L'HARMONIE

Appliquée à la Guitare

Ou traité de cette partie de la science Musicale démontrée avec clarté par lequel les Amateurs pourront à l'aide de nombreux exemples qu'il renferme, entendre et composer des accompag.ts de Guitare sans le secours d'un maître

Par

FERD.° CARULLI

Prix : 15.f

à Paris

Chez la Nouveauté, au Magasin de Musique et d'Instruments de PH. PETIT, Successr de P. Gaveaux,
Passage du théâtre Feydeau, N.os 12 et 13.

Propriété de l'Editeur.

560. P.

BIBLIOTHECA REGIA HAFNIENSIS

SOCIÉTÉ DE P. GAVEAUX
PASSAGE FEYDEAU N.° 12 ET 13.

AVERTISSEMENT.

On ne s'étendra point ici sur le but de cet Ouvrage : son titre fait assez concevoir son objet. Quant à l'utilité dont il peut être, le besoin d'un semblable guide qu'éprouvent chaque jour les Amateurs de la Guitare me dispense d'en faire l'apologie, et me justifie de l'avoir entrepris. Qui n'a point, en effet, ressenti plusieurs fois le desir de faire un Accompagnement à quelque Morceau qui en était dépourvu, ou d'arranger pour la Guitare un Accompagnement de Piano ou d'Orchestre. A la Campagne, en Province, ou l'on est éloigné des secours de toute espèce qu'offre la Capitale, ce besoin se fait sentir encore plus vivement, et j'ose croire que cette Méthode suffira pour l'objet dont il s'agit. Sans doute, on n'y trouvera point un traité complet d'Harmonie ou de Composition : il s'agissait de la Guitare dont les moyens d'exécution sont bornés, je me suis donc renfermé dans les limites qui m'étaient tracées par la nature de l'Instrument; mais je crois n'avoir rien oublié de ce qui le concerne : puisse le succès qu'obtiendra l'Ouvrage me prouver que je ne me suis point trompé.

L'HARMONIE APPLIQUÉE A LA GUITARE.

INTRODUCTION.

1°. Composer, en Musique, c'est à la fois imaginer un Chant et l'Harmonie qui doit l'accompagner. Le Chant qu'on désigne aussi par le nom de *Mélodie*, n'a d'autres règles que celles du goût, et de certaines conventions qui varient selon les tems et les lieux. L'Accompagnement ou l'Harmonie, dont les formes sont plus positives, est régi par des loix dont nous ne nous proposons de donner ici que ce qui est applicable à la Guitare. Cet Instrument étant borné dans ses moyens d'exécution, n'admet qu'un petit nombre des combinaisons de l'Harmonie; nous croyons donc qu'il est inutile de traiter des choses qu'il rejette, dans un Ouvrage qui n'a que lui pour objet.

2°. L'Harmonie proprement dite se compose de réunions de sons auxquelles on donne le nom d'*Accords*. Les Accords peuvent être composés de *Trois*, *Quatre* ou *Cinq* sons différents. Les plus simples sont ceux de deux sons: on donne à ceux-ci le nom d'*Intervalles*, parceque deux sons se trouvent nécessairement à une distance quelconque l'un de l'autre. La connoissance des Intervalles est l'introduction à la science de l'Accompagnement: c'est donc par leur exposé que nous commencerons.

CHAPITRE Ier.

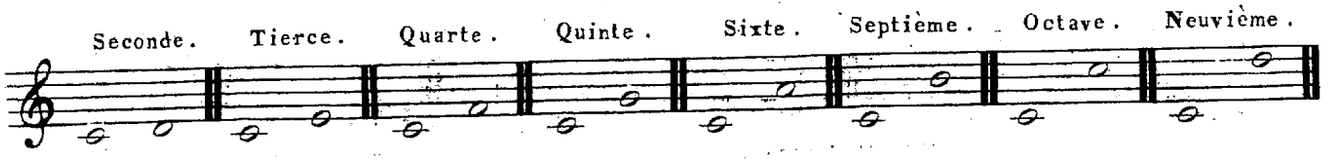
DES INTERVALLES.

3°. D'après ce qui vient d'être dit, un Intervalle est la distance qui se trouve entre un son et un autre. L'Intervalle le plus petit est celui qu'on appelle *Demi-ton*: c'est, sur la Guitare, la distance qu'il y a d'une Case à la Case la plus voisine, comme d'*Ut* à *Ut* ♯, de *Re* à *Re* ♯, etc.

Le ton est formé de deux demi-tons.

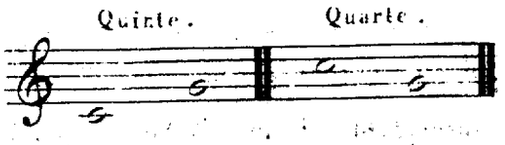
On exprime les distances des Intervalles par des noms numériques.

EXEMPLE.



4. Remarquez, que les intervalles se comptent toujours en montant, c'est-à-dire en partant du son le plus grave. Il eut été à la vérité indifférent de les compter en descendant comme en montant; mais il étoit important de déterminer le sens dans lequel on vouloit les calculer, afin d'éviter toute équivoque, car deux notes étant données, *Ut* et *Sol*, par exemple, forment une Quinte si on compte l'intervalle en montant et une Quarte si c'est en descendant.

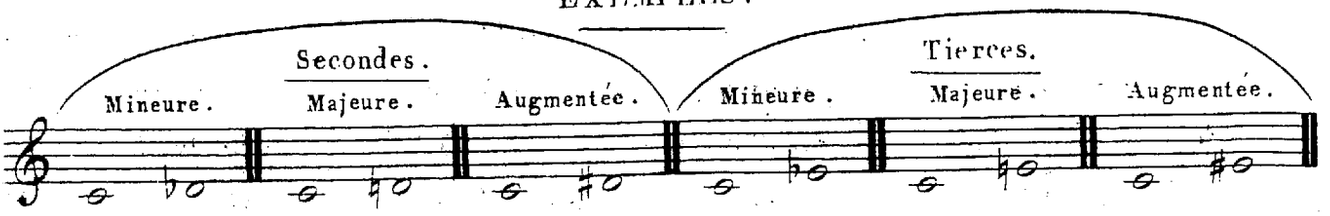
EXEMPLE.

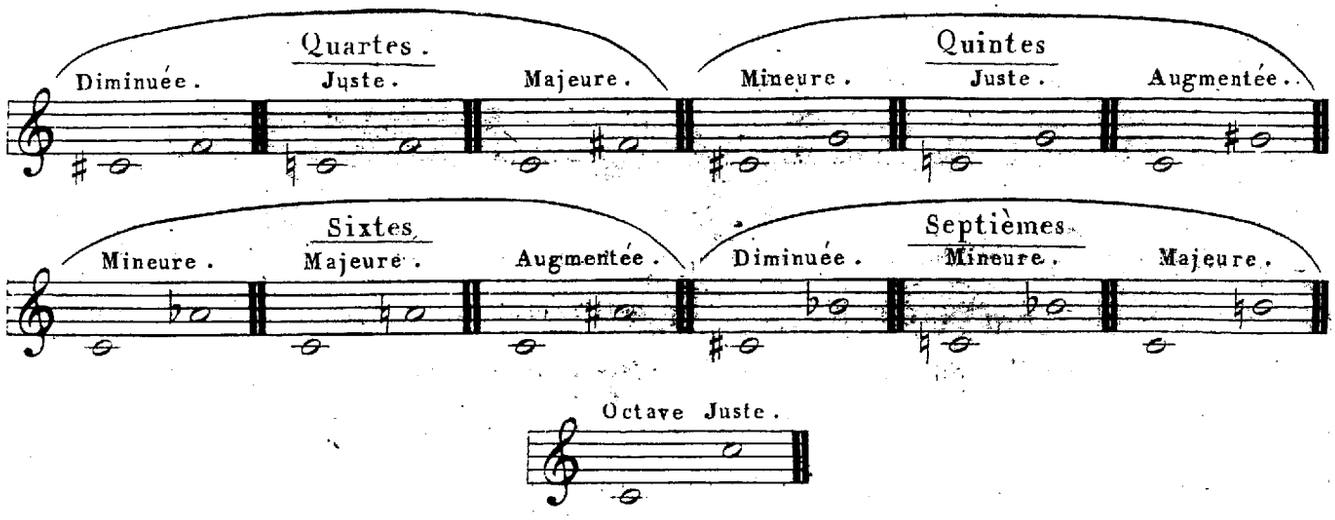


5. Les notes qui entrent dans la formation d'un intervalle peuvent se présenter à nous dans leur état naturel, ou modifiées par le ♯, le ♭, ou le ♮ accidentels. On conçoit que l'étendue de l'intervalle varie selon que l'une des notes qui entrent dans sa formation est accompagnée de l'un de ces Signes. C'est pour indiquer ces variétes qu'on joint ordinairement au nom de l'intervalle les adjectifs *Majeur*, *Mineur*, *Juste*, *Diminué* ou *Augmenté*.

Les intervalles majeurs ou mineurs sont ceux qui sont dans leur état naturel selon le ton et le mode, comme les Tierces et les Sixtes; les intervalles augmentés ou diminués sont ceux qui sont plus grands que les majeurs ou moindres que les mineurs par l'effet de Dièzes, de Bémols ou de Bécarres étrangers au ton, et qu'on ne peut considérer que comme des altérations momentanées: quant à l'épithète de Juste, elle ne s'applique qu'à la Quarte, à la Quinte et à l'Octave.

EXEMPLES.





CHAPITRE 2e.

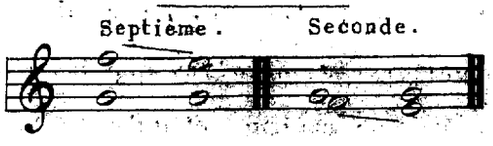
DES CONSONNANCES ET DES DISSONANCES.

6. Parmi les intervalles, il en est dont la sensation est agréable à l'oreille, d'autres l'affectent péniblement et ne sont susceptibles de lui plaire que par leur enchaînement avec les premiers. On appelle *Consonnances* les intervalles agréables, et *Dissonances* ceux qui le sont moins.

7. Les intervalles consonnants sont: la *Tierce*, la *Quarte*, la *Quinte*, la *Sixte* et l'*Octave*; les dissonants sont la *Seconde*, la *Septième* et la *Neuvième*.

8. Pour plaire à l'oreille, les intervalles dissonants doivent se résoudre en descendant d'un degré sur les consonnants. Dans l'intervalle de Septième, c'est la note supérieure qui doit descendre; dans la Seconde, c'est la note inférieure.

EXEMPLE.



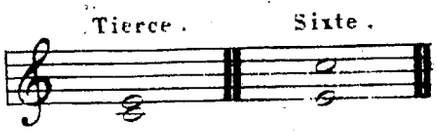
9. Quant aux consonnances, elles sont en général plus libres dans leur marche: il est cependant deux successions qui sont rejettées comme vicieuses, ce sont celles de deux ou de plusieurs Quintes consécutives, et de deux ou de plusieurs Octaves: en voici les motifs. La Quinte est un intervalle qui fait entendre fortement le ton; or l'oreille affectionne le ton auquel elle est accoutumée; et pour en changer, il faut de certaines préparations qui font pressentir le passage, et deux Quintes consécutives soit en montant, soit en descendant, font entendre deux tons étrangers l'un à l'autre sans aucun intermédiaire. A l'égard de la succession des Octaves, elle est rejettée, parceque cet intervalle est celui de tous qui a le moins d'harmonie.

CHAPITRE 3.e

DU RENVERSEMENT DES INTERVALLES.

10. Deux notes étant données, peuvent former entre-elles des intervalles différents, selon qu'elles sont à l'égard l'une de l'autre dans une position ou inférieure ou supérieure. *Ut* et *Mi*, par exemple, forment une *Tierce*, si *Ut* est la note inférieure, et une *Sixte*, si elle est supérieure.

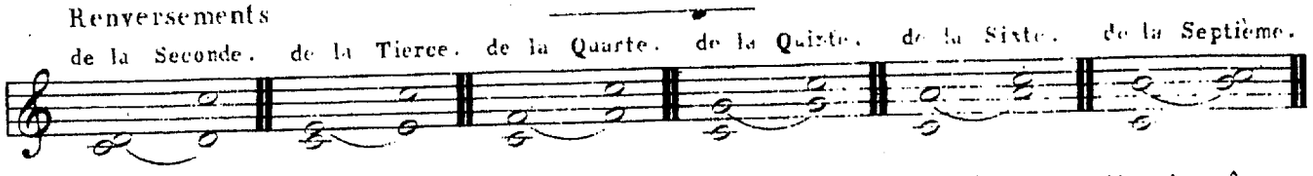
EXEMPLES.



11. On donne à ce changement de position de deux notes le nom de *Renversement*. Ce n'est comme on voit que le déplacement d'une note transportée d'une Octave à l'autre.

La Seconde renversée devient une Septième; la Tierce produit une Sixte; la Quarte produit une Quinte, et celle-ci une Quarte; enfin la Sixte produit une Tierce et la Septième une Seconde.

EXEMPLES.



12. Remarquez que les intervalles produisent par le renversement des intervalles de même nature, c'est-à-dire, que les consonnances engendrent des consonnances, et les dissonances des dissonances.

CHAPITRE 4.e

DE LA DÉSIGNATION GÉNÉRALE DES NOTES DE LA GAMME.

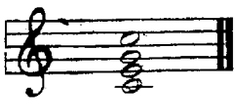
13. Le nom d'une note ne fait point connoître la place qu'elle occupe dans la Gamme de tel ou tel ton. *Ut*, par exemple, est la première note du ton d'*Ut*, la quatrième du ton de *Sol*, la cinquième de celui de *Fa*, etc. Pour éviter toute équivoque, il étoit nécessaire d'avoir des noms généraux qui indicassent les notes auxquelles appartiennent tel ou tel accord, tel ou tel intervalle, c'est pourquoi l'on appelle *Tonique* la première note d'un ton quelconque, *Second dégré* la deuxième note, *Troisième* et *Quatrième dégrés* les suivantes; *Dominante* la cinquième, *Sixième dégré* la sixième et *Note Sensible* la septième.

CHAPITRE 5e.

DES ACCORDS CONSONNANTS.

14. Un accord composé d'une note, de sa Tierce et de sa Quinte s'appelle *Accord Parfait*. On y joint ordinairement l'Octave.

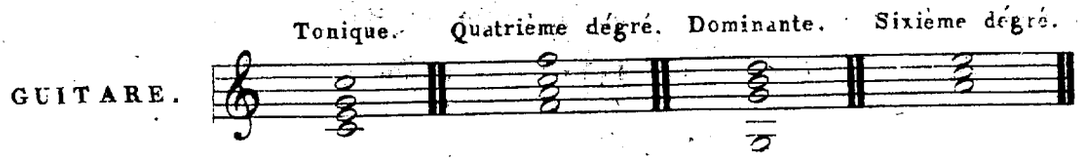
EXEMPLE.



L'accord parfait peut se placer avantageusement sur la Tonique, le quatrième dégré, la Dominante et le sixième dégré de chaque ton.

EXEMPLES

DANS LE TON D'UT.



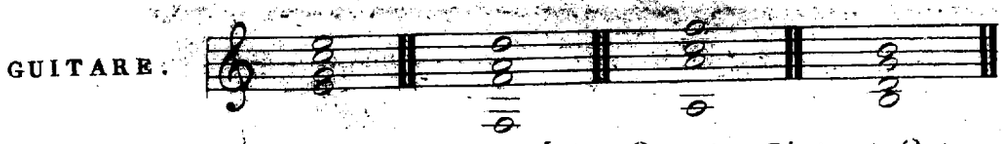
Dans le mode mineur, la Tierce de l'accord parfait est mineure.

L'accord parfait est un accord fondamental.

15. On appelle *Accord dérivés* ceux qu'on obtient par le renversement d'un accord fondamental. Les accords dérivés de l'accord parfait sont ceux de *Sixte* et de *Quarte et Sixte*. L'accord de Sixte se fait sur le *Troisième dégré*, le *Quatrième*, le *Sixième*, et le *Septième*. Il est composé de *Tierce*, de *Sixte*, et d'*Octave*.

EXEMPLES

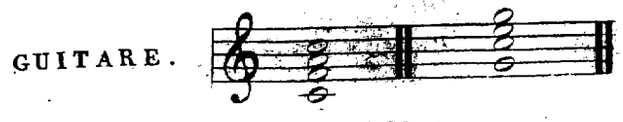
DANS LE TON D'UT.



L'accord de Quarte et Sixte, composé de *Quarte*, *Sixte* et *Octave*, se fait sur la Tonique et la Dominante.

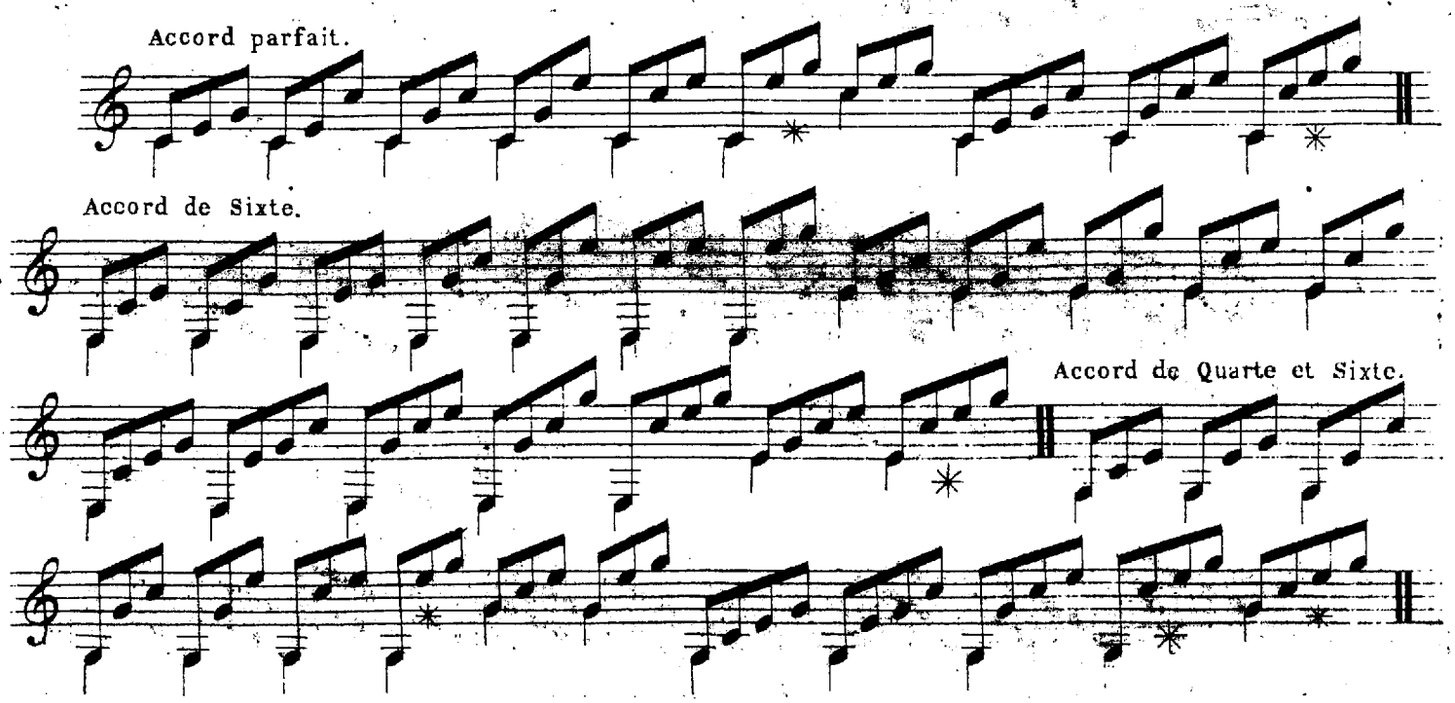
EXEMPLES

DANS LE TON D'UT.

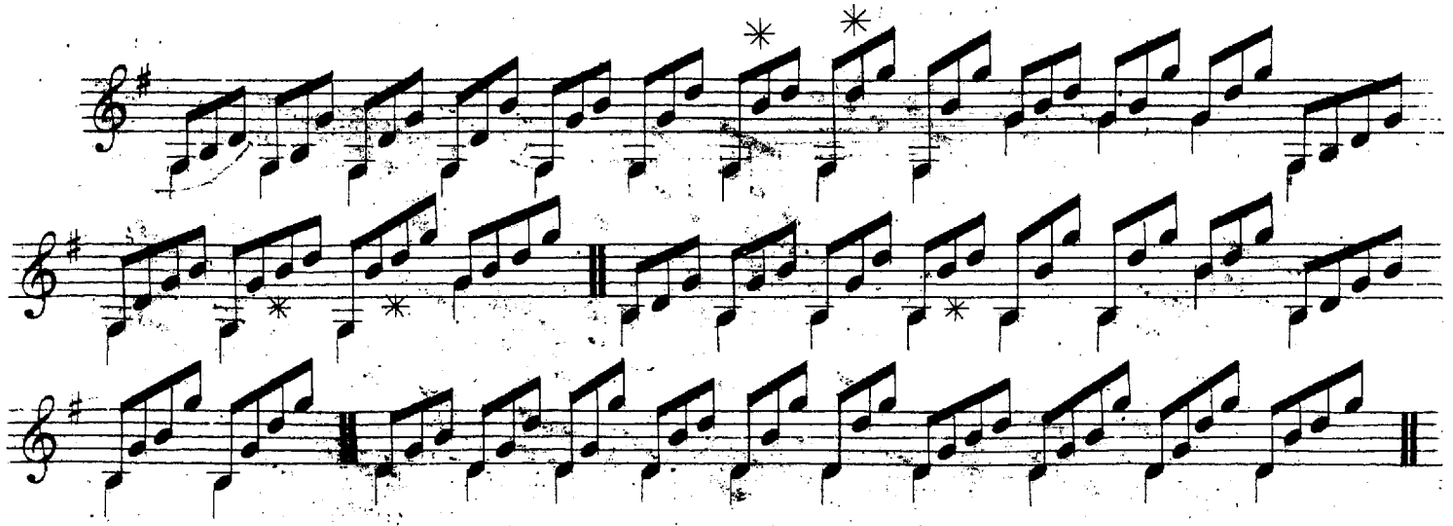


16. Les notes qui entrent dans la Composition d'un accord ne se disposent pas toujours dans l'ordre où nous venons de les indiquer. Le doigté de la Guitare oblige souvent à les arranger d'une manière plus favorable à l'exécution. Nous allons donner ici un tableau de toutes les dispositions possibles de l'accord parfait, de l'accord de Sixte, et de celui de Quarte et Sixte, tels qu'ils peuvent s'exécuter dans tous les tons sur cet instrument, et nous indiquerons par une ✳ ceux de ces accords dont l'exécution est la plus difficile et qu'on doit éviter autant qu'on le peut :

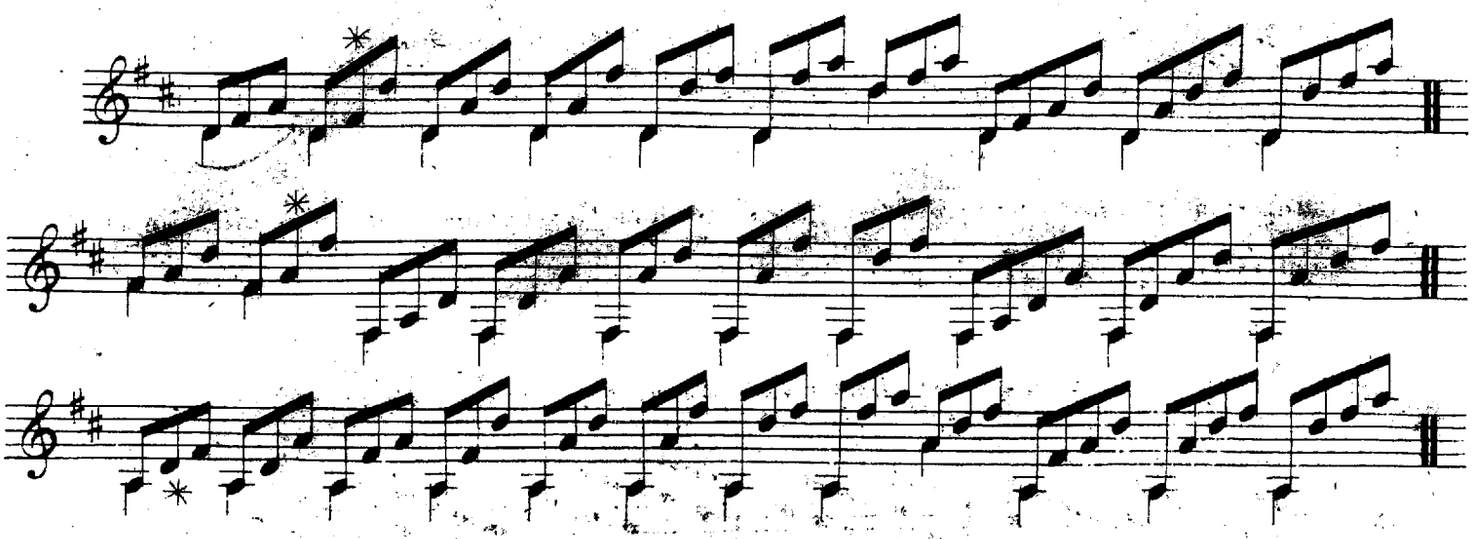
ACCORDS CONSONNANTS dans LE TON d'UT.



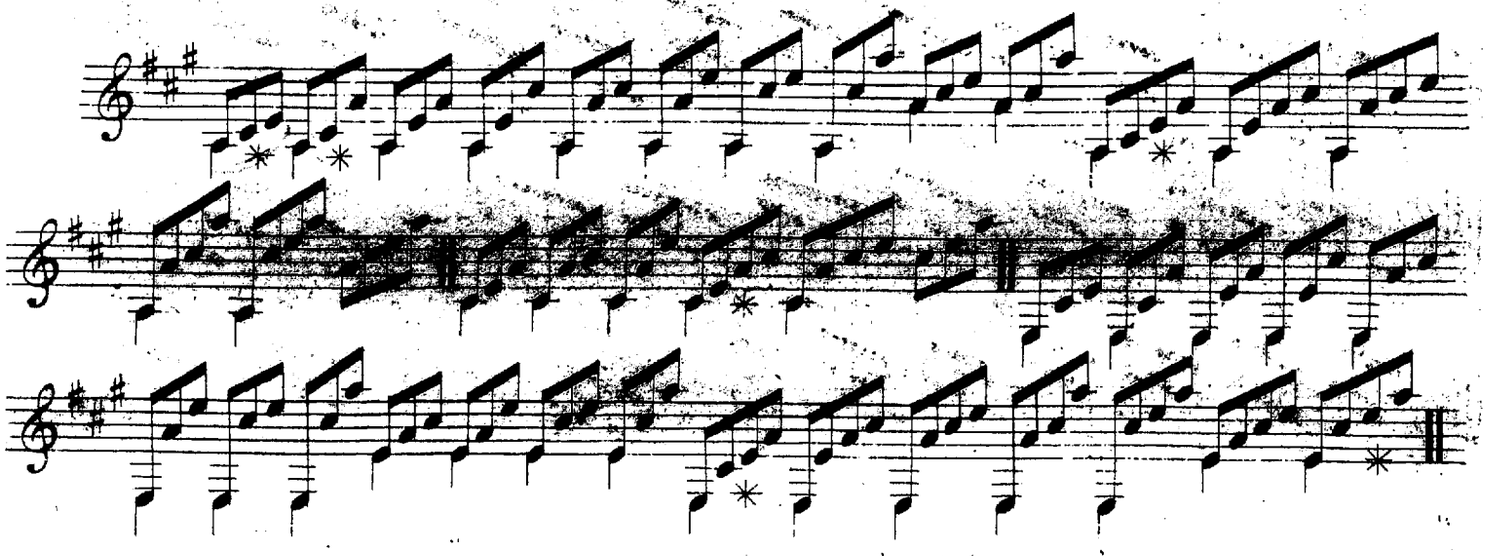
ACCORD PARFAIT de SOL, et SES DÉRIVÉS.



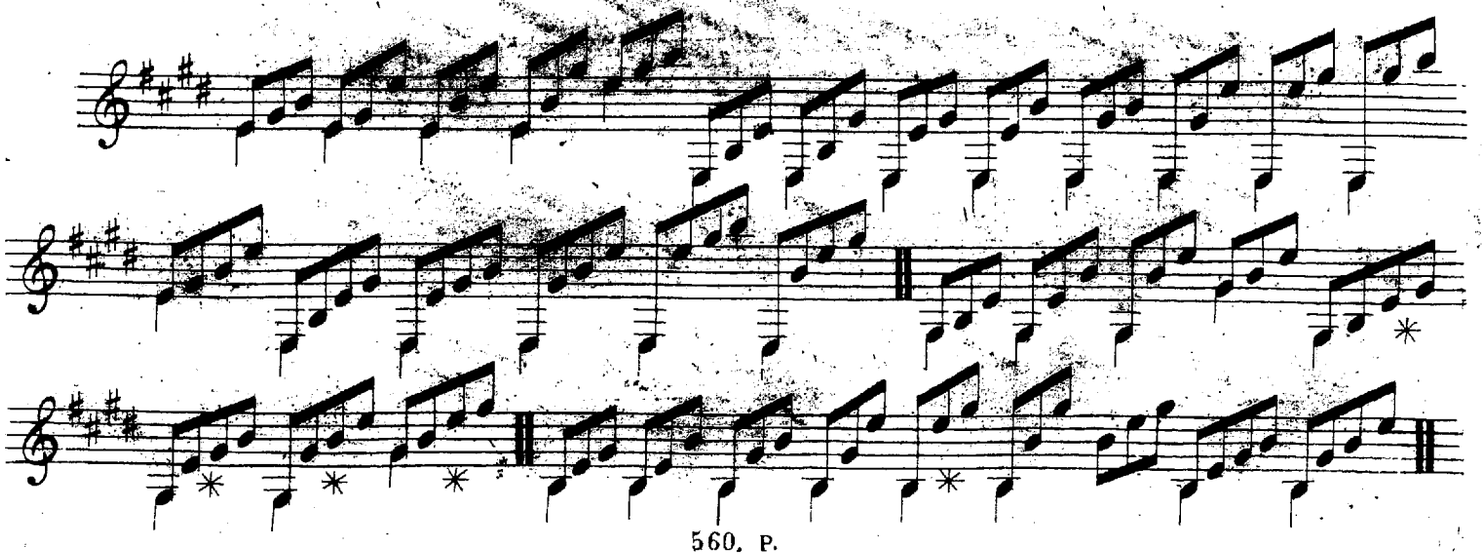
ACCORD PARFAIT de RE, et SES DÉRIVÉS.



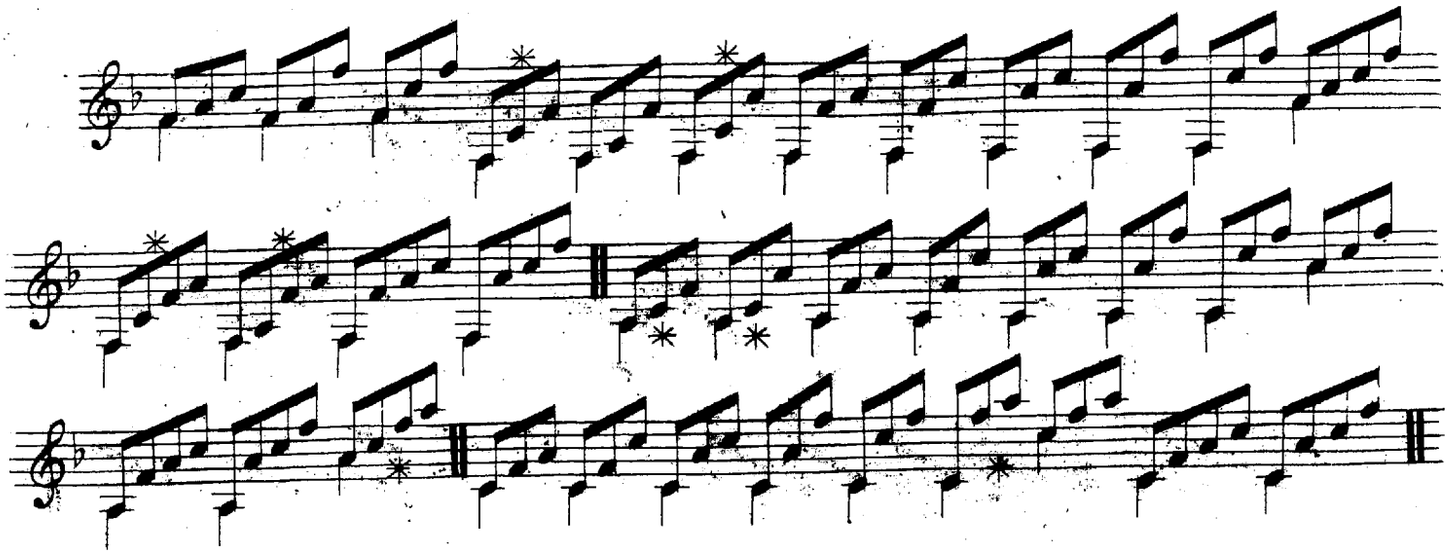
ACCORD PARFAIT de LA, et SES DÉRIVÉS.



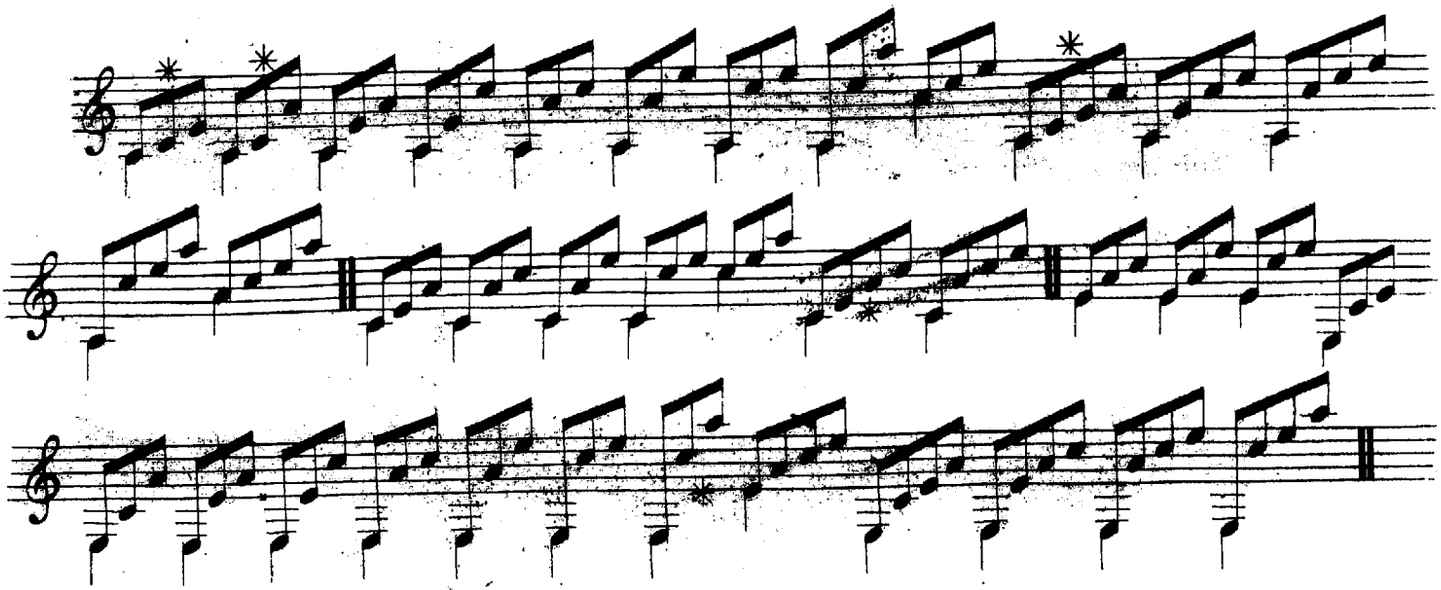
ACCORD PARFAIT de MI, et SES DÉRIVÉS.



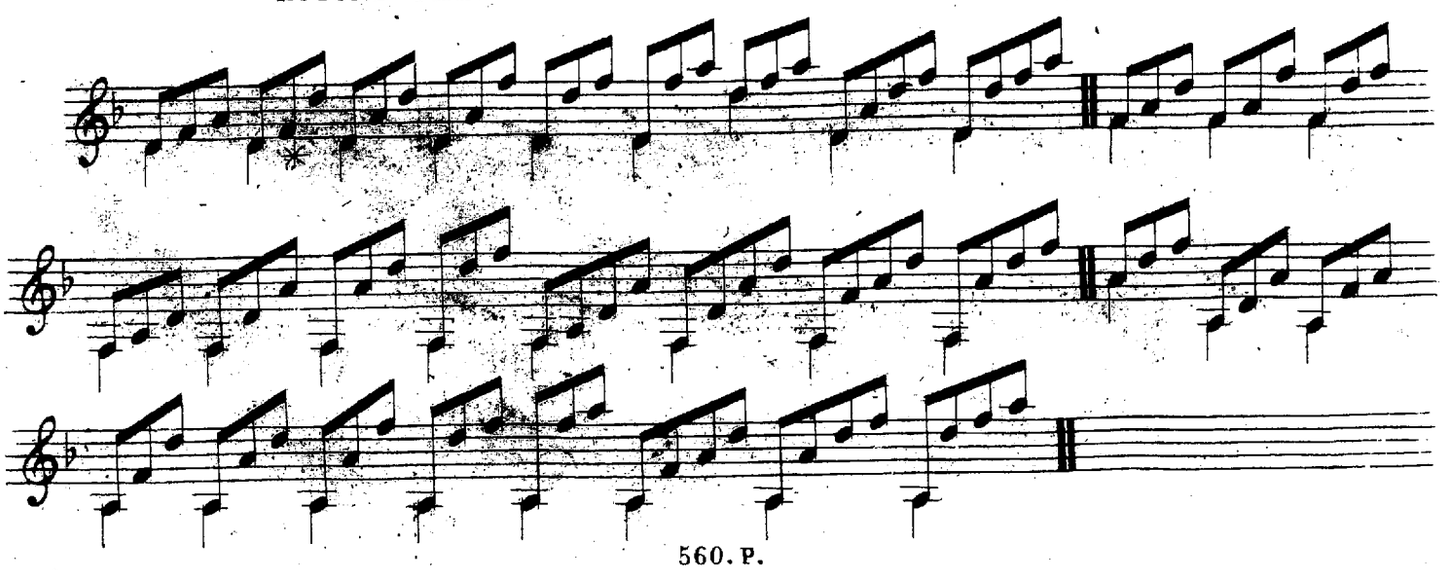
ACCORD PARFAIT de FA et SES DÉRIVÉS.



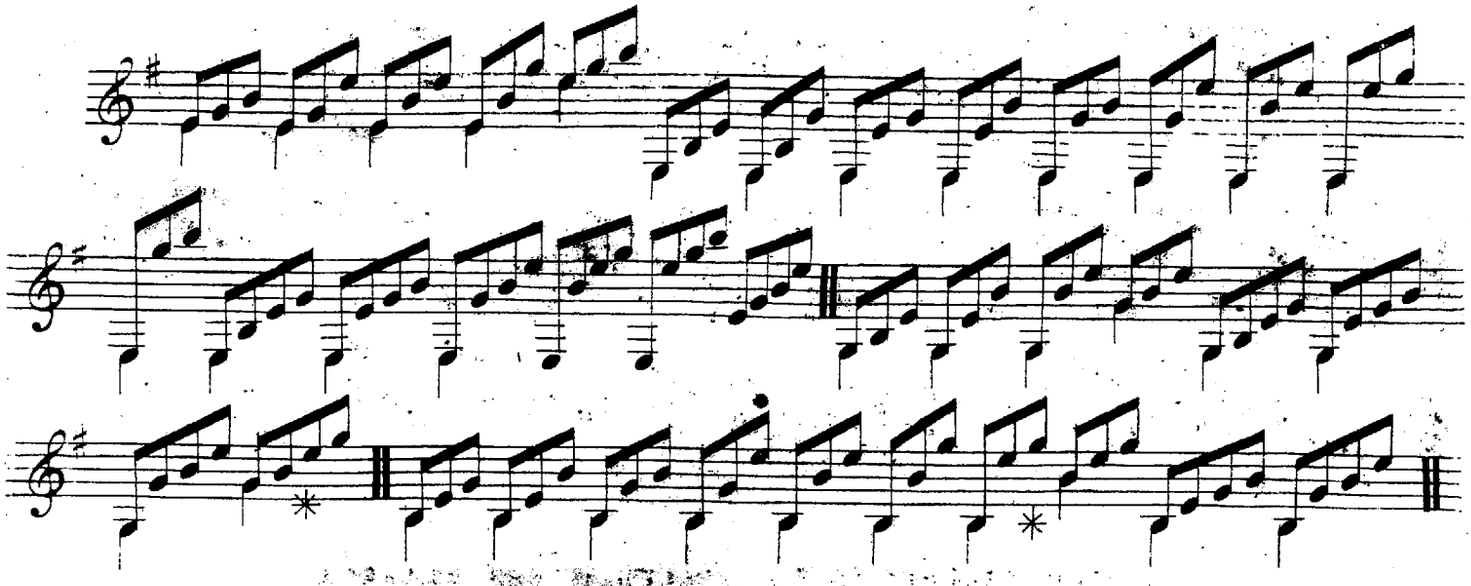
ACCORD PARFAIT de LA MINEUR et SES DÉRIVÉS.



ACCORD PARFAIT de RÉ MINEUR et SES DÉRIVÉS.

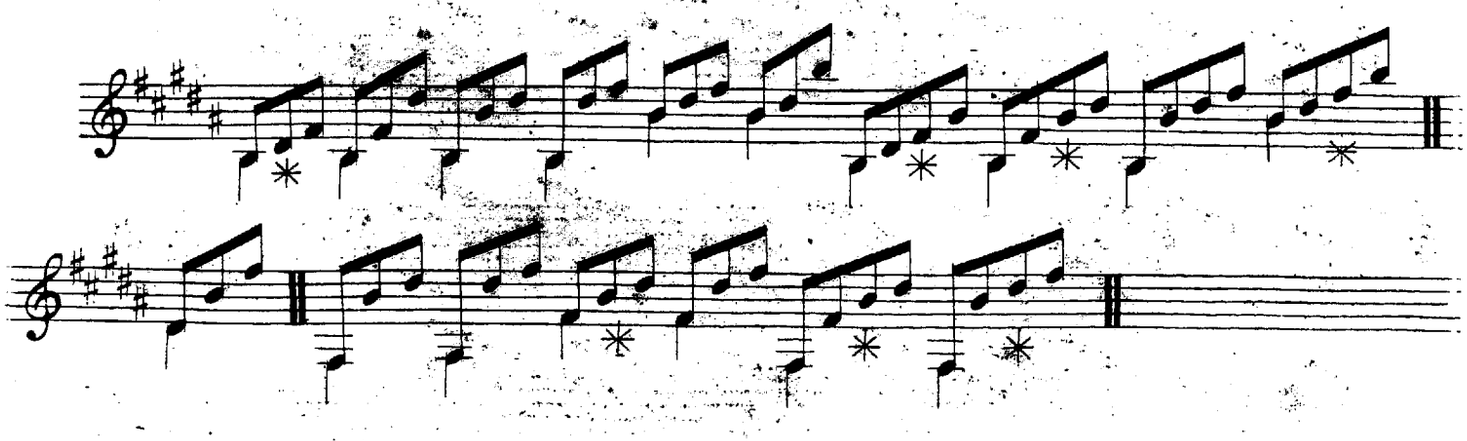


ACCORD PARFAIT de MI MINEUR, et SES DÉRIVÉS.

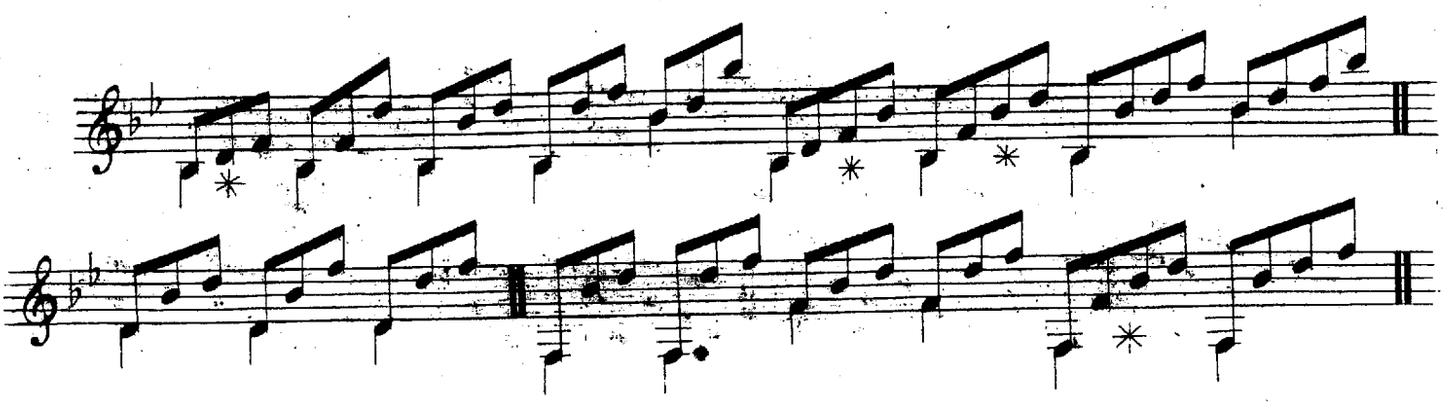


17. Les tons dans lesquels nous venons de présenter de nombreuses dispositions de l'accord parfait et de ses dérivés sont les plus faciles et les plus usités sur la Guitare ; mais rarement un Air reste constamment dans le même ton, et il arrive souvent dans le milieu d'un morceau une *Modulation*, ou changement de ton, qui oblige à employer les mêmes accords dans des tons plus difficiles pour l'instrument dont il s'agit. Dans ces tons les variétés de disposition sont beaucoup moins nombreuses ; nous avons crû devoir en donner le Tableau suivant.

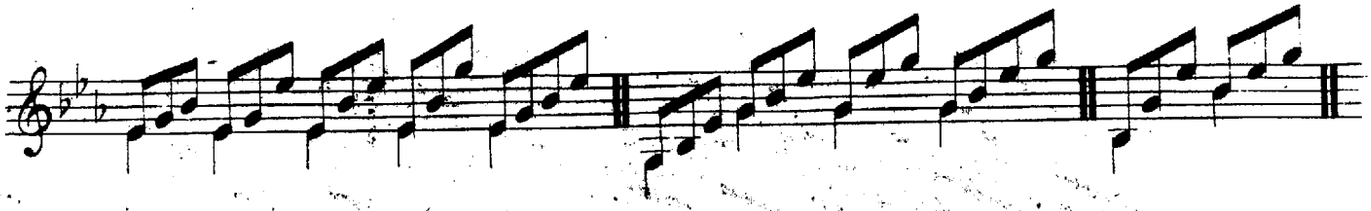
ACCORD PARFAIT de SI et SES DÉRIVÉS.



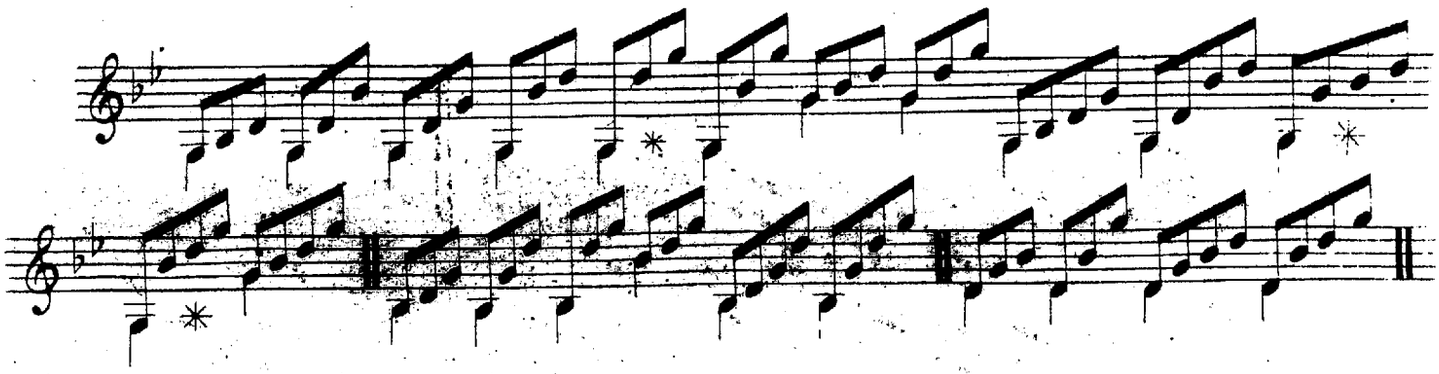
ACCORD PARFAIT de SI BEMOL, et SES DÉRIVÉS.



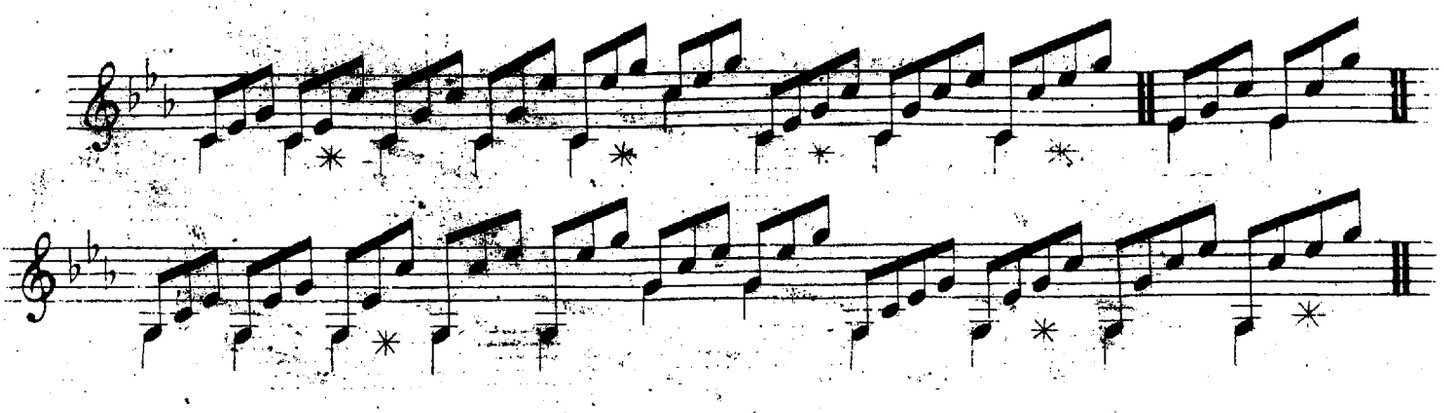
ACCORD PARFAIT de MI BEMOL, et SES DÉRIVÉS.



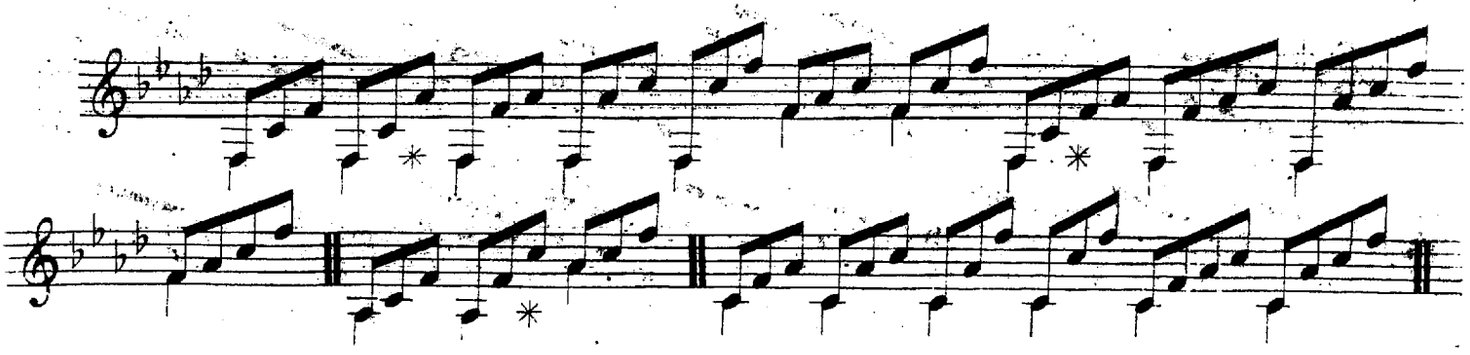
ACCORD PARFAIT de SOL MINEUR et SES DÉRIVÉS



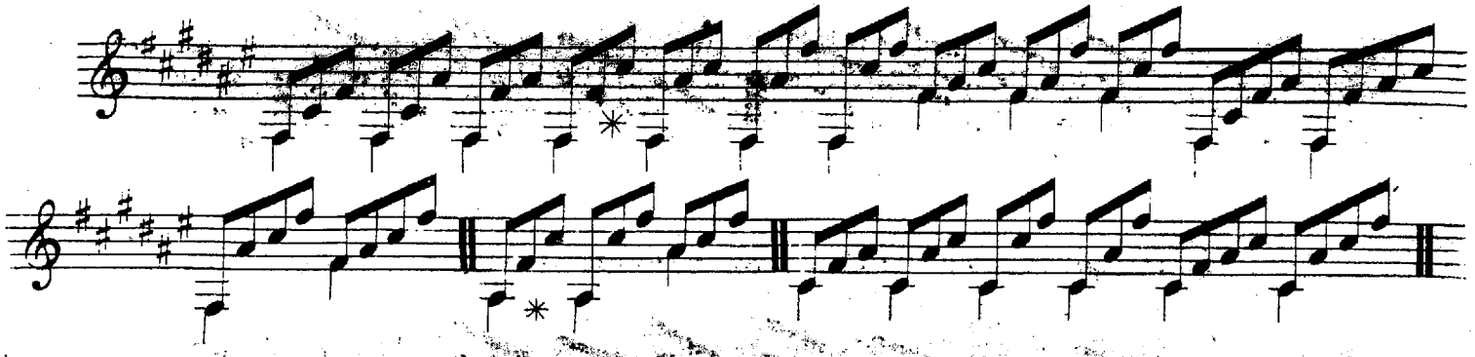
ACCORD PARFAIT d'UT MINEUR et SES DÉRIVÉS.



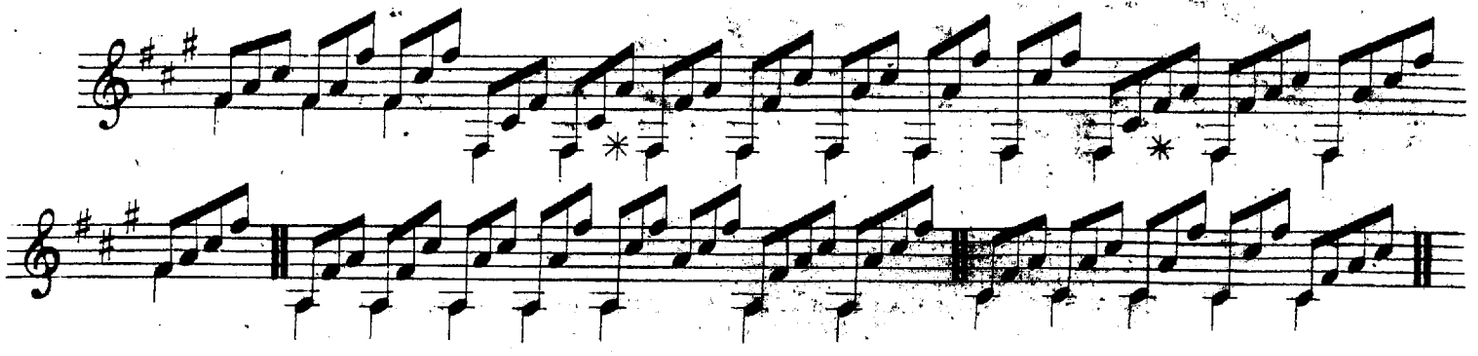
ACCORD PARFAIT de FA MINEUR et SES DÉRIVÉS.



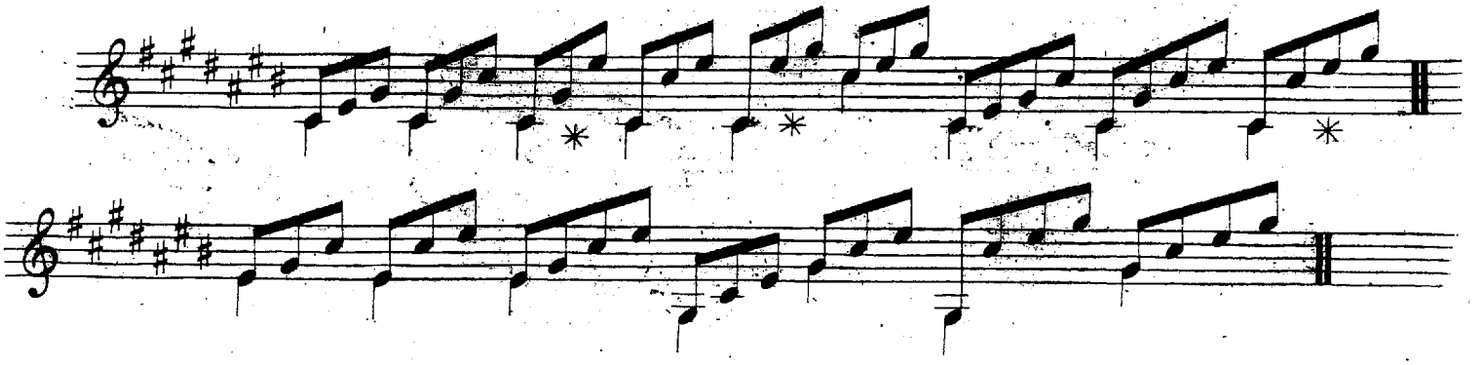
ACCORD PARFAIT de FA DIÈZE et SES DÉRIVÉS.



ACCORD PARFAIT de FA DIÈZE MINEUR et QUELQUES DÉRIVÉS.



ACCORD PARFAIT d'UT DIÈZE et SES DÉRIVÉS.



CHAPITRE 6e.

DES ACCORDS DISSONANTS.

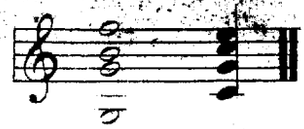
De l'ACCORD de SEPTIÈME DOMINANTE.

18. Un accord, dont la Dominante du ton est la note la plus basse, et qui est composé de cette note, de sa Tierce majeure, de sa Quinte et de sa Septième mineure, s'appelle *Accord de Septième Dominante*.

EXEMPLE.

19. La Septième de cet accord est une dissonance qui doit se résoudre en descendant d'un dégré sur l'accord suivant.

EXEMPLE.



20. L'accord de Septième a trois dérivés: le premier, qu'on appelle *Accord de Quinte mineure et Sixte*, est composé de *Tierce*, *Quinte mineure* et *Sixte*, et se fait sur la note sensible lorsque celle-ci est suivie de la Tonique; le second dérivé, qu'on appelle *Accord de Sixte sensible*, est composé de *Tierce*, *Quarte* et *Sixte*, et se fait sur le second dégré; le troisième, appelé *Accord de Triton*, est composé de *Seconde*, *Quarte majeure* et *Sixte*, et se fait sur le quatrième dégré. Cet accord, dont la dissonance est à la note la plus basse, doit toujours etre suivi de l'accord de Sixte sur le troisième dégré.

Ces accords, ainsi que celui de Septième, ont la même composition dans le mode mineur que dans le majeur.

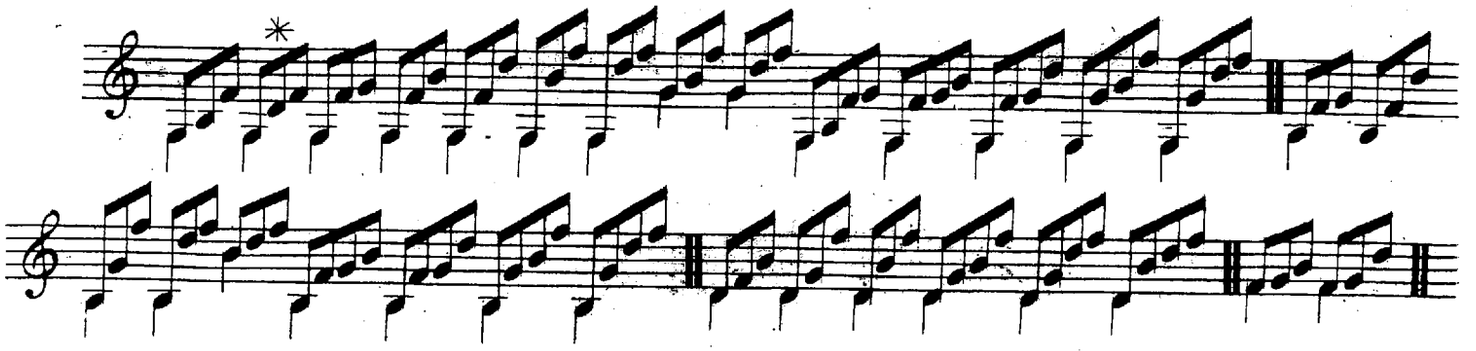
EXEMPLES
Des DÉRIVÉS de l'ACCORD de SEPTIÈME DOMINANTE,
Avec leur résolution.

TABLEAU

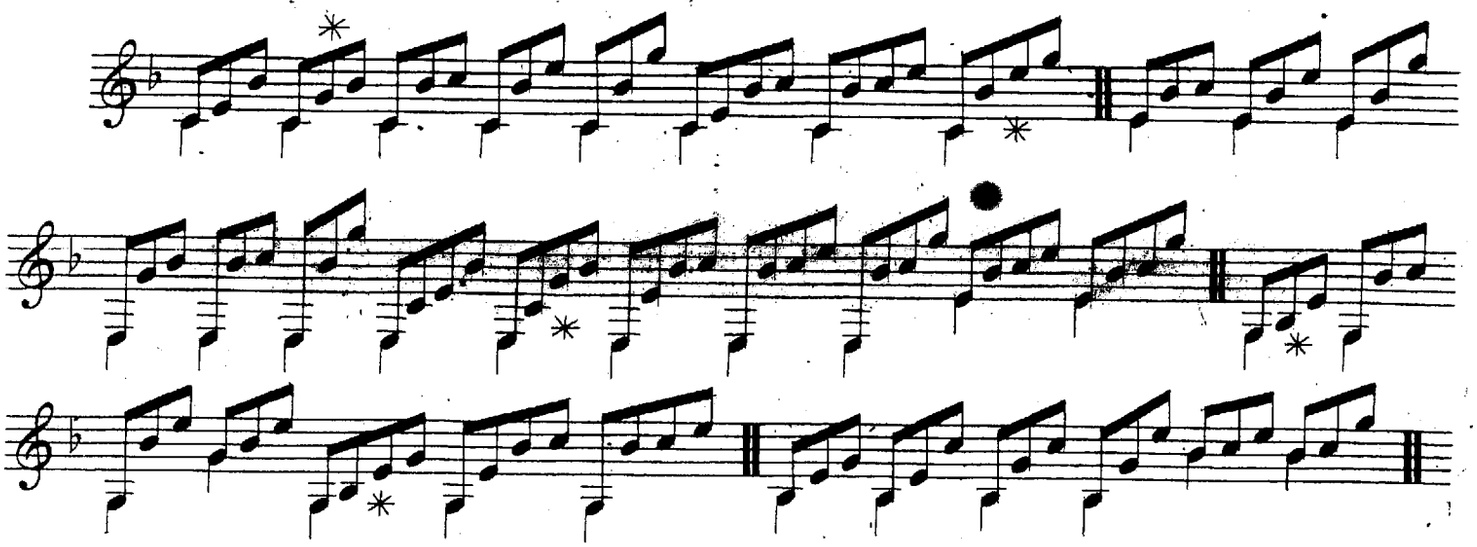
DE L'ACCORD de SEPTIÈME DOMINANTE et de SES DÉRIVÉS,

Tels qu'ils peuvent s'employer dans les différents tons, sur la Guitare.

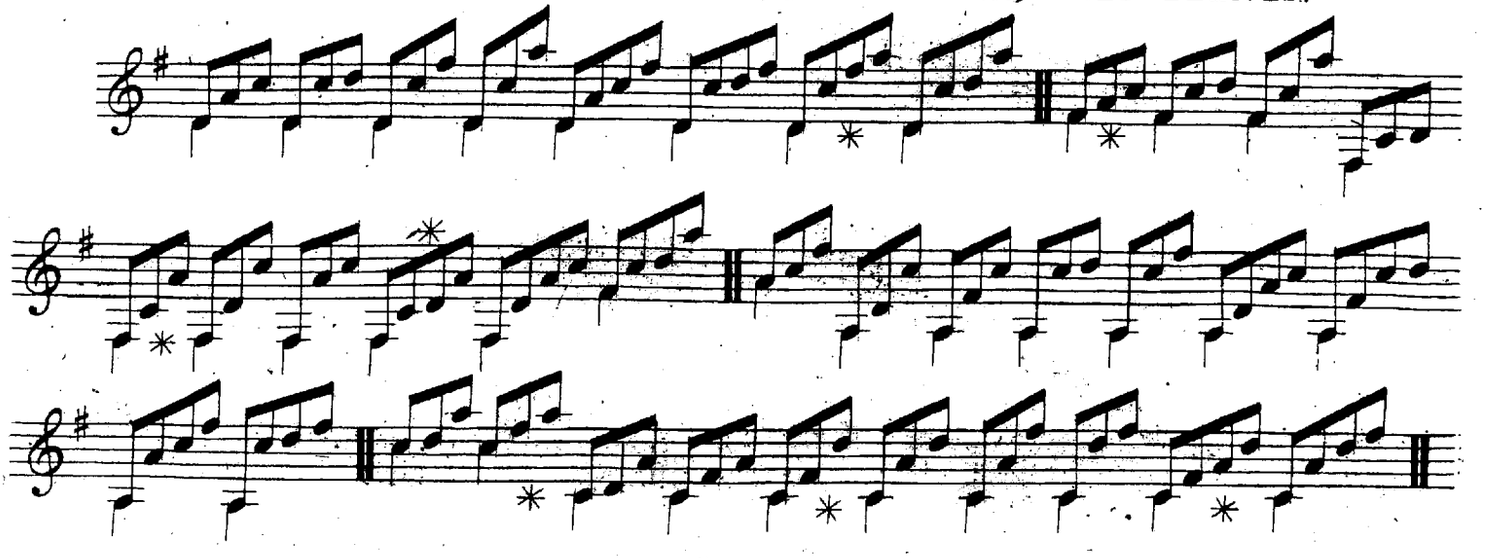
DANS le TON d'UT.



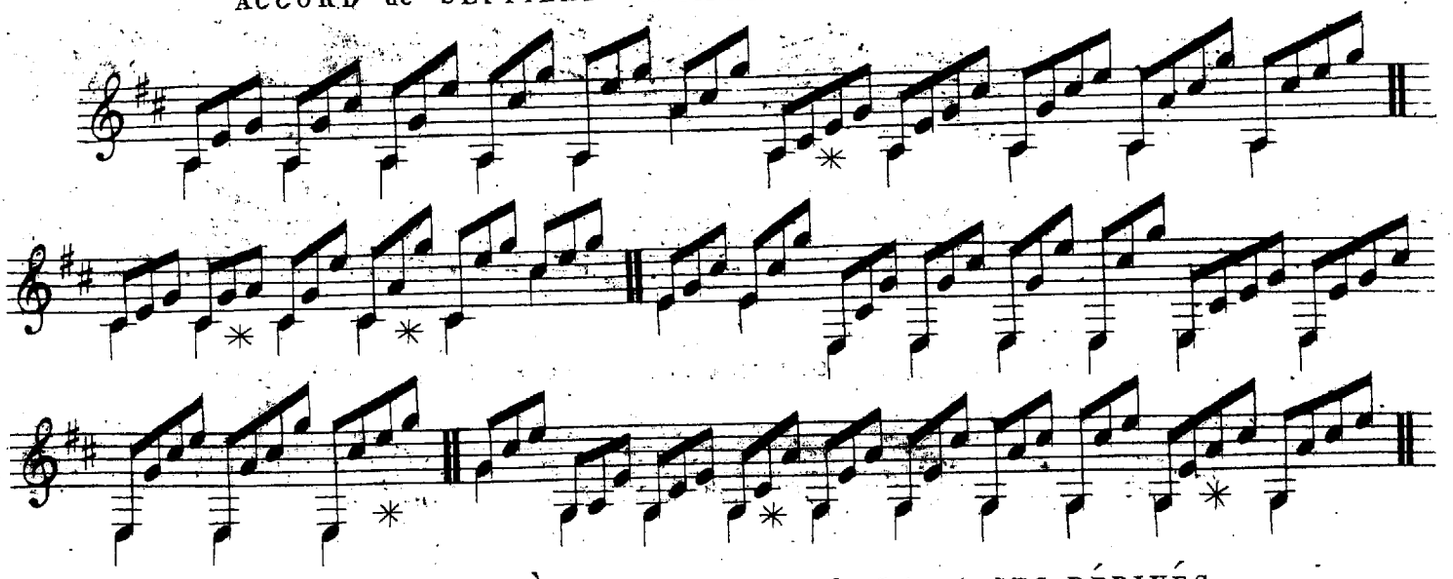
ACCORD de SEPTIÈME du TON de FA, et SES DÉRIVÉS.



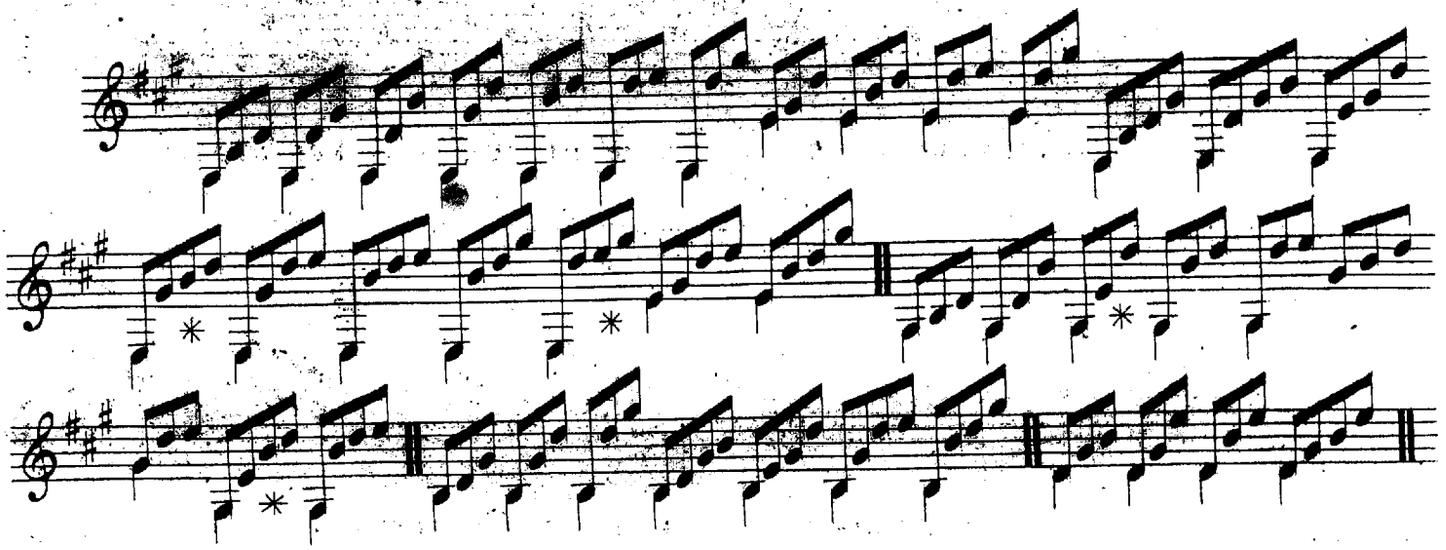
ACCORD de SEPTIÈME DOMINANTE du TON de SOL, et SES DÉRIVÉS.



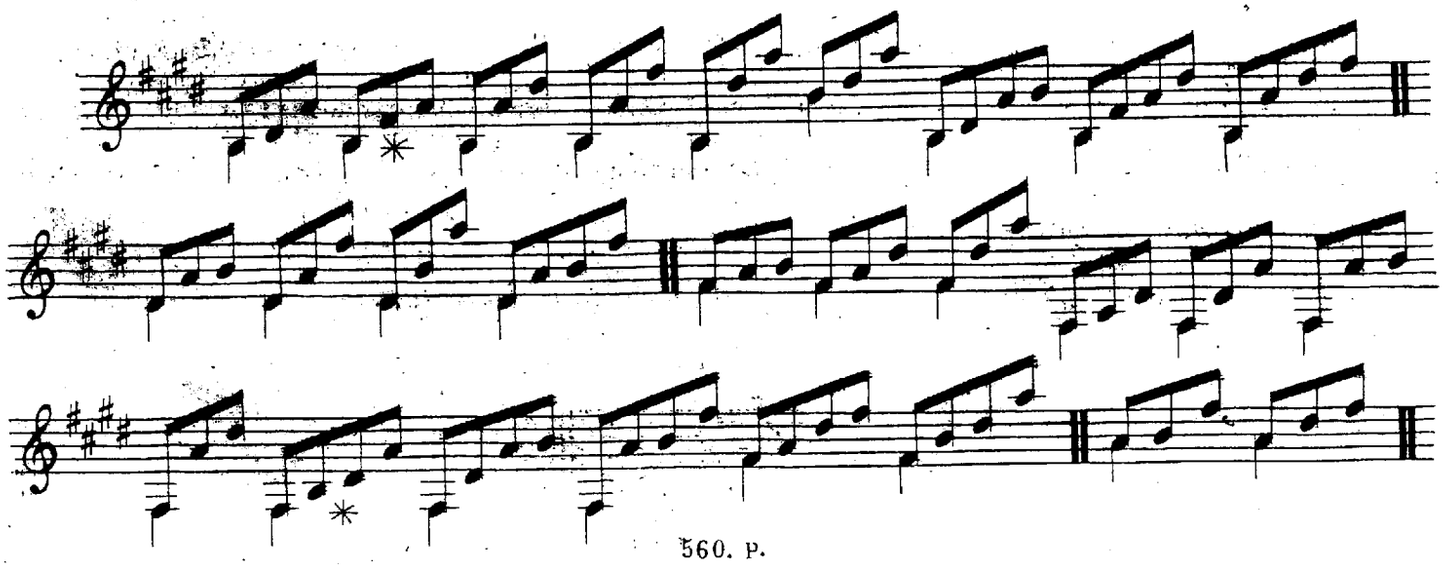
ACCORD de SEPTIÈME DOMINANTE de RÉ, et SES DÉRIVÉS.



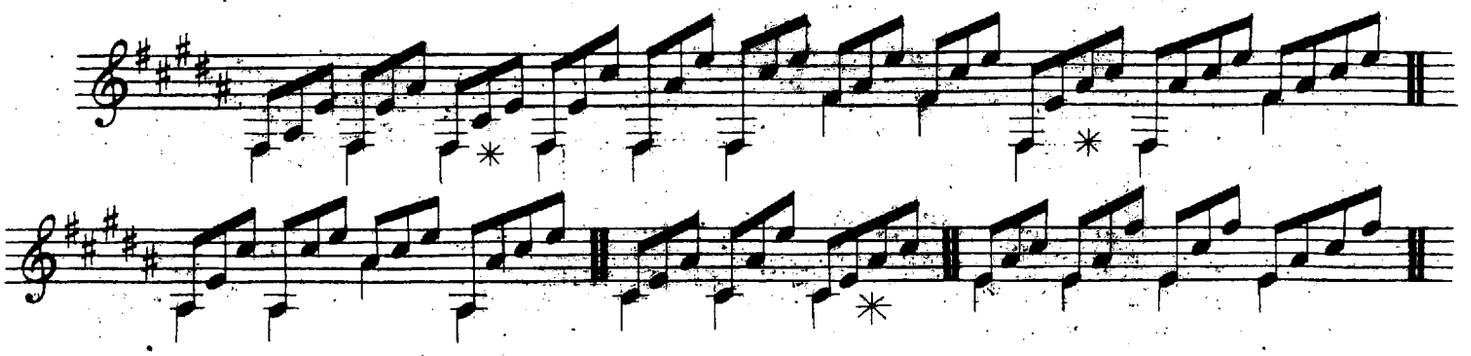
ACCORD de SEPTIÈME DOMINANTE de LA, et SES DÉRIVÉS.



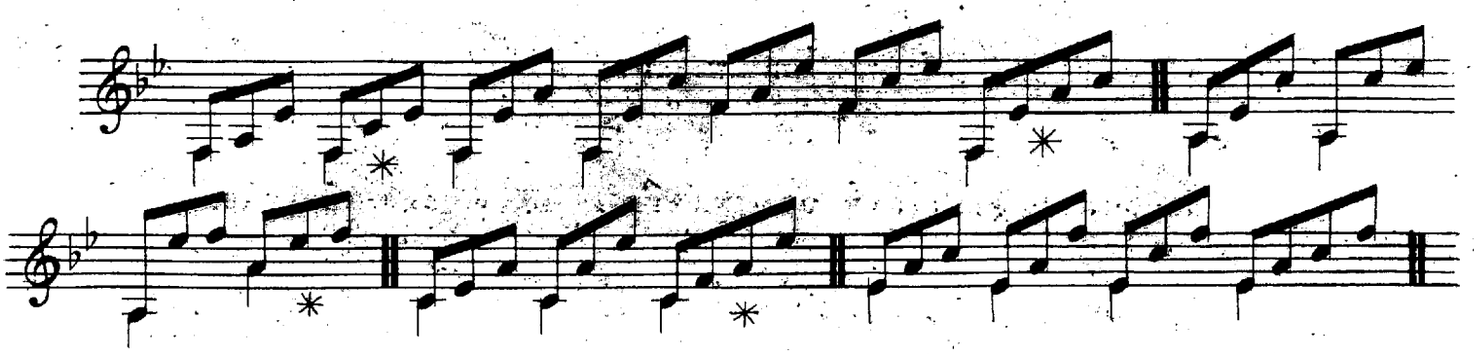
ACCORD de SEPTIÈME DOMINANTE de MI, et SES DÉRIVÉS.



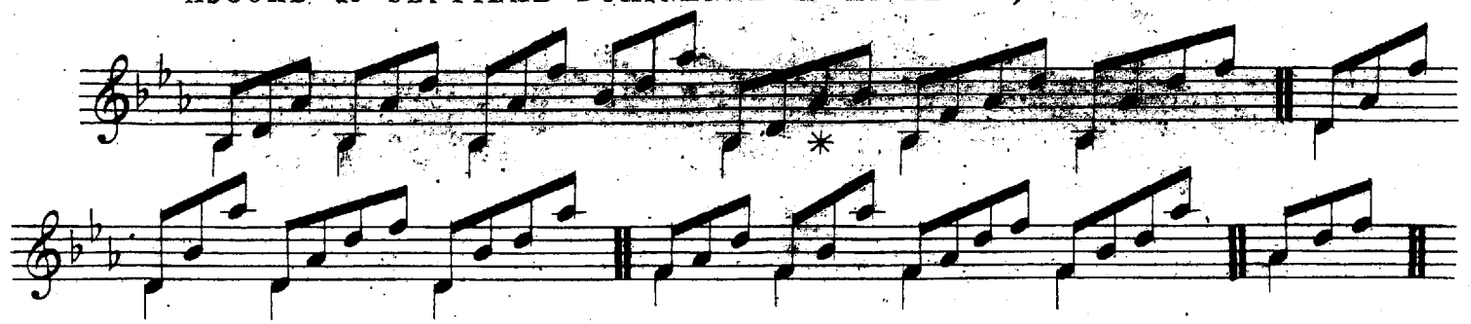
ACCORD de SEPTIÈME DOMINANTE de SI, et SES DÉRIVÉS.



ACCORD de SEPTIÈME DOMINANTE de SI BÉMOL, et SES DÉRIVÉS.



ACCORD de SEPTIÈME DOMINANTE de MI BÉMOL, et SES DÉRIVÉS.



DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE.

21. On appelle *Accord de Septième diminuée* un accord composé de *Tierce mineure*, *Quinte mineure* et *Septième diminuée*. Cet accord se fait sur la Note Sensible, dans le même cas que le premier dérivé de l'accord de Septième dominante, et l'on peut employer à volonté l'un ou l'autre. La dissonance de l'accord de Septième diminuée doit se résoudre en descendant, comme celle des autres accords dissonants.

On fait principalement usage de cet accord dans le mode mineur.

EXEMPLE.

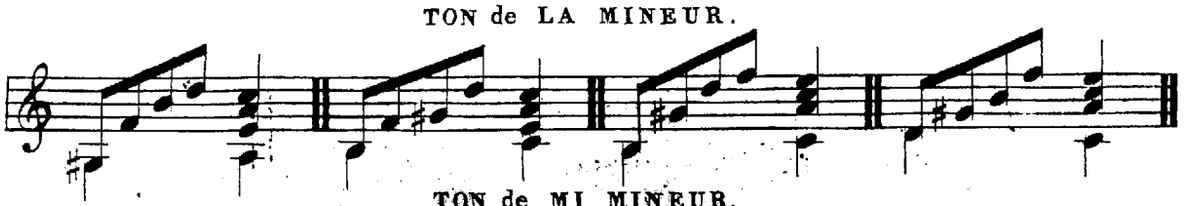
26. Cet accord a trois dérivés : le premier, qu'on appelle accord de Sixte *Sensible* et *Quinte mineure*, est composé de Tierce mineure, Quinte mineure et Sixte sensible, et se fait sur le second dégré des tons mineurs ; le second, appellé accord de *Triton Tierce mineure* est composé de Tierce mineure, Quarte majeure et Sixte, et se fait sur le quatrième dégré ; enfin, le troisième, qu'on appelle *Accord de Seconde augmentée*, est composé de Seconde augmentée, de Quarte majeure et de Sixte.

TABLEAU

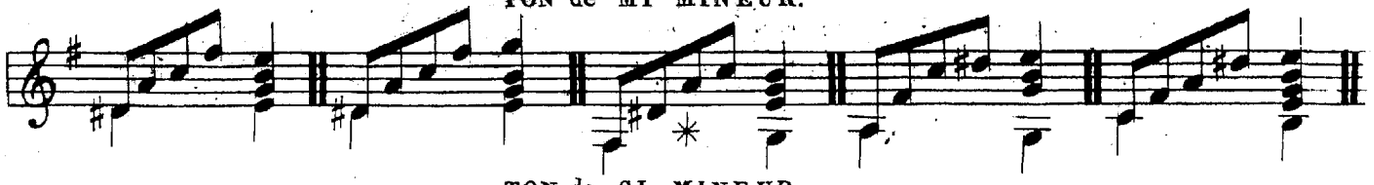
Des DISPOSITIONS de l'ACCORD de SEPTIÈME DIMINUÉE et de SES DÉRIVÉS,

Avec leur résolution dans les tons usités sur la Guitare.

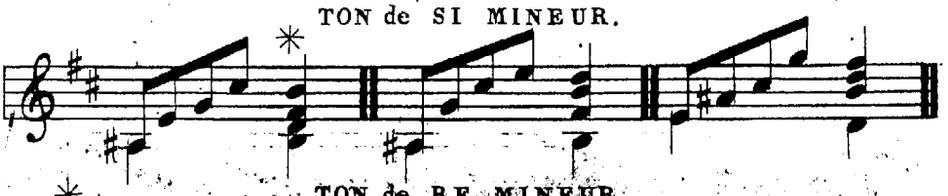
TON de LA MINEUR.



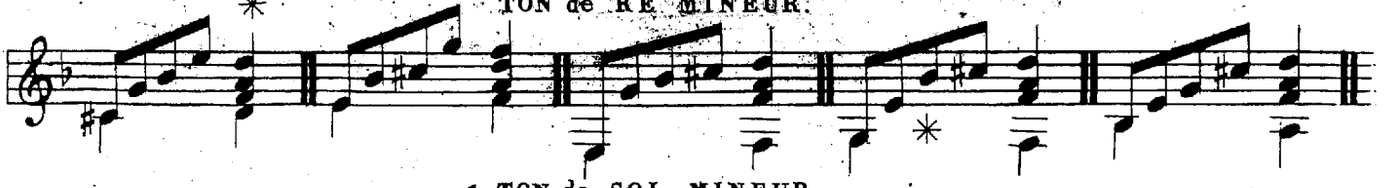
TON de MI MINEUR.



TON de SI MINEUR.



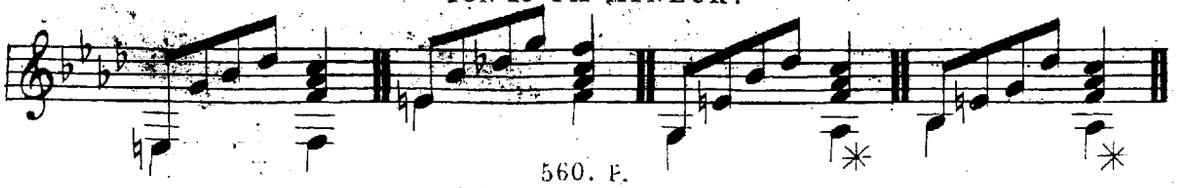
TON de RE MINEUR.



TON de SOL MINEUR.

TON d'UT MINEUR.

TON de FA MINEUR.



CHAPITRE 7e.

RÉCAPITULATION DES ACCORDS ET DE LEUR EMPLOI.

23. L'accord parfait se place sur la Tonique au commencement et à la fin des Airs, parceque ceux-ci commencent et finissent ordinairement par cette note. C'est aussi par cet accord que commence l'harmonie de la Gamme de chaque ton.

Le second dégré s'accompagne avec le deuxième dérivé de l'accord de Septième dominante.

Le troisième dégré porte l'accord de Sixte, premier dérivé de l'accord parfait.

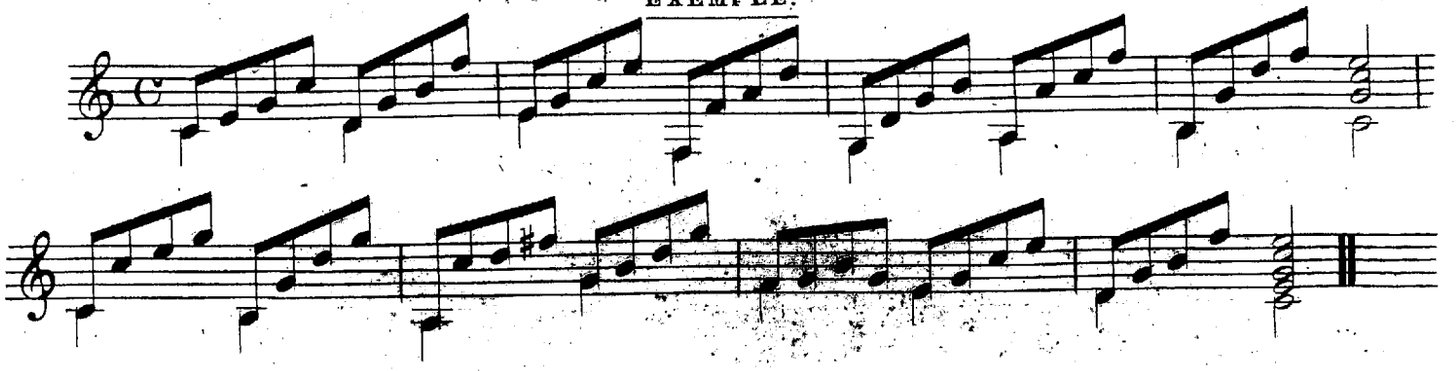
Le quatrième dégré s'accompagne avec l'accord parfait ou l'accord de Sixte.

La Dominante porte accord parfait.

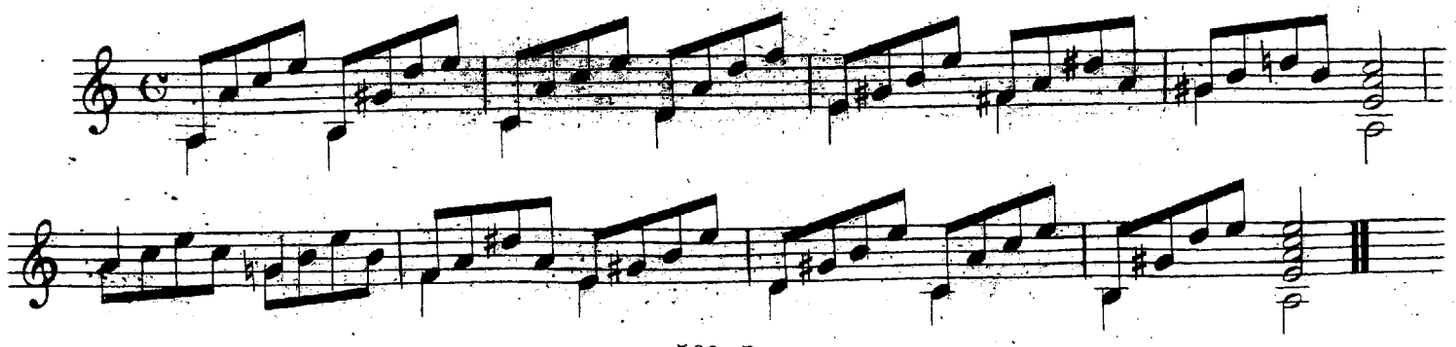
Le sixième dégré s'accompagne avec l'accord de Sixte, et la note sensible avec le premier dérivé de l'accord de Septième dominante.

Pour la Gamme descendante on emploie l'accord de Sixte sur le septième dégré, l'accord de Sixte sensible sur le sixième, l'accord parfait sur la Dominante, l'accord de Triton sur le quatrième dégré, l'accord de Sixte sur le troisième, l'accord de Sixte sensible sur le second et l'accord parfait sur la Tonique.

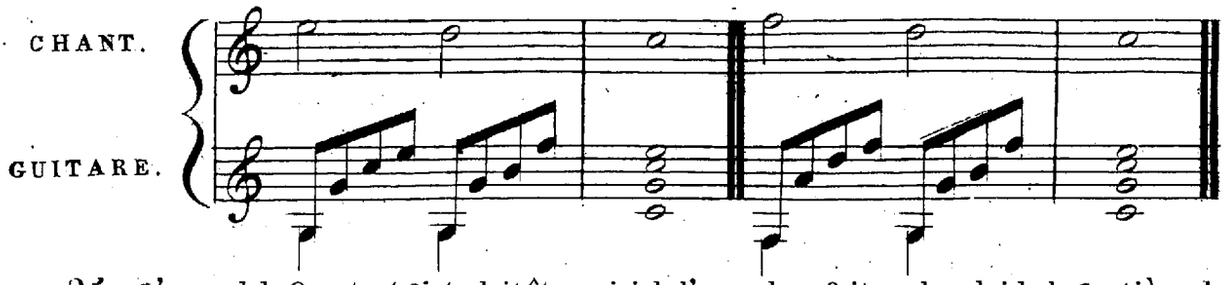
EXEMPLE.



MODE MINEUR.

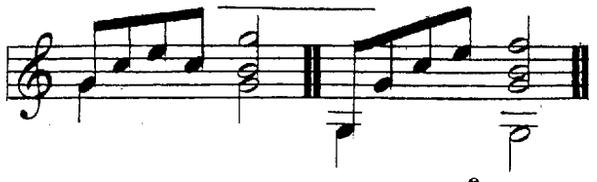


24. L'accord de Septième dominante s'emploie dans les terminaisons de phrâses comme les suivantes.



25. L'accord de Quarte et Sixte doit être suivi de l'accord parfait, ou de celui de la Septième dominante.

EXEMPLE.

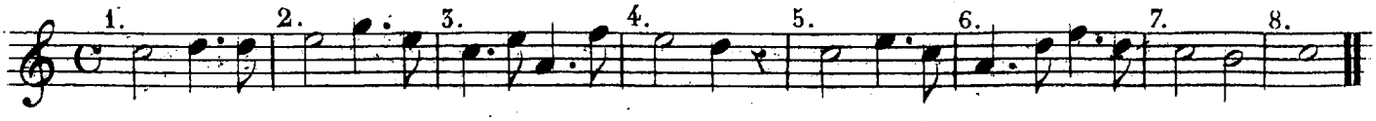


CHAPITRE 8.e

COMMENT ON DÉCOUVRE L'ACCORD QUI DOIT ACCOMPAGNER CHAQUE NOTE DU CHANT.

26. C'est une opération qui semble d'abord fort difficile que de découvrir l'harmonie convenable pour accompagner un Chant ; mais si l'on a égard aux données suivantes, on verra bientôt qu'à défaut d'un sentiment Musical exercé, qui la feroit trouver au premier aspect, on peut y parvenir par un calcul fort simple, et que tout le monde est en état de faire.

27. Je suppose qu'on se propose de faire un Accompagnement à ce Chant.



J'ai dit précédemment qu'on commence ordinairement par l'accord parfait de la Tonique ; or le Chant fait ici entendre la Tonique elle même ; il n'y a donc pas de doute, et cette note doit être accompagnée de l'accord parfait.

28. Dans toute autre circonstance, il faut chercher dans quel accord chaque note du Chant est contenue. Or, elles ne peuvent appartenir qu'à l'accord parfait de la Tonique, à celui de la Dominante ou à celui de Septième, ce qui est la même chose, ou enfin à l'accord parfait du quatrième dégré. Je ne parle pas des dérivés de ces accords, parcequ'étant composés des mêmes notes, mises seulement dans un autre ordre, l'harmonie est la même. Je passe aussi sous silence l'accord de Septième diminuée et ses dérivés, parceque leur harmonie est tellement analogue à celle de l'accord de Septième et de ses dérivés, qu'on peut, presque toujours, employer l'un pour l'autre.

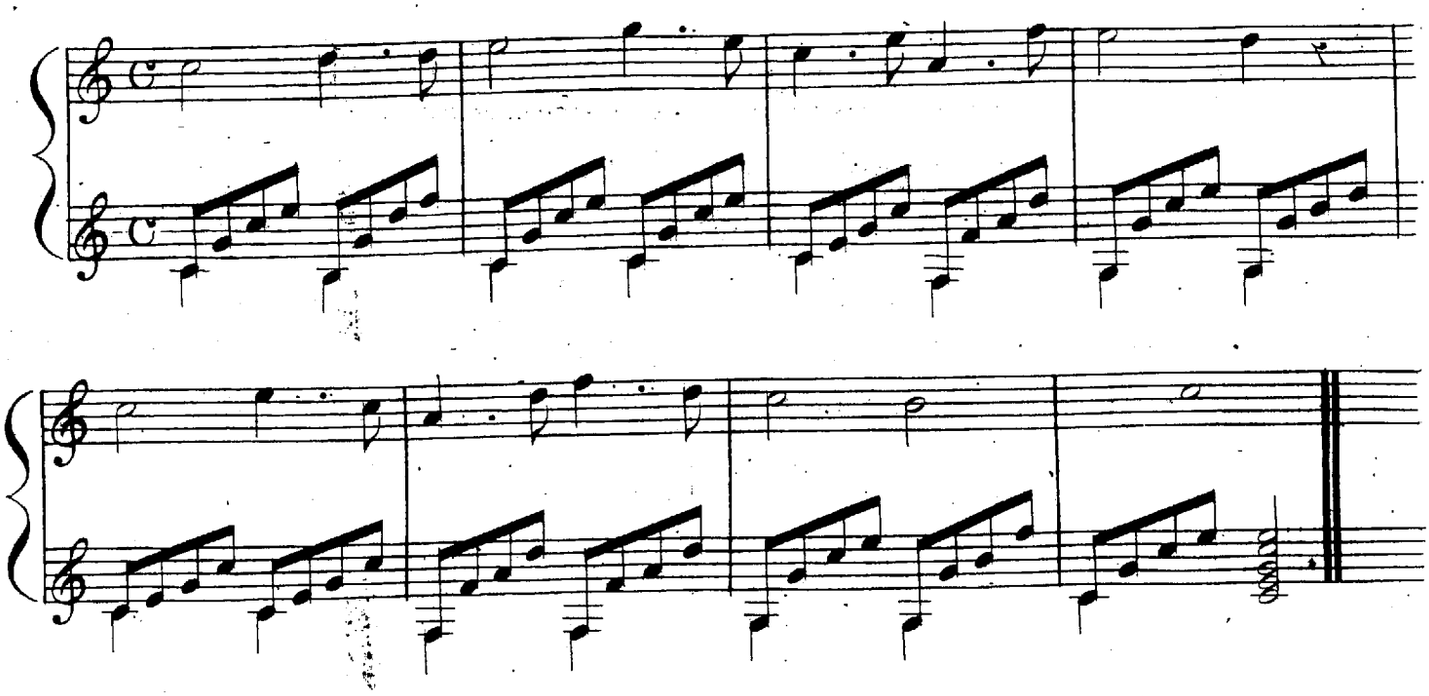
29. L'opération se trouve donc réduite à choisir dans trois harmonies pour accompagner chaque note du Chant. Or, la Tonique est contenue dans l'harmonie de la Tonique et dans celle du quatrième dégré ; le second dégré est contenu dans l'harmonie de la Dominante et dans l'accord de Sixte du quatrième dégré ; le troisième dégré n'est compris que dans l'harmonie de la Tonique. Le quatrième dégré est dans l'accord parfait du quatrième dégré et dans l'accord de Septième dominante ; la Dominante est dans l'harmonie de la Tonique et dans celle de la Dominante ; le sixième dégré n'est contenu que dans l'harmonie du quatrième dégré, et la note sensible dans celle de la Dominante.

30. Il y a donc dans la Gamme trois notes qui ne peuvent avoir qu'une harmonie, ce sont le troisième dégré, le sixième et le septième ; et quatre notes qui peuvent en avoir deux, ce sont la Tonique, le 2^{d} dégré, le 4e, et la Dominante. Ces dernieres pourroient seules offrir de l'incertitude, mais en examinant attentivement les circonstances qui précèdent ou qui suivent, on parviendra facilement à résoudre la difficulté.

Par exemple, le Chant que l'on voit ici présente le second dégré au second tems de la premiere mesure ; on peut hésiter pour savoir s'il appartient à l'accord de Sixte du quatrième dégré ou à l'harmonie de la Dominante. Mais le premier de ces accords ne s'emploie qu'avant l'accord de Quarte et Sixte de la Dominante suivi de l'accord parfait ou de Septième ; ce n'est point ici le cas puisque toutes les notes de la mesure suivante appartiennent à l'harmonie de la Tonique ; il suit de la que le second dégré dont il s'agit appartient à l'harmonie de la Dominante.

J'ai dit que toute la seconde mesure appartient à l'harmonie de la Tonique, et cela se voit facilement. Il en est de même de la premiere moitié de la troisième ; quant à la deuxième moitié de celle-ci, elle ne peut appartenir qu'à l'harmonie du quatrième dégré, et, suivant la règle, le premier tems de la quatrième mesure appartient à l'accord de Quarte et Sixte, et le second à l'accord parfait de la Dominante. Quant à la cinquième mesure, elle appartient toute entière à l'harmonie de la Tonique, et la sixième fait entendre toutes les notes de l'accord de Sixte du quatrième dégré. Suivant la règle, le premier tems de la septième mesure appartient à l'harmonie de Quarte et Sixte, et le second tems à celles de l'accord de Septième ou de l'accord parfait de la Dominante. Voilà donc le problême résolu.

EXEMPLE.



31. Mais il est rare qu'un Chant reste constamment dans le même ton; souvent il module, et l'on conçoit que du moment où il change de ton la première Tonique cesse de l'être, et que tous les dégrés de la Gamme changent. Il est donc important de reconnoître d'abord le ton nouveau dans lequel le Chant a passé: voici une règle invariable au moyen de quoi l'on trouvera sans peine la nouvelle Tonique et tous les dégrés qui en dépendent: *Tout Dièze nouveau qu'on aperçoit est une Note Sensible, et l'on trouve la Tonique en montant d'un demi-ton; Tout Bémol nouveau ou tout Bécarre qui supprime un Dièze est un quatrième dégré, et l'on trouve la Tonique en descendant de quatre notes.*

La Tonique étant trouvée, ainsi que tous les dégrés de la Gamme, il ne reste plus qu'à faire la même opération qu'on vient de voir ci-dessus pour chaque note du Chant, jusqu'à ce qu'un nouveau signe fasse connoître qu'il rentre dans le ton primitif, ou qu'il en change encore.

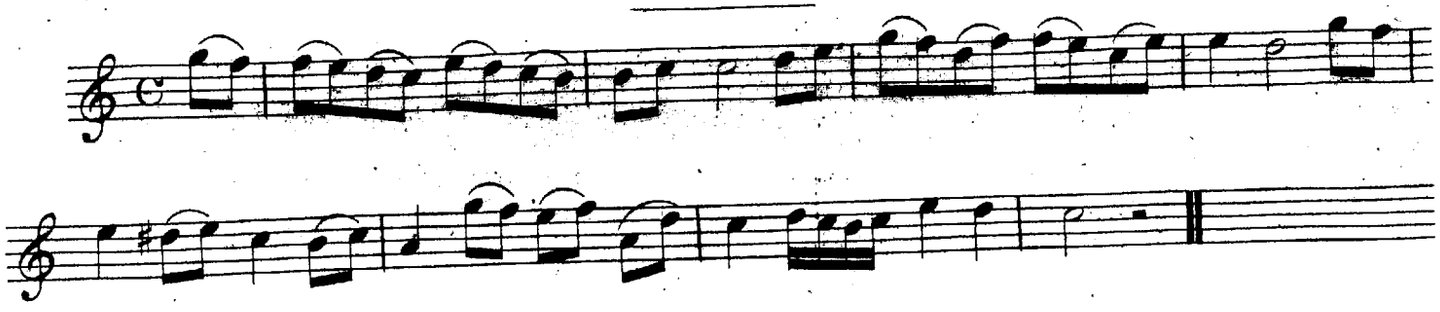
CHAPITRE 9e.

DES NOTES ÉTRANGERES À L'HARMONIE.

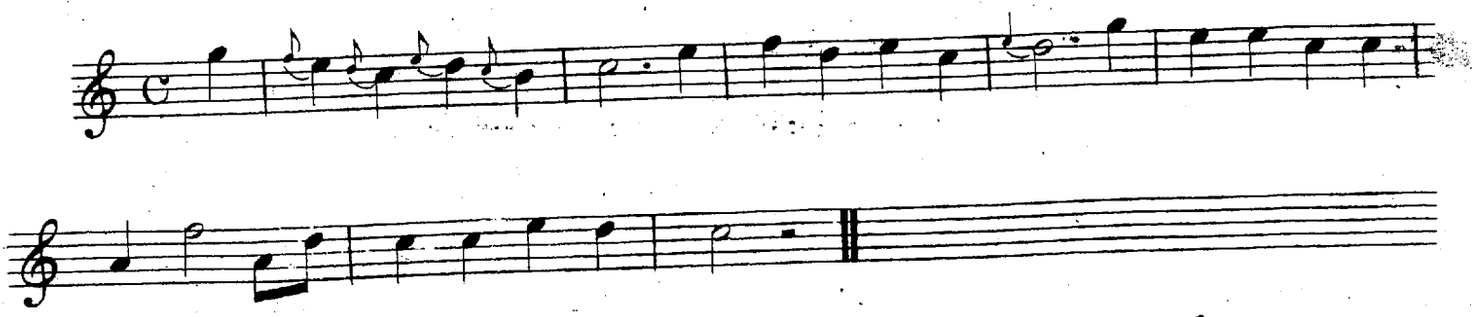
32. Si un Chant étoit toujours simple comme celui qu'on vient de voir, il y auroit peu de difficultés à en trouver l'harmonie naturelle, ainsi qu'on a pu s'en convaincre dans le Chapitre précédent ; mais souvent il ne se présente à nous qu'environné de notes d'agrément de diverses sortes, au milieu desquelles il faut discerner les notes essentielles, pour leur faire porter l'harmonie propre ; car celles d'agrément ne doivent point y participer.

33. Les notes d'agrément sont de trois sortes ; 1° les Intermédiaires ou de passage ; 2° les Appogiatures ; 3° les Anticipations. Pour connoître ce qui caractérise chacun de ces embellissements, supposons un Chant susceptible de les recevoir tous.

EXEMPLE.



Si l'on veut accompagner ce Chant, on verra bientôt qu'il est impossible de le faire sans le réduire à ses notes essentielles. Or en le dépouillant des notes étrangères, voici ce qu'on trouvera.

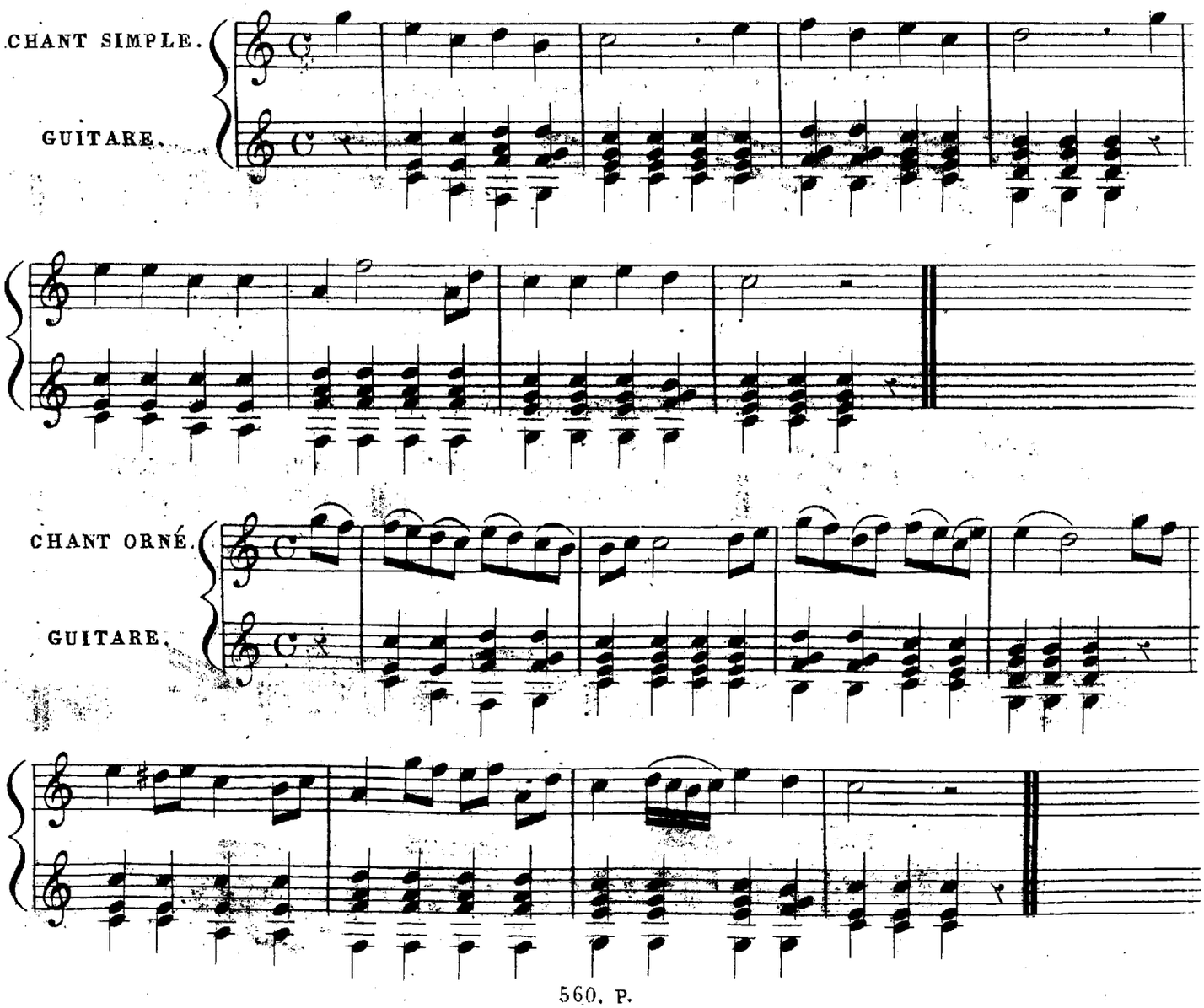


Il résulte de la comparaison de ces deux phrâses qu'il y a des Notes d'Agrément qui occupent la seconde moitié du tems, ou les tems pairs de la mesure : celles là s'appellent Notes Intermédiaires ou de passage; d'autres qui sont au commencement des tems; on les nomme Appogiatures; d'autres enfin qui anticipent sur l'harmonie du tems suivant, et qu'à cause de cela on appelle *Anticipations*. On reconnoit qu'une note est de passage, et qu'on ne doit point lui donner d'harmonie particulière, lorsqu'elle va à la suivante par dégrés conjoints : dans le cas contraire, elle doit porter son harmonie .

Une note est d'Appogiature quand elle peut être remplacée par une petite note sans dénaturer le Chant .

D'après ces données, l'Accompagnement du Chant simple conviendra parfaitement au Chant orné, si la simplification a été bien faite .

EXEMPLE.

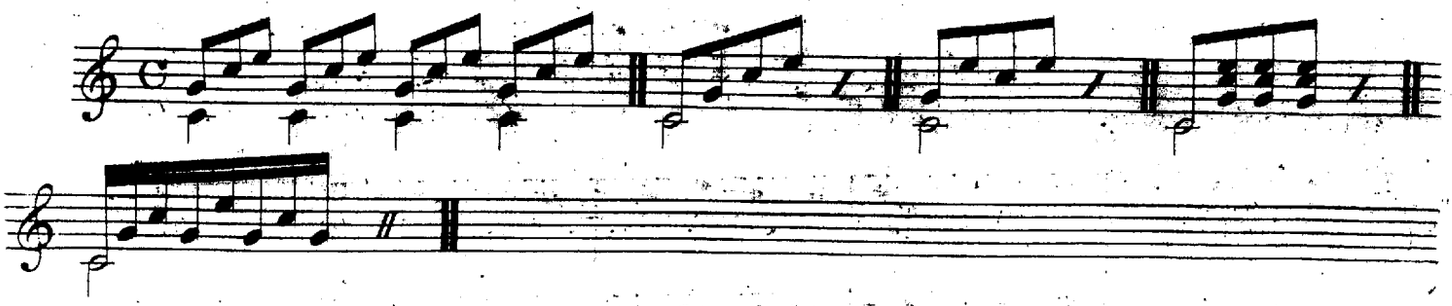


CHAPITRE 10e.

DES FORMES DE L'ACCOMPAGNEMENT.

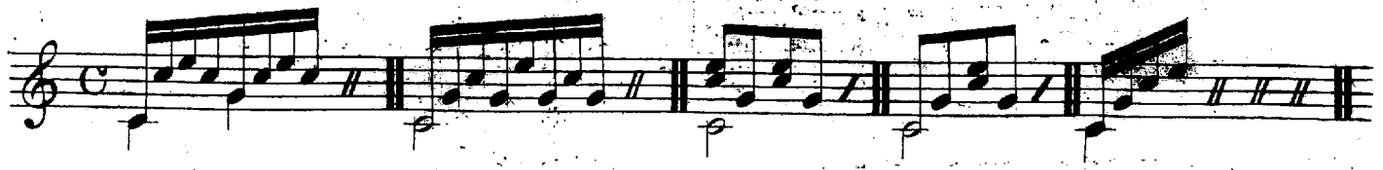
54. La Guitare n'offre guère que deux moyens d'Accompagnement dont l'effet soit satisfaisant, savoir: 1° les Accords dont toutes les notes sont pincées simultanément; 2°. les Arpèges ou Batteries, dans lesquels les intervalles se succèdent. Mais ce dernier moyen est lui même une source de variété par la diversité de formes qu'on peut lui donner. Ce qui en détermine le choix est le caractère du Morceau qu'on veut accompagner. Voici un modèle de quelques unes de ces formes, avec l'indication des mouvements auxquelles elles appartiennent.

POUR UN LARGO OU ANDANTE SOSTENUTO.

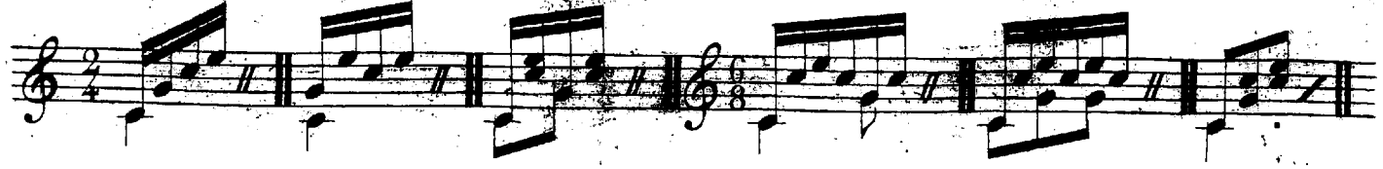


POUR UN LARGHETTO OU ANDANTINO.

POUR UN ANDANTE CON MOTO OU MODERATO.

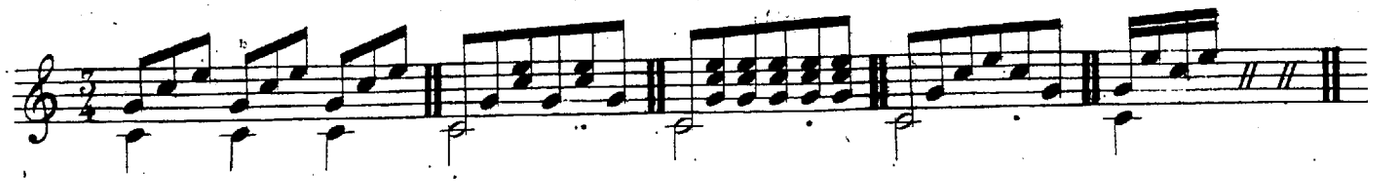


POUR UN ALLEGRETTO.

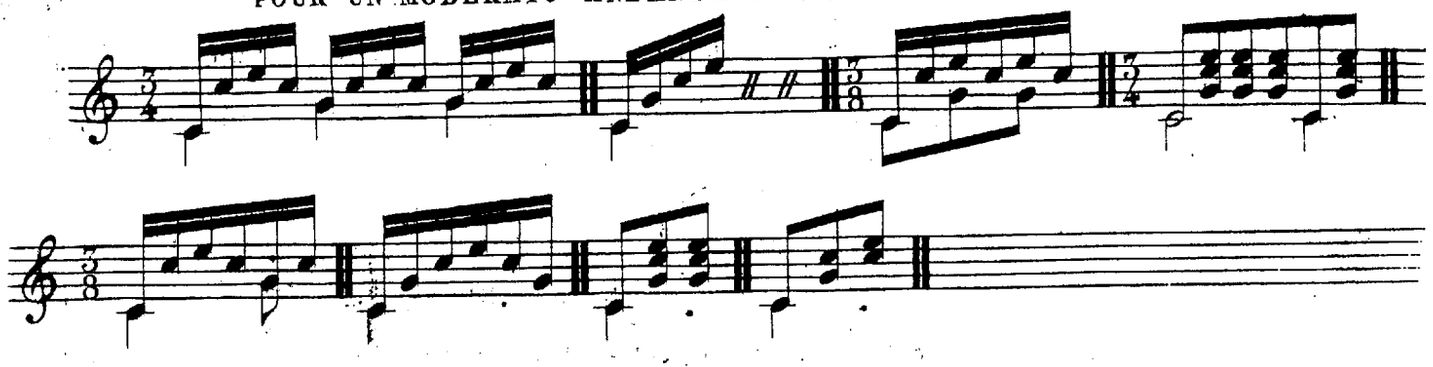


MESURE À TROIS TEMS.

POUR UN LARGO, OU ANDANTE SOSTENUTO.

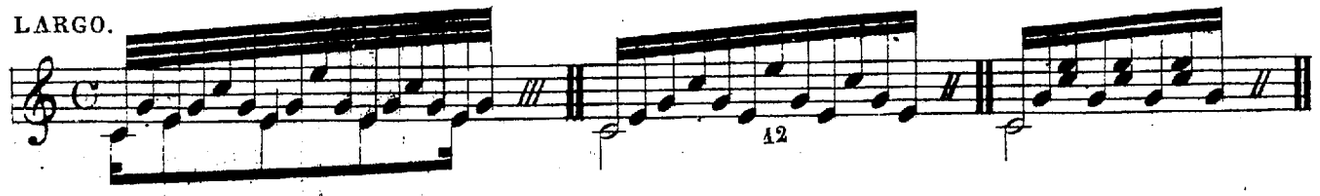


POUR UN MODERATO ANDANTE CON MOTO ET ALLEGRETTO.



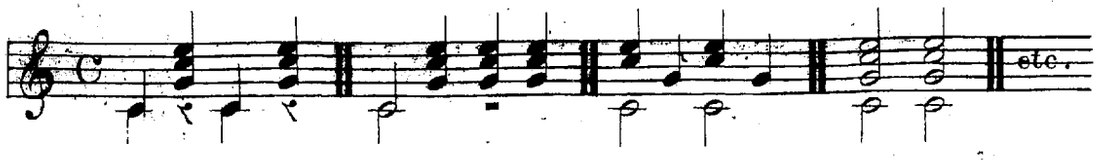
Bien que nous ayons indiqué au dessus de ces Batteries ou Arpèges les mouvements auxquels ils semblent le mieux convenir, toutefois nous croyons nécessaire d'avertir que tous peuvent être employés avec avantage dans quel mouvement que ce soit. C'est au goût et à l'habitude qu'on devra de discerner le caractère des Morceaux auxquels chacun d'eux peut convenir.

Si un Chant a peu de notes, et s'il est d'un mouvement très-lent, il sera nécessaire d'employer pour le soutenir des Arpèges plus travaillés tels que ceux-ci.



Si, au contraire, le mouvement est rapide et si le Chant a beaucoup de notes, il sera bon de se servir de batteries simples, ou même d'accords.

EXEMPLES.



CHAPITRE 11.e

DE LA TRANSPOSITION.

35. On sait que les difficultés d'exécution interdissent à la Guitare les tons chargés de Dièzes et de Bémols ; il est donc nécessaire de transposer dans des tons plus commodes pour l'Instrument les Airs, Duos, etc: auxquels on veut faire des Accompagnements, et qui sont écrits dans tons difficiles. Mais au lieu de faire cette transposition à la hâte, comme cela n'est que trop ordinaire, il est bon de réfléchir sur le genre voix auquel le Morceau est destiné, afin de prendre le ton qui a le plus d'analogie avec celui dans lequel il a été écrit primitivement, et qui en change le caractère aussi peu que possible. Beaucoup d'arrangeurs, qui n'ont point égard à ces règles, dictées par le goût, transposent presque tout ce qu'ils arrangent dans deux ou trois tons qui leur sont familiers, il en résulte qu'outre l'inconvénient de changer le caractère des Morceaux, ils donnent à l'Instrument une monotonie de tonalité qui lui nuit beaucoup.

CONCLUSION.

36. Parvenu à ce point, il ne me reste plus qu'à montrer comment on applique la Théorie que j'ai développée jusqu'ici. Or l'application de cette Théorie peut se faire de trois manières: 1.° en tirant de l'Accompagnement de Piano d'un Morceau un Accompagnement de Guitare fondé sur la même harmonie ; 2.° en fesant la même opération d'après la Partition d'un Accompagnement d'Orchestre ; 3.° et enfin en tirant de son propre fonds un Accompagnement pour un Chant donné qui en seroit dépourvu. Afin de donner tous les éclaircissements nécessaires sur ces objets ; je joins ici sept Morceaux de différents caractères avec Accompagnement de Piano, auxquels j'ai accolé celui de Guitare avec des notes explicatives ; ces Morceaux sont suivis de quatre Airs avec Orchestre en Partition, et accompagnés de même ; enfin le tout est terminé par douze Morceaux de différents genres, avec Accompagnement de Guitare, pour servir de modèle aux Amateurs qui voudront faire des Accompagnements sur des Airs de leur composition, ou qui leur seroient communiqués.

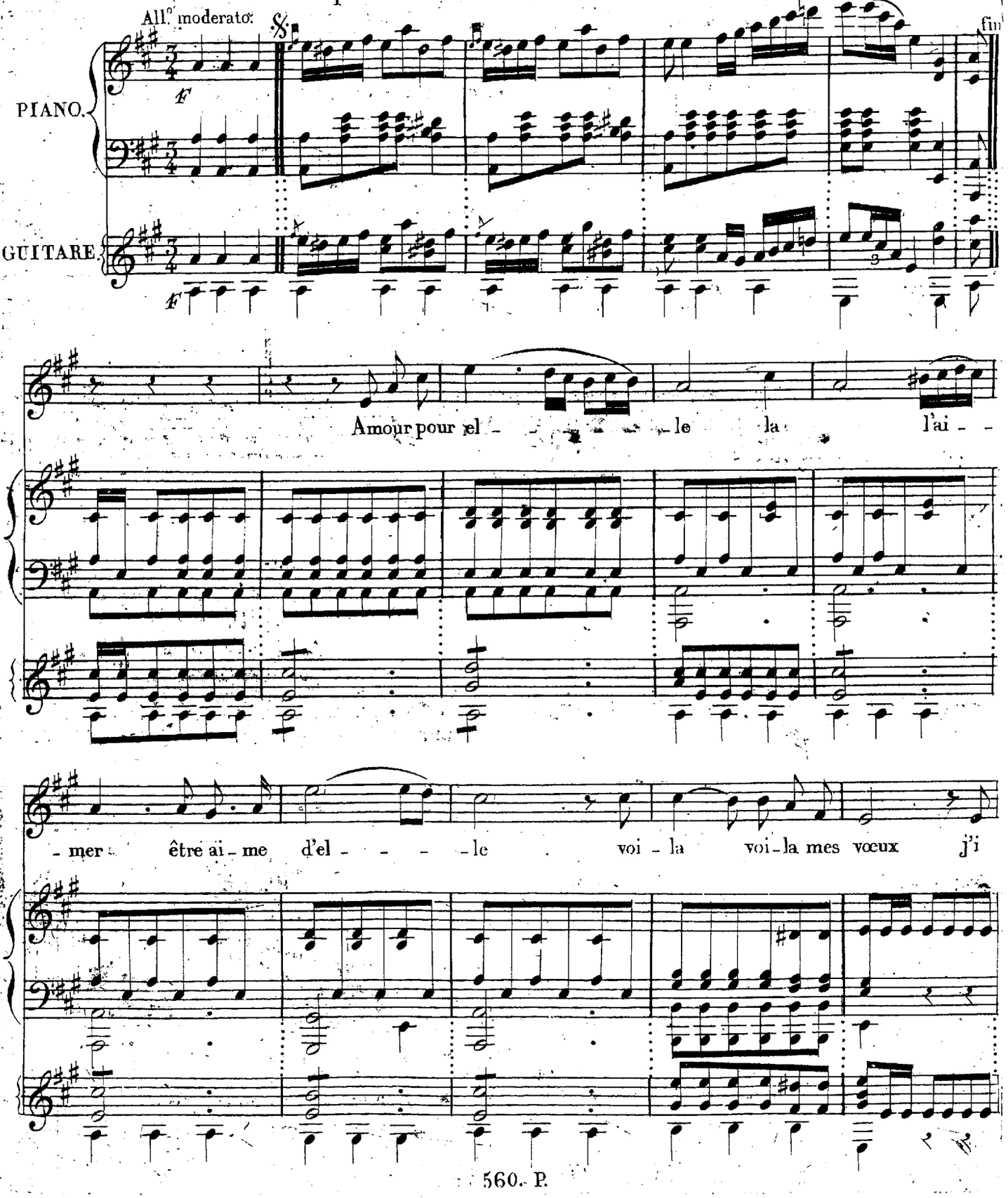
BIBLIOTHECA REGIA

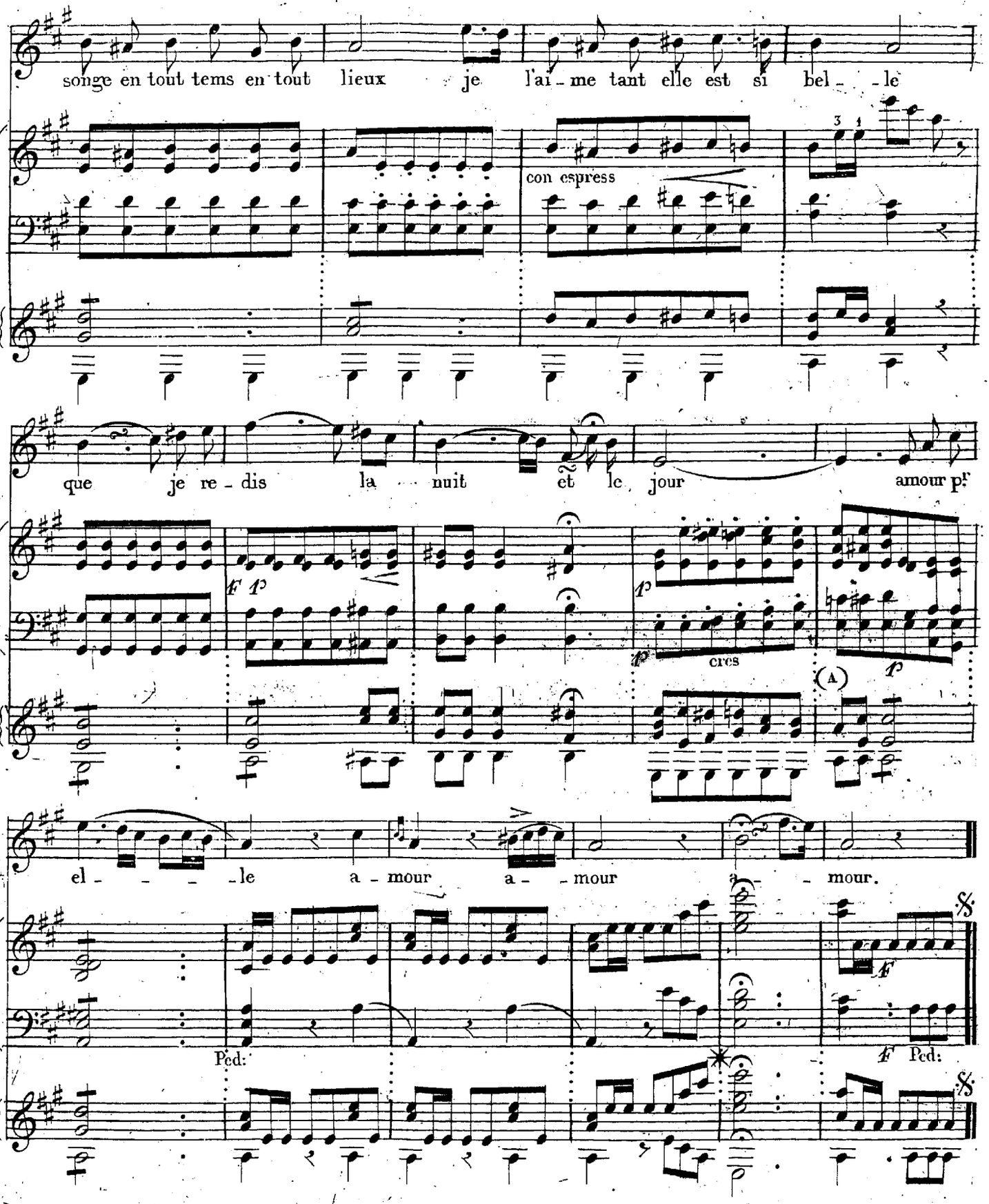
ACCOMPAGNEMENTS DE GUITARE EXTRAITS DE CEUX DE PIANO.

N° 1.

BOLERO

Musique de GUSTAVE DUGAZON.



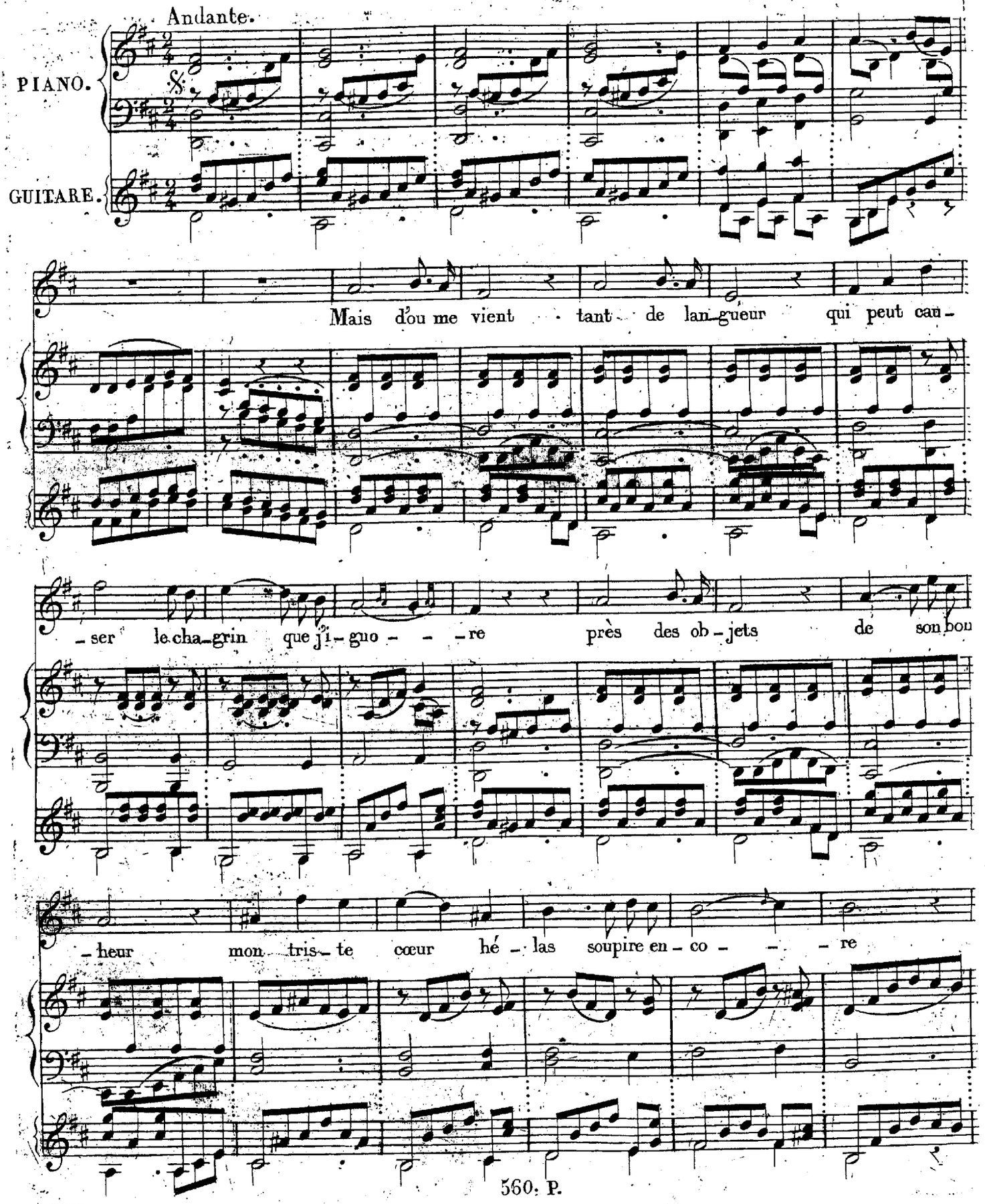


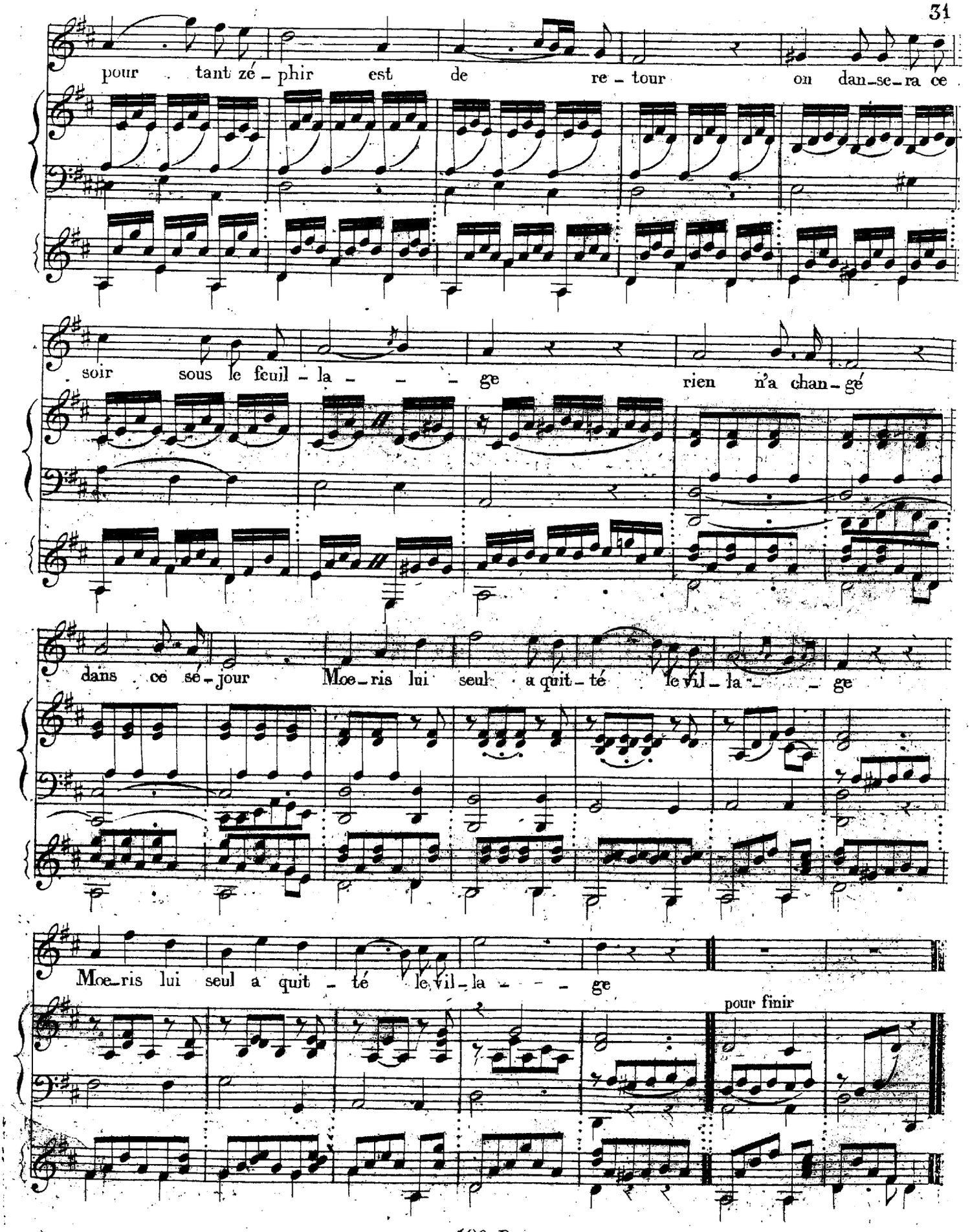
(A) L'harmonie de l'accompagnement de piano, dans cette mesure, ne pourrait être transportée dans celui de guitare, sans présenter de grandes difficultés pour l'exécution; en substituant l'harmonie qu'on voit ici, j'ai conservé à l'accompagnement le caractère propre au morceau, et j'ai évité des difficultés inutiles. Ces sortes de changements se font fréquemments dans les accompagnements de guitare.

N.° 2.

MŒRIS

ROMANCE de M.me S. GAY.

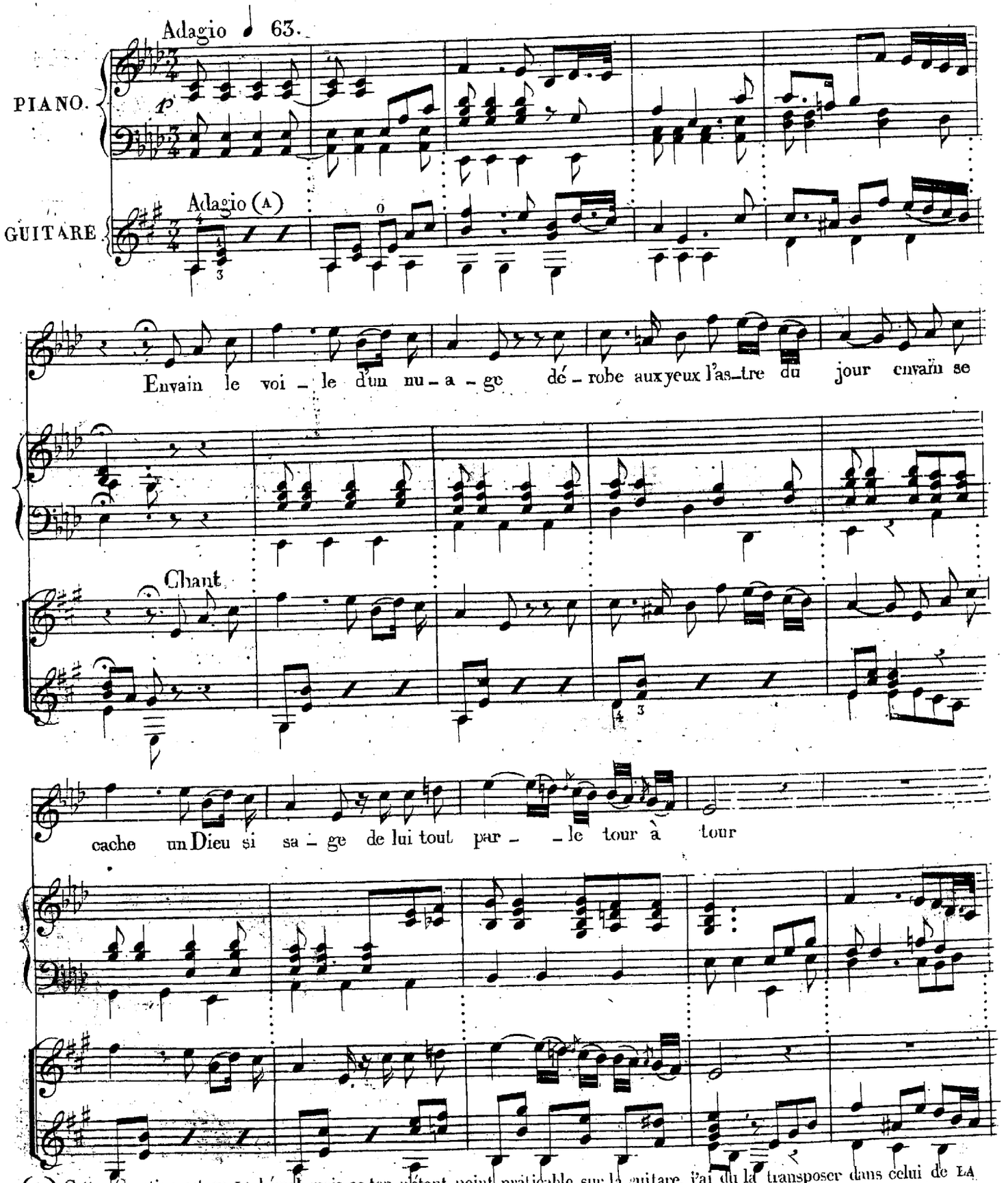



pour tant zé - phir est de re - tour on dan-se-ra ce
soir sous le feuil - la - - - ge rien n'a chan-gé
dans ce sé-jour Moe-ris lui seul a quit-té le vil-la - - ge
Moe-ris lui seul a quit - té le vil-la - - - ge
pour finir

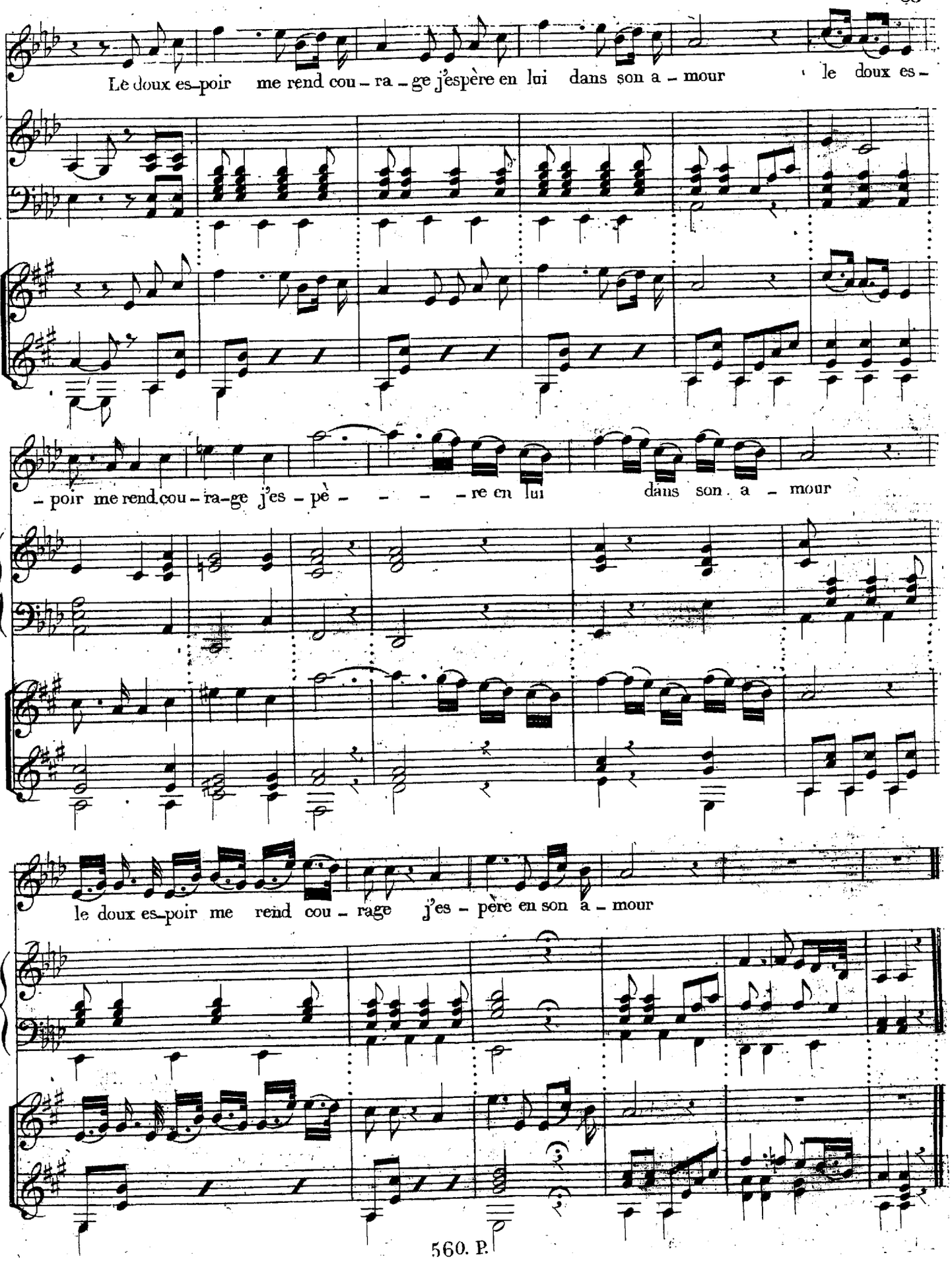
N° 3.

CAVATINE DE ROBIN DES BOIS

Musique de WEBER



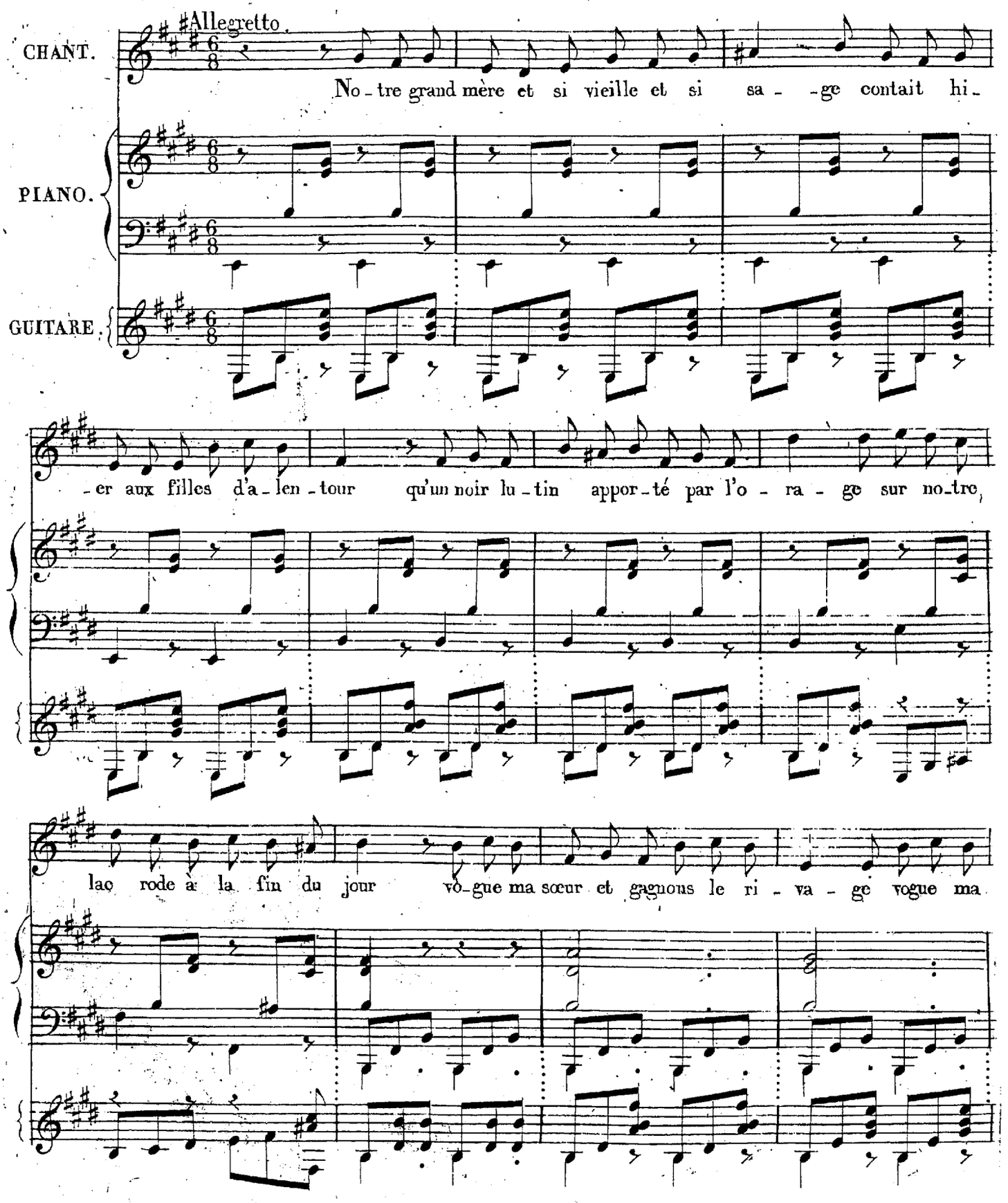
(A) Cette Cavatine est en LA bémol; mais ce ton n'étant point praticable sur la guitare, j'ai dû la transposer dans celui de LA majeur qui a beaucoup d'analogie avec le ton primitif, et qui est favorable à l'instrument.

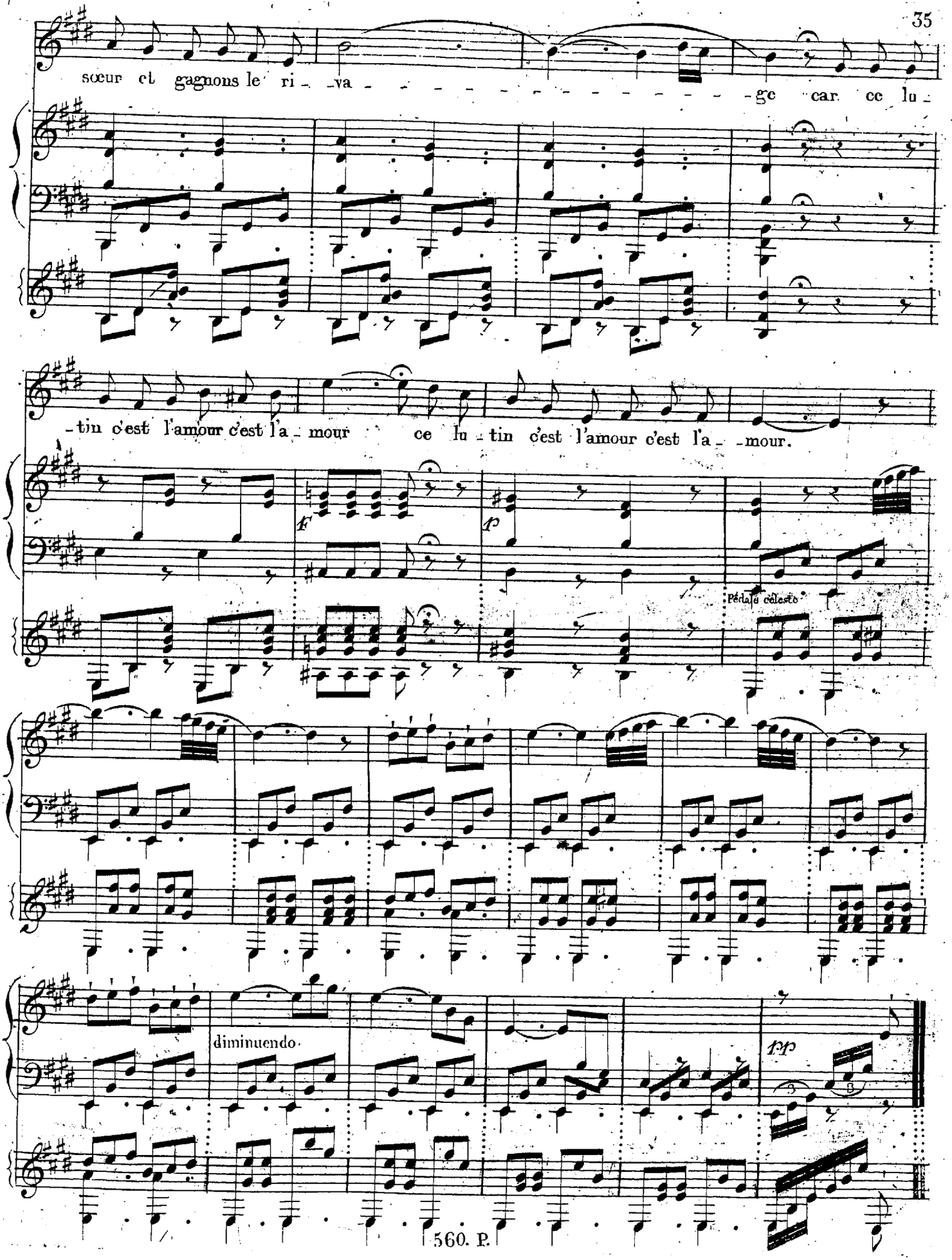

Le doux es-poir me rend cou-ra-ge j'espère en lui dans son a-mour le doux es-
-poir me rend cou-ra-ge j'es-pè- -re en lui dans son a-mour
le doux es-poir me rend cou-rage j'es-père en son a-mour

N.° 4.

LE LUTIN.

CHANSONNETTE, Musique de ROMAGNESI.

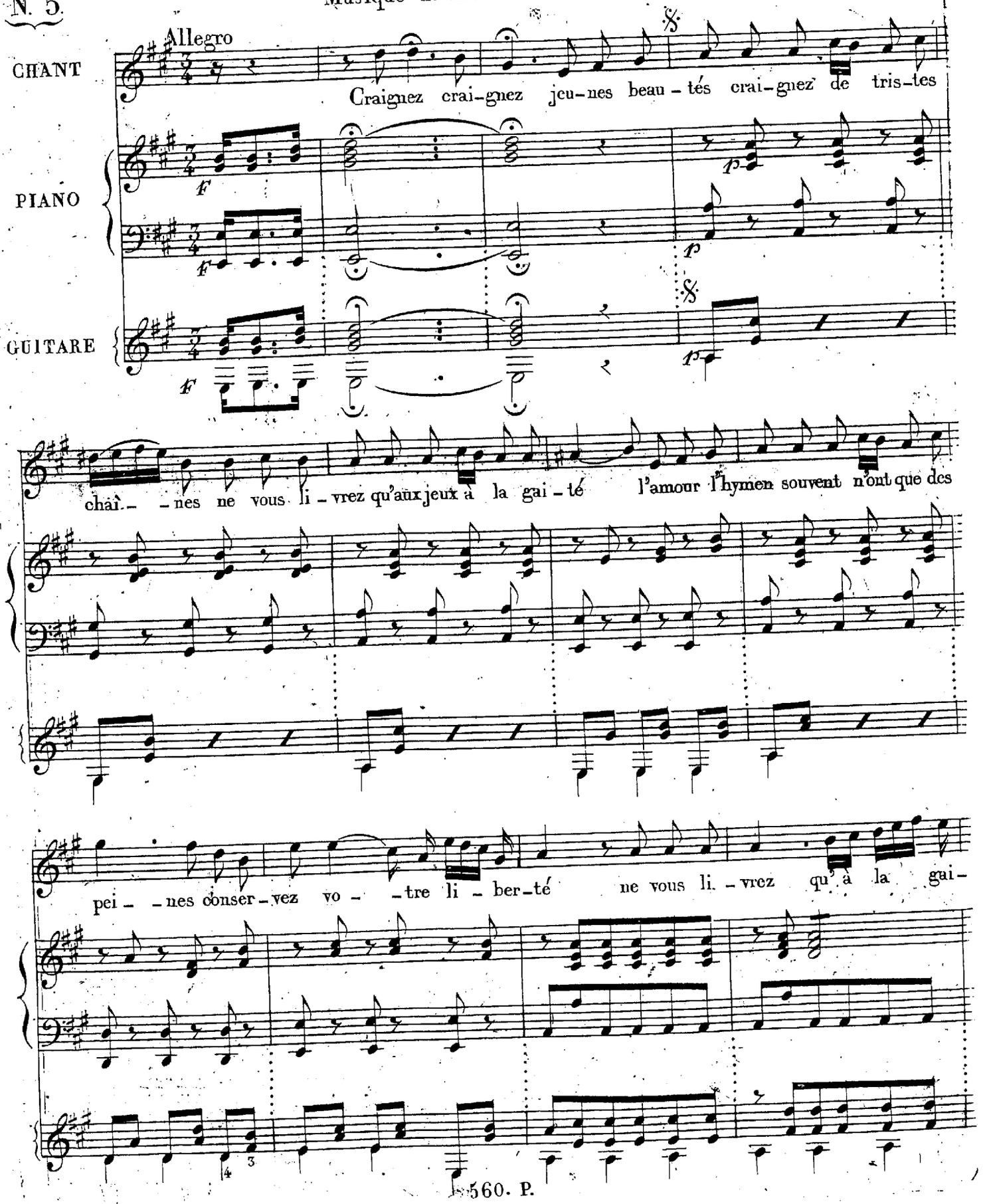


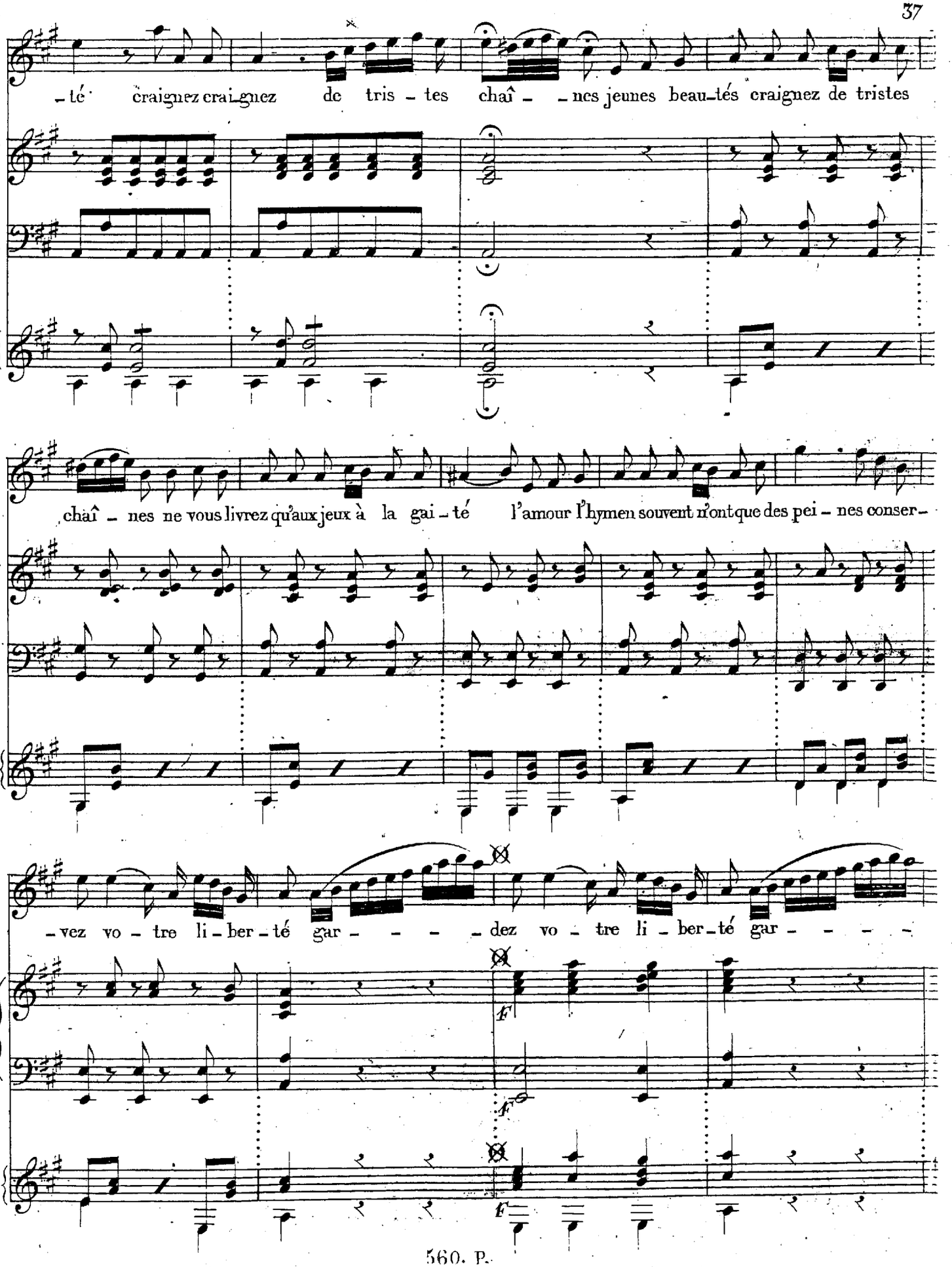

sœur et gagnons le ri - va - ge car ce lu -
- tin c'est l'amour c'est l'a - mour ce lu - tin c'est l'amour c'est l'a - mour.
F
P
Pédale céleste
diminuendo
pp

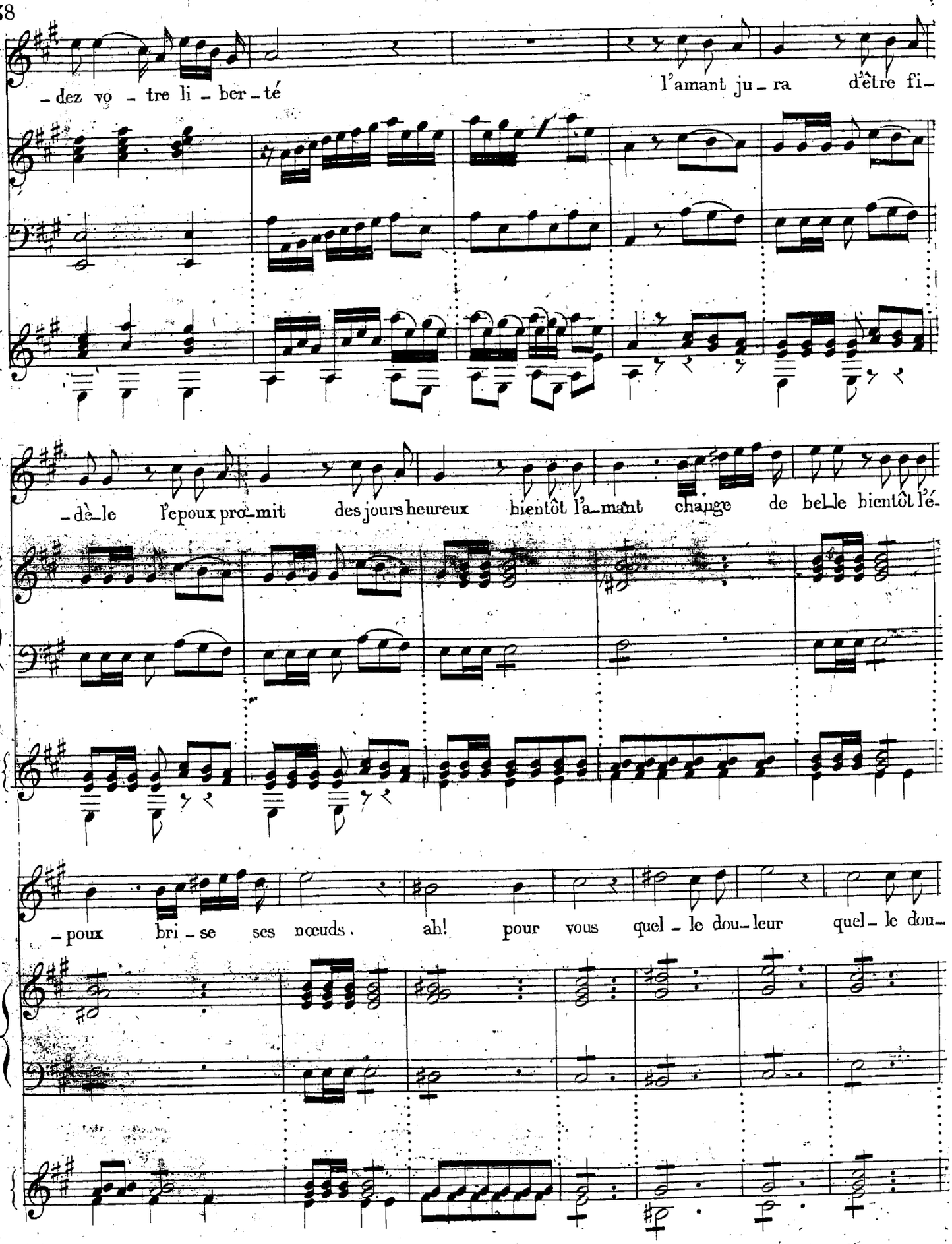
POLONAISE DU CONCERT INTERROMPU.

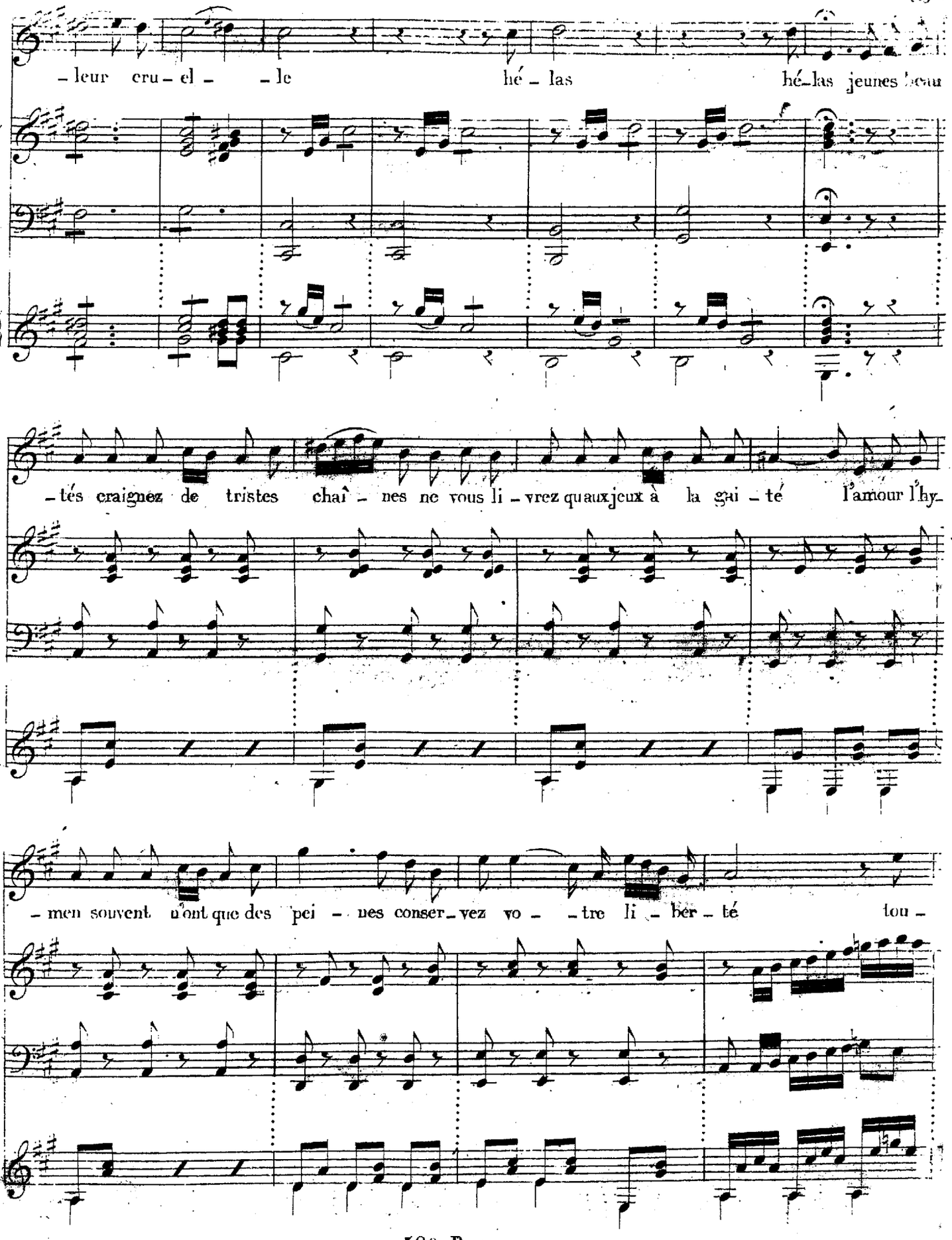
N. 5.

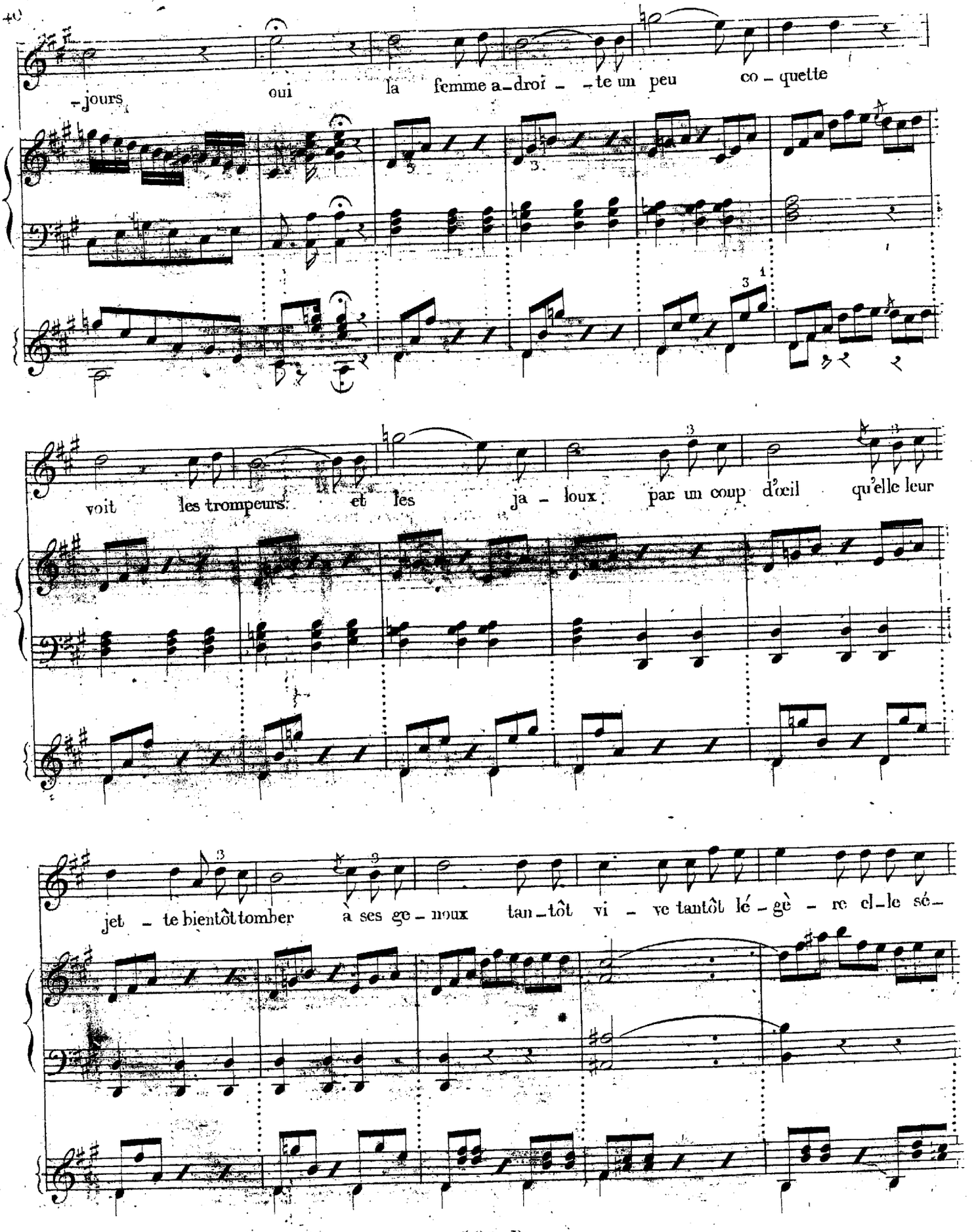
Musique de H. BERTON.

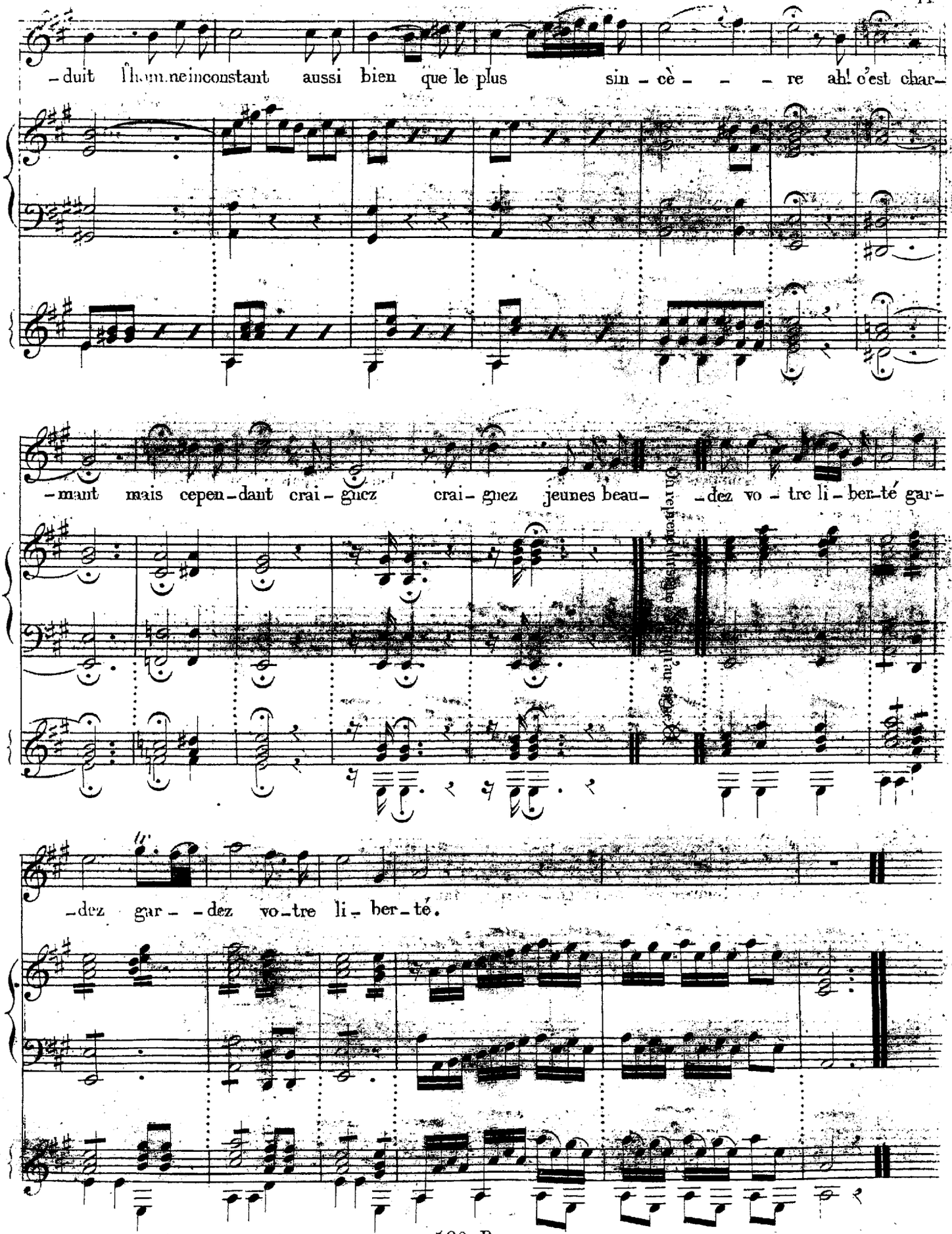



-té craignez craignez de tris - tes chaî - - nes jeunes beau-tés craignez de tristes
chaî - nes ne vous livrez qu'aux jeux à la gai - té l'amour l'hymen souvent n'ont que des pei - nes conser-
-vez vo - tre li - ber - té gar - - - - dez vo - tre li - ber - té gar - - - -
F
F
F


-dez vo - tre li - ber - té
l'amant ju - ra d'être fi-
-dè-le l'epoux pro-mit des jours heureux bientôt l'a-mant change de bel-le bientôt l'é-
-poux bri - se ses nœuds. ah! pour vous quel - le dou-leur quel - le dou-


– leur cru – el – – le hé – las hé – las jeunes beau
– tés craignez de tristes chaî – nes ne vous li – vrez qu'aux jeux à la gai – té l'amour l'hy –
– men souvent n'ont que des pei – nes conser – vez vo – – tre li – ber – té tou –


-jours oui la femme a-droi- -te un peu co-quette
voit les trompeurs et les ja-loux par un coup d'œil qu'elle leur
jet-te bientôt tomber à ses ge-noux tan-tôt vi-ve tantôt lé-gè-re et-le sé-

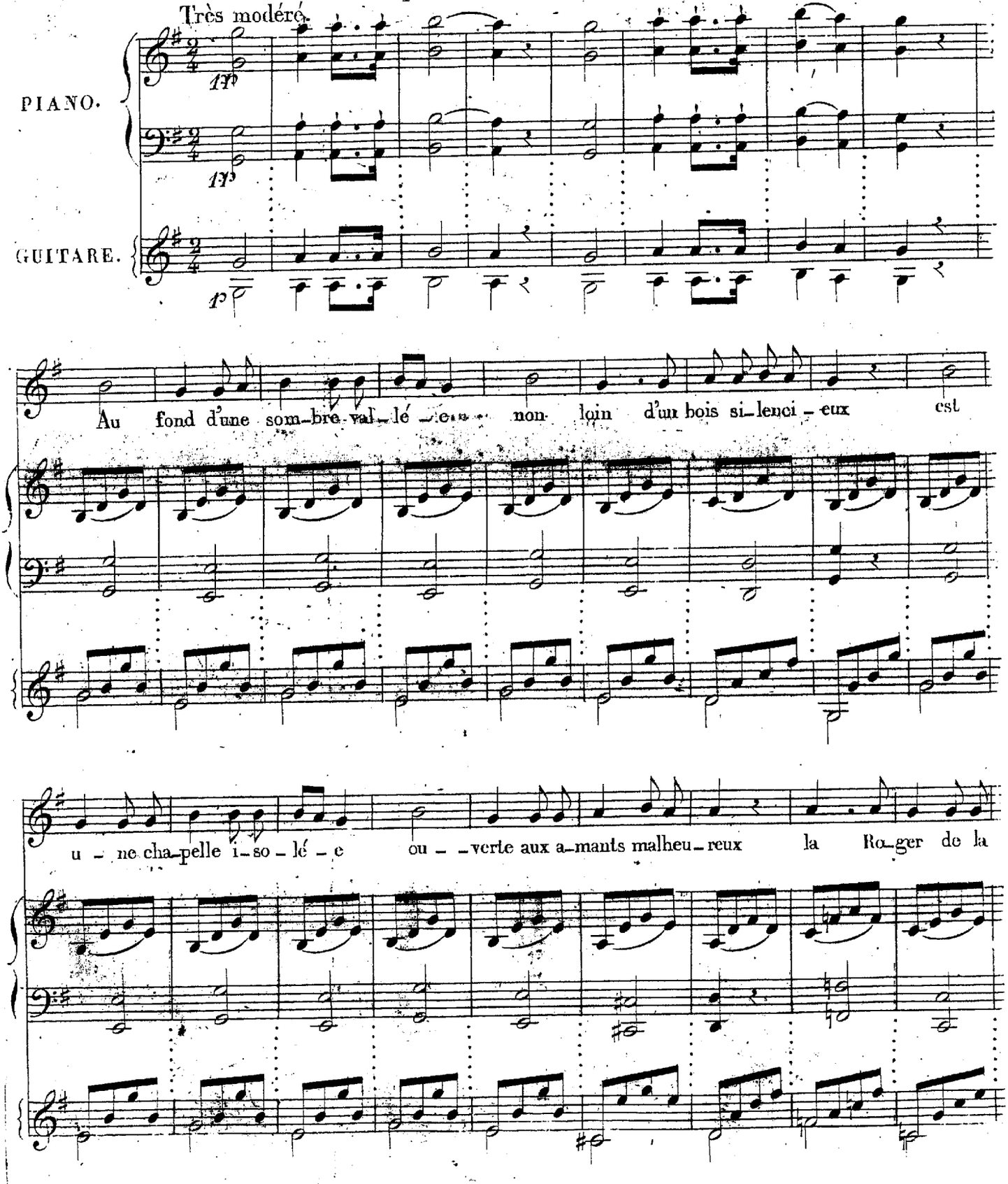

-duit l'homme inconstant aussi bien que le plus sin - cè - - - re ah! c'est char-
-mant mais cepen-dant crai - gnez crai - gnez jeunes beau- -dez vo - tre li - ber-té gar-
-dez gar - - dez vo-tre li - ber-té.

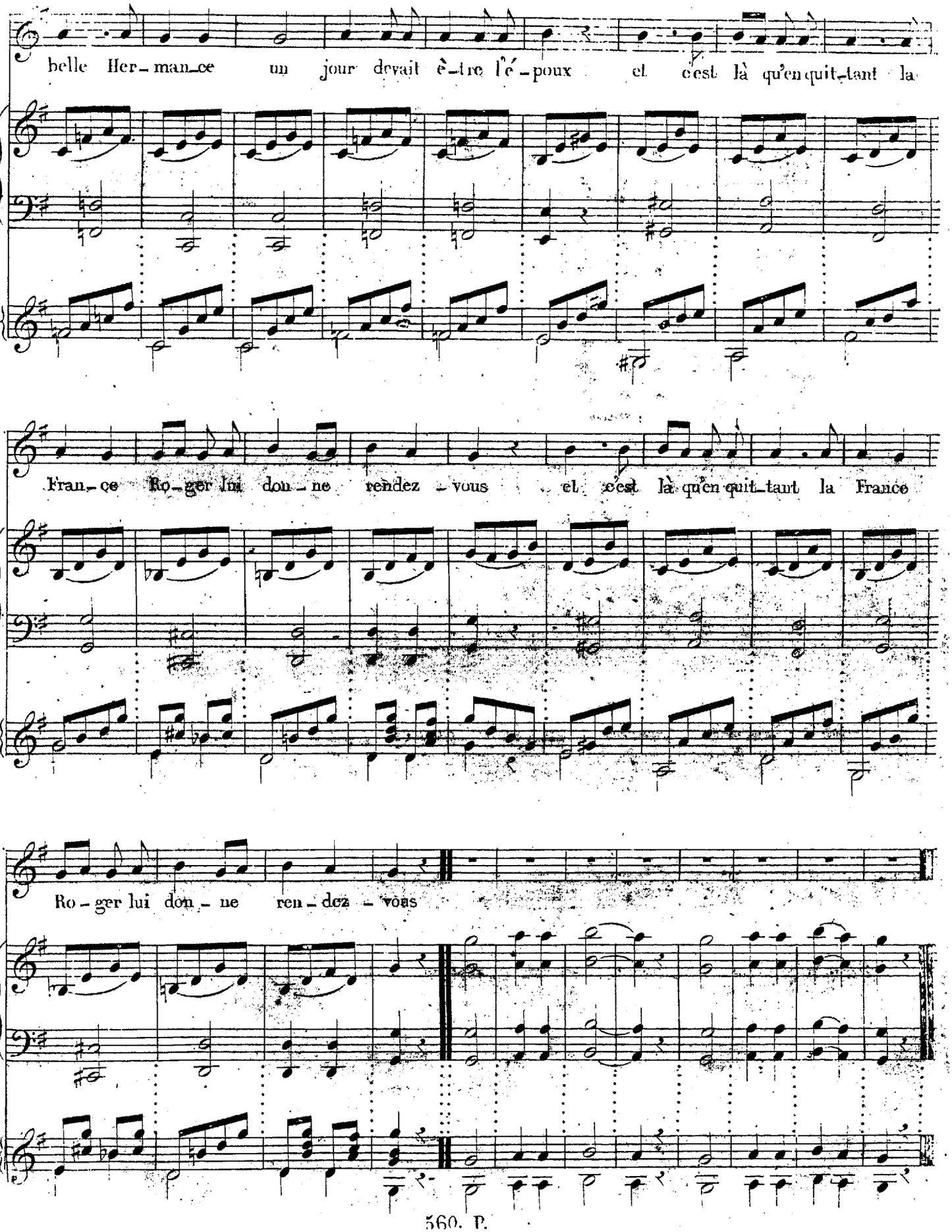
ROMANCE A TROIS NOTES

N.° 6.

DE CORISANDRE.

Musique de BERTON.

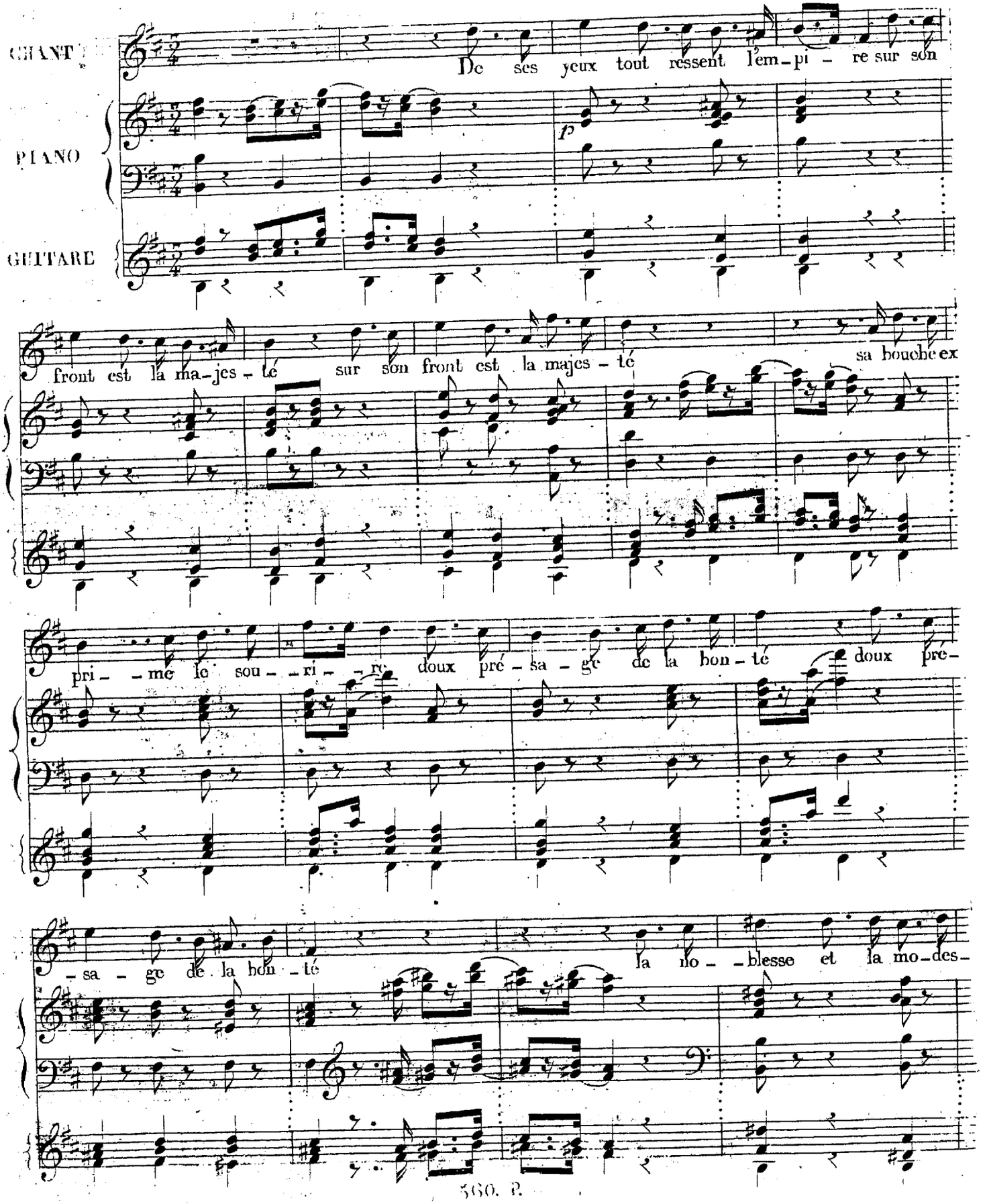


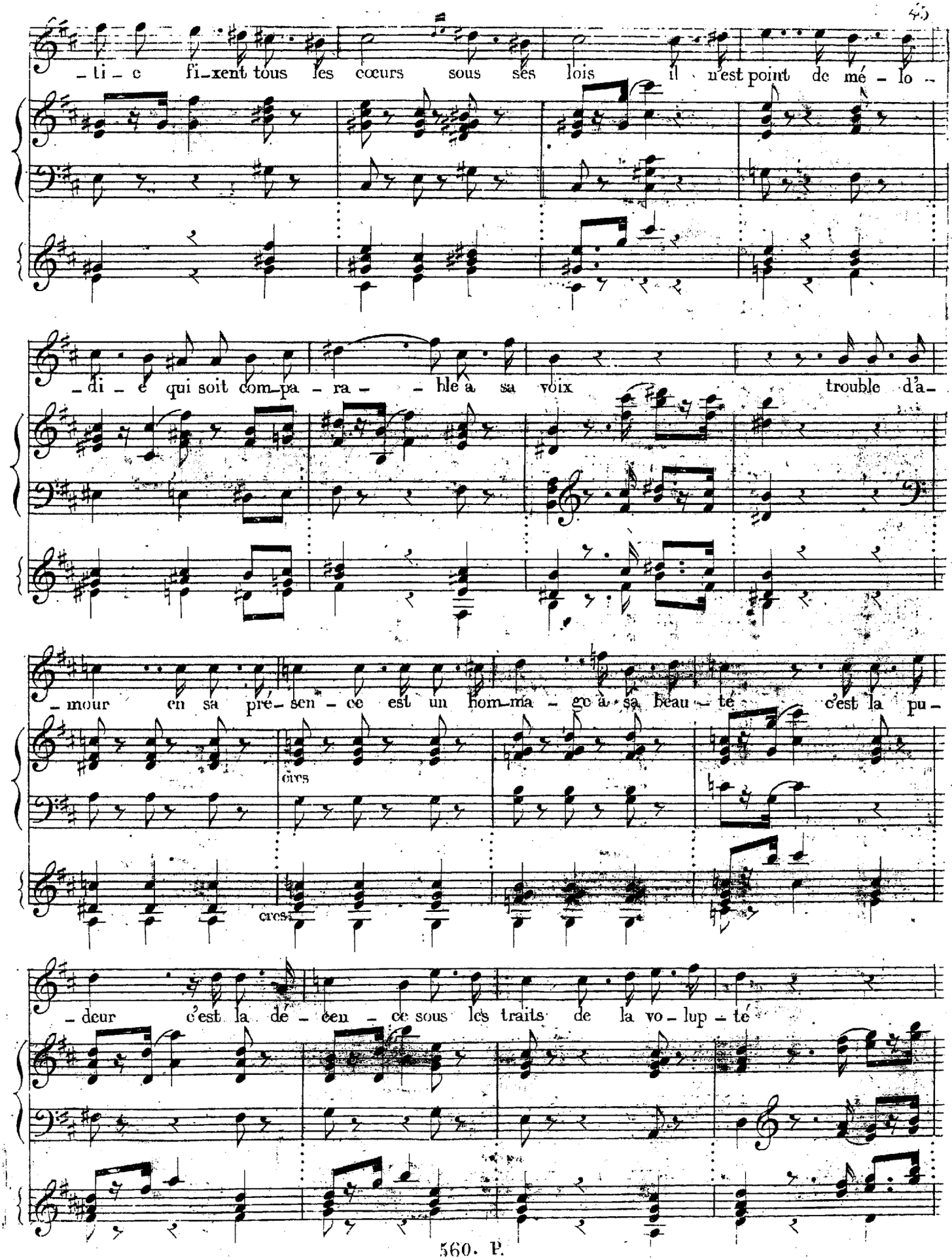

belle Her-man-ce un jour devait è-tre l'é-poux et c'est là qu'en quit-tant la
Fran-ce Ro-ger lui don-ne rendez-vous et c'est là qu'en quit-tant la France
Ro-ger lui don-ne ren-dez-vous

AIR DE LA MORT DU TASSE.

N.° 7.

Musique de GARCIA.




– ti – e fi–xent tous les cœurs sous ses lois il n'est point de mé – lo –
– di – e qui soit com–pa – ra – – ble a sa voix trouble d'a–
– mour en sa pré– sen – ce est un hom–ma – ge à sa beau – té c'est la pu –
cres
cres
– deur c'est la dé – cen – ce sous les traits de la vo – lup – té

parle-t-elle rien ne sur-pas-se de son es-prit l'aimable at-trait chaque pa-

-ro-le est u-ne gra-ce chaque pen-sé-e est un bienfait chaque pen-

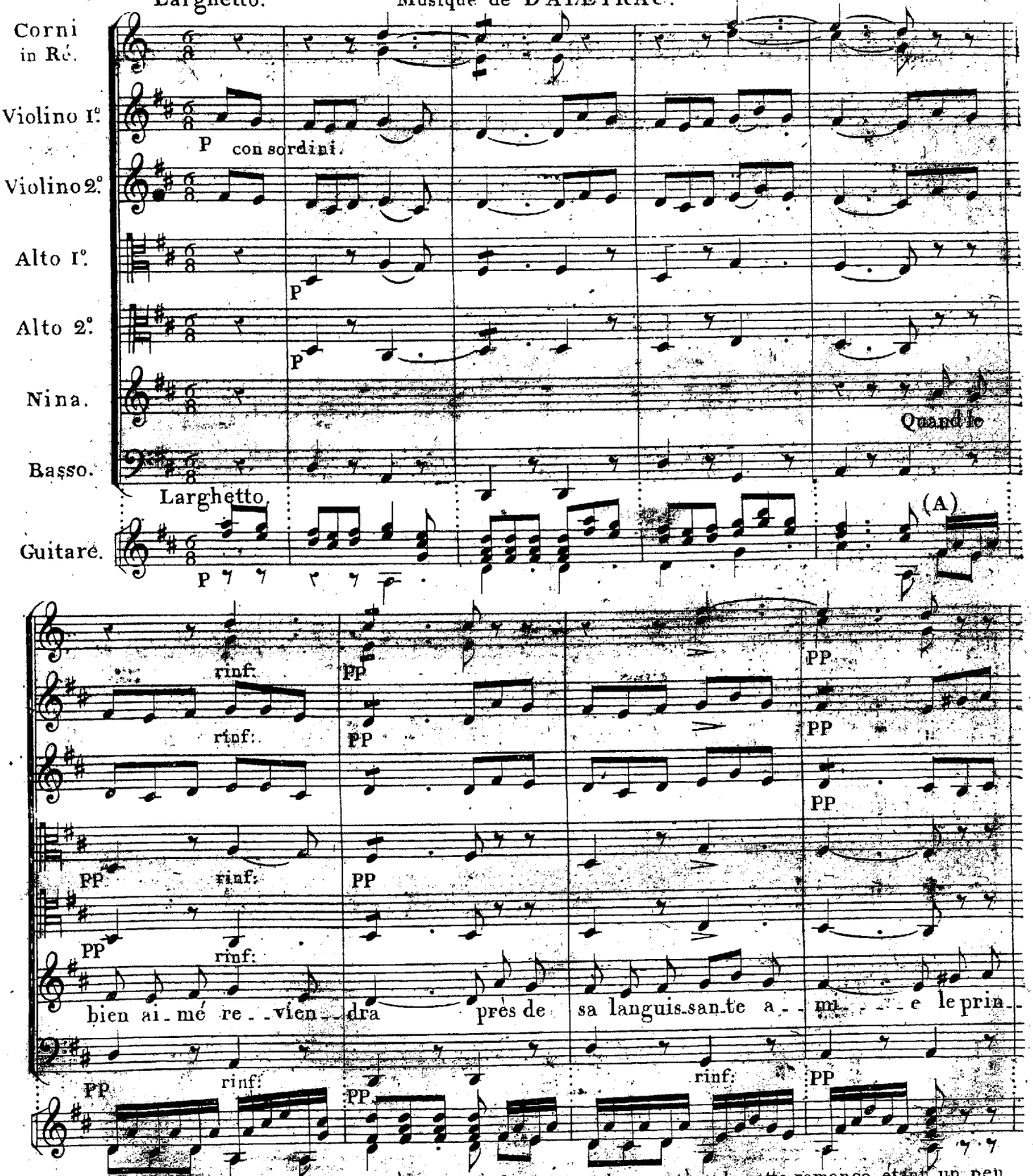
-sé-e est un bien-fait cha-que pen-se-e

est un bien-fait

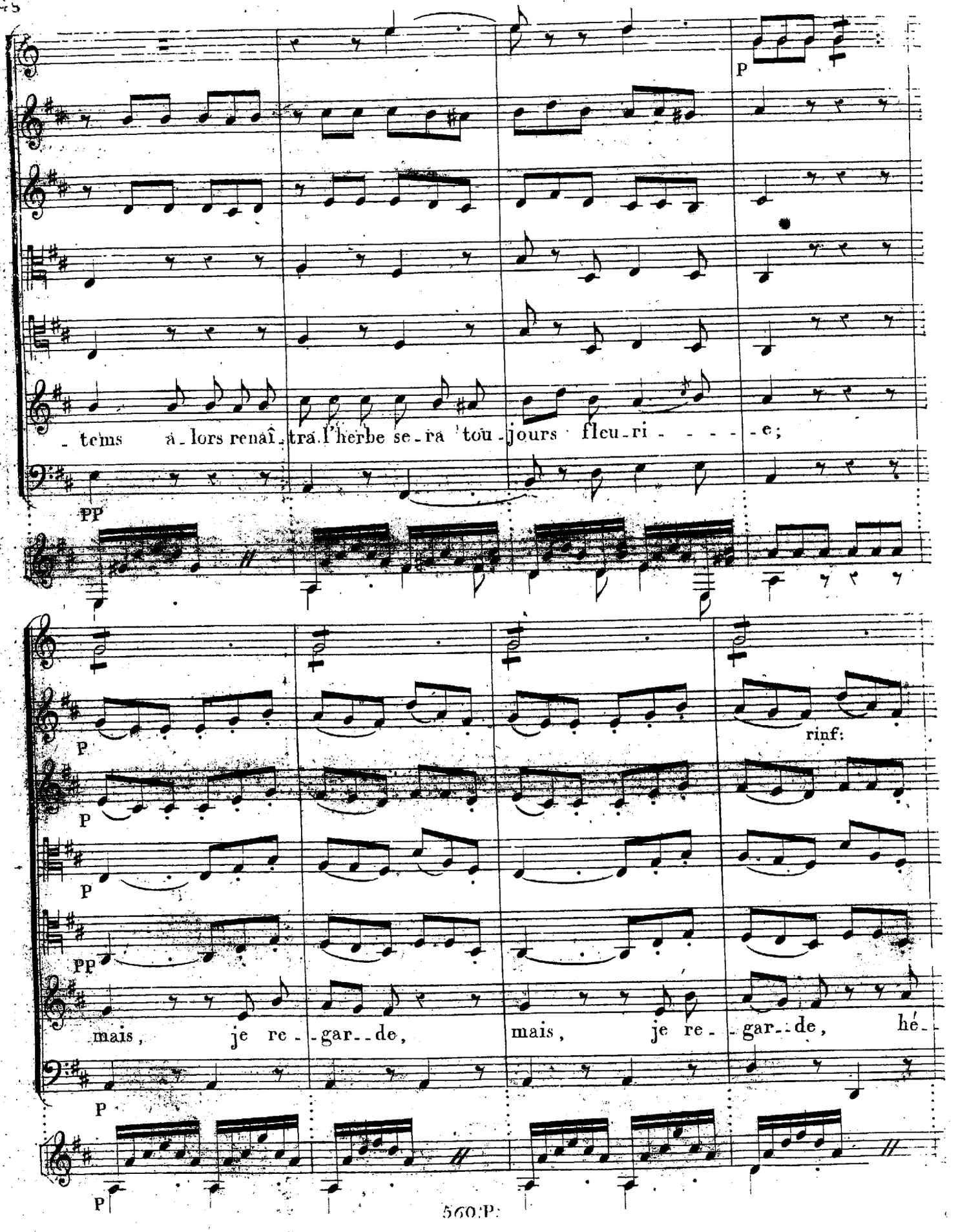
N.° I.

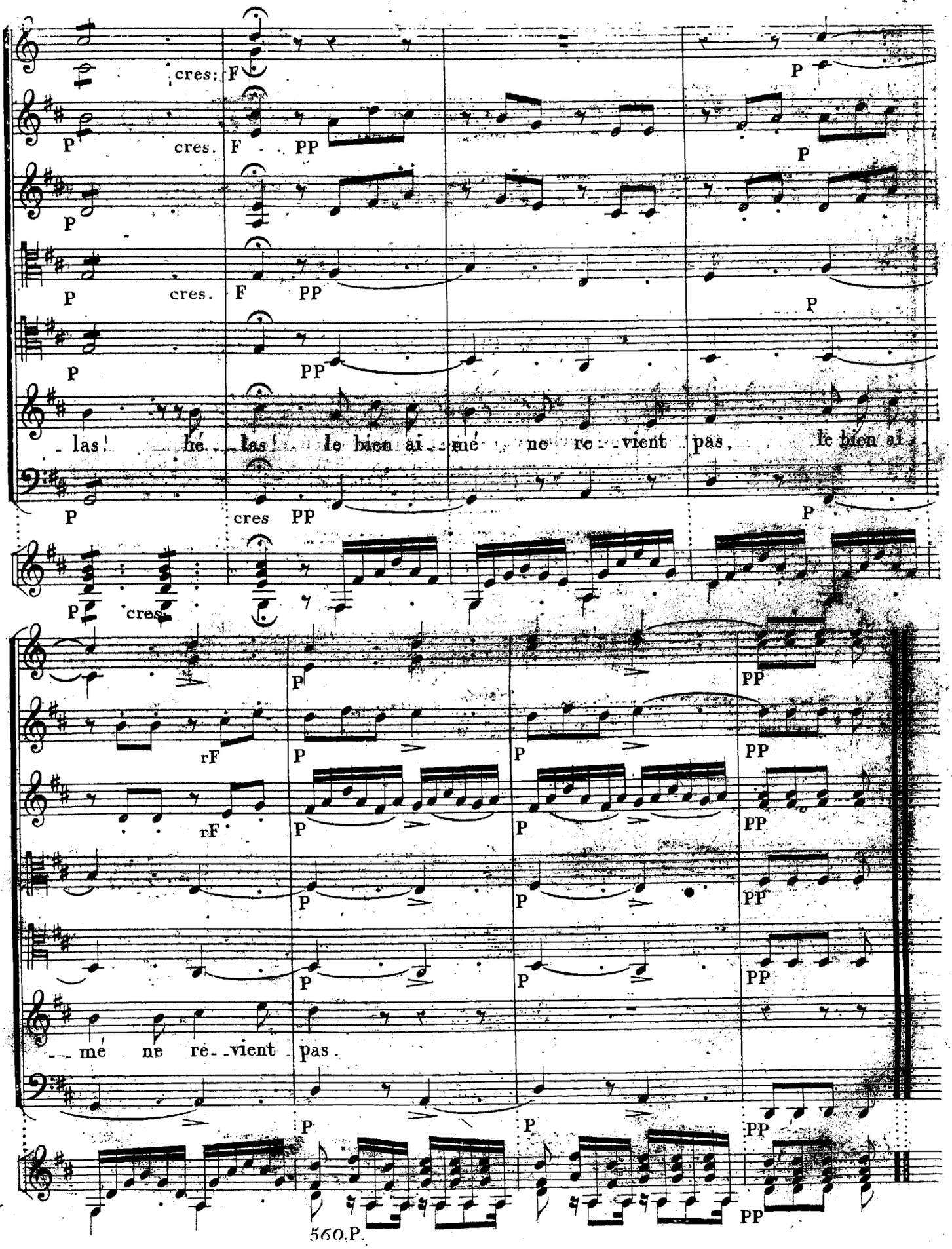
ROMANCE DE NINA.

Larghetto. Musique de D'ALEYRAC.



(A) La Guitare n'étant point propre à soutenir les sons, et le caractère de cette romance étant un peu lent, j'ai dû, pour nourrir l'accompagnement, substituer des arpèges à l'accompagnement lié des violons. On en usera de même pour toutes les circonstances semblables. 560.P.

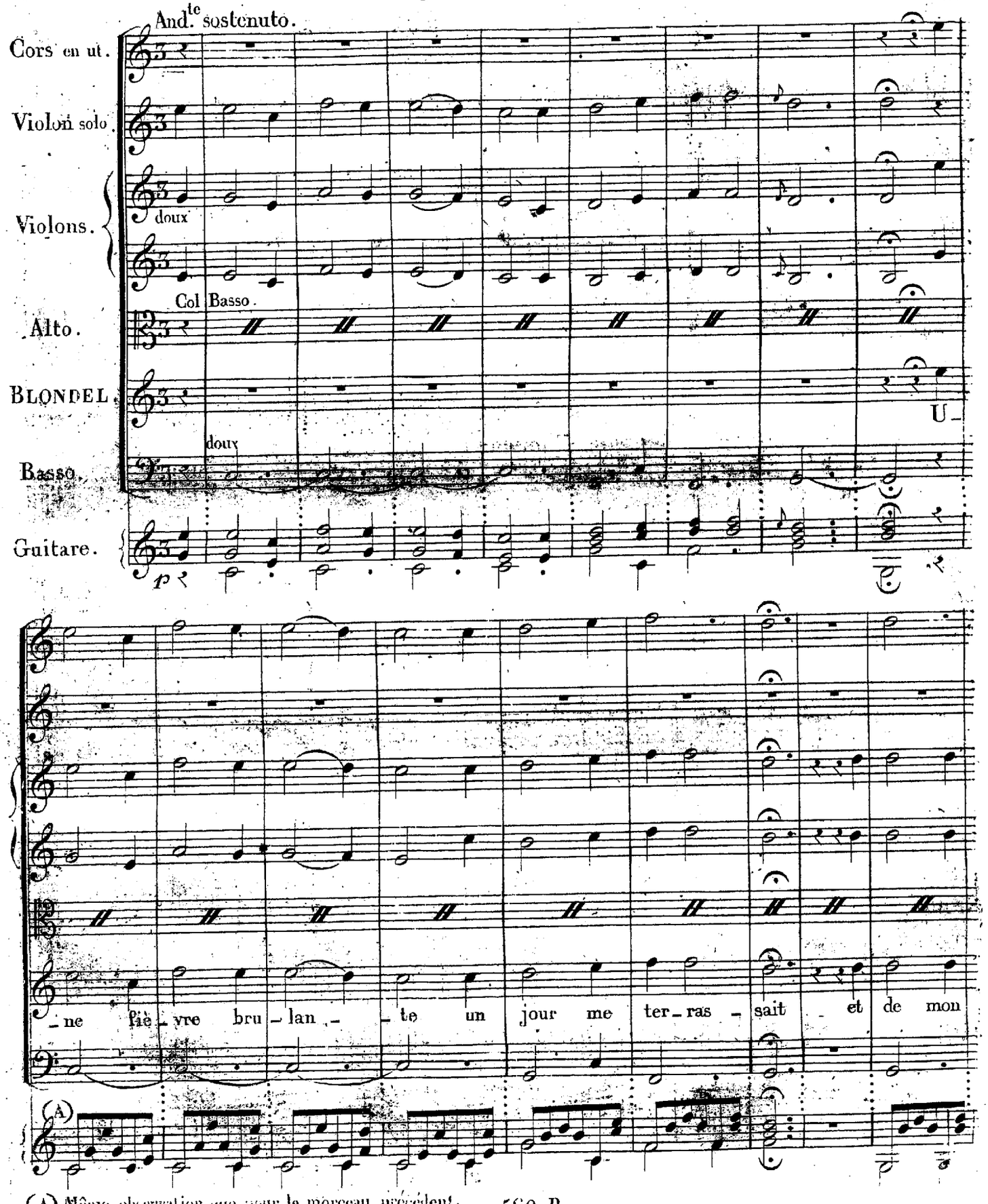

P
tems a_lors renaî_tra l'herbe se_ra tou_jours fleu_ri - - - - - e;
PP
P
P
P
PP
rinf:
mais, je re_gar_de, mais, je re_gar_de, hé_
P
P
560 P:


cres: F
P
P
cres. F PP
P
P
P
cres. F PP
P
P
PP
P
- las! hé - las! le bien ai - mé ne re - vient pas, le bien ai -
P
cres PP
P
P cres.
P
PP
rF
P
P
PP
rF
P
P
PP
P
P
PP
P
P
PP
- mé ne re - vient pas.
P
P
PP
PP

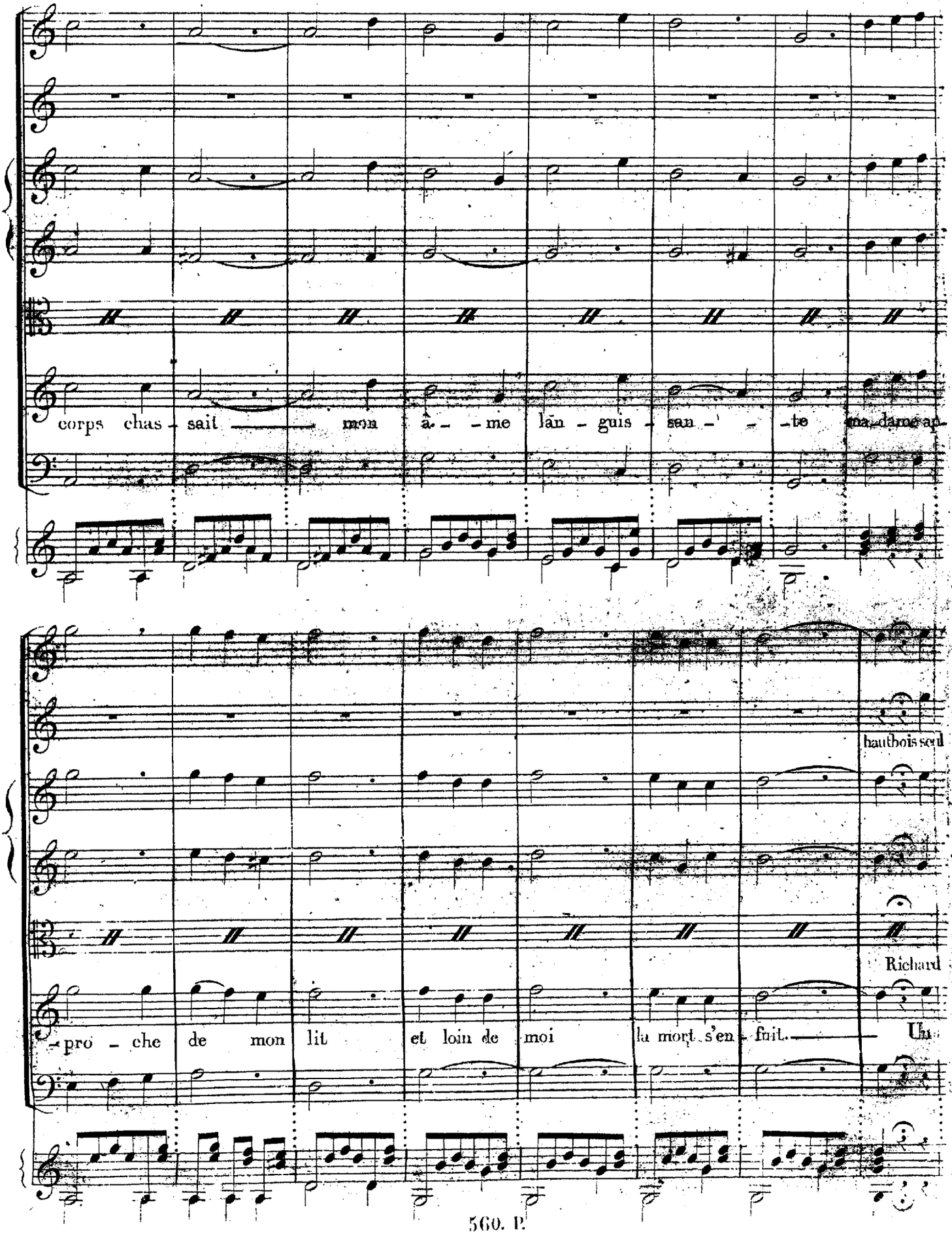
N.° 2.

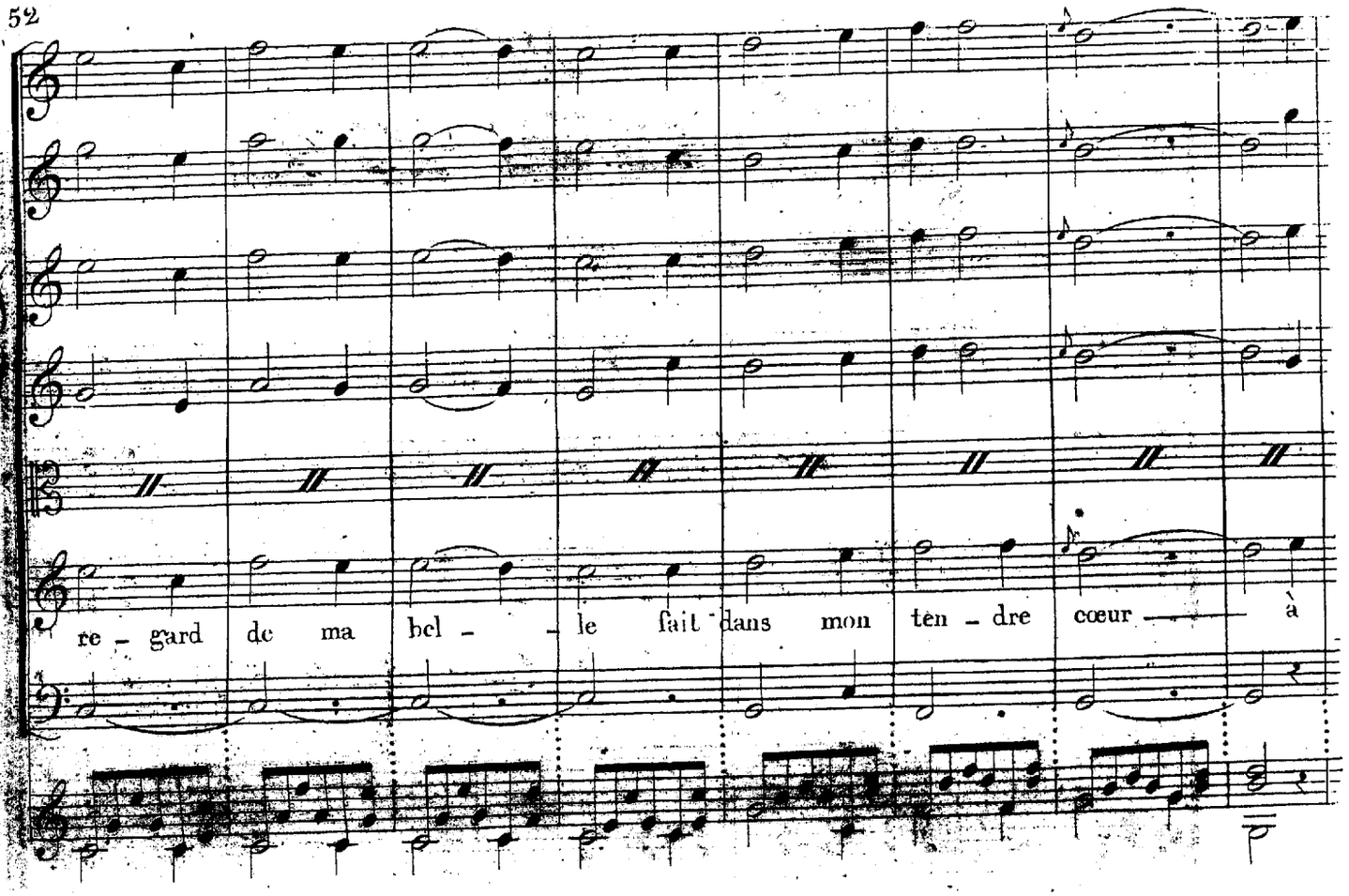
ROMANCE DE RICHARD.

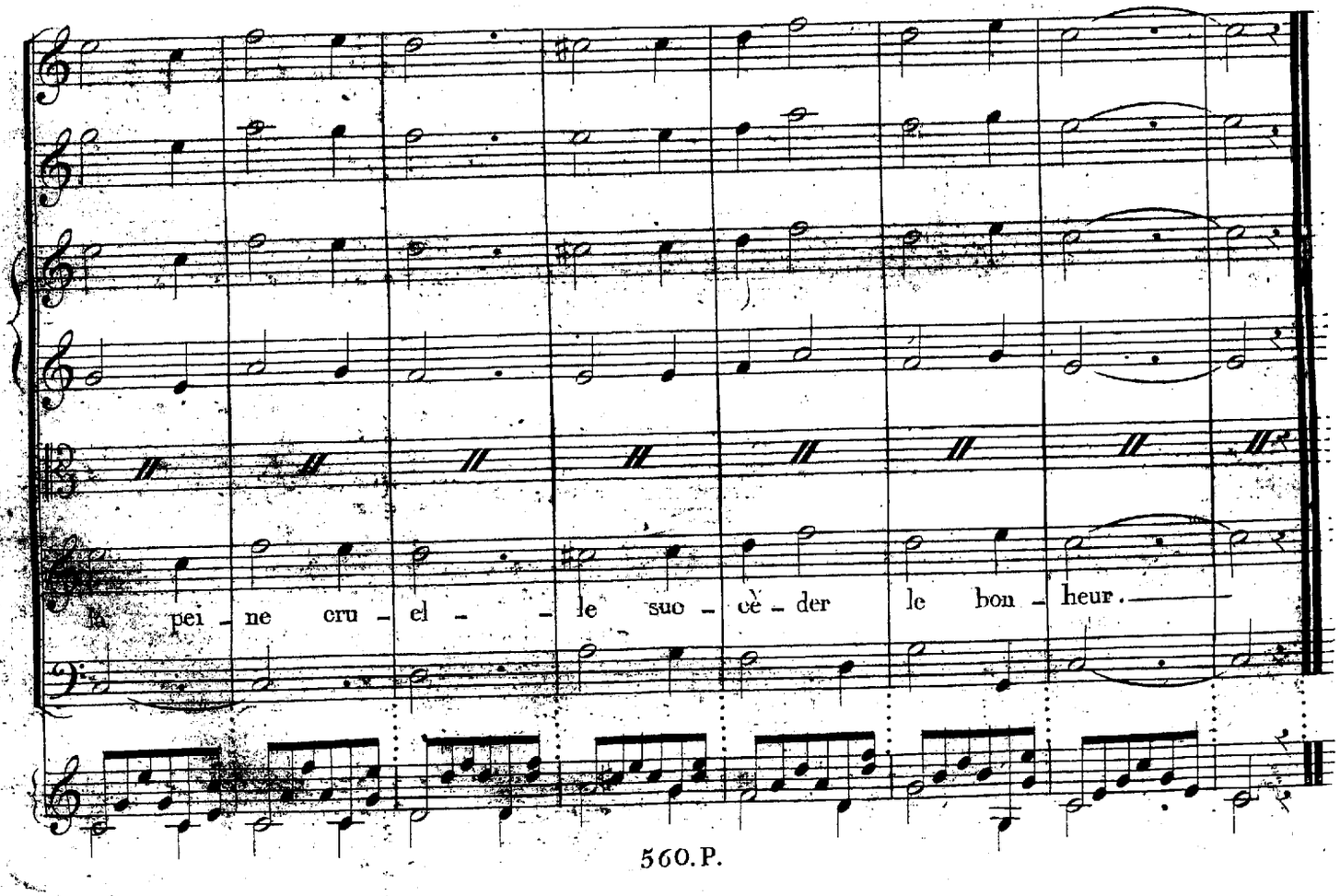
Musique de GRÉTRY.



(A) Même observation que pour le morceau précédent.


corps chas - sait mon â - me lan - guis - san - te ma dame ap-
hautbois seul
Richard
-pro - che de mon lit et loin de moi la mort s'en - fuit. Un


re - gard de ma bel - - le fait dans mon ten - dre cœur — à


la pei - ne cru - el - - le suc - cè - der le bon - heur.

COUPLETS DES DEUX JALOUX.

N°. 3.

Musique de M.me GAIL.

Moderato. solo.

Flauto 1°.

Flauto 2°.

Corni in Mi ♯.

Violino 1°.

Violino 2°.

Alto.

Fanchette.

Basso

Moderato.

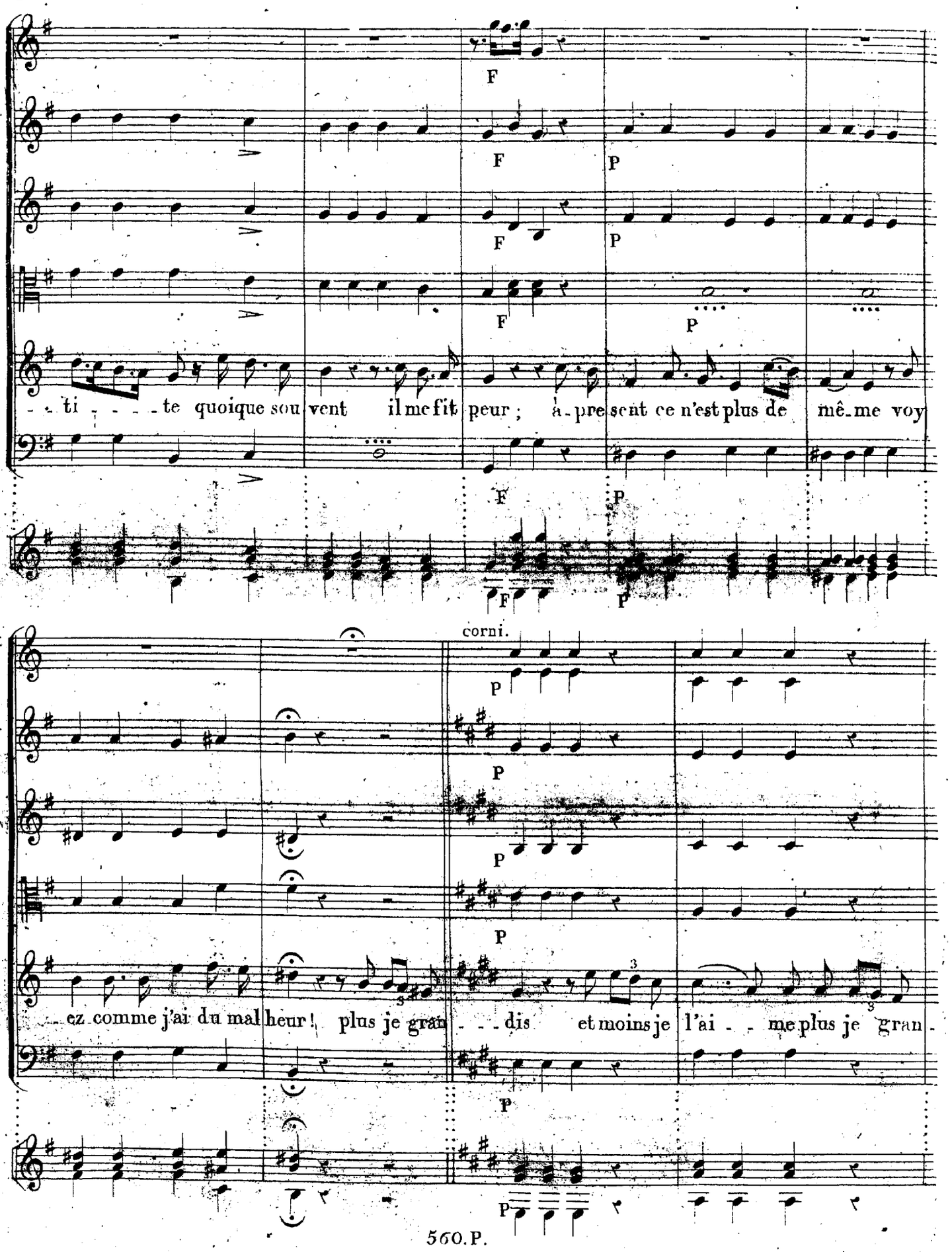
Guitare.

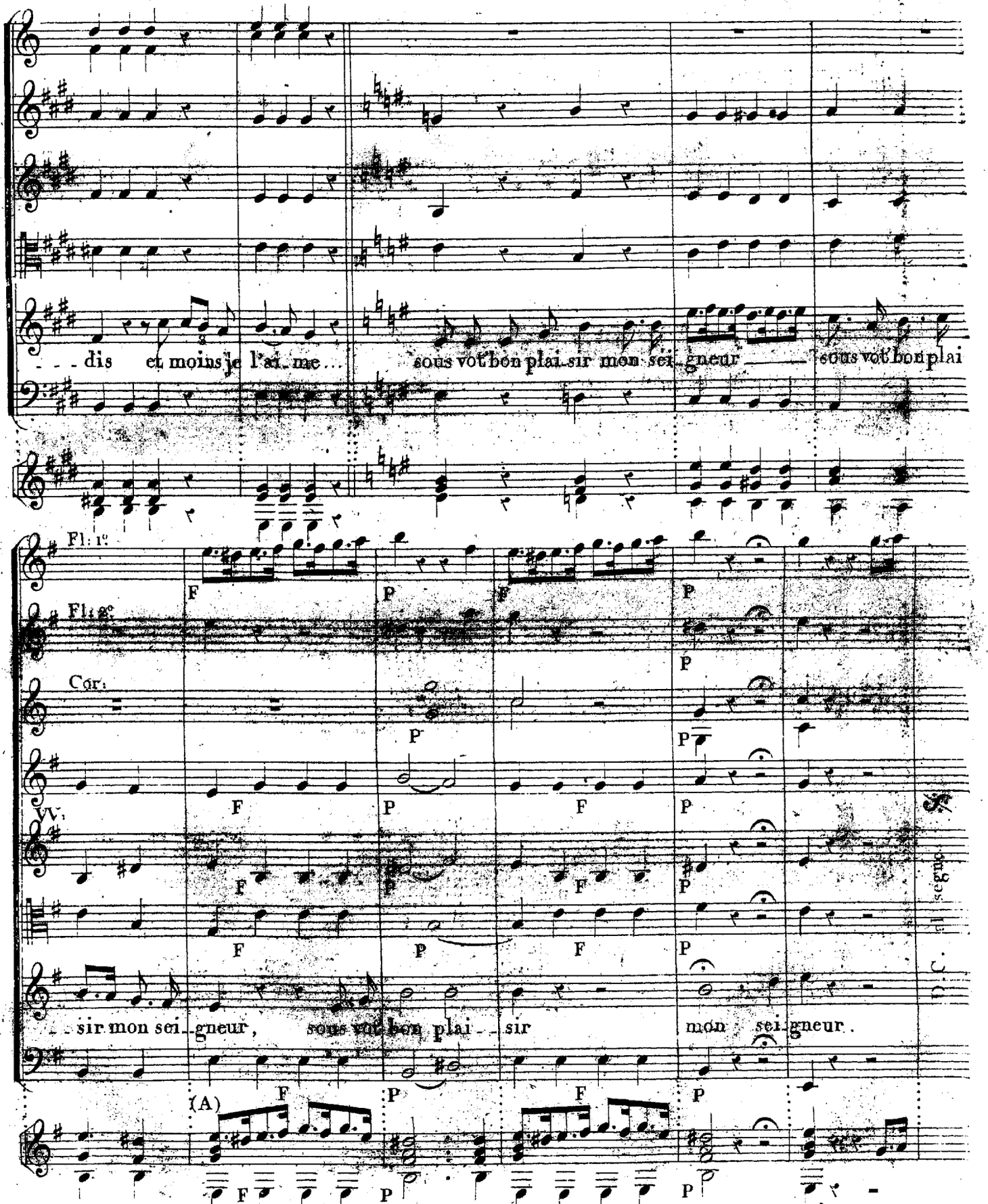
staccato

Fin

Flauto 1°.

vrai que Thibaut me - ri - te qu'on l'aime ben, il a bon cœur, je l'ai mais quand j'étais pe


F
F P
F P
F P
- - ti - - - - te quoique sou vent il me fit peur ; à - pre sent ce n'est plus de mê - me voy
F P
F P
corni.
P
P
P
P
- - ez comme j'ai du mal heur ! plus je gran - - - dis et moins je l'ai - - me plus je gran -
P
P

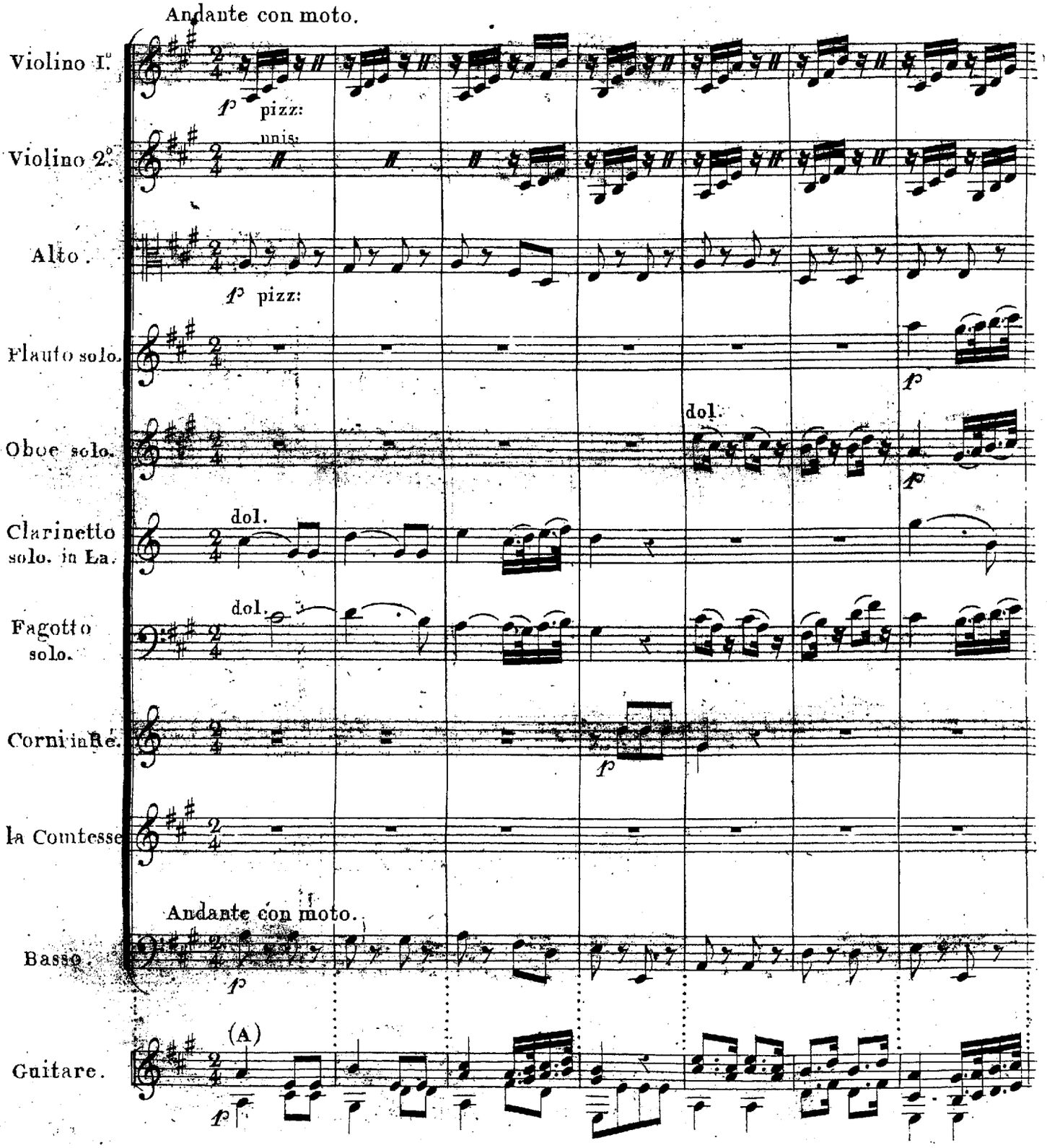


(A) Le trait de la flûte, en cet endroit, conservé tel qu'il est ne produirait que peu d'effet; j'y ai introduit un léger changement pour avoir une harmonie plus nourrie, mais en conservant le rythme

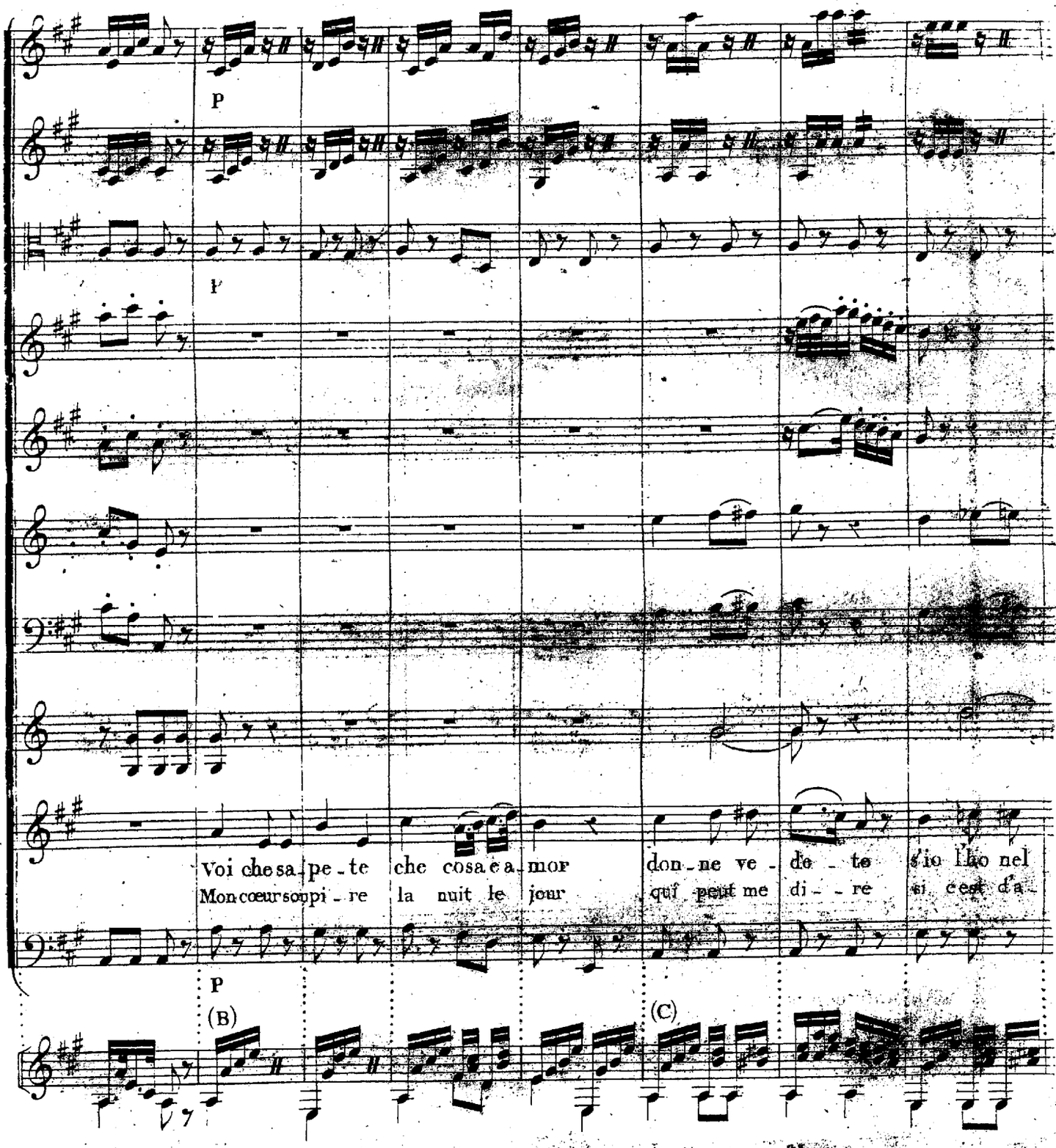
N.°4.

AIR DU MARIAGE DE FIGARO.

Musique de MOZART.

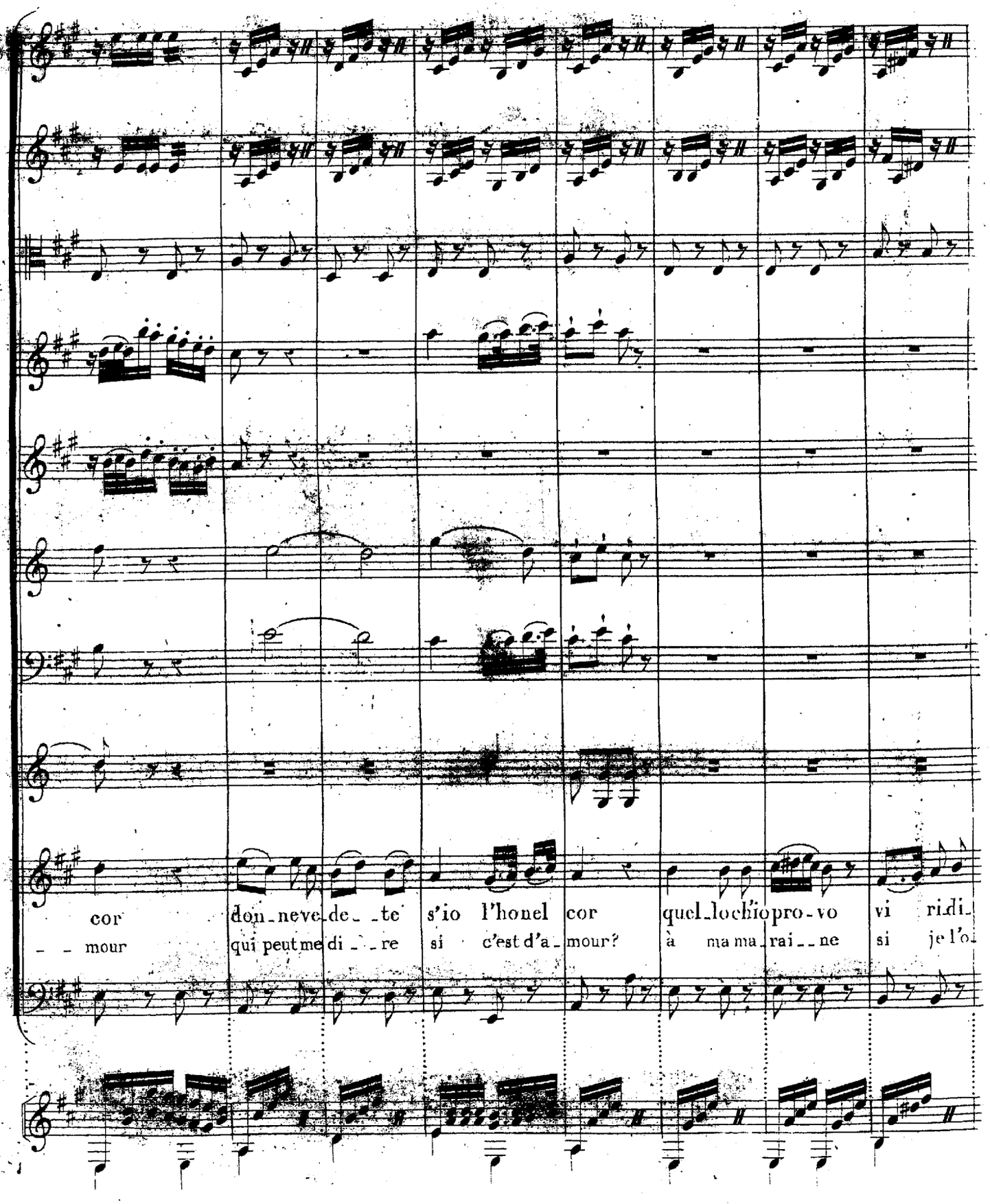


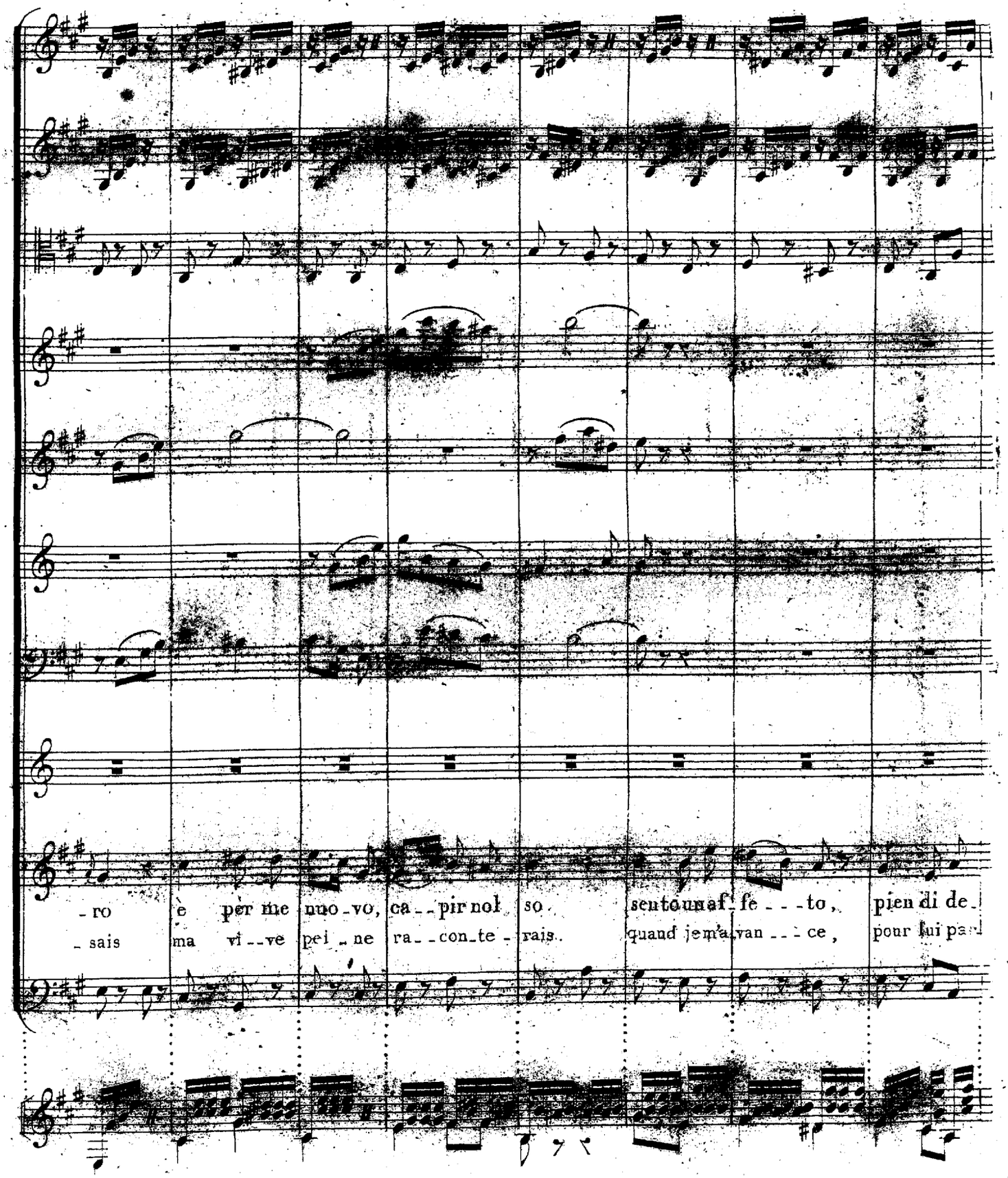
(A) Dans l'impossibilité de réunir ici le chant des intruments à vent, et l'accompagnem! arpegé des violons, j'ai dû me borner au chant et à la basse, qui sont toujours les objets importans dans les ritournelles.

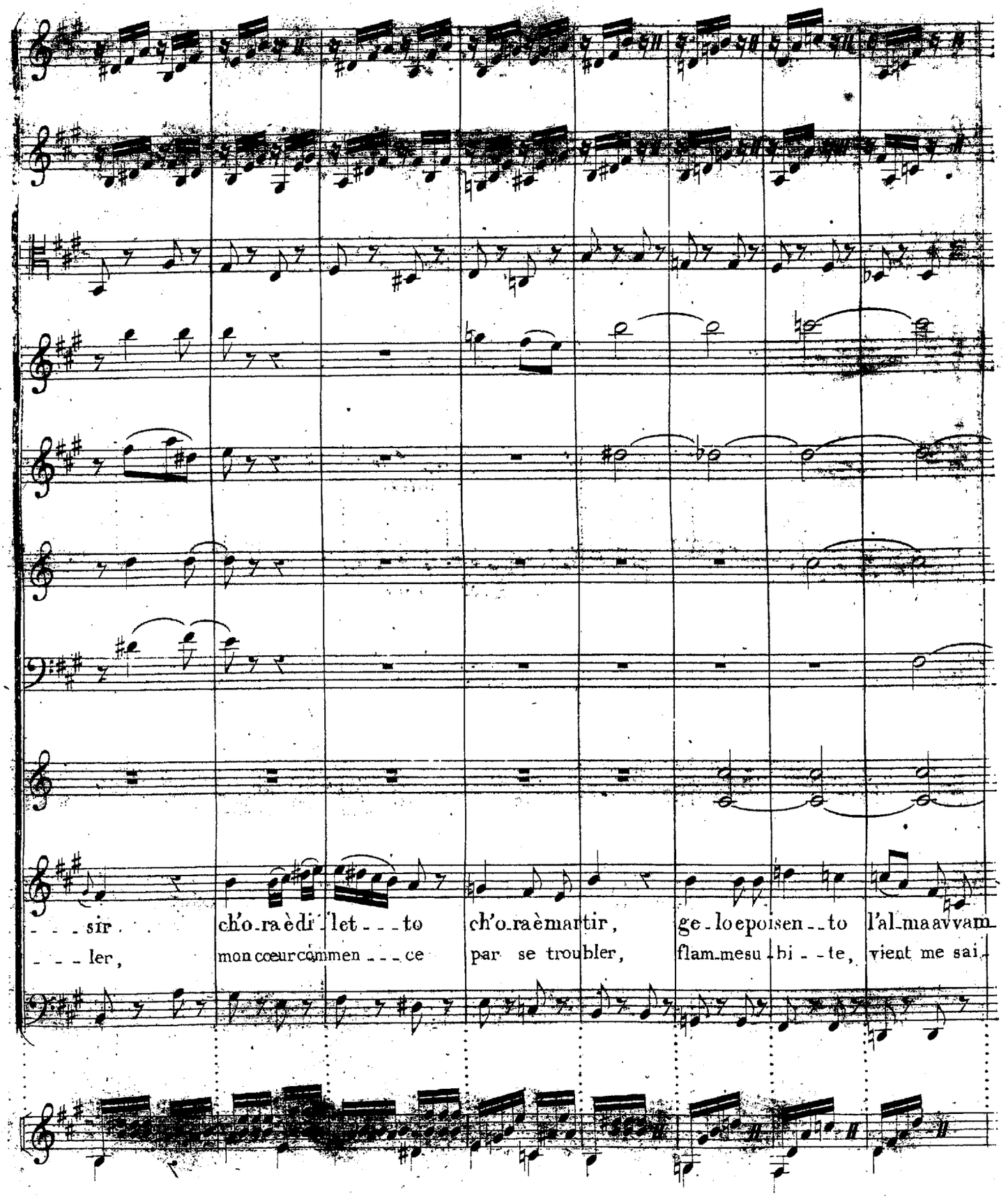


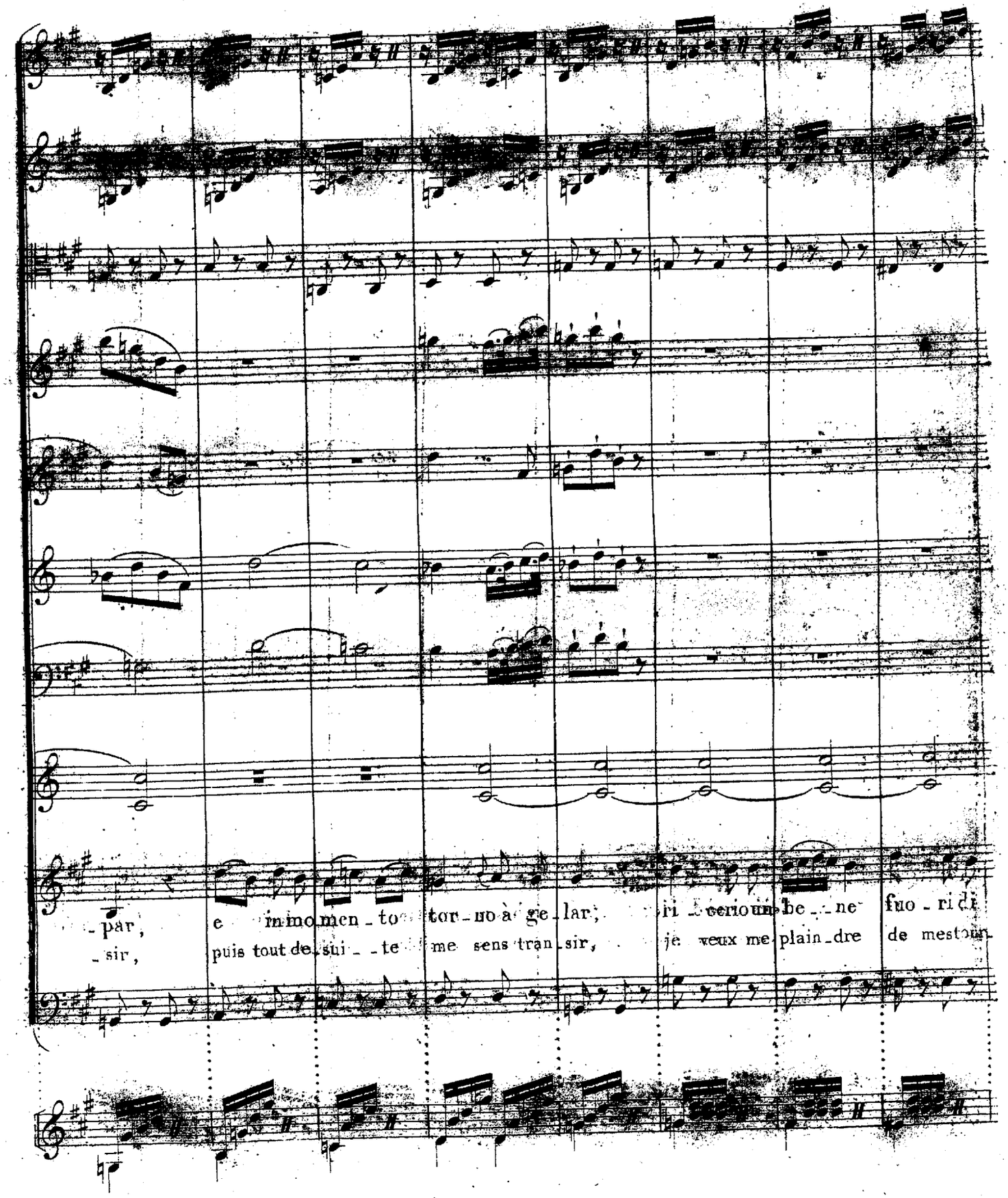
(B) Ici je reprends le système d'accompagnement des violons, mais sans le suivre exactement, et en l'adaptant à la nature de la guitare, afin de faciliter l'exécution.

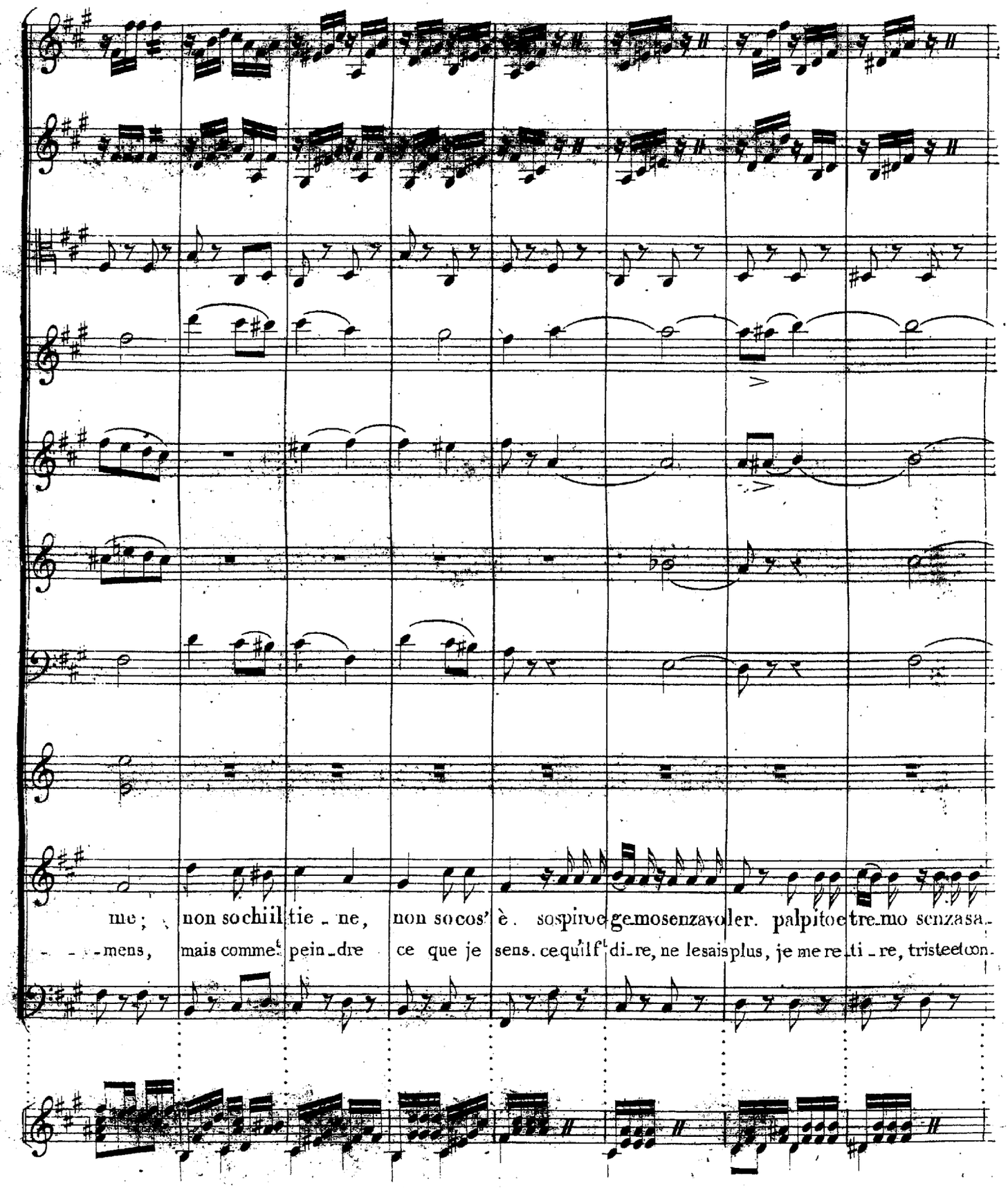
(C) La clarinette, le basson et les hautbois devenant ici des parties importantes, j'ai réuni leurs notes essentielles avec le mouvement marqué des violons, en adaptant le tout aux moyens d'exécution de la guitare.

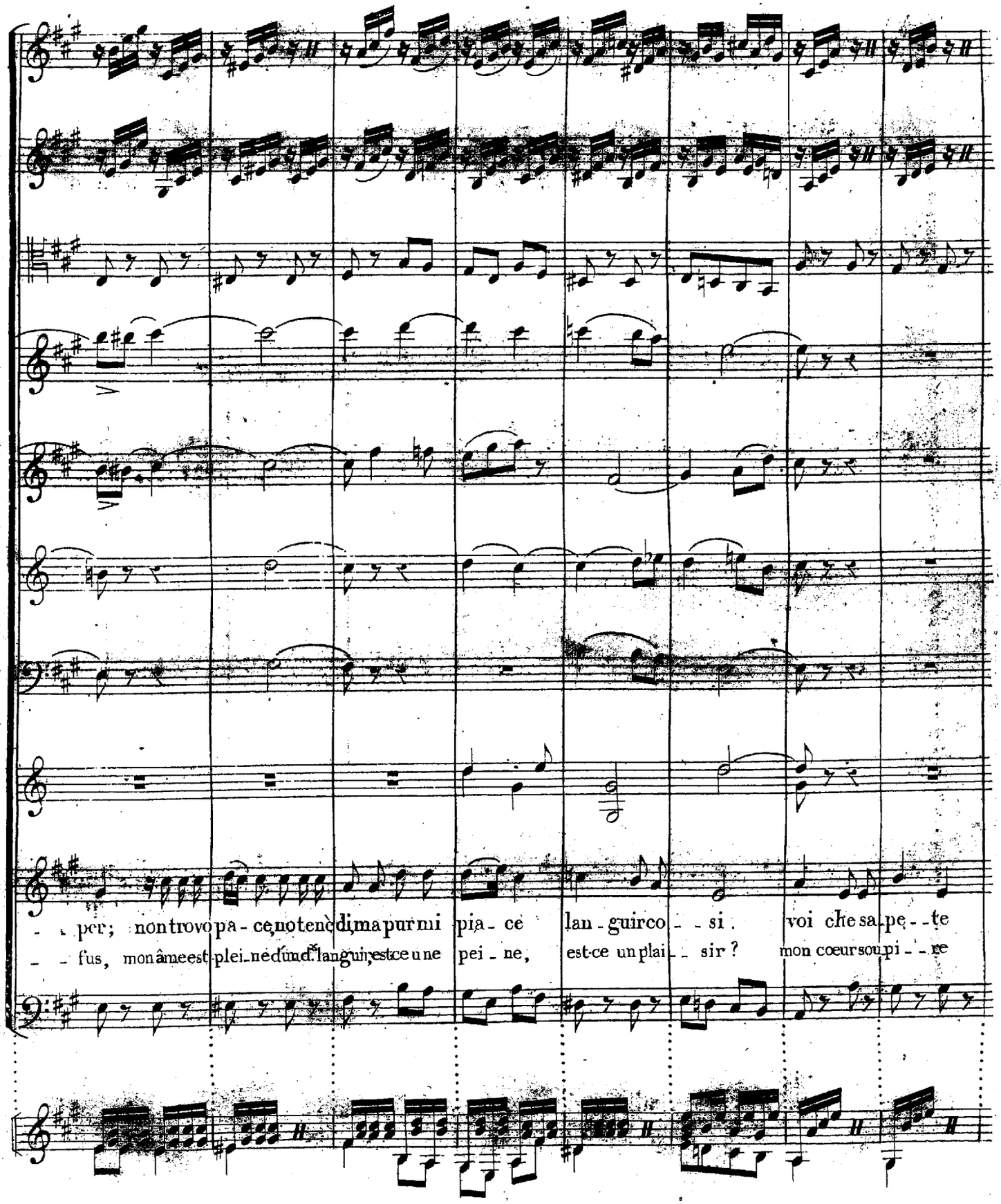

cor don-neve-de-te s'io l'honel cor quel-lochiopro-vo vi ri-di-
mour qui peutme di-re si c'est d'a-mour? à ma ma-rai-ne si je l'o-

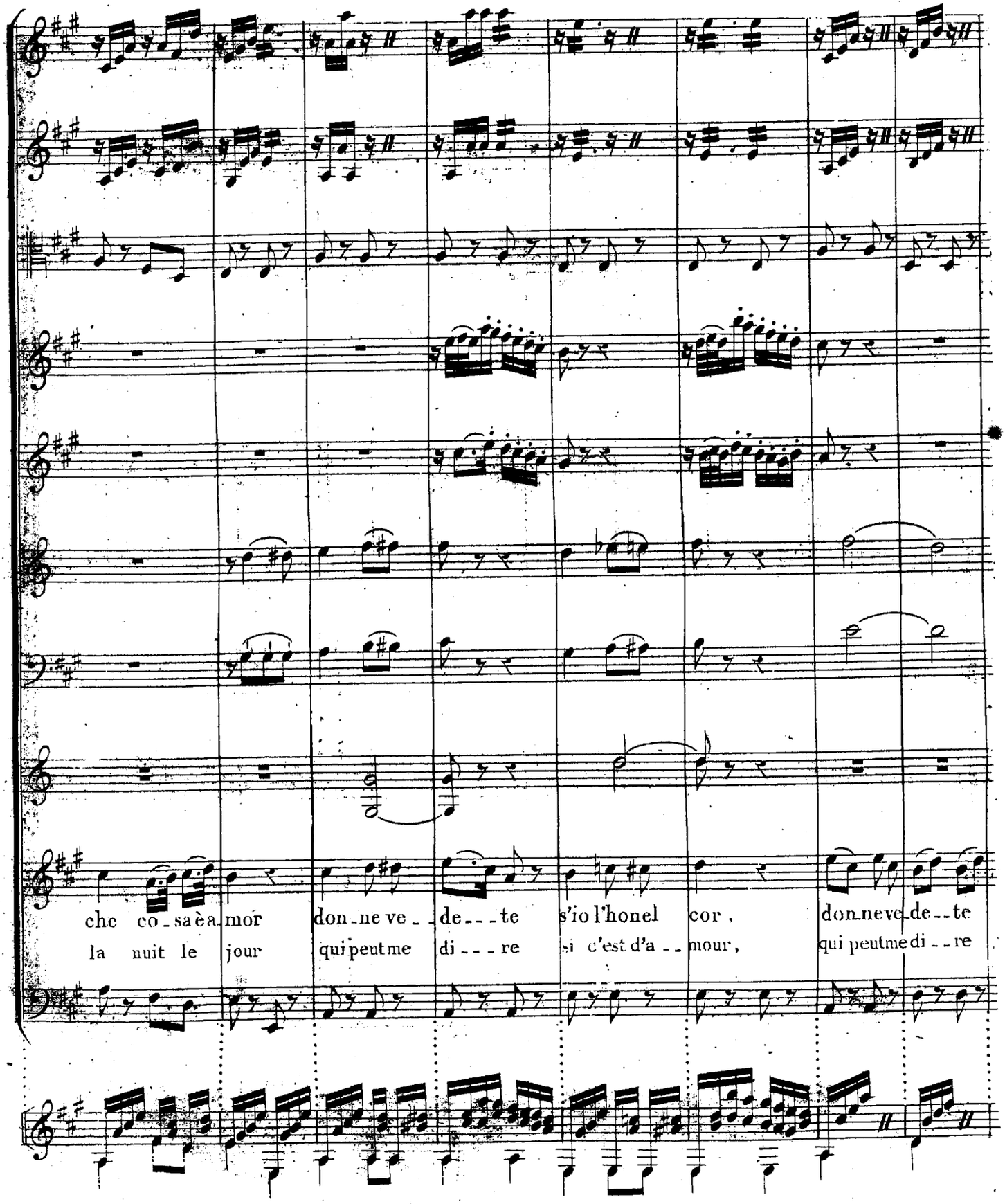

-ro è per me nuo-vo, ca--pir nol so. sentoumaf-fe---to, pien di de-
-sais ma vi--ve pei-ne ra--con-te-rais. quand je m'a-van---ce, pour lui pa-

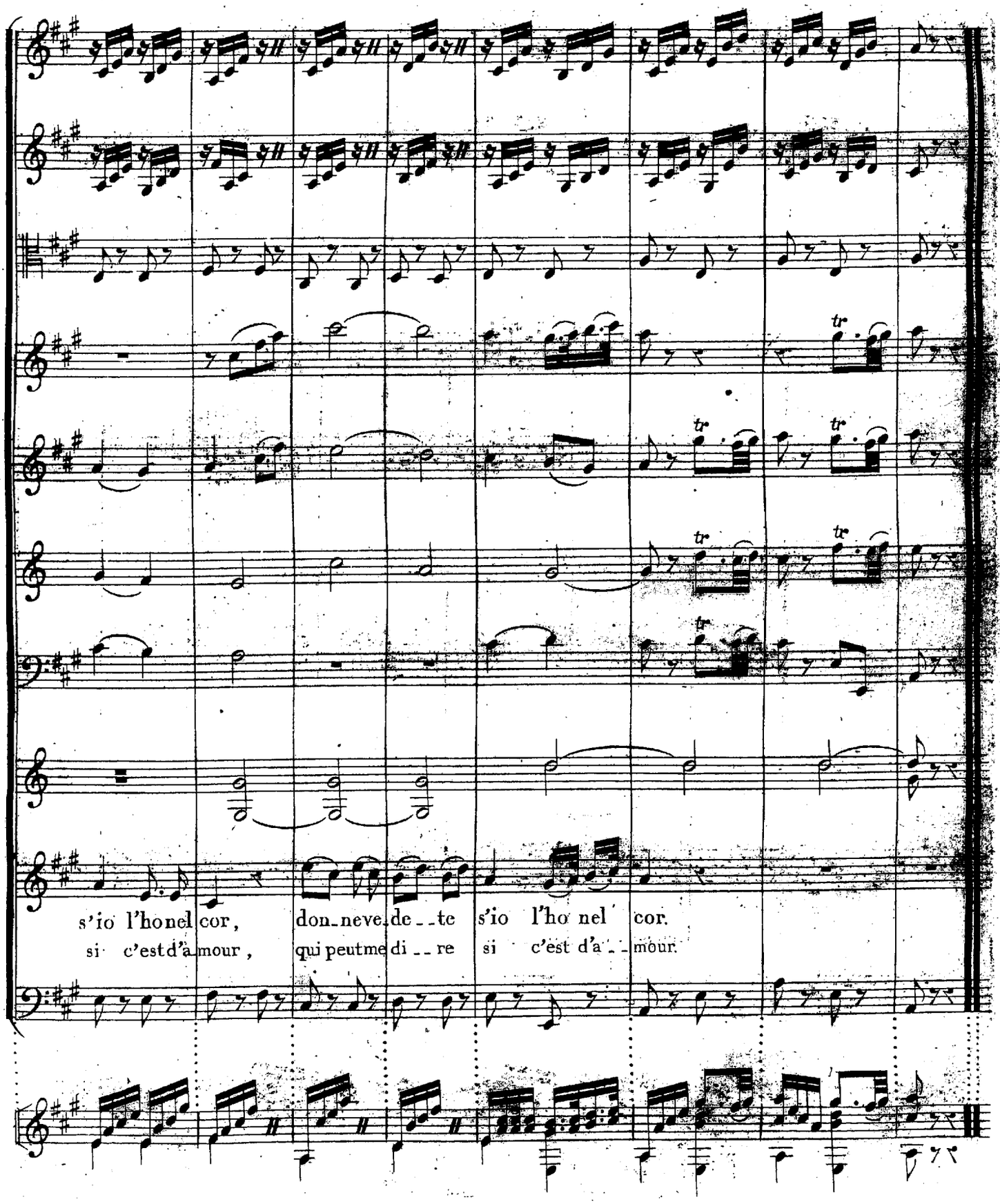

- - - sir . . ch'o-ra è di - let - - - to ch'o-ra è mar-tir, ge-lo e poi sen - - to l'al-ma a vvam-
- - - ler, mon cœur com-men - - - ce par se trou-bler, flam-me su-bi - - te, vient me sai-


-par, e in mo men - to tor - no à ge - lar; ri - cerio un be - ne fuo - ri di
-sir, puis tout de - sui - te me sens tran - sir, je veux me plain - dre de mes tour-


me; non so chi il tie - ne, non so cos' è sospiro e ge mo senza voler. palpito e tre mo senza sa -
- - - mens, mais comme pein - dre ce que je sens. ce qu'il f di - re, ne le sais plus, je me re - ti - re, triste et con -


per; non trovo pa - ce, no tenedi, ma pur mi pia - ce lan - guir co - si. voi che sa - pe - te
fus, mon âme est plei - ne d'un mal lan - guir, est ce une pei - ne, est-ce un plai - sir? mon cœur sou pi - re


che co_sa è a_mor don_ne ve_de_te s'io l'honel cor, don_ne ve_de_te
la nuit le jour qui peut me di_re si c'est d'a_mour, qui peut me di_re

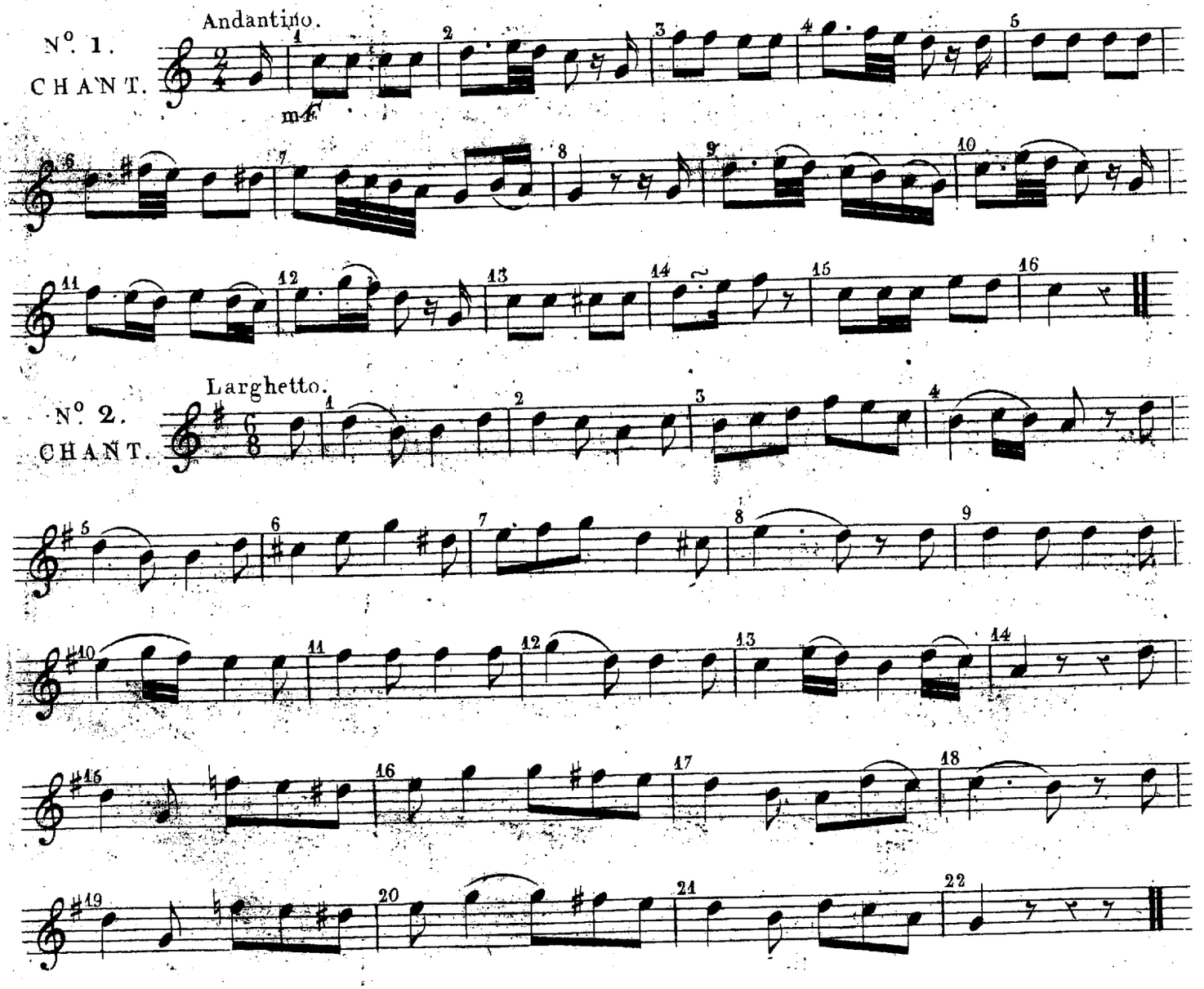

s'io l'ho nel cor, don_neve.de_te s'io l'ho nel cor.
si c'est d'a_mour, qui peutme di_re si c'est d'a_mour.

DOUZE MORCEAUX

DONT LES ACCOMPAGNEMENTS SONT GRAVÉS SÉPAREMENT.

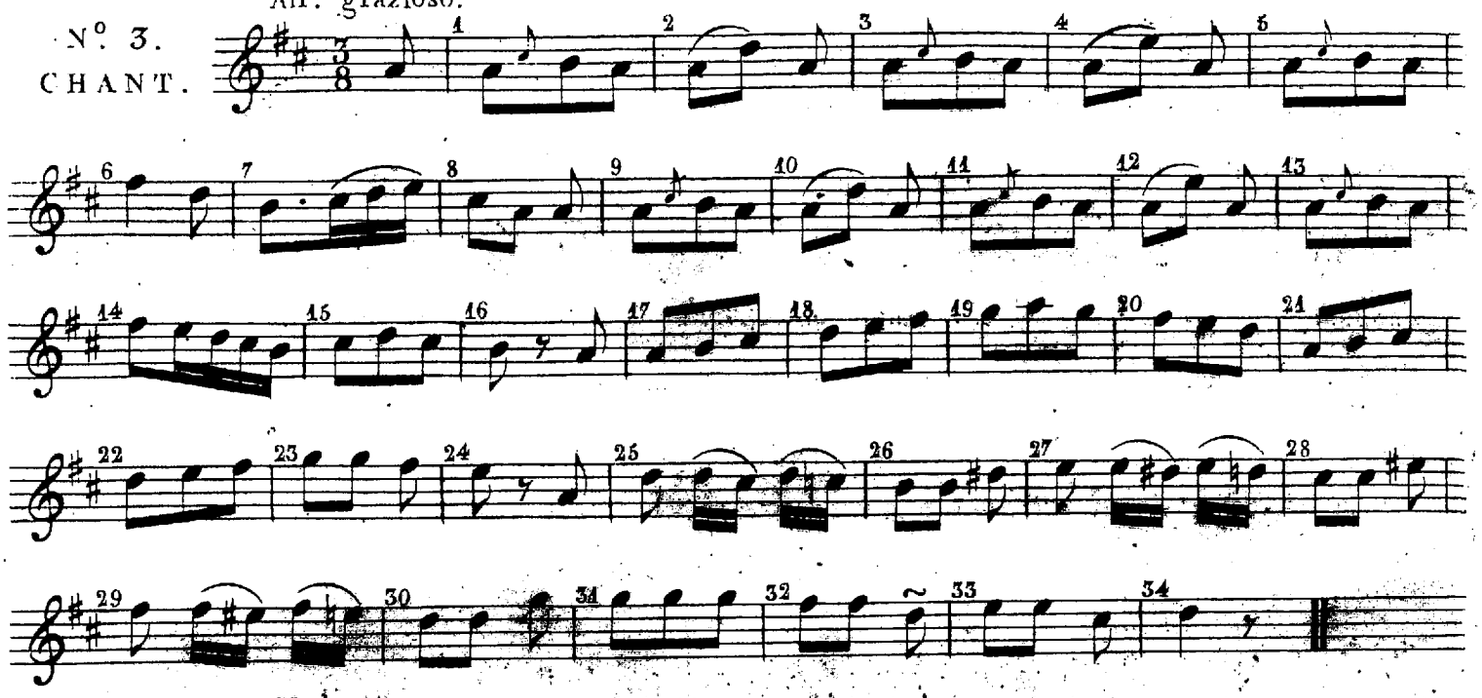
J'ai composé les Chants qui suivent dans la forme de Romances ou de Chansonnettes, et j'y ai fait des Accompagnements de Guitare.

Le but étant ici, non d'extraire un Accompagnement d'un autre, mais d'en imaginer un sur un Chant donné, les Amateurs, qui voudront s'y exercer, consulteront les règles que j'ai données dans les Chapitres 8e, 9e et 10e, et compareront les Accompagnements qu'ils auront faits avec les miens qui sont imprimés à la fin de cet ouvrage. Cette méthode les conduira promptement à accompagner correctement les Chants qu'ils composeront eux mêmes.



All.tto grazioso.

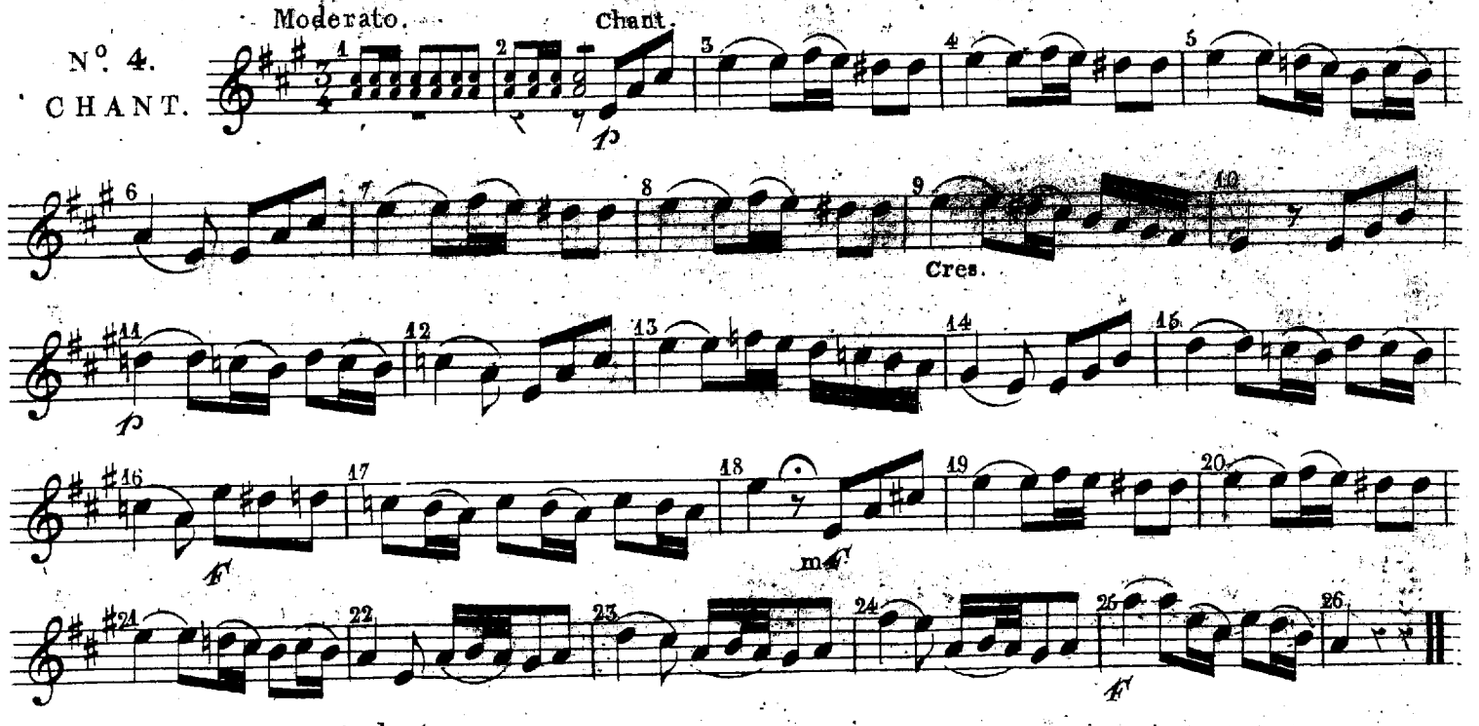
N.o 3.
CHANT.



Moderato.

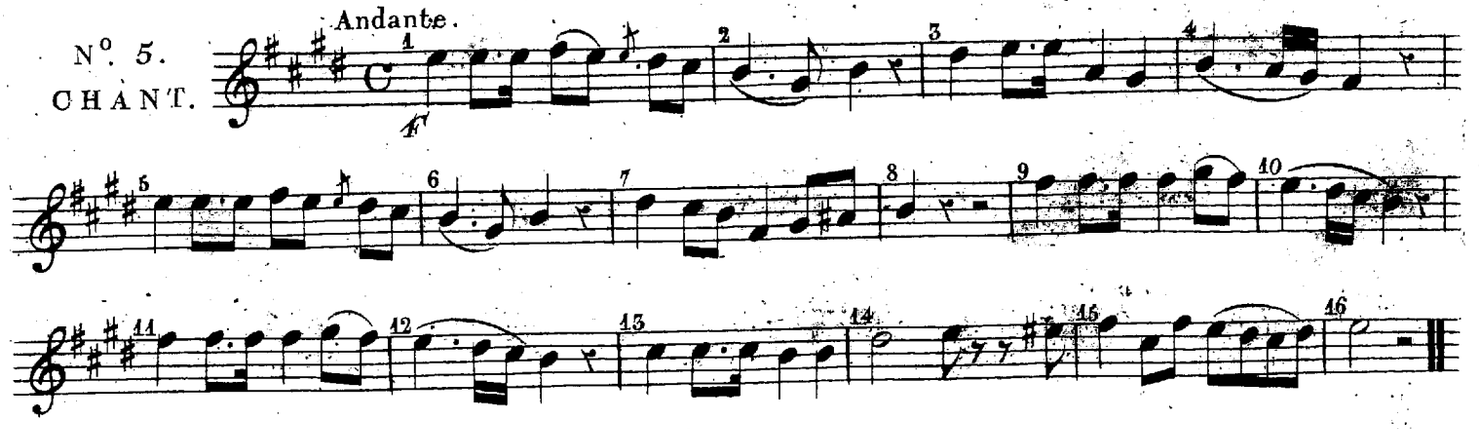
N.o 4.
CHANT.

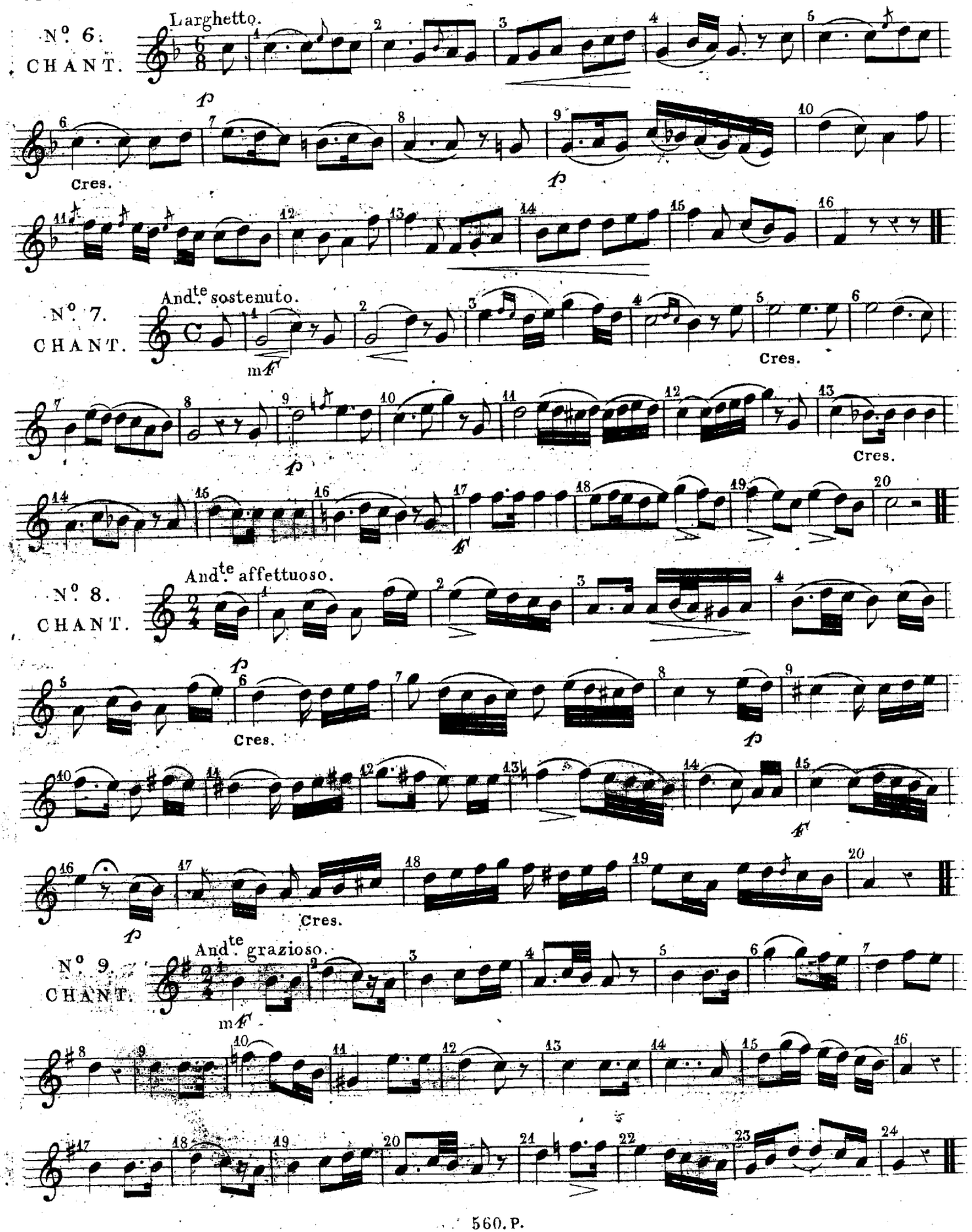
Chant.



Andante.

N.o 5.
CHANT.

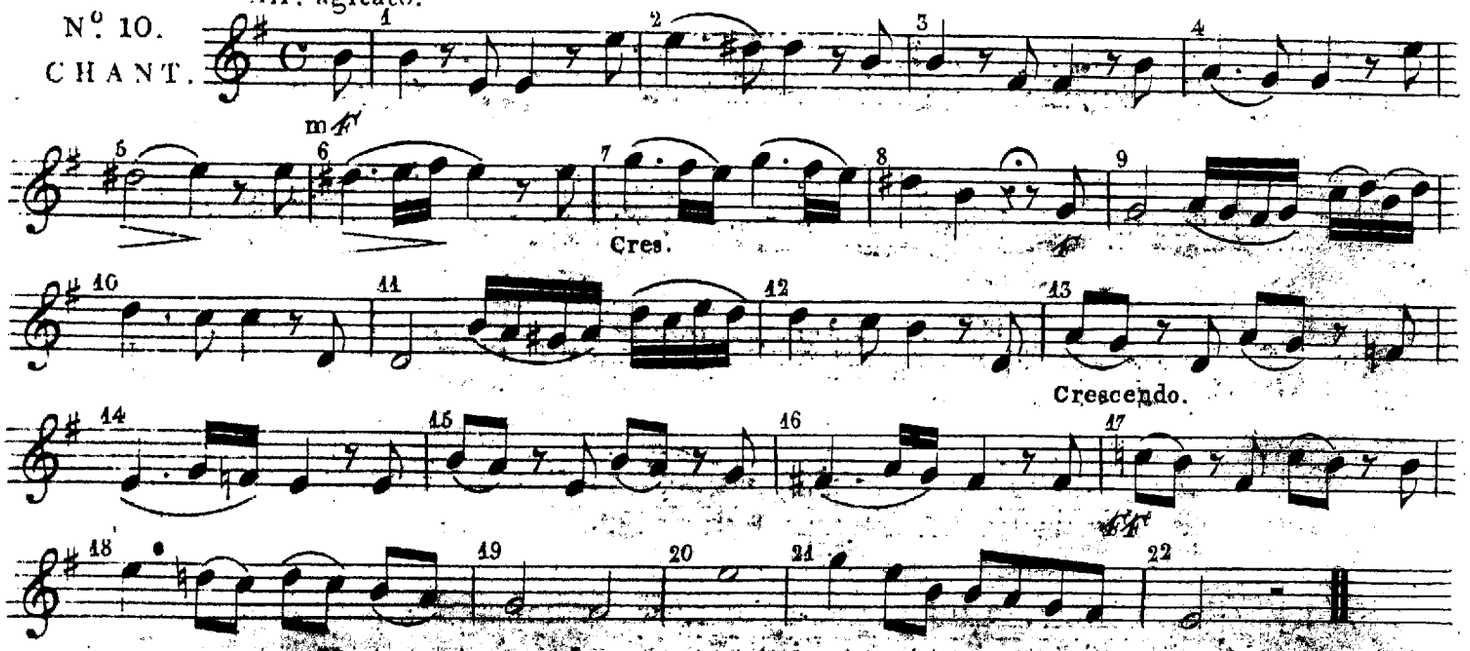



N°. 6.
CHANT.
Larghetto.
Cres.
N°. 7.
CHANT.
And.te sostenuto.
Cres.
Cres.
N°. 8.
CHANT.
And.te affettuoso.
Cres.
Cres.
N°. 9.
CHANT.
And.te grazioso.

All.o agitato.

N.o 10.

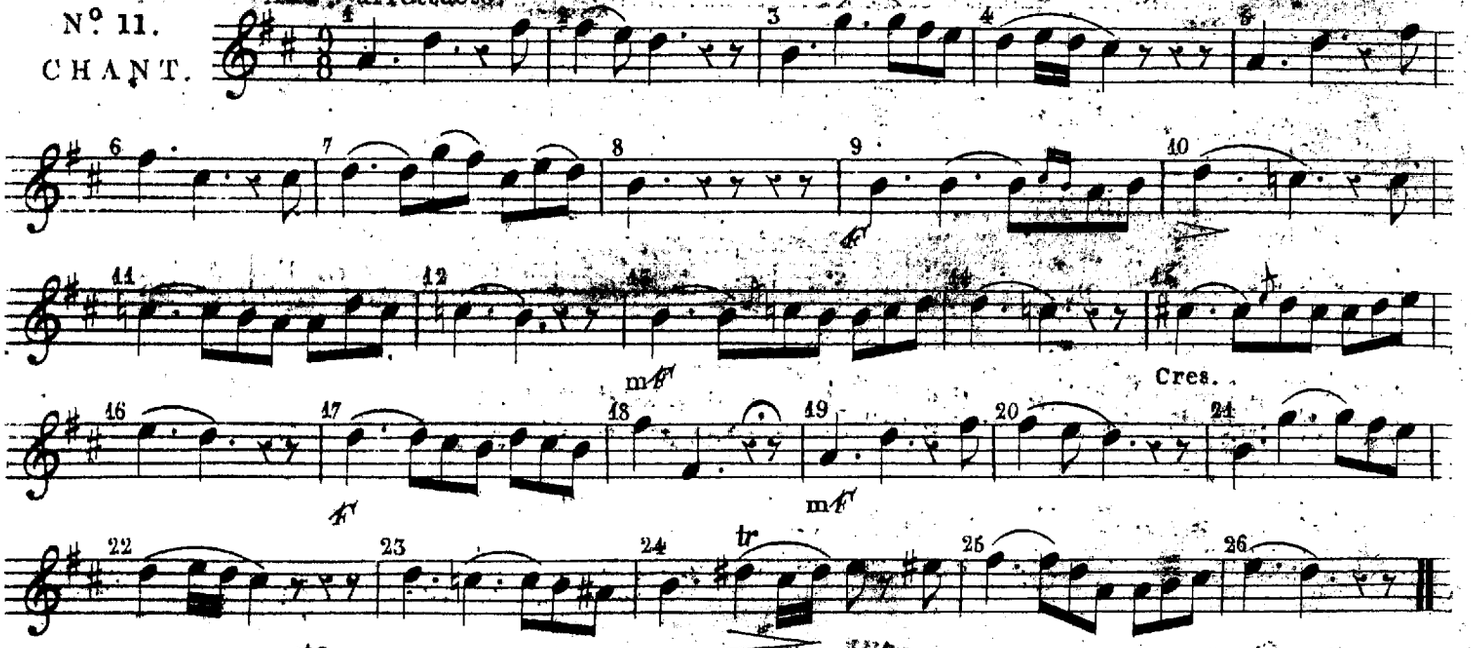
CHANT.



And.te affettuoso.

N.o 11.

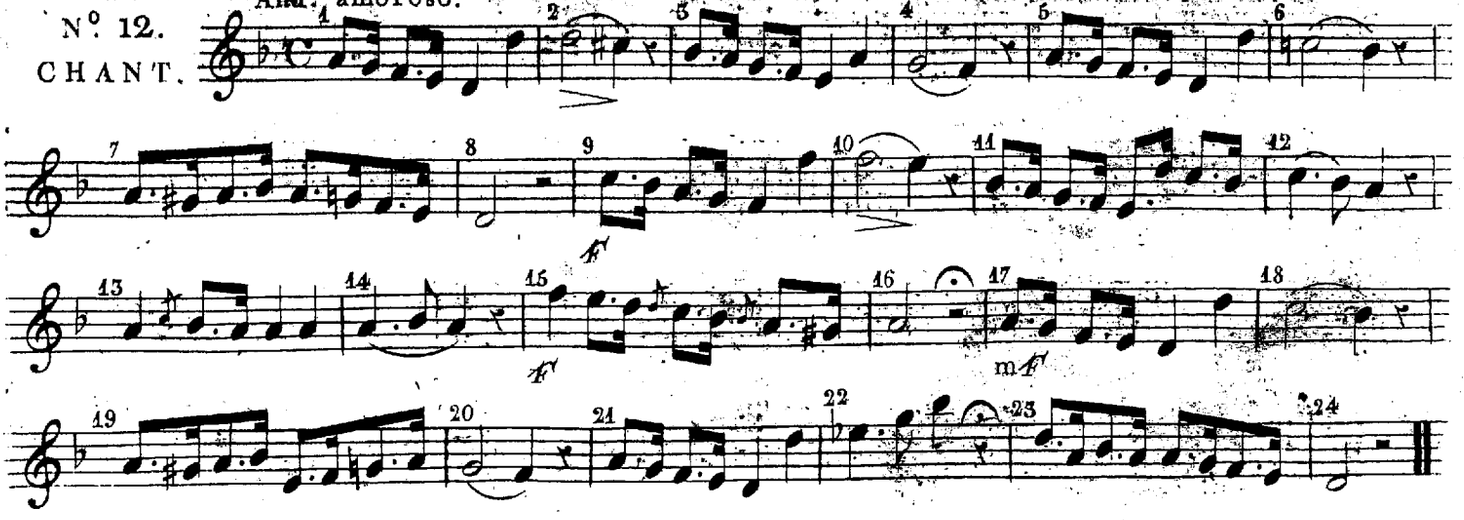
CHANT.



And.te amoroso.

N.o 12.

CHANT.

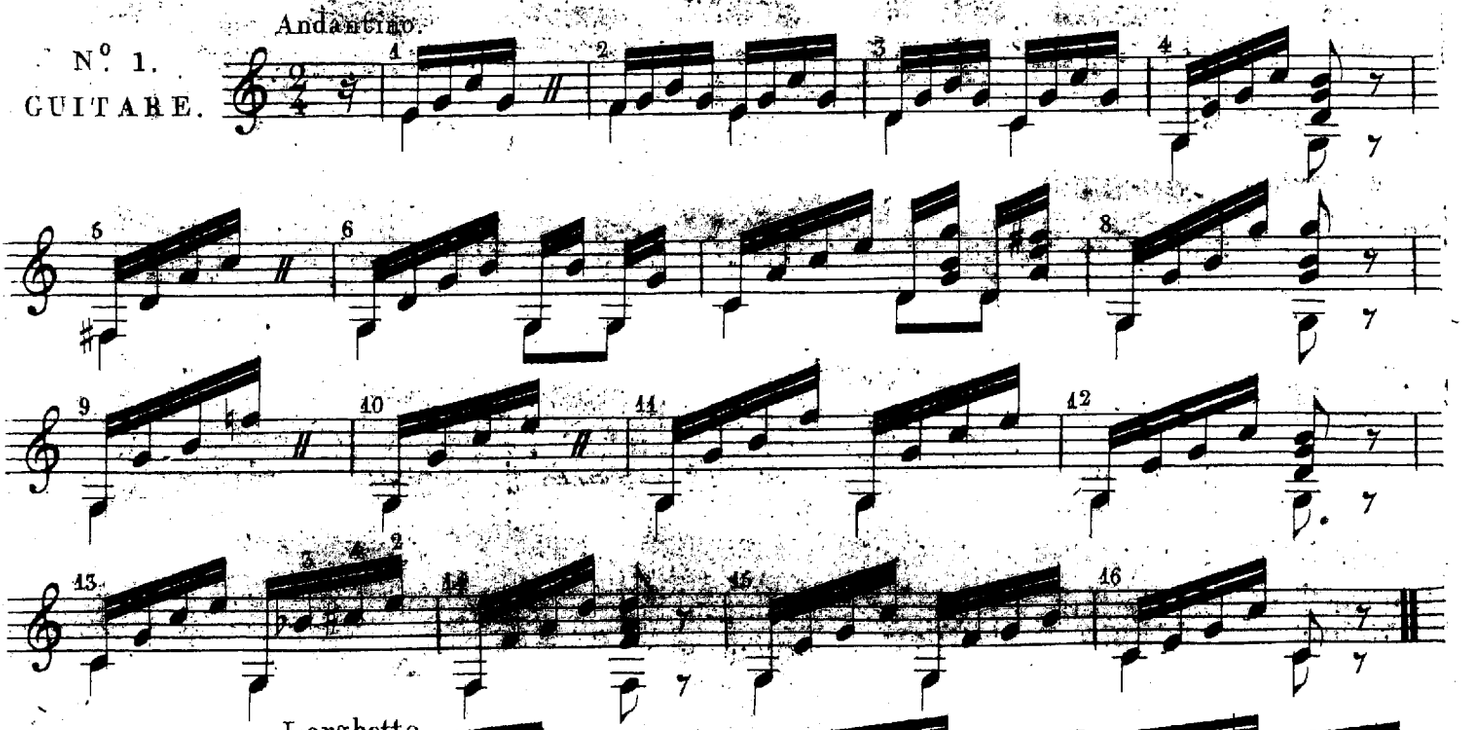


ACCOMPAGNEMENTS

DES DOUZE MORCEAUX PRÉCÉDENTS.

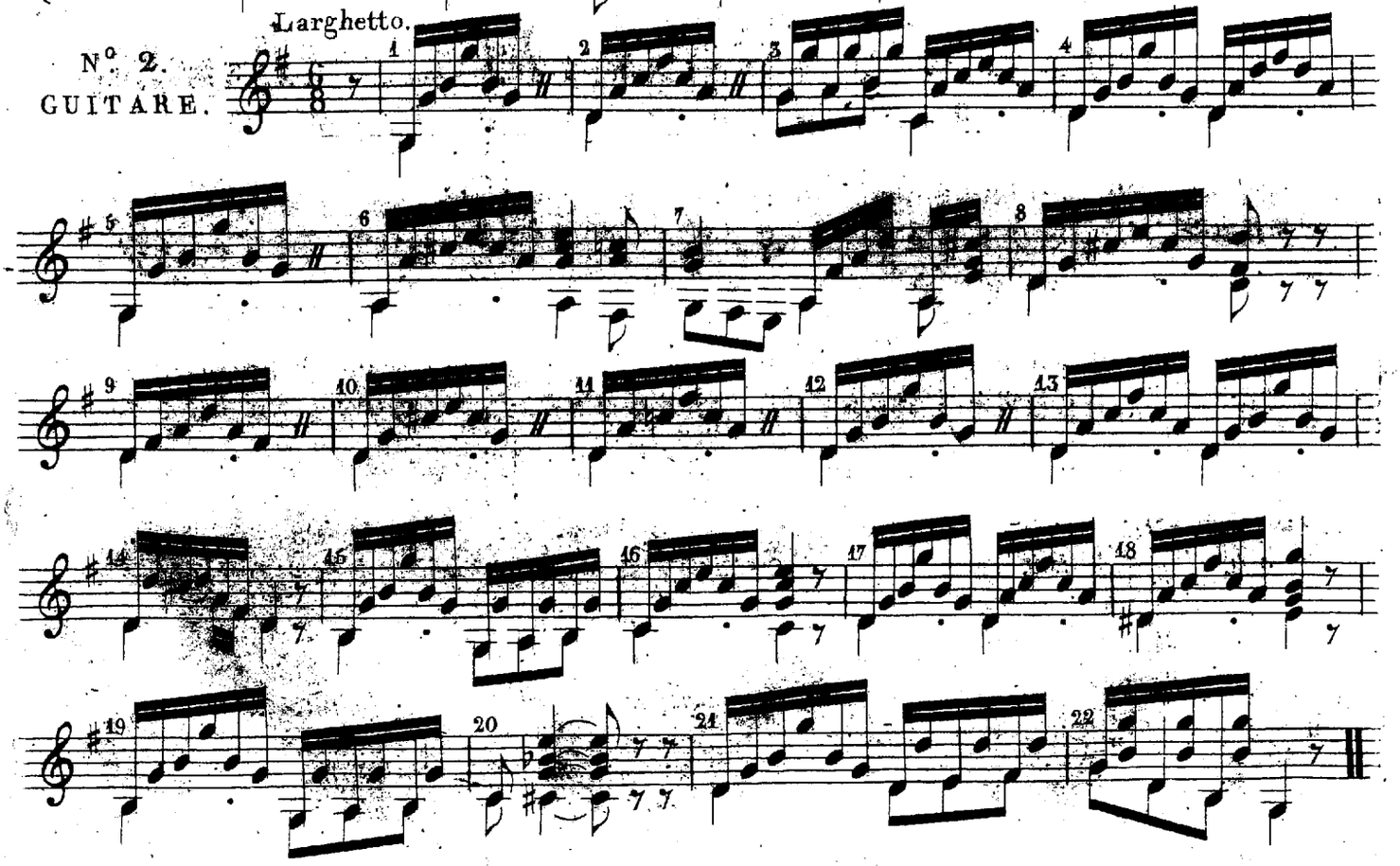
N.° 1.
GUITARE.

Andantino.



N.° 2.
GUITARE.

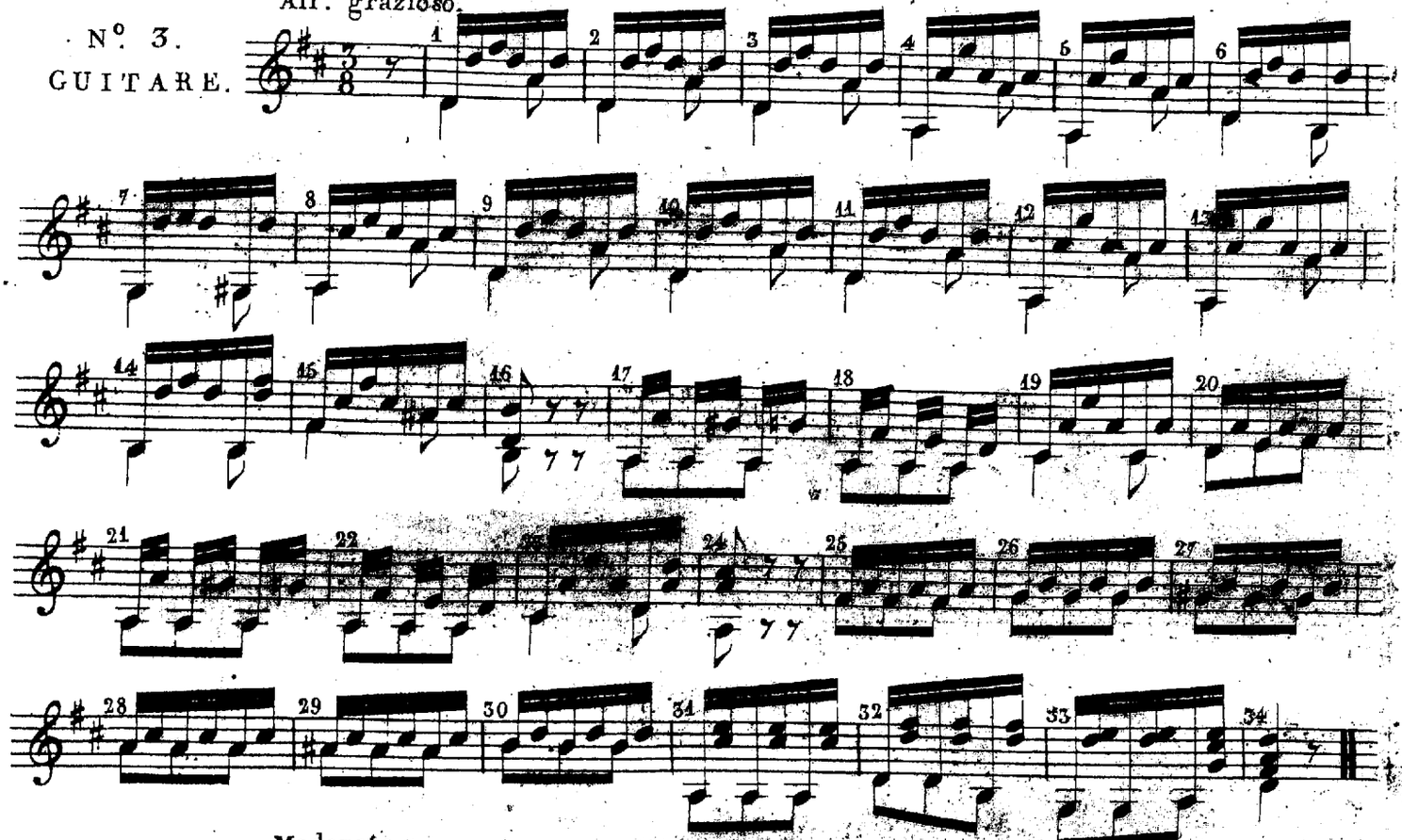
Larghetto.



All.tto grazioso.

N.o 3.

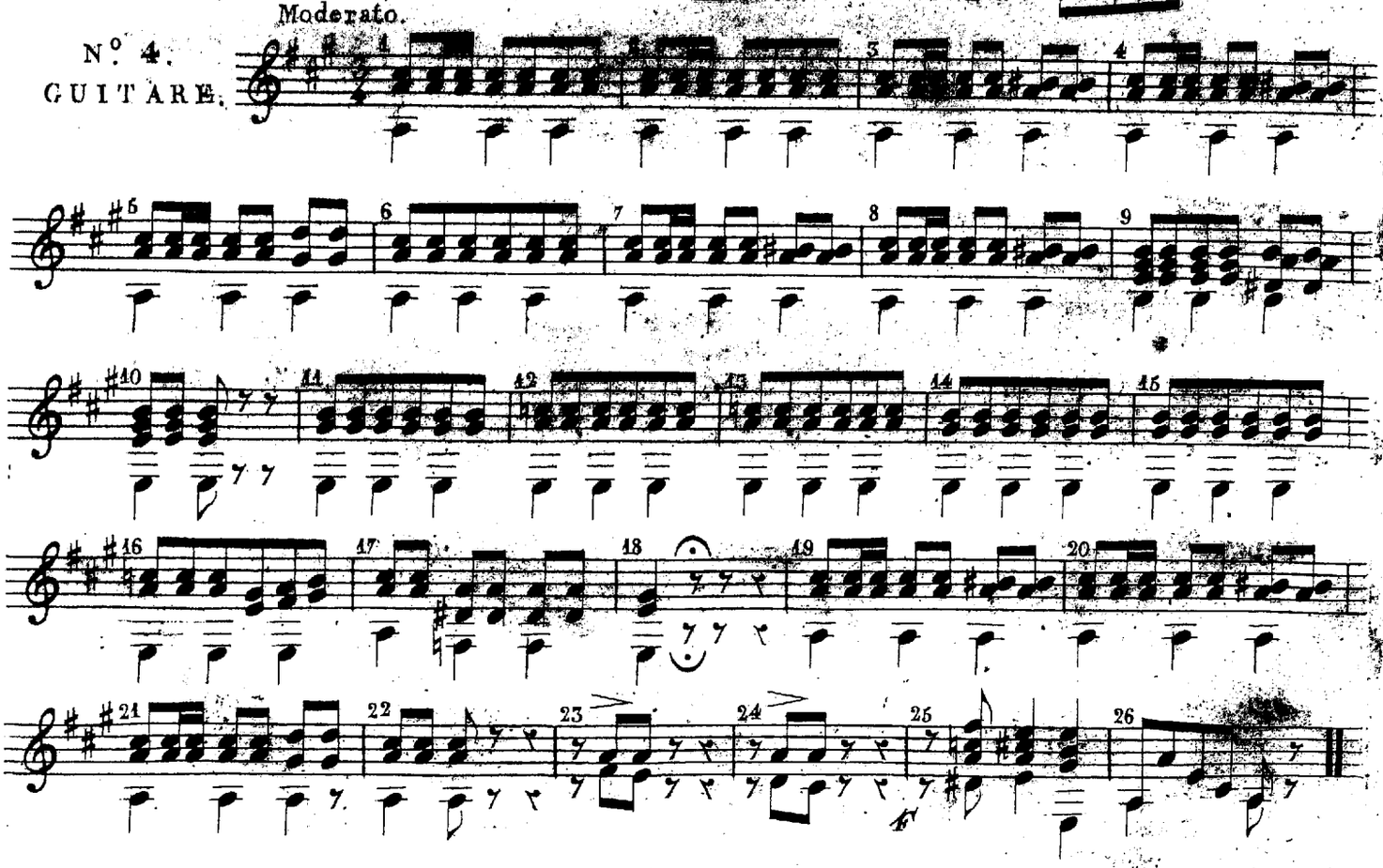
GUITARE.



Moderato.

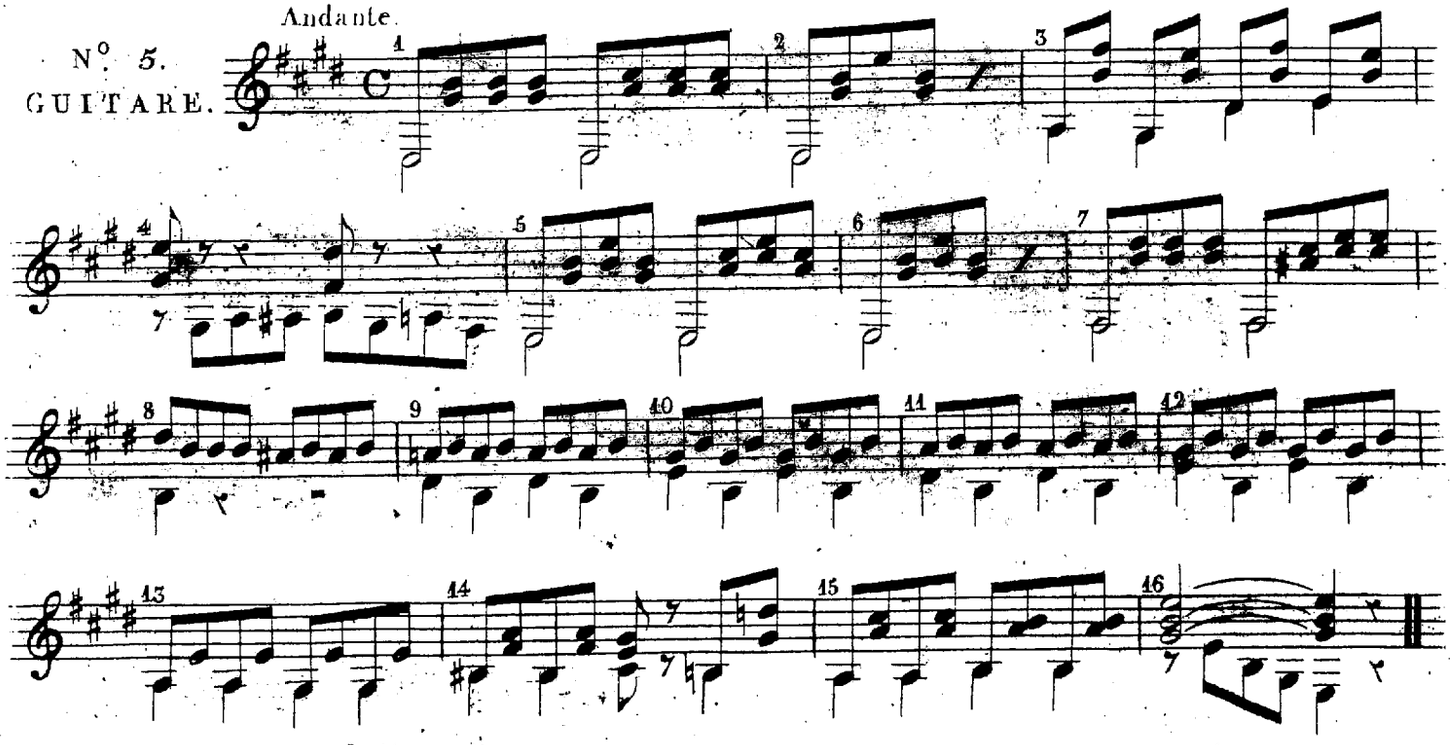
N.o 4.

GUITARE.



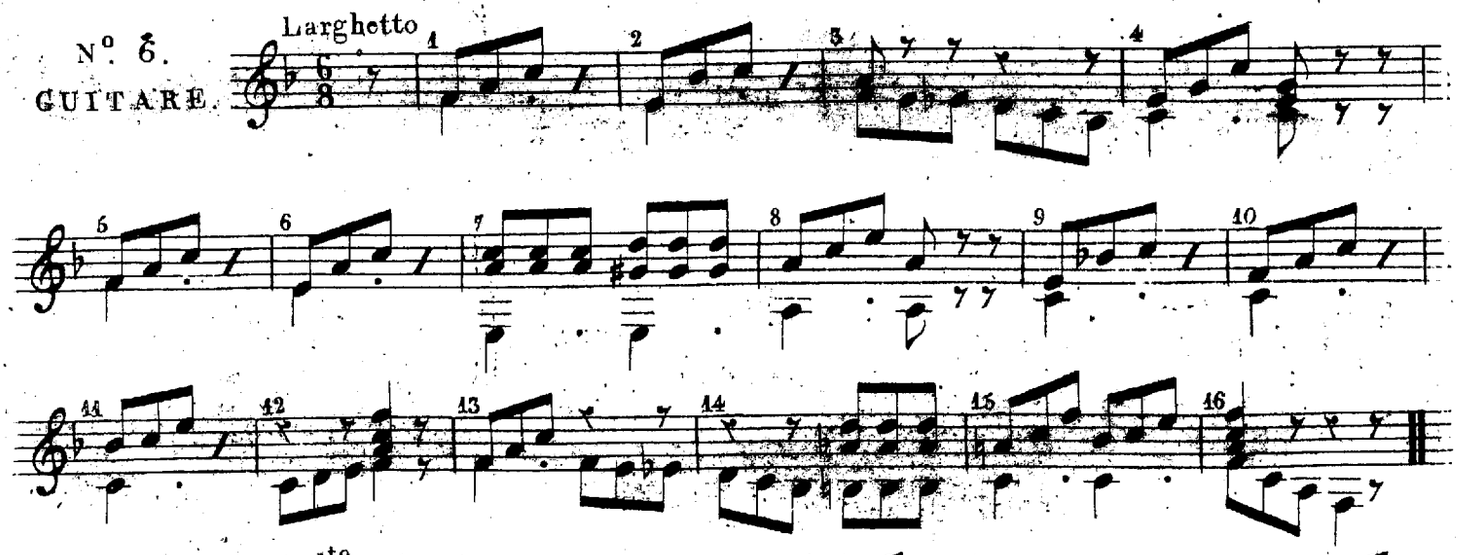
Andante.

N°. 5.
GUITARE.



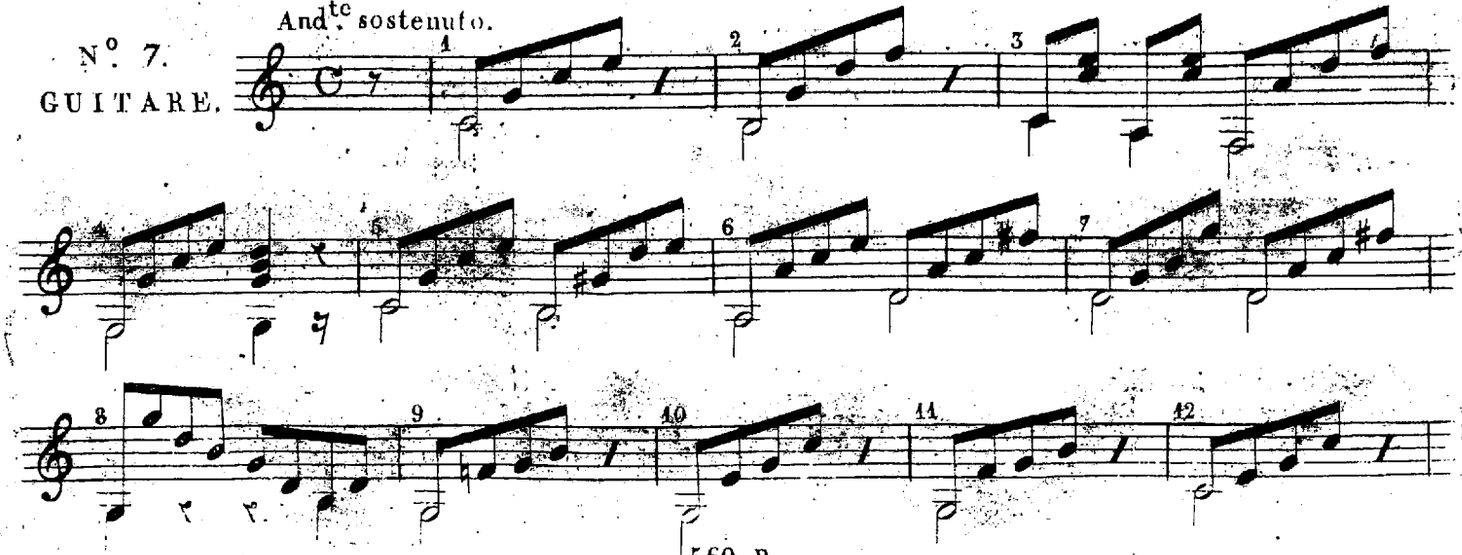
Larghetto

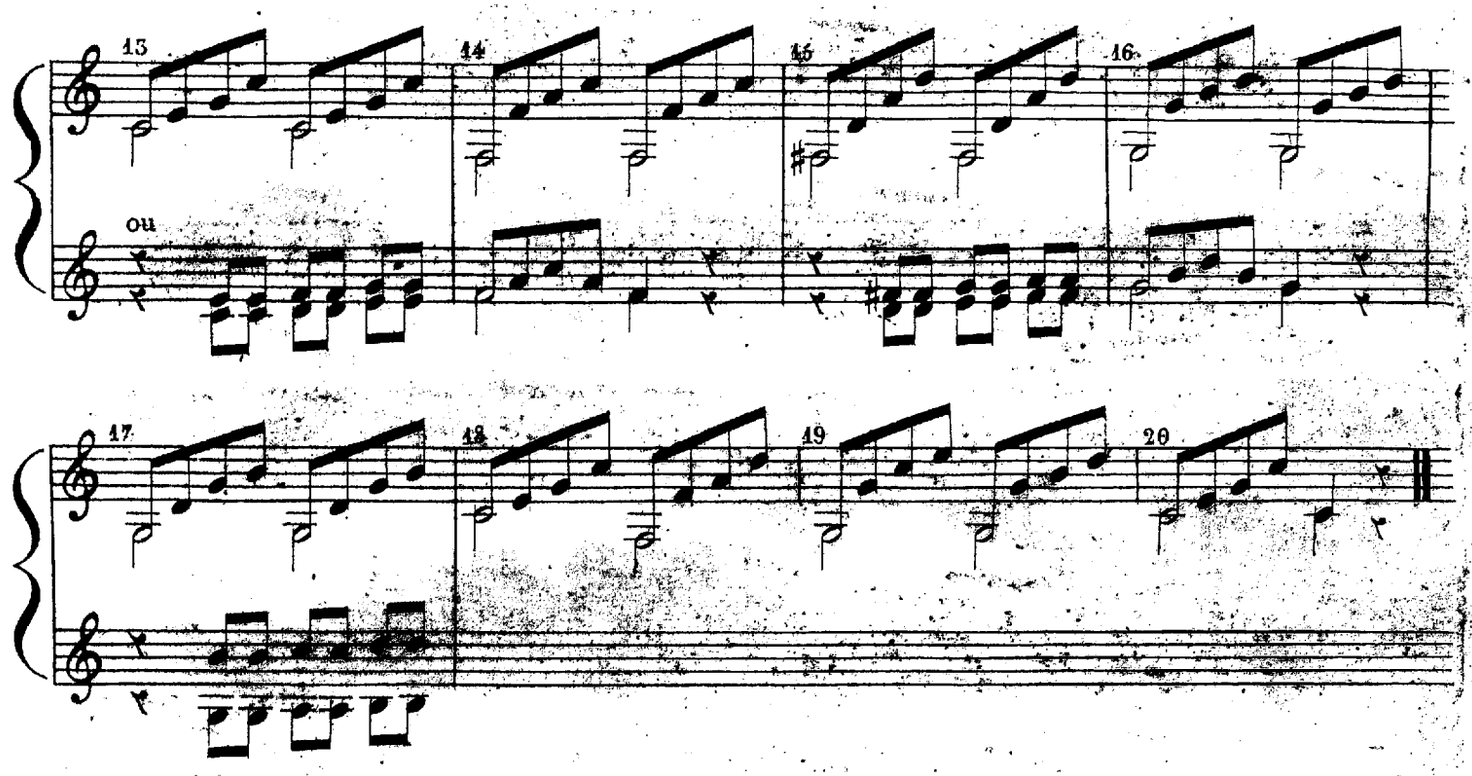
N°. 6.
GUITARE.



And^te sostenuto.

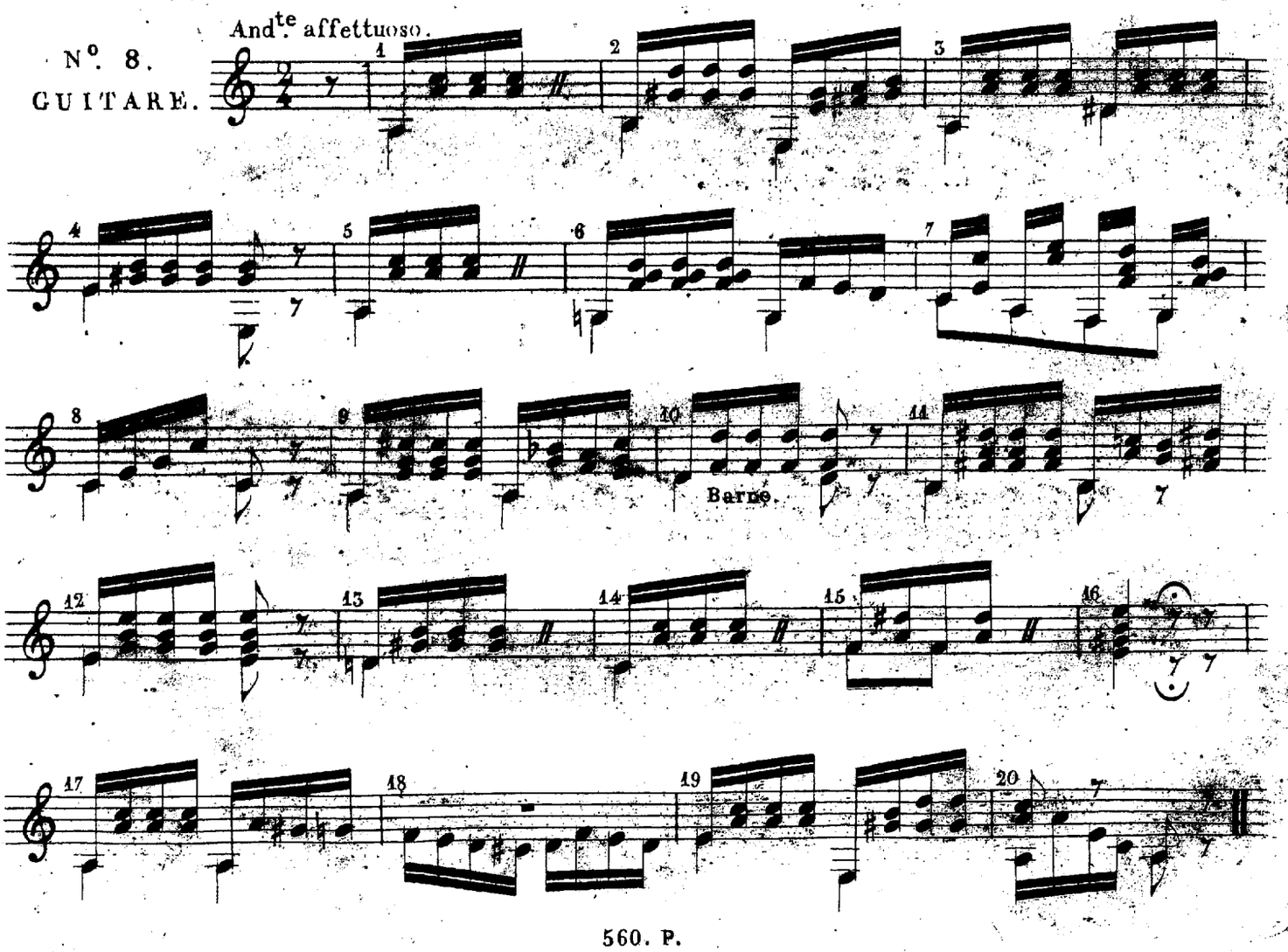
N°. 7.
GUITARE.




13
14
15
16
ou
17
18
19
20

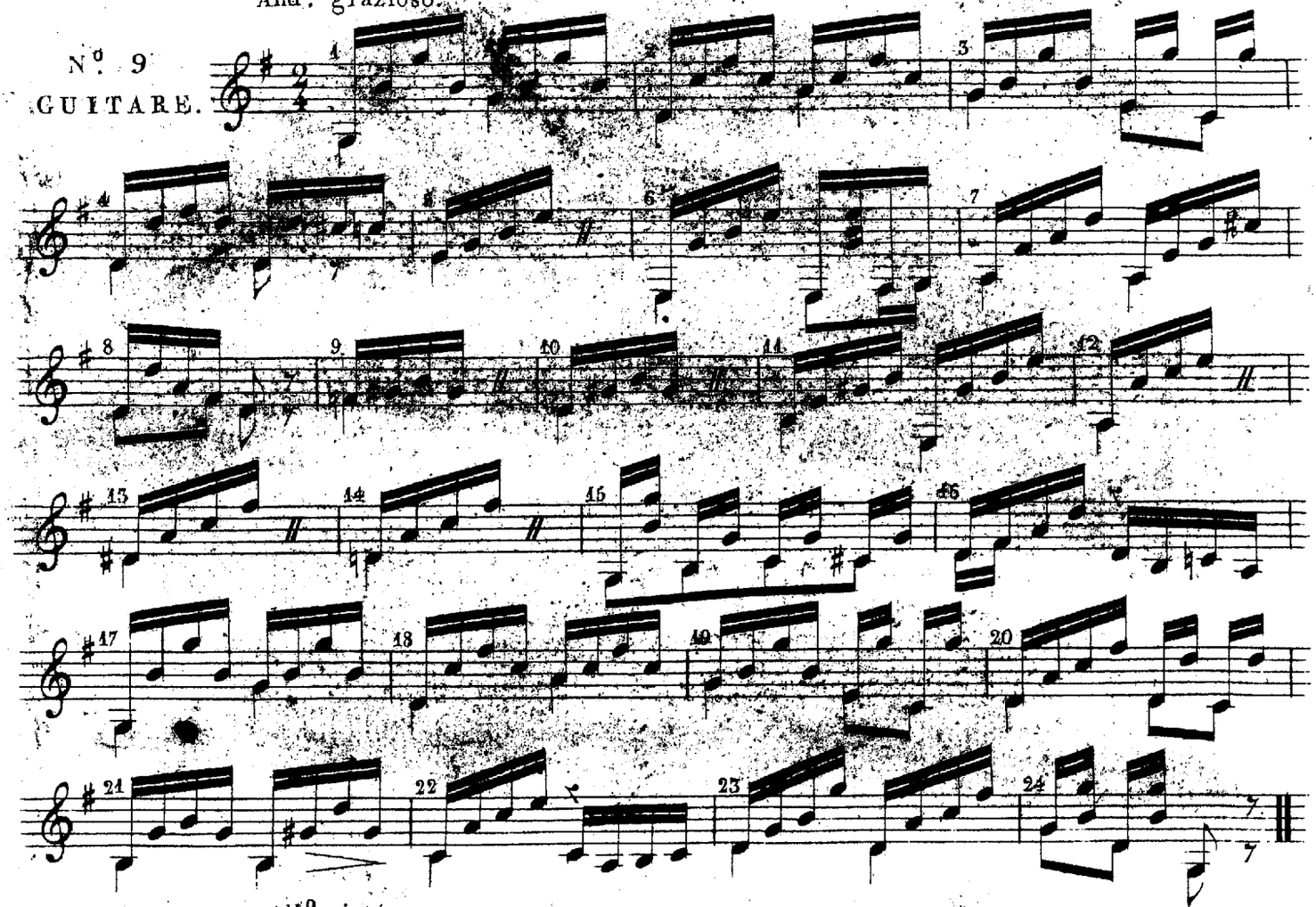
N°. 8.

GUITARE.


And^te affettuoso.
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
Barre.
12
13
14
15
16
17
18
19
20

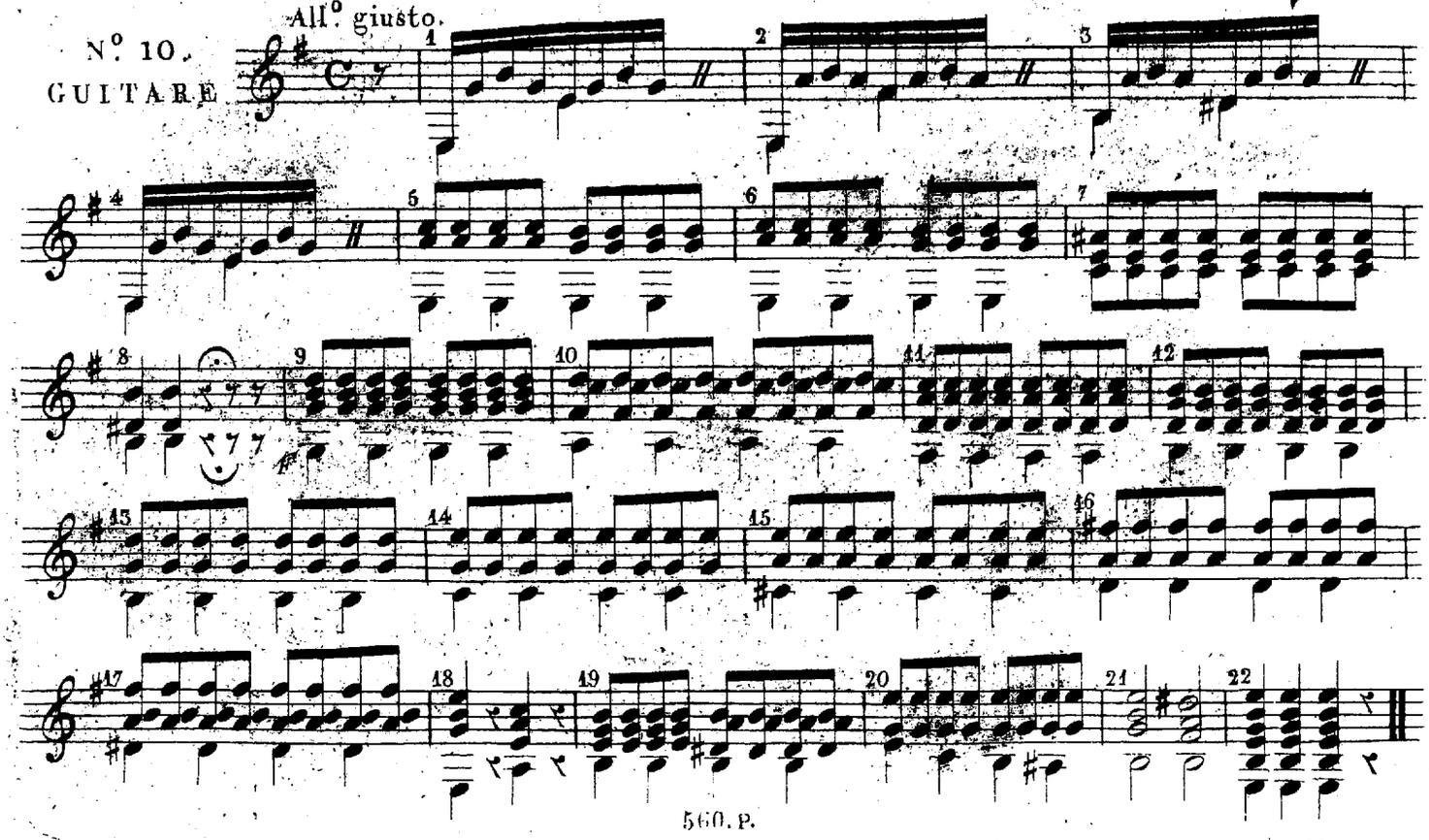
And.te grazioso.

N.o 9
GUITARE.



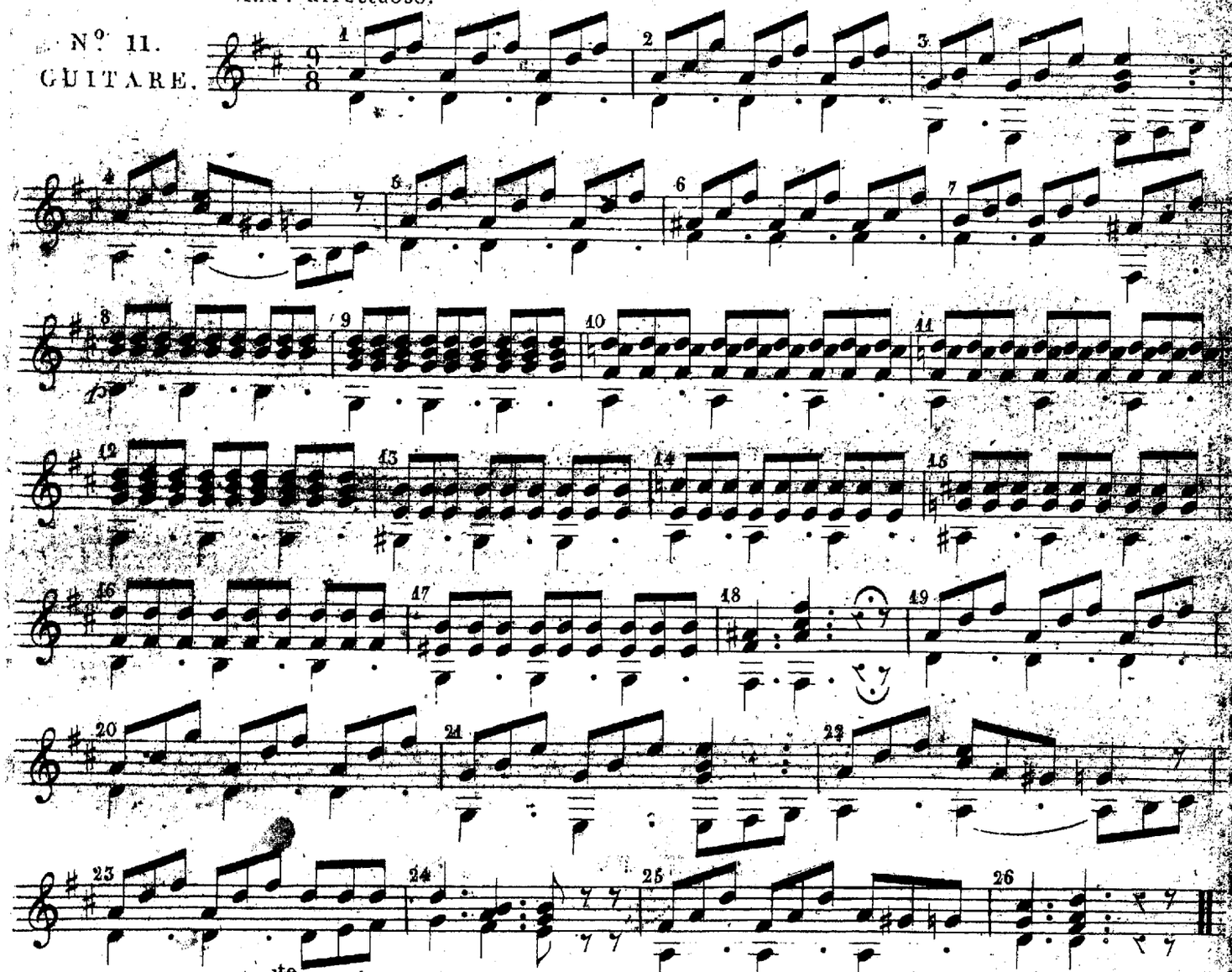
All.o giusto.

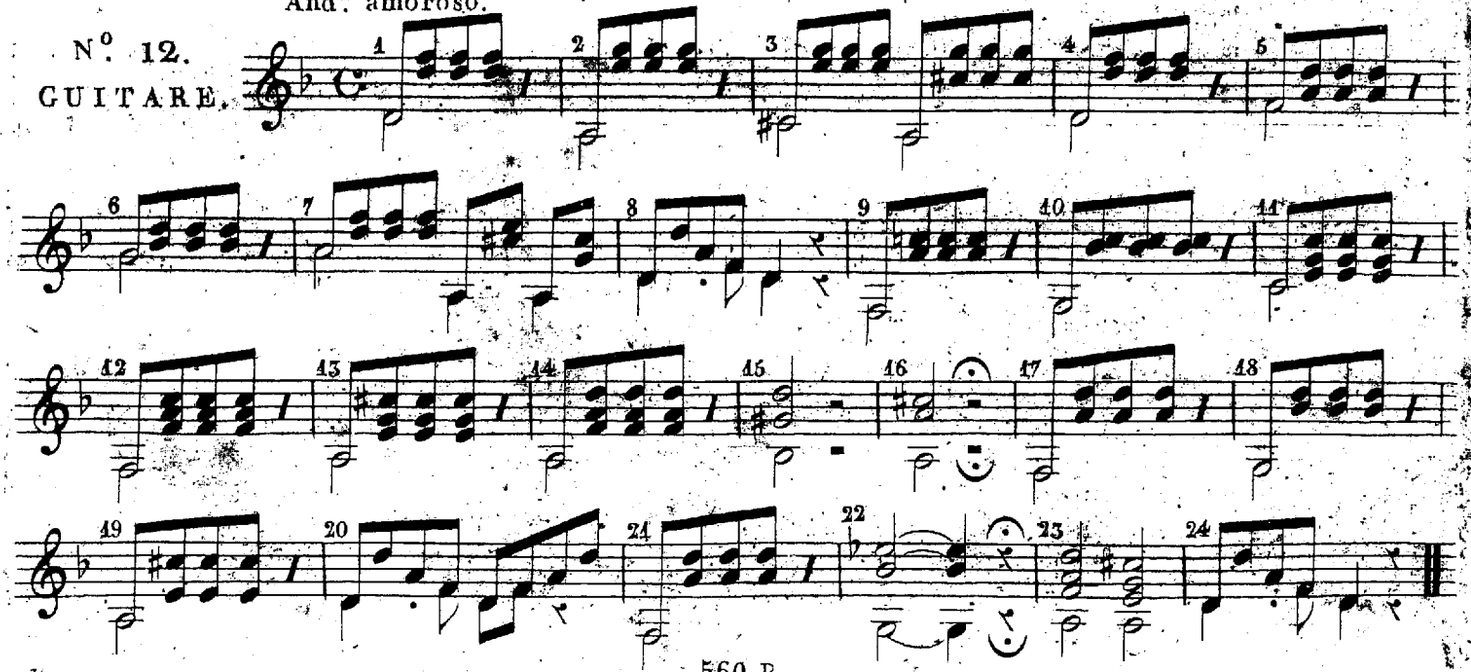
N.o 10.
GUITARE.



And.no affettuoso.

N.o 11.
GUITARE.



And.te amoroso.

N.o 12.
GUITARE.