>e</sup> DOMINANTE.)**

§ 207<sup>1er</sup>. — Voici les noms et le chiffrage généralement usités pour l'accord de 7<sup>e</sup> de 1<sup>re</sup> espèce et ses renversements :

Accord de 7 <sup>me</sup> dominante.	Accord de 5 <sup>1re</sup> diminuée et 6 <sup>1re</sup>	Accord de 6 <sup>1re</sup> sensible	Accord de triton
	6 5	+6	+4

**REMARQUE.** — A propos de l'accord de 6<sup>le</sup> sensible que REBER chiffre par un 8 que traverse une *petite barre oblique*, nous ferons observer de nouveau que dans les accords dissonants placés sur la dominante des deux modes, la note sensible est généralement indiquée par une petite croix (x). — Ajoutons que la petite barre oblique (x) traversant un chiffre indique toujours que l'intervalle représenté par ce chiffre est diminué. — Nous nous conformerons à cette manière de chiffrer dans tous nos exercices et nos leçons supplémentaires.

§ 208<sup>bis</sup> — Il est important de faire remarquer ici que lorsque l'accord de 7<sup>e</sup> dominante à l'état fondamental fait sa résolution naturelle sur la tonique, on en supprime le plus souvent la 5<sup>e</sup>, afin de pouvoir compléter l'accord résolutif.

Dans les résolutions sur le 6<sup>e</sup> degré et autres résolutions exceptionnelles, cette suppression n'ayant aucune utilité, et amenant souvent au contraire des difficultés de réalisation, ne se pratique généralement pas.

Cependant la résolution sur le 6<sup>e</sup> degré peut comporter cette suppression avec certaine disposition des notes.

Lorsque deux accords de 7<sup>e</sup> dominante se succèdent à l'état fondamental, ils ne peuvent être complets tous les deux; on supprime donc la quinte du 1<sup>er</sup> ou du 2<sup>e</sup>, selon les convenances de la réalisation.

En étendant cette observation à toutes les espèces de 7<sup>es</sup> et aux marches qui résultent de leur emploi, nous formulerons la précaution suivante, qu'il est indispensable de prendre avant de commencer la réalisation d'une suite de 7<sup>es</sup> à l'état fondamental:

On déterminera tout d'abord si le dernier accord de la suite doit être complet ou non, et en remontant jusqu'au 1<sup>er</sup>, on n'aura aucune incertitude sur la manière de l'écrire, puisqu'on vient de voir qu'un accord complet succède à un incomplet et réciproquement.

§ 208<sup>ter</sup> — La préparation de la 4<sup>e</sup> dans le 2<sup>d</sup> renversement de l'accord de 7<sup>e</sup> domin. quoique n'étant pas d'une rigueur absolue, doit être observée toutes les

fois qu'on le peut. Dans le style scolastique surtout, si cette préparation ne peut avoir lieu, il est préférable de supprimer la 4<sup>e</sup> et d'écrire l'accord incomplet, comme on le verra page 81 du Traité (Suppression de la fondamentale).

EX:

En pratiquant ce 2<sup>d</sup> renversement sans préparation de la 4<sup>e</sup> (dans la même tonalité), il doit y avoir une note commune aux deux accords enchaînés.

EX:

Mais s'il sert à moduler, on peut l'employer avec ou sans note commune. Dans tous les cas la 4<sup>e</sup> sera d'autant moins dure, qu'elle n'arrivera pas par mouvement direct.

EX:

Après le précédent § 208<sup>1er</sup>, faire les exercices suivants, en ayant soin d'indiquer comme dans l'exemple ci-après le mouvement obligé de la dissonance et de la note sensible dans les résolutions naturelles.

EX:

### EXERCICES.

Réaliser à 4 parties les enchaînements d'accords suivants:

#### RÉSOLUTIONS NATURELLES.

Accord de 7<sup>e</sup> dominante avec suppression de la 5<sup>e</sup>.

Accord de 7<sup>e</sup> dominante sans suppression de la 5<sup>e</sup>.



1<sup>er</sup> Renversement  
(accord de 5<sup>te</sup> dim. et 6<sup>te</sup>).

2<sup>e</sup> Renversement  
(accord de 6<sup>te</sup> sensible).

3<sup>e</sup> Renversement  
(accord de Triton).

### RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES.

Réaliser les 2 basses chiffrées page 78 du Traité.

A. B. — L'accord de 7<sup>e</sup> dominante et ses renversements peuvent toujours s'enchaîner avec l'accord de 7<sup>e</sup> dominante d'un des tons relatifs, ou avec ses renversements, et cela conformément à la règle du § 185 sur les exceptions; c'est-à-dire que dans ce cas les notes à mouvement contraint, lorsqu'elles ne se résolvent pas régulièrement, font: ou un mou<sup>l</sup> oblique, ou un mou<sup>l</sup> chromatique. La note sensible seule, peut alors monter d'un ton au lieu d'un demi ton.

EX:

Réfaire 3 fois les enchaînements précédents, en prenant pour point de départ chaque renversement de l'accord de 7<sup>e</sup> dominante.

Faire quelques exemples de modulations aux tons relatifs de La maj. en quittant le ton principal ad libitum, et en entrant dans le ton nouveau par l'accord de 7<sup>e</sup> dominante ou par l'un de ses renversements.

Faire le même travail aux tons éloignés de Ré maj.

Réaliser les marches suivantes avec l'accord de 7<sup>e</sup> dom. et ses renvls :

### RÉSOLUTIONS NATURELLES.

A. B. — Dans les Marches, les meilleures notes à placer à la partie supérieure sont la 3<sup>e</sup> et la 7<sup>e</sup>.

bre) ne s'écrivent pas symétriquement lorsque les parties sont entraînées par l'asymétrie à monter ou descendre trop brusquement loin de leur diapason normal.

### RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES.

(1) — La réalisation de cette Marche donne lieu à la remarque suivante: l'accord de 7<sup>e</sup> dominante succédant sur le même degré à l'accord parfait, n'est pas consi-

déré relativement aux fautes de 5<sup>es</sup> et 8<sup>es</sup>, comme un *nouvel accord*.

La réalisation suivante est donc fautive :



Cette observation s'applique aux renversements (Voir plus loin § 242<sup>ter</sup>).

N. B. — A partir d'ici, l'élève chiffrera lui-même les Basses données comme exercices, et il en réalisera l'harmonie. Ensuite il réalisera de nouveau les mêmes Basses avec l'harmonie de l'Auteur, à moins que le Professeur n'en décide autrement. Dans tous les cas, il devra toujours comparer son chiffrage avec celui de l'Auteur.

Pour faciliter à l'élève ce travail de chiffrage qu'il fait pour la 1<sup>re</sup> fois, nous indiquons les modulations de ces leçons et de quelques unes des leçons suivantes.

### BASSES A CHIFFRER ET A RÉALISER.

ACCORD DE 7<sup>e</sup> DOMINANTE ET RENVERSEMENTS.

RÉSOLUTION NATURELLE.

(CHIFFRAGE DE L' AUTEUR page 478)

Accord fondamental  
(accord de 7<sup>e</sup> dominante).

1<sup>er</sup> Renversement (4)  
(accord de 5<sup>le</sup> dim. et 6<sup>le</sup>).

On n'écrira pas symétriquement la marche du début de cette leçon.

2<sup>e</sup> Renversement  
(accord de 6<sup>le</sup> sensible).

④ Il va sans dire qu'une leçon sur le 1<sup>er</sup> renversement d'un accord quelconque implique aussi l'emploi de l'accord fondamental s'il y trouve sa place. De même pour les autres renversements, qui impliqueront toujours l'emploi facultatif de ce qui a précédé. En général un nouvel élément mis à la disposition de l'élève ne détruit jamais les anciens. — Nous ne répéterons pas cette observation, applicable aux études harmoniques en général.

3<sup>e</sup> Renversement  
(accord de Triton).

### CHANTS DONNÉS A RÉALISER.

ACCORD DE 7<sup>e</sup> DOMINANTE ET RENVERSEMENTS.

RÉSOLUTION NATURELLE.

(HARMONIE DE L' AUTEUR page 205)

Etudier les exemples du § 209 et compléter sur deux portées les N<sup>os</sup> 2<sup>bis</sup>, 3, 3<sup>bis</sup> et 5.

Etudier les exemples du § 210 et y ajouter les licences suivantes, assez usitées :

*très peu usité.*

§ 210<sup>bis</sup> — Les exemples 11, 13, 14 et 15 sont assez usités. Les autres le sont fort peu; on s'en abstiendra tout à fait dans le style scolastique.

L'exemple 9 est très usité dans tous les styles, mais seulement lorsque les deux accords sont séparés par le 3<sup>e</sup> renversement.

E.V.

Cet exemple nous amène naturellement à poser en principe que: Lorsque dans la réalisation des accords dissonants, une 5<sup>ve</sup> diminuée précède une 5<sup>ve</sup> juste, il suffit d'un échange ou changement de position quelconque pour sauver ces deux 5<sup>es</sup>, excepté entre les deux parties extrêmes, où elles restent défendues.

*toléré.*

*défendu entre les parties extrêmes.*

REMARQUE: Lorsque le 2<sup>d</sup> renversement a l'une des deux dispositions suivantes, on peut faire monter la dissonance d'un degré pour éviter, soit la doublure de la note de basse dans l'accord de 6<sup>ve</sup>, soit un unisson.

*bon.*

*mauvais.*

§ 211<sup>bis</sup> — Tout ce qui est nécessaire concernant ce renversement a été dit § 208<sup>1er</sup> (Revoir ce §)

§ 212<sup>bis</sup> — Souvent même la dissonance n'a pas de résolution effective; en ce cas, l'accord de 7<sup>e</sup> (ou l'un de ses renversements) se fond, ou pour mieux dire, se transforme en un accord parfait (ou renv<sup>1</sup>) du même degré.

La même particularité sera observée à propos de tous les accords dissonants ayant pour fondamentale la dominante. Nous en reparlerons au Chapitre des 9<sup>mes</sup> (voir § 247 et 247<sup>bis</sup>).

§ 212<sup>ter</sup> — Lorsque l'accord parfait de la dominante est séparé de sa résolution par l'accord de 7<sup>e</sup> du même degré, il faut, pour que les 5<sup>es</sup> et 8<sup>es</sup> soient tolérées, que la durée de l'accord de 7<sup>e</sup> soit sensiblement plus longue que celle de l'accord parfait qui l'a précédé. — Cela revient à dire en principe que: les fautes de 5<sup>es</sup> et d' 8<sup>es</sup> ne peuvent être réellement évitées que par un changement de fondamentale. — Cette observation s'applique également aux renversements.

EX:

*a éviter.*

*bon.*

Durée plus longue que celle de l'accord précédent.

Après le précédent § 212<sup>ter</sup>, faire les exercices suivants:

### EXERCICES.

ACCORD DE 7<sup>e</sup> DOMINANTE ET RENVERSÉMENTS.

RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE.

Réaliser les 2 Basses du Traité pages 80 et 81.

Faire ensuite le travail suivant:

ACCORD DE 7<sup>e</sup> DOMINANTE ET RENVERSÉMENTS.

RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE.

Basses à chiffrer et à réaliser.

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page 179)

DO maj. LA min. FA maj. DO maj. SOL maj. DO maj.

MI. LA. RE. SOL. DO. LA. maj. MIb. LA. maj. Voir le passage chrom.

1<sup>re</sup> liab. page 81 (Reber) FA maj. SIb. SOL maj. DO maj. LA maj. RE.

SOL. DO maj. SOL maj. DO maj. LA min. FA maj. RE min.

SOL maj. DO maj. MIb maj. RE min. MIb. DO maj.



1.  $LA\ min.$   
 2.  $FA\ maj.$   $Emp.$  à  $SI\ b$   $SOL\ maj.$   $Emp.$  à  $DO$   $LA\ min.$   $MI\ min.$   
 3.  $RE\ maj.$   $Emp.$  à  $SOL$   $DO\ maj.$   $Emp.$  à  $FA$   $RE\ maj.$   $Emp.$  à  $SOL$   $MI\ maj.$   $LA\ min.$   
 4.  $RE\ min.$   $LA\ min.$   $Emp.$  à  $MI$

### COMPLEMENT DE L'ARTICLE I.

#### SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE DANS L'ACCORD DE 7<sup>e</sup> DOMINANTE.

§ 215<sup>bis</sup> — Nous avons déjà vu (Remarque du § 210<sup>bis</sup>) que cette dissonance *peut monter* en certains cas, même à 4 parties.

§ 216<sup>bis</sup> — Voici les noms et le chiffrage que nous leur attribuons, afin qu'aucune confusion ne puisse se produire avec les accords complets :

1<sup>er</sup> renversement accord de 5<sup>le</sup> diminuée  
 2<sup>e</sup> renversement accord de 3<sup>e</sup> et 6<sup>le</sup> sensible  
 3<sup>e</sup> renversement accord de 4<sup>le</sup> aug et 6<sup>le</sup>

**REMARQUE IMPORTANTE.** — Ce chiffrage spécial indique *toujours* la suppression obligatoire de la fondamentale, mais cette suppression peut quand même se faire, selon les convenances de la réalisation, alors même qu'elle n'est pas spécifiée par le chiffrage.

§ 216<sup>ter</sup> — Le chiffrage du second renversement incomplet (accord de 3<sup>e</sup> et 6<sup>le</sup> sensible) est indiqué chez la plupart des auteurs par un 6. Mais on peut ainsi le confondre avec le 1<sup>er</sup> renversement de l'accord parfait. C'est pourquoi nous croyons bon d'adopter le chiffrage qui désigne invariablement par une petite croix la note sensible de tous les accords dissonants. De cette manière, toute confusion est évitée.



§ 217<sup>bis</sup> - La suppression de la fondamentale est pratiquée aussi, quoique moins souvent, dans l'harmonie à 4 parties, avec les autres renversements, et cela toujours dans l'intérêt mélodique des parties.

EX.

§ 217<sup>ter</sup> - Le 2<sup>d</sup> renversement ne doit pas être considéré comme absolument défendu (Voir ce que nous disons § 208<sup>ter</sup> sur son emploi).

V B - On voit encore ici monter la dissonance (Ex: 4, § 217), bien que cette dissonance ne soit pas doublée.

On doit observer aussi que c'est *seulement* avec le 2<sup>d</sup> renversement incomplet que la doublure de la dissonance est permise, et dans les conditions de l'ex: 4<sup>bis</sup> (§ 217 1<sup>re</sup>).

Pour faciliter le travail des leçons suivantes, nous donnons ici les meilleures manières de réaliser ces accords à 4 parties.

REMARQUE.- L'accord complet peut être précédé ou suivi du même accord incomplet.

EX.

Après le § 224, faire les exercices suivants:

### EXERCICES.

#### ACCORD DE 7<sup>e</sup> DOMINANTE ET RENVERSEMENTS.

(SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE.)

Réaliser la Basse page 84 du Traité, en se rappelant ce que nous avons dit plus haut relativement à la différence du chiffrage pour le 2<sup>d</sup> renversement (3<sup>re</sup> et 6<sup>te</sup> sensible).

Faire ensuite le travail suivant:

#### ACCORD DE 7<sup>e</sup> DOMINANTE ET RENVERSEMENTS.

(SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE.)

Basses à réaliser à 3 parties.

A. B. — Vu la difficulté que présente la réalisation des leçons sur l'accord de 7<sup>e</sup> dominante sans fondamentale, nous en donnons de suite le chiffrage.

N<sup>o</sup> 1

N<sup>o</sup> 2

Basses à réaliser à 4 parties.


N<sup>o</sup> 1



2<sup>o</sup>—Toutes les notes de l'accord de 7<sup>e</sup> dominante peuvent s'échanger entre elles; on doit éviter seulement l'échange de la 7<sup>e</sup> et de la fondamentale, dont l'effet est dur.

EX. 

Ce mauvais effet est détruit en faisant descendre la 7<sup>e</sup> sur une des autres notes de l'accord.

EX. 

Même sans échange, il n'est pas élégant de faire monter la 7<sup>e</sup> sur la fondamentale.

EX. 

3<sup>o</sup>—Un silence de courte durée placé sur un temps faible doit, si ce silence est harmonisé, porter l'harmonie de la note précédente, ou une harmonie applicable à cette note.— Contrairement, un silence de courte durée placé sur un temps fort doit, si ce silence est harmonisé, porter l'harmonie de la note suivante, ou une harmonie applicable à cette note.— Dans le 1<sup>er</sup> cas, la note est considérée comme se prolongeant, et dans le second cas, comme étant émise sur le temps, à la place du silence.

EX. 

A.B.—La remarque précédente sur les silences n'est pas spéciale au présent chapitre; elle doit être généralisée et s'appliquer à l'harmonie toute entière.— Nous avons cru qu'elle serait placée opportunément ici, avec les chants sur la 7<sup>e</sup> dominante qui contiennent quelques silences.— Mais ce n'est réellement que plus tard que l'élève trouvera l'occasion de se la rappeler et d'en profiter.

4<sup>e</sup> — Nous avons dit au commencement de nos notes supplémentaires qu'on ne devait pas mettre entre chaque partie une distance plus grande que l'8<sup>ve</sup>, excepté entre le Ténor et la Basse. A partir d'ici, cette observation ne doit pas être appliquée avec une trop grande rigueur, surtout: 1<sup>o</sup>—Quand cet éloignement des parties n'est que momentané; 2<sup>o</sup>—Quand la mélodie arpège ou parcourt un espace étendu.

EX.

*N.B.* — On voit par l'Exemple précédent qu'il serait difficile de ne pas laisser entre le Soprano et l'Alto une distance plus grande que l'8<sup>ve</sup>, à moins de faire sauter avec exagération les parties du milieu.

Dans des cas analogues, on n'hésitera donc pas à user de la liberté que nous laissons.

Après les précédentes remarques, faire les Exercices suivants:

### EXERCICES.

ACCORD DE 7<sup>e</sup> DOMINANTE ET RENVERSEMENTS  
AVEC OU SANS FONDAMENTALE.

Réaliser les 3 Chants donnés du Traité, page 84 et 85.

### ARTICLE II.

ACCORDS DE 7<sup>e</sup> DE 2<sup>d</sup> ESPÈCE ET DE 3<sup>e</sup> ESPÈCE.

Revoir la théorie générale des accords dissonants avec les notes supplémentaires, depuis le § 473 jusqu'au Chapitre II, une grande partie de cette théorie concernant les accords de 7<sup>e</sup>, de 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> espèces.

§ 223<sup>bis</sup> — En ce qui concerne l'accord de 7<sup>e</sup> de 3<sup>e</sup> espèce du 7<sup>e</sup> degré du mode majeur, nous avons déjà dit (§ 203<sup>bis</sup>) qu'il devait être considéré comme n'existant pas, sinon dans les marches harmoniques (cas analogue à celui du 7<sup>e</sup> degré dans l'harmonie consonante. Voir § 61 et 157).

§ 225<sup>bis</sup> — Dans la pratique, l'accord de 7<sup>e</sup> de 2<sup>de</sup> espèce s'appelle aussi: *accord de 7<sup>e</sup> mineure* et celui de 3<sup>e</sup> espèce: *accord de 7<sup>e</sup> mineure et 5<sup>de</sup> diminuée*. Leur premier renversement: *accord de 5<sup>le</sup> et 6<sup>le</sup>*; leur second: *accord de 3<sup>re</sup> et 4<sup>re</sup>*; et leur troisième: *accord de seconde*.

N.B. — Si le 3<sup>e</sup> renversement a besoin de *chiffres complémentaires affectés d'accidents*, on mettra toujours  $\frac{6}{2}$  ou  $\frac{6}{\sharp 2}$ , afin qu'il ne puisse se produire de confusion avec une agrégation de notes qui, plus tard, se chiffrera  $\frac{4}{2}$ .

§ 225<sup>ter</sup> — Le 2<sup>d</sup> renversement indiqué comme inusité dans le mode majeur, peut cependant *EA* s'employer en en préparant la quarte;

Dans le mode mineur, il est fréquemment employé, et la 4<sup>le</sup>, étant augmentée, n'a pas besoin de préparation.

REMARQUE. — On doit toujours éviter dans la réalisation, comme étant d'un effet plat, la syncope simultanée aux deux parties extrêmes. Cette syncope pourra être tolérée seulement avec le second renversement des accords de 7<sup>e</sup>, de 2<sup>de</sup>, 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> espèces.

Après la précédente remarque, faire l'exercice suivant:

### EXERCICE.

Faire le travail indiqué par la note du bas de la page 86 (BEBER). Etudier les Ex: du § 226, et remarquer notamment l'Ex. 43, où la dissonance est *doublee* et reste en place pour faire partie de l'accord suivant. Cette manière de réaliser est souvent usitée. En ce cas, s'il y a résolution régulière de la dissonance, une des deux parties reste en place pendant que l'autre fait cette résolution (Voir les 4 dernières mesures de l'Ex. 43).

A la 3<sup>e</sup> mesure de l'Ex: 42 la doublure de mi est préférable, selon les principes que nous avons donnés (Voir *N.B.* du § 217<sup>ter</sup>).

EX.

§ 226<sup>bis</sup> — L'Ex. 4 de ce § provoque la remarque suivante: Dans l'enchaînement du 4<sup>e</sup> degré portant  $\frac{6}{5}$  au 5<sup>e</sup> portant  $\frac{6}{4}$ , la partie qui fait la 6<sup>te</sup> dans le 1<sup>er</sup> accord ne doit pas descendre sur la 4<sup>te</sup> du 2<sup>d</sup>, cette réalisation étant d'un effet plat.

EX.

En conséquence lorsqu'on a une partie supérieure ainsi donnée :

il ne faut pas chiffrer  $\frac{6}{5}$  sur le second accord, mais simplement 6 ;

EX.

*N.B.* — Dans l'accord fondamental on supprime souvent la 5<sup>te</sup> selon les convenances de la réalisation. On ne doit jamais supprimer la 3<sup>e</sup>. — Rappelons que les meilleures notes à placer à la partie supérieure sont la 3<sup>e</sup> et la 7<sup>e</sup>, aussi bien dans les renversements que dans l'accord fondamental. — On tiendra compte le plus souvent possible de cette observation, et principalement dans les marches; elle a moins d'importance en ce qui concerne les accords isolés.

Après le *N.B.* précédent, faire les exercices suivants :

### EXERCICES.

#### ACCORDS DE 7<sup>e</sup> DE 2<sup>de</sup> ESPÈCE ET DE 3<sup>e</sup> ESPÈCE.

Réaliser les 3 Basses, page 87 et 88 et les 2 Chants, page 89 du Traité.

*N.B.* — Dans le chant N<sup>o</sup> 1, page 89, l'auteur ayant mis une intention rythmique très évidente, l'harmonie doit être également rythmique. Les accords doivent donc être répartis et non écrits en valeurs longues, ainsi qu'il est recommandé au § 182<sup>ter</sup>.

On voit déjà par cet exemple combien il est important de toujours se pénétrer de la pensée de l'auteur, et de deviner, soit par le chiffrage, soit par le rythme, soit par les silences, etc., ce qu'il a voulu.



## ARTICLE III.

ACCORD DE 7<sup>e</sup> DE 4<sup>e</sup> ESPÈCE.

§ 252<sup>bis</sup> - Les renversements portent également les mêmes noms.

§ 255<sup>bis</sup> - Le second renversement peut aussi s'employer en préparant la quarte;



*A. B.* - Nous devons faire remarquer ici que, quelquefois, dans le courant des Marches, l'accord de 7<sup>e</sup> dominante et ses renversements ne se chiffrent pas différemment de ceux des autres espèces. - Mais à la fin des Marches et en dehors d'elles, ils prennent le chiffrage qui leur est propre.

Après le § 234<sup>bis</sup> du Traité, faire les Exercices suivants :

## EXERCICES.

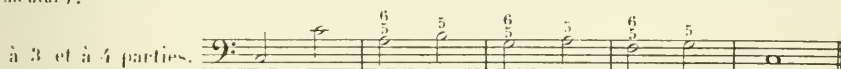
ACCORDS DE 7<sup>e</sup> DES DIVERSES ESPÈCES ET LEURS RENVERSEMENTS.

## MARCHES À RÉALISER.

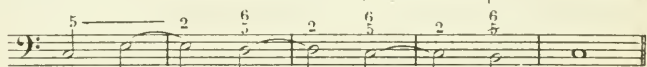
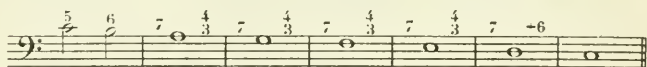
## RÉSOLUTION NATURELLE.



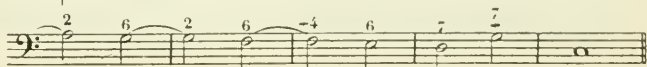
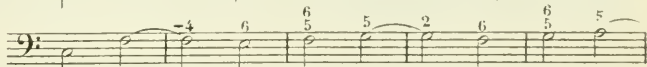
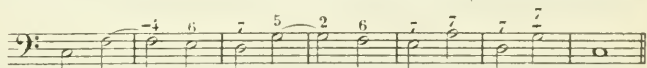
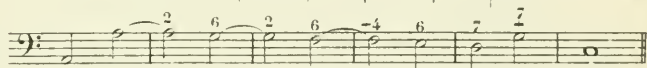
(Revoir page 57, fin du § 209<sup>bis</sup>, la note sur la réalisation des suites de 7<sup>mes</sup> à l'état fondamental).



à 4 parties.



à 3 et à 4 parties.



## RÉSOLUTION EXEPTIONNELLE.

à 4 parties.

à 4 parties.

à 3 et à 4 parties.

à 4 parties.

The musical score consists of four systems of bass staves. Each system shows a sequence of chords with specific voicings and fingerings indicated by numbers above the notes. The first system is for 4 parts, the second for 4 parts, the third for 3 and 4 parts, and the fourth for 4 parts. A vertical wavy line is placed to the left of the fourth system. The chords are: 7, 6, 7, 7, 6, 7, 7, 7; 5, 7, 7, 5, 7, 7, 5, 7, 7, 6, 5, 6, 5; 5, 7, 6, 5, 7, 6, 5, 7, 6, 5, 6, 7; 5, 5, 6, 6, 5, 5, 6, 6, 5, 5, 6, 6, 5, 7. The second system continues with: 7, 6, #, 2, 7, 6, #. The third system continues with: #6, #2, 7, 6, #5, 6, 5, #, 7, #.

Réaliser les 2 Basses, pages 90 et 91 du Traité. Faire ensuite le travail suivant :

ACCORDS DE 7<sup>e</sup> DES DIVERSES ESPÈCES.

## RÉSOLUTION NATURELLE.

Basses à chiffrer et à réaliser.

ACCORD FONDAMENTAL ( ACCORD DE 7<sup>e</sup> )

( CHIFFRAGE DE L'AUTEUR pages 179-180 )

The musical score consists of four systems of bass staves, each containing a sequence of notes. The notes are: 1. G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. 2. G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. 3. G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. 4. G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3.

**1<sup>er</sup> RENVERSEMENT** ( ACCORD DE 5<sup>te</sup> ET 6<sup>te</sup> )

The first inversion exercise consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats, then changes to a bass clef. The music is written in 3/4 time and features a sequence of chords and melodic lines across the four staves, ending with a double bar line.

**2<sup>e</sup> RENVERSEMENT** ( ACCORD DE 3<sup>re</sup> ET 4<sup>te</sup> ).

The second inversion exercise consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats, then changes to a bass clef. The music is written in 3/4 time and features a sequence of chords and melodic lines across the four staves, ending with a double bar line and a small double-headed arrow symbol.

**3<sup>e</sup> RENVERSEMENT** ( ACCORD DE SECONDE ).

The third inversion exercise consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats, then changes to a bass clef. The music is written in 3/4 time and features a sequence of chords and melodic lines across the four staves, ending with a double bar line.



Basse donnée à chiffrer et à réaliser.

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page 181)

Three staves of musical notation for the bass part. The first staff begins with a bass clef and a 7/8 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns and some ties.

Chant donné à réaliser.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 206)

Five staves of musical notation for the vocal part. The first staff starts with a soprano clef and a common time signature. The melody is primarily composed of half and quarter notes, often with slurs. The subsequent staves continue the vocal line, showing various phrasings and rests.

Basse à chiffrer et à réaliser.

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page 181)

Four staves of musical notation for the bass part. The first staff begins with a bass clef and a 3/2 time signature. The music features a mix of quarter and eighth notes, with some beaming and ties. The second and third staves continue the melodic line, and the fourth staff concludes with a final note and a double bar line.

Chant donné à réaliser.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 207)

Basse donnée à chiffrer et à réaliser.

RÉSOLUTION EXCEPTIONNELLE (PRINCIPALEMENT).

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 182)

Réaliser le chant du Traité, page 91.

## CHAPITRE III.

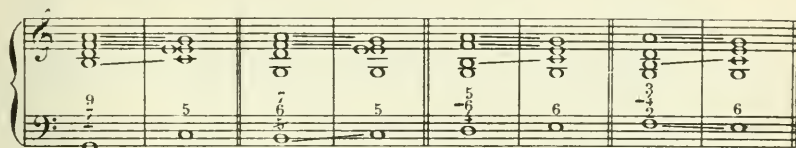
## ACCORDS DE NEUVIÈME.

## ARTICLE I.

ACCORD DE 9<sup>e</sup> MAJEURE.

§ 242<sup>bis</sup> - Voir plus loin (§ 246<sup>bis</sup>) l'alinéa concernant le 4<sup>e</sup> renversement avec suppression de la fondamentale.

§ 246<sup>bis</sup> - Les renversements avec fondamentale étant généralement peu usités, n'ont pas de nom particulier dans la pratique. - Ils ne peuvent être complets qu'à 5 parties - Voici leur chiffrage.



Voici les noms et le chiffrage généralement usités pour les renversements sans fondamentale :

1 <sup>er</sup> renversement accord de 7 <sup>e</sup> de sensible.		2 <sup>e</sup> renversement accord de 5 <sup>te</sup> et 6 <sup>te</sup> sensible.		3 <sup>e</sup> renversement accord de triton et 3 <sup>e</sup> majeure.	
7 5	5	5 6	6	3 4	6

Le 4<sup>e</sup> renversement peut s'employer lorsque la note de basse en est préparée, mais il n'est guère usité qu'avec les résolutions suivantes, qui ne sont autre chose que l'application à ce renversement du § 247. Il prend le nom d'accord de 2<sup>de</sup> sensible et se chiffre par  $\frac{4}{2}$ .

EX:

N. B. - Dans le chiffrage de ces accords, l'ordre naturel des chiffres est quelquefois interverti pour indiquer la disposition *obligatoire* de certaines notes. On ne doit du reste user de ce procédé que dans ce but, ou encore pour désigner une disposition *particulière* des parties, voulue par l'auteur.

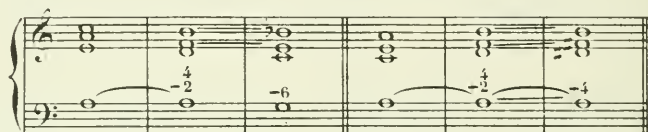
Le 2<sup>d</sup> renversement avec ou sans fondamentale, quoique moins usité que les autres, l'est cependant assez souvent.



§ 247<sup>bis</sup> - Cette transformation peut même se faire en un accord parfait. Quand aux principes sur le déplacement des notes à marche contrainte et sur leur échange entre elles, ils sont les mêmes que pour l'accord de 7<sup>e</sup> dominante (Voir Remarques page 72).



§ 249<sup>bis</sup> - Ajouter au § 249 les résolutions exceptionnelles suivantes :

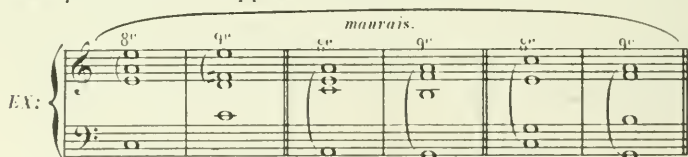


§ 251<sup>bis</sup> - Les observations suivantes sont utiles pour la réalisation et l'emploi de l'accord de 9<sup>e</sup> majeure et de ses renversements avec fondamentale.

1<sup>o</sup> - On doit éviter d'attaquer la 9<sup>e</sup> par mouvement direct, excepté cependant sur l'accord fondamental si la partie supérieure procède par degré conjoint.



2<sup>o</sup> - Les deux parties qui forment l'intervalle de 9<sup>e</sup> ne doivent pas s'être trouvées dans l'accord précédent en rapport d'octave.



Excepté quand la *fondamentale* de l'accord de 9<sup>e</sup> est préparée et reste en place pour faire partie de l'accord suivant. On peut même dire que les renversements avec fondamentale ne sont guère usités que dans ces conditions. Voici le 1<sup>er</sup> et le 3<sup>e</sup> écrits à 4 parties :



Tous les enchaînements non conformes à cette dernière remarque sont généralement *d'un effet dur* (Voir la 5<sup>e</sup> et la 9<sup>e</sup> mesures de la 1<sup>re</sup> Basse page 95, REBER).  
Quant au 2<sup>d</sup> renversement avec fondamentale, si on veut l'employer à 4 parties (ce qui est presque *inusable*), on ne peut le faire qu'en supprimant la 7<sup>e</sup>;

EX.

Après le précédent § 251<sup>bis</sup>, faire les Exercices suivants:

**EXERCICES.**

**ACCORD DE 9<sup>e</sup> MAJEURE ET RENVERSEMENTS AVEC FONDAMENTALE.**

Réaliser les enchaînements suivants:

**RÉSOLUTION NATURELLE.**

à 4 et à 5 parties

**RÉSOLUTION EXCEPTIONNELLE.**

à 4 parties

**MARCHES.**

**RÉSOLUTION NATURELLE.**

**RÉSOLUTION EXCEPTIONNELLE.**

**MÊMES ACCORDS. — RÉSOLUTION NATURELLE.**

N. B. — Nous considérons comme résolution naturelle, celle où la 9<sup>e</sup> se résout avant les autres notes (Voir § 247):

EX.

Basses à chiffrer et à réaliser.

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page 482)

1

2

REMARQUE. — L'accord de 9<sup>e</sup> ne sert généralement pas pour les terminaisons des cadences parfaites. Pourtant il est possible de l'employer heureusement dans ce cas avec la résolution anticipée de la 9<sup>e</sup>, conformément au § 247.

cadences parfaites — bon

EX:

9/7 8 9/7 8

Chant donné à réaliser.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 207)

ACCORD DE 9<sup>e</sup> MAJEURE.

RENVERSEMENTS AVEC SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE.

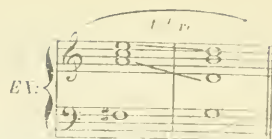
REMARKS. — 1) Dans la résolution naturelle de l'accord de 5<sup>e</sup> et 6<sup>e</sup> sensible (2<sup>d</sup> renversement), la 3<sup>e</sup> de cet accord (dissonance de 7<sup>me</sup>) peut monter d'un degré pour éviter, soit la doublure de la note de basse dans l'accord de 6<sup>e</sup>, soit l'omission (Une observation analogue a été faite au § 240<sup>bis</sup> relativement à l'accord de 6<sup>e</sup> sensible).

bon.

EX:

5 6 -6

2° - Dans les réalisations difficiles de l'accord de 7<sup>e</sup> de sensible, la doublure de la résolution de la 9<sup>e</sup> par mouvement direct est tolérée;



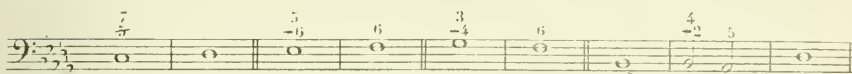
*V. B.* - Les deux remarques précédentes étant entièrement applicables au mode mineur, nous ne les reproduirons pas.

Après ce *V. B.* faire les exercices suivants :

### EXERCICES.

Réaliser les enchaînements et les Marches suivantes :

#### RÉSOLUTION NATURELLE.

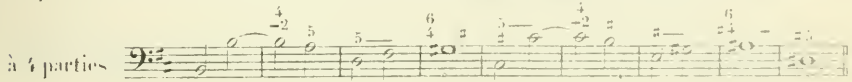
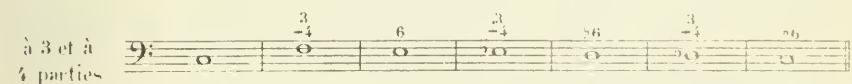
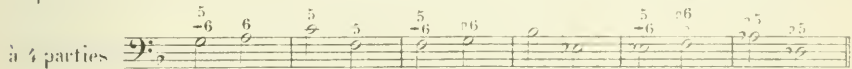
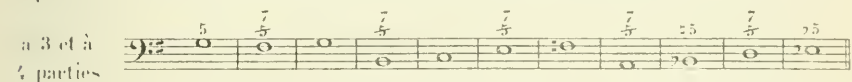


#### RÉSOLUTION EXCEPTIONNELLE.



### MARCHES.

#### RÉSOLUTION NATURELLE.







Voici maintenant les noms et le chiffreage généralement usités pour les renversements sans fondamentale :

1 <sup>er</sup> Renversement. Accord de 7 <sup>me</sup> diminuée.	2 <sup>e</sup> Renversement. Accord de 5 <sup>me</sup> diminuée et 6 <sup>me</sup> sensible.	3 <sup>e</sup> Renversement. Accord de Triton et 3 <sup>me</sup> mineure.	4 <sup>e</sup> Renversement. Accord de 2 <sup>de</sup> augmentée.
7 5	-6 6	-4 6 3	-2 6 4

La résolution naturelle de l'accord de 2<sup>de</sup> augmentée est bien la précédente, mais elle est peu usitée, et ainsi qu'on la vu à propos du mode majeur, la suivante est presque exclusivement pratiquée :

La seule différence qui existe dans les deux modes, c'est qu'ici la basse n'a pas besoin de préparation.

Ce qui a été dit aux § 247<sup>bis</sup> et 251<sup>bis</sup> pour le mode majeur est applicable au mode mineur.

§ 259<sup>bis</sup>

*Résolution fréquente sur l'accord majeur.*

EA.

Mais très souvent aussi l'accord de 7<sup>me</sup> diminuée est placé à un  $\frac{1}{2}$  ton diatonique inférieur de la dominante d'un mode majeur ou mineur, et se résout sur cette dominante portant accord parfait majeur ou accord de  $\frac{6}{4}$  majeur ou mineur ; dans ce cas il est emprunté.

EA mineur.	EA majeur.	EA mineur.
5 7	7 6 4	7 6 4
domin.	domin.	domin.



Le 1<sup>er</sup> de ces exemples doit être classé parmi les résolutions naturelles; les deux autres parmi les résolutions exceptionnelles.

Après le précédent § 259<sup>bis</sup>, faire l'Exercice suivant:

### EXERCICE.

Indiquer les tonalités auxquelles appartiennent les premiers exemples du § 255, (page 96 du *Traité*), et écrire la résolution naturelle de chaque accord, en désignant la fondamentale par une petite note placée au dessous.

*REMARQUE.*— Les enchaînements et les marches de l'accord de 9<sup>e</sup> mineure avec fondamentale, étant à peu près les mêmes que dans le mode majeur, nous n'en donnons point d'exercices spéciaux, ceux du mode majeur suffisant à en indiquer l'emploi. Nous donnons seulement le Chant suivant, et encore bornons-nous l'objet du travail à l'emploi de l'accord de 9<sup>e</sup> dans son état direct (forme presque exclusivement usitée dans le mode mineur).

Après la précédente remarque, faire le travail suivant:

#### ACCORDS DE 9<sup>e</sup> MAJEURE ET DE 9<sup>e</sup> MINEURE.

##### ÉTAT DIRECT.

##### RÉSOLUTION NATURELLE.

Chant donné à réaliser.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 207)

A. B.— Rappelons ici qu'on doit considérer comme résolution naturelle celle où la 9<sup>e</sup> se résout *avant* les autres notes (Voir § 247). On trouvera à en faire plusieurs fois l'application dans cette leçon;

EX.

ACCORD DE 9<sup>e</sup> MINEURE.

## RENVERSEMENTS AVEC SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE.

REMARQUE. — Dans la résolution naturelle du 3<sup>e</sup> renversement (accord de Triton et 3<sup>e</sup> mineure), les deux quintes, dont la 1<sup>re</sup> est diminuée, sont tolérées, entre la 2<sup>de</sup> et la 3<sup>e</sup> partie seulement;

LA mineur  
*toléré*

Surtout si la résolution a lieu sur une note sensible;

LA mineur  
*meilleur*

Mais quand on est forcé d'avoir la position précédente pour le 1<sup>er</sup> accord, la réalisation qui suit est préférable, malgré la doublure de la résolution de la 9<sup>e</sup> par mouvement direct, dont nous avons vu un exemple analogue (2<sup>de</sup> Remarque, page 83).

LA mineur  
*préférable aux deux exemples précédents*

En tout cas il vaut mieux éviter, si on le peut, ces différentes réalisations, et amener les positions suivantes;

Après la précédente remarque, faire les exercices suivants:

## EXERCICES.

Euchânements à réaliser.

## RÉSOLUTION NATURELLE.

Chercher diverses résolutions exceptionnelles de l'accord de 7<sup>e</sup> diminuée et des autres renversements suivants:

EX.

# MARCHES A REALISER.

## RESOLUTION NATURELLE.

à 3 et 4 parties.

1

2

3

4

## RESOLUTION EXCEPTIONNELLE.

à 3 et 4 parties

à 4 parties seulement

1

2

3

4

5

6

7

8

N.B.— Cette dernière mesure doit être réalisée ainsi, avec les 5<sup>es</sup> par mouvement contraire : (La fausse relation d'8<sup>ve</sup> est inévitable).

ou avec le  
croisement :

Réaliser les 3 basses, pages 97 et 98 du Traité.

*N.B.*— Remarque que, dans ces trois leçons, les accords ne sont pas toujours exactement chiffrés selon l'indication donnée au commencement de cet article. Il ne sera cependant pas difficile de les reconnaître, le Traité ayant lui-même donné plusieurs versions (§ 253). On a déjà pu se convaincre du reste, et on se convaincra encore plus d'une fois au cours de ces études, qu'une manière uniforme de chiffrer n'a pas encore été adoptée par les différents théoriciens. Nous nous efforçons d'en indiquer une qui ne laisse place à aucune confusion.— Dans la basse N<sup>o</sup> 3, 3<sup>e</sup> ligne, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> mesures, l'ordre naturel des chiffres est *interverti* pour indiquer une *disposition spéciale* des parties. (Voir avant-dernier alinéa du § 246<sup>bis</sup>).

Faire ensuite le travail suivant :

### ACCORD DE 9<sup>e</sup> MINEURE.

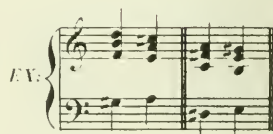
RENVERSEMENTS AVEC SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE.

RÉSOLUTION NATURELLE.

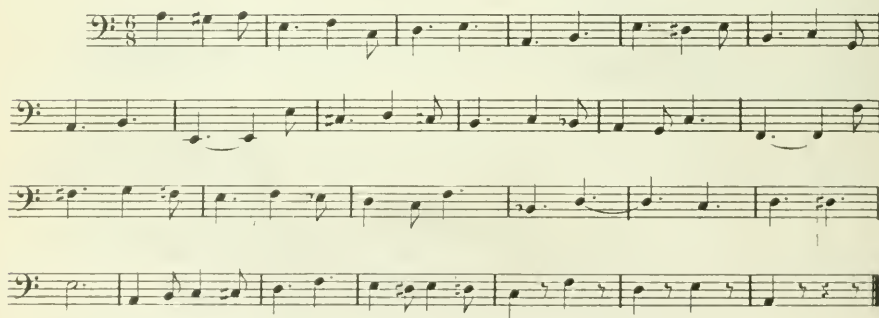
BASSES A CHIFFRER ET A RÉALISER.

(CHIFFRAGE DE L'AUTIEUR p. 184).

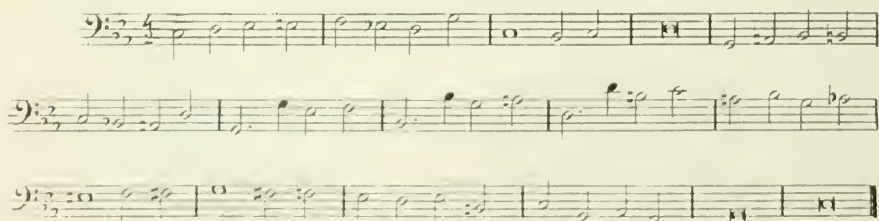
*N.B.*— Rappelons qu'on doit classer aussi parmi les résolutions naturelles celle qui se fait sur l'accord majeur (§ 259<sup>bis</sup>).

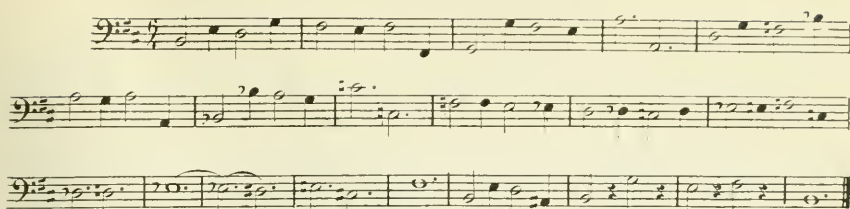
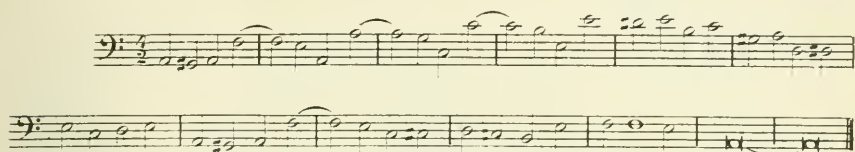


1<sup>er</sup> RENVERSEMENT (ACCORD DE 7<sup>e</sup> DIMINUÉE).



2<sup>e</sup> RENVERSEMENT (ACCORD DE 5<sup>te</sup> DIMINUÉE ET 6<sup>te</sup> SENSIBLE).

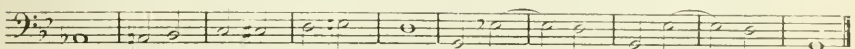
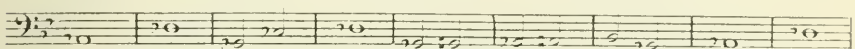
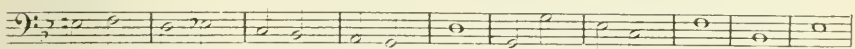
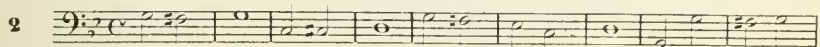
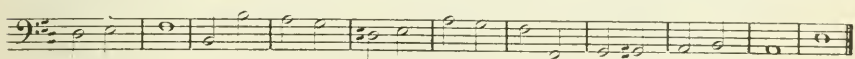
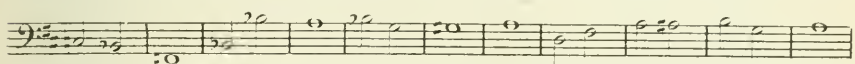
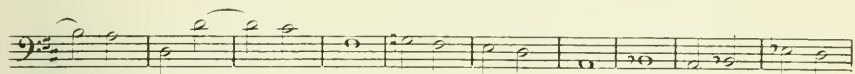
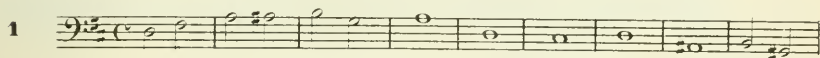


4<sup>e</sup> RENVERSEMENT (ACCORD DE 2<sup>de</sup> AUGMENTÉE).

BASSES A CHIFFRER ET A RÉALISER SUR L'ENSEMBLE

DES ACCORDS DE 9<sup>e</sup> MAJ. ET DE 9<sup>e</sup> MIN. ET LEURS RENVERSEMENTS AVEC OU SANS FONDAMENTAL  
RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE.

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR p. 185).



Réaliser ensuite les chants du Traité, pages 98 et 99, sur l'ensemble des mêmes accords.

## CHAPITRE IV.

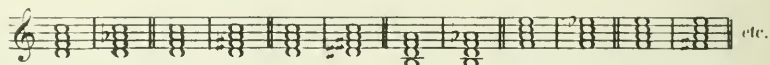
## Des altérations en général.

Etudier tout ce chapitre et remarquer attentivement la distinction importante entre l'altération mélodique, qui peut affecter toutes les notes d'un accord, soit réelles, soit accidentelles, dont nous parlerons longuement au chapitre des notes de passage, et l'altération harmonique, qui ne peut affecter qu'une seule note des accords, et qui en forme une nouvelle catégorie, appelés : *accords altérés*.

## CHAPITRE V.

## Des accords altérés.

§ 266<sup>bis</sup> — Voici quelques accords dissonants dans le même cas que les précédents, et que le changement chromatique ne transforme pas davantage en accords altérés. — Ils restent, comme on le verra, des accords connus et classés.



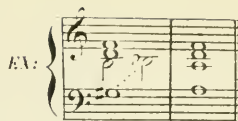
§ 267<sup>bis</sup> — Cette définition des accords altérés a un avantage considérable sur les théories généralement admises : celui d'être simple, clair, de rapporter tout à un *principe unique*, de ne pas entraîner de confusion dans l'analyse, de former de nouveaux accords ayant leur physionomie bien particulière, et d'éviter ainsi les *équivoques* nombreuses dont fourmillent d'autres traités d'ailleurs très estimables. — Nous n'hésitons donc pas à adopter ce principe, malgré quelques légères difficultés d'analyse dont il sera parlé au § 271, et qu'on surmontera facilement avec de l'attention et de la réflexion.

## ARTICLE I.

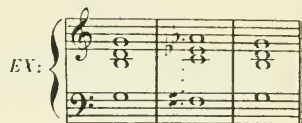
## RÈGLES GÉNÉRALES CONCERNANT LES ACCORDS ALTÉRÉS.

§ 272<sup>bis</sup> — Nous croyons qu'il est bon de donner à l'élève les exemples suivants pour le § 272 :

§ 276<sup>bis</sup>. — L'intervalle de 3<sup>e</sup> diminuée est cependant toléré si la note altérée est précédée de la même note non altérée, avec une valeur relativement courte, et dans les accords à altération descendante seulement.



Quant à la disposition en dixième (Ex.3), elle est généralement admise, alors même que la note altérée n'est pas précédée de la même note non altérée.



Elle l'est même quelquefois avec les accords à altération ascendante (Voir plus loin § 279<sup>bis</sup>).

ARTICLE II.

ALTÉRATION ASCENDANTE DE LA 5<sup>te</sup>.

§ 279<sup>bis</sup>. — Les 2<sup>ds</sup> renversements indiqués comme inadmissibles (page 105 Reber) peuvent pourtant se pratiquer, la note altérée étant précédée de la même note non altérée, et avec une valeur relativement courte.



§ 281<sup>bis</sup>. — Ce que dit ici Reber ne paraît pas toujours justifié, car l'accord du 6<sup>e</sup> degré du mode mineur peut être altéré sans qu'il en résulte de modulation avec une résolution naturelle.



D'autre part les mêmes accords (du 4<sup>e</sup> degré du mode majeur et du 6<sup>e</sup> du mode mineur) peuvent entraîner une modulation avec une résolution exceptionnelle.



Après le § 282 du Traité, faire les exercices suivants :





Réaliser la basse page 107 du Traité.

Faire ensuite le travail suivant :

ALTÉRATION ASCENDANTE.

RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE.

BASSES A CHIFFRER ET A RÉALISER.

(CHIFFRAGE DE L'ACTEUR p. 186).

ACCORDS  
CONSONNANTS.

ACCORDS  
DISSONANTS.

ENSEMBLE  
DES ACCORDS.

Réaliser le chant donné page 108 du Traité.

Faire ensuite le travail suivant sur le même sujet :

### CHANTS DONNÉS A RÉALISER.

(HARMONIE DE L'AUTEUR p 208).

1

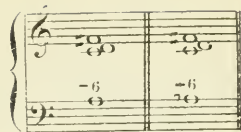
2

### ARTICLE III

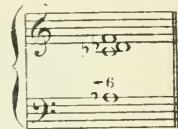
#### ALTÉRATION DESCENDANTE DE LA 5<sup>te</sup>.

REMARQUES. — 1<sup>o</sup>. A propos de la petite note qui est en bas de la page 109 du Traité, nous ferons observer qu'il est de beaucoup préférable, lorsque l'altération est à la basse, comme dans les Ex. 10, 13, 17 et 21, de remplacer la petite croix (x) par un signe altératif indiquant exactement l'intervalle de 6<sup>te</sup> augmentée. De cette façon il ne peut y avoir doute sur l'interprétation.

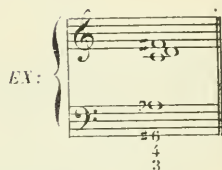
Il n'est en effet ni logique ni clair de chiffrer indistinctement par +6 les accords suivants qui se composent d'intervalles absolument différents :



Car ce chiffrage, appliqué au premier de ces exemples représente bien les notes écrites, tandis qu'appliqué au second il devrait représenter :



On voit donc que pour éviter la confusion, il faut chiffrer cet accord altéré par  $\frac{26}{4}$  et non par +6.



2<sup>o</sup>.— Les deux quintes de l'Ex: 24 sont généralement tolérées, même à l'école, mais il faut les employer avec réserve, les placer toujours *dans les deux parties les plus graves* et principalement dans les chants donnés.

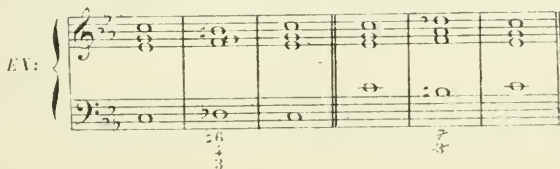


3<sup>o</sup>.— Les Ex: 24, 25, 26 et 27 sont inusités.

#### DU DEUXIÈME RENVERSEMENT PRODUISANT LES ACCORDS DE 6<sup>te</sup> AUGMENTÉE.

V B. — Nous conseillons d'étudier très attentivement toute la fin de cet Article, qui traite, avec tout le développement nécessaire, des accords de 6<sup>te</sup> augmentée.

§ 288<sup>ter</sup>. — Il ne faut pas considérer comme absolue la réflexion du § 288. — Bien que, *le plus souvent*, l'accord de 6<sup>te</sup> augmentée ait l'effet indiqué ici, on rencontre pourtant chez les meilleurs auteurs des exemples assez nombreux où ces accords sont employés sans qu'il y ait de modulation.





L'Ex: 34<sup>er</sup> montre une sorte d'échange entre deux accords de 6<sup>le</sup> augmentée avec 5<sup>le</sup>. — L'accord du milieu se présente comme 2<sup>d</sup> renversement altéré de l'accord parfait: cet exemple, très usité, devrait se chiffrer ainsi:



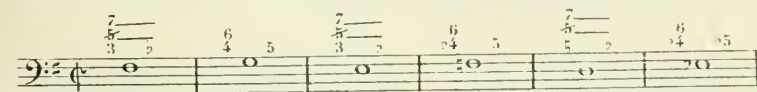
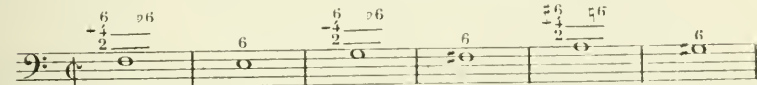
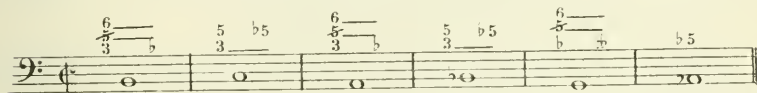
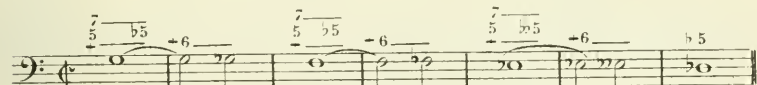
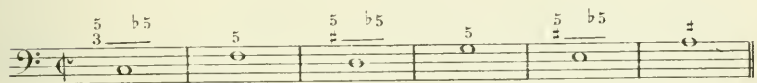
REMARQUE.— On a dû observer déjà la similitude complète de sonorité entre l'accord de 6<sup>le</sup> augmentée avec 5<sup>le</sup>, et l'accord de 7<sup>me</sup> dominante; on peut entrevoir dès à présent le parti qu'il est possible de tirer de cette similitude. Les bons compositeurs en usent, les médiocres et les mauvais en abusent, ainsi qu'ils font de l'accord de 7<sup>me</sup> diminuée et d'autres agrégations faciles à employer. Ne les imitez pas.

Après la Remarque précédente, faire les Exercices suivants:

### EXERCICES.

#### ALTÉRATION DESCENDANTE.

#### MARCHES A RÉALISER.



Réaliser les Basses pages 112 et 113 du Traité.

Faire ensuite le travail suivant :

### ALTÉRATION ASCENDANTE ET DESCENDANTE.

#### BASSE DONNÉE À RÉALISER.

*V. B.*— Cette Basse renferme une grande partie des altérations praticables. — A cause des difficultés qu'elle présente, nous la donnons toute chiffrée. On en trouvera la réalisation à la fin du volume (page 187)



7 5 #5 #6 7 6 6 #6 7  
 7 5 #5 #6 #7 #6 6 #7 6 #6 6 26  
 6 6 5 #5 6 7 #6 6 6 5 5 5 #6  
 #6 #4 3 7 6 6 5 6 #6 -6 6 -6 3  
 5 -4 b6 6 -4 b6 6 4 2 +4 6 6  
 5 #5 6 4 7 5 6 #6 #6 7 6 26  
 6 7 6 4 7 5 b6 6 5 +6  
 6 4 5 #5 6 5 7 #6 5 #5 #  
 6 7 6 -6 6 4 5 7 7 2 b6 5

ENSEMBLE DES ALTERATIONS.

BASSE DONNÉE A CHIFFRER ET A RÉALISER.

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR p. 188).

6 7 6 4 7 5 b6 6 5 +6  
 6 4 5 #5 6 5 7 #6 5 #5 #  
 6 7 6 -6 6 4 5 7 7 2 b6 5

## 5 CHANTS DONNES A REALISER.

(HARMONIE DE L'AUTEUR p. 209).

1

2.

3.

Réaliser le chant de Beber, page 113.

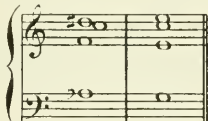
## ALTÉRATION DES NOTES AUTRES QUE LA QUINTE.

## ÉQUIVOQUES DES ACCORDS ALTÉRÉS.

REMARQUES.—1°.—Etudier très attentivement cet article (pages 113 et 115, Reber), où les avantages du principe de l'auteur sur les accords altérés apparaissent encore plus frappants *dans leur simplicité*.—Lorsque nous travaillerons le chapitre des notes mélodiques, nous verrons du reste que la plupart des notes altérées peuvent être considérées et analysées *préférentiellement comme notes de passage*, et que les véritables accords altérés sont ceux qui, par leur durée, ont un caractère irréversible d'accord et dont la résolution naturelle est conforme à l'énoncé du § 273.

2°.—Observer ce que dit Reber à la fin du § 296; que certains accords peuvent s'écrire irrégulièrement pour faciliter la lecture ou l'exécution; on aura maintes occasions de rencontrer chez les meilleurs auteurs des exemples semblables aux suivants:



3°.—Il est vrai que des passages tels que:  ne peuvent être analysés selon la définition du § 267, ni former une équivoque admissible.

Des exemples semblables ou analogues au précédent sont fort rares. Ils peuvent en tout cas, toujours être analysés selon les principes relatifs aux appoggiatures, broderies ou notes de passage.—Nous verrons plus tard la vérité de cette assertion

Aujourd'hui nous ne pouvons que la constater.



4°.—Au sujet du 1<sup>er</sup> renvoi du § 296, nous observerons une fois de plus que toute agrégation de notes formant, par sa sonorité, équivoque avec un accord quelconque, peut être prise pour celui-ci, qu'il soit ou non altéré.—Dans l'application, cette transformation peut donner lieu aux enchaînements les plus imprévus et quelquefois les plus heureux.—C'est un moyen, non un but; c'est dire qu'il ne faut pas faire abus de ces sortes d'équivoques et qu'elles doivent être employées avec beaucoup de tact et de goût.

L'expérience unie à d'heureuses dispositions naturelles amène ordinairement et forcément ce résultat

Après les remarques précédentes, faire les Exercices suivants:

## EXERCICES.

## ENSEMBLE DES ALTÉRATIONS.

BASSE A CHIFFRER ET A RÉALISER.

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page 189).

## CHANT DONNÉ A RÉALISER.

HARMONIE DE L'AUTEUR page 210)

COMPLÉMENTS DU 1<sup>er</sup> LIVRE.

## ARTICLE I.

## DU CROISEMENT DES PARTIES.

§ 298<sup>bis</sup> — On peut donc maintenant user de ce procédé, mais avec la sobriété recommandée par Reber. Au chapitre des suspensions, nous verrons aussi quelques marches qui ne sont praticables dans certaines dispositions qu'à l'aide de croisements.

Rappelons qu'on peut aussi, *toujours dans un intérêt mélodique*, mettre momentanément entre deux parties voisines, une distance *plus grande que l'8<sup>ve</sup>* (Voir page 70, 4<sup>e</sup> remarque).

Rappelons encore que l'intervalle mélodique de 6<sup>te</sup> maj. peut être quelquefois d'un heureux emploi (Voir le 3<sup>e</sup> nota page 24). C'est au goût de l'élève à discerner les cas où il peut être employé.

## ARTICLE II.

### DE L'HARMONIE A 2 PARTIES.

L'article II sera surtout utile à consulter lorsqu'on traitera du style concertant et que certains fragments des leçons devront être écrits à 2 parties. — A ce propos, nous ferons remarquer ici qu'il n'est pas indispensable d'avoir constamment les 4 parties compactes; qu'*au contraire*, de courts silences, habilement ménagés à l'une ou à l'autre des parties, peuvent être d'un excellent effet, empêchent la *bourdeur* de la réalisation et la rendent souvent plus correcte.

## ARTICLE III.

### DES SUCCESSIONS MÉLODIQUES DOUBLÉES EN 8<sup>ves</sup> OU EN UNISSONS.

Cet article serait, avec plus d'opportunité, placé dans un *Traité de Composition*, cependant on lira avec fruit et intérêt les observations qui y sont consignées. Elles peuvent servir à éclairer, diriger et fortifier l'esprit analytique de l'élève.

## ARTICLE IV.

### DE L'HARMONIE A PLUS DE 4 PARTIES RÉELLES.

## ARTICLE V.

### DE LA DURÉE DES ACCORDS RELATIVEMENT AU NOMBRE DES PARTIES.

Ces deux articles doivent être étudiés.

## ARTICLE VI.

### DES ACCORDS BRISÉS OU ARPÉGÉS.

Cet article étant spécialement applicable au style instrumental, nous nous bornons à en recommander la lecture très attentive, et nous rappelons ce que nous avons dit plus haut au sujet de l'Article III.

## APPENDICE.

### DE LA REGLE D'OCTAVE.

Cet appendice n'a guère d'autre intérêt et d'autre utilité que l'historique qu'en donne REBER

# LIVRE DEUXIÈME.

Des notes étrangères à la constitution  
des accords ou Notes accidentelles.

## PREMIÈRE PARTIE.

Notes accidentelles de 1<sup>re</sup> classe.

### CHAPITRE I.

#### DES RETARDEMENTS.

§ 330<sup>bis</sup> — Les mots: *retard* et *suspension* ayant en harmonie le même sens, il est indifférent de se servir de l'une ou de l'autre de ces deux expressions.

Nous devons dire toutefois que le mot *retard* est plus généralement employé dans le langage usuel de la musique et des musiciens.

#### ARTICLE I.

##### DES SUSPENSIONS EN GÉNÉRAL.

§ 337<sup>bis</sup> — La suspension descendante étant presque exclusivement pratiquée, on peut établir en principe (ce qui simplifie la théorie) que: *toute note devant descendre d'un ton ou d'un demi ton diatonique sur l'accord suivant, peut être retardée sur cet accord.*

§ 338<sup>bis</sup> — Ainsi qu'on l'a vu pour les dissonances (Voir § 137), une note retardée peut, pendant la durée de l'accord, être quittée pour une autre note intégrante, avant de se résoudre.



§ 341<sup>bis</sup> — On trouve dans J. S. BACH plusieurs exemples analogues au suivant qui paraissent en contradiction avec le § 341. Cette contradiction n'est qu'apparente, car la résolution de la suspension a lieu sur un autre accord. En outre la basse procède par degrés conjoints avec notes de passage, ce qui adoucit beaucoup l'effet.



Pour les 5<sup>tes</sup> il suffit de déplacer la note qui les forme, au moment où elles doivent se produire.



Des passages comme les précédents sont donc très praticables.

§ 341<sup>ter</sup> — Les 5<sup>tes</sup> retardées, dont les exemples sont en bas de la page 132 du *Traité*, sont admissibles, *seulement* quand elles se produisent sur un accord de 6<sup>te</sup>.

§ 345<sup>bis</sup> — Lorsque le chiffre 7 est *suivi de* 6, il représente généralement la suspension et non l'accord de 7<sup>ime</sup>. — A l'article 5, page 121, nous verrons comment on peut employer l'accord de 7<sup>ime</sup> avec le même chiffre. Jusque là, le chiffre 7 *suivi de* 6 ne représentera que la *suspension*.

Rappelons en même temps que le chiffre  $\frac{4}{2}$  représente la suspension de la fondamentale à la basse, et non l'accord de 2<sup>de</sup>, qui doit se chiffrer simplement par 2,  $\frac{6}{2}$  ou  $\frac{6}{4}$ , selon que des signes accidentels sont ou non nécessaires (Voir *N. B.* du § 225<sup>bis</sup>).

## ARTICLE II.

### DE LA SUSPENSION SUPÉRIEURE.

§ 346<sup>bis</sup> — On peut constater cette analogie dans les Ex. 9 à 20 du § 347. Tous ces exemples peuvent en effet être analysés de deux manières: comme accords à suspensions et aussi comme accords dissonants ordinaires.



Après le précédent § 346<sup>bis</sup>, faire les Exercices suivants:

### EXERCICES.

#### SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA FONDAMENTALE

Après avoir lu et examiné avec soin tous les exemples réalisés du § 347, prendre les basses chiffrées de ces mêmes exemples, en cachant les parties supérieures, et les réaliser avec le même nombre de parties que l'auteur. Ce travail, que nous ferons pratiquer *pour toutes les suspensions*, doit être fait *avec la plus grande conscience*, c'est-à-dire que l'élève ne doit en aucun cas consulter la réalisation de l'auteur *pendant son travail*.

Faire le même travail avec les Marches du § 347<sup>bis</sup>, et ensuite réaliser les Marches, pages 436 et 437 du Traité, ainsi que cela est indiqué par l'auteur.

V. B. La plupart des Marches faites avec des accords à suspensions, *donnent lieu à des Imitations* entre les parties; ces imitations sont le plus souvent régulières par les intervalles; quelquefois aussi, ce ne sont que des imitations de *dessus* ou de *mouvement*. — L'*intérêt* qui résulte de ces différents artifices permet d'*atténuer* la rigueur de certaines règles. — (Voir les *unissons* de la Marche N° 1<sup>er</sup>, produits par mouv<sup>l</sup> direct, page 436 (Reber) et les autres unissons de la Marche N° 2<sup>bis</sup>.)

§ 348<sup>bis</sup> — Les Exemples 27 et 28 provoquent la remarque suivante, *applicable à toutes les suspensions*: On doit éviter de faire entendre dans une partie intermédiaire une note quelconque *pendant qu'une partie supérieure fait entendre la suspension de cette même note*, à moins que l'intervalle de 9° qui en résulte ne soit séparé par une autre partie intermédiaire, comme dans les Ex: 27 et 28; encore faut-il que les deux parties arrivent et s'en aillent par mouv<sup>l</sup> contraire, par degrés conjoints, et que les valeurs n'aient pas une longue durée.

EX: 

*praticable*

Cette manière de réaliser n'est pourtant *pas admise* dans les Concours du Conservatoire de Paris. L'effet n'en étant pas dur, on pourrait, ce nous semble, être un peu moins rigoureux, et en tolérer l'emploi dans les conditions ci-dessus indiquées.

Cette agrégation peut encore se pratiquer, et cela sans restriction, si la note grave de l'intervalle de 9<sup>e</sup>, *fuite par le ténor*, n'est elle-même qu'une doublure de la basse.



Pendant la réalisation suivante, où la sensible descend d'une 3<sup>e</sup>, *ainsi que cela peut se faire toutes les fois qu'il y a retard de l'8<sup>e</sup> de la fondamentale*, est plus riche, et partant, préférable.



§ 548<sup>1er</sup> — On trouve souvent dans J. S. BACH le rapprochement de la 9<sup>e</sup> et de la fondamentale et intervalle de 2<sup>de</sup>, mais seulement dans les conditions suivantes: *entre le ténor et la basse*, avec la résolution sur un autre accord, la basse procédant par *degrés conjoints avec notes de passage*.



§ 549<sup>1er</sup> — L'exemple 29 doit être tout-à-fait évité, ainsi que l'Ex: 30. Comme le dit REBER, il faut dans ce dernier cas *faire descendre la tierce* (même si c'est une note sensible) sur un degré inférieur (Voir Ex: 55).

§ 550<sup>bis</sup> — Voir pour la réalisation des Ex: 27 et 28 ce que nous disons au § 348<sup>bis</sup>. — Quant à l'Ex: 26, il est admis dans tous les styles.

Après le § 351, faire les Exercices suivants:

### EXERCICES.

#### SUSPENSION DE L' 8<sup>e</sup> DE LA FONDAMENTALE.

Prendre les basses chiffrées des Ex: 21 à 26 et 31 à 33 (§ 54) en cachant les parties supérieures, et les réaliser avec le même nombre de parties que l'auteur.

Après le § 352, faire le même travail avec les Ex: 34, 35, 36, 41 et 41<sup>bis</sup> du § 352.

Après le § 354, faire le travail sur les *Marches à réaliser* page 639 du Traité, tel qu'il est indiqué par l'auteur.

V. B. La Marche N° 2 peut être réalisée des 3 manières suivantes:

1° <sup>5° tolérés par moult contraire.</sup>

2°

3°

Après le § 355, prendre les Basses chiffrées des Marches réalisées de ce même paragraphe, et les réaliser avec le même nombre de parties que l'auteur, en remarquant que dans quelques unes de ces Marches, les *croisements sont nécessaires*.

§ 356<sup>bis</sup> - On peut également classer parmi les meilleurs les Ex: 9 à 13.

Après le précédent § 356<sup>bis</sup>, faire les Exercices suivants:

### EXERCICES.

#### SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 3<sup>e</sup>.

Prendre les Basses chiffrées du § 356, en cachant les parties supérieures, et les réaliser avec le même nombre de parties que l'auteur.

§ 358<sup>bis</sup> - On doit appliquer aux exemples 35 et 35<sup>bis</sup> ce que nous avons dit au § 348<sup>bis</sup>. - L'exemple 36 doit être évité à cause de sa grande dureté. - La disposition de l'Ex: 36<sup>bis</sup> est admissible avec des valeurs courtes, surtout si la suspension forme un intervalle de 9<sup>e</sup> maj. avec la 3<sup>e</sup> réelle qui la double.

EX: <sup>meilleur.</sup>

Remarquer du reste dans tous ces exemples combien l'intervalle de 9<sup>e</sup> maj. est plus doux que celui de 9<sup>e</sup> mineure et combien il rend certains enchaînements plus praticables.

Après le précédent § 358<sup>bis</sup>, faire les exercices suivants :

### EXERCICES.

#### SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 3<sup>o</sup>.

Après avoir lu les Marches réalisées du § 359, en prendre les Basses chiffrees, en cachant les parties supérieures, et les réaliser avec les mêmes clefs et le même nombre de parties que l'auteur.

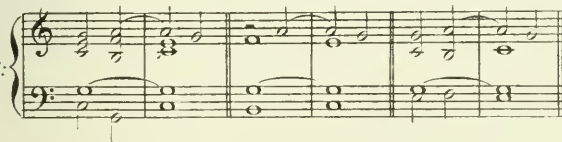
REMARQUES. — 1<sup>o</sup> Il n'est pas inutile de rappeler l'usage qu'on peut, et même qu'on doit faire des *croisements* et des *imitations* dans la réalisation de quelques unes de ces marches.

2<sup>o</sup> — La réalisation des Marches N<sup>os</sup> 3 et 3<sup>bis</sup> entraîne des 5<sup>tes</sup> directes entre les 2 parties extrêmes. *Ces quintes sont tolérées.*

3<sup>o</sup> — Observer que des *silences* sont souvent usités avant l'entrée de chaque partie, lorsque cette entrée a lieu en imitation. — Cette manière de réaliser est *excellente* et doit être pratiquée de préférence à toute autre. Elle permet de mieux apprécier l'intérêt de l'imitation.

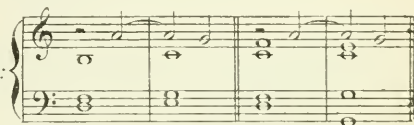
Faire ensuite le travail sur les *Marches à réaliser*, page 147 du *Traité*, ainsi qu'il est indiqué par l'auteur.

§ 362<sup>bis</sup>. — Ce que nous avons dit au § 348<sup>bis</sup> est applicable au 1<sup>er</sup> Exemple du N<sup>o</sup> 12 et aux deux Exemples du N<sup>o</sup> 13. — En ce qui concerne la réalisation du 2<sup>d</sup> Exemple du N<sup>o</sup> 12, nous dirons que ces sortes d'agréations sont *excellentes* sur la résolution de l'acc. de 9<sup>e</sup> et ses renversements avec fondamentale, lorsque celle-ci est préparée et reste en place, ainsi que cela est prescrit par le § 251<sup>er</sup> page 80.

EX: 

On en trouvera du reste l'application dans la leçon de Reher page 155.

Les Exemples suivants sont encore excellents quelqu'en soit ensuite l'enchaînement.

EX: 

Après le précédent § 362<sup>bis</sup>, faire les Exercices suivants :

### EXERCICES.

#### SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 5<sup>te</sup>

Prendre les Basses chiffrees du § 360, celles des N<sup>os</sup> 1, 2 et 3 du § 361, et du § 362, et les réaliser avec le même nombre de parties que l'auteur.

V. B. Nous devons signaler l'EX. 6 du § 361, comme étant d'un effet très expressif, ainsi que les EX. 5 et 5<sup>bis</sup> du § 363, comme très usités.

## ARTICLE III.

## DE LA SUSPENSION INFÉRIEURE.

Etudier les § 365 à 371, et lire attentivement les exemples donnés sur chaque espèce de suspension inférieure. — Nous ne donnons pas de travail spécial sur ces suspensions, car elles ne sont pour ainsi dire pas employées à l'école. Quelques unes seulement sont pratiquées dans la composition libre, et l'auteur a judicieusement indiqué celles dont l'usage est plus ou moins fréquent. — On en trouvera du reste plusieurs applications dans la Basse à réaliser N<sup>o</sup> 2, page 155 du Traité. — Au point de vue analytique des œuvres modernes spécialement, l'étude en est très utile, et même indispensable.

Après le § 372, faire les Exercices suivants :

## EXERCICES.

## ENSEMBLE DES SUSPENSIONS.

Réaliser les deux Basses chiffrées, pages 154 et 155 du Traité.

Faire ensuite le travail suivant :

Basses données sur les suspensions

à chiffrer et réaliser.

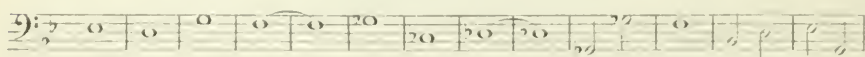
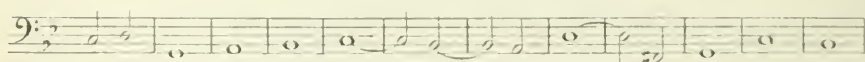
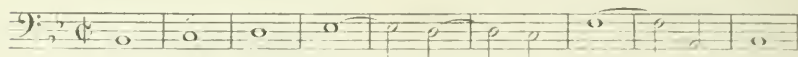
(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR pages 189 et 190)

*N. B.* Pour faciliter le travail de l'élève, nous *spécialisons* dans 3 leçons l'emploi des divers retards *les plus usités dans les accords consonants*.

Puis nous donnons une leçon sur les retards *souvent usités dans les accords dissonants*. Ensuite nous demandons la réalisation de deux Basses *chiffrées* : l'une sur les retards *moins usités dans tous les accords*, l'autre contenant la plupart des *résolutions exceptionnelles usitées*. Enfin, nous *résumons* dans 4 chants donnés l'application à faire des *divers retards les plus usités*.

## SUSPENSION DE LA FONDAMENTALE DANS LES ACCORDS CONSONANTS.

CHIFFRAGE  $\frac{4}{2}$ , 76,  $\frac{6}{4}$ , 98.



SUSPENSION DE LA 3<sup>re</sup> DANS LES ACCORDS CONSONANTS.CHIFFRAGE  $\frac{5-}{4} \frac{5-}{3}, \frac{5-}{2-}, \frac{7^6}{4-}$ .

Four staves of musical notation in bass clef, 2/4 time. The first staff shows a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, C major, F major, C major, F major. The second staff shows a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, C major, F major, C major, F major. The third staff shows a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, C major, F major, C major, F major. The fourth staff shows a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, C major, F major, C major, F major.

SUSPENSION DE LA 5<sup>te</sup> DANS LES ACCORDS CONSONANTS.CHIFFRAGE  $6 \frac{9}{5}, \frac{8}{4-}$ .

Three staves of musical notation in bass clef, 2/4 time. The first staff shows a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, C major, F major, C major, F major. The second staff shows a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, C major, F major, C major, F major. The third staff shows a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, C major, F major, C major, F major.

## DIVERS RETARDS SOUVENT USITÉS DANS LES ACCORDS DISSONANTS.

Five staves of musical notation in bass clef, 2/4 time. The first staff shows a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, C major, F major, C major, F major. The second staff shows a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, C major, F major, C major, F major. The third staff shows a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, C major, F major, C major, F major. The fourth staff shows a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, C major, F major, C major, F major. The fifth staff shows a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, C major, F major, C major, F major.

## RETARDS MOINS USITÉS DANS TOUS LES ACCORDS.

Basse chiffrée à réaliser.<sup>(1)</sup>

(1) Indiquer dans cette leçon la fondamentale des accords à suspensions.

## RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES.

Basse chiffrée à réaliser.<sup>(1)</sup>

V. B. Cette Basse contient une grande partie des résolutions exceptionnelles les plus usitées. — Nous appelons ici résolutions exceptionnelles toutes celles que vise le § 339, c'est-à-dire celles où l'accord change au moment de la résolution. — Celles visées par le § 342 étant beaucoup plus rares, nous n'en donnons que 4 exemples aux signes ① ② ③ ④

(1) Indiquer la fondamentale des accords à suspension.







## ARTICLE IV

## DES SUSPENSIONS SIMULTANÉES.

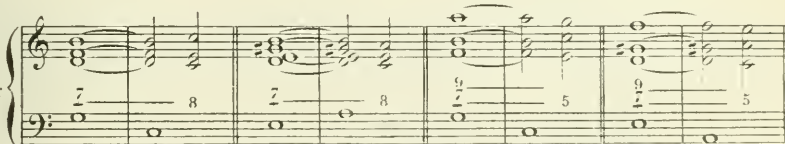
§ 377<sup>bis</sup>. — La plupart des accords à suspensions simultanées présenteraient un *chiffre* si compliqué, qu'il est préférable dans la plupart des cas, de *prolonger par des barres horizontales* le chiffre de l'accord précédent.

EX: 

§ 377<sup>ter</sup>. — A propos de simplification du chiffre, nous recommandons l'usage du procédé suivant, qui peut s'appliquer aux différents retards de la note de Basse, et qui consiste à mettre le chiffre réel *sur la note de résolution* en le faisant précéder d'une barre horizontale. Ce procédé peut être utile dans les cas compliqués.

EX: 

§ 379<sup>bis</sup>. — Les Exemples indiqués par le § 379 sous le nom d'accords de *onzième* et *treizième tonique*, sont très usités, mais beaucoup plus souvent comme appoggiatures et sur une Pédale que comme suspensions simultanées. Dans ce dernier cas, la seule manière de les chiffrer clairement et de ne pas les confondre avec les autres, c'est de *prolonger le chiffre de l'accord précédent*, ainsi que nous venons de le dire au § 377<sup>bis</sup>.

EX: 

Nous dirons plus tard comment ils doivent être chiffrés lorsqu'ils sont employés sur une Pédale, ou comme appoggiatures.

Bien que les dénominations de *onzième* et de *treizième tonique* ne soient pas toujours très motivées, ainsi que le dit REBER, elles sont tellement usitées qu'il est impossible de ne pas les mentionner. Nous nous en servirons même à défaut d'autres.

Après le précédent § 379<sup>bis</sup>, faire les Exercices suivants.

### EXERCICES.

#### SUSPENSIONS SIMULTANÉES.

##### SUSPENSIONS DOUBLES.

Réaliser les fragments suivants à 4 parties.

Two staves of musical notation in bass clef. The first staff contains four measures of music with notes and rests, and a final measure with a double suspension. Fingerings are indicated above the notes: 5, 9/4, 8/3, 6/5, 9/4, 8/3, 6/5, 9/4, 8/3, and 5. The second staff contains four measures of music with notes and rests, and a final measure with a double suspension. Fingerings are indicated below the notes: 5, -4/3, 7, -4/6, 6, 7.5, 6, 4, -4, 6, +6/4, 3, 5.

##### SUSPENSIONS TRIPLES.

Réaliser les fragments suivants, avec le nombre de parties indiquées.

Three staves of musical notation in bass clef. The first staff is labeled 'à 4 parties' and contains four measures of music with notes and rests, and a final measure with a triple suspension. Fingerings are indicated above the notes: 6, 6/4, 7, 3, 7, 5, 5, 7, 7. The second staff contains four measures of music with notes and rests, and a final measure with a triple suspension. Fingerings are indicated above the notes: 2, 7, 7, 6/4, 5/3, 5/4, 7, 5, 7, 8, 7, 3. The third staff is labeled 'à 5 parties' and contains four measures of music with notes and rests, and a final measure with a triple suspension. Fingerings are indicated above the notes: 7, 8, 9, 5, 9, 5, 8, 5, 3.

##### SUSPENSIONS QUADRUPLES ET QUINTUPLES.

Réaliser les fragments suivants, avec le nombre de parties indiquées.

Three staves of musical notation in bass clef. The first staff is labeled 'à 5 parties' and contains four measures of music with notes and rests, and a final measure with a quadruple suspension. Fingerings are indicated above the notes: 9/7, 5, 9/7, 5, -6/5, -6/5. The second staff is labeled 'à 6 parties' and contains four measures of music with notes and rests, and a final measure with a quadruple suspension. Fingerings are indicated above the notes: 7, 5, 9/7, 5, 9/7, 5. The third staff is labeled 'à 7 parties' and contains four measures of music with notes and rests, and a final measure with a quadruple suspension. Fingerings are indicated above the notes: 9/7, 5, 9/7, 5, 9/7, 5.

Prendre les Basses chiffrées des 3 premières marches du § 380 en cachant les parties supérieures, et les réaliser avec les mêmes clefs et le même nombre de parties que l'auteur.

Réaliser les 3 marches suivantes avec les clefs et le nombre de parties indiquées.

à 4 parties avec 5 clefs d'ut 1<sup>re</sup> ligne.

à 5 parties avec 4 clefs d'ut 1<sup>re</sup> ligne.

a 7 parties avec 4 clefs d'ut 1<sup>re</sup> ligne, une clef d'ut 5<sup>e</sup> et une clef d'ut 4<sup>e</sup>.

Réaliser à 4 parties les marches suivantes sur les suspensions doubles a résolution successive.

Réaliser les fragments suivants: les 9 premiers avec résolution naturelle et les 6 derniers avec résolution sur un autre accord.

Réaliser les Marches suivantes, en choisissant une disposition qui permette de faire pour la première, une Imitation entre le Soprano et l'Alto, une autre entre le Ténor et la Basse, et pour la 2<sup>e</sup>, des Imitations entre les mêmes parties, avec un croisement entre l'Alto et le Ténor.

## SUSPENSIONS SIMULTANÉES

Basses chiffrées à réaliser.

1

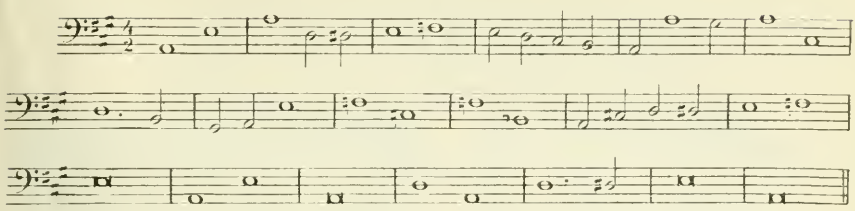
2



EMPLOI SIMULTANÉ DES ALTÉRATIONS ET DES SUSPENSIONS.

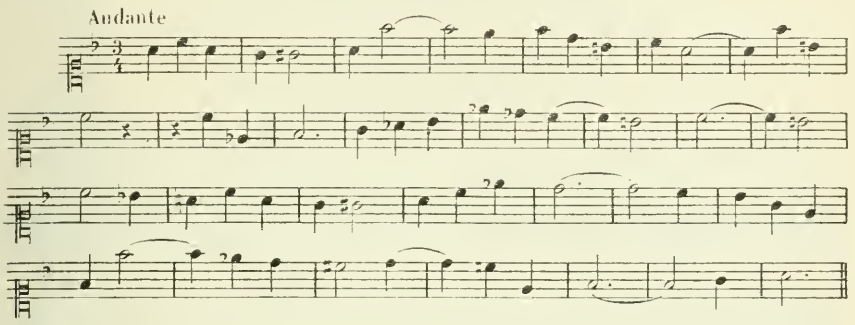
Basse à chiffrer et à réaliser.

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page 190)



Chant donné à réaliser.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 212)



ARTICLE V.

REMARQUES SUR L'ANALOGIE DE CERTAINES SUSPENSIONS AVEC CERTAINES NOTES INTÉGRANTES.

§ 382<sup>bis</sup> - Exemple 5 présente une double suspension, l'une supérieure, l'autre inférieure, se résolvant toutes deux sur la 6<sup>te</sup>. Cette manière de réaliser est très usitée, et il n'est point nécessaire pour la pratiquer que la 5<sup>te</sup> soit indiquée par le chiffrage: 7.6 suffit, et on peut faire cette double suspension toutes les fois qu'il est possible de préparer la 5<sup>te</sup>. - Comme le dit Reber, il est indifférent d'analyser cette formule harmonique comme accord de 7<sup>e</sup> se résolvant exceptionnellement ou comme suspension double.

L'application de cet exemple donne lieu à la Marche suivante très usitée. Elle doit être ajoutée aux résolutions exceptionnelles des Marches sur les 7<sup>es</sup> des diverses espèces :





Le chiffre 7 suivi de 6 peut du reste être considéré comme représentant l'accord de 7<sup>e</sup> se résolvant exceptionnellement. — Dans ce cas, pour la douceur de la réalisation, il faut, si on ne peut préparer la 5<sup>te</sup>, la faire arriver par *degré conjoint* et par *mouvement contraire avec la Basse* (Ex: 1), ou *tout au moins par mouvement contraire* (Ex: 2). — La meilleure résolution de cette 5<sup>te</sup> est sur la 6<sup>te</sup>; cependant l'Ex. 3 est d'un excellent effet.

1

EX:

2

3

La Marche suivante chiffrée 7 6 se réalise donc souvent comme suit :

L'exemple 8 du § 382 contient une agrégation de notes dont il a déjà été question au § 246<sup>bis</sup>. — L'analyse peut en être faite soit comme renversement d'accord de 9<sup>e</sup> majeure sans fondamentale, soit comme suspension de la fondamentale de l'accord de 7<sup>e</sup> dominante. Cet Exemple doit donc se chiffrer par  $\frac{4}{+2}$  ou  $-7$ . L'Exemple 9 doit se chiffrer par 2.

Les accords suivants dont la disposition est obligatoire voyez accord de 9<sup>e</sup> majeure, page 92 du Traité :

présentent également une analogie avec des accords à suspensions, et peuvent être employés comme tels. Dans ce cas, la disposition des notes est *facultative*, et les chiffres doivent être placés dans leur ordre naturel ;

De même que les autres suspensions, celle-ci peut se résoudre sur l'accord suivant, mais cela est peu usité, à cause de la grande dureté qui en résulte :

*peu usité*

EX. 

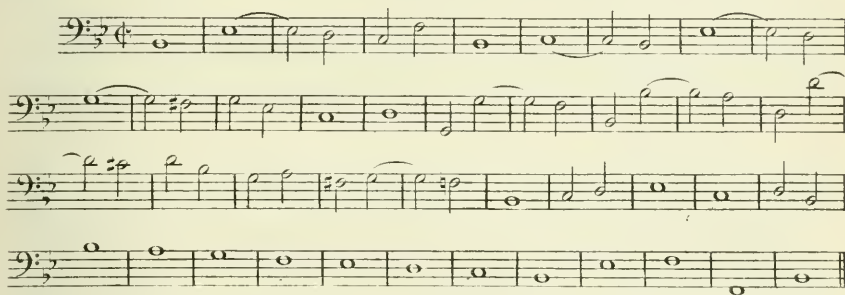
Après le précédent § 382<sup>bis</sup>, faire les exercices suivants :

### EXERCICES.

Analogie de certaines suspensions avec certaines notes intégrantes (et plus spécialement celle qui concerne le chiffre 7 6).

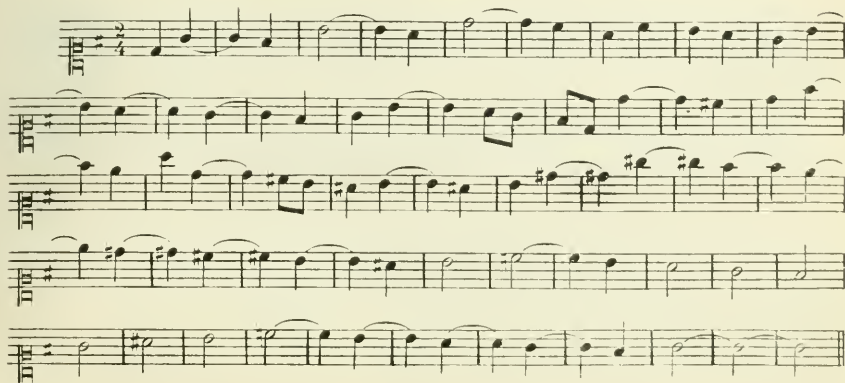
Basse à chiffrer et réaliser.

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page 191)



Chant donné à réaliser.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 212)



## Des retards irréguliers.

§ 585<sup>bis</sup>—Nous conserverons la dénomination: retards *irréguliers* pour tous les cas consignés dans ce chapitre. La distinction sera ainsi bien nette entre ceux-ci et tous les cas que précédemment nous avons désignés par l'expression de: *retards* ou *suspensions*.

§ 585<sup>bis</sup>—Les Ex: 7 et 8, à cause de la continuité de leur rythme, sont considérés par la plupart des auteurs comme: *accords syncopés sur la basse*; cette distinction n'a du reste aucune importance.

§ 586<sup>bis</sup>—A propos du renvoi de l'Ex: 10<sup>bis</sup>, nous préférons analyser le la de la partie intermédiaire comme anticipation; cela nous paraît plus conforme au sentiment musical de ce passage.

N.B.—Ces retards irréguliers sont si peu usités que nous n'en donnons pas de leçon spéciale.

Ambroise Thomas en a fait une application très expressive et très heureuse dans une romance de MIBOX.

EX.

## CHAPITRE III.

## De l'Anticipation.

§ 588<sup>bis</sup>—Nous croyons qu'il est plus musical de rattacher l'Ex: 6 au chapitre de l'appoggiature et de ne pas faire figurer ici les accords de 11<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> tonique.

§ 589<sup>bis</sup>—Lorsque l'anticipation est à la fois *indirecte et descendante*, elle ne doit pas former un intervalle de 9<sup>e</sup> majeure ou mineure avec une partie intermédiaire, surtout si cette partie n'est ni la tonique ni la dominante.

EX.

N.B.—L'anticipation n'étant généralement usitée qu'à la partie supérieure, nous ne donnons comme Exercices que des Chants.— Nous traiterons les accords de 11<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> tonique aux Chapitres de la Pédale et de l'appoggiature, où *seulement* ils peuvent, selon nous, être analysés d'après leur vrai caractère.

Après le précédent § 289<sup>bis</sup>, faire les Exercices suivants:

## EXERCICES.

## ANTICIPATION.

2 Chants donnés à réaliser.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 212)

1

2

## CHAPITRE IV.

## De la Pédale.

DES ACCORDS DE 11<sup>e</sup> ET 13<sup>e</sup> TONIQUE.

§ 393<sup>bis</sup> — Les accords de 11<sup>e</sup> et de 13<sup>e</sup> tonique ne sont autre chose que les accords de 7<sup>e</sup> dominante, de 9<sup>e</sup> majeure et 9<sup>e</sup> mineure, placés sur la tonique ou sur une note considérée momentanément comme tonique. — Nous les avons déjà entrevus, employés comme suspensions simultanées (§ 379<sup>bis</sup>) et nous avons vu que dans ce cas, il suffit de prolonger le chiffreage précédent par une ligne horizontale pour que l'indication en soit précise. — Employés sur une Pédale, et comme appoggiatures, ils ont un chiffreage propre qui est le suivant :

-7 pour l'accord de 7<sup>e</sup> dominante avec ou sans fondamentale sur la tonique (11<sup>e</sup> tonique).

EX:

$\begin{smallmatrix} 6 \\ +7 \end{smallmatrix}$  pour la 9<sup>e</sup> majeure sans fondamentale (13<sup>e</sup> tonique majeure) et  $\begin{smallmatrix} -7 \\ 6 \end{smallmatrix}$  pour la 9<sup>e</sup> mineure sans fondamentale (13<sup>e</sup> tonique mineure);

EX:

$\begin{smallmatrix} 6 \\ -5 \end{smallmatrix}$  pour la 9<sup>e</sup> majeure avec fondamentale (13<sup>e</sup> tonique majeure) et  $\begin{smallmatrix} +7 \\ 5 \end{smallmatrix}$  pour la 9<sup>e</sup> mineure avec fondamentale (13<sup>e</sup> tonique mineure);

EX:

De cette façon, on voit que la disposition obligée de certaines notes (voir accord de 9<sup>e</sup> majeure, page 92 du Traité) est clairement indiquée, et qu'il ne peut y avoir de confusion.

Sur une Pédale ces accords peuvent se placer *indifféremment* sur les temps forts ou sur les temps faibles;

EX:

tandis que comme appoggiatures, ils doivent accuser un temps fort, ainsi que nous le verrons plus loin à l'article: Appoggiature.

Lorsqu'on écrit à 4 parties, les accords de 11<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> tonique ne peuvent être complets (moins encore à 3 parties). Le sentiment mélodique *servira de guide* pour les notes à supprimer. — Ainsi, *selon les cas*, on pourra écrire des différentes manières suivantes :

Les accords marqués d'une petite croix + sont les plus complets, parce qu'ils renferment les notes caractéristiques essentielles. Mais tous ces accords ne peuvent avoir leur véritable effet de plénitude qu'à 5 et 6 parties;

EX:





§ 405<sup>1er</sup> — L'exemple du § 405<sup>bis</sup> (REBER) peut encore être réalisé ainsi :

Ces sortes de Pédales supérieures ou médiales peuvent pourtant se pratiquer dans l'harmonisation des Chants donnés, pourvu que la Pédale ne soit jamais étrangère à deux accords consécutifs (§ 404).

*N.B.* — Avant de faire les exercices, nous appellerons de nouveau l'attention sur le § 397, où il est dit que : c'est la partie la plus rapprochée de la Pédale qui doit servir de véritable Basse aux parties supérieures, sauf dans les passages où la Pédale est note intégrante.

Cette partie doit donc être traitée en bonne Basse, et être *chiffrée comme telle* toutes les fois que la Pédale n'est pas note intégrante.

Cependant en certains cas comme le suivant, la partie la plus rapprochée de la Basse pourrait être en contradiction avec ce qui vient d'être dit, à cause du mouvement conjoint des parties et de la douceur des enchaînements :

Après le précédent § 405<sup>1er</sup>, faire les exercices suivants :

## EXERCICES.

### PÉDALES.

Fragments divers à réaliser.

Pédale inférieure de tonique.

Pédale inférieure de dominante.





Basse donnée à chiffrer et à réaliser.

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR, page 191)

(1) Nous écrivons la partie immédiatement supérieure à la Pédale, afin de faciliter le travail de l'élève, et aussi pour lui montrer la voie qu'il devra suivre lorsqu'il aura plus tard à réaliser les Pédales sans aucune indication.

2 Chants donnés à réaliser.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 213)

A B. Nous indiquons dans ces deux chants les Pédales qu'on doit y introduire, avec le point de départ et le point d'arrivée.

1

Ped. infér. de dom. ...

Ped. de tonique ...

2

Ped. méd. de dom. ...

Ped. infér. de dom. ...

Ped. infér. de tonique ...

## DEUXIÈME PARTIE.

Notes accidentelles de 2<sup>m</sup> classe.

ou

Notes essentiellement mélodiques. (Voir le N. B.)

### CHAPITRE I.

DES NOTES QUI SERVENT D'ORNEMENT A UNE NOTE PRINCIPALE.

#### LOIS GÉNÉRALES.

N. B. Toute cette deuxième partie concernant les notes essentiellement mélodiques est traitée par REBER d'une façon particulièrement remarquable. Nous avons peu de chose à y ajouter, sinon des exercices et des leçons sur ces matières. Lorsqu'on aura étudié complètement et soigneusement cette partie, il n'y a pas de faits harmoniques ni d'aggrégations de notes qu'on ne puisse facilement et clairement analyser, car elle comprend aussi bien les cas de pure et sévère réalisation de l'harmonie ancienne, que ceux que peuvent comporter les recherches, les trouvailles et les finesses de l'Art le plus moderne.

#### RÈGLES GÉNÉRALES DE RÉALISATION.

§ 419<sup>bis</sup>.—La règle du § 419 est excellente dans son principe, la 3<sup>m</sup> majeure étant toujours un intervalle très délicat; cependant il ne serait pas impossible avec une valeur courte de faire la réalisation suivante:

All<sup>to</sup>

Il faut ajouter que si la broderie était d'un ton inférieur ou supérieur au lieu d'un  $\frac{1}{2}$  ton, l'effet serait sensiblement meilleur et plus admissible encore.

And<sup>te</sup>

EX

## ARTICLE I.

## DE L'APPOGGIATURE.

§ 424<sup>bis</sup> - L'appoggiature peut être également précédée d'une sorte de préparation qui n'est autre chose que l'anticipation de l'appoggiature.

EA.

Musical score for EA. in 3/4 time. The score consists of two staves (treble and bass clef). The music features a piano accompaniment with several notes marked with an appoggiatura (app.) and an anticipation (marked with a star \*). The first appoggiatura occurs on the second measure, and the first anticipation occurs on the fourth measure. The piece concludes with a final appoggiatura on the fifth measure.

Voici un remarquable fragment d'Hamlet (d'AMBROISE THOMAS), où cet artifice est fréquemment employé. Nous l'indiquons comme ci-dessus par une \*.

HAMLET  
fin du 1<sup>er</sup> Acte.

Large

Musical score for HAMLET, fin du 1<sup>er</sup> Acte, in C major, 2/4 time, marked "Large". The score consists of two staves (treble and bass clef). The music features a piano accompaniment with several notes marked with an appoggiatura (app.) and an anticipation (marked with a star \*). The first appoggiatura occurs on the second measure, and the first anticipation occurs on the third measure. The piece concludes with a final appoggiatura on the fifth measure.

Musical score for HAMLET, fin du 1<sup>er</sup> Acte, in C major, 2/4 time, marked "Large". The score consists of two staves (treble and bass clef). The music features a piano accompaniment with several notes marked with an appoggiatura (app.) and an anticipation (marked with a star \*). The first appoggiatura occurs on the second measure, and the first anticipation occurs on the third measure. The piece concludes with a final appoggiatura on the fifth measure.

Musical score for HAMLET, fin du 1<sup>er</sup> Acte, in C major, 2/4 time, marked "Large". The score consists of two staves (treble and bass clef). The music features a piano accompaniment with several notes marked with an appoggiatura (app.) and an anticipation (marked with a star \*). The first appoggiatura occurs on the second measure, and the first anticipation occurs on the third measure. The piece concludes with a final appoggiatura on the fifth measure.

L'expression de cette phrase acquiert par ces anticipations une très grande intensité, ainsi qu'on peut s'en convaincre par l'exécution

(Voir pour le Chiffre des Appoggiatures, le N. B. du § 439<sup>bis</sup>)

§ 424<sup>ter</sup> - On vient de voir l'anticipation de l'appoggiature, mais il peut y avoir aussi l'appoggiature de l'anticipation.

EA

Musical score for EA in 3/4 time. The score consists of two staves (treble and bass clef). The music features a piano accompaniment with an appoggiatura of an anticipation (marked with a star \*). The first appoggiatura occurs on the second measure, and the first anticipation occurs on the third measure. The piece concludes with a final appoggiatura on the fifth measure.

Pour l'appoggiature de l'appoggiature Voir Ex. 32 du § 435, page 182 du Traité.

N. B. Appliquer le plus souvent possible l'observation contenue dans les trois dernières lignes du § 425.

§ 425<sup>bis</sup> - Si l'appoggiature n'est pas frappée simultanément avec la note principale doublée, l'effet est sensiblement plus doux. On s'en convaincra facilement en comparant les deux Exemples suivants, dont le second est de beaucoup préférable au premier.

Mais si la note principale doublée a été entendue préalablement, l'effet de dureté disparaît tout à fait, surtout quand cette note doublée est la tonique ou la dominante;

§ 452<sup>bis</sup> - Le § 419 peut certainement aider l'instinct dans la plupart des cas, cependant il est lui même incomplet, et on peut ajouter à ce § que, si l'ornement est une 2<sup>de</sup> majeure, il est beaucoup moins dur et par conséquent admissible.

§ 453<sup>bis</sup> - Cependant l'Ex: 25 nous paraît dur, et nous n'en conseillons pas l'emploi.

§ 458<sup>bis</sup> - L'Auteur nous semble ici avoir fait une erreur, car les exemples 37 et 38 se trouvent également conformes à la définition du § 267.

§ 459<sup>bis</sup> - Revoir de nouveau le § 393<sup>bis</sup> (page 125), où nous indiquons la manière de chiffrer et de réaliser ces accords.

## CHIFFRAGE DES APPOGGIATURES.

A. B. Les appoggiatures résultant des accords de 11<sup>e</sup> et de 13<sup>e</sup> tonique se chiffrent toujours. — Celles qui forment des équivoques avec des accords connus ou avec des accords à suspensions *peuvent* se chiffrer lorsqu'on veut les indiquer d'une façon absolue. — Toutes les autres ne se chiffrent généralement pas, sinon pour désigner clairement une disposition *spéciale* des notes.

Après le § 442, faire les Exercices suivants, dont on trouvera le corrigé à la fin du Volume :

## APPOGGIATURES.

## 2 Chants donnés.

Orner ce 1<sup>er</sup> chant d'appoggiatures, en chercher la Basse et la chiffrer, *sans réaliser*.<sup>(1)</sup> (On ne réalisera ces deux chants qu'en second travail, avec l'harmonie de l'Auteur, (pages 214 et 215).

1

<sup>(1)</sup> Trois portées sont nécessaires pour le Travail de ces deux chants: une pour la partie donnée, une pour la partie ornée ou simplifiée, et une pour la Basse chiffrée.

Supprimer les Appoggiatures dont ce 2<sup>d</sup> Chant est orné, en chercher la Basse et la chiffrer, *sans réaliser*.

2





ACCOROS DE 11<sup>e</sup> ET DE 13<sup>e</sup> TONIQUE EMPLOYÉS  
 COMME APPOGGIATURES SIMULTANÉES ET SUR PÉDALES.

REMARQUES. 1<sup>o</sup> - Les accords de 11<sup>e</sup> et de 13<sup>e</sup> tonique étant d'un emploi très fréquent sur des Pédales et comme appoggiatures, nous en donnons ci-après trois leçons spéciales à ce double point de vue: Une basse et deux chants.

2<sup>o</sup> - Ces trois leçons ne renferment pas d'autres Appoggiatures que celles qui forment les accords de 11<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> tonique.

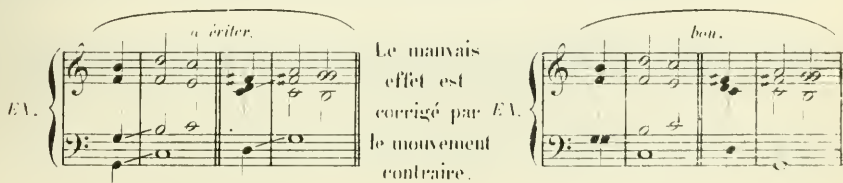
3<sup>o</sup> - Une Pédale n'est pas toujours de longue durée; il en est de fort courtes qui peuvent porter ces accords:



4<sup>o</sup> - Les accords de 11<sup>e</sup> et de 13<sup>e</sup> tonique doivent, pour produire un bon effet, être précédés d'un accord de la dominante, ou tout au moins d'un de ses deux premiers renversements;



5<sup>o</sup> - Il faut éviter dans l'emploi de ces accords, que deux parties en 8<sup>ves</sup> arrivent sur la 7<sup>e</sup> majeure, par mouvement direct;







Chant donné à réaliser  
résumant la plupart des espèces d'appoggiatures.

(HARMONIE DE L' AUTEUR page 247)

**Mod<sup>to</sup>**

rit. A tempo.

## ARTICLE II.

### DE LA BRODERIE.

§ 445<sup>bis</sup>. — La règle du § 419 est surtout moins rigoureuse si la valeur de la broderie est courte; ainsi l'Ex: suivant serait admissible (Voir § 419<sup>bis</sup>, où nous avons déjà fait la même observation et donné un ex: analogue).

**Mod<sup>to</sup>**

EX:

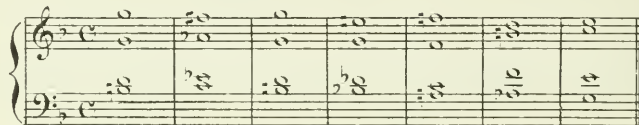
REMARQUES. — 1<sup>o</sup>. — L' Ex: 21 du § 448 contient des broderies auxquelles on peut appliquer également la règle du § 487, qui dit que: la note dissonante peut être séparée de sa note de résolution par quelqu' autre note intégrante de l'accord. Cette même remarque est faite aussi au chapitre des suspensions (§ 338<sup>bis</sup>).

2<sup>o</sup>. — L' Ex: 25 doit être intitulé: Broderie de la suspension, ou du retard

3<sup>o</sup>. — L' Ex: 26 doit être intitulé: Broderie du retard irrégulier.

4<sup>o</sup>. — L' Ex: 30 mérite d'être analysé au point de vue des Pédales:

Il a cela de curieux qu'il renferme 2 mesures (la 5<sup>e</sup> et la 6<sup>e</sup>) dans lesquelles la Pédale intermédiaire *Sol* n'est point note intégrante des accords. En outre, la mesure 6 contient en même temps que la Pédale *Sol*, une seconde Pédale de tonique intermédiaire *Do*. De sorte que l'harmonie simple, sans Broderie ni Pédale, doit être réduite ainsi:



5<sup>o</sup>. — Les syncopes de l' Ex: 38 du § 450<sup>bis</sup> du Traité donnent le sentiment d'appoggiatures et peuvent être analysées comme telles. — De même les 3<sup>o</sup>es noires de chaque mesure dans l' Ex: 39.


X. B. — Nous devons ajouter au § 451 que tous les exemples qu'il vise sont surtout admissibles si la Broderie est le résultat d'un *dessin persistant*, et d'autant meilleurs que les valeurs sont plus courtes. Nous observerons aussi que les 8<sup>o</sup>es des Ex: 43 et 44 sont moins bonnes et d'un effet plus plat que les 5<sup>o</sup>es des Ex: 40, 41 et 42

§ 453<sup>bis</sup>. — L' Exemple 58 ne paraît pas répondre au contenu de ce §, car ce n'est point une 4<sup>e</sup> augmentée qui succède à une 5<sup>e</sup> diminuée, mais bien trois 5<sup>o</sup>es diminuées de suite.

§ 456<sup>bis</sup>. — L' Exemple 70 présente un cas dont il a déjà été parlé au § 433<sup>bis</sup>.

Nous répétons que cet exemple nous paraît dur, et de nouveau, nous n'en conseillons pas l'usage.

REMARQUES. — 1<sup>o</sup>. — La broderie ne doit pas se trouver en contact de seconde mineure avec la 3<sup>e</sup> majeure d'un accord quelconque;

EX:  si non dans le courant d'une marche harmonique, afin de ne pas interrompre la symétrie d'un dessin.



2<sup>o</sup>. — Dans la réalisation des Basses, la broderie doit être traitée sévèrement; ce n'est que dans les chants (selon leur caractère et leur style), que cet ornement peut revêtir les diverses formes consignées dans ce chapitre.

3°. — Dans le style rigoureux, la broderie et les notes de passage sont les seuls ornements usités.

N. B. — Nous allons donner deux Basses à traiter dans le style rigoureux, et un chant libre qui renfermera la plupart des espèces de broderies.

On les analysera et on les indiquera par le signe —.

Après les précédentes remarques, faire les exercices suivants:

### EXERCICES.

#### BRODERIES.

Basses à chiffrer et à réaliser.

(CHIFFRAGE DE L' AUTEUR page 192)

OBSERVATIONS. — 1°. Avec la broderie, la résolution d'une suspension peut être anticipée de la manière suivante: — Cette façon de réaliser est très usitée.

EX: 

2°. — Il va sans dire qu'on pourra, et même qu'on devra faire des broderies dans les parties supérieures, mais avec une grande sobriété et lorsque cet ornement se présentera d'une façon naturelle.

All<sup>o</sup>



Chant donné à réaliser,

(HARMONIE DE L' AUTEUR page 217)

N. B. — Ce chant présentant d'assez sérieuses difficultés, l'élève le réalisera de suite avec l'harmonie de l'Auteur.

And<sup>te</sup>

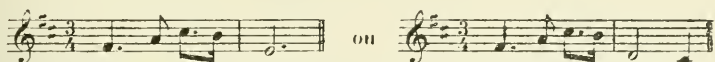
## ARTICLE III.

## DE L'ÉCHAPPÉE.

N. B. — Etudier tout cet article, auquel nous n'ajouterons que l'analyse du cas suivant, assez curieux, mais cependant très pratique :



Ces deux exemples doivent se rattacher au second alinéa du § 459 où il est dit que: l'échappée peut être ornée par l'appoggiature, et aussi être suivie d'une appoggiature; seulement ici l'échappée est séparée de la note réelle qui la précède par un intervalle de quarte, ce qui est irrégulier; il faut donc pour analyser ce passage, supposer la suppression d'une note de la mélodie, et la rétablir ainsi qu'il suit.



ce qui est identique aux Ex: 6<sup>ter</sup>, 14 et 14<sup>bis</sup>.

Après ce N. B., faire l'exercice suivant:

### EXERCICE.

#### ÉCHAPPÉE.

Chant donné à réaliser.<sup>(1)</sup>

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 218)

N. B. Comme pour la Broderie, l'élève réalisera de suite ce chant avec l'harmonie de l'auteur

(1) On verra dans ce chant plusieurs exemples d'échappées inférieures se résolvant sur une note supérieure.

## CHAPITRE II.

## DES NOTES DE PASSAGE.

§ 465<sup>bis</sup>. — Cependant on trouve dans les maîtres anciens de nombreux exemples en contradiction avec la fin de ce paragraphe, notamment dans BACH où des passages semblables aux suivants se rencontrent fréquemment, et sont très doux, si les deux parties qui forment dissonance au moment du changement d'accord procèdent *par degrés conjoints et surtout par mouvt contraire*:

très doux à cause du mouvt contraire.      moins doux à cause du mouvt direct.      un peu dur à cause des degrés disjoints de la 2<sup>e</sup> partie.

EX:

On voit que l'application de ces cas est la même avec la Broderie qu'avec la note de passage.

§ 475<sup>bis</sup>. — Dans le style rigoureux, on évite généralement qu'une note de passage frappe *simultanément* et par *mouvt semblable* avec une note réelle de l'accord. On évite aussi que le changement d'accord *coïncide* avec la note de passage ou la Broderie, par quelque mouvement qu'il arrive et dans quelque partie que se trouvent ces notes étrangères. L'Exemple ci-dessus du § 465<sup>bis</sup> n'est donné que pour servir à l'analyse. — Dans le style libre seulement on en pourrait faire l'application ainsi que du contenu du § 475.

§ 475<sup>ter</sup>. — Les rythmes de 2 notes allant d'un temps fort à un temps faible:

sont généralement d'un effet boiteux. On doit s'efforcer de les éviter et leur préférer ceux allant du temps faible au temps fort:

à moins que l'auteur, pour un effet particulier, n'ait donné lui-même l'exemple de ces rythmes dans la partie donnée.

Ils sont au contraire très bons s'ils s'arrêtent sur une note syncopée:

ou si une autre partie répond par un rythme semblable du temps faible au temps fort:



§ 477<sup>bis</sup>. — Lorsqu'un échange avec notes de passage vient aboutir par mouv<sup>t</sup> direct sur l' 8<sup>ve</sup>, il en résulte deux 8<sup>ves</sup> considérées comme consécutives et par conséquent défendues :



Un échange dans un mouvement vif, même sans notes de passage, n'est pas élégant, et doit être évité par les compositeurs soucieux de la pureté dans l'art d'écrire.



§ 485<sup>bis</sup>. — Le passage de la fondamentale à l'un de ses renversements dans les accords dissonants, ou d'un renversement à un autre, se fait fréquemment au moyen de notes de passage. — Dans ce cas on prolonge simplement le chiffre par une ligne horizontale.



§ 487<sup>bis</sup>. — Lorsque des notes de passage aboutissent à l'unisson sur une note tenue, on doit éviter que l'intervalle précédant cet unisson soit une seconde mineure :



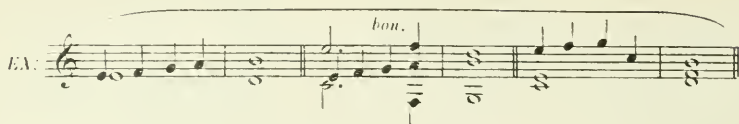
De même, les rapports de 7<sup>e</sup> maj. et de 9<sup>e</sup> min. doivent être évités, relativement à l' 8<sup>ve</sup>, sur la 3<sup>e</sup> maj. d'un accord ;



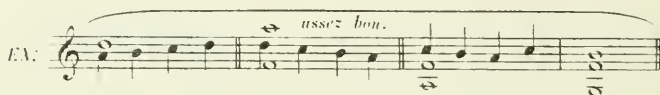
excepté pourtant s'il y avait un mouv<sup>t</sup> chromatique qui en adoucît l'effet :



Mais si au contraire les deux parties partent de l'unisson ou de l'8<sup>ve</sup> pour s'en éloigner, ces rapports de notes sont sans inconvénient.

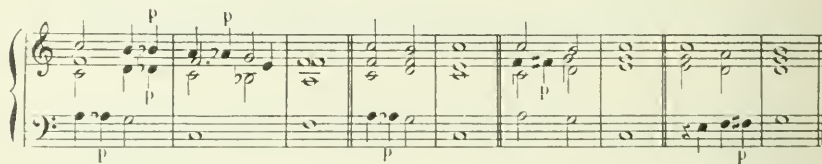


Les rapports de 2<sup>de</sup> maj., 7<sup>e</sup> min. et 9<sup>e</sup> maj. n'offrent pas le même danger.

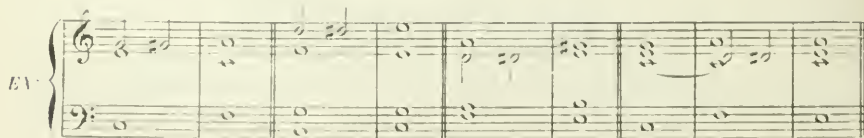


§ 489<sup>bis</sup>. — La plupart des notes accidentées produisant les modulations passagères dont il a été question au § 142, ont tout à fait le caractère de notes de passage chromatiques, à cause du peu d'importance de la modulation, laquelle ne détruit en rien l'impression tonale. Elles doivent donc, comme le dit REBER, *préférentiellement s'analyser comme notes de passage*. Voir le Do ♯ de la 2<sup>de</sup> mesure à la Basse, Ex: 92, et le Mi ♭ de la 2<sup>de</sup> mesure, à la 4<sup>e</sup> partie, Ex: 93.

A ces exemples on peut joindre les suivants:

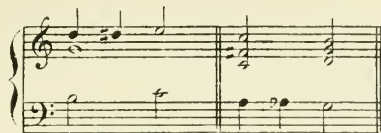


§ 490<sup>bis</sup>. — Quand les notes accidentées servant à former des accords altérés n'accusent pas un temps fort, et sont le résultat d'un mou<sup>ve</sup>ment chromatique, elles doivent *s'analyser préférentiellement comme notes de passage*. Tel est en effet le véritable caractère des harmonies suivantes. Les altérations qu'elles contiennent ne sont en réalité que des altérations mélodiques. (Voir Chapitre des Altérations § 265).



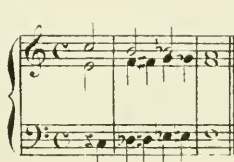
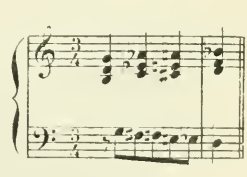
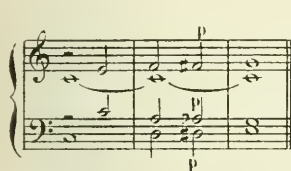
Analyser de même les Ex: 95 et 96.

Au § 263 cité plus haut, remarquer les deux exemples suivants, données par REBER, où les notes accidentées des temps faibles sont également des notes de passage:

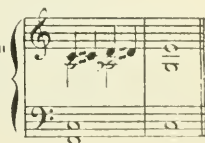


On voit donc, comme nous le disons plus haut, qu'une grande partie des notes formant des accords altérés s'analysent préférablement comme notes de passage chromatiques.

Les harmonies les plus imprévues et les plus bizarres peuvent du reste se former de cette manière. — Outre les Ex: 97 à 100 du § 490, en voici quelques autres:



Introduction  
de Faust.  
(Gomodi).



De tout ce qui précède, on peut conclure et poser en règle générale que: Toute note d'un accord devant franchir un intervalle d'un ton ascendant ou descendant pour aller sur l'accord suivant, est susceptible de recevoir une altération mélodique ayant le caractère de note de passage, et devant s'analyser comme telle, quelle que soit l'agrégation qui en résulte.

Des combinaisons infinies et très variées peuvent se trouver ainsi. Bien des harmonies qui surprennent et charment les oreilles délicates ne sont souvent que le résultat de notes de passage chromatiques adroitement présentées.

Il n'en faut pas faire abus comme de tout ce qui est un peu étrange, mais l'usage modéré et approprié au caractère du sujet qu'on traite peut en être excellent et donner à la fois du piquant et du relief à l'harmonie.

§ 495<sup>bis</sup>. — Le Do de l'exemple 404 a déjà été signalé comme Pédale supérieure au § 405<sup>bis</sup> du Traité, mais il est bien préférable d'analyser cet exemple et d'autres analogues d'après la définition qu'en donne ici RFBER.

Les Ex: suivants peuvent aussi se rattacher à cette définition; nous les avons déjà vus, analysés différemment (comme 7<sup>es</sup> doublées dont une se maintient en place, ou comme petites Pédales intérieures).

EX:


§ 495<sup>ter</sup>. — Il reste à ajouter à tout ce qui vient d'être dit sur les notes de passage: que celles-ci peuvent parfois servir de préparation à un retard; il faut, dans ce cas que le style se prête à ce genre d'artifice:

EX:

En supprimant la liaison qui constitue le retard, l'analyse doit se faire comme il a été dit au § 424<sup>ter</sup>, c'est-à-dire comme Anticipation de l'Appoggiature.

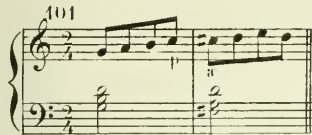
## APPENDICE DES DEUX CHAPITRES PRÉCÉDENTS.

### RÉFLEXIONS SUR L'ANALYSE DES DIFFÉRENTES NOTES MÉLODIQUES.

§ 494<sup>bis</sup>. — Certains cas peuvent pourtant et très logiquement s'analyser de différentes manières, comme par exemple: 

D'après la théorie, le fa et le ré doivent être analysés comme notes de passage; cependant l'accent que la nature de la phrase leur imprime, peut très bien les faire considérer comme appoggiatures. — Ainsi des Ex: 101 et 102 (page 207 Reber).

101



102



Nous admettons donc, dans des cas semblables, une double interprétation; mais nous préférons celle qui se rapproche du véritable sentiment musical que comporte le passage à analyser.

### MANIÈRE DE CHIFFRER L'HARMONIE CONTENANT DES NOTES ESSENTIELLEMENT MÉLODIQUES.

§ 495<sup>bis</sup>. — Dans le V. B. du § 439<sup>bis</sup>, nous avons déjà dit, en parlant des appoggiatures, qu'elles ne se chiffrent généralement pas, sinon pour désigner *clairement* une disposition *spéciale* des notes. Nous répétons ici cette observation en l'appliquant à toutes les notes essentiellement mélodiques.

En conséquence, on pourra, si on y trouve un avantage *pour indiquer la disposition pure et élégante des parties*, chiffrer les notes étrangères à l'harmonie, mais on n'usera de ce moyen qu'avec une grande sobriété.

Nous allons donner des leçons spéciales sur les notes de passage et les Broderies réunies. Puis nous donnerons à réaliser une grande partie des marches déjà vues dans ce cours, et quelques autres, avec adjonction de notes de passage et de broderies. — Ce retour en arrière avec de nouveaux éléments ne peut qu'être très profitable aux progrès de l'élève et à la solidité de ses études. Nous terons ensuite, dans une série de petits Partimenti: Basses et chants donnés, l'application de tous nos principes théoriques *dans le style rigoureux*. — Ce sera une préparation à des exercices plus développés et plus libres sur l'ensemble des Etudes. — C'est alors que viendront les travaux indiqués par REBER page 209, et ceux que nous nous réservons d'indiquer nous-même.

Après les indications précédentes, faire les exercices suivants, dont on trouvera le corrigé à la fin du volume.

NOTES DE PASSAGE ET BRODERIES.

(à l'exclusion des autres notes accidentelles).

2 Basses données.

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR pages 493 et 494)

Orner cette 1<sup>re</sup> Basse, et la chiffrer *sans réaliser*:<sup>(1)</sup>

Réaliser ensuite avec l'Harmonie de l'Auteur.

1

Oter à cette 2<sup>de</sup> Basse les notes de passage, les Broderies, et la chiffrer *sans réaliser*.

Réaliser ensuite avec l'harmonie de l'Auteur.

2

(1) Deux portées sont nécessaires pour ce travail: une pour la partie donnée, l'autre pour la partie ornée ou simplifiée avec le chiffrage.



## 2 Chants donnés.

Orner ce 1<sup>er</sup> chant, en chercher la Basse et la chiffrer sans réaliser.<sup>(1)</sup>

On ne réalisera ces deux chants qu'en second travail, avec l'harmonie de l' Auteur, pages 248 et suivantes.

1

Supprimer les notes de passage et broderies de ce 2<sup>d</sup> chant, en chercher la basse et la chiffrer sans réaliser.

2

(1) Trois portées sont nécessaires pour le travail de ces chants: une pour la partie donnée, une pour la partie ornée ou simplifiée, et une pour la Basse chiffrée.



avec Imitations, Variantes, Notes de passage et Broderies (1).

### 1<sup>re</sup> SÉRIE.

La plupart de ces Marches ont déjà été pratiquées précédemment. On doit y introduire les Variantes *en Imitations* qui sont indiquées après chaque marche; chercher la partie que doit occuper la Variante et ensuite celle qui doit l'imiter; se rappeler qu'à la fin d'une marche la symétrie peut être interrompue, s'il y a nécessité de le faire pour la bonne disposition finale; écrire d'abord la Marche Simplement en notes intégrantes, et ensuite autant de fois qu'il y a de Variantes indiquées. — On est quelquefois obligé, pour éviter des 5<sup>es</sup> ou des 8<sup>es</sup> provoquées par une Variante, de modifier un peu la disposition primitive de la Marche.

*A. B.* Lorsque dans une Marche d'accords dissonants un dessin donnant lieu à une imitation est proposé par la dissonance, il doit y être répondu par la dissonance et non par une autre partie.

EX:

1

Variantes  
à introduire.

1

2

2

Var. 1

2

3

Var.

4

Var. 1

2

(1) Nous indiquons, à la fin du Volume, les ouvrages où se trouve la réalisation de ces Marches.

5 

6 

7 

8 

9 

10 

11 

12 

13 

14 

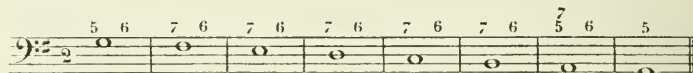
2<sup>e</sup> SÉRIE.

Dans cette 2<sup>e</sup> Série, les Variantes ne sont plus indiquées. — L'élève doit les trouver lui-même, et les employer avec sobriété dans les valeurs.

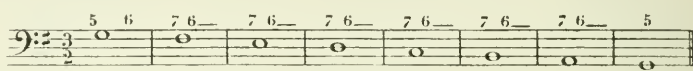
Beaucoup de ces Marches ne comportent pas d'imitations, mais simplement des notes de passage et Broderies. Quelques unes même ne comportent aucun de ces éléments. En ce cas, on en fera une seule réalisation en notes intégrantes. Quelquefois aussi les croisements sont inévitables. Un certain nombre doivent être écrites à moins ou à plus de 4 parties, et avec des clefs spéciales, selon les indications données.

N<sup>o</sup> 1.

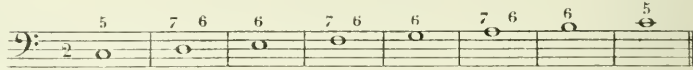
à 4 parties.

N<sup>o</sup> 2.

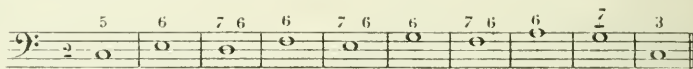
à 4 parties.

N<sup>o</sup> 3.

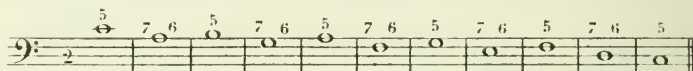
à 4 parties.

N<sup>o</sup> 4.

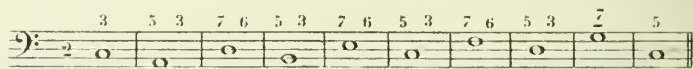
à 4 parties.

N<sup>o</sup> 5.

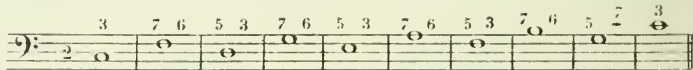
à 4 parties.

N<sup>o</sup> 6.

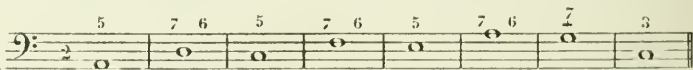
à 4 parties.

N<sup>o</sup> 7.

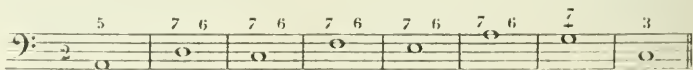
à 4 et 5 parties.

N<sup>o</sup> 8.

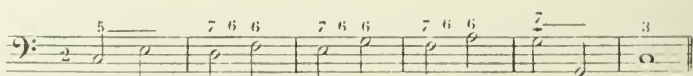
à 3 et 4 parties.

N<sup>o</sup> 9.

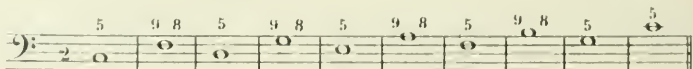
à 4 parties.

N<sup>o</sup> 10.

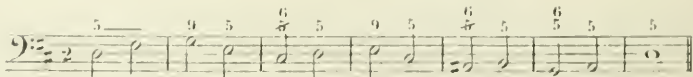
à 4 parties.

N<sup>o</sup> 11.

à 4 et 5 parties.

N<sup>o</sup> 12.

à 4 parties.











Nous ne pouvons mieux faire en terminant ce travail sur les Marches, que de citer un texte même de Cherubini, relativement à l'emploi qu'on en doit faire. Voici ce texte :

« Avant de terminer ces observations, il est essentiel d'en faire une qui doit préserver les jeunes compositeurs de l'abus qu'ils pourraient faire dans l'emploi de ces suites.

« On ne saurait donc assez leur recommander, en introduisant ces suites dans leurs compositions, de ne pas pousser leur durée aussi loin qu'on l'a fait dans les exemples de ce recueil.

« La plupart n'étant exposées ici que d'une manière élémentaire et en forme de leçons, ce ne serait pas une faute de les traiter de même dans des morceaux de musique, mais un défaut qui donnerait à ces compositions de la monotonie, un style scolastique et pédant qui ferait présumer que le compositeur sort fort récemment des bancs de l'école. Il faut en conséquence, en pratiquant ces suites, n'en prendre que des fragments, et savoir s'arrêter à temps. Cette précaution, dictée par le goût, doit être observée non seulement dans la musique sacrée, mais surtout dans les compositions théâtrales. »

## Conseils aux élèves.

Arrivé à ce point de ses études, l'élève doit, après avoir pris connaissance des observations présentées ci-après sur l'emploi des imitations et du style concertant dans le genre rigoureux et libre, suivre les conseils donnés par Reber, page 209.

Il doit réaliser le plus grand nombre de leçons possible, de tous les genres, en suivant une progression continue comme difficulté. Il doit les faire d'abord avec son harmonie, et ensuite avec l'harmonie de l'auteur; s'il peut se procurer la *réalisation* même de l'auteur, ce sera très profitable pour lui, et son travail aura un double attrait et une double utilité, tant au point de vue de la comparaison qu'à celui des enseignements qu'il pourra y puiser.

Outre les leçons indiquées par Reber, on trouve, en en faisant un choix judicieux, beaucoup de Basses et de Chants intéressants à harmoniser dans les recueils suivants :

*STUDIUM DER HARMONIE* F. HILLER.

*TRAITÉ D'HARMONIE* A. SAVARD.

*ÉTUDES PRATIQUES D'HARMONIE* A. SAVARD.

*TRAITÉS D'HARMONIE* DOUJLEN, F. BAZIN, E. DURAND.

Il sera bon aussi, pour former son style, développer son goût et élever ses idées, que l'élève étudie et analyse les œuvres des grands maîtres de toutes les écoles et de toutes les époques, principalement parmi les classiques : Palestrina, Porpora, Tomelli, J.S. Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Gluck, Cherubini, Beethoven, Mendelssohn, etc.... et parmi les romantiques et les modernes : Weber, Schubert, Schumann, Meyerbeer, Hérold, Félicien David,



Berlioz, Bizet, Wagner.....

Nous ne nommons ici que les compositeurs morts. Si nous voulions indiquer les vivants français et étrangers, nous devrions faire une longue liste, car la jeune école est, heureusement, pleine de vitalité et de talent. Nous nous contenterons de citer en France, les membres actuels de l'Institut: MM. Ambroise Thomas, Ch. Gounod, E. Beyer, J. Massenet, C. Saint-Saëns, Léo Delibes, à qui nous devons un grand nombre d'œuvres remarquables. Beaucoup d'autres mériteraient les honneurs de la citation; nous préférons nous abstenir pour ne froisser la modestie d'aucun d'eux.

En ce qui concerne l'étude des œuvres de Wagner, nous ne la conseillons à l'élève que lorsqu'il sera bien maître de sa plume et de ses idées, car si elle est pleine d'intérêt et d'attrait, si la puissance de conception et d'expression du Maître novateur est profondément attachante, cette étude est aussi pleine de périls et fort troublante pour de jeunes musiciens *encore inhabiles de main et indécis de pensée.*— Nous ferons la même réflexion pour Berlioz; de plus, nous ajouterons que l'étude de ses ouvrages ne nous paraît pas opportune *pour de jeunes élèves*, en raison du peu de correction avec laquelle ils sont généralement écrits.— Cela ne nous empêche pas de rendre le plus *sincère hommage à son grand génie.* Mais on ne doit pas oublier que le présent ouvrage n'est qu'un ouvrage d'enseignement et non de haute esthétique, et qu'il est principalement destiné à former la main des élèves en leur apprenant *l'orthographe de leur art.*

## Observations générales

SUR L'EMPLOI DES IMITATIONS ET DU STYLE CONCERTANT

DANS LE GENRE RIGoureux ET LIBRE.

(Voir le Traité, page 269)

### DU STYLE RIGoureux CONCERNANT LES BASSES DONNÉES PRINCIPALEMENT.

N. B.— Les règles sur le style rigoureux données ici par Reber doivent être consultées.— Cependant elles sont plus ou moins confirmées ou modifiées par les *remarques* et *considérations* suivantes que nous conseillons de méditer sérieusement:

#### REMARQUES.

1<sup>o</sup>— Lire les 1<sup>re</sup>, 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> alinéas du § 525, page 269.

2<sup>o</sup>— A propos des Intervalles proscrits par le 4<sup>e</sup> alinéa, nous donnons plus loin des restrictions à cette sévérité.

3° - 5° alinéa: Quelques fausses relations sont tolérées, surtout quand la basse attaque la note caractéristique.

4° - 6° alinéa: Ce qui est dit de l'emploi du 2<sup>d</sup> renversement doit être observé dans le style rigoureux.

5° - Les 3 derniers alinéas, page 269 et les 8 premiers, page 270 contiennent les principes de la plus pure doctrine.

6° - Les 6 derniers de la page 270 sont considérés comme n'existant pas.

7° - Tous les autres alinéas de ce § 525, page 271, sont excellents. Nous répétons plus loin la plupart des observations qui y sont consignées, afin de donner un résumé aussi complet que possible de ce qui concerne ce genre de travail.

CONSIDERATIONS ET RECOMMANDATIONS PRINCIPALES  
RELATIVES A L'EMPLOI DES IMITATIONS ET DU STYLE CONCERTANT  
EN USAGE DANS LES CONCOURS D'HARMONIE DU CONSERVATOIRE DE PARIS

BASSE DONNÉE.

1° - La Basse est *le plus souvent* traitée dans le style rigoureux, c'est-à-dire que les seules notes étrangères à l'harmonie sont les notes de passage et les broderies.

2° - Les suspensions sont *très* usitées. Elles y sont quelquefois répétées et prennent alors le caractère expressif de l'appoggiature. - Les appoggiatures réelles y sont *fort rares*, et en tout cas ne doivent être employées dans la réalisation que si la Basse elle-même en contient.

3° - Les altérations n'y sont employées qu'avec une grande sobriété.

4° - Ne faire faire une partie que si elle n'a pas de mouvement obligé, et autant que possible sur un accord consonant.

5° - Être très sobre de croisements, et si l'on en fait en vue de la marche élégante des parties, ils doivent être de courte durée et principalement entre des voix de timbre différent.

6° - Si, au début d'une Basse, il y a quatre entrées distinctes en canon ou en imitation, et qu'elles puissent être rapprochées, il est bien de les faire arriver successivement; mais si elles ne peuvent se succéder qu'à des intervalles éloignés, il est préférable d'écrire de suite à 3 ou à 4 parties, et de ménager ensuite l'effet des entrées par de petits silences, lorsqu'elles doivent se produire.

7° - Dans le cours de la réalisation, éviter de faire faire longtemps l'une ou l'autre des parties. Cependant il est bon de mettre en lumière toutes les entrées qui présentent de l'intérêt, par de courts silences. On empêche ainsi la lourdeur de la

réalisation, et on en augmente la clarté.

8° - Préférer l'émision, même sur un temps fort, à une mauvaise disposition des voix et à une réalisation tourmentée ou maladroite. — Ne pas craindre, pour les mêmes motifs, de faire certains mouvements mélodiques tels que: 6<sup>te</sup> maj., 5<sup>te</sup> et 4<sup>te</sup> dim. s'ils se présentent d'une façon naturelle et chantante.

9° - Se souvenir que les notes syncopées descendant d'un degré à la Basse, provoquent le plus souvent un accord dissonant, ou tout au moins contenant une dissonance.

10° - Eviter de trop mouvoir les parties, de mettre dans la réalisation une trop grande recherche, et de trop la surcharger par une quantité excessive de notes. Ne pas perdre de vue non plus qu'on écrit pour des voix.

11° - Ne pas faire d'imitations au détriment de la pureté de l'harmonie. Ces sortes d'artifices doivent être employés avec sobriété et se présenter d'une manière simple et naturelle.

12° - Se *préoccuper* avant tout de la *clarté*; de l'*excellence* et de la *beauté* de l'harmonie, ainsi que de la *conduite mélodique* des parties.

13° - Ne pas oublier qu'on ne quitte généralement une Pédale que sur une harmonie dont elle est elle-même note intégrante.

14° - Lorsqu'une partie doit faire une entrée importante ou intéressante, éviter de faire chanter une autre partie dans la même région, dans le même diapason, si l'on veut que cette entrée soit mise en lumière et produise l'effet qu'on en attend.

15° - Il est important de diviser l'intérêt, et de ne pas alourdir la réalisation par des dessins simultanés dans plusieurs parties à la fois, *lorsqu'il n'y a pas de changement d'accord*.

16° - Se rappeler que le grand sentiment de la tonalité doit primer tout, et être sans cesse présent à la pensée.

17° - Si la Basse contient des éléments modernes et se rapproche du genre instrumental, le travail *doit être en conformité* avec le style de la partie donnée.

18° - Les recommandations ci-dessus, dont la plupart concernent également le chant donné, ne peuvent être qu'un guide et non une règle absolue. En résumé, ce qu'on ne doit pas perdre de vue, c'est l'*unité* de style dans toutes les parties: une harmonie naturelle, claire et distinguée en même temps, une réalisation élégante, large, mélodique et concertante sans lourdeur.

Le chant, ordinairement d'un style libre, laisse à l'élève toute latitude selon son goût et son habileté pour l'emploi des accords dissonants, altérations, retards doubles ou triples combinés ou non avec des altérations, notes étrangères à l'harmonie telles que : anticipations, appoggiatures etc....

L'élève doit d'abord bien se pénétrer du style, de la nature du chant, et se diriger d'après cet examen. — Tous les artifices harmoniques peuvent trouver leur place dans un chant donné, si le caractère de ce chant le permet. — Le sentiment musical et le goût ont donc ici un champ large et vaste pour se manifester et se développer.

*N. B.* — Ne pas craindre de faire la broderie ou l'appoggiature d'une note déjà entendue à l'8<sup>me</sup>, surtout si cette note est la tonique ou la dominante, et être prudent relativement à la broderie et à l'appoggiature de la tierce majeure formant 9<sup>me</sup> mineure avec une autre note.

Ce que nous venons de dire suffit pour guider l'élève et lui rappeler les points essentiels et principaux qui doivent fixer son attention; nous ne multiplierons donc pas davantage ces observations et ces conseils.

Ici prend fin l'étude de l'harmonie proprement dite. Cependant nous ajoutons à notre travail les Exercices de style rigoureux, en forme de petits Partimenti, dont nous avons déjà parlé, page 137, puis nous donnons un *Tableau indicatif* des noms et chiffres de tous les accords. Ce tableau sera comme un Résumé des Etudes, présenté sous une forme concise et toujours facile à consulter; puis encore quelques Chants et exercices supplémentaires sur l'ensemble des notes accidentelles de 2<sup>e</sup> classe, et enfin un court fragment de partie supérieure à harmoniser et à réaliser de 25 manières différentes.

Ainsi se terminera notre tâche; nous exprimons de nouveau l'espoir de n'avoir pas fait une œuvre inutile. — Puisse ce travail, complément indispensable du Traité si intéressant de Reber, faciliter l'étude des jeunes élèves et servir à développer en eux l'amour de cet art si noble, si enchanteur et si puissant. — C'est notre très ardent désir.

### EXERCICES DANS LE STYLE RIGoureux

AVEC NOTES DE PASSAGE ET BRODERIES SEULEMENT.

Chiffrer et réaliser les Partimenti, page 323 (et suite) du Traité d'harmonie de F. Bazin, sur des Basses et chants donnés *fleuris* (c'est-à-dire avec notes étrangères à l'harmonie).

*REMARQUE.* — Ce travail, sur des Basses et des Chants courts, a pour but d'habituer peu à peu l'élève à donner, dans un style sévère, de l'intérêt aux entrées, et également de l'intérêt et du mouvement aux différentes parties. — Ce travail sera fait avec le plus grand soin.

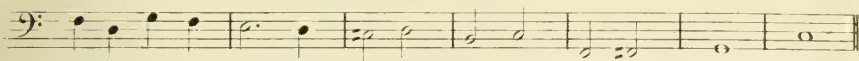
Il doit être considéré comme une préparation excellente aux leçons qu'on fera plus tard.

*N. B.* — L'harmonie de tous ces Partimenti (Basses et chants) se trouve à la fin du présent volume, pages 496 et suivantes.

**16 PETITS PARTIMENTI**  
 FAISANT SUITE AU TRAVAIL PRÉCÉDENT.

*N. B.*— Leur harmonie se trouve à la fin du Volume. pages 200 et 201.

**1**



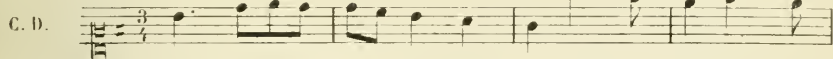
**2**



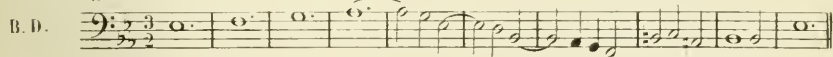
**3**



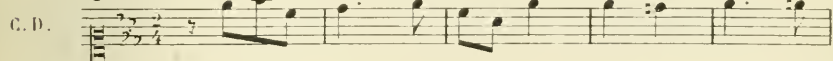
**4**



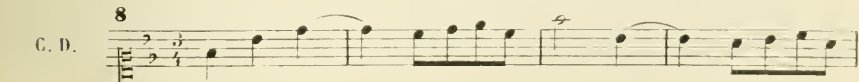
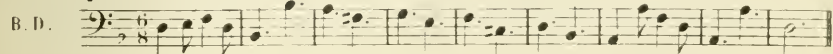
**5**



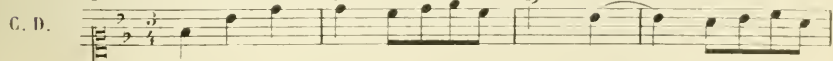
**6**



**7**



**8**







## TABLEAU INDICATIF

### RÉSUMANT LES NOMS ET CHIFFRAGES DE TOUS LES ACCORDS ET AGRÉGATIONS PRINCIPALES

(Revoir le chapitre 6 page 32 — REBER — et les notes supplémentaires, page 28 — Notes et Etudes)

Avant de donner ce tableau, nous ferons remarquer de nouveau que certaines agrégations de notes ne peuvent comporter un chiffrage régulier et simple; elles entraînent des complications qu'on ne peut donner comme règles, et qui ne doivent pas figurer dans un Tableau de ce genre, dont le but est de représenter à l'esprit et à la mémoire les seuls faits harmoniques fondamentaux, simples et clairs. — Dans ces cas, du reste exceptionnels, on bien on écrit l'accord en toutes notes, ou bien on indique, par autant de chiffres, tous les intervalles dont il se compose, en les plaçant dans l'ordre numérique de la réalisation voulue. Voir § 375 et 401<sup>bis</sup>. — Voir aussi § 375 et 405<sup>bis</sup> sur le chiffrage des notes essentiellement mélodiques.

DÉSIGNATION DES ESPÈCES D'ACCORDS OU AGRÉGATIONS.	ACCORD FONDAMENTAL NOM CHIFFRAGE.	1 <sup>er</sup> RENV. NOM CHIFFRAGE.	2 <sup>o</sup> RENV. NOM CHIFFRAGE.	3 <sup>o</sup> RENV. NOM CHIFFRAGE.	4 <sup>o</sup> RENV. NOM CHIFFRAGE.	CHIFFRAGE EMPLOYÉ PAR DIFFÉRENTS AUTEURS.	OBSERVATIONS.
<b>ACCORDS CONSONNANTS.</b>	ACCORD PARFAIT.	ACCORD de 6 <sup>ve</sup> .	ACCORD de 6 <sup>ve</sup> ou 6 <sup>ve</sup> .				Lorsque certains intervalles de ces accords sont accidentés et que les accidents dont ils sont affectés ne sont pas à la clef, ils doivent être indiqués par le chiffrage, ce qui nécessite quelquefois 5 pour l'accord fondamental, et 6 pour le 1 <sup>er</sup> renv., avec les accidents nécessaires devant les chiffres. On doit se rappeler en outre, qu'un accident seul sur une note de basse représente l'accord fondamental tout entier en même temps qu'il indique la nature de la 3 <sup>o</sup> . — Placé sous un chiffre quelconque, il représente la 3 <sup>o</sup> . Lorsque l'ordre naturel des chiffres est interverti, comme $\frac{3}{2} \frac{3}{6} \frac{4}{6}$ , c'est que l'auteur veut indiquer une disposition spéciale des notes. Ces observations s'appliquent à beaucoup d'autres accords.
	de 1 <sup>re</sup> espèce (major)					Certains auteurs chiffrent l'accord parfait majeur par 5, le mineur par 3 et le diminué par 5.	
	de 2 <sup>e</sup> espèce (mineur)	5, 3 ou 8.	6			Le 2 <sup>o</sup> renv. de l'accord diminué est quelquefois chiffré par 4.	
<b>ACCORDS DISSONNANTS</b>	ACCORD de 7 <sup>o</sup> dom.	ACCORD de 5 <sup>ve</sup> dom. et 6 <sup>ve</sup> .	ACCORD de 6 <sup>ve</sup> sensible.	ACCORD de Triton.			Le chiffrage de ces accords étant par lui-même très précis, et ne pouvant donner lieu à aucune équivoque, il est inutile de mettre des accidents devant les chiffres. Se rappeler que la petite croix+ indique toujours la note sensible.
	de 1 <sup>re</sup> espèce.					Le 2 <sup>o</sup> renv. est souvent chiffré 4 <sup>+</sup> ou $\frac{4}{3}$ .	
			6 $\frac{6}{6}$		4 <sup>+</sup>	Le 3 <sup>o</sup> renv. par 4.	





DÉSIGNATION DES ESPÈCES D'ACCORDS OU AGRÉGATIONS.	ACCORD FONDAMENTAL NOM CHIFFRE.	1 <sup>er</sup> RENV <sup>1</sup> NOM CHIFFRE.	2 <sup>e</sup> RENV <sup>1</sup> NOM CHIFFRE.	3 <sup>e</sup> RENV <sup>1</sup> NOM CHIFFRE.	4 <sup>e</sup> RENV <sup>1</sup> NOM CHIFFRE.	CHIFFRE EMPLOYÉ PAR DIFFÉRENTS AUTEURS.	OBSERVATIONS
ACCORD DE 7 <sup>e</sup> de 4 <sup>e</sup> espèce, sans fondamentale	ACCORD de 3 <sup>e</sup> min. et 5 <sup>e</sup> dim.	ACCORD de 3 <sup>e</sup> et 6 <sup>e</sup> de 3 <sup>e</sup> min. et 6 <sup>e</sup> sensible.	ACCORD de 3 <sup>e</sup> et 4 <sup>e</sup> de 3 <sup>e</sup> min. et 4 <sup>e</sup> sensible.	ACCORD de 4 <sup>e</sup> min. et 6 <sup>e</sup> .		Le 2 <sup>e</sup> renv <sup>1</sup> est presque toujours chiffre par 6. Nous préférons +6, la croix indiquant mieux la nature de l'accord et empêchant toute confusion avec le 1 <sup>er</sup> renv <sup>1</sup> des accords parfaits.	Comme pour l'accord avec fondamentale, les signes accidentels sont inutiles, excepté lorsque la note sensible n'est pas représentée par la petite croix +.
ACCORD DE 7 <sup>e</sup> de 2 <sup>e</sup> espèce.	ACCORD de 7 <sup>e</sup> min.	ACCORD de 5 <sup>e</sup> et 6 <sup>e</sup> de 3 <sup>e</sup> et 4 <sup>e</sup> .	ACCORD de 3 <sup>e</sup> et 4 <sup>e</sup> de 3 <sup>e</sup> et 4 <sup>e</sup> .	ACCORD de 2 <sup>e</sup> .		L'accord fondamental est quelquefois chiffre 7, 4, ou 2.	Des accidents et des adjonctions de chiffres sont souvent nécessaires, tant dans l'accord fondamental que dans les renversements, pour indiquer l'espèce de l'accord dans les modulations. Lorsque la 4 <sup>e</sup> du 3 <sup>e</sup> renversement a besoin d'être accidentée, on doit chiffrer ce renversement $\frac{6}{4}$ et non pas seulement $\frac{4}{2}$ , afin qu'il n'y ait pas de confusion avec la suspension de la fondamentale des accords parfaits à la basse, suspension qui se chiffre par $\frac{4}{2}$ .
ACCORD DE 7 <sup>e</sup> de 3 <sup>e</sup> espèce.	ACCORD de 7 <sup>e</sup> min. et 5 <sup>e</sup> dim.	ACCORD de 5 <sup>e</sup> et 6 <sup>e</sup> de 3 <sup>e</sup> et 4 <sup>e</sup> .	ACCORD de 3 <sup>e</sup> et 4 <sup>e</sup> de 3 <sup>e</sup> et 4 <sup>e</sup> .	ACCORD de 2 <sup>e</sup> .		L'accord fondamental est quelquefois chiffre $\frac{7}{2}$ . Le 3 <sup>e</sup> renv <sup>1</sup> $\frac{6}{4}$ ou $\frac{6}{2}$ .	Un signe accidentel est souvent nécessaire pour indiquer la nature de la 9 <sup>e</sup> . Les renversements avec fondamentale n'ont pas de nom particulier.
ACCORD DE 7 <sup>e</sup> de 4 <sup>e</sup> espèce.	ACCORD de 7 <sup>e</sup> min.	ACCORD de 5 <sup>e</sup> et 6 <sup>e</sup> de 3 <sup>e</sup> et 4 <sup>e</sup> .	ACCORD de 3 <sup>e</sup> et 4 <sup>e</sup> de 3 <sup>e</sup> et 4 <sup>e</sup> .	ACCORD de 2 <sup>e</sup> .		L'accord fondamental est quelquefois chiffre $\frac{7}{5}$ . Le 3 <sup>e</sup> renv <sup>1</sup> $\frac{6}{4}$ ou $\frac{6}{2}$ .	Un signe accidentel est souvent nécessaire pour indiquer la nature de la 9 <sup>e</sup> . Les renversements avec fondamentale n'ont pas de nom particulier.
ACCORD DE 9 <sup>es</sup> MAJ. avec fondamentale.	ACCORD de 9 <sup>e</sup> min.	ACCORD de 7 <sup>e</sup> et 6 <sup>e</sup> de 5 <sup>e</sup> et 6 <sup>e</sup> sensible.	ACCORD de 5 <sup>e</sup> et 6 <sup>e</sup> de 3 <sup>e</sup> et 4 <sup>e</sup> sensible.	ACCORD de 2 <sup>e</sup> Triton et 3 <sup>e</sup> min.		L'accord fondamental se chiffre quelquefois 9. Le 2 <sup>e</sup> renv <sup>1</sup> $\frac{7}{4}$ ou $\frac{4}{3}$ . Le 3 <sup>e</sup> $\frac{10}{2}$ .	Tous les auteurs n'indiquent pas par le chiffre la disposition obligée de certaines notes. Le 2 <sup>e</sup> renv <sup>1</sup> est donc souvent chiffré $\frac{6}{5}$ et le 3 <sup>e</sup> $\frac{4}{3}$ .

DÉSIGNATION DES ESPÈCES D'ACCORDS OU AGRÉGATIONS.	ACCORD FONDAMENTAL NOM CHIFFRAGE.	1 <sup>er</sup> RENV <sup>t</sup> . NOM CHIFFRAGE.	2 <sup>o</sup> RENV <sup>t</sup> . NOM CHIFFRAGE.	3 <sup>o</sup> RENV <sup>t</sup> . NOM CHIFFRAGE.	4 <sup>o</sup> RENV <sup>t</sup> . NOM CHIFFRAGE.	CHIFFRAGE EMPLOYÉ PAR DIFFÉRENTS AUTEURS.	OBSERVATIONS.
ACCORD DE 9 <sup>e</sup> MIN. avec fondamentale	ACCORD de 9 <sup>e</sup> min. 	pas de nom spécial. 	pas de nom spécial. 	pas de nom spécial. 	4 <sup>o</sup> RENV <sup>t</sup> . NOM CHIFFRAGE. 	L'accord fondamental se chiffre quelquefois $\frac{9}{7}$ . Le 2 <sup>e</sup> renv <sup>t</sup> $\frac{+6}{4}$ . Le 3 <sup>e</sup> $\frac{10}{-4}$ .	
ACCORD DE 9 <sup>e</sup> MIN. sans fondamentale.	ACCORD de 7 <sup>e</sup> dim. 	ACCORD de 5 <sup>te</sup> dim. et 6 <sup>te</sup> sensible. 	ACCORD de Triton et 3 <sup>es</sup> min. 	ACCORD de 2 <sup>de</sup> aug. 		Le 1 <sup>er</sup> renv <sup>t</sup> se chiffre quelquefois $\frac{7}{5}$ . Le 2 <sup>e</sup> $\frac{+6}{3}$ , le 3 <sup>e</sup> $\frac{6}{+3}$ , le 4 <sup>e</sup> $\frac{6}{+2}$ ou $\frac{4}{+2}$ .	




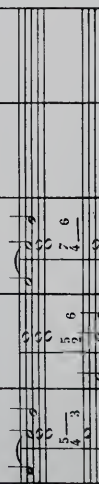
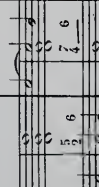
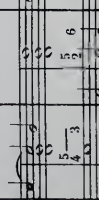
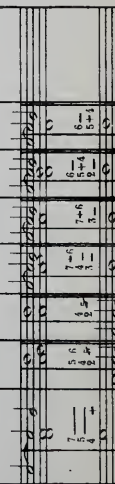
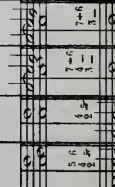
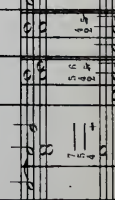

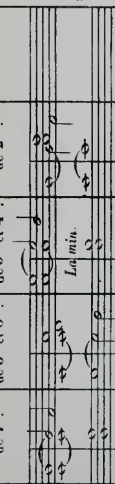
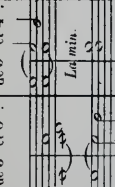
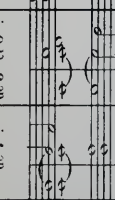
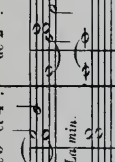
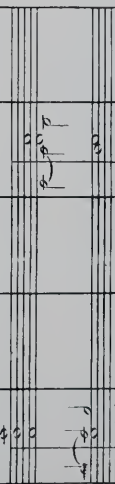

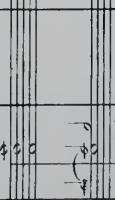


Les accords altérés se chiffrent comme les mêmes accords non altérés, avec cette seule différence qu'on met un accident devant le chiffre qui représente l'intervalle altéré.

Si ce chiffre n'existe pas dans le chiffre ordinaire, on l'y ajoute précédé du dit accident.



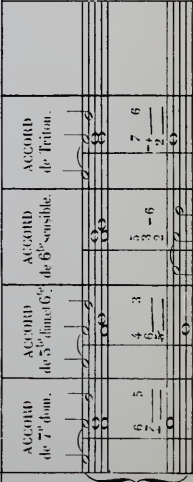
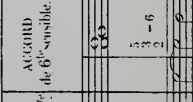

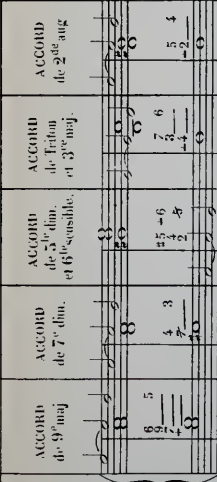
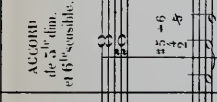
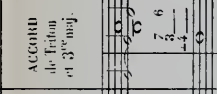
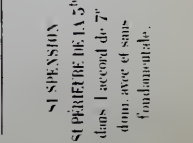
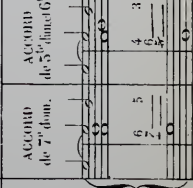
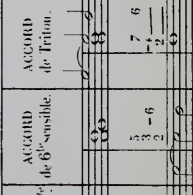
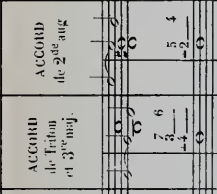
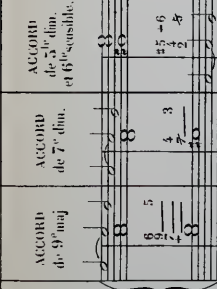

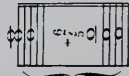



Il n'y a donc là aucune difficulté. Cependant pour éviter toute confusion dans les accords dissonants à altération descendante, lorsque l'altération est à la Basse, c'est-à-dire dans les accords dits de 6<sup>te</sup> augmentée, il est préférable de remplacer la petite croix par le signe altératif.

ALTÉRATIONS.

DÉSIGNATION DES ESPÈCES D'ACCORDS OU AGRÉGATIONS.	ACCORD FONDAMENTAL NOM CHIFFRAGE.	1 <sup>er</sup> RENV <sup>t</sup> . NOM CHIFFRAGE.	2 <sup>o</sup> RENV <sup>t</sup> . NOM CHIFFRAGE.	3 <sup>o</sup> RENV <sup>t</sup> . NOM CHIFFRAGE.	4 <sup>o</sup> RENV <sup>t</sup> . NOM CHIFFRAGE.	CHIFFRAGE EMPLOYÉ PAR DIFFÉRENTS AUTEURS.	OBSERVATIONS.
SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA FONDAMENTALE dans les accords consonnants.	ACCORD parfait. 	ACCORD de 6 <sup>te</sup> . 	ACCORD de 4 <sup>te</sup> et 6 <sup>te</sup> . 			Le chiffrement est le même pour les trois espèces d'accords parfaits. Dans le retard 7 6 on ajoute quelquefois la 5 <sup>te</sup> sans qu'elle soit chiffrée. Quelquefois aussi elle est indiquée par 7. Voyez § 382 bis. Pour éviter toute confusion entre le retard $\frac{6-7}{5-4}$ et l'accord de 5 <sup>te</sup> et 6 <sup>te</sup> renv <sup>t</sup> des accords de 7 <sup>es</sup> , on ajoute quelquefois au chiffrement un 8 ou un 0. EX: $\frac{8-6}{5-4}$ ou $\frac{6-6}{5-4}$	
SUSPENSION DE LA SUPÉRIEURE DE LA FONDAMENTALE dans l'accord de 7 <sup>e</sup> de 1 <sup>re</sup> espèce.	ACCORD de 7 <sup>e</sup> dom. 	ACCORD de 5 <sup>te</sup> dim et 6 <sup>te</sup> . 	ACCORD de 6 <sup>te</sup> sensible. 	ACCORD de Triton. 		Pour le retard de la note de Basse, on prolonge souvent les chiffres: $\frac{4}{2}$ EX: $\frac{4}{2}$	Ces suspensions ont une grande analogie avec les accords de 9 <sup>e</sup> sans fondamentale. Voyez § 346, 346 bis et fin du § 382 bis. Voir aussi à la fin de ce tableau le moyen très simple que nous indiquons pour le chiffrement des différents retards de la note de Basse, qu'elle soit ou non fondamentale.
SUSPENSION DE LA SUPÉRIEURE DE LA FONDAMENTALE dans l'accord de 7 <sup>e</sup> des 2 <sup>o</sup> , 3 <sup>o</sup> et 4 <sup>o</sup> espèces	ACCORD de 7 <sup>e</sup> Do maj. 	ACCORD de 5 <sup>te</sup> et 6 <sup>te</sup> . 	ACCORD de 3 <sup>es</sup> et 4 <sup>es</sup> . 	ACCORD de 2 <sup>de</sup> . 		Pour le retard de la note de Basse, on prolonge souvent le chiffre. EX: $\frac{4}{2}$	Le chiffrement est le même pour les 7 <sup>es</sup> des 2 <sup>o</sup> , 3 <sup>o</sup> et 4 <sup>o</sup> espèces. Remarque la grande analogie qui existe entre ces suspensions et les accords de 7 <sup>e</sup> des différentes espèces. Voir § 346.

DESIGNATION DES ESPÈCES D'ACCORDS OU AGGREGATIONS.	ACCORD FONDAMENTAL NOM CHIFFRAGE.	1 <sup>er</sup> RENV. NOM CHIFFRAGE.	2 <sup>e</sup> RENV. NOM CHIFFRAGE.	3 <sup>e</sup> RENV. NOM CHIFFRAGE.	4 <sup>e</sup> RENV. NOM CHIFFRAGE.	CHIFFRAGE EMPLOYÉ PAR DIFFÉRENTS AUTEURS.	OBSERVATIONS.
SUSPENSION DE L'OCTAVE DE LA FONDAMENTALE dans les accords parfaits.	ACCORD parfait 	ACCORD de 6 <sup>le</sup> 	ACCORD de 4 <sup>le</sup> et 6 <sup>le</sup> 				Les 2 versions concernant l'accord de 6 <sup>le</sup> et celui de 4 <sup>le</sup> et 6 <sup>le</sup> ne comportent pas un chiffrage usuel. Cette suspension peut s'appliquer à la plupart des accords, dissimulés, mais son emploi est assez restreint. Voir les Ex. du § 352.
SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 3 <sup>e</sup> dans les accords consonants.	ACCORD parfait. 	ACCORD de 6 <sup>le</sup> 	ACCORD de 4 <sup>le</sup> et 6 <sup>le</sup> 			Dans l'accord fondamental retenu le suspension est souvent indiquée par 4 3.	Le chiffrage est le même pour les trois espèces d'accords parfaits.
SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 3 <sup>e</sup> dans l'accord de 7 <sup>e</sup> de 1 <sup>re</sup> espèce avec et sans fondamentale.	ACCORD de 7 <sup>e</sup> dom. 	ACCORD de 5 <sup>le</sup> de 3 <sup>e</sup> espèce dim. et 6 <sup>le</sup> . 	ACCORD de 3 <sup>e</sup> de 6 <sup>le</sup> et 6 <sup>le</sup> sensible. 	ACCORD de 4 <sup>le</sup> de 3 <sup>e</sup> espèce Triton. et 6 <sup>le</sup> . 		L'accord fondamental se chiffre quelquefois 7- $\frac{3}{2}$ . Pour le retard de la note de Basse, on prolonge souvent les chiffres. EX: $\frac{7}{2}$ - $\frac{3}{2}$ -	
SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 3 <sup>e</sup>	ACCORD de 7 <sup>e</sup> . 	ACCORD de 3 <sup>e</sup> et 6 <sup>le</sup> . 	ACCORD de 3 <sup>e</sup> et 6 <sup>le</sup> . <i>La min.</i> 	ACCORD de 2 <sup>de</sup> . 		Pour le retard de la note de Basse, on prolonge souvent les chiffres. EX: $\frac{5}{2}$ - $\frac{3}{2}$ -	Le chiffrage est le même pour les trois espèces. Excepté dans l'accord fondamental de la 2 <sup>de</sup> et de la 3 <sup>e</sup> espèce, et dans le 2 <sup>d</sup> renv. de la 3 <sup>e</sup> , cette suspension est peu usitée.
SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 3 <sup>e</sup> dans les accords de 9 <sup>e</sup> maj et sans fondamentale.	ACCORD de 9 <sup>e</sup> maj. 	7 <sup>e</sup> de sensible. 	5 <sup>le</sup> et 6 <sup>le</sup> sensible. 	Triton et 3 <sup>e</sup> maj. 	2 <sup>de</sup> augm. <i>La min.</i> 	Pour le retard de la note de Basse, on prolonge souvent les chiffres. EX: $\frac{6}{4}$ - $\frac{4}{2}$ -	Nous ne donnons ici que les exemples les plus usités, bien qu'ils le soient encore assez peu. Les mêmes aggregations peuvent se faire dans les deux modes. Il n'y a de différence dans le chiffrage qu'en ce qui résulte de la disposition obligée de certaines notes dans le mode mineur.



DÉSIGNATION DES ESPÈCES D'ACCORDS OU AGRÉGATIONS	ACCORD FONDAMENTAL NOM CHIFFRAGE.	1 <sup>er</sup> RENV <sup>1</sup> NOM CHIFFRAGE.	2 <sup>e</sup> RENV <sup>1</sup> NOM CHIFFRAGE.	3 <sup>e</sup> RENV <sup>1</sup> NOM CHIFFRAGE.	4 <sup>e</sup> RENV <sup>1</sup> NOM CHIFFRAGE.	CHIFFRAGE EMPLOYÉ PAR DIFFÉRENTS AUTEURS.	OBSERVATIONS.
SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 8 <sup>ve</sup> DE LA 3 <sup>e</sup> ET DE LA 8 <sup>ve</sup> DE LA 5 <sup>ve</sup> dans les accords consonnants.	<p>La suspension de l'8<sup>ve</sup> de la 3<sup>e</sup> n'est guère pratiquée que lorsque l'intervalle de 9<sup>e</sup> est formé par les deux parties extrêmes.</p>  <p>EX:</p>  <p>EX:</p>						
SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 5 <sup>ve</sup> dans l'accord de 7 <sup>e</sup> demi avec et sans fondamentale.	<p>ACCORD de 7<sup>e</sup> dem. de 5<sup>ve</sup> demi de 6<sup>ve</sup> sensible.</p> 	<p>ACCORD de 5<sup>ve</sup> demi de 6<sup>ve</sup> sensible.</p> 	<p>ACCORD de 6<sup>ve</sup> sensible de 7<sup>e</sup> dem.</p> 	<p>ACCORD de 7<sup>e</sup> dem. de 5<sup>ve</sup> demi et 6<sup>ve</sup> sensible.</p> 	<p>ACCORD de 5<sup>ve</sup> demi de 6<sup>ve</sup> sensible.</p> 	<p>ACCORD de 6<sup>ve</sup> sensible de 7<sup>e</sup> dem.</p> 	<p>Pour le retard de la note de basse, on prolonge souvent les chiffres. Il est du reste fort peu usité.</p>
SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 5 <sup>ve</sup> dans les accords de 9 <sup>e</sup> maj et min avec et sans fondamentale.	<p>ACCORD de 9<sup>e</sup> maj</p> 	<p>ACCORD de 7<sup>e</sup> dem.</p> 	<p>ACCORD de 5<sup>ve</sup> demi de 6<sup>ve</sup> sensible et 7<sup>e</sup> dem.</p> 	<p>ACCORD de 7<sup>e</sup> dem.</p> 	<p>ACCORD de 2<sup>e</sup> aug</p> 	<p>Nous ne donnons ici que les versions les plus usitées. Il y a encore les suspensions supérieures de la 7<sup>e</sup> et de la 9<sup>e</sup> que nous ne faisons pas figurer dans ce tableau. Voir § 363 et 364 et remarquer notamment les Ex: 5 et 5bis du § 363, et les Ex: 1 et 2 du § 364 comme étant les meilleurs.</p>	
RETARDS ET ALTÉRATIONS SAMULTANÉES.	<p>Lorsque les retards sont combinés avec des altérations, on procède comme pour les altérations simples, c'est-à-dire qu'on met l'accident devant le chiffre qui représente l'intervalle altéré, et si ce chiffre n'existe pas dans le chiffre ordinaire, on l'y ajoute avec ledit accident.</p>						
ACCORDS DE 11 <sup>e</sup> TONIQUE, DE 13 <sup>e</sup> TONIQUE MAJ ET DE 13 <sup>e</sup> TONIQUE MIN. avec et sans fondamentale.	<p>ACCORD DE 11<sup>e</sup> TON.</p> 	<p>ACCORD DE 15<sup>e</sup> TON MAJ. AVEC FOND.</p> 	<p>ACCORD DE 15<sup>e</sup> TON MAJ. SANS FOND.</p> 	<p>ACCORD DE 15<sup>e</sup> TON MIN. SANS FOND.</p> 	<p>ACCORD DE 15<sup>e</sup> TON MIN. AVEC FOND.</p> 	<p>Beaucoup d'auteurs mettent les chiffres dans leur ordre numérique, quel que soit le sens que nous y ferons notre système qui indique bien la disposition obligée de certains notes.</p>	<p>Voir au § 393 la manière d'écrire ces accords.</p>

Nous ferons observer de nouveau que le Tableau précédent n'a pour but que de rappeler à la mémoire les *principaux* faits harmoniques. — Il sera donc toujours nécessaire pour les cas moins usités, de recourir au *Traité* et à notre supplément.

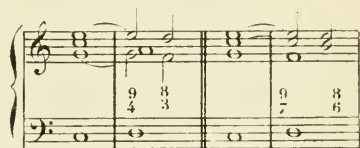
En outre, nous croyons utile, pour compléter le Tableau précédent, de renouveler quelques observations importantes :

#### 1<sup>o</sup> — PÉDALES.

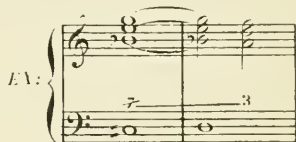
Lorsque la Pédale inférieure est note intégrante de l'harmonie, elle *doit recevoir le chiffre*; si au contraire elle est note étrangère, c'est la partie qui est au dessus de la Pédale qui devient la *véritable basse*, et qui comme telle, *doit être chiffrée*.

#### 2<sup>o</sup> — DOUBLES ET TRIPLES RETARDS.

Dans les doubles et triples retards, chacun d'eux sera indiqué par un chiffre spécial de la manière suivante :

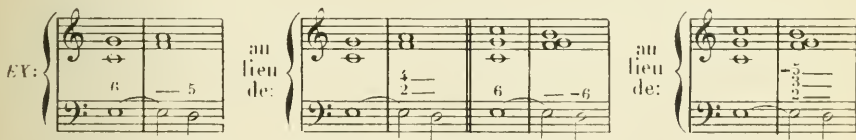


Si toutes les notes de l'accord sont suspendues à la fois, on prolongera simplement le chiffre par une barre horizontale :



#### 3<sup>o</sup> — RETARDS DE LA NOTE DE BASSE (qu'elle soit ou non fondamentale).

Lorsque c'est la note de basse qui est retardée, nous conseillons une manière de chiffrer très simple, dont l'emploi, croyons-nous, n'a pas été fait jusqu'à présent. — Elle consiste à mettre le chiffre ordinaire *sur la note réelle* et à le faire précéder de la barre horizontale.



#### 4<sup>o</sup> — CHIFFRAGE DES NOTES ACCIDENTELLES.

(Voir § 495 et 495<sup>1<sup>re</sup></sup>).

NOTA.—En examinant bien notre Tableau de chiffrage, on verra qu'aucune confusion n'est possible, puisqu'on ne rencontre jamais deux accords ou agrégations de notes ayant le même chiffrage.

## DEUX EXERCICES D'ANALYSE.

(Voir le corrigé, page 222).

Analyser les fragments suivants, en indiquant les résolutions exceptionnelles, les notes étrangères à l'harmonie, telles que : anticipations, appoggiatures, notes de passage, etc., et chiffrer.

1.

Musical score for exercise 1, measures 1-4. The score is in 3/4 time and consists of four staves. The first staff is the treble clef, the second and third are alto clefs, and the fourth is the bass clef. The music features a melodic line in the treble clef with eighth and sixteenth notes, and a bass line in the bass clef with quarter notes. There are various ornaments and phrasing marks throughout.

Musical score for exercise 1, measures 5-8. This section continues the four-staff arrangement from the previous block. The melodic line in the treble clef continues with eighth and sixteenth notes, while the bass line in the bass clef provides a steady accompaniment. The notation includes various ornaments and phrasing marks.

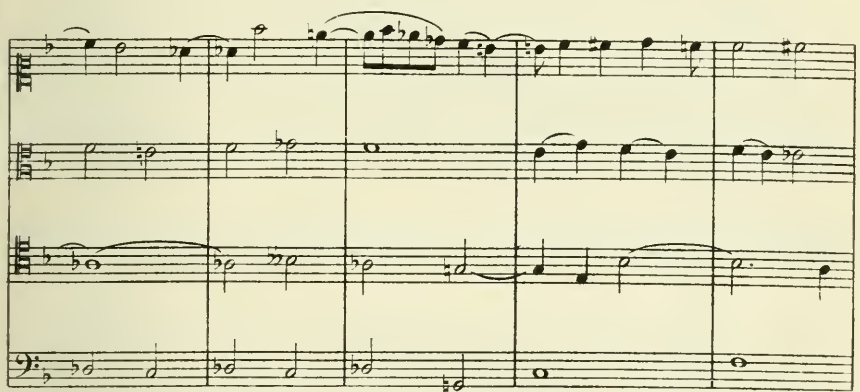
2.

Musical score for exercise 2, measures 1-4. The score is in 3/4 time and consists of four staves. The first staff is the treble clef, the second and third are alto clefs, and the fourth is the bass clef. The tempo is marked "Andante". The music features a melodic line in the treble clef with quarter and eighth notes, and a bass line in the bass clef with quarter notes. There are various ornaments and phrasing marks throughout.





The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a prominent sixteenth-note run. The second staff is in alto clef, the third in tenor clef, and the fourth in bass clef. The bass line provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.



The second system of musical notation also consists of four staves. The top staff continues the melodic line with a more complex sixteenth-note passage. The second staff shows a more active accompaniment with eighth-note patterns. The third and fourth staves continue the bass line accompaniment, with the fourth staff featuring a prominent half-note bass line.



The third system of musical notation consists of four staves. The top staff features a melodic line with a sixteenth-note run. The second staff has a more active accompaniment with eighth-note patterns. The third and fourth staves continue the bass line accompaniment, with the fourth staff featuring a prominent half-note bass line.

Notes accidentelles ou étrangères à l'harmonie. Anticipations, appoggiatures, &c.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 224)

The image displays a musical score for four voices, labeled 1, 2, 3, and 4. Each voice part is written on a five-line staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is characterized by frequent use of ornaments, including grace notes, mordents, and trills, as well as various accidentals (sharps, flats, naturals) that deviate from the underlying harmonic structure. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. The score is arranged in four systems, with each system containing one or two staves for the different voices. The overall style is that of a 19th-century vocal or instrumental score, focusing on melodic ornamentation and rhythmic precision.

Fragment de partie supérieure à harmoniser de 25 manières différentes :

N.B. — Commencer toujours par l'accord d'Ut majeur et finir à volonté.

On trouvera, à la fin de ce Volume, page 226 notre travail (25 réalisations) sur ce fragment.

FIN

1<sup>er</sup> APPENDICE.

## ACCORDS CONSONANTS.

## MODÈLES DES MARCHES NON MODULANTES LES PLUS USITÉES.

1. etc. 2. etc.

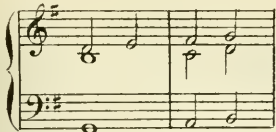
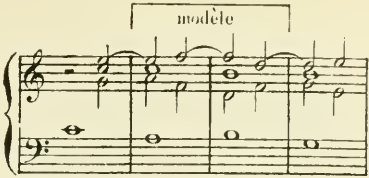
3. etc. 4. etc.

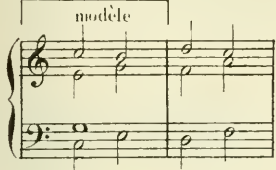
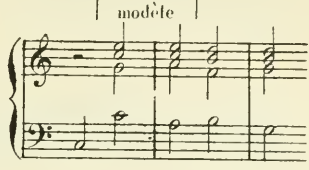
5. etc. 6. etc.

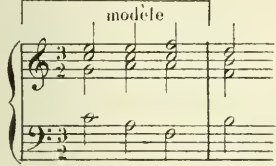

7. etc. 8. etc.


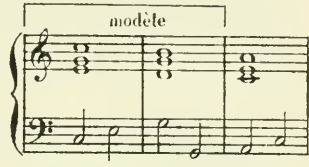
Les marches de sixtes ascendantes ou descendantes ne peuvent s'écrire sans le secours d'artifices étrangers qu'à 3 parties. Lorsque dans le cours d'une leçon, on sera obligé de les employer ainsi, on fera taire une des parties momentanément et on la fera rentrer aussitôt que possible.

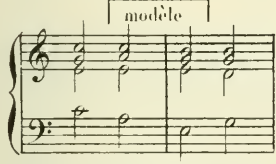

9. etc.

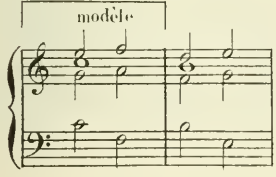

10.  etc. 11.  etc.

12.  etc. 13.  etc.

14.  etc. 15.  etc.

16.  etc. 17.  etc.

18.  etc. 19.  etc.

20.  etc. 21.  etc.

22.  etc.

## MODÈLES DES MARCHES MODULANTES LES PLUS USITÉES.

1. etc. 2. etc.

3. etc. 4. etc.

Marche dans le mod. mineur, avec des accords empruntés au relatif majeur.

5. etc.

6. etc. 7. etc.

8. etc. 9. etc.

10. etc. 11. etc.

12. modèle

etc. 13. modèle

14. modèle

etc. 15. modèle

16. modèle

etc. 17. modèle

18. modèle

etc. 19. modèle

20. modèle

etc.



## BASSES DONNÉES

AU COURS DE CET OUVRAGE AVEC LEUR HARMONIE CHIFFRÉE.

ACCORD DE 7<sup>e</sup> DOMINANTE ET RENVERSEMENTS.

## RÉSOLUTION NATURELLE.

(Page 61)

ACCORD FONDAMENTAL (ACCORD DE 7<sup>e</sup> DOMINANTE).

5 6 5 — 5 5 6 4 5 6 5 5 6 4 5 7

5 7 5 7 5 7 5 6 # 6 6 7 5 — 6 5 6 4 7 5

1<sup>er</sup> RENVERSEMENT (ACCORD DE 5<sup>le</sup> DIM. ET 6<sup>le</sup>).

5 6 5 5 6 5 5 6 5 5 6 7 5 —

6 5 5 b 5 5 6 5 5 6 7 5 —

6 5 5 b 5 5 6 7 5 5 6 5 b

6 5 5 6 7 5 6 6 7 5

2<sup>e</sup> RENVERSEMENT (ACCORD DE 6<sup>le</sup> SENSIBLE).

5 +6 6 6 # 7 5 5 5 6

5 +6 5 +6 5 5 6 7 5

3<sup>e</sup> RENVERSEMENT (ACCORD DE TRITON).

5 +4 6 +6 5 6 5 5 — -4 6 +4

6 +6 5 5 — -4 6 6 5 5 6 7 5

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

RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE.

(Page 64)

1.

2.

Detailed description: The image contains two musical exercises, labeled 1 and 2. Each exercise consists of four staves of music. Exercise 1 shows the resolution of a dominant 7th chord (G7) in various inversions (root position, 1st, 2nd, and 3rd) to a tonic chord (C major). Exercise 2 shows similar resolutions but includes some chromatic alterations and different voicings. The notation includes notes, rests, and various accidentals (sharps, flats, naturals) to indicate the specific chord voicings and resolutions.

ACCORDS DE 7<sup>e</sup> DES DIVERSES ESPÈCES.

RÉSOLUTION NATURELLE.

ACCORD FONDAMENTAL (ACCORD DE 7<sup>e</sup>)

(Pages 74 et 75)

Detailed description: This musical score illustrates the natural resolution of the fundamental dominant 7th chord (G7) to the tonic (C major). It is presented in four staves. The first staff shows the G7 chord in root position. The subsequent staves show the resolution of the chord's notes: the 3rd (B) moves to the 4th (F), the 7th (F) moves to the 6th (E), the 2nd (D) moves to the 3rd (E), and the 5th (G) moves to the 5th (G). The final staff shows the resulting C major triad.

1<sup>er</sup> RENVERSEMENT (ACCORD DE 5<sup>te</sup> ET 6<sup>te</sup>).

The first exercise consists of four staves of music in bass clef. The notes and their corresponding fingering numbers are as follows:  
 Staff 1: G<sup>6</sup> (5), A<sup>5</sup>, B<sup>7</sup>, C<sup>5</sup>, D<sup>6</sup>, E<sup>#</sup>, F<sup>7</sup>, G<sup>5</sup>, A<sup>-4</sup>, B<sup>6</sup>, C<sup>6</sup>.  
 Staff 2: G<sup>6</sup>, A<sup>5</sup>, B<sup>7</sup>, C<sup>6</sup>, D<sup>5</sup>, E<sup>6</sup>, F<sup>5</sup>, G<sup>5</sup>, A<sup>5</sup>, B<sup>6</sup>.  
 Staff 3: G<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, B<sup>5</sup>, C<sup>-6</sup>, D<sup>5</sup>, E<sup>6</sup>, F<sup>5</sup>, G<sup>6</sup>, A<sup>5</sup>, B<sup>6</sup>, C<sup>5</sup>.  
 Staff 4: G<sup>5</sup>, A<sup>-6</sup>, B<sup>5</sup>, C<sup>6</sup>, D<sup>6</sup>, E<sup>#</sup>, F<sup>5</sup>, G<sup>5</sup>, A<sup>7</sup>, B<sup>5</sup>.

2<sup>o</sup> RENVERSEMENT (ACCORD DE 3<sup>te</sup> ET 4<sup>te</sup>).

The second exercise consists of three staves of music in bass clef. The notes and their corresponding fingering numbers are as follows:  
 Staff 1: G<sup>5</sup>, A<sup>4</sup>, B<sup>3</sup>, C<sup>#</sup>, D<sup>6</sup>, E<sup>6</sup>, F<sup>5</sup>, G<sup>#</sup>, A<sup>7</sup>, B<sup>5</sup>, C<sup>4</sup>, D<sup>3</sup>, E<sup>5</sup>, F<sup>6</sup>, G<sup>6</sup>.  
 Staff 2: G<sup>6</sup>, A<sup>5</sup>, B<sup>5</sup>, C<sup>7</sup>, D<sup>5</sup>, E<sup>6</sup>, F<sup>4</sup>, G<sup>3</sup>, A<sup>7</sup>, B<sup>4</sup>, C<sup>3</sup>, D<sup>7</sup>, E<sup>4</sup>, F<sup>3</sup>, G<sup>7</sup>, A<sup>4</sup>, B<sup>7</sup>, C<sup>5</sup>.  
 Staff 3: G<sup>-6</sup>, A<sup>5</sup>, B<sup>#</sup>, C<sup>5</sup>, D<sup>4</sup>, E<sup>3</sup>, F<sup>#</sup>, G<sup>6</sup>, A<sup>4</sup>, B<sup>3</sup>, C<sup>6</sup>, D<sup>4</sup>, E<sup>7</sup>, F<sup>5</sup>.

5<sup>o</sup> RENVERSEMENT (ACCORD DE SECONDE).

The fifth exercise consists of three staves of music in bass clef. The notes and their corresponding fingering numbers are as follows:  
 Staff 1: G<sup>2</sup>, A<sup>6</sup>, B<sup>5</sup>, C<sup>6</sup>, D<sup>5</sup>, E<sup>6</sup>, F<sup>#</sup>, G<sup>2</sup>, A<sup>6</sup>, B<sup>2</sup>, C<sup>6</sup>.  
 Staff 2: G<sup>-4</sup>, A<sup>6</sup>, B<sup>5</sup>, C<sup>7</sup>, D<sup>6</sup>, E<sup>4</sup>, F<sup>5</sup>, G<sup>6</sup>, A<sup>4</sup>, B<sup>#</sup>, C<sup>5</sup>, D<sup>-4</sup>, E<sup>6</sup>, F<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>.  
 Staff 3: G<sup>6</sup>, A<sup>4</sup>, B<sup>5</sup>, C<sup>6</sup>, D<sup>b6</sup>, E<sup>4</sup>, F<sup>2</sup>, G<sup>6</sup>, A<sup>6</sup>, B<sup>5</sup>, C<sup>#</sup>, D<sup>6</sup>, E<sup>6</sup>, F<sup>5</sup>, G<sup>#</sup>, A<sup>6</sup>, B<sup>#</sup>, C<sup>7</sup>.



## CHIFFRER ET RÉALISER.

Six staves of musical notation for the upper part of a piece. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and slurs, indicating a melodic line to be transcribed onto a bass staff.

ACCORD DE 9<sup>e</sup> MAJEURE ET RENVERSEMENTS AVEC FONDAMENTALE.

## RÉSOLUTION NATURELLE.

(Page 82)

Five staves of musical notation for the lower part of a piece, featuring figured bass notation. The figures include numbers 5, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 6, 7, 8, 9, and various accidentals (sharps, flats, naturals) and signs (plus, minus) indicating chord inversions and resolutions. The notation shows a sequence of chords and their natural resolution.

ACCORD DE 9<sup>e</sup> MAJEURE.

## RENVERSEMENTS AVEC SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE

## RÉSOLUTION NATURELLE

(Pages 84 et 85)

1<sup>er</sup> RENVERSEMENT (ACCORD DE 7<sup>e</sup> DE SENSIBLE).

Three staves of musical notation in bass clef, 3/2 time signature. The first staff shows the chord with figured bass:  $\frac{7}{5}$  (C),  $\frac{6}{5}$  (D),  $\frac{6}{4}$  (E),  $\frac{7}{4}$  (F),  $\frac{7}{5}$  (G),  $\frac{7}{5}$  (A). The second and third staves show the resolution of the chord through various inversions, with figures such as  $\frac{7}{5}$ ,  $\frac{7}{5}$ ,  $b5$ ,  $b5$ ,  $b4$ ,  $5$ ,  $7$ ,  $b5$ ,  $b4$ ,  $b5$ ,  $b5$ ,  $\frac{7}{5}$ ,  $b5$ ,  $6$ ,  $\frac{6}{5}$ ,  $b$ ,  $\frac{4}{3}$ ,  $5$ ,  $7$ ,  $\frac{7}{5}$ ,  $\frac{6}{5}$ ,  $5$ ,  $7$ ,  $7$ ,  $\frac{6}{4}$ ,  $5$ ,  $7$ .

2<sup>e</sup> RENVERSEMENT (ACCORD DE 5<sup>te</sup> ET 6<sup>te</sup> SENSIBLE).

Three staves of musical notation in bass clef, 3/2 time signature. The first staff shows the chord with figured bass:  $5$ —,  $5$ —,  $\frac{5}{6}$ ,  $6$ —,  $7$ ,  $\frac{7}{5}$ ,  $5$ —,  $5$ —,  $\frac{5}{6}$ ,  $6$ —,  $6$ ,  $\frac{6}{5}$ ,  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{7}{4}$ . The second and third staves show the resolution of the chord through various inversions, with figures such as  $\frac{5}{6}$ ,  $6$ ,  $b$ ,  $\frac{5}{6}$ ,  $\frac{5}{6}$ ,  $\frac{5}{6}$ ,  $\frac{5}{6}$ ,  $b6$ ,  $5$ ,  $b5$ ,  $b5$ ,  $\frac{6}{5}$ ,  $\frac{7}{4}$ ,  $b5$ ,  $-6$ ,  $5$ ,  $6$ ,  $\frac{6}{5}$ ,  $5$ ,  $6$ ,  $\frac{6}{5}$ ,  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{7}{4}$ .

3<sup>e</sup> RENVERSEMENT (ACCORD DE TRITON ET 3<sup>e</sup> MAJEURE).

Three staves of musical notation in bass clef, 3/2 time signature. The first staff shows the chord with figured bass:  $\frac{3}{4}$ ,  $6$ ,  $\frac{5}{6}$ ,  $6$ —,  $\frac{7}{5}$ ,  $2$ ,  $\frac{6}{4}$ ,  $6$ ,  $\frac{+6}{3}$ . The second and third staves show the resolution of the chord through various inversions, with figures such as  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{7}{4}$ ,  $\frac{+3}{4}$ ,  $6$ ,  $\frac{+3}{4}$ ,  $6$ ,  $\frac{+3}{4}$ ,  $b6$ ,  $b5$ ,  $5$ ,  $\frac{7}{4}$ ,  $6$ ,  $\frac{3}{5}$ ,  $b$ ,  $6$ ,  $5$ ,  $7$ ,  $b$ ,  $\frac{+3}{4}$ ,  $6$ ,  $\frac{+5}{6}$ ,  $6$ —,  $\frac{7}{5}$ ,  $5$ ,  $\frac{6}{4}$ ,  $5$ ,  $\frac{7}{4}$ .

4<sup>e</sup> RENVERSEMENT (ACCORD DE 2<sup>de</sup> SENSIBLE)

Three staves of musical notation in bass clef, 3/2 time signature. The first staff shows the chord with figured bass:  $\frac{+4}{2}$ ,  $\frac{7}{4}$ ,  $\frac{-3}{4}$ ,  $6$ ,  $\frac{-5}{6}$ ,  $6$ ,  $\frac{7}{5}$ ,  $5$ ,  $\frac{6}{5}$ . The second and third staves show the resolution of the chord through various inversions, with figures such as  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{7}{4}$ ,  $\frac{+5}{6}$ ,  $\frac{+2}{2}$ ,  $\frac{+4}{6}$ ,  $b5$ ,  $\frac{+3}{2}$ ,  $\frac{7}{2}$ ,  $\frac{7}{6}$ ,  $b5$ ,  $\sharp$ ,  $5$ ,  $6$ ,  $5$ ,  $6$ ,  $\frac{6}{5}$ ,  $\frac{7}{4}$ ,  $5$ ,  $5$ ,  $\frac{+4}{2}$ ,  $5$ ,  $6$ ,  $\frac{-4}{2}$ ,  $6$ —,  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{7}{4}$ .







## RENVERSEMENTS AVEC OU SANS FONDAMENTALE.

## RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE.

(Page 91)

1.

2.

Detailed description of the musical score: The page contains two exercises, labeled '1.' and '2.', each consisting of six staves of music. The music is written in bass clef with a 2/4 time signature. Exercise 1 starts with a 9<sup>MAJ.</sup> chord and proceeds through various inversions and resolutions, including 7<sup>MAJ.</sup>, 7<sup>MIN.</sup>, and 6<sup>MAJ.</sup> chords. Exercise 2 follows a similar pattern, starting with a 9<sup>MAJ.</sup> chord and resolving through 7<sup>MAJ.</sup>, 7<sup>MIN.</sup>, and 6<sup>MAJ.</sup> chords. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes, and some notes have slurs or accents. Chord symbols are placed above the notes.

## ALTERATION ASCENDANTE.

## RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE.

(Page 95)

ACCORDS CONSONANTS

5 #5 5 #5 5 +4 3 # 5 6 4 6 6

6 4 #5 5 6 3 #3 5 #5 6 3 # 5 #5 6 3 5 6 6 4 7 5 5 #5 6 4

6 4 +4 6 6 5 6 5 6 # 7 7 6 6 5 6 6 4 5 7 5

ACCORDS DISSONANTS

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

7 5 #5 5 7 #5 6 6 # 6 6 5 7 5 7 3 #3

5 7 3 #3 5 7 3 #3 5 7 3 #3 5 #5 6 6 #

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

5 #5 7 6 5 6 4 7 6 5 3 # 5 6 6 4 7 5

ENSEMBLE DES ACCORDS

5 #5 5 #5 7 7 7 7 7 5 2 6 5 #5 3 #

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

6 5 7 6 5 7 5 5 #5 +4 6 7 7 5 +4 #6

7 6 #6 7 #6 #6 5 -5 #6 #6 5 6 5 7 5 #5 6 4 2 5

## ALTÉRATION ASCENDANTE ET DESCENDANTE.

Réalisation de la Basse donnée.

(Page 100)

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and intervals, including a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a half note C5, a quarter note D5, and a half note E5. The lower staff is in bass clef and contains a half note C3, a quarter note D3, and a half note E3, followed by a half note F3, a quarter note G3, and a half note A3. The time signature is common time (C).

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and intervals, including a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a half note C5, a quarter note D5, and a half note E5. The lower staff is in bass clef and contains a half note C3, a quarter note D3, and a half note E3, followed by a half note F3, a quarter note G3, and a half note A3. The time signature is common time (C).

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and intervals, including a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a half note C5, a quarter note D5, and a half note E5. The lower staff is in bass clef and contains a half note C3, a quarter note D3, and a half note E3, followed by a half note F3, a quarter note G3, and a half note A3. The time signature is common time (C).

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and intervals, including a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a half note C5, a quarter note D5, and a half note E5. The lower staff is in bass clef and contains a half note C3, a quarter note D3, and a half note E3, followed by a half note F3, a quarter note G3, and a half note A3. The time signature is common time (C).

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and intervals, including a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a half note C5, a quarter note D5, and a half note E5. The lower staff is in bass clef and contains a half note C3, a quarter note D3, and a half note E3, followed by a half note F3, a quarter note G3, and a half note A3. The time signature is common time (C).

The sixth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords and intervals, including a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4, followed by a half note C5, a quarter note D5, and a half note E5. The lower staff is in bass clef and contains a half note C3, a quarter note D3, and a half note E3, followed by a half note F3, a quarter note G3, and a half note A3. The time signature is common time (C).

## ENSEMBLE DES ALTÉRATIONS.

(Page 101)

(Page 104)

Musical score for four staves. The notation includes various fingerings (e.g., 5, 6, 7, 2, 3, 4) and accidentals (sharps, flats, naturals) above and below the notes. The staves are arranged vertically, with the top staff being the highest and the bottom staff the lowest.

**SUSPENSIONS.**

Leçons sur l'ensemble.

(Pages 112 et 113)

**SUSPENSION DE LA FONDAMENTALE DANS LES ACCORDS CONSONANTS.**

Musical score for four staves illustrating suspension of the fundamental in consonant chords. The notation includes various fingerings (e.g., 5, 7, 6, 7, 6, 7, 6, -4, 6, 2, 4, 5, 9, 8, 6, 7) and accidentals (sharps, flats, naturals) above and below the notes. The staves are arranged vertically, with the top staff being the highest and the bottom staff the lowest.

**SUSPENSION DE LA 3<sup>e</sup> DANS LES ACCORDS CONSONANTS.**

Musical score for four staves illustrating suspension of the third in consonant chords. The notation includes various fingerings (e.g., 5, 4, 3, 9, 8, 5, 4, 3, 9, 8, 5, 6, 9, 8, 5, 4, 3, 5, 5, 4, 3, 7, 6, 2, 2, 7, 6, 5, 2, 7, 6, 5) and accidentals (sharps, flats, naturals) above and below the notes. The staves are arranged vertically, with the top staff being the highest and the bottom staff the lowest.





## ANALOGIE DE CERTAINES SUSPENSIONS AVEC CERTAINES NOTES INTEGRANTES.

(et plus spécialement celle qui concerne le chiffreage 7 6).

(Page 123)

5 7 6 -4 6 7 7 5 6 7 6 2 5 7 6 2 5  
 7 6 2 6 5 5 7 6 7 5 8 8  
 2 6 2 9 3 5 5 6 5 7 8 7 6 5 3 6  
 6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6 5 4 3 7 6 5 4 5 7 5

## PÉDALES.

(Page 130)

5 5 5 5 +4 6 7 5 4 3 5 5 2 5 5 5 -4 6  
 7 5 4 8 7 6 3 -4 6 5 6 5 5 4 7 6 7  
 7 6 7 7 6 7 7 6 5 5 7 6 7 9 8 7  
 5 7 5 6 5 5 6 5 5 6 5 5 6 5 5 6 5  
 8 -7 2 6 +7 5 5 -7 5 2 6 +7 5

 ACCORDS DE 11<sup>e</sup> ET DE 13<sup>e</sup> TONIQUE EMPLOYÉS  
 COMME APOGGIATURES SIMULTANÉES ET SUR PÉDALES.

(Page 136)

5 -7 5 -7 5 6 6 5 4 -6 5 -6 5 5 -7 5 6 6  
 -7 5 7 -6 7 4 7 5 7 6 7 -7 5 -4 7 6 6 8 -6 6 5 6 7  
 5 4 3 7 -7 5 -4 5 7 6 4 4 7 +7 5 7 4 6 -7 5 -7 5 6 -7 5



BRODERIES.

(Page 139)

All<sup>o</sup>

The page contains ten staves of musical notation, all in bass clef. The music is written in a single system with a common time signature. The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Many notes have a small 'x' above them, indicating an ornament. The piece is marked 'All<sup>o</sup>' (Allegro). The notation is dense and characteristic of 18th-century lute or guitar tablature transcriptions.

## NOTES DE PASSAGE ET BRODERIES.

(à l'exclusion des autres notes accidentelles)

(Page 148)

Réaliser avec la partie ornée et la Basse chiffrée.

1

Partie donnée

Partie ornée et chiffrage.

5 5

5 5

6 5

6 5

9 6

5 3

9 6

5 3

7 6

7 6

6 5

9 8

7 7

7 7

7 7

5 6

5 3

6 7

6 7

6 5

6 5

7 6

7 6

7 6

6 5

5

7 6

7 6

7 6

6 5

5

7 6

7 7

7 7

7 6

+4 6

5 3

5 7

6 6

5

Partie donnée ornée et chiffrée.

Partie simplifiée.

2

5 5 6 6 5 3

5 6 5 6 5 6 5 6 5

6 5 6 5 6 5 4 5 5 4 3

5 4 3 5 3 7 6 6 9 8 6 7 6 7 6

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

5 5 6 5 5 5 4 3 2 5 7 6 5 4 5

INDICATION DES OUVRAGES OU SE TROUVE LA RÉALISATION  
DES MARCHES (1<sup>re</sup> SÉRIE).

(page 150)

N <sup>o</sup> 1. BAZIN, Traité page 517.	N <sup>o</sup> 8. REBER, page 255 et BAZIN, page 520
N <sup>o</sup> 2. <i>idem</i> ..... 519.	N <sup>o</sup> 9. BAZIN, page 520
N <sup>o</sup> 3. REBER, Traité page 61.	N <sup>o</sup> 10. <i>idem</i> .....
N <sup>o</sup> 4. BAZIN, Traité page 519.	N <sup>o</sup> 11. REBER, page 250 et BAZIN, page 521.
N <sup>o</sup> 5. <i>idem</i> .....	N <sup>o</sup> 12. BAZIN, page 521
N <sup>o</sup> 6. <i>idem</i> .....	N <sup>o</sup> 13. REBER, page 251 et BAZIN, page 522.
N <sup>o</sup> 7. <i>idem</i> .....	N <sup>o</sup> 14. BAZIN, page 522

INDICATION DES OUVRAGES OU SE TROUVE LA RÉALISATION  
DES MARCHES (2<sup>e</sup> SÉRIE).

(page 152)

N <sup>o</sup> 1. REBER, page 156 et Marches de CHERUBINI, page 59.	
N <sup>o</sup> 2. REBER, page 156.	
N <sup>os</sup> 3, 4, 5 et 6. REBER, page 249. — N <sup>o</sup> 4. Marches de CHERUBINI, page 58.	
N <sup>os</sup> 7 et 8. REBER, page 250.	
N <sup>o</sup> 9. REBER, page 251.	
N <sup>o</sup> 10. <i>id.</i> page 252. — Marches de CHERUBINI, page 61.	
N <sup>o</sup> 11. <i>id.</i> page 252. <i>id.</i> page 86.	
N <sup>os</sup> 12, 13 et 14. REBER, page 255. — N <sup>o</sup> 12. Marches de CHERUBINI, page 55.	
N <sup>o</sup> 14. Marches de CHERUBINI, page 51.	
N <sup>o</sup> 15. REBER, page 159.	
N <sup>os</sup> 16 et 17. REBER, page 140. — N <sup>o</sup> 16. Marches de CHERUBINI, page 28.	
N <sup>o</sup> 17. CHERUBINI, page 20.	
N <sup>os</sup> 18, 19, 20 et 21. REBER, page 144. — N <sup>o</sup> 18. CHERUBINI, page 6.	
N <sup>os</sup> 19. CHERUBINI, page 55 et 55. — N <sup>o</sup> 20. <i>idem</i> page 44.	
N <sup>os</sup> 22 et 23. REBER, page 145. — N <sup>o</sup> 22. Marches de CHERUBINI, page 45. — N <sup>o</sup> 23. <i>idem</i> p. 111.	
N <sup>os</sup> 24, 25 et 26. REBER, page 146.	
N <sup>os</sup> 27, 28 et 29. <i>id.</i> page 254. — N <sup>o</sup> 28. Marches de CHERUBINI, page 125.	
N <sup>os</sup> 30 et 31. <i>id.</i> page 255.	
N <sup>os</sup> 32 et 33. <i>id.</i> page 256.	
N <sup>o</sup> 34. <i>id.</i> page 257.	
N <sup>os</sup> 35, 36 et 37. <i>id.</i> page 159. — N <sup>o</sup> 36. CHERUBINI, page 77.	
N <sup>os</sup> 38 et 39. <i>id.</i> page 160. — N <sup>o</sup> 39. CHERUBINI, page 25.	
N <sup>os</sup> 40 41 et 42. <i>id.</i> page 161. — N <sup>o</sup> 40. CHERUBINI, page 51.	
N <sup>os</sup> 43 et 44. SAVARD, 2 <sup>d</sup> livre, cours complet, page 152 et <i>legon</i> page 155.	
N <sup>o</sup> 45. SAVARD, 2 <sup>d</sup> livre, cours complet, page 150.	
N <sup>o</sup> 46. Marches de CHERUBINI, page 25.	
N <sup>o</sup> 47. <i>idem</i> page 46.	
N <sup>o</sup> 48. <i>idem</i> page 67.	
N <sup>o</sup> 49. <i>idem</i> page 25	
N <sup>o</sup> 50. <i>idem</i> page 26.	

Chiffrage des Basses et Basses chiffrées  
des Chants (Partiment) du Traité F. BAZIN

(Voir ce Traité page 325 et suivantes)

1  
B. D.

2  
C. D.

3  
B. D.

4  
C. D.

5  
B. D.

6  
C. D.

7  
B. D.

8  
C. D.

9  
B. D.

10  
C. D.

The image displays ten numbered musical exercises for bass clef, arranged in pairs (1-2, 3-4, 5-6, 7-8, 9-10). Each exercise consists of a staff of music with a label (B. D. or C. D.) and a series of notes with fingerings indicated by numbers 1-5. Exercise 1 (B. D.) is in 2/4 time, starting with a 5 and moving through various intervals. Exercise 2 (C. D.) is in 2/4 time, starting with a 5 and moving through various intervals. Exercise 3 (B. D.) is in 3/4 time, starting with an 8 and moving through various intervals. Exercise 4 (C. D.) is in 6/8 time, starting with a 5 and moving through various intervals. Exercise 5 (B. D.) is in 2/4 time, starting with a 5 and moving through various intervals. Exercise 6 (C. D.) is in 9/8 time, starting with a 5 and moving through various intervals. Exercise 7 (B. D.) is in 7/8 time, starting with a 5 and moving through various intervals. Exercise 8 (C. D.) is in 2/4 time, starting with a 5 and moving through various intervals. Exercise 9 (B. D.) is in 12/8 time, starting with a 5 and moving through various intervals. Exercise 10 (C. D.) is in 2/5 time, starting with a 5 and moving through various intervals.





19

B. D.

20

C. D.

21

B. D.

22

C. D.

23

B. D.

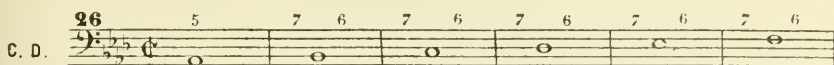
24

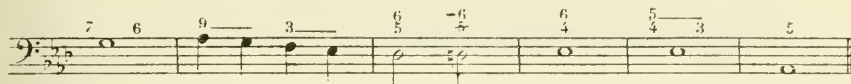
C. D.

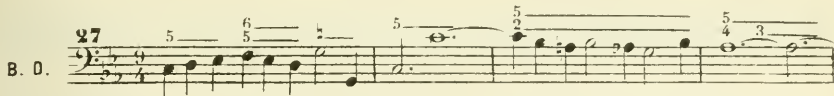
25

B. D.

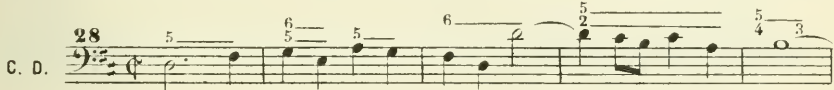


26 C. D. 

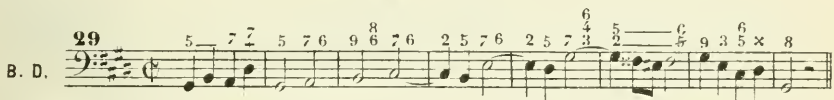


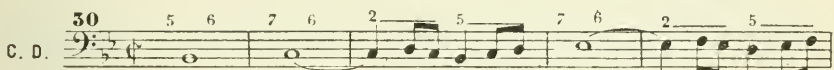
27 B. D. 



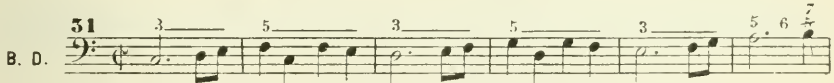
28 C. D. 

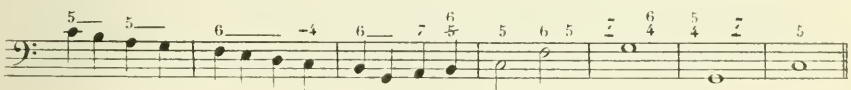


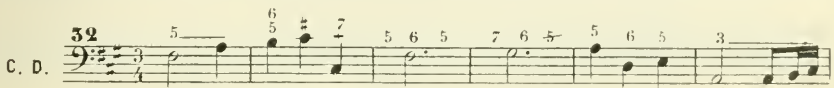
29 B. D. 

30 C. D. 



31 B. D. 



32 C. D. 



Chiffrage des Basses et Basses chiffrées des 16  
petits Partimentifaisant suite a ceux de F. BAZIN.  
(Pages 161 et 162)

1  
B. D.

2  
C. D.

3  
B. D.

4  
C. D.

5  
B. D.

6  
C. D.

7  
B. D.

8

C. D.

9

B. D.

10

C. D.

11

B. D.

12

C. D.

13

B. D.

14

C. D.

15

B. D.

16

C. D.

## Basses pour les Chants donnés.

CHIFFRAGE DE L'AUTEUR<sup>(1)</sup>.

(Voir les instructions du § 74, page 25 du Traité)

## ACCORDS DE TROIS SONS

## ÉTAT DIRECT

(page 25)

N<sup>o</sup> 1.



3

### MODULATIONS AUX TONS ÉLOIGNÉS.

(Page 46)

### MARCHES ET ENSEMBLE DES ACCORDS CONSONANTS ET LEURS RENVERSEMENTS.

(Page 51)

1

2



ACCORD DE 7<sup>e</sup> DOMINANTE ET RENVERSEMENTS.

RÉSOLUTION NATURELLE.

(Page 62)



(Page 78)

5 — 6 5 — 6 — 2 6 6 5 5 6 5 — 9 4

6 — 7 5 6 5 +4 6 5 7 2 6 6 5 5

6 5 -4 6 6 5 = 7 8 7 6 — 6 7 7 2 6 7 7

2 6 7 7 7 7 7 2 7 6 — 5

ACCORD DE 9<sup>e</sup> MAJEURE ET RENVERSEMENTS.

RÉSOLUTION NATURELLE.

(Page 82)

5 — 3 6 6 — 5 6 4 9 8 5 6 -6 5 — -4 6

5 — 5 3 4 2 6 -6 5 6 6 4 7 +4 6 -3 6 5 7 7

5 9 8 9 8 5 -4 2 6 — 6 6 6 6 +6 9 8 5

ACCORD DE 9<sup>e</sup> MAJEURE ET DE 9<sup>e</sup> MINEURE.

ÉTAT DIRECT.

RÉSOLUTION NATURELLE.

(Page 87)

5 — 9 5 — 6 6 5 5 5 9 8 5 9 8

5 9 8 5 — 6 6 7 5 5 5 5 6 6 7

5 6 5 6 6 5 5 — 6 6 5 5 — 6 6 7

ALÉRATION ASCENDANTE.  
RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE.

(Page 96)

1

2

## ENSEMBLE DES ALTÉRATIONS.

(Page 102)

Mod<sup>lo</sup>

1

2

3

Detailed description of the musical score: The page contains three numbered exercises (1, 2, and 3) for bass clef instruments. Each exercise consists of three systems of staves. Exercise 1 starts with a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). Exercise 2 starts with a 2/4 time signature and a key signature of one flat (Bb). Exercise 3 starts with a 2/4 time signature and a key signature of one flat (Bb). The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and fingering numbers (1-5) placed above or below notes. Some notes are beamed together. The exercises are designed to practice specific intervals and fingerings.







## EMPOI SIMULTANÉ DES ALTÉRATIONS ET DES SUSPENSIONS.

(Page 121)

Andante

5 3 5 4 #5 3 5 6 #6 5 2 6 6 -4 6 9 #5

5 7 5 5 9 8 7 6 6 7 5 6 7 5 7 #6 3

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

7 -4 6 7 6 5 #5 7 9 8 7 5 7 6 #5 4 3 2 5

ANALOGIE DE CERTAINES SUSPENSIONS AVEC CERTAINES NOTES INTÉGRANTES,  
ET PLUS SPÉCIALEMENT CELLE QUI CONCERNE LE CHIFFRAGE 7 6.

(Page 123)

5 6 7 6 2 5 7 6 2 5 7 6 2 6 6 5

7 6 6 5 4 4 3 5 7 6 6 5 6 5 # 5 7 6

#4 6 7 #6 5 -4 6 7 7 # 6 7 6 7 #6 #7 #6

#7 6 7 #6 5 4 # 6 2 5 7 5 6 5 7 8 5 7 8

7 8 6 2 7 7 5 7 6 6 4 7 4 8 6 9 8

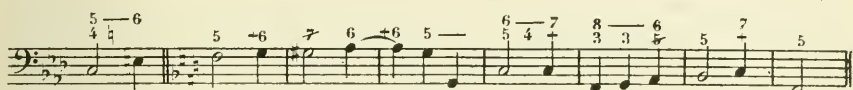
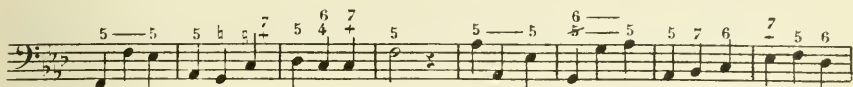
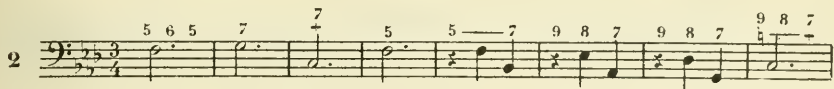
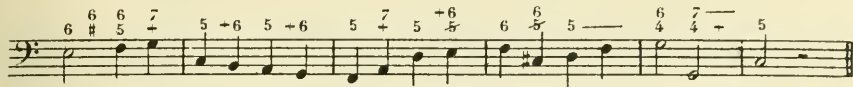
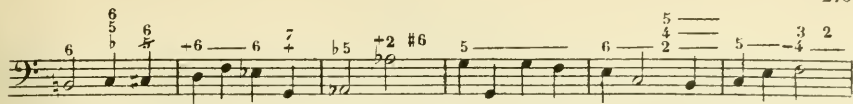
ANTICIPATION.

(Page 125)

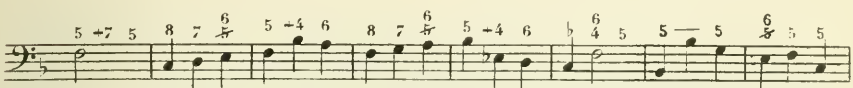
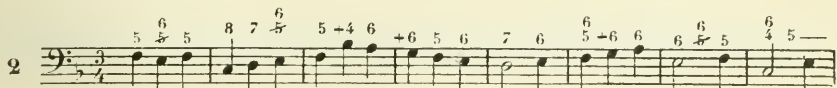
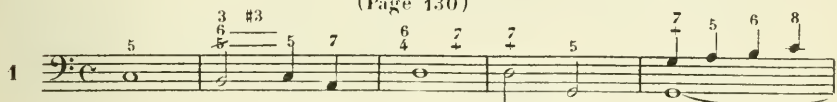
1

5 5 5 4 6 6 5 7 5 7 5 6 5 5 5 6 2 5 #5 6 4

6 6 4 7 5 5 4 b6 6 6 6 5 6 6 6 5 7 5 #5



PÉDALES.  
(Page 130)



Les deux chants suivants doivent être réalisés avec la partie ornée et la basse chiffrée.

Partie donnée

Partie ornée

Basse chiffrée

Partie donnée

Partie simplifiée

Basse chiffrée

5 -6 6 5 6  $\frac{6}{4}$  5 6 5

9. 7 5 5 7 5 7 5  $\frac{6}{4}$  5 -4

6 6 5 6 7 -7 8 6 5 6 5 6 4 6 -7 #

5 6 5 7 8 5 -6 6

ACCORDS DE 11<sup>e</sup> ET DE 13<sup>e</sup> TONIQUE.

EMPLOYÉS COMME APPOGIATURES SIMULTANÉES ET SUR PÉDALES.

(Page 136)

1

2



## RÉSUMÉ DE LA PLUPART DES APPOGIATURES.

(Page 137)

Moderato

5 6 7  $\frac{b2}{4}$  3 5 5 5 5 6 7 -7 8 0

5 4 7 7 3 +6 6 5 6

7 6 5 7 7 6 +7 5 6 6  $\frac{6}{4}$   $\frac{-7}{6}$   $\frac{b-}{6}$

5  $\frac{b6}{5}$  +6 a tempo 6 +4 6  $\frac{6}{5}$   $\frac{6}{4}$  7 5 7 5 2 +7

rit.

$\frac{b2}{4}$  3  $\frac{3}{3}$   $\frac{b3}{4}$  +6 6 7 +7 8 7 0  $\frac{6}{5}$  0 7 5 0  $\frac{7}{0}$  +7 8

## BRODERIE.

(Page 140)

Moderato

5 6-7 6 5 6 7 7 5 5 7  $\frac{76-5}{4}$  7 +7 8 5 -4 6 6

5  $\frac{b5}{4}$  6 #6 4  $\frac{b-}{4}$  +4 6 7  $\frac{6}{4}$   $\frac{6}{7}$  5 +7 8 0  $\frac{b5}{4}$   $\frac{b6}{4}$   $\frac{b7}{4}$   $\frac{6}{4}$   $\frac{b5}{4}$   $\frac{b5}{4}$   $\frac{3}{6}$   $\frac{b2-}{4}$

$\frac{b6}{4}$  +6  $\frac{b6}{4}$  6  $\frac{b4}{4}$   $\frac{b4}{4}$  +  $\frac{b5}{4}$  6  $\frac{6}{4}$  9 8  $\frac{b5}{4}$  6  $\frac{5-7}{4}$  6  $\frac{6}{4}$   $\frac{7}{3}$  -5  $\frac{9}{7}$  8 +7 8 0

0 6 0 5 0 6 5 6 5 7 6 7 4 5  $\frac{b4}{4}$  0 6 5 +6  $\frac{b-}{4}$  6 5 -6  $\frac{b-}{4}$

6 6 7 6  $\frac{b6}{3}$  6  $\frac{b6-6}{3}$  6 5 6 4 7 +2 3 9 8 7 6 5 6 5 7

6 -5 -6 -+6 7 9 8 7 6  $\frac{6}{4}$   $\frac{6}{5}$  9 8 5 -6 3 3

## ÉCHAPPÉE.

(Page 141)

5—9 8 5—#5 5—4 6 7 5 7 8 0 6 6 5 6 7 -7 8 0

7 5 0 7 0 6 — 7 -7 8 6 b5 — b7 — b5 — 5 3 b5 b7 b4 3 -6 b5 5 7 b #6

5 7 6 5—9 8 5—6— 4 3 3 # 5 7 4 3 7 — 5 5 7 4 -6 6 # 5 6 5—9 7

8 7 5 7 7 6 — 7 6 5 7 0 — 7 -7 8 7 6 4 b6 -7 5

## NOTES DE PASSAGE ET BRODERIES.

A L'EXCLUSION DES AUTRES NOTES ACCIDENTELLES.

(Page 149)

Réaliser avec la partie ornée et la Basse chiffrée.

Partie donnée

Partie ornée

Basse chiffrée

5 9 8 — 6 2 7 6 2

7 4 3 7 4 7 5 6 5 5

First system of a musical score. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The top two staves contain melodic lines with various notes and rests. The bottom staff contains a bass line with several fingerings indicated by numbers 1 through 7. The system is divided into six measures.

Second system of a musical score. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The top two staves contain melodic lines. The bottom staff contains a bass line with fingerings and some accidentals (flats) indicated. The system is divided into six measures.

Third system of a musical score. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The top two staves contain melodic lines. The bottom staff contains a bass line with fingerings and some accidentals indicated. The system is divided into six measures.

Fourth system of a musical score. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The top two staves contain melodic lines. The bottom staff contains a bass line with fingerings and some accidentals indicated. The system is divided into six measures.

## 2

Partie doublée

Partie simplifiée

Basse chiffrée

First system of musical notation. It consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. The top two staves contain melodic lines with various note values and rests. The bottom staff contains a bass line with fingerings and chord symbols: 9, 6, -4, 6, -6, 5, 2 5, 7 5, #6, 5 4.

## MAJEUR

Second system of musical notation, labeled "MAJEUR". It consists of three staves. The top two staves contain melodic lines. The bottom staff contains a bass line with fingerings and chord symbols: 6, 5 4, 3, 9 8, 5 4, 9 8, 5 4.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top two staves contain melodic lines. The bottom staff contains a bass line with fingerings and chord symbols: 7, 5, 5, #6, 7 4, #6 4, 7, 8, 7.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top two staves contain melodic lines. The bottom staff contains a bass line with fingerings and chord symbols: 6 4, 5 6, 5, 5 7, 7, 8 7, 6 4, #6, 5.

(Page 170)

1

Violin I: *aut. de l'app.* *app.* *aut. de l'app.* *app.* *app.*

Violin II: *app.* *aut. de l'app.* *app.* *app.*

Viola: *app.* *app.*

Bass: 5 6 7 7 6 5 5

Violin I: *app.* *app.* *double broderie* *app.* *app.* *br. allant sur l'app.* *app.*

Violin II: *app.* *app.* *app.* *app.*

Viola: *app.* *app. sup. + inf.* *app.*

Bass: *br. app.* *n.p.* 6 7 5 6 6 4 7 +7 8

2

**Andante**

Violin I: *alt.* *susp. p.*

Violin II: *susp.* *app. double*

Viola: *p.* *br. p.*

Bass: 5 #5 7 6 7 9 9 6 +7 5



Musical score system 1, measures 1-4. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) contains the main melody with dynamics *p.* and *p. app.* and a *susp.* marking. The second staff (treble clef) contains a secondary melody with *susp.* and *p.* markings. The third staff (treble clef) contains a third melody with *p.*, *br. alt.*, and *ped. Ped.* markings. The bottom staff (bass clef) contains the bass line with fingering numbers: 5, 4, 3, 7, 8, 5, #5, 6, 6, 4, b5, +2, 6, b4, b5, -4, b6, b7, b4, -6.

Musical score system 2, measures 5-8. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) contains the main melody with *susp.*, *susp.*, *susp.*, *alt.*, *susp. inf.*, *p.*, *app.*, *susp. inf.*, *p.*, and *alt.* markings. The second staff (treble clef) contains a secondary melody with *alt.*, *p.*, and *p.* markings. The third staff (treble clef) contains a third melody with *susp.* markings. The bottom staff (bass clef) contains the bass line with fingering numbers: 7, 3, 6, b6, b5, 4, 7, b5, 7, 5, 9, 7, 8, 5, b5, b7, 3.

Musical score system 3, measures 9-12. The system consists of four staves. The top staff (treble clef) contains the main melody with *app.*, *p. double*, and *susp.* markings. The second staff (treble clef) contains a secondary melody with *br.*, *app.*, *app.*, *app.*, *p.*, *p.*, and *app.* markings. The third staff (treble clef) contains a third melody with *p.*, *p.*, and *p.* markings. The bottom staff (bass clef) contains the bass line with fingering numbers: 5, -6, 6, 6, 7, 9, 7, 7, -7, 8.

## 4 CHANTS DONNÉS SUPPLÉMENTAIRES.

NOTES ACCIDENTELLES, OU ÉTRANGÈRES A L'HARMONIE.

(Page 172)

1

2

**Andante**

3

4

5

6

7

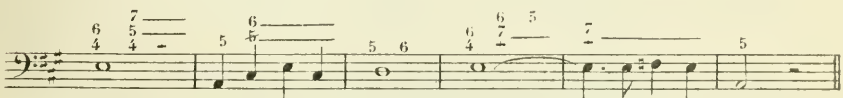
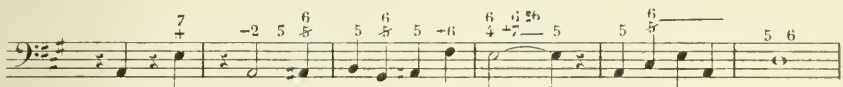
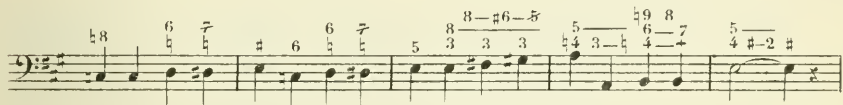
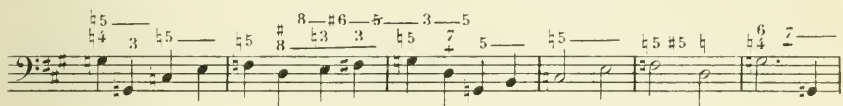
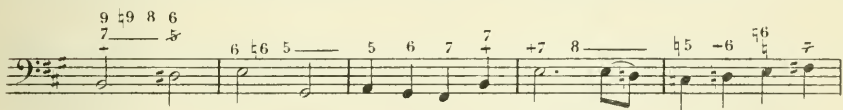
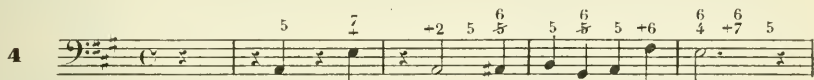
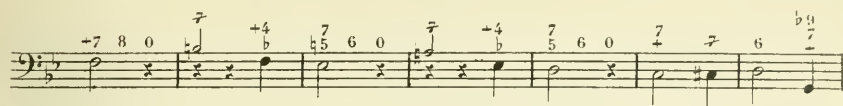
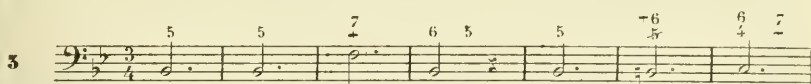
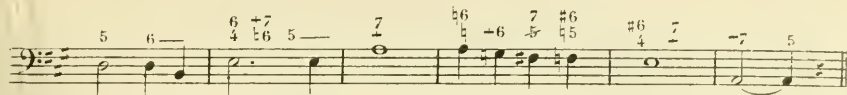
8

9

10

11

12



FRAGMENT DE PARTIE SUPERIEURE,  
HAMONISÉ DE 25 MANIÈRES DIFFÉRENTES.  
(Page 173)

1

The first harmonization (1) features a treble clef with a melody of quarter notes and a bass clef with a bass line of quarter notes. The melody starts with a half rest, followed by a quarter note, and then a series of quarter notes. The bass line consists of a half rest followed by a series of quarter notes.

2

The second harmonization (2) features a treble clef with a melody of quarter notes and a bass clef with a bass line of quarter notes. The melody starts with a half rest, followed by a quarter note, and then a series of quarter notes. The bass line consists of a half rest followed by a series of quarter notes.

3

The third harmonization (3) features a treble clef with a melody of quarter notes and a bass clef with a bass line of quarter notes. The melody starts with a half rest, followed by a quarter note, and then a series of quarter notes. The bass line consists of a half rest followed by a series of quarter notes.

4

The fourth harmonization (4) features a treble clef with a melody of quarter notes and a bass clef with a bass line of quarter notes. The melody starts with a half rest, followed by a quarter note, and then a series of quarter notes. The bass line consists of a half rest followed by a series of quarter notes.

5

The fifth harmonization (5) features a treble clef with a melody of quarter notes and a bass clef with a bass line of quarter notes. The melody starts with a half rest, followed by a quarter note, and then a series of quarter notes. The bass line consists of a half rest followed by a series of quarter notes.

6

The sixth harmonization (6) features a treble clef with a melody of quarter notes and a bass clef with a bass line of quarter notes. The melody starts with a half rest, followed by a quarter note, and then a series of quarter notes. The bass line consists of a half rest followed by a series of quarter notes.

7

Musical score for system 7, measures 7-11. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 2/4 time. The treble staff begins with a whole rest in measure 7, followed by a half note G4 in measure 8, a half note A4 in measure 9, a half note B4 in measure 10, and a half note C5 in measure 11. The bass staff has a whole rest in measure 7, followed by a half note G3 in measure 8, a half note A3 in measure 9, a half note B3 in measure 10, and a half note C4 in measure 11. A slur covers measures 8-11 in both staves.

8

Musical score for system 8, measures 12-16. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 2/4 time. The treble staff has a whole rest in measure 12, followed by a half note G4 in measure 13, a half note A4 in measure 14, a half note B4 in measure 15, and a half note C5 in measure 16. The bass staff has a whole rest in measure 12, followed by a half note G3 in measure 13, a half note A3 in measure 14, a half note B3 in measure 15, and a half note C4 in measure 16. A slur covers measures 13-16 in both staves.

9

Musical score for system 9, measures 17-21. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 2/4 time. The treble staff has a whole rest in measure 17, followed by a half note G4 in measure 18, a half note A4 in measure 19, a half note B4 in measure 20, and a half note C5 in measure 21. The bass staff has a whole rest in measure 17, followed by a half note G3 in measure 18, a half note A3 in measure 19, a half note B3 in measure 20, and a half note C4 in measure 21. A slur covers measures 18-21 in both staves.

10

Musical score for system 10, measures 22-26. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 2/4 time. The treble staff has a whole rest in measure 22, followed by a half note G4 in measure 23, a half note A4 in measure 24, a half note B4 in measure 25, and a half note C5 in measure 26. The bass staff has a whole rest in measure 22, followed by a half note G3 in measure 23, a half note A3 in measure 24, a half note B3 in measure 25, and a half note C4 in measure 26. A slur covers measures 23-26 in both staves.

11

Musical score for system 11, measures 27-31. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 2/4 time. The treble staff has a whole rest in measure 27, followed by a half note G4 in measure 28, a half note A4 in measure 29, a half note B4 in measure 30, and a half note C5 in measure 31. The bass staff has a whole rest in measure 27, followed by a half note G3 in measure 28, a half note A3 in measure 29, a half note B3 in measure 30, and a half note C4 in measure 31. A slur covers measures 28-31 in both staves.

12

Musical score for system 12, measures 32-36. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 2/4 time. The treble staff has a whole rest in measure 32, followed by a half note G4 in measure 33, a half note A4 in measure 34, a half note B4 in measure 35, and a half note C5 in measure 36. The bass staff has a whole rest in measure 32, followed by a half note G3 in measure 33, a half note A3 in measure 34, a half note B3 in measure 35, and a half note C4 in measure 36. A slur covers measures 33-36 in both staves.

15  
à 5  
parties.

Musical score for system 13, measures 37-41. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 2/4 time. The treble staff has a whole rest in measure 37, followed by a half note G4 in measure 38, a half note A4 in measure 39, a half note B4 in measure 40, and a half note C5 in measure 41. The bass staff has a whole rest in measure 37, followed by a half note G3 in measure 38, a half note A3 in measure 39, a half note B3 in measure 40, and a half note C4 in measure 41. A slur covers measures 38-41 in both staves.

14  
a 6  
parties.

Musical score for system 14, measures 14-18. The treble staff contains a melodic line with a long slur over measures 14-15 and a final whole note in measure 18. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

15

Musical score for system 15, measures 19-23. The treble staff features a melodic line with a slur over measures 19-21 and a final whole note in measure 23. The bass staff continues the accompaniment.

16

Musical score for system 16, measures 24-28. The treble staff has a melodic line with a slur over measures 24-25 and a final whole note in measure 28. The bass staff provides accompaniment.

17

Musical score for system 17, measures 29-33. The treble staff contains a melodic line with a slur over measures 29-31 and a final whole note in measure 33. The bass staff continues the accompaniment.

18

Musical score for system 18, measures 34-38. The treble staff features a melodic line with a slur over measures 34-35 and a final whole note in measure 38. The bass staff provides accompaniment.

19

Musical score for system 19, measures 39-43. The treble staff contains a melodic line with a slur over measures 39-41 and a final whole note in measure 43. The bass staff continues the accompaniment.



20  
à 5  
parties.

21

22

23

24

25

FIN.

## NOTIONS ET REMARQUES SUR L'ART D'ACCOMPAGNER UNE MÉLODIE PREDOMINANTE.

Il arrive fréquemment que des élèves, au sortir de leurs études d'harmonie, d'ailleurs bien et consciencieusement faites, se trouvent fort embarrassés lorsqu'il s'agit d'écrire le moindre accompagnement à une mélodie quelconque. Ils ont des scrupules exagérés, ils n'osent pas doubler telle ou telle note, ils ne savent ce qu'ils peuvent faire et ce qu'ils doivent éviter; en un mot ils sont souvent d'une gaucherie et d'une maladresse indéniables.

L'article 6 (page 124 du Traité de Becher), ainsi que les observations concernant les notes accidentelles (Voir Deuxième partie, pages 173 à 209 du même ouvrage et nos notes supplémentaires), donnent bien des notes précieuses sur la manière de traiter l'harmonie relativement au style instrumental; mais elles ne sont pas complètes, et c'est pour venir en aide aux jeunes compositeurs encore inexpérimentés, pour leur éviter les incertitudes, les tâtonnements, les hésitations, que nous écrivons le présent Appendice: Cette matière, du reste, n'a été, que nous sachions, traitée suffisamment jusqu'à présent dans aucun Cours d'harmonie.

Nous ne pouvons naturellement entrer ici dans tous les développements que comporte ce sujet; nous sortirions du cadre et de la nature de cet ouvrage; nous n'avons pas non plus la prétention d'aider à trouver des formes nouvelles d'accompagnement (cela est affaire d'imagination et d'ingéniosité), nous voulons seulement donner un aperçu indiquant les points essentiels sur lesquels doit se fixer l'attention du compositeur débutant, relativement à la correction de l'écriture. Aller plus loin serait empiéter sur un Traité de Composition.

L'accompagnement d'une mélodie prédominante peut donner lieu à un assez grand nombre d'observations dont nous résumons les principales:

1<sup>o</sup> La mélodie peut être doublée entièrement dans ses contours, soit par la partie supérieure, soit par une partie intermédiaire (ce qui est beaucoup plus rare), sans qu'il en résulte des fautes d'octaves:

Mélodie doublée par la partie supérieure.

The image shows a musical score for the vocal piece "Objet de mon amour" by Gluck. The score is written in 3/4 time and consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked "Andante" and the piano part is marked "f" and "p". The lyrics are "Objet de mon amour Je te de-mande au jour". The score is written in a single system with two staves: the vocal line on top and the piano accompaniment on the bottom. The piano accompaniment features a variety of chords and arpeggios, including some with grace notes.

GLUCK. (Air d'Orphée, Acte I.)

Mod<sup>to</sup> maestoso

Il é - tait un Roi de Thulé — Qui jus - qu'à la tom - be fi - de - le

*pp stacc.*

CH. GOUNOD. (FAUST, *Chanson du Roi de Thulé*).

Mélodie doublée par une partie intermédiaire.

And<sup>mo</sup> *molto cresc.* *p*

dont mes yeux sont ra - vis — tu m'a - par - tiens —

*p* *cresc.* *cantabile*

MEYERBEER. (L'AFRICAIN, *Air de Vasco*, 4<sup>e</sup> Acte).

2<sup>o</sup> — La mélodie peut être doublée alternativement et fragmentairement par les différentes parties, sans qu'il en résulte davantage des fautes d'8<sup>ves</sup>. Il suffit toujours que l'harmonie prise isolément soit correctement écrite. Cette forme est très usitée; c'est celle qui laisse aux deux éléments (Mélodie et accompagnement) la plus grande indépendance:

Mélodie doublée alternativement par les différentes parties de l'harmonie.

All<sup>o</sup> agitato.

ma - nie in - pla - ca - bi - li Che mi - a - gi - ta - te

MOZART. (COSÌ FAN TUTTE, I. V. V.)

Mod<sup>to</sup> *p*

Toi qui rè - gnes par l'a -  
 - mour O maîtres - se du mon - de, Char - me du di - vin sé -

SCHUMANN. (FAUST, 3<sup>e</sup> partie).

And<sup>mo</sup> *p*

Je rê - ve, et la pâ - le ro - sé - e Dans la plaine parle sans bruit

TH. DUBOIS. (RECUEIL DE 20 MÉLODIES).

3<sup>e</sup> - La mélodie peut n'être pas doublée du tout, elle forme alors une partie intégrante de l'harmonie et indépendante des autres :

Laughetto.

Sa - lut! demeure chaste et pu - re; Sa - lut! demeure chaste et

G. F. GOUNOD. (FAUST, Carabim)

Mod<sup>to</sup>  
Violon.

*p*

*p*

★★

4° La mélodie est quelquefois doublée par la basse pour produire un effet particulier et momentané :

All<sup>o</sup> ben mod<sup>to</sup>

A - da - mas - tor, roi des va - gues pro - fon - des An bruit des vents

*fp*

MEYERBEER. (L'AFRICAIN, Air de Selusko).

All<sup>o</sup> espressivo  
*dolce*

Nous nous ai - me - rous si tristes Tout un printemps, la don - ce cho - se ;

*p*

TH. DUBOIS. (RECUEIL DE 20 MÉLODIES)

5° La mélodie est quelquefois doublée simultanément par la basse et par la partie supérieure (effet spécial comme le précédent) :

Mod<sup>to</sup>

Nous a - vous gra - vi les pre - miers la pente des col - li -

*p*

TH. DUBOIS. (RECUEIL DE 20 MÉLODIES)

Maestoso.  
Orchestra.

6<sup>e</sup> — L'accompagnement d'une mélodie peut, pendant sa durée, revêtir alternativement les diverses formes précédentes.

7<sup>e</sup> — Lorsqu'on accompagne une voix ou un instrument grave, il arrive quelquefois que la mélodie se trouve réellement au-dessous de la basse de l'harmonie; la différence des timbres détruit ordinairement la mauvaise impression qui pourrait en résulter:

La Basse au dessus du chant.

Agitato.

Ténor.

*f* Oui sa flam-me répond à ma flam-me répond à ma

ROSSINI. (GUILLAUME TELL — 2<sup>e</sup> Acte)

Mud<sup>to</sup>

Violoncelle.

*p*

8<sup>e</sup> — Lorsqu'une mélodie vocale est accompagnée par un ou plusieurs instruments, de même que lorsqu'une mélodie instrumentale est accompagnée par des voix, ou bien encore lorsqu'une mélodie est accompagnée par un ou plusieurs instruments de timbre différent de celui de la mélodie, il peut se produire qu'on fasse entendre à la fois et à la même octave l'appoggiature d'une note en même temps que la note réelle. Comme dans le cas précédent, la différence des timbres détruit le mauvais effet qui en résulterait avec des sonorités semblables:



## Mélodie accompagnée par des timbres différents.

All.<sup>o</sup> Instruments à cordes.

Instruments à vent ou Orgue.

★★

9<sup>o</sup> - Les octaves existant entre certaines parties de l'accompagnement ne sont pas fautives lorsqu'elles ont pour objet de renforcer une de ces parties afin de lui donner une intensité plus grande :

(Voir Reber: Compléments du 1<sup>er</sup> Livre, pages 116 et suivantes).

## Octaves entre les parties harmoniques.

All.<sup>o</sup>

★★

10<sup>o</sup> - La mélodie, en ce qui concerne les fautes de 5<sup>tes</sup>, d'8<sup>ves</sup>, de fausse relation, etc... doit être, *relativement à la Basse*, traitée comme une partie ordinaire de l'harmonie, c'est-à-dire qu'il ne doit jamais résulter entre ces deux parties, aucune faute de ce genre (sauf les cas où, comme nous venons de le dire plus haut, la Basse double intentionnellement et momentanément la Mélodie).

11<sup>o</sup> - Les notes à mouvement contraint, telles que: notes sensibles, dissonances, retards, peuvent le plus souvent être doublées sans inconvénient par une des parties supérieures de l'harmonie, mais on évitera toujours de faire ces doublures à la basse, sinon d'une manière fugitive et pendant la durée du même accord.

12<sup>o</sup> - Les formes si nombreuses d'accompagnements arpégés doivent, pour être correctement écrites, pouvoir se réduire à l'état d'accords plaqués et ne contenir, à cet état élémentaire, aucune incorrection.

(Voir art. 6. Des accords brisés ou arpégés. - Reber, page 124).

NOTA. - Pour terminer, nous mettons sous les yeux de l'élève, quelques unes des formes variées qu'on pourrait donner au fragment suivant :



System 1: Treble clef, two staves. The upper staff contains a melody with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and a half note. The lower staff contains a bass line with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and a half note. To the right, a grand staff (treble and bass clefs) shows a more complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes in the treble and a simple bass line.




System 2: Grand staff. The treble clef staff features a series of chords and eighth-note patterns. The bass clef staff continues with a steady bass line.



System 3: Grand staff. The treble clef staff has a melodic line with triplets of eighth notes. The bass clef staff has a simple bass line.



System 4: Grand staff. The treble clef staff features a series of chords and eighth-note patterns. The bass clef staff continues with a steady bass line.



System 5: Grand staff. The treble clef staff has a melodic line with eighth notes and a triplet. The bass clef staff has a simple bass line.



System 6: Grand staff. The treble clef staff features a series of chords and eighth-note patterns. The bass clef staff continues with a steady bass line.

Table des matières.<sup>(1)</sup>

Introduction . . . . .	5
Notions préliminaires — INTERVALLES, moyen pratique de les mesurer et de les qualifier . . . . .	5

## LIVRE PREMIER.

FONDAMENTALE — NOTE DE BASSE, § 42 <sup>bis</sup> . . . . .	5
---	---

## PREMIÈRE PARTIE.

HARMONIE CONSONANTE . . . . .	3
-------------------------------	---

## CHAPITRE I.

ACCORDS DE TROIS SONS . . . . .	3
---------------------------------	---

Emploi de l'accord de 5 <sup>te</sup> diminuée, § 25 <sup>bis</sup> . . . . .	6
---	---

## CHAPITRE II.

UNISSON, § 32 <sup>bis</sup> . . . . .	9
--	---

DOUBLURE de la 3 <sup>ce</sup> de l'ace. maj., de la 5 <sup>te</sup> de l'ace. diminué et de la sensible, § 55 <sup>bis</sup> , 55 <sup>bis</sup> . . . . .	9
---	---

NON SUPPRESSION de la 5 <sup>ce</sup> , § 57 <sup>bis</sup> . . . . .	10
---	----

MOUVEMENT MÉLODIQUE . . . . .	10
-------------------------------	----

QUINTES ET OCTAVES CONSÉCUTIVES, QUINTES ET OCTAVES DIRECTES . . . . .	15
--	----

Notions sur les MARCHES D'HARMONIE et sur la FAUSSE RELATION DE TRITON . . . . .	18
--	----

RÉSUMÉ des règles pour la réalisation des accords consonants . . . . .	19
--	----

Recommandations importantes pour la RÉALISATION . . . . .	20
---	----

## CHAPITRE IV.

LOIS SUR L'ENCHAÎNEMENT . . . . .	23
-----------------------------------	----

Notes complémentaires sur les MOUVEMENTS MÉLODIQUES . . . . .	25
---	----

Enchaînement par 3 <sup>ce</sup> SUPÉRIEURE, § 69 <sup>bis</sup> . . . . .	24
--	----

## CHAPITRE V.

Influence des CHANGEMENTS DE POSITION — Attaque de la 4 <sup>te</sup> par mouvement direct, § 77 <sup>bis</sup> . . . . .	26
---	----

Règles supplémentaires concernant LES 5 <sup>tes</sup> ET LES 8 <sup>tes</sup> HARMONIQUES . . . . .	25
--	----

## CHAPITRE VI.

DE LA BASSE CHIFFRÉE . . . . .	23
--------------------------------	----

Observations supplémentaires . . . . .	28
--	----

(1) Les Titres de cette Table ne sont généralement pas des titres de Chapitre ou d'Article; ils restent en quelques mots le contenu des Remarques et des Paragraphes principaux supplémentaires. De cette façon, l'esprit des élèves se fixera plus facilement sur les points modifiés ou commentés, et les recherches lui seront plus faciles.

## CHAPITRE VII.

Influence du 1 <sup>er</sup> RENVÈRSEMENT sur la réalisation, § 404 <sup>bis</sup> , 405 <sup>bis</sup> , 405 <sup>ter</sup> , 406 <sup>bis</sup> .....	29
Doubleurs dans le 2 <sup>e</sup> RENVÈRSEMENT, § 411 <sup>bis</sup> , 411 <sup>ter</sup> .....	32
Notes supplémentaires sur le 2 <sup>e</sup> RENVÈRSEMENT, § 412 <sup>bis</sup> , 414 <sup>bis</sup> , 415 <sup>bis</sup> .....	33

## CHAPITRE IX.

DES CADENCES.....	35
Emploi du 2 <sup>e</sup> RENVÈRSEMENT.....	35
RÉSUMÉ — ACCORDS que peut comporter <i>chaque degré</i> de la gamme.....	36
HARMONIES SYNCOPÉES.....	38

## CHAPITRE X.

DES MODULATIONS.....	40
FAUSSE RELATION et INTERVALLES MÉLODIQUES permis, § 125 <sup>bis</sup> .....	40
MOUVEMENT CHROMATIQUE — DOUBLURES, § 127 <sup>bis</sup> , 129 <sup>ter</sup> .....	40
MODULATIONS aux tons relatifs de 4 <sup>re</sup> classe.....	41
REMARQUES IMPORTANTES sur les <i>modulations en général</i> .....	42
MODULATIONS aux tons relatifs de 2 <sup>e</sup> classe.....	43
Supplément concernant les MODULATIONS aux tons éloignés.....	44

## CHAPITRE XI.

DES MARCHES HARMONIQUES.....	47
LIGENCES de réalisation.....	52

CHAPITRE COMPLÉMENTAIRE DE LA 1<sup>re</sup> PARTIE.

OCTAVES par mouvement contraire dans les <i>conclusions de phrases</i> , § 472 <sup>bis</sup> .....	55
---	----

## DEUXIÈME PARTIE.

DES ACCORDS DISSONANTS.....	54
-----------------------------	----

## CHAPITRE I.

PRÉPARATION de la dissonance, § 482 <sup>bis</sup> .....	54
LIAISONS en général et VALEURS SOUTÈNES, § 482 <sup>ter</sup> .....	54
Règles diverses sur la <i>réalisation des accords dissonants</i> , § 483 <sup>bis</sup> à 491 <sup>bis</sup> .....	54
DEUX QUINTES dont la 2 <sup>de</sup> est diminuée, § 493 <sup>bis</sup> .....	55
RÉSOLUTION de la dissonance, § 494 <sup>ter</sup> .....	56

## CHAPITRE II.

DES ACCORDS DE SEPTIÈME.....	56
NOMS ET CHIFFRAGE de l'accord de 7 <sup>e</sup> de 1 <sup>re</sup> espèce et ses renversements, § 207 <sup>bis</sup> .....	56
SUPPRESSION fréquente de la 5 <sup>te</sup> dans l'accord de 7 <sup>e</sup> dominante et <i>précaution</i> à prendre avant de commencer la réalisation des marches de 7 <sup>e</sup> , § 208 <sup>bis</sup> .....	57

PRÉPARATION de la 4 <sup>ie</sup> dans le 2 <sup>e</sup> renversement, § 208 <sup>1<sup>er</sup></sup> .....	57
DEUX QUINTES dont la 1 <sup>re</sup> est diminuée, § 210 <sup>bis</sup> .....	65
Remarque sur la 7 <sup>e</sup> montant d'un degré.....	65
Accord de 7 <sup>e</sup> se transformant en accord parfait, § 212 <sup>bis</sup> .....	65
Nécessité d'un changement de fondamentale pour éviter les 5 <sup>l<sup>es</sup></sup> et 8 <sup>l<sup>es</sup></sup> , § 212 <sup>1<sup>er</sup></sup> .....	64
SUPPRESSION de la fondamentale dans l'accord de 7 <sup>e</sup> dominante.....	65
NOMS ET CHIFFRAGE des renversements sans fondamentale, § 216 <sup>bis</sup> .....	65
CHIFFRAGE spécial du 2 <sup>e</sup> renversement, § 216 <sup>1<sup>er</sup></sup> .....	65
REMARQUES sur le déplacement et l'échange des notes; les silences et la distance à mettre entre les parties.....	68
ACCORDS DE 7 <sup>e</sup> DE SECONDE et de TROISIÈME ESPÈCE.....	70
NOMS de ces accords et de leurs renversements, § 225 <sup>bis</sup> .....	71
CHIFFRAGE DU 3 <sup>e</sup> RENV <sup>1</sup> .....	71
REMARQUE sur les syncopes aux deux parties extrêmes.....	71
Dissonance doublée.....	71
ACCORD DE 7 <sup>e</sup> de 4 <sup>e</sup> ESPÈCE.....	73
Emploi du 2 <sup>e</sup> RENV <sup>1</sup> et CHIFFRAGE des 7 <sup>mes</sup> dans les marches, § 233 <sup>bis</sup> .....	75

### CHAPITRE III

ACCORD DE 9 <sup>e</sup> MAJEURE.....	79
NOMS et CHIFFRAGE, § 246 <sup>bis</sup> .....	79
TRANSFORMATION en accord de 7 <sup>e</sup> ou en accord parfait, § 247 <sup>bis</sup> .....	80
Observations diverses, § 251 <sup>bis</sup> .....	80
REMARQUES sur la résolution de certaines dissonances.....	82

### ACCORD DE 9<sup>e</sup> MINEURE..... 85

NOMS et CHIFFRAGE, § 255 <sup>bis</sup> .....	85
RÉSOLUTION FRÉQUENTE en mode majeur, § 259 <sup>bis</sup> .....	86
REMARQUE sur la résolution de l'accord de Triton et 3 <sup>ce</sup> mineure.....	88

### CHAPITRE IV.

#### DES ALTÉRATIONS EN GÉNÉRAL..... 92

### CHAPITRE V.

#### DES ACCORDS ALTÉRÉS..... 92

Intervalle de 3 <sup>ce</sup> DIMINUÉE produit par les altérations, § 276 <sup>bis</sup> .....	95
ALTÉRATION ASCENDANTE de la 5 <sup>le</sup> — Emploi du 2 <sup>d</sup> renversement des accords dissonants, § 279 <sup>bis</sup> .....	95
ALTÉRATION DESCENDANTE de la 5 <sup>le</sup> — REMARQUES sur le chiffrage de l'accord de 6 <sup>le</sup> augmentée et sur les quintes produites par sa résolution.....	96
ACCORD DE 6 <sup>le</sup> AUGMENTÉE ne provoquant pas de modulation, § 288 <sup>bis</sup> .....	97
SONORITÉ SEMBLABLE de l'accord de 6 <sup>le</sup> augmentée et de l'accord de 7 <sup>e</sup> dominante.....	99
ÉQUIVOQUE des accords altérés; leur écriture irrégulière, etc.....	105

CROISEMENT des parties; DISTANCE entre les parties; INTERVALLES MÉLODIQUES, § 298 <sup>bis</sup> . . . . .	104
LOURDFEUR de la réalisation . . . . .	105

## LIVRE DEUXIÈME.

### PREMIÈRE PARTIE.

#### CHAPITRE I.

DES RETARDEMENTS . . . . .	106
Comment se produit la suspension, § 355 <sup>bis</sup> . . . . .	106
QUINTES RETARDEES admissibles, § 341 <sup>ter</sup> . . . . .	107
Comment 7 suivi de 6 représente généralement la suspension et non l'accord de 7 <sup>e</sup> et pourquoi il ne faut pas chiffrer l'accord de 2 <sup>de</sup> par $\frac{4}{2}$ , § 345 <sup>bis</sup> . . . . .	107
SUSPENSION SUPÉRIEURE . . . . .	107
IMITATIONS dans les Marches.— ATTÉNUATION qui en résulte dans la rigueur de certaines règles . . . . .	108
Note qui retarde et note retardée entendues ensemble, § 348 <sup>bis</sup> et 362 <sup>bis</sup> . . . . .	108 et 111
5 <sup>tes</sup> TOLÉRÉES par mou! contraire dans le retard 9 6 . . . . .	110
REMARQUES sur les Marches à suspensions . . . . .	111
SUSPENSION INFÉRIEURE . . . . .	112
SUSPENSIONS SIMULTANÉES . . . . .	117
CHIFFRAGE des accords à suspensions simultanées, § 377 <sup>bis</sup> , 377 <sup>ter</sup> . . . . .	117
Accords de ONZIÈME et TREIZIÈME TONIQUE, leur <i>chiffrage</i> comme suspensions, § 379 <sup>bis</sup> . . . . .	117
ANALOGIE de certaines suspensions avec certaines notes intégrantes, § 382 <sup>bis</sup> . . . . .	121

#### CHAPITRE II.

DES RETARDS IRRÉGULIERS . . . . .	124
-----------------------------------	-----

#### CHAPITRE III.

DE L'ANTICIPATION . . . . .	124
-----------------------------	-----

#### CHAPITRE IV.

DE LA PÉDALE . . . . .	125
Accords de 11 <sup>e</sup> et 13 <sup>e</sup> TONIQUE, leur <i>chiffrage</i> sur une Pédale et comme appoggiatures, § 395 <sup>bis</sup> . . . . .	125
Observations sur leur <i>emploi</i> et sur la manière de les écrire . . . . .	126
SYNCOPEs aux deux parties extrêmes sur une Pédale, § 401 <sup>ter</sup> . . . . .	127
Équivoques de la PÉDALE SUPÉRIEURE ou médiane . . . . .	127

### DEUXIÈME PARTIE.

#### CHAPITRE I.

Des notes qui servent d'ORNEMENT à une note principale . . . . .	131
ORNEMENT de la 3 <sup>e</sup> majeure à l'8 <sup>e</sup> , § 449 <sup>bis</sup> . . . . .	131



## DE L'APPOGGIATURE.

ANTICIPATION de l'APPOGGIATURE et APPOGGIATURE de l'ANTICIPATION, § 424 <sup>bis</sup> , 424 <sup>ter</sup> . . . . .	152
APPOGGIATURE <i>frappée</i> ou <i>entendue</i> avec la note <i>principale</i> , § 425 <sup>bis</sup> . . . . .	153
CHIFFRAGE des Appoggiatures, § 439 <sup>bis</sup> . . . . .	153
REMARQUES sur les accords de 11 <sup>e</sup> et de 13 <sup>e</sup> <i>tonique</i> . . . . .	155
DE LA BRODERIE . . . . .	137
CONTACT de 2 <sup>de</sup> <i>mineure</i> avec la 3 <sup>ce</sup> <i>majeure</i> d'un accord quelconque, § 456 <sup>bis</sup> . . . . .	158
DE L'ÉCHAPPÉE . . . . .	140

## CHAPITRE II.

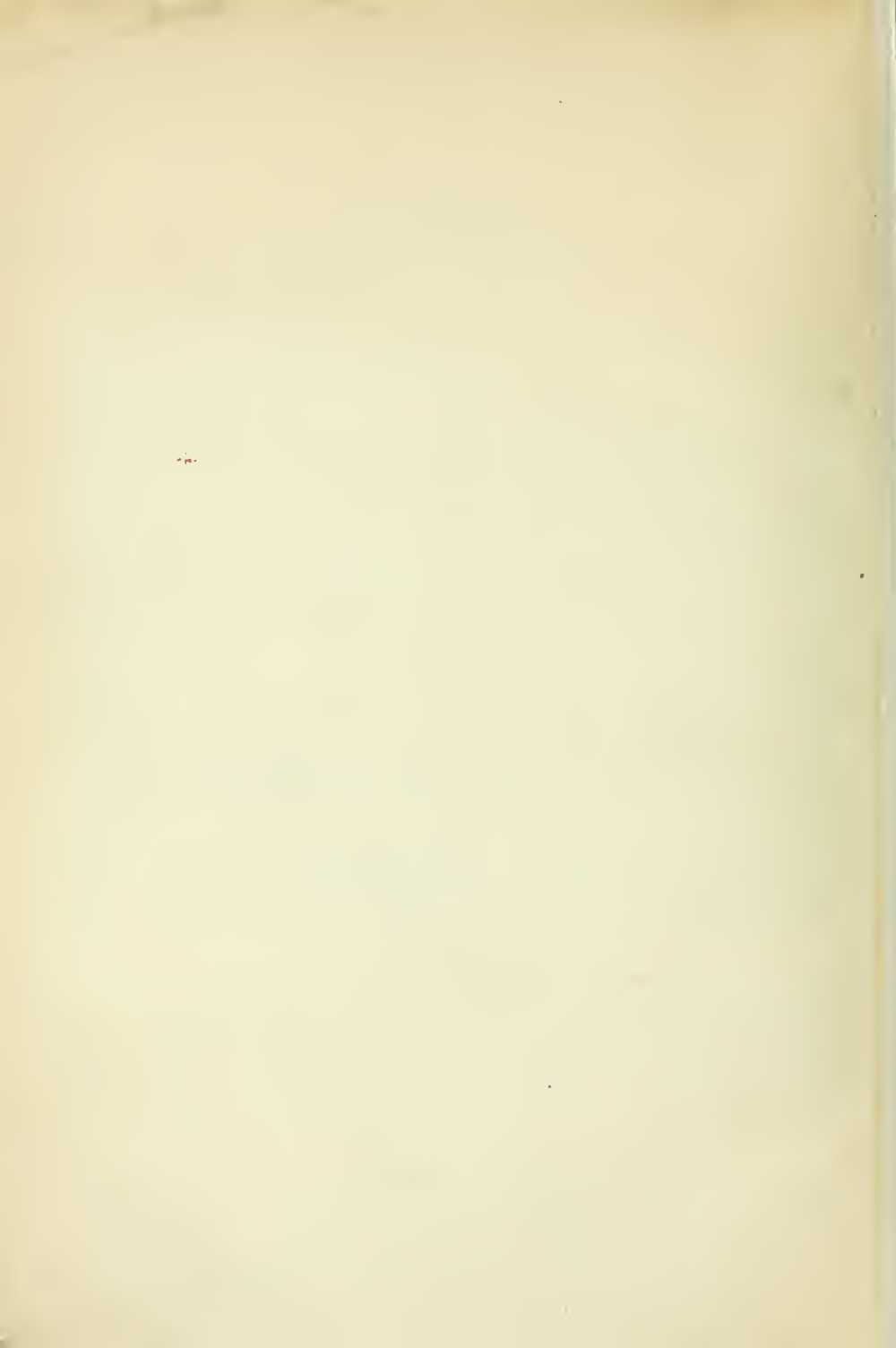
DES NOTES DE PASSAGE . . . . .	142
MOUVEMENT CONJOINT, son <i>influence</i> sur la douceur des réalisations, § 465 <sup>bis</sup> . . . . .	142
Observations sur les DIVISIONS RYTHMIQUES, § 475 <sup>ter</sup> . . . . .	142
ÉCHANGE avec notes de passage <i>aboutissant</i> sur l'8 <sup>re</sup> , § 477 <sup>bis</sup> . . . . .	145
CHIFFRAGE en cas d'échange, § 485 <sup>bis</sup> . . . . .	145
Notes de passage <i>aboutissant</i> à l'unisson ou à l'8 <sup>re</sup> , § 487 <sup>bis</sup> . . . . .	145
ÉQUIVOQUES résultant des notes de passage, § 489 <sup>bis</sup> . . . . .	144
ALTÉRATIONS MÉLODIQUES, NOTES DE PASSAGE CHROMATIQUES, § 490 <sup>bis</sup> . . . . .	144
Notes de passage <i>formant</i> accords et harmonies de passage, § 493 <sup>bis</sup> . . . . .	146
Notes de passage servant de préparation à un retard, § 495 <sup>ter</sup> . . . . .	146
Appendice des deux chapitres précédents . . . . .	147
CHIFFRAGE de l'harmonie avec notes <i>étrangères</i> , § 495 <sup>bis</sup> . . . . .	147
DESSINS D'IMITATION dans les MARCHES . . . . .	150
CONSEILS de CHERUBINI sur l'emploi des MARCHES . . . . .	156
Conseils de L'AUTEUR à ses élèves . . . . .	156
Observations générales sur l'emploi des IMITATIONS et du STYLE CONCERTANT dans le genre rigoureux et libre . . . . .	157
Considérations et recommandations principales relatives à l'emploi des Imitations et du style concertant en usage dans les CONCOURS d'harmonie du CONSERVATOIRE de Paris . . . . .	158
TABLEAU INDICATIF résumant les noms et chiffres de tous les accords et agrégations principales . . . . .	165

1<sup>er</sup> APPENDICE.

MODÈLES des MARCHES dans les accords consonants . . . . .	174
BASSES DONNÉES avec leur harmonie <i>chiffrée</i> . . . . .	178
BASSES CHIFFRÉES pour les <i>chants donnés</i> . . . . .	202
25 RÉALISATIONS d'un fragment de partie supérieure . . . . .	226

2<sup>e</sup> APPENDICE.

Notions et remarques sur l'art d'accompagner une MÉLODIE PRÉDOMINANTE . . . . .	250
---	-----







MT  
50  
D83  
1889

Dubois, Théodore  
Notes & études 2.éd.

Musik

300517

MT  
50  
D83  
1889

Dubois, Theodore  
Notes & Etudes  
2.ed.

