

L' HARMONIE

Appliquée à la Guitare

*Un traité de cette partie de la science Musicale
démontrée avec clarté par lequel les Amateurs pourront
à l'aide des nombreux exemples qu'il renferme, extraire et
composer des accompagn.^{ts} de Guitare sans le secours d'un maître*

de

FERD. CARULLI

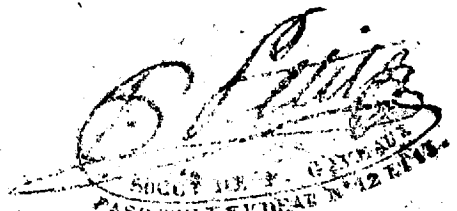
Price: 15!

à Paris

*A la Nouveauté, au Magasin de Musique et d'Instrumens de PH. PETIT, Success^r de P. Gaveaux,
Passage du théâtre Feydeau, N.ºs 12 et 13.*

Propriété de l'Editeur.

560. P.



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^o. 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 *Mélocdie*, 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^o. 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*, parce que 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 I^{er}

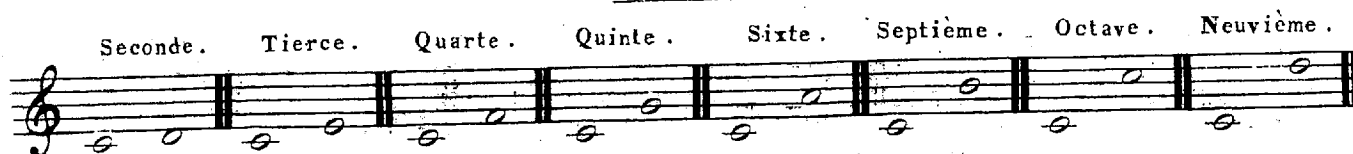
DES INTERVALLES.

3^o. 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.

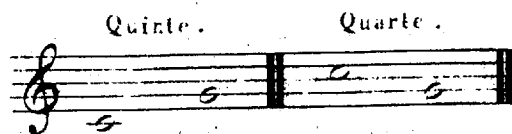
On exprime les distances des Intervalles par des noms numériques.

EXEMPLE.



4. Remarquez, que les intervalles se comptent toujours en montant, c'est-à-dire en partant du son le plus grave. Il eût 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.

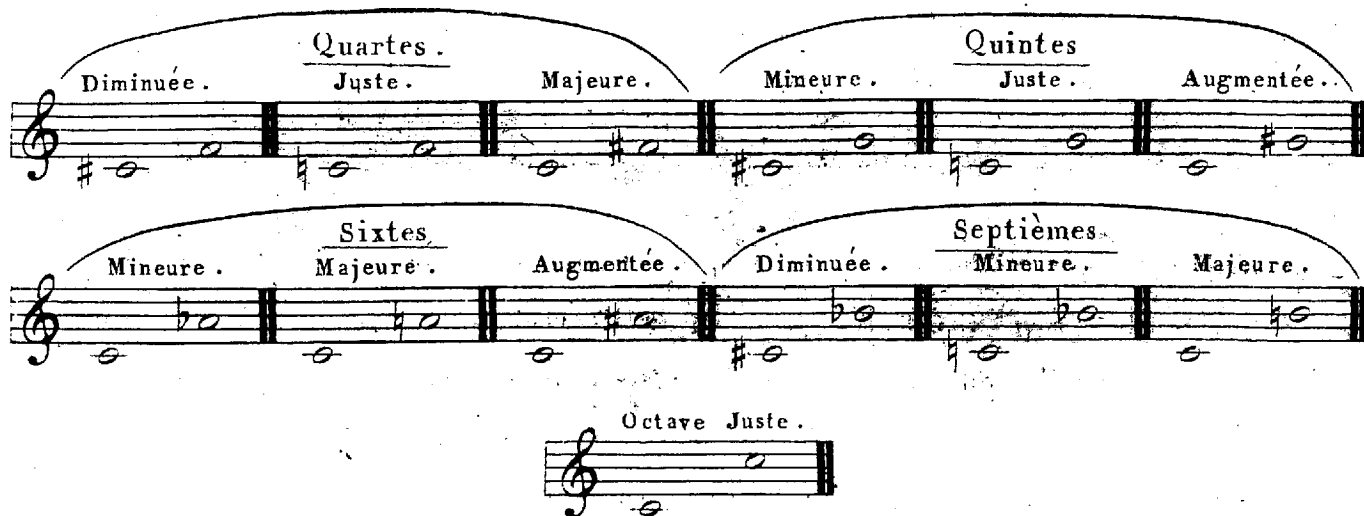


5. Les notes qui entrent dans la formation d'un intervalle peuvent se présenter à nous dans leur état naturel, ou modifiées par le \sharp , le \flat , ou le \natural accidentels. On conçoit que l'étendue de l'intervalle varie selon que l'une des notes qui entrent dans sa formation est accompagnée de l'un de ces signes. C'est pour indiquer ces variétés 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 Bécarrés 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 2^e.

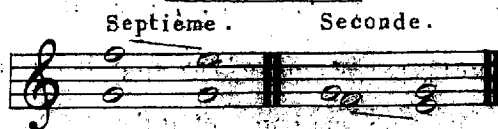
DES CONSONNANCES ET DES DISSONANCES.

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.



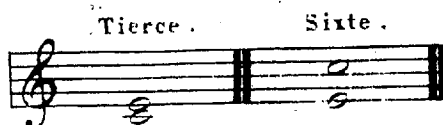
9. Quant aux consonnances, elles sont en général plus libres dans leur marche: il est cependant deux successions qui sont rejetées comme vicieuses, ce sont celles de deux ou de plusieurs *Quintes* consécutives, et de deux ou de plusieurs *Octaves*: en voici les motifs. La *Quinte* est un intervalle qui 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 rejetée, 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.

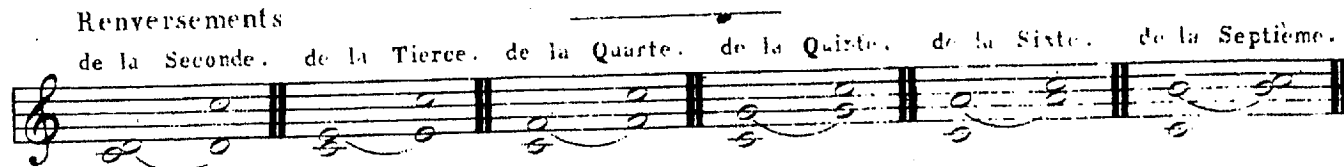
EXEMPLES.



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.

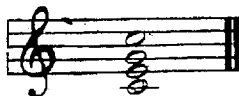
15. Le nom d'une note ne fait point connoître la place qu'elle occupe dans la Gamme de tel ou tel ton. *Ut*, par exemple, est la première note du ton d'*Ut*, la quatrième du ton de *Sol*, la cinquième de celui de *Fa*, etc. Pour éviter toute équivoque, il étoit nécessaire d'avoir des noms généraux qui 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 degré* la deuxième note, *Troisième* et *Quatrième degrés* les suivantes; *Dominante* la cinquième, *Sixième degré* la sixième et *Note Sensible* la septième.

CHAPITRE 5^e

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.

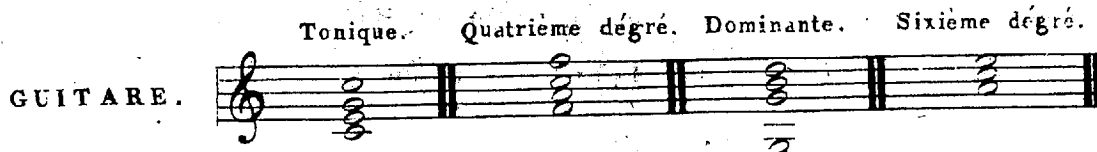
EXEMPLE.



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

EXEMPLES

DANS LE TON D'UT.



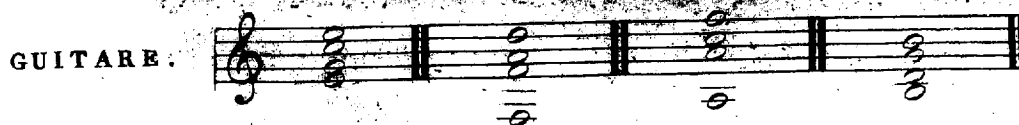
Dans le mode mineur, la Tierce de l'accord parfait est mineure.

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 degré*, le *Quatrième*, le *Sixième*, et le *Septième*. Il est composé de *Tierce*, de *Sixte*, et d'*Octave*.

EXEMPLES

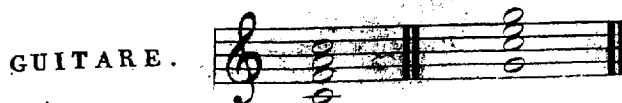
DANS LE TON D'UT.



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.

Accord de Sixte.

Accord de Quarte et Sixte.

ACCORD PARFAIT de SOL, et SES DÉRIVÉS.

ACCORD PARFAIT de RE, et SES DÉRIVÉS.

Three staves of musical notation in treble clef, key signature of one sharp (F#), and time signature of 4/4. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music consists of a series of eighth-note chords ascending and then descending. The first chord is marked with an asterisk (*). The second staff also begins with a treble clef and a key signature of one sharp, with the first chord marked with an asterisk. The third staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp, with the first chord marked with an asterisk. The notation is dense, with many beamed eighth notes.

ACCORD PARFAIT de LA, et SES DÉRIVÉS.

Three staves of musical notation in treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and time signature of 4/4. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The music consists of a series of eighth-note chords ascending and then descending. The first chord is marked with an asterisk (*). The second staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps, with the first chord marked with an asterisk. The third staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps, with the first chord marked with an asterisk. The notation is dense, with many beamed eighth notes.

ACCORD PARFAIT de MI, et SES DÉRIVÉS.

Three staves of musical notation in treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, and G#), and time signature of 4/4. The first staff begins with a treble clef and a key signature of three sharps. The music consists of a series of eighth-note chords ascending and then descending. The first chord is marked with an asterisk (*). The second staff begins with a treble clef and a key signature of three sharps, with the first chord marked with an asterisk. The third staff begins with a treble clef and a key signature of three sharps, with the first chord marked with an asterisk. The notation is dense, with many beamed eighth notes.

ACCORD PARFAIT de FA et SES DÉRIVÉS.

Three staves of musical notation in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of ascending and descending eighth-note patterns. The first staff has two asterisks above the notes. The second staff has three asterisks above the notes. The third staff has two asterisks above the notes. The piece concludes with a double bar line.

ACCORD PARFAIT de LA MINEUR et SES DÉRIVÉS.

Three staves of musical notation in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music consists of ascending and descending eighth-note patterns. The first staff has two asterisks above the notes. The second staff has one asterisk above the notes. The third staff has one asterisk above the notes. The piece concludes with a double bar line.

ACCORD PARFAIT de RÉ MINEUR et SES DÉRIVÉS.

Three staves of musical notation in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music consists of ascending and descending eighth-note patterns. The first staff has one asterisk above the notes. The second staff has one asterisk above the notes. The third staff has one asterisk above the notes. The piece concludes with a double bar line.

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.

Two staves of musical notation in B-flat major. The top staff contains a sequence of eighth-note chords, with asterisks marking the first, fourth, and sixth chords. The bottom staff contains a sequence of eighth-note chords, with an asterisk marking the eighth chord. Both staves end with a double bar line.

ACCORD PARFAIT de MI BEMOL, et SES DÉRIVÉS.

Two staves of musical notation in E-flat major. The top staff contains a sequence of eighth-note chords, with a double bar line after the fourth chord. The bottom staff contains a sequence of eighth-note chords, with a double bar line after the eighth chord.

ACCORD PARFAIT de SOL MINEUR et SES DÉRIVÉS.

Two staves of musical notation in G minor. The top staff contains a sequence of eighth-note chords, with asterisks marking the fourth and eighth chords. The bottom staff contains a sequence of eighth-note chords, with an asterisk marking the first chord. Both staves end with a double bar line.

ACCORD PARFAIT d'UT MINEUR et SES DÉRIVÉS.

Two staves of musical notation in F minor. The top staff contains a sequence of eighth-note chords, with asterisks marking the second, fourth, sixth, and eighth chords. The bottom staff contains a sequence of eighth-note chords, with asterisks marking the second, sixth, and eighth chords. Both staves end with a double bar line.

ACCORD PARFAIT de FA MINEUR et SES DÉRIVÉS.

Two staves of musical notation in F minor. The top staff shows a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Asterisks mark specific chords. The bottom staff shows a similar melodic line with a bass line of chords, also marked with asterisks.

ACCORD PARFAIT de FA DIEZE et SES DÉRIVÉS.

Two staves of musical notation in F major. The top staff shows a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Asterisks mark specific chords. The bottom staff shows a similar melodic line with a bass line of chords, also marked with asterisks.

ACCORD PARFAIT de FA DIEZE MINEUR et QUELQUES DÉRIVÉS.

Two staves of musical notation in F major. The top staff shows a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Asterisks mark specific chords. The bottom staff shows a similar melodic line with a bass line of chords, also marked with asterisks.

ACCORD PARFAIT d'UT DIEZE et SES DÉRIVÉS.

Two staves of musical notation in C major. The top staff shows a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Asterisks mark specific chords. The bottom staff shows a similar melodic line with a bass line of chords, also marked with asterisks.

CHAPITRE 6^e

~~~~~

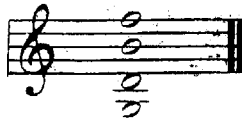
### DES ACCORDS DISSONANTS.

---

#### De l'ACCORD de SEPTIÈME DOMINANTE.

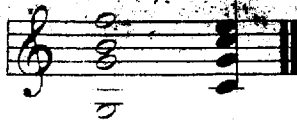
18. Un accord, dont la Dominante du ton est la note la plus basse, et qui est composé de cette note, de sa Tierce majeure, de sa Quinte et de sa Septième mineure, s'appelle *Accord de Septième Dominante*.

EXEMPLE.



19. La Septième de cet accord est une dissonance qui doit se résoudre en descendant d'un degré 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 degré; le troisième, appelé *Accord de Triton*, est composé de Seconde, Quarte majeure et Sixte, et se fait sur le quatrième degré. Cet accord, dont la dissonance est à la note la plus basse, doit toujours être suivi de l'accord de Sixte sur le troisième degré.

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.

~~~~~

Accord de Quinte Mineure et Sixte.	Accord de Sixte sensible.	Accord de Triton.
---------------------------------------	------------------------------	-------------------

DE L'ACCORD de SEPTIÈME DOMINANTE et de SES DÉRIVÉS,
Tels qu'ils peuvent s'employer dans les différents tons, sur la Guifare.

DANS le TON d'UT.

Two systems of musical notation for the dominant seventh chord of C major (F#7) and its derivatives. Each system consists of two staves. The first staff shows a melodic line with a star (*) above the first note. The second staff shows a bass line. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

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

Two systems of musical notation for the dominant seventh chord of F major (C#7) and its derivatives. Each system consists of two staves. The first staff shows a melodic line with a star (*) above the first note. The second staff shows a bass line. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

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

Two systems of musical notation for the dominant seventh chord of G major (D#7) and its derivatives. Each system consists of two staves. The first staff shows a melodic line with a star (*) above the first note. The second staff shows a bass line. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

ACCORD de SEPTIÈME DOMINANTE de RÉ, et SES DÉRIVÉS.

Three staves of musical notation in treble clef, key signature of two sharps (D major). The first staff shows a sequence of eighth-note chords starting with a D7 chord. The second and third staves show various inversions and derivations of the D7 chord, with asterisks marking specific notes.

ACCORD de SEPTIÈME DOMINANTE de LA, et SES DÉRIVÉS.

Three staves of musical notation in treble clef, key signature of three sharps (A major). The first staff shows a sequence of eighth-note chords starting with an A7 chord. The second and third staves show various inversions and derivations of the A7 chord, with asterisks marking specific notes.

ACCORD de SEPTIÈME DOMINANTE de MI, et SES DÉRIVÉS.

Three staves of musical notation in treble clef, key signature of three sharps (E major). The first staff shows a sequence of eighth-note chords starting with an E7 chord. The second and third staves show various inversions and derivations of the E7 chord, with asterisks marking specific notes.

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 degré des tons mineurs ; le second, appelé accord de *Triton Tierce mineure* est composé de Tierce mineure, Quarte majeure et Sixte, et se fait sur le quatrième degré ; 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 7^o

RÉCAPITULATION DES ACCORDS ET DE LEUR EMPLOI.

23. L'accord parfait se place sur la Tonique au commencement et à la fin des Airs, parce que 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 degré s'accompagne avec le deuxième dérivé de l'accord de Septième dominante.

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

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

La Dominante porte accord parfait.

Le sixième degré 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 degré, l'accord de Sixte sensible sur le sixième, l'accord parfait sur la Dominante, l'accord de Triton sur le quatrième degré, l'accord de Sixte sur le troisième, l'accord de Sixte sensible sur le second et l'accord parfait sur la Tonique.

EXEMPLE.

The example shows two staves of music in a major mode. The top staff contains a scale of eighth notes ascending and then descending. The bottom staff provides harmonic accompaniment with chords corresponding to the notes of the scale. The piece concludes with a final chord on the tonic.

MODE MINEUR.

The example shows two staves of music in a minor mode. The top staff contains a scale of eighth notes ascending and then descending. The bottom staff provides harmonic accompaniment with chords corresponding to the notes of the scale. The piece concludes with a final chord on the tonic.

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

CHANT.

GUI TARE.

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 degré. 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 degré ; le second degré est contenu dans l'harmonie de la Dominante et dans l'accord de Sixte du quatrième degré ; le troisième degré n'est compris que dans l'harmonie de la Tonique. Le quatrième degré est dans l'accord parfait du quatrième degré et dans l'accord de Septième dominante ; la Dominante est dans l'harmonie de la Tonique et dans celle de la Dominante ; le sixième degré n'est contenu que dans l'harmonie du quatrième degré, 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 degré, le sixième et le septième ; et quatre notes qui peuvent en avoir deux, ce sont la Tonique, le 2<sup>d</sup> degré, le 4<sup>e</sup>, et la Dominante. Ces dernières 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 degré au second tems de la première mesure ; on peut hésiter pour savoir s'il appartient à l'accord de Sixte du quatrième degré 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 là que le second degré 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 première moitié de la troisième ; quant à la deuxième moitié de celle-ci, elle ne peut appartenir qu'à l'harmonie du quatrième degré, 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 degré. 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 problème 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 degrés 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 degrés 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 Bécarré qui supprime un Dièze est un quatrième degré, et l'on trouve la Tonique en descendant de quatre notes.*

La Tonique étant trouvée, ainsi que tous les degrés 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.

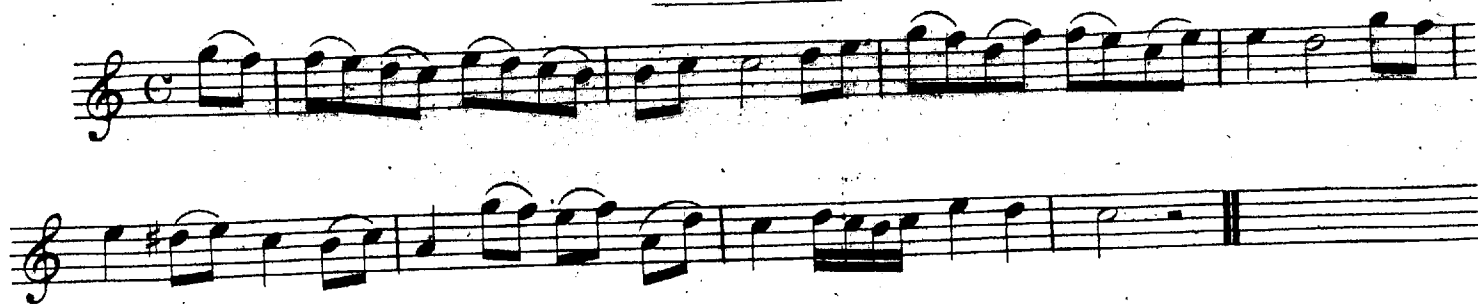
CHAPITRE 9<sup>e</sup>

## DES NOTES ÉTRANGÈRES À L'HARMONIE.

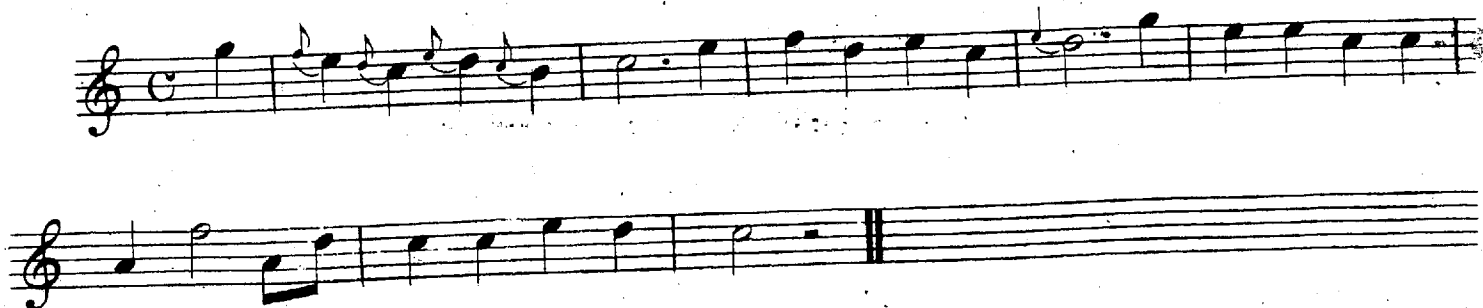
32. Si un Chant étoit toujours simple comme celui qu'on vient de voir, il y auroit peu de difficultés à en trouver l'harmonie naturelle, ainsi qu'on a pu s'en convaincre dans le Chapitre précédent ; mais souvent il ne se présente à nous qu'entouré de notes d'agrément de diverses sortes, au milieu desquelles 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<sup>o</sup> les Intermédiaires ou de passage ; 2<sup>o</sup> les Appogiatures ; 3<sup>o</sup> 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 phrases qu'il y a des Notes d'Agrement qui occupent la seconde moitié du tems, ou les tems pairs de la mesure : celles là s'appellent Notes Inter-médiaires 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 degrés 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.

CHANT SIMPLE. 

GUI-TARE. 



CHANT ORNÉ. 

GUI-TARE. 



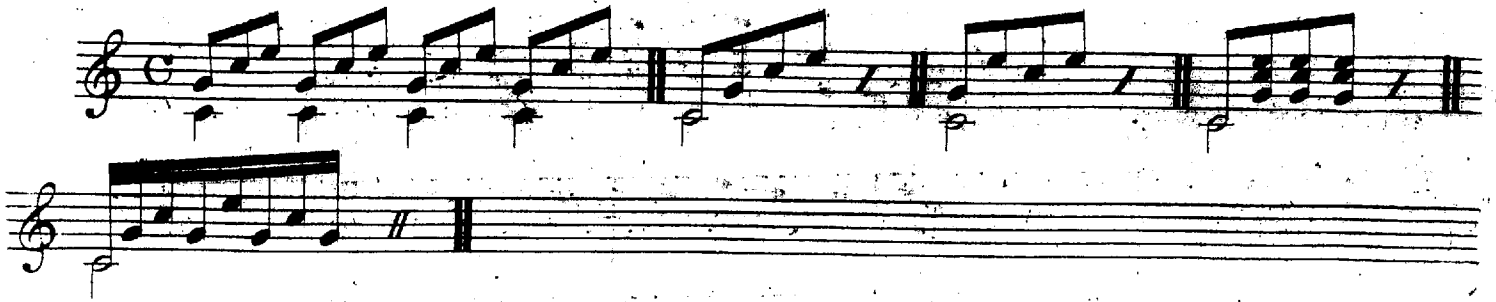


CHAPITRE 10<sup>e</sup>

## DES FORMES DE L'ACCOMPAGNEMENT.

54. La Guitare n'offre guère que deux moyens d'Accompagnement dont l'effet soit satisfaisant, savoir: 1<sup>o</sup> les Accords dont toutes les notes sont pincées simultanément; 2<sup>o</sup> 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.



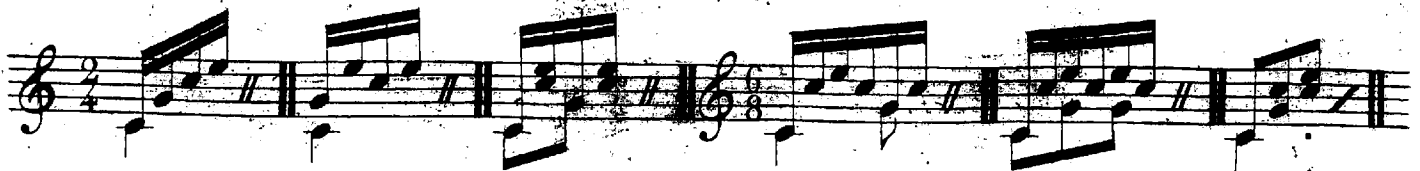
## POUR UN LARGHETTO OU ANDANTINO.



## POUR UN ANDANTE CON MOTO OU MODERATO.



## POUR UN ALLEGRETTO.



## MESURE À TROIS TEMS.

POUR UN LARGO, OU ANDANTE SOSTENUTO.



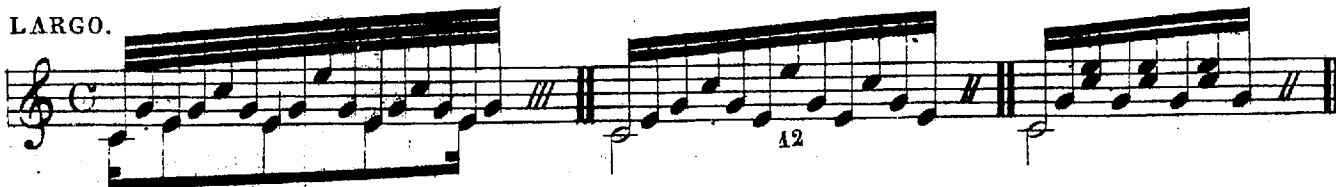
POUR UN MODERATO ANDANTE CON MOTO ET ALLEGRETTO.



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.

LARGO.



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<sup>e</sup>

~~~~~

DE LA TRANSPOSITION.

35. On sait que les difficultés d'exécution interdisent 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<sup>o</sup> en tirant de l'Accompagnement de Piano d'un Morceau un Accompagnement de Guitare fondé sur la même harmonie ; 2<sup>o</sup> en faisant la même opération d'après la Partition d'un Accompagnement d'Orchestre ; 3<sup>o</sup> 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.

---



N° 1.

# BOLERO

Musique de GUSTAVE DUGAZON.

All.<sup>o</sup> moderato.

PIANO.

GUITARE.

Amour pour el - le la - l'ai -

- mer être ai - me d'el - le voi - la voi - la mes vœux j'i

songe en tout tems en tout lieux je l'ai - me tant elle est si bel - - le

con espress

que je re - dis la nuit et le jour amour p!

cres

(A) p

el - - le a - amour a - - mour - - mour.

Ped.

F Ped.

(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 fréquemment dans les accompagnements de guitare.

# MOERIS

ROMANCE de M.<sup>me</sup> S. GAY.

Andante.

PIANO.

GUITARE.

The first system of musical notation features a grand staff with two staves. The upper staff is for the Piano, and the lower staff is for the Guitar. Both are in the key of D major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Andante'. The piano part begins with a series of chords and moving lines, while the guitar part provides a rhythmic accompaniment with a mix of chords and single notes.

Mais dou me vient . . . tant de lan-gueur qui peut cau-

The second system continues the accompaniment for the first line of the vocal melody. The piano part features a steady flow of chords and arpeggiated figures, while the guitar part maintains a consistent rhythmic pattern.

- ser le cha-grin que j'i-gno - - - re près des ob-jets de son bou-

The third system continues the accompaniment for the second line of the vocal melody. The piano part uses a variety of chord voicings and melodic lines, while the guitar part provides harmonic support with chords and moving lines.

- heur mon tris-te cœur hé - las sou-pire en - co - - - re

The fourth system concludes the accompaniment for the third line of the vocal melody. The piano part features a final cadence with sustained chords, while the guitar part ends with a series of chords and a final melodic flourish.

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

## CAVATINE DE ROBIN DES BOIS

N° 3.

Musique de WEBER

Adagio 63.

PIANO.

GUITARE.

Adagio (A)

Chant.

Envain le voi - le d'un nu - a - ge dé - robe aux yeux l'as - tre du jour envain se

cache un Dieu si sa - ge de lui tout par - le tour à tour

(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 espoir 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 espoir me rend cou-ra-ge j'es-père en son a-mour

560. P.

# LE LUTIN

N° 4.

CHANSONNETTE, Musique de ROMAGNESI.

*#Allegretto*

CHANT. No - tre grand mère et si vieille et si sa - - ge contait hi -

PIANO.

GUITARE.

- er aux filles d'a - len - tour qu'un noir lu - tin appor - té par l'o - ra - ge sur no - tre,

lao rode a la fin du jour vo - gue ma soeur et gagnons le ri - va - ge vogue ma.

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.

*Pédale céleste*

*diminuendo*

*mf*

# POLONAISE DU CONCERT INTERROMPU.

Musique de H. BERTON.

N. 5.

CHANT

Allegro

Craignez crai-guez jeu-nes beau-tés crai-guez de tris-tes

PIANO

*f*

*p*

GUITARE

*f*

*p*

châi- nes ne vous li-vrez 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 ne vous li-vrez qu'à la gai-

-té craignez craignez de tris - tes chaî - nes jeunes beau-tés craignez de tristes

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "-té craignez craignez de tris - tes chaî - nes jeunes beau-tés craignez de tristes". The middle and bottom staves are for piano accompaniment, with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

chaî - nes ne vous livrez qu'aux jeux à la gai-té l'amour l'hymen souvent n'ont que des pei - nes conser-

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, continuing the lyrics: "chaî - nes ne vous livrez qu'aux jeux à la gai-té l'amour l'hymen souvent n'ont que des pei - nes conser-". The middle and bottom staves are for piano accompaniment. The piano part continues with a similar rhythmic accompaniment.

-vez vo - tre li - ber - té gar - - - - dez vo - tre li - ber - té gar - - - -

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics: "-vez vo - tre li - ber - té gar - - - - dez vo - tre li - ber - té gar - - - -". The middle and bottom staves are for piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as *f* and *fz*.

-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 belle bientôt l'é-

-poux bri - se ses noeuds . ah ! pour vous quel - le dou - leur quel - le dou -

- leur cru - el - le hé - las hé - las jeunes beau

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are "- leur cru - el - le hé - las hé - las jeunes beau". The middle and bottom staves are for piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

- tés craignez de tristes chaî - nes ne vous li - vrez qu'aux jeux à la gai - té l'amour l'hy-

The second system of the musical score continues with three staves. The vocal line has the lyrics "- tés craignez de tristes chaî - nes ne vous li - vrez qu'aux jeux à la gai - té l'amour l'hy-". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, maintaining the harmonic structure established in the first system.

- men souvent n'ont que des pei - nes conser - vez vo - - tre li - ber - té tou -

The third system of the musical score concludes with three staves. The vocal line has the lyrics "- men souvent n'ont que des pei - nes conser - vez vo - - tre li - ber - té tou -". The piano accompaniment provides a consistent accompaniment throughout, ending with a final chord in the right hand and a sustained note in the left hand.

40

-jours oui la femme a-droi - -te un peu co - quette

This system contains the first three staves of music. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are "-jours oui la femme a-droi - -te un peu co - quette". The piano accompaniment consists of two staves: the upper one is the right hand and the lower one is the left hand, both in treble clef with the same key signature. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings.

voit les trompeurs. et les ja - lous. par un coup d'œil qu'elle leur

This system contains the next three staves of music. The vocal line continues with the lyrics "voit les trompeurs. et les ja - lous. par un coup d'œil qu'elle leur". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns and includes some triplet markings.

jet - te bientôt tomber à ses ge - noux tan - tôt vi - ve tantôt lé - gè - re cl - le sé -

This system contains the final three staves of music on the page. The vocal line concludes with the lyrics "jet - te bientôt tomber à ses ge - noux tan - tôt vi - ve tantôt lé - gè - re cl - le sé -". The piano accompaniment continues with the same rhythmic and melodic motifs.



- duit l'homme inconstant aussi bien que le plus sin - cè - - re ah! c'est char-

The first system of the musical score features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "- duit l'homme inconstant aussi bien que le plus sin - cè - - re ah! c'est char-". The piano accompaniment consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a steady bass line.

- mant mais cepen - dant crai - guez crai - guez jeunes beau - - dez vo - tre li - ber - té gar -

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics: "- mant mais cepen - dant crai - guez crai - guez jeunes beau - - dez vo - tre li - ber - té gar -". The piano accompaniment continues with similar harmonic and rhythmic patterns. There is a vertical line of text on the right side of the piano part that reads "On reprend l'accompagnement au premier système".

- dez gar - - dez vo - tre li - ber - té.

The third system concludes the musical score. The vocal line has the lyrics: "- dez gar - - dez vo - tre li - ber - té." The piano accompaniment ends with a final chord. The score is marked with a double bar line at the end.

N° 6.

ROMANCE A TROIS NOTES  
DE CORISANDRE.  
Musique de BERTON.

Très modéré.

PIANO.

GUITARE.

Au fond d'une som-bre val-lée... non loin d'un bois si-lenci-eux est

u - ne cha-pelle i-so-lée - e ou - - verte aux a-mants malheu-reux la Ro-ger de la

belle Her-man-ce un jour devait è-tre l'é-poux et cest là qu'en quit-tant la

The first system of the musical score features a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics are "belle Her-man-ce un jour devait è-tre l'é-poux et cest là qu'en quit-tant la". The piano accompaniment consists of three staves: a grand staff with treble and bass clefs, and a separate treble clef staff below it. The piano part includes a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

Fran-ce Ro-ger lui don-ne ren-dez-vous et cest là qu'en quit-tant la France

The second system continues the musical score with the lyrics "Fran-ce Ro-ger lui don-ne ren-dez-vous et cest là qu'en quit-tant la France". The musical notation follows the same format as the first system, with a vocal line and piano accompaniment.

Ro-ger lui don-ne ren-dez-vous

The third system concludes the musical score with the lyrics "Ro-ger lui don-ne ren-dez-vous". The musical notation follows the same format as the previous systems, with a vocal line and piano accompaniment.

# AIR DE LA MORT DU TASSE.

Musique de GARCIA.

N° 7.

CHANT

PIANO

GUITARE

De ses yeux tout ressent l'em-pi-re sur son  
front est la ma-jes-té sur son front est la majes-té sa bouche ex  
pri-me le sou-ri-ry doux pré-sa-ge de la hon-té doux pré-  
-sa-ge de la hon-té la no-blesse et la mo-des-

560. P.

- li - 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 da -

- mour en sa pré - sen - ce est un hom - ma - ge a sa beau - té c'est la pu -

*cres.*

- deur c'est la de - ceu - 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 ti - ne gra - ce chaque pen - sé - e est un bienfait chaque pen -

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

est un bien - fait

N.1.

# ROMANCE DE NINA.

Musique de D'ALEYRAC.

Larghetto.

Corni  
in Ré.

Violino 1<sup>o</sup>

Violino 2<sup>o</sup>

Alto 1<sup>o</sup>

Alto 2<sup>o</sup>

Nina.

Basso.

Guitare.

First system of the musical score. It includes parts for Corni in Ré, Violino 1<sup>o</sup>, Violino 2<sup>o</sup>, Alto 1<sup>o</sup>, Alto 2<sup>o</sup>, Nina, Basso, and Guitare. The tempo is marked 'Larghetto'. Dynamics include 'P' and 'P con sordini'. The guitar part is marked with 'P' and '7 7'.

Second system of the musical score. It includes parts for Violino 1<sup>o</sup>, Violino 2<sup>o</sup>, Alto 1<sup>o</sup>, Alto 2<sup>o</sup>, Nina, Basso, and Guitare. The tempo is marked 'Larghetto'. Dynamics include 'rinf.', 'PP', and '(A)'. The lyrics are: "bien ai-mé re-vien-dra près de sa languis-sante a-mi-e le prin-".

(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 arpeges à l'accompagnement lié des violons. On'en usera de même pour toutes les circonstances semblables. 560.P.

tem s a - lors re naî - tra. l'herbe se - ra tou - jours fleu - ri - - - e;

pp

mais, je re - gar - de, mais, je re - gar - de, hé -

P



The musical score is arranged in two systems. The first system contains six staves: a vocal line and five piano accompaniment staves. The second system contains six staves: a vocal line and five piano accompaniment staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Dynamics include *cres.*, *F*, *PP*, and *p*. The lyrics are: "las! he las! le bien ai me ne re vient pas, le bien ai me ne re vient pas." The piano part features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords.

# ROMANCE DE RICHARD.

Musique de GRÉTRY.

And.<sup>te</sup> sostenuto.

Cors en ut.

Violon solo.

Violons.

doux

Alto.

Col Basso.

BLONDEL.

Basso.

doux

Guitare.

*p*

- ne fievre bru-lan - te un jour me ter-ras - sait et de mon

(A) Même observation que pour le morceau précédent.

corps chas - sait — mon à — — me lan - guis - san — — te ma dame an

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

pei - ne cru - el - le suo - cé - der le bon - heur.

# COUPLETS DES DEUX JALOUX.

53

N° 3.

Moderato.  
solo.

Musique de M.<sup>me</sup> GAIL.

Fin

Flauto 1°

Flauto 2°

Corni  
in Mi #.

Violino 1°

Violino 2°

Alto.

Fanchette.

Basso

Guitare.

staccato

Moderato

Flauto 1°

vrai que Thibaut me ri . . . te qu'on l'aime ben, il a bon coeur, je l'aimais quand j'étais pé

ti - - - te quoique sou vent il me fit peur ; à - present ce n'est plus de mê - me voy

F P F P F P

corni.

ez comme j'ai du malheur ! plus je gran - - - dis et moins je l'ai - - - me plus je gran -

P P P P P P P P

... dis et moins je l'ai me... sous vot bon plai sir mon sei gneur sous vot bon plai

Fl. 1<sup>re</sup>

Fl. 2<sup>e</sup>

Cor:

... sir mon sei gneur, sous vot bon plai sir mon sei gneur.

(A) Le trait de la flûte, en cet endroit, conserve 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<sup>o</sup> 4.

## AIR DU MARIAGE DE FIGARO.

Musique de MOZART.

Andante con moto.

Violino I.<sup>o</sup> *f<sup>o</sup>* pizz:

Violino 2.<sup>o</sup> unis:

Alto. *f<sup>o</sup>* pizz:

Flauto solo. *p*

Oboe solo. *dol.* *p*

Clarinetto solo. in La. *dol.*

Fagotto solo. *dol.*

Cornia in Ré. *p*

La Contesse

Basso. *f<sup>o</sup>*

Guitare. (A) *f<sup>o</sup>*

Andante con moto.

(A) Dans l'impossibilité de réunir ici le chant des instruments à vent, et l'accompagnement arpeggé des violons, j'ai dû me borner au chant et à la basse, qui sont toujours les objets importants dans les ritournelles. 560.P.



The image shows a musical score for guitar, consisting of ten staves. The top two staves are for the vocal line, and the remaining eight staves are for the piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score includes a vocal line with lyrics in French and Italian, and a piano accompaniment with various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The piano part is marked with a 'P' (piano) dynamic. The score is divided into sections by vertical dotted lines, with labels (B) and (C) indicating specific points of interest.

Voi che sa pe - te che cosa a a mor don - ne ve - de - te s'io l'ho nel  
 Mon coeur soupi - re la nuit le jour qui peut me di - re si cest d'a

P

(B)

(C)

(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 ne ve de te s'io l'honel cor quel lo chi pro vo vi ri di  
 - - mour qui peut me di re si c'est d'a mour? à ma ma rai ne si je l'o

- ro e per me nuo-vo, ca - pir noi so sentounaf fe - - to, pien di de  
 - sais ma vi-ve pei - ne ra - con - te - rais. quand jem'aivan - - ce, pour lui parl

... sir . . . ch'o-ra è di' let . . . to ch'o-ra è martir, ge-loe poisen . . . to l'al-ma av-vam  
 . . . ler, mon cœur com-men . . . ce par se troubler, flam-mes u-bi . . . te, vient me sai-

par, e in momen - to tor - no à ge - lar; il se rai - ra be - ne - fuo - ri de  
 - sir, puis tout de sui - te me sens tran - sir, je veux me plain - dre de mes tour -

me; non so ch'ill tie - ne, non so cos' è. sospiro e gemo senza voler. palpito e tremo senza sa -  
 - - - mens, mais comme: pei - 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 trov pa - ce not en di ma pur mi pia - ce lan - guir co - - si voi che sa pe - - te  
 - - fus, mon âme est plei - ne d'un d' languir, est ce une pei - ne, est ce un plai - - sir? mon coeur 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 pent me di--re si c'est d'a--mour, qui peut me di--re



s'io l'honel cor, don neve de te s'io l'ho nel cor.  
si c'est d'amour, qui peut me 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 8<sup>e</sup>, 9<sup>e</sup> et 10<sup>e</sup>, 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.

N<sup>o</sup> 1. *Andantino.*

CHANT.

N<sup>o</sup> 2. *Larghetto.*

CHANT.

All<sup>to</sup> grazioso.

N<sup>o</sup> 3.  
CHANT.

Moderato. Chant.

N<sup>o</sup> 4.  
CHANT.

Andante.

N<sup>o</sup> 5.  
CHANT.

N° 6.  
CHANT.

*Larghetto.*

Measures 1-16. Dynamics: *p*, *Cres.*

N° 7.  
CHANT.

*And<sup>te</sup> sostenuto.*

Measures 1-20. Dynamics: *mf*, *Cres.*

N° 8.  
CHANT.

*And<sup>te</sup> affettuoso.*

Measures 1-20. Dynamics: *p*, *Cres.*

N° 9.  
CHANT.

*And<sup>te</sup> grazioso.*

Measures 1-24. Dynamics: *mf*, *Cres.*

N<sup>o</sup> 10. All<sup>o</sup> agitato.  
CHANT.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

*m f* *Cres.* *Crescendo.*

N<sup>o</sup> 11. *And<sup>te</sup> affettuoso.*  
CHANT.

6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26

*m f* *Cres.* *tr* *m f*

N<sup>o</sup> 12. *And<sup>te</sup> amoroso.*  
CHANT.

7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

*f* *m f*

# ACCOMPAGNEMENTS

## DES DOUZE MORCEAUX PRÉCÉDENTS:



*Andantino.*

N<sup>o</sup> 1.  
GUITARE.

*Larghetto.*

N<sup>o</sup> 2.  
GUITARE.

N° 3.  
GUITARE.

All<sup>to</sup> grazioso.

Musical score for guitar piece N° 3, All<sup>to</sup> grazioso. The score consists of five staves of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The music features a continuous eighth-note pattern. Measure numbers 1 through 34 are indicated above the notes.

N° 4.  
GUITARE.

Moderato.

Musical score for guitar piece N° 4, Moderato. The score consists of five staves of music in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/8 time signature. The music features a continuous eighth-note pattern. Measure numbers 1 through 26 are indicated above the notes.

Andante.

N<sup>o</sup> 5.  
GUITARE.

Larghetto

N<sup>o</sup> 6.  
GUITARE.

And<sup>te</sup> sostenuto.

N<sup>o</sup> 7.  
GUITARE.



13 14 15 16

17 18 19 20

ou

Detailed description: This block contains the piano accompaniment for measures 13 through 20. It is written on two staves (treble and bass clef) with a grand staff brace on the left. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble. Measure numbers 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, and 20 are indicated above the treble staff. The word 'ou' is written in the first measure of the first system.

N<sup>o</sup>. 8.  
GUITARE.

And<sup>te</sup> affettuoso.

1 2 3

4 5 6 7

8 9 10 11

12 13 14 15 16

17 18 19 20

Basso

Detailed description: This block contains the guitar solo for measures 1 through 20. It is written on a single treble clef staff. The music consists of a series of chords and melodic fragments, with measure numbers 1 through 20 indicated above the staff. The word 'Basso' is written below the staff between measures 10 and 11. The tempo/mood is indicated as 'And<sup>te</sup> affettuoso.' above the first measure.

And<sup>te</sup> grazioso.

N<sup>o</sup> 9  
GUITARE.

N<sup>o</sup> 10.  
GUITARE

All<sup>o</sup> giusto.

And.<sup>no</sup> affettuoso.

N<sup>o</sup> 11.  
GUITARE.

And.<sup>te</sup> amoroso.

N<sup>o</sup> 12.  
GUITARE.