

2^e ÉDITION

NOTES & ÉTUDES D'HARMONIE

POUR SERVIR DE SUPPLÉMENT AU TRAITÉ DE

H. REBER

PAR

TH. DUBOIS

Professeur de Composition au Conservatoire

DE PARIS

Inspecteur de l'Enseignement Musical

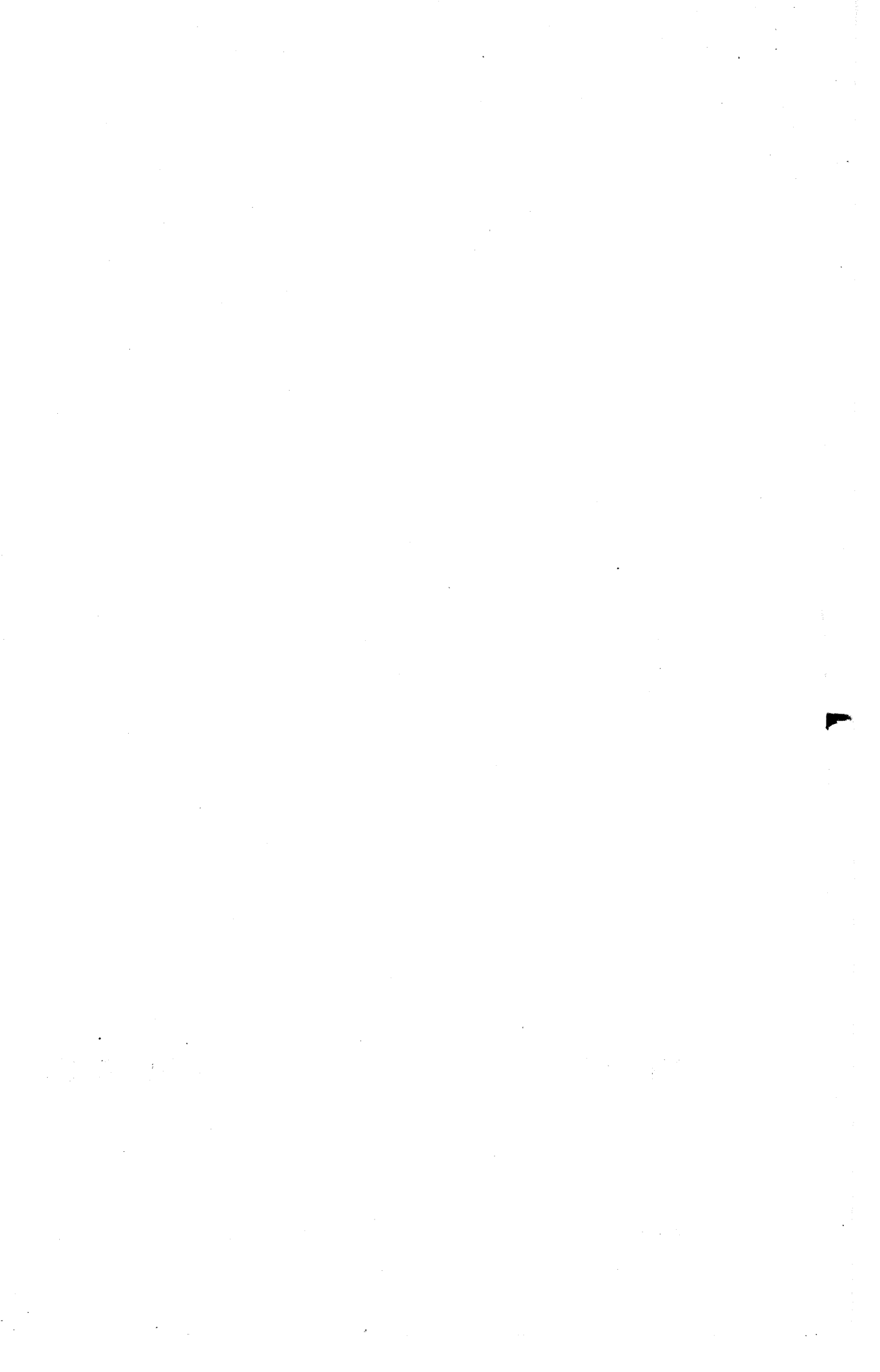
—◆—
PRIX NET : 15^f

AU MÉNESTREL **PARIS** **HEUGEL & C^{IE}**
2^{bis} Rue Vivienne

—◆—
PROPRIÉTÉ DE L'AUTEUR

Tous droits de Reproduction et de Traduction réservés en tous pays

Chosed 3/4
MT
1861



INSTITUT DE FRANCE.

Académie des Beaux-Arts.

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

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

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

« Le travail de M^r TH. DUBOIS est un complément et un commentaire dont l'utilité théorique et pratique n'échappera à personne.

« En effet, l'auteur profitant d'une expérience de 48 années d'un professorat fécond en résultats, ne laisse aucun point de théorie dans le doute, aucun détail de réalisation inexplicé; il met à même les élèves qui veulent faire des études *sérieuses*, de tout comprendre, de tout approfondir, de tout analyser, et surtout d'écrire avec une grande pureté, une grande clarté et une grande élégance, tout en ne rejetant aucun des éléments dont l'art moderne s'est enrichi.

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

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

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



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

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

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

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

Pour copie certifiée conforme,

Le Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

Signé: COMTE H^{ri} DELABORDE.

Pour copie conforme,

Le Chef du Bureau des Théâtres,

Signé: EUG. DES CHAPELLES.

INTRODUCTION.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Paris, le 3 Août 1889.

Th. DUBOIS.

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

NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

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

DES INTERVALLES.

§ 2^{bis} — MOYEN PRATIQUE DE MESURER LES INTERVALLES ET DE RECONNAÎTRE LEUR QUALITÉ.

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



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

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

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

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

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

§ 3^{bis} — La 2^{de} diminuée et la 7^{me} augmentée n'étant pas des Intervalles réels, mais bien des Intervalles enharmoniques, il nous paraît inutile de les faire figurer dans les exercices sur les Intervalles.

§ 4^{bis} — On appelle aussi ces sortes d'intervalles : *sous-diminués* et *sur-augmentés*, mais ils se présentent rarement.

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

Exercices sur les Intervalles.

1^o — Ecrire, sur une portée supérieure, les notes formant les intervalles indiqués ci-dessous.

The exercises are written on a single treble clef staff with a key signature of one flat (Bb). The intervals are as follows:

- Unisson: C4 to C4
- Int^{lle} chrom.: C4 to C#4
- 2^{de} min.: C4 to Db4
- 2^{de} maj.: C4 to D4
- 2^{de} augm.: C4 to D#4
- 3^{ce} dim.: C4 to Eb4
- 3^{ce} min.: C4 to D4
- 3^{ce} maj.: C4 to E4
- 3^{ce} augm.: C4 to E#4
- 4^{te} dim.: C4 to Fb4
- 4^{te} juste: C4 to F4
- 4^{te} augm.: C4 to F#4
- 4^{te} sur augm.: C4 to Gb4
- 5^{te} sous dim.: C4 to G#4
- 5^{te} dim.: C4 to Gb4
- 5^{te} juste: C4 to G4
- 5^{te} augm.: C4 to G#4
- 6^{te} dim.: C4 to Ab4
- 6^{te} min.: C4 to F4
- 6^{te} maj.: C4 to G4
- 6^{te} augm.: C4 to G#4
- 7^{me} dim.: C4 to Ab4
- 7^{me} min.: C4 to Gb4
- 7^{me} maj.: C4 to G4
- 8^{ve} dim.: C4 to Ab4
- 8^{ve} juste: C4 to A4
- 8^{ve} augm.: C4 to A#4

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

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

Unisson	Int ^{lle} chrom.	2 ^{de} min.	2 ^{de} maj.	2 ^{de} augm.	3 ^{ce} dim.	3 ^{ce} min.
3 ^{ce} maj.	3 ^{ce} augm.	4 ^{te} dim.	4 ^{te} juste	4 ^{te} augm.	4 ^{te} sur augm.	5 ^{te} sous dim.
5 ^{te} dim.	5 ^{te} juste	5 ^{te} augm.	6 ^{te} dim.	6 ^{te} min.	6 ^{te} maj.	6 ^{te} augm.
7 ^{me} dim.	7 ^{me} min.	7 ^{me} maj.	8 ^{ve} dim.	8 ^{ve} juste		

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

LIVRE PREMIER.

Des Accords.

§ 12^{bis} — Cependant, dans la pratique des renversements, pour éviter toute confusion, nous compterons les intervalles à partir de la *note de basse*. On distinguera donc entre les deux termes: *Fondamentale*, dont la définition est donnée au § 12, et *Note de basse*, qui indique la note placée à la basse.

PREMIÈRE PARTIE.

Harmonie consonante.

CHAPITRE I.

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

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

Après le présent § 23^{bis}, faire les exercices suivants :

EXERCICES.

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

Procéder pour ce travail comme il suit:

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

CHAPITRE II.

Réalisation de l'harmonie.

ARTICLE III.

DES NOTES DOUBLÉES DANS LES ACCORDS.

§ 32^{bis} — L'unisson est toléré: 1°_Entre les deux parties inférieures, sur le temps fort ou faible, s'il n'a pas une longue durée.

EX:

2°_Entre les autres parties, mais seulement sur un temps faible, soit par mouvement oblique, soit par mouvement contraire (Voir § 46) et par degrés conjoints, au moins dans une partie.

EX:

3°_Entre le soprano et l'alto, quand une phrase musicale se termine à la partie supérieure par la tonique précédée du 2^{me} degré.

EX:

§ 33^{bis} — 1°_Il est à remarquer que la doublure de la 3^{ce} de l'accord parfait majeur est généralement plus dure que celle de l'accord parfait mineur. Cependant elle est souvent d'un heureux effet lorsqu'elle a lieu entre le soprano et l'alto ou entre le soprano et le ténor.

EX:

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

EX:

2°_ Pour éviter des difficultés de réalisation et aussi un effet peu satisfaisant, on doit éviter de doubler la 5^{te} dans l'accord de 5^{te} diminuée ayant pour fondamentale le second degré de la gamme mineure.

§ 35^{bis} — Si cependant la note sensible n'appartient pas à l'accord du 5^{me} degré, elle peut à la rigueur se doubler.

EX:

ARTICLE IV.

DU CHOIX DES NOTES A SUPPRIMER.

§ 37^{bis} — Dans les études scolastiques, en écrivant soit à 4, soit à 3 parties, on ne doit pas supprimer la 3^{ce}.

Après le § 38, faire les exercices suivants :

EXERCICES.

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

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

EX:

ARTICLE V.

RÈGLES ET OBSERVATIONS CONCERNANT LE MOUVEMENT MÉLODIQUE.

Les § 42, 42^{bis}, 43 et 44 sont *remplacés* par ce qui suit :

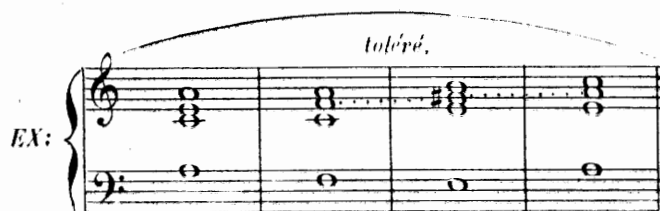
(Les règles ainsi établies sur le mouvement mélodique sont *complètes*).

1^o — Les intervalles mélodiques permis sont : l'intervalle chromatique, la 2^{de} mineure, la 2^{de} majeure, la 3^{ce} mineure, la 3^{ce} majeure, la 4^{te} juste, la 5^{te} juste, la 6^{te} mineure et l'8^{ve}.

2^o — Tous les autres intervalles sont proscrits, à l'exception de la 5^{te} diminuée et de la 4^{te} diminuée, qui sont tolérées à la partie supérieure, lorsque la 2^{de} note est note sensible montant à la tonique.

EX:

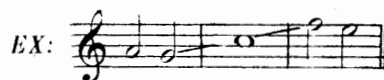
3° - La seconde augmentée peut aussi être tolérée, mais avec une grande réserve, et seulement dans les parties intermédiaires, lorsqu'il y a impossibilité de faire autrement. La 2^{de} note doit également être note sensible et monter à la tonique.

EX: 


4° - Quand on franchit l'intervalle de 7^e ou de 9^e en deux mouvements, l'un des deux doit être une seconde.

EX: 

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

EX: 

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

EX: 

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

EX: 

2° - Si l'accord suivant ne contient pas la tonique, ou encore si la note sensible n'appartient pas à l'accord du 5^e degré.

EX: 

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

EXERCICES.

Indiquer dans les enchaînements d'accords suivants :

1° Les mouvements mélodiques défendus et leur nature ;

2° Les notes sensibles qui font une mauvaise résolution ;

3° Les mouvements mélodiques tolérés. Dans les 5 premiers enchaînements, nous donnons des exemples de la manière de procéder.

6^{le} maj: défendu. Note sensible, mauv. résolution. 2^{de} augm: toléré. 7^e en deux sauts, toléré. 7^e en deux sauts, défendu.

en DO maj: en LA min

en SI b maj: en SOL min: en FA maj:

en MI b maj: en DO min:

en LA b maj: en MI min:

DES RAPPORTS HARMONIQUES PROVENANT DU MOUVEMENT
RESPECTIF DES PARTIES.

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

(Les règles ainsi établies sur les 5^{tes} et 8^{ves} consécutives, et sur les 5^{tes} et 8^{ves} directes, sont *complètes*).

QUINTES ET OCTAVES CONSÉCUTIVES.

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

très mauvais.

EX:

Deux unissons consécutifs sont également défendus, de même que *l'unisson* succédant à l'8^{ve} par mouvement contraire, et réciproquement.

très mauvais.

EX:

EXERCICES.

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

QUINTE ET OCTAVE DIRECTE.

On appelle ainsi la 5^{te} et l'8^{ve} amenées entre deux parties *par mouvement direct*.⁽¹⁾

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

QUINTE DIRECTE ENTRE LES PARTIES EXTRÊMES.

La 5^{te} amenée par mouvement direct entre les parties extrêmes est permise :

1^o Sur l'accord du 1^{er} et du 5^e degré, si la partie supérieure procède par mouvement conjoint.

EX:

2^o Sur les autres degrés, si la partie supérieure procède par 2^{de} mineure descendante.

EX:

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

La 5^{te} amenée par mouvement direct entre une partie intermédiaire et une autre partie quelconque est permise :

1^o Sur tous les degrés, si la partie la plus élevée des deux procède par mouvement conjoint.

EX:

(1) La plupart des Traités les désignent sous le nom de 5^{te} et 8^{ve} cachées.

2° Sur les trois bons degrés seulement, si c'est la partie inférieure qui procède par mouvement conjoint.

EX:

permis. défendu. défendu. défendu. permis. permis.

3° Sur tous les degrés et même par mouvement disjoint dans les deux parties, si l'une des deux notes formant la 5^{te} est commune aux deux accords qui s'enchaînent.

EX:

permis.

REMARQUE.- La dureté de certaines 5^{tes} directes peut être souvent évitée en doublant la 3^{ce} du 2^d accord: excellent moyen sur lequel nous appelons particulièrement l'attention des élèves.

EX:

avec la 3^{ce} du 2^d accord doublé.

au lieu de:

OCTAVE DIRECTE ENTRE LES PARTIES EXTRÊMES.

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

EX:

permis. défendu.

la mineur.

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

EX:

toléré dans les cas difficiles. meilleur que les deux précédents. défendu

4^e degré. 5^e degré. tonique.

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

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

EX:

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

EX:

Mais si les deux parties procèdent par mouvement disjoint, elle est défendue ;

EX:

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

EX:

UNISSON DIRECT.

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

EX:

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

EX:

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

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

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

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

EX:

The example shows two measures of music. The first measure is labeled 'mouv^t de basse' and the second '1^{re} reproduction symétrique'. The first measure has a bass line moving from C2 to G2 and a treble line with chords C4-E4-G4 and F4-A4-C5. The second measure has a bass line moving from G2 to C3 and a treble line with chords G4-B4-D5 and F4-A4-C5. The third measure is labeled '2^e reprod^{on}' and the fourth 'mouv^t de basse'. The third measure has a bass line moving from C3 to G2 and a treble line with chords C4-E4-G4 and F4-A4-C5. The fourth measure has a bass line moving from G2 to C2 and a treble line with chords G4-B4-D5 and F4-A4-C5. The fifth measure is labeled '1^{re} reproduction symétrique' and the sixth '2^e reprod^{on}'. The fifth measure has a bass line moving from C2 to G1 and a treble line with chords C4-E4-G4 and F4-A4-C5. The sixth measure has a bass line moving from G1 to C1 and a treble line with chords G4-B4-D5 and F4-A4-C5. Brackets above the treble line indicate 'Symétrie des parties supérieures' for the first two measures and the last two measures.

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

EX:

The example shows two measures of music. The first measure has a treble line with a chord C4-E4-G4 and a bass line with a note C2. The second measure has a treble line with a chord G4-B4-D5 and a bass line with a note G1. A diagonal line connects the G4 in the first measure to the G1 in the second measure, labeled 'Triton'. A bracket above the treble line is labeled 'dur et mauvais'.

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

EX:

The example shows two measures of music. The first measure has a treble line with a chord C4-E4-G4 and a bass line with a note C2. The second measure has a treble line with a chord G4-B4-D5 and a bass line with a note G1. A diagonal line connects the G4 in the first measure to the G1 in the second measure, labeled 'Triton'. A bracket above the treble line is labeled 'bon'.

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

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

RÉSUMÉ DES RÈGLES PRÉCÉDENTES

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

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

1° - Faire choix de positions ni trop serrées ni trop larges.

2° - Ne pas dépasser l'étendue ordinaire des voix, et si on aborde les *limites extrêmes*, soit à l'aigu, soit au grave, *ne pas s'y maintenir longtemps*.

3° - Ne pas faire de croisements.

4° - Doubler de préférence la fondamentale de l'accord; ne doubler la tierce que si la pureté de la réalisation l'exige, et surtout si cette tierce est une des *bonnes notes du ton*.

5° - Ne pas doubler en unisson, sauf dans les cas consignés aux notes supplémentaires (§ 32 bis).

6° - En cas de suppression d'une note, supprimer de préférence la 5^{te} de l'accord; ne jamais supprimer la tierce.

7° - Ne pas mettre entre le Soprano et l'Alto, ni entre l'Alto et le Ténor une distance plus grande que l'8^{ve}.

8° - Ne pas faire d'intervalle mélodique diminué ni augmenté (sauf ceux indiqués comme tolérés par nos notes supplémentaires), ni d'intervalle plus grand que la 6^{te} mineure, l'8^{ve} exceptée.

9° - Faire rigoureusement monter la sensible à la tonique; ne la faire descendre que dans la succession du 5^e au 6^e degré *du mode majeur*, si la note placée au dessus d'elle fait entendre la tonique dans l'accord suivant.

10° - Procéder *le plus possible par intervalles conjoints* ou peu disjoints, surtout à 4 parties.

11° - Éviter *autant que possible* le mouvement direct dans toutes les parties à la fois, surtout à 4 parties.

12° - Ne pas faire entre deux parties deux quintes justes, ni deux octaves consécutives, même par mouvement contraire.

13° - Éviter les fautes de 5^{tes} et d'8^{ves} provenant d'un mouvement direct. (Voir les règles spéciales données plus haut).

14° - Si une formule de basse se reproduit symétriquement, *observer également la symétrie* dans la réalisation.

15° - Dans l'enchaînement du 5^e au 4^e degré, ne pas mettre la relation du *triton* dans les *deux parties extrêmes*.

16° - Terminer toutes les basses en doublant la fondamentale à la partie supérieure, et autant que possible par la sensible montant à la tonique (Voir observation page 47 du Traité).

N. B. - Quelques unes des règles et observations que nous avons vues et formulées jusqu'ici, ne trouveront peut-être pas leur application immédiate dans les exercices qui vont suivre; elles n'en doivent pas moins dès à présent être fixées dans l'esprit et dans la mémoire.

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

RECOMMANDATIONS TRÈS IMPORTANTES POUR L'ÉLÈVE AU DÉBUT DE SES ÉTUDES SUR LA RÉALISATION.

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

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

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

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

EX :

EXERCICES PRÉPARATOIRES SUR LA RÉALISATION.

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

La réalisation à 3 parties autorise souvent une distance plus grande que l'8^{ve} entre les deux parties supérieures:

EX:

à 3 parties.

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

En UT maj.

En LA min.

En MI b maj.

En SOL maj.

En SI b maj.

En SI min.

En FA maj.

En RÉ min.


ACCORDS DE TROIS SONS.

ÉTAT DIRECT.

EXERCICES DE RÉALISATION.

1^o - Réaliser les Basses du Traité, page 17, avec le nombre de parties indiquées par l'auteur.

Pour guider l'élève dans la réalisation de ces premières Basses, nous indiquons ci-dessous en toutes lettres la manière de disposer les parties supérieures du 1^{er} accord de chaque leçon: Ainsi

ainsi $\left. \begin{array}{l} SI \\ SOL \\ RÉ \end{array} \right\}$ veut dire: 

N^o 1 $\left\{ \begin{array}{l} SOL \\ MI \\ DO \end{array} \right.$; le même à 3 parties $\left\{ \begin{array}{l} SOL \\ MI \end{array} \right.$ - N^o 2 $\left\{ \begin{array}{l} LA \\ MI \\ DO \end{array} \right.$ - N^o 3 $\left\{ \begin{array}{l} RÉ \\ SI \\ FA \end{array} \right.$ - N^o 4 $\left\{ \begin{array}{l} DO \\ SOL \\ MI \end{array} \right.$

N^o 5 $\left\{ \begin{array}{l} LA \\ RÉ \end{array} \right.$ - N^o 6 $\left\{ \begin{array}{l} SI \\ FA \\ RÉ \end{array} \right.$; le même à 3 parties $\left\{ \begin{array}{l} SI \\ RÉ \end{array} \right.$ - N^o 7 $\left\{ \begin{array}{l} DO \\ LA \\ MI \end{array} \right.$ - N^o 8 $\left\{ \begin{array}{l} SOL \\ MI \\ DO \end{array} \right.$

2^o - Réaliser ensuite à 4 parties les Basses suivantes. Nous indiquons comme ci-dessus la manière de disposer les parties supérieures du 1^{er} accord de chaque leçon.


N^o 1  $\left. \begin{array}{l} SI \\ SOL \\ RÉ \end{array} \right\}$


N^o 2  $\left. \begin{array}{l} SI \\ FA \\ RÉ \end{array} \right\}$

N^o 3  $\left. \begin{array}{l} RÉ \\ FA \\ SI \end{array} \right\}$


N^o 4  $\left. \begin{array}{l} MI \\ SOL \\ SI \end{array} \right\}$

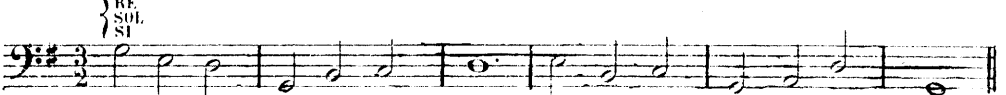
N^o 5  $\left. \begin{array}{l} DO \\ SOL \\ MI \end{array} \right\}$

N^o 6  $\left. \begin{array}{l} RÉ \\ LA \\ FA \end{array} \right\}$

N^o 7  $\left. \begin{array}{l} MI \\ SOL \\ SI \end{array} \right\}$

N^o 8  $\left. \begin{array}{l} RÉ \\ SOL \\ SI \end{array} \right\}$

N^o 9  $\left. \begin{array}{l} SOL \\ MI \\ DO \end{array} \right\}$

N^o 10  $\left. \begin{array}{l} RÉ \\ SOL \\ SI \end{array} \right\}$

CHAPITRE III.

Passer provisoirement l'Article I.

ARTICLE II.

DE L'IMPORTANCE RELATIVE DES DIFFÉRENTS DEGRÉS.

Passer provisoirement le § 62.

CHAPITRE IV.

LOIS QUI RÉGISSENT L'ENCHAÎNEMENT DES ACCORDS.

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

EXERCICES.

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

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

1^o— Le mouvement de 6^{te} majeure est praticable à la basse, du 1^{er} au 6^e degré du mode majeur; et celui de 5^{te} diminuée, du 6^e au 2^e degré du mode mineur.



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



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

EX: 

ENCHAÎNEMENTS DE DEUXIÈME ORDRE.

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

ENCHAÎNEMENTS DE TROISIÈME ORDRE.

§ 69^{bis} — L'enchaînement par 3^{ce} supérieure aboutissant à un mauvais degré est praticable s'il se produit sur un temps faible et avec une valeur relativement courte;

EX: 

RÉSUMÉ DU CHAPITRE V.

Après avoir lu ce Résumé (page 23 du Traité) en tenant compte de la modification apportée par le § 69^{bis}, faire les exercices suivants:

EXERCICES.

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

CHAPITRE V.

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

ARTICLE II.

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

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

EX:

The example shows two staves. The treble staff contains six measures of chords, and the bass staff contains six measures of single notes. Brackets above the treble staff indicate that the first two measures and the last two measures are to be avoided ('à éviter.'), while the middle two measures are considered good ('bon.').

RÈGLES SUPPLÉMENTAIRES CONCERNANT LES 5^{tes} ET 8^{ves} HARMONIQUES.

§ 83^{bis} — Le § 83 ne sera applicable qu'en ce qui concerne les 5^{tes} et non les 8^{ves}.

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

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

EX:

The first example shows a sequence of five chords. The first is labeled 'bon.', the second 'mauvais.', the third 'bon.', the fourth 'mauvais.', and the fifth 'bon.'. The voice leading is smooth, with each note moving to the next chord by a step or half-step. The second example shows a sequence of four chords. The first is labeled 'mauvais.', the second 'bon.', the third 'mauvais.', and the fourth 'bon.'. The voice leading is awkward, with some notes moving by leaps or in a way that creates a harsh effect.

2° - Les 5^{tes} et 8^{ves} consécutives, même séparées par un ou plusieurs changements, sont non seulement défendues d'un temps fort à un temps fort;

EX:

The example shows a sequence of five chords. The first chord is a triad, and the subsequent chords are dyads. A slur is placed over the entire sequence, and the word 'mauvais.' is written above it, indicating that this progression is considered bad and should be avoided.

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

EX:

The example shows a sequence of four chords. The first chord is a triad, and the subsequent chords are dyads. A slur is placed over the entire sequence, and the words 'à éviter.' are written above it, indicating that this progression is to be avoided.

à moins que la place que telle position occupe dans la mesure, ou la durée relative des diverses positions ne fasse disparaître le mauvais effet des 5^{tes} ou des 8^{ves}.

EX:

The example shows a sequence of four chords. The first chord is a triad, and the subsequent chords are dyads. A slur is placed over the entire sequence, and the word 'toléré.' is written above it, indicating that this progression is tolerated.

3° - Les 5^{tes} et 8^{ves} consécutives par mouvement contraire sont tolérées (surtout si elles n'ont pas lieu entre les deux parties extrêmes), lorsqu'elles sont séparées, dans les deux parties qui les produisent, par une ou plusieurs notes intermédiaires d'une valeur suffisamment appréciable.

EX:

Passer provisoirement les § 89 et 90.

ARTICLE III.

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

Passer provisoirement le § 93.

ARTICLE IV.

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

Passer provisoirement les § 94 et 95.

ARTICLE V.

CONSIDÉRATIONS SUR LA DURÉE DES POSITIONS ET SUR LES SILENCES.

Supprimer le § 97.

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

CHAPITRE VI.

De la Basse chiffrée.

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

1° - Pendant la durée d'une ligne horizontale, on peut conserver ou changer à volonté la position des parties supérieures.

EX:

2° - Le chiffre est quelquefois placé sur un silence précédant la note.

EX:

3° - La petite barre oblique, de bas en haut, indique les intervalles diminués.

EX:

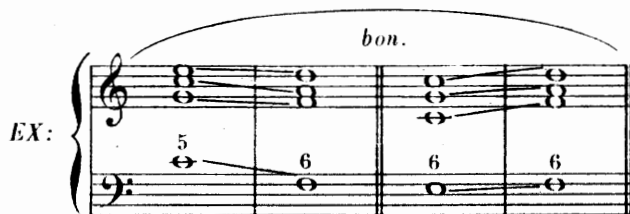
CHAPITRE VII.

Renversements des accords consonants.

ARTICLE I.

DU PREMIER RENVERSEMENT.

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

EX: 

§ 105^{bis}. — Ce mauvais effet disparaît même avec le 1^{er} renversement d'accords autres que ceux des trois bons degrés.

EX: 

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

EX: 

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

EX: 

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

EX:

§ 106^{bis}. — La doublure de la *note de basse* du 1^{er} renversement à la partie supérieure peut même se faire dans les conditions suivantes :

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

Mozart et Gluck notamment l'ont souvent pratiquée.

EX:

2^o — Dans les changements d'état ou de position de l'accord.

EX:

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

EX:

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

2^e REMARQUE. — L'emploi du 1^{er} renversement dans le mode mineur donne lieu à l'observation suivante :

Deux quintes sont permises si la 2^{de} est diminuée, mais seulement entre les deux parties du milieu.

EX:

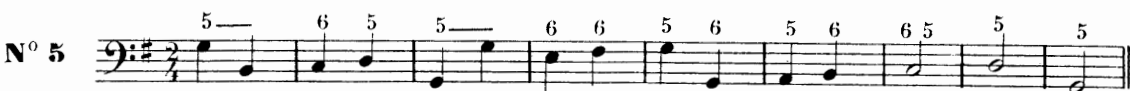
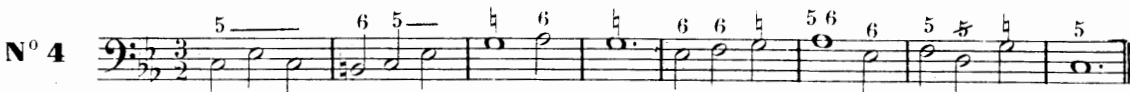
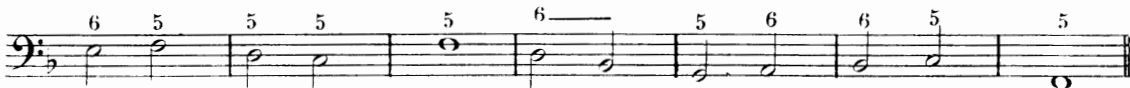
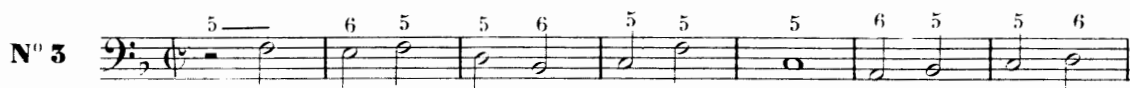
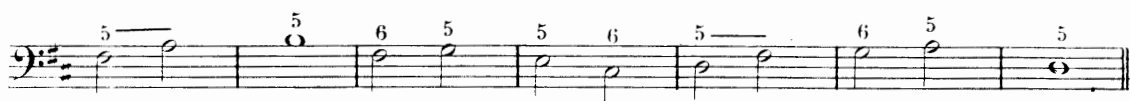
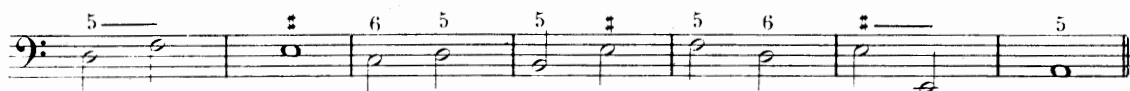
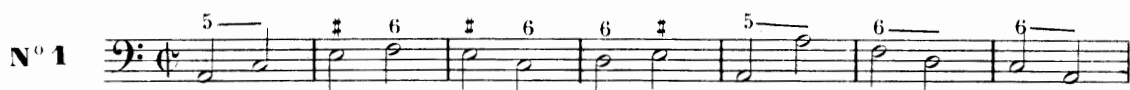
Après la précédente remarque, faire les exercices suivants :

ACCORDS DE 3 SONS.

1^{er} RENVERSEMENT.

1^o—Réaliser les basses du *Traité*, page 35, avec le nombre de parties indiquées par l'auteur.

2^o—Réaliser ensuite à 4 parties les basses suivantes :

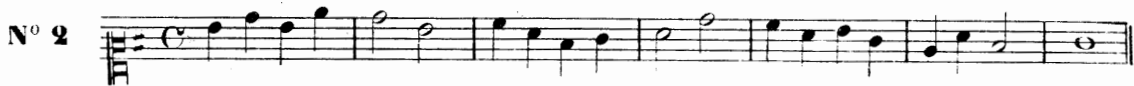
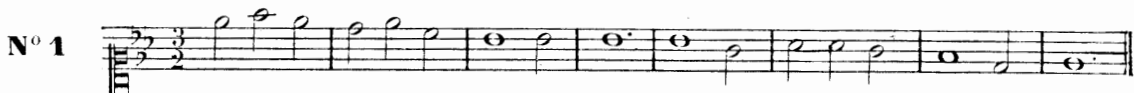


3^o—Réaliser les chants donnés du *Traité*, page 35.— Se conformer toujours aux prescriptions du § 71 en y adjoignant la faculté de se servir du 1^{er} renversement. On n'est pas obligé de changer la fondamentale sous chaque note du chant, mais on peut, soit la conserver, soit passer de la fondamentale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

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

4^o—Réaliser les chants donnés suivants :



(HARMONIE DE L'AUTEUR, page 202).



ARTICLE II.

DU SECOND RENVERSEMENT.

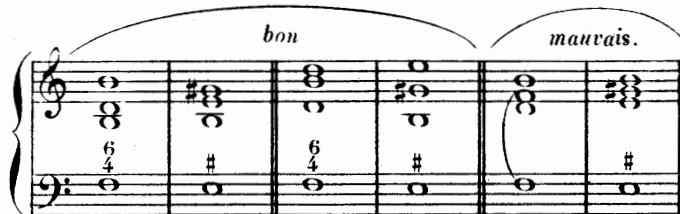
§ III^{bis}. — Pour plus de précision, nous dirons que la fondamentale doublée est d'un bon effet lorsqu'elle a fait partie de l'accord précédent et qu'elle se prolonge par mouvement oblique sur l'accord suivant (Voir l'exemple du Traité). Autrement, il est préférable de ne pas la doubler.

EX:  *faible.* Cet exemple doit être écrit ainsi:  *très bon.*

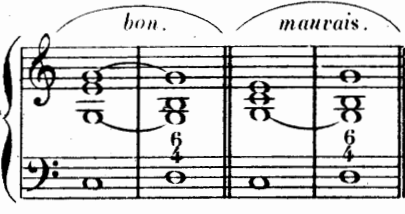

Cette doublure pourrait pourtant se faire dans le cas où l'on voudrait s'en servir pour descendre la position des accords qui suivent.

EX:  *bon.*

§ III^{ter}. — Dans le second renversement du second degré du mode mineur, on doit doubler la 4^{te} ou la 6^{te}, et non la note de basse.

EX:  *bon* *mauvais.*

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

EX:  *bon.* *mauvais.* Quant à la résolution, il suffit qu'elle soit faite par l'une des deux parties.  *EX:*

Après la précédente remarque, faire l'exercice suivant :

EXERCICE.

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

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

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

EX:



3° - Si l'accord de 4^{te} et 6^{te} ainsi amené est suivi de celui de la dominante, on doit préférentiellement faire descendre la 4^{te} supérieure d'un demi-ton diatonique.

EX:



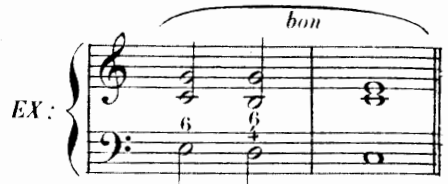
Après le § 113, faire l'exercice suivant :

EXERCICE.

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

§ 114^{bis} - A 3 parties, on ne peut toujours faire résoudre la quarte, et on écrit ainsi :

EX:



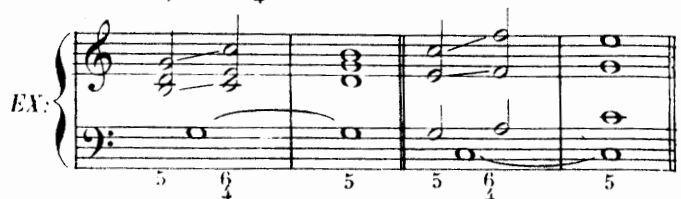
§ 115^{bis} - Ce paragraphe doit être modifié ainsi : Deux seconds renversements ne peuvent jamais s'enchaîner entre eux, sinon lorsque la quarte de *l'un des deux* est augmentée ;

EX:



N. B. Dans les exemples suivants, l'8^{ve} directe, arrivant sur la 4^{te} d'un second renversement, est tolérée ;

EX:



Après le § 116, faire l'exercice suivant :

EXERCICE.

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

Après le § 117, faire les exercices suivants:

EXERCICES.

ACCORDS DE 3 SONS.

2^d RENVERSEMENT.

Réaliser les Basses suivantes:

N° 1

N° 2

N° 3

N° 4

N° 5

N° 6

N° 7

N° 8

CHAPITRE VIII.

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

CHAPITRE IX.

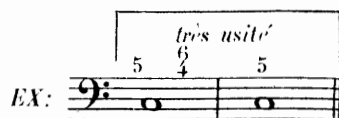
Des cadences.

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

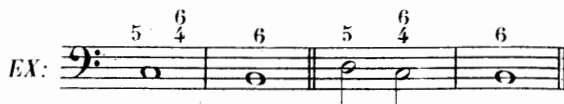
Nous devons rappeler ici qu'à part l'emploi exceptionnel qu'on peut faire de la 4^{te} et 6^{te}, emploi indiqué au § 116, elle ne doit se pratiquer que comme renversement des trois meilleurs degrés.

Voici dans quelles conditions :

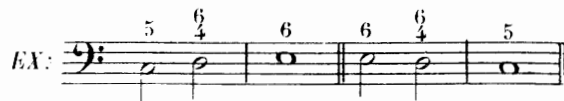
1^o — Sur la tonique (renvers^t du 4^e degré), précédé et suivi de l'accord parfait du même degré.



Ou bien, mais rarement, suivi de l'accord de 6^{te} du 7^e degré ;



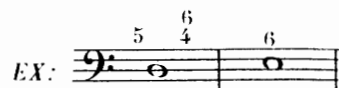
2^o — Sur le second degré (renv^t du 5^e), placé entre l'accord de la tonique à l'état direct et son 1^{er} renversement.



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

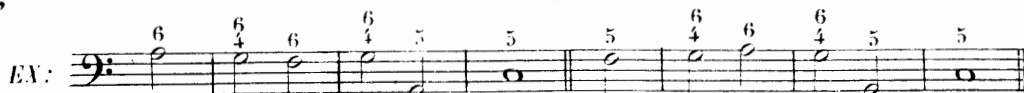


Ou bien encore, mais rarement, précédé de l'accord parfait du même degré ;



3^o — Sur la dominante (renvers^t du 4^{er} degré), servant généralement pour faire les cadences (Voir les exemples du Traité). *Emploi très fréquent.*

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



Ou encore, en dehors des cadences, dans les mêmes conditions que sur le 1^{er} et sur le 2^e degré ;

EX:

EX:

N.B. —Lorsqu'on passe du 2^e renvers^t à un autre état de l'accord, et vice versa (ce qu'on ne peut faire qu'avec les renversements des trois meilleurs degrés), on doit toujours observer le principe de la résolution de la 4^{te} ;

EX:

REMARQUE. — On a pu constater par tous les exemples qui précèdent, qu'en dehors de la 4^{te} et 6^{te} attaquée sans préparation sur la dominante pour faire les cadences, ce renvers^t procède toujours à la basse par mouvement oblique ou par degré conjoint, tant pour sa préparation que pour sa résolution.

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

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

RÉSUMÉ.

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

1^{er} et 5^e — Presque toujours l'accord parfait ;

EX:

Rarement l'accord de 6^{te}. En ce cas, la basse procède le plus souvent par degré conjoint ascendant.

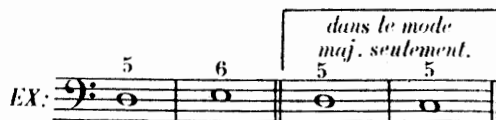
EX:

Pour l'emploi de la 4^{te} et 6^{te}, voir les indications spéciales données plus haut.

2^e — Toujours l'accord parfait si la basse procède par degrés disjoints ;



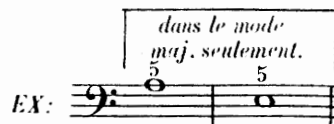
Et rarement si elle procède par degré conjoint ;



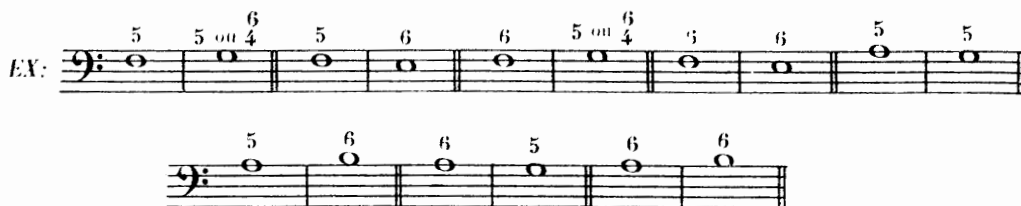
Pour l'emploi de la 4^{te} et 6^{te}, voir les indications spéciales données plus haut.

3^e — Presque toujours l'accord de 6^{te}. EX:

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



4^e et 6^e — Indifféremment l'accord parfait ou l'accord de 6^{te}, surtout si la basse procède par degré conjoint ;



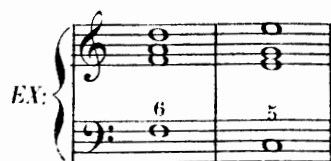
Mais plus souvent l'accord parfait si la basse procède par degrés disjoints ;



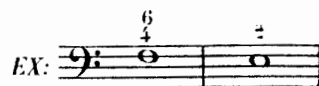
L'enchaînement suivant est pourtant très usité ;



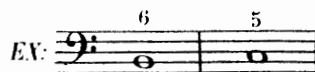
Celui-ci est également, principalement dans certaines cadences plagales ; et dans ce dernier cas avec la 3^e de l'accord final doublée ;



Dans le mode mineur le 6^e degré reçoit quelquefois l'accord de 4^{te} et 6^{te}. (La 4^{te} étant augmentée, n'a pas besoin de préparation) ;



7^e — Toujours l'accord de 6^{te} ;

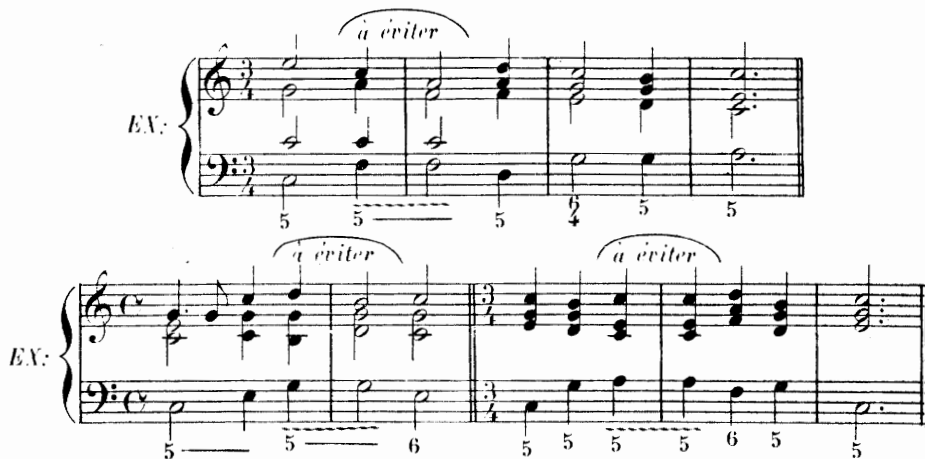


N.B. — Remarquer que les enchaînements sont d'autant plus doux et se relient d'autant mieux qu'ils ont entre eux plus de notes communes.

OBSERVATION IMPORTANTE CONCERNANT **TOUS** LES ACCORDS.

(HARMONIES SYNCOPEES.)

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

EX: 

Ce mauvais effet est atténué par le 1^{er} renversement;

EX: 

Et surtout par le 2^d formant cadence;

EX: 

Ou encore après une cadence, EX:



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

EX: 

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

EX: 

Après le § 419, faire les Exercices suivants :

EXERCICES SUR LES CADENCES.

ACCORDS DE 3 SONS.

ÉTAT DIRECT ET RENVERSEMENTS.

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

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

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

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

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

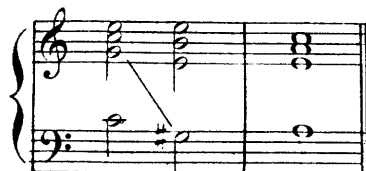
CHAPITRE X.

Des Modulations.

ARTICLE I.

RÈGLES SERVANT À RÉALISER PUREMENT LES MODULATIONS.

§ 125^{bis} — L'exemple suivant, donné par Reber, est généralement admis, même dans le style rigoureux :



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

EX:

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

REMARQUE. — Le 1^{er} de ces mouvements est plus doux encore sans modulation; on peut donc le pratiquer sans crainte.

EX:

en LA min.

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

1^o — Quand on double la 1^{re} note, faire procéder ensuite (autant que possible) les deux parties par mouvement contraire;

EX:

Bon à éviter autant que possible

2^o — Si on double la 2^{de} note, faire arriver (autant que possible) cette doublure également par mouvement contraire;

EX:

Bon à éviter autant que possible

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

EX:

très bon moins bon très bon moins bon

ARTICLE II.

DES TONS RELATIFS.

Après le § 132^{bis} du Traité, faire les Exercices suivants :

EXERCICES.

Indiquer par écrit les tons relatifs de 1^{re} et de 2^e classe de Sol maj. Mi \flat maj. Si min. et Fa min.

ARTICLE III.

DES MODULATIONS AUX TONS RELATIFS DE 1^{re} CLASSE.

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

EX :

d'UT maj. à SOL maj. d'UT maj. à SOL maj.

mauvais mauvais

2^e degré d'Ut. 3^e degré de Sol. 4^e degré d'Ut. 3^e degré de Sol.

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

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

EX :

de LA min. en UT maj. de LA min. en UT maj.

mauvais mauvais

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

Ces successions sont du reste beaucoup adoucies par le 1^{er} renversement, soit des deux accords, soit tout au moins du second ; mais il faut une certaine expérience pour les pratiquer opportunément dans ces conditions. Pour le moment il est préférable de s'en abstenir.

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

EXERCICES.

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

2°_Après avoir étudié la modulation du *Traité*, d'Ut maj. à Fa maj. pages 51 et 52, faire le tableau indiqué, avec l'emploi du deuxième degré de Fa maj.

3°_Après avoir étudié les textes et les exemples de la modulation d'Ut maj. à La min. page 52, faire le tableau complet de cette modulation.

4°_Faire les tableaux de la modulation de La min. à Ut maj. comme cela est indiqué page 53.

REMARQUES IMPORTANTES.

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

1°_On ne doit quitter le ton primitif que sur les degrés qui permettent de se conformer au contenu du § 135^{bis}.

2°_Lorsqu'on entre dans le ton nouveau par un degré autre que le 5^e, on doit toujours avant de conclure, faire entendre l'accord ou un renversement de ce 5^e degré.

3°_On doit éviter de quitter le mode min. sur le 2^e degré, l'emploi de ce moyen de modulation étant presque toujours défectueux et exigeant une grande expérience.

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

5°_On doit toujours indiquer (comme Reber le fait dans ses exemples) sur quel degré on quitte le ton primitif et par quel degré on entre dans le ton nouveau.

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

EX:

The image shows two musical examples of modulation. The first example, labeled "bon", shows a modulation from C major to G major. The pivot note is D, which is the fifth degree of C major and the second degree of G major. The second example, labeled "mauvais", shows a modulation from C major to G major. The pivot note is D, which is the second degree of C major and the fifth degree of G major. The notation includes treble and bass clefs, and various chord symbols.

7°_Indiquer par une petite + les versions qui paraîtront les moins bonnes.

ARTICLE IV.**DES MODULATIONS AUX TONS RELATIFS DE 2^e CLASSE.**

Après le § 139, faire les Exercices suivants :

EXERCICES.

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

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

Il suffira de faire un exemple seulement de chaque modulation.

- 1^o—D'Ut maj. à Ré min. Quitter Ut sur tous les degrés; entrer en Ré par le 6^e degré.
- 2^o—D'Ut maj. à Ré min. Quitter Ut sur tous les degrés; entrer en Ré par le 4^e.
- 3^o—D'Ut maj. à Ré min. Quitter Ut sur tous les degrés; entrer en Ré par le 2^e.
- 4^o—D'Ut maj. à Mi min. Quitter Ut sur les 1^{er}, 3^e, 5^e et 6^e degrés; entrer en Mi par le 2^e.
- 5^o—De La min. à Sol maj. Quitter La sur les 1^{er} et 5^e degrés; entrer en Sol par le 1^{er}.
- 6^o—De La min. à Sol maj. Quitter La sur les 1^{er}, 4^e, 5^e et 6^e degrés; entrer en Sol par le 4^e.
- 7^o—De La min. à Sol maj. Quitter La sur les 1^{er} et 5^e degrés; entrer en Sol par le 6^e.
- 8^o—De La min. à Fa maj. Quitter La sur les 1^{er}, 4^e, 5^e et 6^e degrés; entrer en Fa par le 5^e.
- 9^o—De La min. à Fa maj. Quitter La sur les 1^{er}, 4^e, 5^e et 6^e degrés; entrer en Fa par le 2^e.
- 10^o—De La min. à Mi min. Quitter La sur les 1^{er}, 4^e, 5^e et 6^e degrés; entrer en Mi par le 6^e.
- 11^o—De La min. à Mi min. Quitter La sur le 1^{er} degré; entrer en Mi par le 2^e.
- 12^o—De La min. à Ré min. Quitter La sur les 1^{er}, 4^e, 5^e et 6^e degrés; entrer en Ré par le 2^e.
- 13^o—De La min. à Ré min. Quitter La sur les 1^{er}, 4^e et 6^e degrés; entrer en Ré par le 6^e.

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

Après le § 141, faire les Exercices suivants :

EXERCICES.

MODULATIONS AUX TONS RELATIFS DE 1^{re} ET DE 2^e CLASSE.

CHANTS DONNÉS À RÉALISER.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 203)

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

1^o **SOL maj.**
LA min. **DO maj.**
FA maj. **DO maj.**

2^o **SI min.** **SOL maj.**
LA b maj. **FA min.**

3^o

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

SUPPLÉMENT CONCERNANT LES MODULATIONS AUX TONS ÉLOIGNÉS.

L'observation du § 448 a une grande importance; on doit donc s'efforcer de donner toujours aux accords de transition *une valeur suffisante* pour qu'il n'y ait pas de brusquerie dans les modulations.

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

1^o - Par plusieurs petites modulations à des tons relatifs les uns des autres.

EX: **Ut majeur.** **Sol maj.** **Si min.** **Fa # min.**
 1 2 3 4 5 6
 D'Ut maj. à Fa # min.

EX:

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

EX:

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

EX:

5° - Par l'enharmonie.

EX:

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

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

EX:

s'explique comme mod^{on} de Do maj. à Do min. s'explique par l'accord de Do min. sous-entendu. s'explique comme mod^{on} de Do maj. en La min.

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

Après le précédent supplément, faire les Exercices suivants :

EXERCICES.

MODULATIONS AUX TONS ÉLOIGNÉS.

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

EXERCICES.

D'Ut maj. à Mi maj. — De Ré maj. à La \flat maj. — De Sol min. à Si \natural maj.
 De La maj. à Ut maj. — De Si min. à Fa maj. — De Mi \sharp maj. à Ut min.
 De Do maj. à Fa \sharp maj. — De Si \flat maj. à La \flat min.

Réaliser les deux Basses pages 59 et 60 du Traité. (1)

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

Réaliser ensuite la Basse et le Chant suivants :

BASSE DONNÉE.

The image shows three staves of bass clef musical notation. The first staff contains a sequence of notes with fingerings (5, 5, 5, $\flat 5$, $\flat 6$, $\flat 5$, 5, $\flat 5$, $\flat 6$, $\flat 6$, 5, 5) and accidentals ($\flat 6$, $\flat 5$, $\flat 6$, $\flat 5$). The second staff contains notes with fingerings (5, 6, $\sharp 6$, \sharp , $\flat 6$, $\sharp 5$, $\flat 6$, 5, $\flat 5$, \flat , \sharp) and accidentals ($\sharp 6$, $\flat 6$, $\sharp 5$, $\flat 6$, $\flat 5$, \flat , \sharp). The third staff contains notes with fingerings ($\flat 6$, $\flat 6$, $\flat 6$, \sharp , \sharp , 5, 5, \sharp , 5, \sharp , $\flat 6$, 5, 5, $\flat 6$, 5, 5) and accidentals ($\flat 6$, $\flat 6$, $\flat 6$, \sharp , \sharp , 5, 5, \sharp , 5, \sharp , $\flat 6$, 5, 5, $\flat 6$, 5, 5).

CHANT DONNÉ.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 204)

The image shows three staves of musical notation for a vocal line in treble clef. The first staff is a vocal line with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The second and third staves appear to be accompaniment or harmonic support for the vocal line, with various rhythmic patterns and accidentals.

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

CHAPITRE XI.

Des Marches harmoniques.

Après le § 157, faire les Exercices suivants :

EXERCICES.

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

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

N° 1.

N° 2.

N° 3.

N° 4.

N° 5.

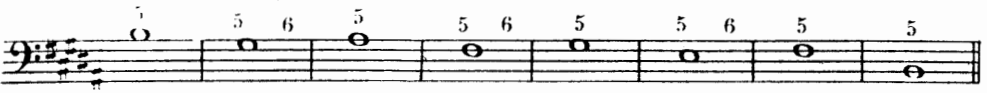
N° 6.

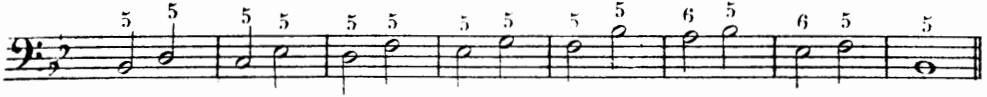
N° 7.

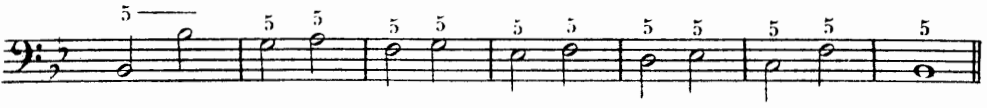
N° 8.

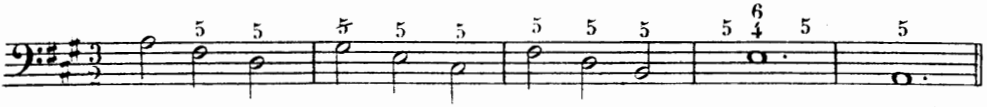
N° 9. à 3 parties.

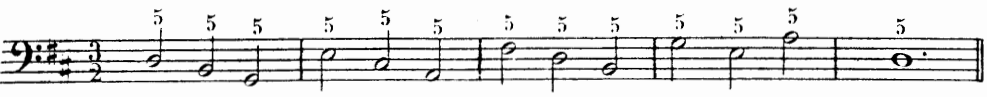
N° 10. à 3 parties.

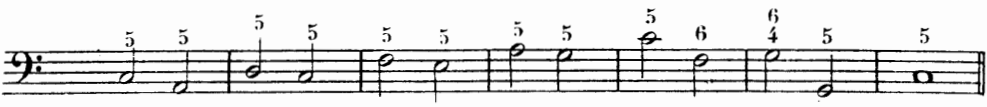
N° 11. 

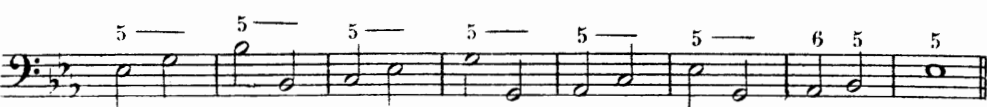
N° 12. 

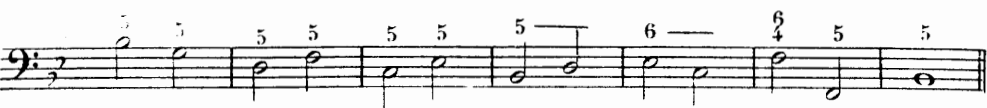
N° 13. 

N° 14. 

N° 15. 

N° 16. 

N° 17. 

N° 18. 

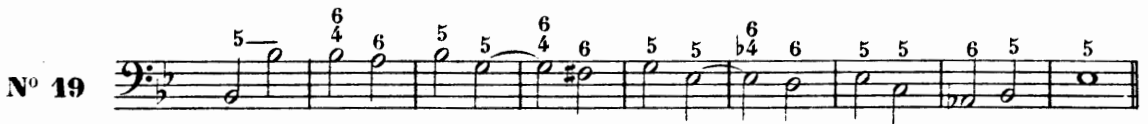
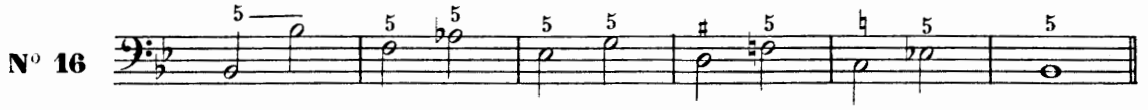
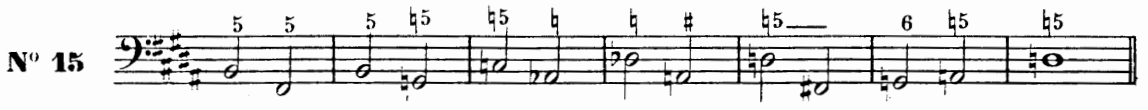
N° 19. 

N° 20. 

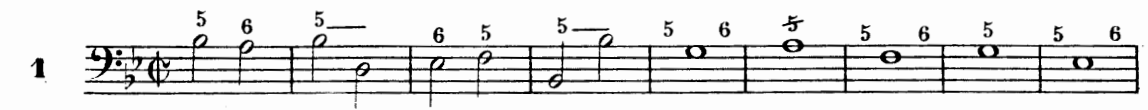
N° 21. 

N° 22. 

Après le § 460, faire les Exercices suivants :



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



10 staves of musical notation in bass clef, featuring various notes, accidentals, and fingerings. The staves are numbered 1 through 10 on the left side.

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

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 204)

3 staves of musical notation in treble clef, featuring various notes, accidentals, and fingerings. The staves are numbered 1, 2, and 3 on the left side.

The image shows two musical exercises, numbered 2 and 3. Exercise 2 is a five-staff piece in 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Exercise 3 is a four-staff piece in 3/4 time, also starting with a treble clef and a key signature of one flat. It includes similar rhythmic and melodic elements, with some notes beamed together and some measures containing rests.

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

EXERCICES.

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

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



CHAPITRE COMPLÉMENTAIRE de la I.^{re} Partie.

ARTICLE I.

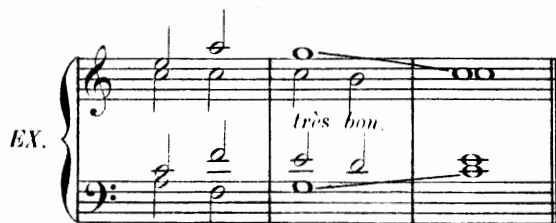
REMARQUES SUR LA SUPPRESSION DE CERTAINES NOTES.

ARTICLE II.

OBSERVATIONS PRATIQUES.

Tout ce qu'il importe de savoir concernant les 8^{es} et 5^{tes} consécutives ou directes ayant été dit précédemment, on supprimera les § 167 à 171 inclus.

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



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

DEUXIÈME PARTIE.

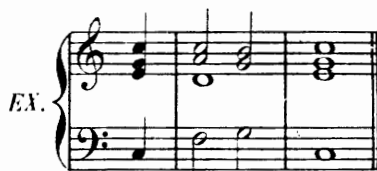
Des accords dissonants.

CHAPITRE I.

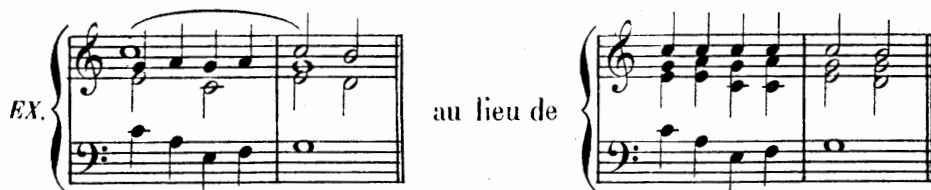
ARTICLE I.

RÈGLES GÉNÉRALES.

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



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



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



§ 185^{bis} - Ce § s'applique également à la note sensible et, en général, à toutes les notes qui ont un mouvement contraint.

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

EX. *bon.* *mauvais.*

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

EX. *bon par mouvement contraire.*

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

EX. *toléré.*

§ 191^{bis} - Les exemples 11, 12 et 13 sont souvent pratiqués, quoique moins bons que les Ex. 9 et 10.

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

EX. *bon.* *à éviter.*

On observera que l'effet de ces 5^{tes} est beaucoup plus satisfaisant en descendant qu'en montant.

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

EX.

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

EX.

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

EX.

ARTICLE II.

DES LOIS QUI RÉGISSENT L'ENCHAÎNEMENT DES ACCORDS DISSONANTS.

Supprimer le § 202^{bis} du Traité, remplacé et modifié par le § 208^{ter}

CHAPITRE II.

DES ACCORDS DE SEPTIÈME.

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

ARTICLE I.

ACCORD DE SEPTIÈME DE PREMIÈRE ESPÈCE. (7^e DOMINANTE)

§ 207^{bis} - Voici les noms et le chiffre généralement usités pour l'accord de 7^e de 1^{re} espèce et ses renversements :

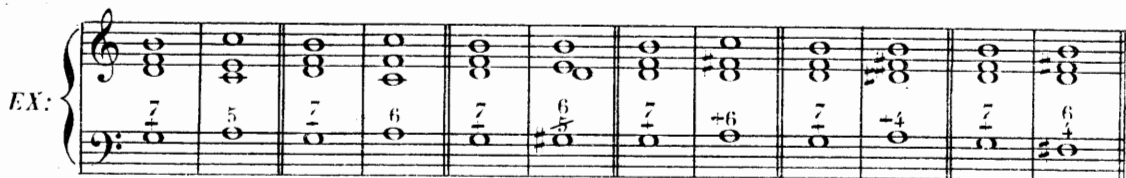
Accord de 7 ^{me} dominante.	Accord de 5 ^{le} diminuée et 6 ^{te}	Accord de 6 ^{te} sensible	Accord de triton
7	6	+6	+4

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

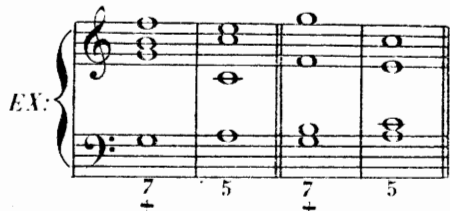
§ 208^{bis} — Il est important de faire remarquer ici que lorsque l'accord de 7^e dominante à l'état fondamental fait sa résolution naturelle sur la tonique, on en supprime le plus souvent la 5^{le}, afin de pouvoir compléter l'accord résolutif.

EX: 

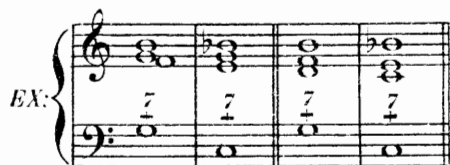
Dans les résolutions sur le 6^e degré et autres résolutions exceptionnelles, cette suppression n'ayant aucune utilité, et amenant souvent au contraire des difficultés de réalisation, ne se pratique généralement pas.

EX: 

Cependant la résolution sur le 6^e degré peut comporter cette suppression avec certaine disposition des notes.

EX: 

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

EX: 

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

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

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

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

EX:

En pratiquant ce 2^d renversement sans préparation de la 4^{te} (dans la même tonalité), il doit y avoir une note commune aux deux accords enchaînés.

EX:

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

EX:

Après le précédent § 208^{ter}, faire les exercices suivants, en ayant soin d'indiquer comme dans l'exemple ci-après le mouvement obligé de la dissonance et de la note sensible dans les résolutions naturelles.

EX:

EXERCICES.

Réaliser à 4 parties les enchaînements d'accords suivants:

RÉSOLUTIONS NATURELLES.

Accord de 7^e dominante avec suppression de la 5^{te}.

Accord de 7^e dominante sans suppression de la 5^{te}.

1^{er} Renversement
(accord de 5^{te} dim. et 6^{te}).

2^e Renversement
(accord de 6^{te} sensible).

3^e Renversement
(accord de Triton).

RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES.

Réaliser les 2 basses chiffrées page 78 du Traité.

N. B. — L'accord de 7^e dominante et ses renversements peuvent toujours s'enchaîner avec l'accord de 7^e dominante d'un des tons relatifs, ou avec ses renversements, et cela conformément à la règle du § 185 sur les exceptions; c'est-à-dire que dans ce cas les notes à mouvement contraint, lorsqu'elles ne se résolvent pas régulièrement, font: ou un mouv^t oblique, ou un mouv^t chromatique. La note sensible seule, peut alors monter d'un ton au lieu d'un demi ton.

EX:

Refaire 3 fois les enchaînements précédents, en prenant pour point de départ chaque renversement de l'accord de 7^e dominante.

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

Faire le même travail aux tons éloignés de Ré maj.

Réaliser les marches suivantes avec l'accord de 7^e dom. et ses renvts :

RÉSOLUTIONS NATURELLES.

N. B. — Dans les Marches, les meilleures notes à placer à la partie supérieure sont la 3^{ce} et la 7^e.

Four staves of musical notation in bass clef, showing various chord figures and fingerings. The first staff shows a sequence of chords: 7, 5, 7, 5, 7, 5, 7, 5. The second staff shows: 5, 6, 5, 6, 5, 6, b5. The third staff shows: 5, 6, 6, 5, 6, 6, 5, 6, 6, 5, 6, 6, 5. The fourth staff shows: -6, 5, -6, 5, -6, 5, +6, 5. To the right of the fourth staff, the text reads: "Certaines marches (celle-ci est du nom-

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

Two staves of musical notation in bass clef, showing various chord figures and fingerings. The first staff shows: -4, 6, -4, 6, -4, 6, -4, b6. The second staff shows: 5, 5, -4, 6, 6, 5, -4, 6, 6, #.

RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES.

Five staves of musical notation in bass clef, showing various chord figures and fingerings. The first staff shows: 7, 7, 7, 7, 7, b5. The second staff shows: (1) 5, 7, 6, 6, #, 7, 6, 6, #, 7, #6, 6, #. The third staff shows: -6, 7, -6, 7, -6, 7, -6, b. The fourth staff shows: +4, #, +4, #, +4, #, +4, #. The fifth staff shows: 5, 6, -4, 6, -4, 6, +4, b6.

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

déré relativement aux fautes de 5^{tes} et 8^{ves}, comme un *nouvel accord*.

La réalisation suivante est donc fautive :



Cette observation s'applique aux renversements (Voir plus loin § 242^{ter}).

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

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

BASSES A CHIFFRER ET A RÉALISER.

ACCORD DE 7^e DOMINANTE ET RENVERSEMENTS.

RÉSOLUTION NATURELLE.

(CHIFFRAGE DE L' AUTEUR page 478)

Accord fondamental
(accord de 7^e dominante).

1^{er} Renversement (1)
(accord de 5^{te} dim. et 6^{te}).

2^e Renversement
(accord de 6^{te} sensible).

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

3^e Renversement
(accord de Triton).

CHANTS DONNÉS A RÉALISER.

ACCORD DE 7^e DOMINANTE ET RENVERSEMENTS.

RÉSOLUTION NATURELLE.

(HARMONIE DE L' AUTEUR page 205)

Etudier les exemples du § 209 et compléter sur deux portées les N^{os} 2^{bis}, 3, 3^{bis} et 5.
Etudier les exemples du § 240 et y ajouter les licences suivantes, assez usitées:

§ 210^{bis} - Les exemples 11, 13, 14 et 15 sont assez usités. Les autres sont fort peu; on s'en abstiendra tout à fait dans le style scolastique.

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

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

REMARQUE: Lorsque le 2^d renversement a l'une des deux dispositions suivantes, on peut faire monter la dissonance d'un degré pour éviter, soit la double de la note de basse dans l'accord de 6^{te}, soit un unisson.

§ 211^{bis} - Tout ce qui est nécessaire concernant ce renversement a été dit § 208^{ter} (Revoir ce §).

§ 212^{bis} - Souvent même la dissonance n'a pas de résolution effective; en ce cas, l'accord de 7^e (ou l'un de ses renversements) se fond, ou pour mieux dire, se transforme en un accord parfait (ou renv^é) du même degré.

La même particularité sera observée à propos de tous les accords dissonants ayant pour fondamentale la dominante. Nous en reparlerons au Chapitre des 9^{èmes} (voir § 247 et 247^{bis}).

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

EX:

a éviter.

bon.

Durée plus longue que celle de l'accord précédent.

Après le précédent § 242^{ter}, faire les exercices suivants:

EXERCICES.

ACCORD DE 7^e DOMINANTE ET RENVERSEMENTS.

RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE.

Réaliser les 2 Basses du Traité pages 80 et 81.

Faire ensuite le travail suivant:

ACCORD DE 7^e DOMINANTE ET RENVERSEMENTS.

RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE.

Basses à chiffrer et à réaliser.

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page 179)

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

MI. LA. RÉ. SOL. DO. LA^b maj. MI^b. LA^b maj. Voir le passage chrom.

1^{re} ligne, page 81 (Reber) FA maj. SI^b. SOL maj. DO maj. LA maj. RÉ.

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

SOL maj. DO maj. MI^b maj. RÉ min. MI^b. DO maj.

LA min. Emp. à MI Emp. à SOL DO maj.

FA maj. Emp. à SI \flat SOL maj. Emp. à DO LA min. MI min.

RÉ maj. Emp. à SOL DO maj. Emp. à FA RÉ maj. Emp. à SOL MI maj. LA min.

RÉ min. LA min. Emp. à MI

COMPLÈMENT DE L'ARTICLE I.

SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE DANS L'ACCORD DE 7^e DOMINANTE.

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

§ 216^{bis} — Voici les noms et le chiffre que nous leur attribuons, afin qu'aucune confusion ne puisse se produire avec les accords complets :

1^{er} renversement
accord de 5^{te} diminuée

2^e renversement
accord de 3^{ce} et 6^{te} sensible

3^e renversement
accord de 4^{te} aug. et 6^{te}

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

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

§ 217^{bis} – La suppression de la fondamentale est pratiquée aussi, quoique moins souvent, dans l'harmonie à 4 parties, avec les autres renversements, et cela toujours dans l'intérêt mélodique des parties.

EX.

§ 217^{ter} – Le 2^d renversement ne doit pas être considéré comme absolument défendu (Voir ce que nous disons § 203^{ter} sur son emploi).

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

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

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

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

Après le § 221, faire les exercices suivants:

EXERCICES.

ACCORD DE 7^e DOMINANTE ET RENVERSEMENTS.

(SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE.)

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

Faire ensuite le travail suivant :

ACCORD DE 7^e DOMINANTE ET RENVERSEMENTS.

(SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE.)

Basses à réaliser à 3 parties.

N. B. - Vu la difficulté que présente la réalisation des leçons sur l'accord de 7^e dominante sans fondamentale, nous en donnons de suite le chiffrage.

N^o 1

N^o 2

Basses à réaliser à 4 parties.

N^o 1

6 7 5 b -6 b b5 6 b4 7 b5 — b6 b b4 +4 b6 +6 b5 +4 6

+6 3 b b5 6 5 7 +6 3 6 — +6 3 5 5 # +6 3 6 —

+6 3 6 5 6 5 6 6 5 6 4 5 b +4 +4 6 6 6 4 5 7 5

N° 2 6 6 7 5 6 5 5 +6 5 # 8 7 5 +6

5 8 7 5 — +4 6 b 5 5 8 7 5 5 #6 5 # — b5 6 5

5 6 6 7 5 6 4 5 6 5 5 +6 3 4 3 5 8 7 b 6 b

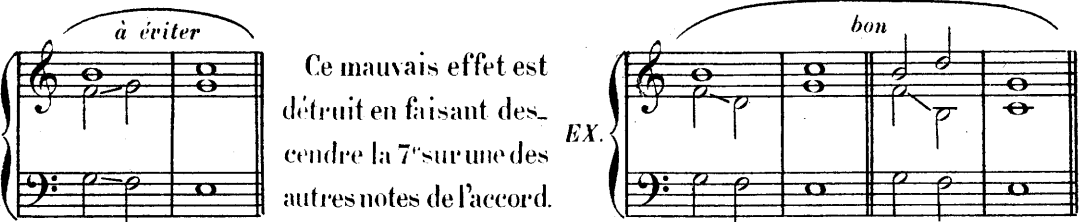
b5 +6 b 5 b6 5 # +6 3 6 b — +6 3 +6 6 b6 5 8 7 5

REMARQUES IMPORTANTES. — 1° — Lorsqu'une ou plusieurs des notes d'un accord se déplacent pendant sa durée, il n'est pas nécessaire que cet accord soit constamment complet.

Il doit l'être seulement au *début*, et autant que possible à *la fin*. Dans ce cas aussi, les notes à mouvement contraint peuvent être doublées momentanément, pourvu que ce ne soit ni en frappant ni en quittant l'accord.

EX.

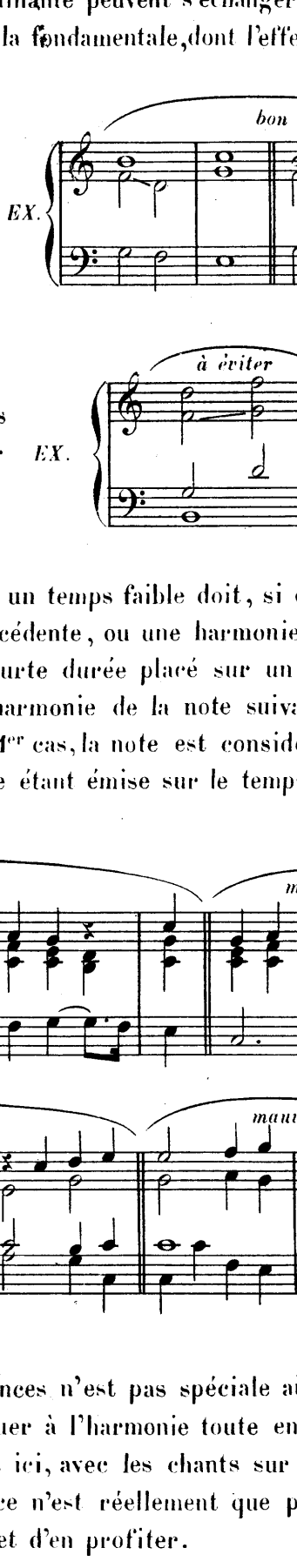
2° - Toutes les notes de l'accord de 7^e dominante peuvent s'échanger entre elles; on doit éviter seulement l'échange de la 7^e et de la fondamentale, dont l'effet est dur.

EX.  Ce mauvais effet est détruit en faisant descendre la 7^e sur une des autres notes de l'accord.

Même sans échange, il n'est pas élégant de faire monter la 7^e sur la fondamentale.

EX. 

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

EX. 

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

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

EX.

The example shows a musical score with two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with a slur over the first two measures, followed by several notes. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, containing a piano accompaniment with chords and moving lines. The vertical distance between the two staves is notably large, illustrating the concept of interval between parts.

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

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

Après les précédentes remarques, faire les Exercices suivants:

EXERCICES.

ACCORD DE 7^e DOMINANTE ET RENVERSEMENTS

AVEC OU SANS FONDAMENTALE.

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

ARTICLE II.

ACCORDS DE 7^e DE 2^{de} ESPÈCE ET DE 3^e ESPÈCE.

Revoir la théorie générale des accords dissonants avec les notes supplémentaires, depuis le § 173 jusqu'au Chapitre II, une grande partie de cette théorie concernant les accords de 7^e, de 2^e, 3^e et 4^e espèces.

§ 223^{bis} - En ce qui concerne l'accord de 7^e de 3^e espèce du 7^e degré du mode majeur, nous avons déjà dit (§ 203^{bis}) qu'il devait être considéré comme n'existant pas, sinon dans les marches harmoniques (cas analogue à celui du 7^e degré dans l'harmonie consonante. Voir § 64 et 157).

§ 225^{bis} – Dans la pratique, l'accord de 7^e de 2^de espèce s'appelle aussi: *accord de 7^e mineure* et celui de 3^e espèce: *accord de 7^e mineure et 5^{te} diminuée*. Leur premier renversement: *accord de 5^{te} et 6^{te}*; leur second: *accord de 3^e et 4^{te}*; et leur troisième: *accord de seconde*.

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

§ 225^{ter} – Le 2^d renversement indiqué comme inusité dans le mode majeur, peut cependant *EX.* s'employer en préparant la quarte;

Dans le mode mineur, il est fréquemment employé, et la 4^{te}, étant augmentée, n'a pas besoin de préparation.

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

Après la précédente remarque, faire l'exercice suivant:

EXERCICE.

Faire le travail indiqué par la note du bas de la page 86 (REBER). Etudier les Ex: du § 226, et remarquer notamment l'Ex. 13, où la dissonance est *doublée* et reste en place pour faire partie de l'accord suivant. Cette manière de réaliser est souvent usitée. En ce cas, s'il y a résolution régulière de la dissonance, une des deux parties reste en place pendant que l'autre fait cette résolution (Voir les 4 dernières mesures de l'Ex. 15).

A la 3^e mesure de l'Ex: 12 la doublure de mi est préférable, selon les principes que nous avons donnés (Voir N.B. du § 217^{ter}).

EX.

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

EX.

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

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

EX.

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

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

EXERCICES.

ACCORDS DE 7^e DE 2^{de} ESPÈCE ET DE 3^e ESPÈCE.

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

N.B. — Dans le chant N° 1, page 89, l'auteur ayant mis une intention rythmique très évidente, l'harmonie doit être également rythmique. Les accords doivent donc être répétés et non écrits en valeurs longues, ainsi qu'il est recommandé au § 182^{ter}.

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

ARTICLE III.

ACCORD DE 7^e DE 4^e ESPÈCE.

§ 232^{bis} - Les renversements portent également les mêmes noms.

§ 233^{bis} - Le second renversement peut aussi s'employer en en préparant la quarte; EX:

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

Après le § 234^{bis} du Traité, faire les Exercices suivants :

EXERCICES.

ACCORDS DE 7^e DES DIVERSES ESPÈCES ET LEURS RENVERSEMENTS.

MARCHES À RÉALISER.

RÉSOLUTION NATURELLE.

à 3 et à 4 parties

(Revoir page 57, fin du § 203^{bis}, la note sur la réalisation des suites de 7^{mes} à l'état fondamental).

à 3 et à 4 parties.

à 4 parties.



à 3 et à 4 parties.



RÉSOLUTION EXEPTIONNELLE.

à 4 parties.

à 4 parties.

à 3 et à 4 parties.

à 4 parties.



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

ACCORDS DE 7^e DES DIVERSES ESPÈCES.

RÉSOLUTION NATURELLE.

Basses à chiffrer et à réaliser.

ACCORD FONDAMENTAL (ACCORD DE 7^e).

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR pages 179 et 180)

1^{er} RENVERSEMENT (ACCORD DE 5^{te} ET 6^{te}).

The first inversion exercise consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats, which then changes to a bass clef. The music features a sequence of notes and rests, including a half note, quarter notes, and eighth notes, with some notes beamed together. The second staff continues the sequence with a half note, quarter notes, and eighth notes. The third staff features a half note, quarter notes, and eighth notes. The fourth staff concludes the exercise with a half note, quarter notes, and eighth notes.

2^e RENVERSEMENT (ACCORD DE 3^e ET 4^e).

The second inversion exercise consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats, which then changes to a bass clef. The music features a sequence of notes and rests, including a half note, quarter notes, and eighth notes, with some notes beamed together. The second staff continues the sequence with a half note, quarter notes, and eighth notes. The third staff features a half note, quarter notes, and eighth notes. The fourth staff concludes the exercise with a half note, quarter notes, and eighth notes.

3^e RENVERSEMENT (ACCORD DE SECONDE).

The third inversion exercise consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats, which then changes to a bass clef. The music features a sequence of notes and rests, including a half note, quarter notes, and eighth notes, with some notes beamed together. The second staff continues the sequence with a half note, quarter notes, and eighth notes. The third staff features a half note, quarter notes, and eighth notes. The fourth staff concludes the exercise with a half note, quarter notes, and eighth notes.

MÊMES ACCORDS ET RENVERSEMENTS.

RÉSOLUTION NATURELLE.

Chant donné à réaliser.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 206)

MÊMES ACCORDS ET RENVERSEMENTS.

RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE.

Basse donnée à chiffrer et à réaliser.

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page 181)

Chant donné à réaliser.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 206)

Basse donnée à chiffrer et à réaliser.

(*CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page 181*)

Three staves of musical notation for the bass part. The first staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The music consists of eighth and quarter notes, some with accidentals (sharps and naturals). The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns and accidentals.

Chant donné à réaliser.

(*HARMONIE DE L'AUTEUR page 206*)

Five staves of musical notation for the vocal part. The first staff begins with a soprano clef and a key signature of one flat. The music consists of eighth and quarter notes, some with accidentals (sharps and naturals). The second through fifth staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns and accidentals.

Basse à chiffrer et à réaliser.

(*CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page 181*)

Four staves of musical notation for the bass part. The first staff begins with a bass clef and a key signature of two flats. The music consists of eighth and quarter notes, some with accidentals (sharps and naturals). The second through fourth staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns and accidentals.

Chant donné à réaliser.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 207)

Musical score for voice, consisting of four staves of music in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

Basse donnée à chiffrer et à réaliser .

RÉSOLUTION EXCEPTIONNELLE (PRINCIPALEMENT).

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 182)

Musical score for bass, consisting of seven staves of music in bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

Réaliser le chant du Traité, page 91 .

CHAPITRE III.

ACCORDS DE NEUVIÈME.

ARTICLE I.

ACCORD DE 9^e MAJEURE

§ 242^{bis} - Voir plus loin (§ 246^{bis}) l'alinéa concernant le 4^e renversement avec suppression de la fondamentale.

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

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

1 ^{er} renversement accord de 7 ^e de sensible.	2 ^e renversement accord de 5 ^{te} et 6 ^{te} sensible.	3 ^e renversement accord de triton et 3 ^e e majeure.
7 5	+5 6	+3 6

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

EX:

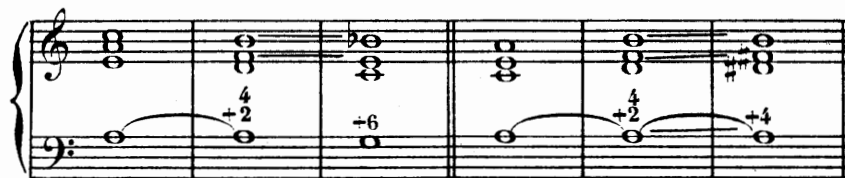
N. B. - Dans le chiffrage de ces accords, l'ordre naturel des chiffres est quelquefois interverti pour indiquer la disposition *obligatoire* de certaines notes. On ne doit du reste user de ce procédé que dans ce but, ou encore pour désigner une disposition *particulière* des parties, voulue par l'auteur.

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

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

EX: 

§ 249^{bis} - Ajouter au § 249 les résolutions exceptionnelles suivantes :

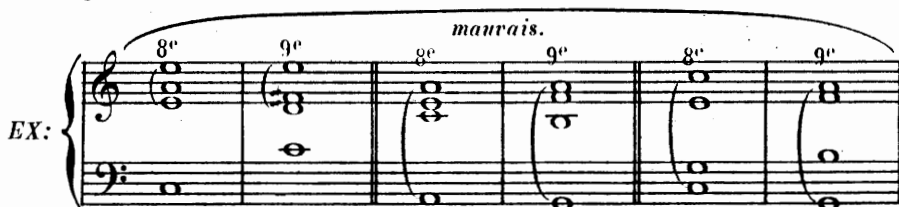
EX: 

§ 251^{bis} - Les observations suivantes sont utiles pour la réalisation et l'emploi de l'accord de 9^e majeure et de ses renversements avec fondamentale.

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

EX: 

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

EX: 

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

EX: 

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

EX.

Après le précédent § 251^{bis}, faire les Exercices suivants:

EXERCICES.

ACCORD DE 9^e MAJEURE ET RENVERSEMENTS AVEC FONDAMENTALE.

Réaliser les enchaînements suivants:

RÉSOLUTION NATURELLE.

à 4 et à 5 parties

RÉSOLUTION EXCEPTIONNELLE.

à 4 parties

MARCHES.

RÉSOLUTION NATURELLE.

RÉSOLUTION EXCEPTIONNELLE.

MÊMES ACCORDS. — RÉSOLUTION NATURELLE.

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

EX.

Basses à chiffrer et à réaliser.

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page 182)

1

2

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

cadences parfaites — bon

EX:

Chant donné à réaliser.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 207)

ACCORD DE 9^e MAJEURE.

RENVERSEMENTS AVEC SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE.

REMARQUES.— 1^o Dans la résolution naturelle de l'accord de 5^{te} et 6^{te} sensible (2^d renversement), la 3^{ce} de cet accord (dissonance de 7^{me}) peut monter d'un degré pour éviter, soit la doublure de la note de basse dans l'accord de 6^{te}, soit l'unisson. (Une observation analogue a été faite au § 210^{bis} relativement à l'accord de 6^{te} sensible).

bon.

EX:

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



EX:

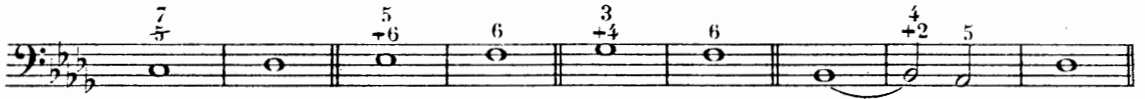
N. B. - Les deux remarques précédentes étant entièrement applicables au mode mineur, nous ne les reproduirons pas.

Après ce N. B. faire les exercices suivants:

EXERCICES.

Réaliser les enchaînements et les Marches suivantes:

RÉSOLUTION NATURELLE.



RÉSOLUTION EXCEPTIONNELLE.



MARCHES.

RÉSOLUTION NATURELLE.

à 3 et à 4 parties

à 3 et à 4 parties

à 4 parties

à 3 et à 4 parties

à 3 et à 4 parties

à 4 parties

à 4 parties

MARCHES.

RÉSOLUTION EXCEPTIONNELLE.

Réaliser les 2 Basses, page 95 du Traité, sur l'ensemble de l'accord de 9^e majeure et ses renversements avec et sans fondamentale, en observant que le chiffre 10 a la même signification que le chiffre 3.

Faire ensuite le Travail suivant :

ACCORD DE 9^e MAJEURE.

RENVERSEMENTS AVEC SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE.

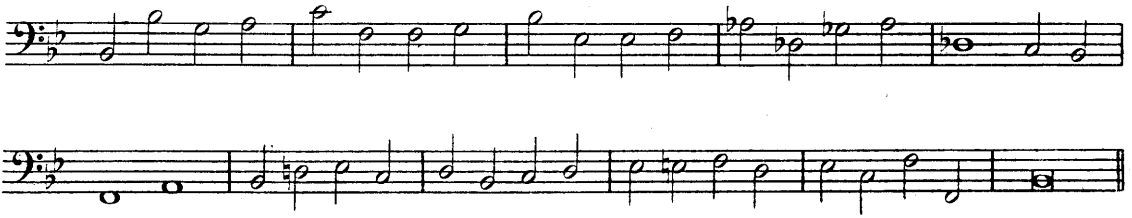
RÉSOLUTION NATURELLE.

Basses à chiffrer et à réaliser.

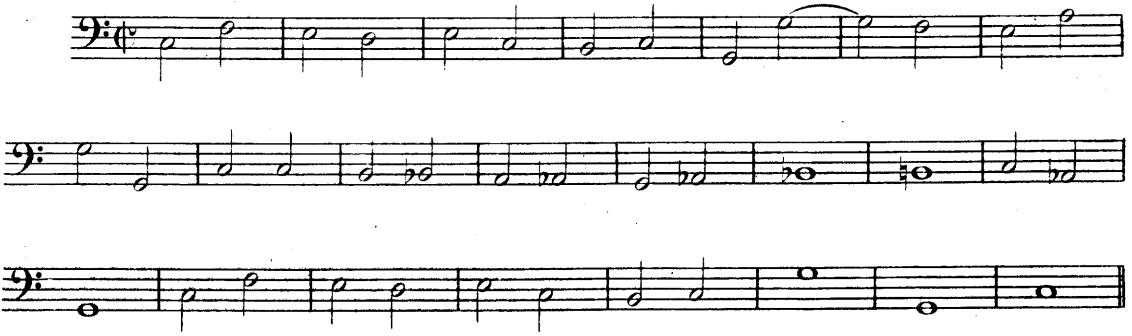
(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page 183)

1^{er} RENVERSEMENT (ACCORD DE 7^e DE SENSIBLE).

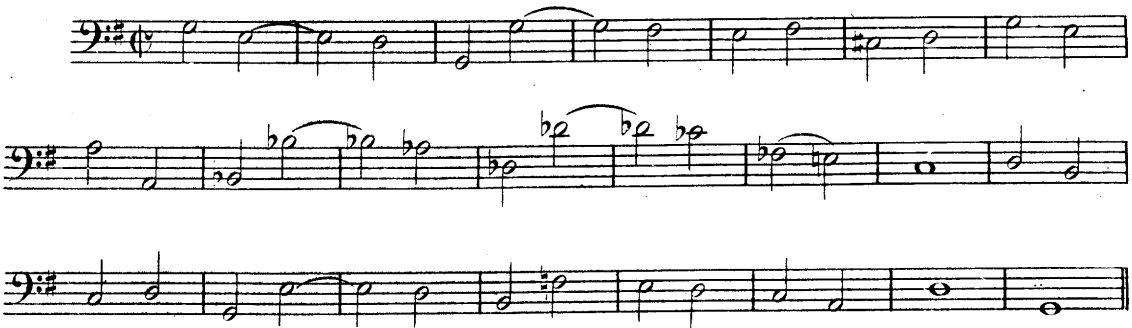
2^d RENVERSEMENT (ACCORD DE 5^{te} ET 6^{te} SENSIBLE).



3^e RENVERSEMENT (ACCORD DE TRITON ET 3^e MAJEURE).



4^e RENVERSEMENT (ACCORD DE 2^{de} SENSIBLE).



ARTICLE II.

ACCORD DE 9^e MINEURE.

§ 253^{bis} - De même que pour l'accord de 9^e majeure, les renversements avec fondamentale n'ont pas de nom particulier dans la pratique. - Ils ne peuvent également être complets qu'à 5 parties. - Voici leur chiffrage :



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

1 ^{er} Renversement. Accord de 7 ^e diminuée.	2 ^e Renversement. Accord de 5 ^{te} dimin. et 6 ^{te} sensible.	3 ^e Renversement. Accord de Triton et 3 ^{ce} mineure.	4 ^e Renversement. Accord de 2 ^{de} augmentée.
7 5	+6 5 6	+4 3 6	+2 6 4 4

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

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

Ce qui a été dit aux § 247^{bis} et 251^{bis} pour le mode majeur est applicable au mode mineur.

§ 259^{bis}

Résolution fréquente sur l'accord majeur.

EX.

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

LA mineur.	LA majeur.	LA mineur.
5 7	#6 4	6 4
domin.	domin.	domin.

ACCORD DE 9^e MINEURE.

RENVERSEMENTS AVEC SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE.

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

EX. *LA mineur toléré*

Surtout si la résolution a lieu sur une note sensible;

EX. *LA mineur meilleur*

emprunt. note sensible.

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

EX. *LA mineur préférable aux deux exemples précédents.*

emprunt. note sensible.

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

Après la précédente remarque, faire les exercices suivants:

EXERCICES.

Enchaînements à réaliser.

RÉSOLUTION NATURELLE.

Chercher diverses résolutions exceptionnelles de l'accord de 7^e diminuée et des autres renversements suivants:

EX.

MARCHES À RÉALISER.

RÉSOLUTION NATURELLE.

à 3 et 4 parties.

RÉSOLUTION EXCEPTIONNELLE.

à 3 et 4 parties.

à 4 parties seulement.

N.B.— Cette dernière mesure doit être réalisée ainsi, avec les 5^{tes} par mouvement contraire: (La fausse relation d'8^{ve} est inévitable).

ou avec le croisement:

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

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

Faire ensuite le travail suivant :

ACCORD DE 9^e MINEURE.

RENVERSEMENTS AVEC SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE.

RÉSOLUTION NATURELLE.

BASSES A CHIFFRER ET A RÉALISER.

(CHIFFRAGE DE L'ACTEUR p. 184).

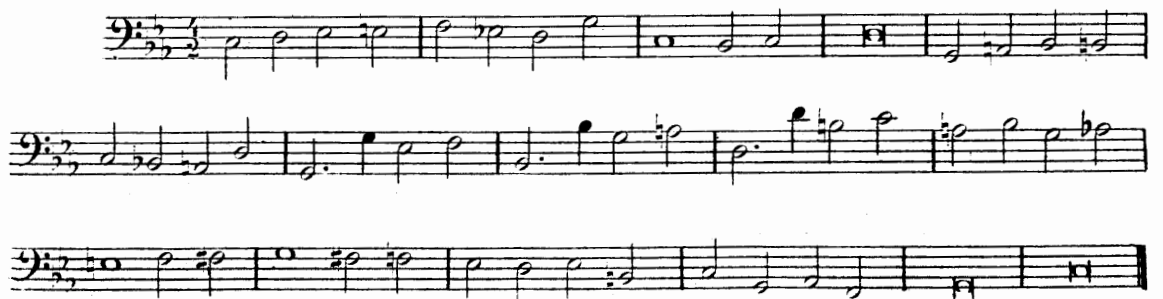
N. B.— Rappelons qu'on doit classer aussi parmi les résolutions naturelles celle qui se fait sur l'accord majeur (§ 259^{bis}).



1^{er} RENVERSEMENT (ACCORD DE 7^e DIMINUÉE).



2^e RENVERSEMENT (ACCORD DE 5^{te} DIMINUÉE ET 6^{te} SENSIBLE).



3^e RENVERSEMENT (ACCORD DE TRITON ET 3^e MINEURE).

CHAPITRE IV.

Des altérations en général.

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

CHAPITRE V.

Des accords altérés.

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



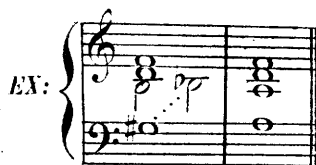
§ 267^{bis} — Cette définition des accords altérés a un avantage considérable sur les théories généralement admises : celui d'être simple, clair, de rapporter tout à un *principe unique*, de ne pas entraîner de confusion dans l'analyse, de former de nouveaux accords ayant leur physionomie bien particulière,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

ARTICLE I.

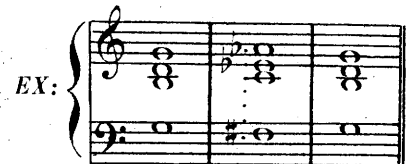
RÈGLES GÉNÉRALES CONCERNANT LES ACCORDS ALTÉRÉS.

§ 272^{bis} — Nous croyons qu'il est bon de donner à l'élève les exemples suivants pour le § 272 :

§ 276^{bis}. — L'intervalle de 3^{me} diminuée est cependant toléré si la note altérée est précédée de la même note non altérée, avec une valeur relativement courte, et dans les accords à altération descendante seulement.



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



Elle l'est même quelquefois avec les accords à altération ascendante (Voir plus loin § 279^{bis}).

ARTICLE II.

ALTÉRATION ASCENDANTE DE LA 5^{le}.

§ 279^{bis}. — Les 2^{ds} renversements indiqués comme inusités (page 105 Reber), peuvent pourtant se pratiquer, la note altérée étant précédée de la même note non altérée, et avec une valeur relativement courte.



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



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



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

EXERCICES.

ALTÉRATION ASCENDANTE.

MARCHES A RÉALISER.

N. B.- Dans tous les exercices et leçons sur les altérations on indiquera la fondamentale des accords altérés.

Cette marche ne doit pas être écrite symétriquement.

La fausse relation que provoque cette marche est tolérée; elle ne peut du reste être évitée.

Nous rappelons que le zéro indique l'absence d'harmonie.

Ces marches sont les plus usitées, mais beaucoup d'autres peuvent être pratiquées.

Réaliser la basse page 107 du Traité.

Faire ensuite le travail suivant :

ALTÉRATION ASCENDANTE.

RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE.

BASSES A CHIFFRER ET A RÉALISER.

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR p. 186).

ACCORDS
CONSONANTS.

ACCORDS
DISSONANTS.

ENSEMBLE
DES ACCORDS.

Réaliser le chant donné page 108 du Traité.

Faire ensuite le travail suivant sur le même sujet:

CHANTS DONNÉS A RÉALISER.

(HARMONIE DE L'AUTEUR p. 208).

1

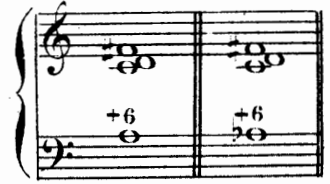
2

ARTICLE III.

ALTÉRATION DESCENDANTE DE LA 5^{te}.

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

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



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



On voit donc que pour éviter la confusion, il faut chiffrer cet accord altéré par $\frac{\sharp 6}{4 \ 3}$ et non par +6.



2^o.— Les deux quintes de l'Ex: 21 sont généralement tolérées, même à l'école, mais il faut les employer avec réserve, les placer toujours *dans les deux parties les plus graves* et principalement dans les chants donnés.

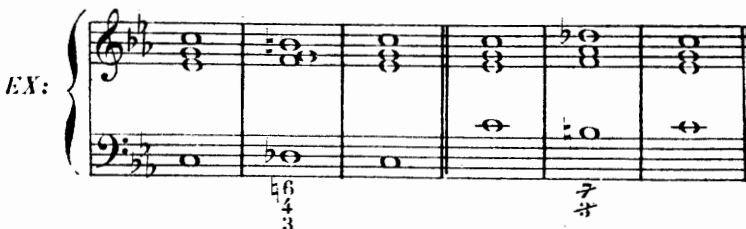


3^o.— Les Ex: 24, 25, 26 et 27 sont inusités.

DU DEUXIÈME RENVERSEMENT PRODUISANT LES ACCORDS DE 6^{te} AUGMENTÉE.

N. B. — Nous conseillons d'étudier très attentivement toute la fin de cet Article, qui traite, avec tout le développement nécessaire, des accords de 6^{te} augmentée.

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



§ 290^{bis}. — La fin du § 290 indique la 3^e diminuée de l'Ex: 20 comme ayant été employée avec succès. — Nous ferons remarquer que la disposition de cet exemple n'est pas en 3^e diminuée, mais bien en dixième, ce qui en rend l'effet sensiblement meilleur (Voir ce que nous avons dit à ce sujet § 276^{bis}).

§ 291^{bis}. — Ajouter les résolutions exceptionnelles suivantes à celles déjà consignées ici:

The first musical example consists of two staves. The upper staff contains a sequence of chords: $\sharp 6$, 6 , $\sharp 6$ $\flat 5$, 6 , $\sharp 6$ $\flat 5$, b , $\sharp 6$ $\flat 5$, b . The lower staff contains a sequence of notes: \flat , \flat , \flat , \flat , \flat , \flat , \flat , \flat .

The second musical example also consists of two staves. The upper staff contains a sequence of chords: $\sharp 6$ $\flat 5$, $7+$, $\sharp 6$ $\flat 5$, 7 , $\sharp 6$ $\flat 5$, $7+$, $\sharp 6$ $\flat 5$, $7+$, $\flat 6$ $+4$, $\flat 4$. The lower staff contains a sequence of notes: \flat , \flat , \flat , \flat , \flat , \flat , \flat , \flat , \flat , \flat , \flat .

§ 291^{ter}. — On remarquera que l'Ex: 34^{bis} présente l'accord de 6^e augmentée sous ses trois aspects différents:

1^o. — Comme second renversement de 7^e dominante sans fondamentale.

EX:

The musical example shows two staves. The upper staff contains a chord with notes $\sharp 4$, $\sharp 6$, $\flat 8$. The lower staff contains a single note $\sharp 6$.

2^o. — Comme second renversement de 7^e dominante avec fondamentale.

EX:

The musical example shows two staves. The upper staff contains a chord with notes $\sharp 4$, $\sharp 6$, $\flat 8$, $\sharp 6$. The lower staff contains notes $\sharp 6$, 4 , 3 .

3^o. — Comme second renversement de 9^e mineure sans fondamentale.

EX:

The musical example shows two staves. The upper staff contains a chord with notes $\flat 9$, $\sharp 6$, $\flat 8$. The lower staff contains notes $\sharp 6$, $\flat 5$.

L'Exemple 34 les donne également en sens inverse.

Ces trois versions sont très usitées, notamment la 1^{re} et la 3^e.

L'Ex: 34^{ter} montre une sorte d'échange entre deux accords de 6^{te} augmentée avec 5^{te}. — L'accord du milieu se présente comme 2^d renversement altéré de l'accord parfait; cet exemple, très usité, devrait se chiffrer ainsi:

Figured bass notation for Example 34ter:
 b5 4 3
 #6 4 b5

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

Après la Remarque précédente, faire les Exercices suivants:

EXERCICES.

ALTÉRATION DESCENDANTE.

MARCHES A RÉALISER.

The exercises consist of seven staves of music in bass clef, each with figured bass notation above the notes. The exercises are as follows:

- Staff 1: $\overset{5}{3}$ $\overset{b5}{\text{—}}$ | $\overset{5}{\text{—}}$ | $\overset{5}{\#}$ $\overset{b5}{\text{—}}$ | $\overset{5}{\text{—}}$ | $\overset{5}{\#}$ $\overset{b5}{\text{—}}$ | $\overset{\#}{\text{—}}$
- Staff 2: $\overset{6}{\text{—}}$ $\overset{\#6}{\text{—}}$ $\overset{\#}{\text{—}}$ | $\overset{6}{\text{—}}$ $\overset{\#6}{\text{—}}$ $\overset{\#}{\text{—}}$ | $\overset{6}{\text{—}}$ $\overset{\#6}{\text{—}}$ $\overset{\#}{\text{—}}$ | $\overset{6}{\text{—}}$ $\overset{\#6}{\text{—}}$ $\overset{\#}{\text{—}}$ | $\overset{\#}{\text{—}}$
- Staff 3: $\overset{7}{+}$ $\overset{b5}{\text{—}}$ | $\overset{+6}{\text{—}}$ | $\overset{7}{+}$ $\overset{b5}{\text{—}}$ | $\overset{+6}{\text{—}}$ | $\overset{7}{+}$ $\overset{b5}{\text{—}}$ | $\overset{+6}{\text{—}}$ | $\overset{b5}{\text{—}}$
- Staff 4: $\overset{6}{\frac{6}{3}}$ $\overset{b}{\text{—}}$ | $\overset{5}{3}$ $\overset{b5}{\text{—}}$ | $\overset{6}{\frac{6}{3}}$ $\overset{b}{\text{—}}$ | $\overset{5}{3}$ $\overset{b5}{\text{—}}$ | $\overset{6}{\frac{6}{3}}$ $\overset{b}{\text{—}}$ $\overset{b}{\text{—}}$ | $\overset{b5}{\text{—}}$
- Staff 5: $\overset{+6}{\text{—}}$ | $\overset{5}{\text{—}}$ $\overset{7}{+}$ | $\overset{+6}{\text{—}}$ | $\overset{5}{\text{—}}$ $\overset{7}{+}$ | $\overset{+6}{\text{—}}$ | $\overset{b5}{\text{—}}$
- Staff 6: $\overset{+4}{2}$ $\overset{b6}{\text{—}}$ | $\overset{6}{\text{—}}$ | $\overset{+4}{2}$ $\overset{b6}{\text{—}}$ | $\overset{6}{\text{—}}$ | $\overset{+4}{2}$ $\overset{b6}{\text{—}}$ | $\overset{6}{\text{—}}$
- Staff 7: $\overset{7}{\frac{7}{3}}$ $\overset{b}{\text{—}}$ | $\overset{6}{4}$ $\overset{5}{\text{—}}$ | $\overset{7}{\frac{7}{3}}$ $\overset{b}{\text{—}}$ | $\overset{6}{b4}$ $\overset{5}{\text{—}}$ | $\overset{7}{\frac{7}{3}}$ $\overset{b}{\text{—}}$ | $\overset{6}{b4}$ $\overset{b5}{\text{—}}$

The image shows six staves of musical notation in bass clef. Each staff contains a sequence of notes with stems and beams, often with slurs. Numerical fingerings (1-5) are placed above or below notes. Accidentals (sharps, flats, naturals) are used throughout. Some notes have additional markings like 'b' or '#'. The notation is complex, representing specific exercises or techniques for the bass line.

Réaliser les Basses pages 112 et 113 du Traité.

Faire ensuite le travail suivant :

ALTÉRATION ASCENDANTE ET DESCENDANTE.

BASSE DONNÉE A RÉALISER.

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

The image shows three staves of musical notation in bass clef. The notation is heavily annotated with numerical fingerings (e.g., 5, #5, 6, +4, 3, #3, 5, 6, 4, 5, 5, #6, 6, 3, #, 5, +4, 2, 6, 6, 4, #4, 6, 6, b, 6, 6, 5, 5, #5, 6, 5, 7, 5, 3, 6, #6, 6, 3, #, 5) and accidentals (sharps, flats, naturals). The notes are connected by stems and beams, with some slurs. This is a highly technical exercise for the bass line.

The first ten staves of music contain the following figured bass symbols (from top to bottom):

- Staff 1: 7 3 #, 5 #5, #6 #, #7 5 #5, 6 #, 6 3, #6 #4 #, 7 #, #
- Staff 2: 7 5 #5, #6 #, #5 #7, #4 3, 6 #7, #7 6, #6 4, +4 2, b6
- Staff 3: 6 6 3, 5 #5, 6 7 #, b6 +4 2, 6 +6, 5 b5, 5 #5, 5 #6
- Staff 4: # #6 #4 3, # 7, 6 6 3, 5 6, b6 4, -6 3, 6 -6 3
- Staff 5: 5, +4 b, b6, 6, -4 b, b6, 6, 6 4 2, +4, 6 6 3
- Staff 6: 5 #6 5, 6 4 #, 7 5, 6 #6, #6 4 3, b6 4, 7 #, +4 2, b6
- Staff 7: 6 7, 6 4 7, 5 b6 +4 b, 6 5, +5 6
- Staff 8: 6 4, #5, #6 5, 5 7, #6 5, 5 #5, #
- Staff 9: b, 6 7, 6 +6 3, 6 4, 5 7, 5 7, 2 +4 b, 5 b

ENSEMBLE DES ALTÉRATIONS.

BASSE DONNÉE A CHIFFRER ET A RÉALISER.

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR p. 188).

The four staves of music in this section contain the following notes and accidentals (from top to bottom):

- Staff 1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1, B0, A0, G0, F0, E0, D0, C0, B-1, A-1, G-1, F-1, E-1, D-1, C-1, B-2, A-2, G-2, F-2, E-2, D-2, C-2, B-3, A-3, G-3, F-3, E-3, D-3, C-3, B-4, A-4, G-4, F-4, E-4, D-4, C-4, B-5, A-5, G-5, F-5, E-5, D-5, C-5, B-6, A-6, G-6, F-6, E-6, D-6, C-6, B-7, A-7, G-7, F-7, E-7, D-7, C-7, B-8, A-8, G-8, F-8, E-8, D-8, C-8, B-9, A-9, G-9, F-9, E-9, D-9, C-9, B-10, A-10, G-10, F-10, E-10, D-10, C-10, B-11, A-11, G-11, F-11, E-11, D-11, C-11, B-12, A-12, G-12, F-12, E-12, D-12, C-12, B-13, A-13, G-13, F-13, E-13, D-13, C-13, B-14, A-14, G-14, F-14, E-14, D-14, C-14, B-15, A-15, G-15, F-15, E-15, D-15, C-15, B-16, A-16, G-16, F-16, E-16, D-16, C-16, B-17, A-17, G-17, F-17, E-17, D-17, C-17, B-18, A-18, G-18, F-18, E-18, D-18, C-18, B-19, A-19, G-19, F-19, E-19, D-19, C-19, B-20, A-20, G-20, F-20, E-20, D-20, C-20, B-21, A-21, G-21, F-21, E-21, D-21, C-21, B-22, A-22, G-22, F-22, E-22, D-22, C-22, B-23, A-23, G-23, F-23, E-23, D-23, C-23, B-24, A-24, G-24, F-24, E-24, D-24, C-24, B-25, A-25, G-25, F-25, E-25, D-25, C-25, B-26, A-26, G-26, F-26, E-26, D-26, C-26, B-27, A-27, G-27, F-27, E-27, D-27, C-27, B-28, A-28, G-28, F-28, E-28, D-28, C-28, B-29, A-29, G-29, F-29, E-29, D-29, C-29, B-30, A-30, G-30, F-30, E-30, D-30, C-30, B-31, A-31, G-31, F-31, E-31, D-31, C-31, B-32, A-32, G-32, F-32, E-32, D-32, C-32, B-33, A-33, G-33, F-33, E-33, D-33, C-33, B-34, A-34, G-34, F-34, E-34, D-34, C-34, B-35, A-35, G-35, F-35, E-35, D-35, C-35, B-36, A-36, G-36, F-36, E-36, D-36, C-36, B-37, A-37, G-37, F-37, E-37, D-37, C-37, B-38, A-38, G-38, F-38, E-38, D-38, C-38, B-39, A-39, G-39, F-39, E-39, D-39, C-39, B-40, A-40, G-40, F-40, E-40, D-40, C-40, B-41, A-41, G-41, F-41, E-41, D-41, C-41, B-42, A-42, G-42, F-42, E-42, D-42, C-42, B-43, A-43, G-43, F-43, E-43, D-43, C-43, B-44, A-44, G-44, F-44, E-44, D-44, C-44, B-45, A-45, G-45, F-45, E-45, D-45, C-45, B-46, A-46, G-46, F-46, E-46, D-46, C-46, B-47, A-47, G-47, F-47, E-47, D-47, C-47, B-48, A-48, G-48, F-48, E-48, D-48, C-48, B-49, A-49, G-49, F-49, E-49, D-49, C-49, B-50, A-50, G-50, F-50, E-50, D-50, C-50, B-51, A-51, G-51, F-51, E-51, D-51, C-51, B-52, A-52, G-52, F-52, E-52, D-52, C-52, B-53, A-53, G-53, F-53, E-53, D-53, C-53, B-54, A-54, G-54, F-54, E-54, D-54, C-54, B-55, A-55, G-55, F-55, E-55, D-55, C-55, B-56, A-56, G-56, F-56, E-56, D-56, C-56, B-57, A-57, G-57, F-57, E-57, D-57, C-57, B-58, A-58, G-58, F-58, E-58, D-58, C-58, B-59, A-59, G-59, F-59, E-59, D-59, C-59, B-60, A-60, G-60, F-60, E-60, D-60, C-60, B-61, A-61, G-61, F-61, E-61, D-61, C-61, B-62, A-62, G-62, F-62, E-62, D-62, C-62, B-63, A-63, G-63, F-63, E-63, D-63, C-63, B-64, A-64, G-64, F-64, E-64, D-64, C-64, B-65, A-65, G-65, F-65, E-65, D-65, C-65, B-66, A-66, G-66, F-66, E-66, D-66, C-66, B-67, A-67, G-67, F-67, E-67, D-67, C-67, B-68, A-68, G-68, F-68, E-68, D-68, C-68, B-69, A-69, G-69, F-69, E-69, D-69, C-69, B-70, A-70, G-70, F-70, E-70, D-70, C-70, B-71, A-71, G-71, F-71, E-71, D-71, C-71, B-72, A-72, G-72, F-72, E-72, D-72, C-72, B-73, A-73, G-73, F-73, E-73, D-73, C-73, B-74, A-74, G-74, F-74, E-74, D-74, C-74, B-75, A-75, G-75, F-75, E-75, D-75, C-75, B-76, A-76, G-76, F-76, E-76, D-76, C-76, B-77, A-77, G-77, F-77, E-77, D-77, C-77, B-78, A-78, G-78, F-78, E-78, D-78, C-78, B-79, A-79, G-79, F-79, E-79, D-79, C-79, B-80, A-80, G-80, F-80, E-80, D-80, C-80, B-81, A-81, G-81, F-81, E-81, D-81, C-81, B-82, A-82, G-82, F-82, E-82, D-82, C-82, B-83, A-83, G-83, F-83, E-83, D-83, C-83, B-84, A-84, G-84, F-84, E-84, D-84, C-84, B-85, A-85, G-85, F-85, E-85, D-85, C-85, B-86, A-86, G-86, F-86, E-86, D-86, C-86, B-87, A-87, G-87, F-87, E-87, D-87, C-87, B-88, A-88, G-88, F-88, E-88, D-88, C-88, B-89, A-89, G-89, F-89, E-89, D-89, C-89, B-90, A-90, G-90, F-90, E-90, D-90, C-90, B-91, A-91, G-91, F-91, E-91, D-91, C-91, B-92, A-92, G-92, F-92, E-92, D-92, C-92, B-93, A-93, G-93, F-93, E-93, D-93, C-93, B-94, A-94, G-94, F-94, E-94, D-94, C-94, B-95, A-95, G-95, F-95, E-95, D-95, C-95, B-96, A-96, G-96, F-96, E-96, D-96, C-96, B-97, A-97, G-97, F-97, E-97, D-97, C-97, B-98, A-98, G-98, F-98, E-98, D-98, C-98, B-99, A-99, G-99, F-99, E-99, D-99, C-99, B-100, A-100, G-100, F-100, E-100, D-100, C-100, B-101, A-101, G-101, F-101, E-101, D-101, C-101, B-102, A-102, G-102, F-102, E-102, D-102, C-102, B-103, A-103, G-103, F-103, E-103, D-103, C-103, B-104, A-104, G-104, F-104, E-104, D-104, C-104, B-105, A-105, G-105, F-105, E-105, D-105, C-105, B-106, A-106, G-106, F-106, E-106, D-106, C-106, B-107, A-107, G-107, F-107, E-107, D-107, C-107, B-108, A-108, G-108, F-108, E-108, D-108, C-108, B-109, A-109, G-109, F-109, E-109, D-109, C-109, B-110, A-110, G-110, F-110, E-110, D-110, C-110, B-111, A-111, G-111, F-111, E-111, D-111, C-111, B-112, A-112, G-112, F-112, E-112, D-112, C-112, B-113, A-113, G-113, F-113, E-113, D-113, C-113, B-114, A-114, G-114, F-114, E-114, D-114, C-114, B-115, A-115, G-115, F-115, E-115, D-115, C-115, B-116, A-116, G-116, F-116, E-116, D-116, C-116, B-117, A-117, G-117, F-117, E-117, D-117, C-117, B-118, A-118, G-118, F-118, E-118, D-118, C-118, B-119, A-119, G-119, F-119, E-119, D-119, C-119, B-120, A-120, G-120, F-120, E-120, D-120, C-120, B-121, A-121, G-121, F-121, E-121, D-121, C-121, B-122, A-122, G-122, F-122, E-122, D-122, C-122, B-123, A-123, G-123, F-123, E-123, D-123, C-123, B-124, A-124, G-124, F-124, E-124, D-124, C-124, B-125, A-125, G-125, F-125, E-125, D-125, C-125, B-126, A-126, G-126, F-126, E-126, D-126, C-126, B-127, A-127, G-127, F-127, E-127, D-127, C-127, B-128, A-128, G-128, F-128, E-128, D-128, C-128, B-129, A-129, G-129, F-129, E-129, D-129, C-129, B-130, A-130, G-130, F-130, E-130, D-130, C-130, B-131, A-131, G-131, F-131, E-131, D-131, C-131, B-132, A-132, G-132, F-132, E-132, D-132, C-132, B-133, A-133, G-133, F-133, E-133, D-133, C-133, B-134, A-134, G-134, F-134, E-134, D-134, C-134, B-135, A-135, G-135, F-135, E-135, D-135, C-135, B-136, A-136, G-136, F-136, E-136, D-136, C-136, B-137, A-137, G-137, F-137, E-137, D-137, C-137, B-138, A-138, G-138, F-138, E-138, D-138, C-138, B-139, A-139, G-139, F-139, E-139, D-139, C-139, B-140, A-140, G-140, F-140, E-140, D-140, C-140, B-141, A-141, G-141, F-141, E-141, D-141, C-141, B-142, A-142, G-142, F-142, E-142, D-142, C-142, B-143, A-143, G-143, F-143, E-143, D-143, C-143, B-144, A-144, G-144, F-144, E-144, D-144, C-144, B-145, A-145, G-145, F-145, E-145, D-145, C-145, B-146, A-146, G-146, F-146, E-146, D-146, C-146, B-147, A-147, G-147, F-147, E-147, D-147, C-147, B-148, A-148, G-148, F-148, E-148, D-148, C-148, B-149, A-149, G-149, F-149, E-149, D-149, C-149, B-150, A-150, G-150, F-150, E-150, D-150, C-150, B-151, A-151, G-151, F-151, E-151, D-151, C-151, B-152, A-152, G-152, F-152, E-152, D-152, C-152, B-153, A-153, G-153, F-153, E-153, D-153, C-153, B-154, A-154, G-154, F-154, E-154, D-154, C-154, B-155, A-155, G-155, F-155, E-155, D-155, C-155, B-156, A-156, G-156, F-156, E-156, D-156, C-156, B-157, A-157, G-157, F-157, E-157, D-157, C-157, B-158, A-158, G-158, F-158, E-158, D-158, C-158, B-159, A-159, G-159, F-159, E-159, D-159, C-159, B-160, A-160, G-160, F-160, E-160, D-160, C-160, B-161, A-161, G-161, F-161, E-161, D-161, C-161, B-162, A-162, G-162, F-162, E-162, D-162, C-162, B-163, A-163, G-163, F-163, E-163, D-163, C-163, B-164, A-164, G-164, F-164, E-164, D-164, C-164, B-165, A-165, G-165, F-165, E-165, D-165, C-165, B-166, A-166, G-166, F-166, E-166, D-166, C-166, B-167, A-167, G-167, F-167, E-167, D-167, C-167, B-168, A-168, G-168, F-168, E-168, D-168, C-168, B-169, A-169, G-169, F-169, E-169, D-169, C-169, B-170, A-170, G-170, F-170, E-170, D-170, C-170, B-171, A-171, G-171, F-171, E-171, D-171, C-171, B-172, A-172, G-172, F-172, E-172, D-172, C-172, B-173, A-173, G-173, F-173, E-173, D-173, C-173, B-174, A-174, G-174, F-174, E-174, D-174, C-174, B-175, A-175, G-175, F-175, E-175, D-175, C-175, B-176, A-176, G-176, F-176, E-176, D-176, C-176, B-177, A-177, G-177, F-177, E-177, D-177, C-177, B-178, A-178, G-178, F-178, E-178, D-178, C-178, B-179, A-179, G-179, F-179, E-179, D-179, C-179, B-180, A-180, G-180, F-180, E-180, D-180, C-180, B-181, A-181, G-181, F-181, E-181, D-181, C-181, B-182, A-182, G-182, F-182, E-182, D-182, C-182, B-183, A-183, G-183, F-183, E-183, D-183, C-183, B-184, A-184, G-184, F-184, E-184, D-184, C-184, B-185, A-185, G-185, F-185, E-185, D-185, C-185, B-186, A-186, G-186, F-186, E-186, D-186, C-186, B-187, A-187, G-187, F-187, E-187, D-187, C-187, B-188, A-188, G-188, F-188, E-188, D-188, C-188, B-189, A-189, G-189, F-189, E-189, D-189, C-189, B-190, A-190, G-190, F-190, E-190, D-190, C-190, B-191, A-191, G-191, F-191, E-191, D-191, C-191, B-192, A-192, G-192, F-192, E-192, D-192, C-192, B-193, A-193, G-193, F-193, E-193, D-193, C-193, B-194, A-194, G-194, F-194, E-194, D-194, C-194, B-195, A-195, G-195, F-195, E-195, D-195, C-195, B-196, A-196, G-196, F-196, E-196, D-196, C-196, B-197, A-197, G-197, F-197, E-197, D-197, C-197, B-198, A-198, G-198, F-198, E-198, D-198, C-198, B-199, A-199, G-199, F-199, E-199, D-199, C-199, B-200, A-200, G-200, F-200, E-200, D-200, C-200, B-201, A-201, G-201, F-201, E-201, D-201, C-201, B-202, A-202, G-202, F-202, E-202, D-202, C-202, B-203, A-203, G-203, F-203, E-203, D-203, C-203, B-204, A-204, G-204, F-204, E-204, D-204, C-204, B-205, A-205, G-205, F-205, E-205, D-205, C-205, B-206, A-206, G-206, F-206, E-206, D-206, C-206, B-207, A-207, G-207, F-207, E-207, D-207, C-207, B-208, A-208, G-208, F-208, E-208, D-208, C-208, B-209, A-209, G-209, F-209, E-209, D-209, C-209, B-210, A-210, G-210, F-210, E-210, D-210, C-210, B-211, A-211, G-211, F-211, E-211, D-211, C-211, B-212, A-212, G-212, F-212, E-212, D-212, C-212, B-213, A-213, G-213, F-213, E-213, D-213, C-213, B-214, A-214, G-214, F-214, E-214, D-214, C-214, B-215, A-215, G-215, F-215, E-215, D-215, C-215, B-216, A-216, G-216, F-216, E-216, D-216, C-216, B-217, A-217, G-217, F-217, E-217, D-217, C-217, B-218, A-218, G-218, F-218, E-218, D-218, C-218, B-219, A-219, G-219, F-219, E-219, D-219, C-219, B-220, A-220, G-220, F-220, E-220, D-220, C-220, B-221, A-221, G-221, F-221, E-221, D-221, C-221, B-222, A-222, G-222, F-222, E-222, D-222, C-222, B-223, A-223, G-223, F-223, E-223, D-223, C-223, B-224, A-224, G-224, F-224, E-224, D-224, C-224, B-225, A-225, G-225, F-225, E-225, D-225, C-225, B-226, A-226, G-226, F-226, E-226, D-226, C-226, B-227, A-227, G-227, F-227, E-227, D-227, C-227, B-228, A-228, G-228, F-228, E-228, D-228, C-228, B-229, A-229, G-229, F-229, E-229, D-229, C-229, B-230, A-230, G-230, F-230, E-230, D-230, C-230, B-231, A-231, G-231, F-231, E-231, D-231, C-231, B-232, A-232, G-232, F-232, E-232, D-232, C-232, B-233, A-233, G-233, F-233, E-233, D-233, C-233, B-234, A-234, G-234, F-234, E-234, D-234, C-234, B-235, A-235, G-235, F-235, E-235, D-235, C-235, B-236, A-236, G-236, F-236, E-236, D-236, C-236, B-237, A-237, G-237, F-237, E-237, D-237, C-237, B-238, A-238, G-238, F-238, E-238, D-238, C-238, B-239, A-239, G-239, F-239, E-239, D-239, C-239, B-240, A-240, G-240, F-240, E-240, D-240, C-240, B-241, A-241, G-241, F-241, E-241, D-241, C-241, B-242, A-242, G-242, F-242, E-242, D-242, C-242, B-243, A-243, G-243, F-243, E-243, D-243, C-243, B-244, A-244, G-244, F-244, E-244, D-244, C-244, B-245, A-245, G-245, F-245, E-245, D-245, C-245, B-246, A-246, G-246, F-246, E-246, D-246, C-246, B-247, A-247, G-247, F-247, E-247, D-247, C-247, B-248, A-248, G-248, F-248, E-248, D-248, C-248, B-249, A-249, G-249, F-249, E-249, D-249, C-249, B-250, A-250, G-250, F-250, E-250, D-250, C-250, B-251, A-251, G-251, F-251, E-251, D-251, C-251, B-252, A-252, G-252, F-252, E-252, D-252, C-252, B-253, A-253, G-253, F-253, E-253, D-253, C-253, B-254, A-254, G-254, F-254, E-254, D-254, C-254, B-255, A-255, G-255, F-255, E-255, D-255, C-255, B-256, A-256, G-256, F-256, E-256, D-256, C-256, B-257, A-257, G-257, F-257, E-257, D-257, C-257, B-258, A-258, G-258, F-258, E-258, D-258, C-258, B-259, A-259, G-259, F-259, E-259, D-259, C-259, B-260, A-260, G-260, F-260, E-260, D-260, C-260, B-261, A-261, G-261, F-261, E-261, D-261, C-261, B-262, A-262, G-262, F-262, E-262, D-262, C-262, B-263, A-263, G-263, F-263, E-263, D-263, C-263, B-264, A-264, G-264, F-264, E-264, D-264, C-264, B-265, A-265, G-265, F-265, E-265, D-265, C-265, B-266, A-266, G-266, F-266, E-266, D-266, C-266, B-267, A-267, G-267, F-267, E-267, D-267, C-267, B-268, A-268, G-268, F-268, E-268, D-268, C-268, B-269, A-269, G-269, F-269, E-269, D-269, C-269, B-270, A-270, G-270, F-270, E-270, D-270, C-270, B-271, A-271, G-271, F-271, E-271, D-271, C-271, B-272, A-272, G-272, F-272, E-272, D-272, C-272, B-273, A-273, G-273, F-273, E-273, D-273, C-273, B-274, A-274, G-274, F-274, E-274, D-274, C-274, B-275, A-275, G-275, F-275, E-275, D-275, C-275, B-276, A-276, G-276, F-276, E-276, D-276, C-276, B-277, A-277, G-277, F-277, E-277, D-277, C-277, B-278, A-278, G-278, F-278, E-278, D-278, C-278, B-279, A-279, G-279, F-279, E-279, D-279, C-279, B-280, A-280, G-280, F-280, E-280, D-280, C-280, B-281, A-281, G-281, F-281, E-281, D-281, C-281, B-282, A-282, G-282, F-282, E-282, D-282, C-282, B-283, A-283, G-283, F-283, E-283, D-283, C-283, B-284, A-284, G-284, F-284, E-284, D-284, C-284, B-285, A-285, G-285, F-285, E-285, D-285, C-285, B-286, A-286, G-286, F-286, E-286, D-286, C-286, B-287, A-287, G-287, F-287, E-287, D-287, C-287, B-288, A-288, G-288, F-288, E-288, D-288, C-288, B-289, A-289, G-289, F-289, E-289, D-289, C-289, B-

3 CHANTS DONNÉS A RÉALISER.

(HARMONIE DE L'AUTEUR p. 209).

1.

2.

3.

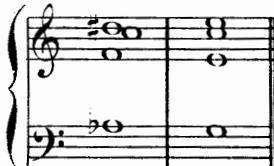
Réaliser le chant de Reber, page 43.

ALTÉRATION DES NOTES AUTRES QUE LA QUINTE.

ÉQUIVOQUES DES ACCORDS ALTÉRÉS.

REMARQUES.—1^o.—Étudier très attentivement cet article (pages 114 et 115, Reber), où les avantages du principe de l'auteur sur les accords altérés apparaissent encore plus frappants *dans leur simplicité*.—Lorsque nous travaillerons le chapitre des notes mélodiques, nous verrons du reste que la plupart des notes altérées peuvent être considérées et analysées *préférentiellement comme notes de passage*, et que les véritables accords altérés sont ceux qui, par leur durée, ont un caractère irrécusable d'accord et dont la résolution naturelle est conforme à l'énoncé du § 273.

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

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

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

Aujourd'hui nous ne pouvons que la constater.

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

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

Après les remarques précédentes, faire les Exercices suivants :

EXERCICES.

ENSEMBLE DES ALTÉRATIONS.

BASSE A CHIFFRER ET A RÉALISER.

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page 189).

Musical score for Bass, consisting of four staves of music in 3/4 time with a key signature of two flats. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

CHANT DONNÉ A RÉALISER.

HARMONIE DE L'AUTEUR page 210).

Musical score for Voice and Harmony, consisting of six staves of music. The top staff is the vocal line, and the lower five staves are the harmonic accompaniment.

COMPLÉMENTS DU I^{er} LIVRE.

ARTICLE I.

DU CROISEMENT DES PARTIES.

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

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

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

ARTICLE II.

DE L' HARMONIE A 2 PARTIES.

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

ARTICLE III.

DES SUCCESSIONS MÉLODIQUES DOUBLÉES EN 8^{ves} OU EN UNISONS.

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

ARTICLE IV.

DE L' HARMONIE A PLUS DE 4 PARTIES RÉELLES.

ARTICLE V.

DE LA DURÉE DES ACCORDS RELATIVEMENT AU NOMBRE DES PARTIES.

Ces deux articles doivent être étudiés.

ARTICLE VI.

DES ACCORDS BRISÉS OU ARPÉGÉS.

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

APPENDICE.

DE LA RÈGLE D' OCTAVE.

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

LIVRE DEUXIÈME.

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

PREMIÈRE PARTIE.

Notes accidentelles de 1^{re} classe.

CHAPITRE I.

DES RETARDEMENTS.

§ 330^{bis} – Les mots: *retard* et *suspension* ayant en harmonie le même sens, il est indifférent de se servir de l'une ou de l'autre de ces deux expressions.

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

ARTICLE I.

DES SUSPENSIONS EN GÉNÉRAL.

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

§ 338^{bis} – Ainsi qu'on l'a vu pour les dissonances (Voir § 137), une note retardée peut, pendant la durée de l'accord, être quittée pour une autre note intégrante, avant de se résoudre.



Après le précédent § 346^{bis}, faire les Exercices suivants:

EXERCICES.

SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA FONDAMENTALE.

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

Faire le même travail avec les Marches du § 347^{bis}, et ensuite réaliser les Marches, pages 136 et 137 du *Traité*, ainsi que cela est indiqué par l'auteur.

N. B. La plupart des Marches faites avec des accords à suspensions, *donnent lieu* à des *Imitations* entre les parties; ces imitations sont le plus souvent régulières par les intervalles; quelquefois aussi, ce ne sont que des imitations de *dessin* ou de *mouvement*. — *L'intérêt* qui résulte de ces différents artifices permet *d'atténuer* la rigueur de certaines règles. — (Voir les unissons de la Marche N° 1^{er}, produits par mouv^t direct, page 136 (Reber) et les autres unissons de la Marche N° 2^{bis}).

§ 348^{bis} — Les Exemples 27 et 28 provoquent la remarque suivante, *applicable à toutes les suspensions*: On doit éviter de faire entendre dans une partie intermédiaire une note quelconque *pendant qu'une partie supérieure fait entendre la suspension de cette même note*, à moins que l'intervalle de 9^e qui en résulte ne soit séparé par une autre partie intermédiaire, comme dans les Ex: 27 et 28; encore faut-il que les deux parties arrivent et s'en aillent par mouv^t contraire, par degrés conjoints, et que les valeurs n'aient pas une longue durée.

EX:  The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef, in common time. The upper staff contains a melodic line with a suspension (a note held over from the previous measure). The lower staff contains a bass line with a note that occurs while the upper note is suspended. A bracket under the lower staff is labeled 'praticable'. The example is labeled 'EX:' on the left.

praticable

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

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



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



§ 348^{1er} — On trouve souvent dans J. S. BACH le rapprochement de la 9^e et de la fondamentale en intervalle de 2^{de}, mais seulement dans les conditions suivantes: entre le ténor et la basse, avec la résolution sur un autre accord, la basse précédant par degrés conjoints avec notes de passage.



§ 349^{1er} — L'exemple 29 doit être tout-à-fait évité, ainsi que l'Ex: 30. Comme le dit REBER, il faut dans ce dernier cas faire descendre la tierce (même si c'est une note sensible) sur un degré inférieur (Voir Ex: 33).

§ 350^{bis} — Voir pour la réalisation des Ex: 27 et 28 ce que nous disons au § 348^{bis}. — Quant à l'Ex: 26, il est admis dans tous les styles.

Après le § 351, faire les Exercices suivants:

EXERCICES.

SUSPENSION DE L' 8^{ve} DE LA FONDAMENTALE.

Prendre les basses chiffrées des Ex: 21 à 26 et 31 à 33 (§ 348) en cachant les parties supérieures, et les réaliser avec le même nombre de parties que l'auteur.

Après le § 352, faire le même travail avec les Ex: 34, 35, 36, 41 et 41^{bis} du § 352.

Après le § 354, faire le travail sur les *Marches à réaliser* page 139 du *Traité*, tel qu'il est indiqué par l'auteur.

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

5^{tes} tolérées par mouv^t contraire.

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

§ 356^{bis} - On peut également classer parmi les meilleurs les Ex: 9 à 13.

Après le précédent § 356^{bis}, faire les Exercices suivants:

EXERCICES.

SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 3^{ce}.

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

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

meilleur.

EX:

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

Après le précédent § 358^{bis}, faire les exercices suivants:

EXERCICES.

SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 3^{es}.

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

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

2^o - La réalisation des Marches Nos 3 et 3^{bis} entraîne des 5^{tes} directes entre les 2 parties extrêmes. *Ces quintes sont tolérées.*

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

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

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



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

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



Après le précédent § 362^{bis}, faire les Exercices suivants:

EXERCICES.

SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 5^{te}.

Prendre les Basses chiffrées du § 360, celles des Nos 1, 2 et 3 du § 361, 4 du § 362, et les réaliser avec le même nombre de parties que l'auteur.

N. B. Nous devons signaler l'Ex. 6 du § 361, comme étant d'un effet très expressif, ainsi que les Ex. 5 et 5^{bis} du § 363, comme très usités.

ARTICLE III.

DE LA SUSPENSION INFÉRIEURE.

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

Après le § 372, faire les Exercices suivants:

EXERCICES.

ENSEMBLE DES SUSPENSIONS.

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

Faire ensuite le travail suivant:

Basses données sur les suspensions
à chiffrer et réaliser.

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR pages 189 et 190)

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

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

SUSPENSION DE LA FONDAMENTALE DANS LES ACCORDS CONSONANTS.

CHIFFRAGE $\frac{4}{2}$, 76, $\frac{6}{54}$, 98.

The image contains four staves of musical notation, each in bass clef. The first staff shows a sequence of notes with various rests and accidentals, illustrating suspension techniques. The second staff continues with similar notation, including a sharp sign. The third and fourth staves also show complex rhythmic and melodic patterns with accidentals, demonstrating the application of suspensions in consonant chords.

SUSPENSION DE LA 3^e DANS LES ACCORDS CONSONANTS.CHIFFRAGE $\frac{5}{4}$ 3, $\frac{5}{2}$, $\frac{7}{4}$.

Four staves of musical notation in bass clef, showing various chord progressions and suspensions of the third degree in consonant chords. The notation includes notes, rests, and accidentals, illustrating the concept of suspending the third of a chord.

SUSPENSION DE LA 5^{te} DANS LES ACCORDS CONSONANTS.CHIFFRAGE 6 5, $\frac{9}{6}$, $\frac{8}{4}$.

Three staves of musical notation in bass clef, showing various chord progressions and suspensions of the fifth degree in consonant chords. The notation includes notes, rests, and accidentals, illustrating the concept of suspending the fifth of a chord.

DIVERS RETARDS SOUVENT USITÉS DANS LES ACCORDS DISSONANTS.

Five staves of musical notation in bass clef, showing various chord progressions and delays (retards) in dissonant chords. The notation includes notes, rests, and accidentals, illustrating the concept of delaying the resolution of dissonant chords.

RETARDS MOINS USITÉS DANS TOUS LES ACCORDS.

Basse chiffrée à réaliser.⁽¹⁾

5 $\frac{6}{4}$ 7 7 5 $\frac{7}{5}$ 6 5 5 $\frac{6}{2}$ 7 7 5 $\frac{7}{5}$ 6 # 6 7 7

5 $\frac{7}{5}$ 9 7 7 7 7 9 7 9 7 5 5 6 9 8 9 8 9 8 9 8 7

6 5 2 7 5 +4 \flat 6 2 5 6 +6 9 8 6 7 6 6 7 5 4 3 7

8 5 3 5 3 5 3 5 3 5 3 5 6 6 5 7 5 5 3 2 -6 5 4 3

7 5 +4 6 6 #6 4 6 9 8 5 6 7 6 6 4 2 9 8 5

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

RÉSOLUTIONS EXCEPTIONNELLES.

Basse chiffrée à réaliser.⁽¹⁾

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

5 8 5 4 6 6 5 5 5 4 6 5 +4 6 6

5 7 5 6 6 9 3 6 5 5 5 # 9 6 9 5

5 5 5 2 6 9 3 6 # 7 4 5 +6 5 3 5 3 5 2 +4

6 6 9 8 5 7 6 5 6 7 7 6 5 7 6 9 5 5 3

(1) Indiquer la fondamentale des accords à suspension.

5 $\frac{5}{b3}$ $\frac{5}{b2}$ $b5$ $b5$ b $\frac{8}{b5}$ +4 $b6$ +6 $b5$ b $b6$ 5 $\frac{8}{b6}$ $\frac{8}{5}$ $\frac{7}{5}$

$\frac{b5}{4}$ $\frac{7}{+2}$ 8 $\frac{7}{3}$ $\frac{4}{7}$ $\frac{7}{+}$ 9 8 $\frac{5}{4}$ $\frac{7}{2}$ $\frac{6}{b4}$ $\frac{+4}{7}$ $\frac{7}{+}$

$\frac{6}{b4}$ $\frac{\#5}{b2}$ +6 $\#6$ $\frac{8}{b5}$ ① +4 $\frac{b4}{b3}$ $\frac{3}{8}$ 6 $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{5}$ 4 $\frac{6}{4}$ $\#$ 5 8

$\frac{7}{4}$ $\frac{7}{+}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{6}{5}$ 5 $\frac{5}{4}$ $\frac{7}{+}$ 2 5 $\frac{5}{2}$ $\frac{6}{+6}$ $\frac{9}{6}$ 5 $\frac{6}{5}$ $\frac{7}{+}$

5 7 7 7 $\frac{5}{4}$ $\frac{7}{+}$ 5 $\frac{5}{2}$ $\frac{6}{5}$ 9 ② +6 5 $\frac{6}{8}$

$\frac{5}{4}$ ③ +6 $\frac{5}{4}$ +4 6 $\frac{6}{7}$ ④ $\frac{7}{+6}$ 6 5 $\frac{6}{5}$ 8 $\frac{7}{+}$ 8 $\frac{7}{+}$ $\frac{5}{b4}$ $\frac{6}{5}$ 5

ENSEMBLE DES SUSPENSIONS.

Chants donnés à réaliser.

(HARMONIE DE L' AUTEUR pages 210 et 211)

SUSPENSIONS DANS LES ACCORDS CONSONNANTS.

CHIFFRAGE $\frac{5}{4}$ 3, 9 8.

Five staves of musical notation in treble clef, showing melodic lines with slurs and ties. The notation is consistent across all staves, representing a single melodic part.

SUSPENSIONS DANS LES ACCORDS CONSONANTS.

CHIFFRAGE 7⁶, 2⁵, 6⁵ 4, 7⁶ 4, 2⁵.

Three staves of musical notation in 3/4 time, showing melodic lines with various suspensions (accords with a 7th) in consonant contexts. The notes are mostly quarter and eighth notes with slurs and ties.

SUSPENSIONS DANS LES ACCORDS DISSONANTS
AYANT POUR FONDAMENTALE LA DOMINANTE.

Five staves of musical notation in 2/4 time, showing melodic lines with dissonant suspensions (accords with a 7th) where the fundamental is the dominant. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

SUSPENSIONS DANS LES ACCORDS DE 7^e DES DIVERSES ESPÈCES.

Four staves of musical notation in 3/4 time, showing melodic lines with 7th chords of various species. The notation features slurs, ties, and various rhythmic patterns.

ARTICLE IV.

DES SUSPENSIONS SIMULTANÉES.

§ 377^{bis}. — La plupart des accords à suspensions simultanées présenteraient un *chiffrage si compliqué*, qu'il est préférable dans la plupart des cas, de *prolonger par des barres horizontales* le chiffrage de l'accord précédent.

EX:

The example shows a musical score with two staves. The upper staff contains several chords with suspensions. The lower staff shows the corresponding fingering: 6, 4, 7, 5, 7, 3, 5, 7. Horizontal bars extend from the fingering numbers to indicate the duration of the suspension.

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

EX:

The example shows two musical notations side-by-side. The left notation shows a bass line with chords and suspensions, with a '+6' and '7' above the notes. The right notation, labeled 'au lieu de', shows the same chords but with the fingering '6 4 7' placed above the resolution note, preceded by a horizontal bar.

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

EX:

The example shows a musical score with two staves. The upper staff contains several chords with suspensions. The lower staff shows the corresponding fingering: 7, 8, 7, 8, 9, 5, 9, 5. Horizontal bars extend from the fingering numbers to indicate the duration of the suspension.

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

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

Après le précédent § 379^{bis}, faire les Exercices suivants.

EXERCICES.

SUSPENSIONS SIMULTANÉES.

SUSPENSIONS DOUBLES.

Réaliser les fragments suivants à 4 parties.

SUSPENSIONS TRIPLES.

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

SUSPENSIONS QUADRUPLES ET QUINTUPLES.

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

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

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

à 4 parties avec 3 clefs d'ut 1^{re} ligne.

à 5 parties avec 4 clefs d'ut 1^{re} ligne.

à 7 parties avec 4 clefs d'ut 1^{re} ligne, une clef d'ut 3^e et une clef d'ut 4^e.

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

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

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

6. 5 9 8 5 9 8 5 *idem.* 9 8 7 5

7 9 8 7 9 8 7 9 8 7

5 5 4 4 5 4 3 4 3 4 3 4 3 4 3 5

SUSPENSIONS SIMULTANÉES

Basses chiffrées à réaliser.

1 5 6 4 5 9 8 5 3 6 4 5 9 8 5 3 6 4 5 8 7 6 5

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

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

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

9 4 9 4 6 9 8 7 6 5 4 5 7 5

2 5 9 8 6 4 3 9 8 4 3 6 6 9 8 7

8 5 3 3 6 4 7 3 6

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

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

5 9 5 6 9 8 8 7 6 5 4 6 4 3 7 5

EMPLOI SIMULTANÉ DES ALTÉRATIONS ET DES SUSPENSIONS.

Basse à chiffrer et à réaliser.

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page 190)

Chant donné à réaliser.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 212)

Andante

ARTICLE V.

REMARQUES SUR L'ANALOGIE DE CERTAINES SUSPENSIONS

AVEC CERTAINES NOTES INTÉGRANTES.

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

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

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

1

EX:

2

3

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

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

Les accords suivants dont la disposition est obligatoire (Voyez accord de 9^e majeure, page 92 du Traité):

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

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

EX.

peu usité

Après le précédent § 382^{bis}, faire les exercices suivants :

EXERCICES.

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

Basse à chiffrer et réaliser.

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page 191)

Chant donné à réaliser.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 212)

CHAPITRE II.

Des retards irréguliers.

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

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

§ 386^{bis} — A propos du renvoi de l'Ex: 10^{bis}, nous préférons analyser le la de la partie intermédiaire comme anticipation; cela nous paraît plus conforme au sentiment musical de ce passage.

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

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

EX:

CHAPITRE III.

De l'Anticipation.

§ 388^{bis} — Nous croyons qu'il est plus musical de rattacher l'Ex: 6 au chapitre de l'appoggiature et de ne pas faire figurer ici les accords de 11^e et 13^e tonique.

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

EX:

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

Après le précédent § 289^{bis}, faire les Exercices suivants:

EXERCICES.

ANTICIPATION.

2 Chants donnés à réaliser.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 212)

1

2

CHAPITRE IV.

De la Pédale.

DES ACCORDS DE 11^e ET 13^e TONIQUE.

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

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

EX:

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

EX:

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

EX:

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

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

EX:

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

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

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

EX:

§ 395^{bis} — Cependant on pourrait admettre, même à l'école, le cas suivant où la Pédale, n'étant pas note intégrante de l'accord sur lequel elle se termine, devient note intégrante de l'accord qui suit. La basse doit alors procéder par degré conjoint.

EX:

§ 397^{bis} — On ne saurait en effet, trop insister sur la conclusion de ce paragraphe, les réalisations par degrés conjoints donnant toujours le meilleur résultat au point de vue du charme et de la douceur des successions.

§ 401^{ter} — Les deux exemples du § 401^{bis} (REBER) nous donnent l'occasion de faire la remarque suivante: Les syncopes simultanées aux deux parties extrêmes n'ont pas d'inconvénient sur une Pédale.

§ 404^{bis} — L'Ex: 7 précédent, page 168 du Traité, peut, en supprimant les deux pédales inférieures, servir d'Ex: pour les Pédales supérieures. On voit que dans ce cas, la Pédale n'est jamais étrangère à deux accords consécutifs.

EX:

ÉQUIVOQUES DE LA PÉDALE SUPÉRIEURE OU MÉIAIRE.

Ajouter ce qui suit au § 405.

Les exemples suivants sont très usités; ils ont été analysés précédemment comme dissonances ou comme suspensions se maintenant en place (§ 226 et 342). Ils peuvent aussi être analysés comme formant de courtes Pédales. — En ce cas, est-il besoin de rappeler que la note Pédale ne doit être, comme toujours, que la tonique ou la dominante, ou les notes considérées momentanément comme telles?

EX:

très usités

§ 405^{ter} — L'exemple du § 405^{bis} (REBER) peut encore être réalisé ainsi :

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

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

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

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

EX:

Après le précédent. § 405^{ter}, faire les exercices suivants :

EXERCICES.

PÉDALES.

Fragments divers à réaliser.

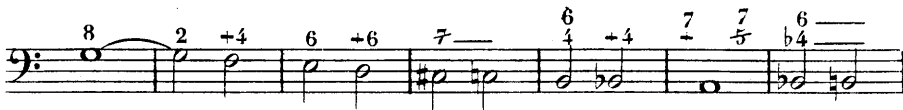
Pédale inférieure de tonique.

Pédale inférieure de dominante.

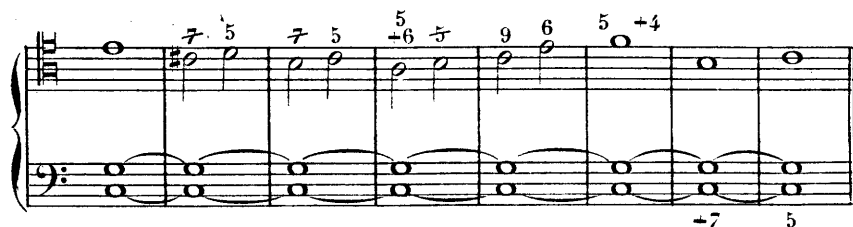
Pédale médiaire de tonique (au ténor).



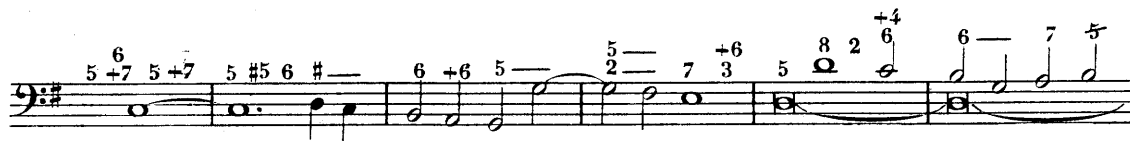
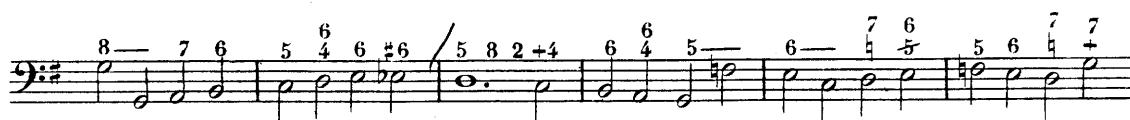
Pédale supérieure de dominante.



Double Pédale inférieure de tonique et de dominante à 5 parties.



Basse chiffrée à réaliser.



Basse donnée à chiffrer et à réaliser.

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR, page 191)

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

2 Chants donnés à réaliser.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 213)

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

DEUXIÈME PARTIE.

Notes accidentelles de 2^{me} classe.

ou

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

CHAPITRE I.

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

LOIS GÉNÉRALES.

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

RÈGLES GÉNÉRALES DE RÉALISATION.

§ 419^{bis}—La règle du § 419 est excellente dans son principe, la 3^{me} majeure étant toujours un intervalle très délicat; cependant il ne serait pas impossible avec une valeur courte de faire la réalisation suivante:

All^{to}

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

And^{te}

EX.

ARTICLE I.

DE L'APPOGGIATURE.

§ 424^{bis} - L'appoggiature peut être également précédée d'une sorte de préparation qui n'est autre chose que l'anticipation de l'appoggiature.

EX.

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

HAMLET
fin du 1^{er} Acte.

Large ★ app. ★

app. ★ app. ★ app. ★ app. ★

ff 6 +7 +7

mf espress 5 6/5

app. ★ app. app. *dim.* app. app. app.

ff 7 #6 b6 6/4

7 6 5 7 6 5 b7 b6 7 #

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

(Voir pour le Chiffre des Appoggiatures, le N. B. du § 439^{bis})

§ 424^{ter} - On vient de voir l'Anticipation de l'appoggiature, mais il peut y avoir aussi l'appoggiature de l'anticipation.

EX.

app. ant.

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

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

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

The musical notation shows two examples of appoggiatura. The first, labeled 'médiocre.', shows a treble clef with a dotted quarter note followed by an eighth note appoggiatura, and a bass clef with a dotted quarter note and an eighth note appoggiatura. The second, labeled 'très bon.', shows a treble clef with a dotted quarter note followed by an eighth note appoggiatura, and a bass clef with a dotted quarter note and an eighth note appoggiatura. The second example is marked with a 'p' (piano) dynamic.

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

The musical notation shows a sequence of four measures. The first measure has a treble clef with a dotted quarter note and an eighth note appoggiatura, and a bass clef with a dotted quarter note and an eighth note appoggiatura. The second measure has a treble clef with a dotted quarter note and an eighth note appoggiatura, and a bass clef with a dotted quarter note and an eighth note appoggiatura. The third measure has a treble clef with a dotted quarter note and an eighth note appoggiatura, and a bass clef with a dotted quarter note and an eighth note appoggiatura. The fourth measure has a treble clef with a dotted quarter note and an eighth note appoggiatura, and a bass clef with a dotted quarter note and an eighth note appoggiatura. The sequence is marked with a 'p' (piano) dynamic.

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

The musical notation shows two examples of appoggiatura. The first, labeled 'dur, à éviter.', shows a treble clef with a dotted quarter note followed by an eighth note appoggiatura, and a bass clef with a dotted quarter note and an eighth note appoggiatura. The second, labeled 'beaucoup moins dur, admissible.', shows a treble clef with a dotted quarter note followed by an eighth note appoggiatura, and a bass clef with a dotted quarter note and an eighth note appoggiatura. The second example is marked with a 'p' (piano) dynamic.

§ 433^{bis} - Cependant l'Ex: 25 nous paraît dur, et nous n'en conseillons pas l'emploi.

§ 438^{bis} - L'Auteur nous semble ici avoir fait une erreur, car les exemples 37 et 38 se trouvent également conformes à la définition du § 267.

§ 439^{bis} - Revoir de nouveau le § 393^{bis} (page 125), où nous indiquons la manière de chiffrer et de réaliser ces accords.

CHIFFRAGE DES APPOGGIATURES.

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

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

APPOGGIATURES.

2 Chants donnés.

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

1

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

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

2



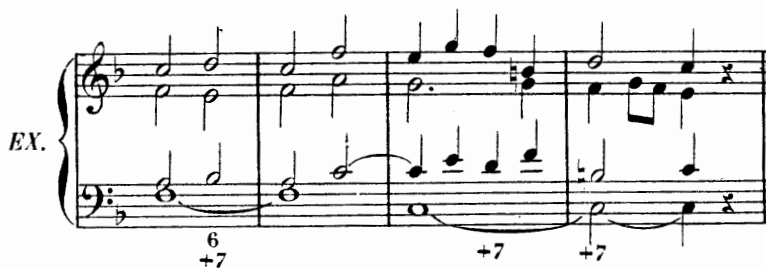
ACCORDS DE 11^e ET DE 13^e TONIQUE EMPLOYÉS

COMME APPOGGIATURES SIMULTANÉES ET SUR PÉDALES.

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

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

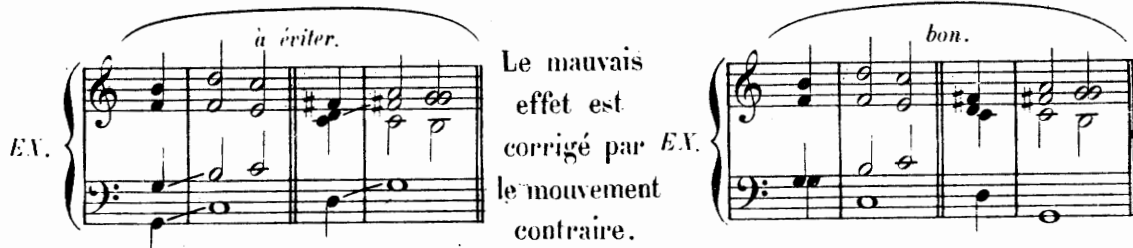
3^o - Une Pédale n'est pas toujours de longue durée; il en est de fort courtes qui peuvent porter ces accords:



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



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



Basse à chiffrer et à réaliser.

(CHIFFRAGE DE L'AUTEUR page 191)

2 Chants donnés à réaliser.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 216)

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

(HARMONIE DE L' AUTEUR page 217)

Mod^{to}

rit. A tempo.

ARTICLE II.

DE LA BRODERIE.

§ 445^{bis}. — La règle du § 449 est surtout moins rigoureuse si la valeur de la broderie est courte; ainsi l'Ex: suivant serait admissible (Voir § 449^{bis}, où nous avons déjà fait la même observation et donné un ex: analogue).

Mod^{to}

EX:

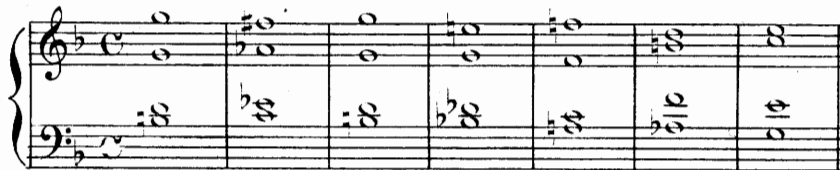
REMARQUES. — 1^o. — L' Ex: 21 du § 448 contient des broderies auxquelles on peut appliquer également la règle du § 187, qui dit que: la note dissonante peut être séparée de sa note de résolution par quelque autre note intégrante de l'accord. Cette même remarque est faite aussi au chapitre des suspensions (§ 338^{bis}).

2°.- L' Ex: 25 doit être intitulé: Broderie de la suspension, ou du retard.

3°.- L' Ex: 26 doit être intitulé: Broderie du retard irrégulier.

4°.- L' Ex: 30 mérite d'être analysé au point de vue des Pédales:

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



5°.- Les syncopes de l' Ex: 38 du § 450^{bis} du Traité donnent le sentiment d'appoggiatures et peuvent être analysées comme telles.- De même les 3^{mes} noires de chaque mesure dans l' Ex: 39.

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

§ 455^{bis}.- L' Exemple 58 ne paraît pas répondre au contenu de ce §, car ce n'est point une 4^e augmentée qui succède à une 5^{te} diminuée, mais bien trois 5^{tes} diminuées de suite.

§ 456^{bis}.- L' Exemple 70 présente un cas dont il a déjà été parlé au § 433^{bis}.

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

REMARQUES.- 1°.- La broderie ne doit pas se trouver en contact de seconde mineure avec la 3^e majeure d'un accord quelconque;



EX: sinon dans le courant d'une marche har-

monique, afin de ne pas interrompre la symétrie d'un dessin.



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

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

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

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

Après les précédentes remarques, faire les exercices suivants:

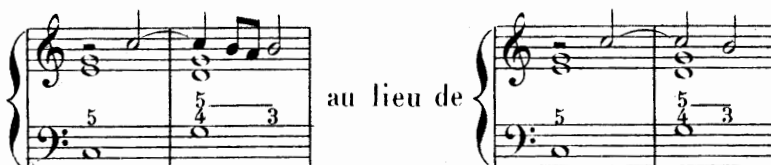
EXERCICES.

BRODERIES.

Basses à chiffrer et à réaliser.

(CHIFFRAGE DE L' AUTEUR page 192)

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

EX: 

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

All^o



BRODERIE.

Chant donné à réaliser.

(HARMONIE DE L' AUTEUR page 217)

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

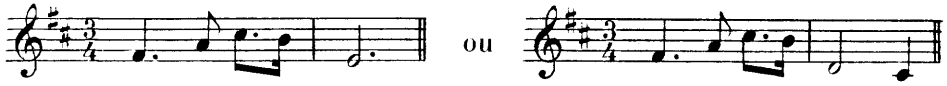
And^{te}

ARTICLE III.

DE L'ÉCHAPPÉE.

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

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



ce qui est identique aux Ex: 6^{ter}, 14 et 14^{bis}.

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

EXERCICE.

ÉCHAPPÉE.

Chant donné à réaliser.⁽¹⁾

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 248)

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

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

CHAPITRE II.

DES NOTES DE PASSAGE.

§ 465^{bis}. — Cependant on trouve dans les maîtres anciens de nombreux exemples en contradiction avec la fin de ce paragraphe, notamment dans BACH où des passages semblables aux suivants se rencontrent fréquemment, et sont très doux, si les deux parties qui forment dissonance au moment du changement d'accord procèdent *par degrés conjoints et surtout par mouv^t contraire*:

très doux à cause du
mouv^t contraire. moins doux à cause
du mouv^t direct. un peu dur à cause des degrés
disjoints de la 2^e partie.

EX:

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

§ 475^{bis}. — Dans le style rigoureux, on évite généralement qu'une note de passage frappe *simultanément* et par *mouv^t semblable* avec une note réelle de l'accord. On évite aussi que le changement d'accord *coïncide* avec la note de passage ou la Broderie, par quelque mouvement qu'il arrive et dans quelque partie que se trouvent ces notes étrangères. L'Exemple ci-dessus du § 465^{bis} n'est donné que pour servir à l'analyse. — Dans le style libre seulement on en pourrait faire l'application ainsi que du contenu du § 475.

§ 475^{ter}. — Les rythmes de 2 notes allant d'un temps fort à un temps faible:

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

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

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

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

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

EX: 

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

EX: 

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

EX: 

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

EX: 

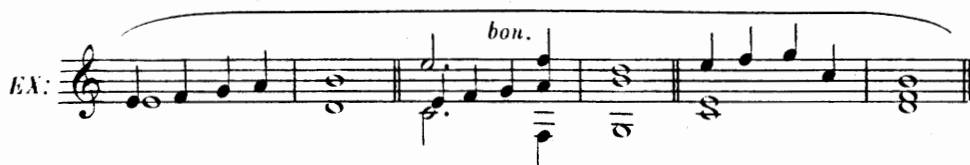
De même, les rapports de 7^e maj. et de 9^e min. doivent être évités, relativement à l' 8^{ve}, sur la 3^e maj. d'un accord;

EX: 

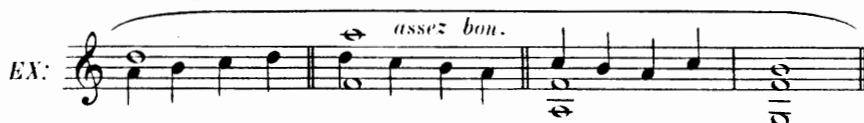
excepté pourtant s'il y avait un mouv^t chromatique qui en adoucît l'effet:

EX: 

Mais si au contraire les deux parties partent de l'unisson ou de l'8^{ve} pour s'en éloigner; ces rapports de notes sont sans inconvénient.



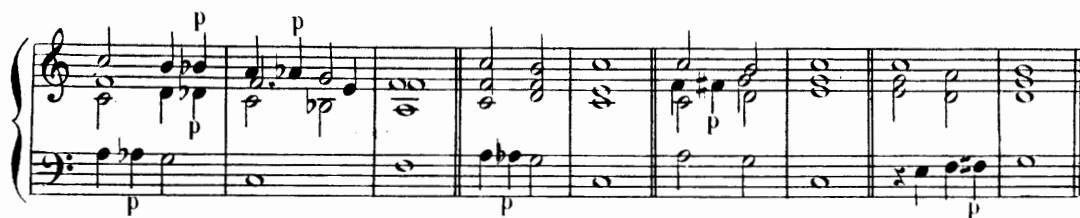
Les rapports de 2^{de} maj. 7^e min. et 9^e maj. n'offrent pas le même danger.



§ 489^{bis}. — La plupart des notes accidentées produisant les modulations passagères dont il a été question au § 142, ont tout à fait le caractère de notes de passage chromatiques, à cause du peu d'importance de la modulation, laquelle ne détruit en rien l'impression tonale. Elles doivent donc, comme le dit REBER, *préférentiellement s'analyser comme notes de passage*.

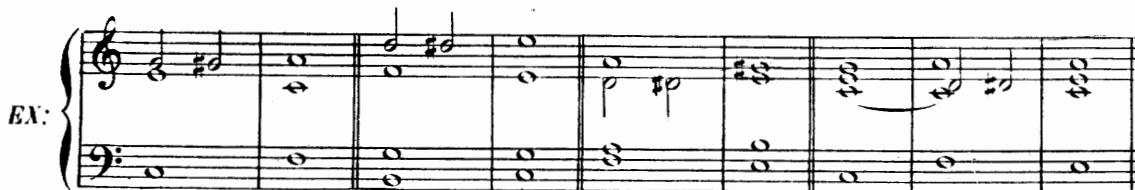
Voir le Do # de la 2^{de} mesure à la Basse, Ex: 92, et le Mi b de la 2^{de} mesure, à la 1^{re} partie, Ex: 93.

A ces exemples on peut joindre les suivants:



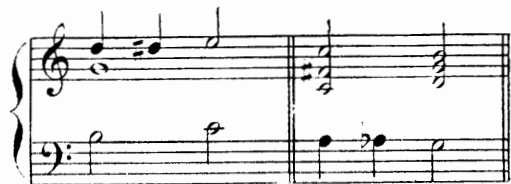
§ 490^{bis}. — Quand les notes accidentées servant à former des accords altérés n'accusent pas un temps fort, et sont le résultat d'un mouv^t chromatique, elles doivent *s'analyser préférentiellement comme notes de passage*.

Tel est en effet le véritable caractère des harmonies suivantes. Les altérations qu'elles contiennent ne sont en réalité que des altérations mélodiques (Voir Chapitre des Altérations § 263).



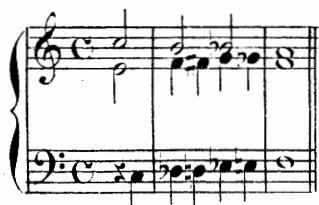
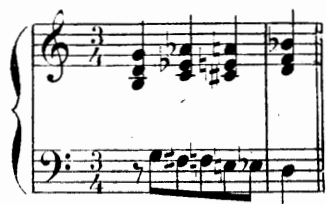
Analyser de même les Ex: 95 et 96.

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

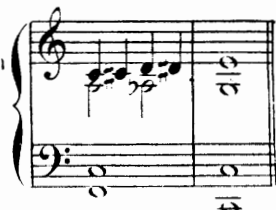


On voit donc, comme nous le disons plus haut, qu'une grande partie des notes formant des accords altérés s'analysent préférablement comme *notes de passage chromatiques*.

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



Introduction
de Faust.
(Gounod).



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

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

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

§ 493^{bis}. — Le Do de l'exemple 104 a déjà été signalé comme Pédale supérieure au § 405^{bis} du Traité, mais il est bien préférable d'analyser cet exemple et d'autres analogues d'après la définition qu'en donne ici REBER.

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

EX:

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

EX:

En supprimant la liaison qui constitue le retard, l'analyse doit se faire comme il a été dit au § 424^{bis}, c'est-à-dire comme Anticipation de l'Appoggiature.

APPENDICE DES DEUX CHAPITRES PRÉCÉDENTS.

RÉFLEXIONS SUR L'ANALYSE DES DIFFÉRENTES NOTES MÉLODIQUES.

§ 494^{bis}. — Certains cas peuvent pourtant et très logiquement s'analyser de différentes manières, comme par exemple:



D'après la théorie, le fa et le ré doivent être analysés comme notes de passage; cependant l'accent que la nature de la phrase leur imprime, peut très bien les faire considérer comme appoggiatures. — Ainsi des Ex: 101 et 102 (page 207 Reber).



Nous admettons donc, dans des cas semblables, une double interprétation; mais nous préférons celle qui se rapproche du véritable sentiment musical que comporte le passage à analyser.

MANIÈRE DE CHIFFRER L'HARMONIE CONTENANT DES NOTES ESSENTIELLEMENT MÉLODIQUES.

§ 495^{bis}. — Dans le *N. B.* du § 439^{bis}, nous avons déjà dit, en parlant des appoggiatures, qu'elles ne se chiffrent généralement pas, sinon pour désigner *clairement* une disposition *spéciale* des notes. Nous répéterons ici cette observation en l'appliquant à toutes les notes essentiellement mélodiques.

En conséquence, on pourra, si on y trouve un avantage *pour indiquer la disposition pure et élégante des parties*, chiffrer les notes étrangères à l'harmonie, mais on n'usera de ce moyen qu'avec une grande sobriété.

Nous allons donner des leçons spéciales sur les notes de passage et les Broderies réunies. Puis nous donnerons à réaliser une grande partie des marches déjà vues dans ce cours, et quelques autres, avec adjonction de notes de passage et de broderies. — Ce retour en arrière avec de nouveaux éléments ne peut qu'être très profitable aux progrès de l'élève et à la solidité de ses études. Nous ferons ensuite, dans une série de petits Partimenti: Basses et chants donnés, l'application de tous nos principes théoriques *dans le style rigoureux*. — Ce sera une préparation à des exercices plus développés et plus libres sur l'ensemble des Etudes. — C'est alors que viendront les travaux indiqués par REBER page 209, et ceux que nous nous réservons d'indiquer nous-même.

Après les indications précédentes, faire les exercices suivants, dont on trouvera le corrigé à la fin du volume :

NOTES DE PASSAGE ET BRODERIES.

(à l'exclusion des autres notes accidentelles).

2 Basses données.

(CHIFFRAGE DE L' AUTEUR pages 193 et 194)

Orner cette 1^{re} Basse, et la chiffrer *sans réaliser*.⁽¹⁾

Réaliser ensuite avec l'Harmonie de l'Auteur.

1

2 Chants donnés.

Orner ce 1^{er} chant, en chercher la Basse et la chiffrer sans réaliser.⁽¹⁾

On ne réalisera ces deux chants qu'en second travail, avec l'harmonie de l'Auteur, pages 218 et suivantes.

1

Musical score for the first chant, consisting of five staves. The top staff is the given melody. The second and third staves are ornate versions of the melody. The fourth and fifth staves are the figured bass line.

Supprimer les notes de passage et broderies de ce 2^d chant, en chercher la basse et la chiffrer sans réaliser.

2

Musical score for the second chant, consisting of seven staves. The top staff is the given melody. The second through sixth staves are ornate versions of the melody. The seventh staff is the figured bass line, which includes a 'maj.' marking.

(1) Trois portées sont nécessaires pour le travail de ces chants: une pour la partie donnée, une pour la partie ornée ou simplifiée, et une pour la Basse chiffrée.

avec Imitations, Variantes, Notes de passage et Broderies (1).

1^{re} SÉRIE.

La plupart de ces Marches ont déjà été pratiquées précédemment. On doit y introduire les Variantes *en Imitations* qui sont indiquées après chaque marche; chercher la partie que doit occuper la Variante et ensuite celle qui doit l'imiter; se rappeler qu'à la fin d'une marche la symétrie peut être interrompue, s'il y a nécessité de le faire pour la bonne disposition finale; écrire d'abord la Marche simplement en notes intégrantes, et ensuite autant de fois qu'il y a de Variantes indiquées. — On est quelquefois obligé, pour éviter des 5^{tes} ou des 8^{ves} provoquées par une Variante, de modifier un peu la disposition primitive de la Marche.

N. B. Lorsque dans une Marche d'accords dissonants un dessin donnant lieu à une imitation est proposé par la dissonance, il doit y être répondu par la dissonance et non par une autre partie.

1

à Variantes à introduire. 1

2

2

Var. 1 2

3

Var.

4

Var. 1 2

(1) Nous indiquons, à la fin du Volume, les ouvrages où se trouve la réalisation de ces Marches.

5  Var. 1  2 

6  Var. 1  2 

7  Var. 1  2 

8  Var. 1  2 

9  Var. 

10  Var. 1  2 

11  Var. 1  2  3 

12  Var. 1  2 

13  Var. 1  2 

14  Var. 

2^e SÉRIE.

Dans cette 2^e Série, les Variantes ne sont plus indiquées. — L'élève doit les trouver lui-même, et les employer avec sobriété dans les valeurs.

Beaucoup de ces Marches ne comportent pas d'imitations, mais simplement des notes de passage et Broderies. Quelques unes même ne comportent aucun de ces éléments. En ce cas, on en fera une seule réalisation en notes intégrantes. Quelquefois aussi les croisements sont inévitables. Un certain nombre doivent être écrites à moins ou à plus de 4 parties, et avec des clefs spéciales, selon les indications données.

N^o 1.
à 4 parties.

N^o 2.
à 4 parties.

N^o 3.
à 4 parties.

N^o 4.
à 4 parties.

N^o 5.
à 4 parties.

N^o 6.
à 4 parties.

N^o 7.
à 4 et 5 parties.

N^o 8.
à 3 et 4 parties.

N^o 9.
à 4 parties.

N^o 10.
à 4 parties.

N^o 11.
à 4 et 5 parties.

N^o 12.
à 4 parties.

N° 27.
à 4 parties.

N° 28.
à 4 parties.

N° 29.
à 4 parties.

N° 30.
à 5 parties.

N° 31.
à 4 parties.

N° 32.
à 4 parties.

N° 33.
à 3 et 4 parties.

N° 34.
à 4 parties.

N° 35.
à 4 parties.

N° 36.
à 5 parties.
2 clefs d'ut 1^{re} l.

N° 37.
à 4 parties.

N° 38.

à 4 parties.
3 clefs d'ut 1^{re} l.

N° 39.

à 5 parties.
4 clefs d'ut 1^{re} l.

N° 40.

à 7 parties.
4 clefs d'ut 1^{re} l.

N° 41.

à 4 parties.

N° 42.

à 4 parties.

N° 43.

à 4 parties.

Cette marche renferme une imitation entre le Soprano et l'Alto, et une entre le Ténor et la Basse.

N° 44.

à 4 parties.

Cette marche renferme les mêmes imitations que le N° 43. En outre, on fera un croisement entre l'Alto et le Ténor.

N° 45.

à 4 parties.

N° 46.

à 4 parties.

N° 47.

à 4 parties.

N° 48.

à 4 parties.

N° 49.

à 4 parties.
3 clefs d'ut 1^{re} l.

N° 50.

à 5 parties.

Nous ne pouvons mieux faire en terminant ce travail sur les Marches, que de citer un texte même de Cherubini, relativement à l'emploi qu'on en doit faire. Voici ce texte :

'Avant de terminer ces observations, il est essentiel d'en faire une qui doit préserver les jeunes compositeurs de l'abus qu'ils pourraient faire dans l'emploi de ces suites.

'On ne saurait donc assez leur recommander, en introduisant ces suites dans leurs compositions, de ne pas pousser leur durée aussi loin qu'on l'a fait dans les exemples de ce recueil.

'La plupart n'étant exposées ici que d'une manière élémentaire et en forme de leçons, ce ne serait pas une faute de les traiter de même dans des morceaux de musique, mais un défaut qui donnerait à ces compositions de la monotonie, un style scolastique et pédant qui ferait présumer que le compositeur sort fort récemment des bancs de l'école. Il faut en conséquence, en pratiquant ces suites, n'en prendre que des fragments, et savoir s'arrêter à temps. Cette précaution, dictée par le goût, doit être observée non seulement dans la musique sacrée, mais surtout dans les compositions théâtrales.'

Conseils aux élèves.

Arrivé à ce point de ses études, l'élève doit, après avoir pris connaissance des observations présentées ci-après sur l'emploi des Imitations et du style concertant dans le genre rigoureux et libre, suivre les conseils donnés par Reber, page 209.

Il doit réaliser le plus grand nombre de leçons possible, de tous les genres, en suivant une progression continue comme difficulté. Il doit les faire d'abord avec son harmonie, et ensuite avec l'harmonie de l'auteur; s'il peut se procurer la *réalisation* même de l'auteur, ce sera très profitable pour lui, et son travail aura un double attrait et une double utilité, tant au point de vue de la comparaison qu'à celui des enseignements qu'il pourra y puiser.

Outre les leçons indiquées par Reber, on trouve, en en faisant un choix judicieux, beaucoup de Basses et de Chants intéressants à harmoniser dans les recueils suivants :

STUDIUM DER HARMONIE F. HILLER.

TRAITÉ D'HARMONIE A. SAVARD.

ÉTUDES PRATIQUES D'HARMONIE A. SAVARD.

TRAITÉS D'HARMONIE DOUBLEN, F. BAZIN, E. DURAND.

Il sera bon aussi, pour former son style, développer son goût et élever ses idées, que l'élève étudie et analyse les œuvres des grands maîtres de toutes les écoles et de toutes les époques, principalement parmi les classiques : Palestrina, Porpora, Jomelli, J.S. Bach, Händel, Haydn, Mozart, Gluck, Cherubini, Beethoven, Mendelssohn, etc.... et parmi les romantiques et les modernes : Weber, Schubert, Schumann, Meyerbeer, Hérold, Félicien David,

Berlioz, Bizet, Wagner.....

Nous ne nommons ici que les compositeurs morts. Si nous voulions indiquer les vivants français et étrangers, nous devrions faire une longue liste, car la jeune école est, heureusement, pleine de vitalité et de talent. Nous nous contenterons de citer en France, les membres actuels de l'Institut: MM. Ambroise Thomas, Ch. Gounod, E. Reyer, J. Massenet, C. Saint-Saëns, Léo Delibes, à qui nous devons un grand nombre d'œuvres remarquables. Beaucoup d'autres mériteraient les honneurs de la citation; nous préférons nous abstenir pour ne froisser la modestie d'aucun d'eux.

En ce qui concerne l'étude des œuvres de Wagner, nous ne la conseillons à l'élève que lorsqu'il sera bien maître de sa plume et de ses idées, car si elle est pleine d'intérêt et d'attrait, si la puissance de conception et d'expression du Maître novateur est profondément attachante, cette étude est aussi pleine de périls et fort troublante pour de jeunes musiciens *encore inhabiles de main et indécis de pensée.*— Nous ferons la même réflexion pour Berlioz; de plus, nous ajouterons que l'étude de ses ouvrages ne nous paraît pas opportune *pour de jeunes élèves*, en raison du peu de correction avec laquelle ils sont généralement écrits.— Cela ne nous empêche pas de rendre le plus sincère hommage à son grand génie. Mais on ne doit pas oublier que le présent ouvrage n'est qu'un ouvrage d'enseignement et non de haute esthétique, et qu'il est principalement destiné à former la main des élèves en leur apprenant *l'orthographe de leur art.*

Observations générales

SUR L'EMPLOI DES IMITATIONS ET DU STYLE CONCERTANT

DANS LE GENRE RIGoureux ET LIBRE.

(Voir le Traité, page 269)

DU STYLE RIGoureux CONCERNANT LES BASSES DONNÉES PRINCIPALEMENT.

N. B.— Les règles sur le style rigoureux données ici par Reber doivent être consultées.— Cependant elles sont plus ou moins confirmées ou modifiées par les *remarques* et *considérations* suivantes que nous conseillons de méditer sérieusement:

REMARQUES.

1^o— Lire les 1^{er}, 2^e et 3^e alinéas du § 525, page 269.

2^o— A propos des Intervalles proscrits par le 4^e alinéa, nous donnons plus loin des restrictions à cette sévérité.

3° - 5^e alinéa: Quelques fausses relations sont tolérées, surtout quand la basse attaque la note caractéristique.

4° - 6^e alinéa: Ce qui est dit de l'emploi du 2^d renversement doit être observé dans le style rigoureux.

5° - Les 3 derniers alinéas, page 269 et les 8 premiers, page 270 contiennent les principes de la plus pure doctrine.

6° - Les 6 derniers de la page 270 sont considérés comme n'existant pas.

7° - Tous les autres alinéas de ce § 525, page 271, sont excellents. Nous répétons plus loin la plupart des observations qui y sont consignées, afin de donner un Résumé aussi complet que possible de ce qui concerne ce genre de travail.

**CONSIDÉRATIONS ET RECOMMANDATIONS PRINCIPALES
RELATIVES A L'EMPLOI DES IMITATIONS ET DU STYLE CONCERTANT,
EN USAGE DANS LES CONCOURS D'HARMONIE DU CONSERVATOIRE DE PARIS.**

BASSE DONNÉE.

1° - La Basse est *le plus souvent* traitée dans le style rigoureux, c'est-à-dire que les seules notes étrangères à l'harmonie sont les notes de passage et les broderies.

2° - Les suspensions sont *très* usitées. Elles y sont quelquefois répétées et prennent alors le caractère expressif de l'appoggiature. - Les appoggiatures réelles y sont *fort rares*, et en tout cas ne doivent être employées dans la réalisation que si la Basse elle-même en contient.

3° - Les altérations n'y sont employées qu'avec une grande sobriété.

4° - Ne faire faire une partie que si elle n'a pas de mouvement obligé, et autant que possible sur un accord consonant.

5° - Être très sobre de croisements, et si l'on en fait en vue de la marche élégante des parties, ils doivent être de courte durée et principalement entre des voix de timbre différent.

6° - Si, au début d'une Basse, il y a quatre entrées distinctes en canon ou en imitation, et qu'elles puissent être rapprochées, il est bien de les faire arriver successivement; mais si elles ne peuvent se succéder qu'à des intervalles éloignés, il est préférable d'écrire de suite à 3 ou à 4 parties, et de ménager ensuite l'effet des entrées par de petits silences, lorsqu'elles doivent se produire.

7° - Dans le cours de la réalisation, éviter de faire faire longtemps l'une ou l'autre des parties. Cependant il est bon de mettre en lumière toutes les entrées qui présentent de l'intérêt, par de courts silences. On empêche ainsi la lourdeur de la

réalisation, et on en augmente la clarté.

8°_ Préférer l'unisson, même sur un temps fort, à une mauvaise disposition des voix et à une réalisation tourmentée ou maladroite. — Ne pas craindre, pour les mêmes motifs, de faire certains mouvements mélodiques tels que: 6^{te} maj. 5^{te} et 4^{te} dim. s'ils se présentent d'une façon naturelle et chantante.

9°_ Se souvenir que les notes syncopées descendant d'un degré à la Basse, provoquent le plus souvent un accord dissonant, ou tout au moins contenant une dissonance.

10°_ Eviter de trop mouvoir les parties, de mettre dans la réalisation une trop grande recherche, et de trop la surcharger par une quantité excessive de notes. Ne pas perdre de vue non plus qu'on écrit pour des voix.

11°_ Ne pas faire d'imitations au détriment de la pureté de l'harmonie. Ces sortes d'artifices doivent être employés avec sobriété et se présenter d'une manière simple et naturelle.

12°_ Se *préoccuper* avant tout de la *clarté*; de l'*excellence* et de la *beauté* de l'harmonie, ainsi que de la *conduite mélodique* des parties.

13°_ Ne pas oublier qu'on ne quitte généralement une Pédale que sur une harmonie dont elle est elle-même note intégrante

14°_ Lorsqu'une partie doit faire une entrée importante ou intéressante, éviter de faire chanter une autre partie dans la même région, dans le même diapason, si l'on veut que cette entrée soit mise en lumière et produise l'effet qu'on en attend.

15°_ Il est important de diviser l'intérêt, et de ne pas alourdir la réalisation par des dessins simultanés dans plusieurs parties à la fois, *lorsqu'il n'y a pas de changement d'accord*.

16°_ Se rappeler que le grand sentiment de la tonalité doit primer tout, et être sans cesse présent à la pensée.

17°_ Si la Basse contient des éléments modernes et se rapproche du genre instrumental, le travail *doit être en conformité* avec le style de la partie donnée.

18°_ Les recommandations ci-dessus, dont la plupart concernent également le chant donné, ne peuvent être qu'un guide et non une règle absolue. En résumé, ce qu'on ne doit pas perdre de vue, c'est l'*unité* de style dans toutes les parties: une harmonie naturelle, claire et distinguée en même temps, une réalisation élégante, large, mélodique et concertante sans lourdeur.

Le chant, ordinairement d'un style libre, laisse à l'élève toute latitude selon son goût et son habileté pour l'emploi des accords dissonants, altérations, retards doubles ou triples combinés ou non avec des altérations, notes étrangères à l'harmonie telles que : anticipations, appoggiatures etc.....

L'élève doit d'abord bien se pénétrer du style, de la nature du chant, et se diriger d'après cet examen. — Tous les artifices harmoniques peuvent trouver leur place dans un chant donné, *si le caractère de ce chant le permet.* — Le sentiment musical et le goût ont donc ici un champ large et vaste pour se manifester et se développer.

N. B. — Ne pas craindre de faire la broderie ou l'appoggiature d'une note *déjà entendue à l'8^{me}*, surtout si cette note est la tonique ou la dominante, et être prudent relativement à la broderie et à l'appoggiature de la tierce majeure formant 9^e mineure avec une autre note.

Ce que nous venons de dire suffit pour guider l'élève et lui rappeler les points essentiels et principaux qui doivent fixer son attention; nous ne multiplierons donc pas davantage ces observations et ces conseils.

Ici prend fin l'étude de l'harmonie proprement dite. Cependant nous ajoutons à notre travail les Exercices de style rigoureux, en forme de petits Partimenti, dont nous avons déjà parlé, page 147, puis nous donnons un *Tableau indicatif* des noms et chiffrages de tous les accords. Ce tableau sera comme un Résumé des Etudes, présenté sous une forme concise et toujours facile à consulter; puis encore quelques Chants et exercices supplémentaires sur l'ensemble des notes accidentelles de 2^e classe, et enfin un court fragment de partie supérieure à harmoniser et à réaliser de 25 manières différentes.

Ainsi se terminera notre tâche; nous exprimons de nouveau l'espoir de n'avoir pas fait une œuvre inutile. — Puisse ce travail, complément indispensable du Traité si intéressant de Reber, faciliter l'étude des jeunes élèves et servir à développer en eux l'amour de cet art si noble, si enchanteur et si puissant. — C'est notre très ardent désir.

EXERCICES DANS LE STYLE RIGOUREUX

AVEC NOTES DE PASSAGE ET BRODERIES SEULEMENT.

Chiffrer et réaliser les Partimenti, page 323 (et suite) du Traité d'harmonie de F. Bazin, sur des Basses et chants donnés *fleuris* (c'est-à-dire avec notes étrangères à l'harmonie).

REMARQUE. — Ce travail, sur des Basses et des Chants *courts*, a pour but d'habituer peu à peu l'élève à donner, dans un style sévère, de l'intérêt aux entrées, et également de l'intérêt et du mouvement aux différentes parties. — Ce travail sera fait avec le plus grand soin.

Il doit être considéré comme une préparation excellente aux leçons qu'on fera plus tard.

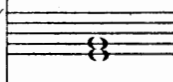
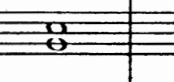
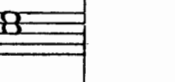
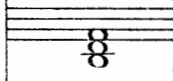
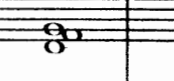
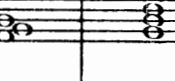
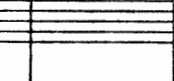
N. B. — L'harmonie de tous ces Partimenti (Basses et chants) se trouve à la fin du présent volume, pages 196 et suivantes.

TABLEAU INDICATIF

RÉSUMANT LES NOMS ET CHIFFRAGES DE TOUS LES ACCORDS ET AGRÉGATIONS PRINCIPALES.

(Revoir le chapitre 6 page 32 — REBER — et les notes supplémentaires, page 28 — Notes et Etudes)

Avant de donner ce tableau, nous ferons remarquer de nouveau que certaines agrégations de notes ne peuvent comporter un chiffrage régulier et simple; elles entraînent des complications qu'on ne peut donner comme règles, et qui ne doivent pas figurer dans un Tableau de ce genre, dont le but est de représenter à l'esprit et à la mémoire les seuls faits harmoniques fondamentaux, *simples et clairs*. — Dans ces cas, du reste exceptionnels, ou bien on écrit l'accord en toutes notes, ou bien on indique, par autant de chiffres, tous les intervalles dont il se compose, en les plaçant dans l'ordre numérique de la réalisation voulue. Voir § 345 et 401^{bis}. — Voir aussi § 495 et 495^{bis} sur le chiffrage des notes essentiellement mélodiques.

DÉSIGNATION DES ESPÈCES D'ACCORDS OU AGRÉGATIONS.	ACCORD FONDAMENTAL NOM CHIFFRAGE.	1 ^{er} RENV ^t . NOM CHIFFRAGE.	2 ^e RENV ^t . NOM CHIFFRAGE.	3 ^e RENV ^t . NOM CHIFFRAGE.	4 ^e RENV ^t . NOM CHIFFRAGE.	CHIFFRAGE EMPLOYÉ PAR DIFFÉRENTS AUTEURS.	OBSERVATIONS.
<p style="text-align: center;"><i>ACCORDS CONSONNANTS.</i></p> <p>de 1^{re} espèce (<i>majeur</i>)</p> <p>de 2^e espèce (<i>mineur</i>)</p> <p>de 3^e espèce (<i>diminué</i>) 2^e degré du mode mineur.</p>	<p style="text-align: center;">ACCORD PARFAIT.</p>  <p style="text-align: center;">5, 3 ou 8.</p>	<p style="text-align: center;">ACCORD de 6^{te}.</p>  <p style="text-align: center;">6</p>	<p style="text-align: center;">ACCORD de 4^{te} et 6^{te}.</p>  <p style="text-align: center;">6 4</p>			<p>Certains auteurs chiffrent l'accord parfait majeur par 5, le mineur par 3 et le diminué par 5̄.</p> <p>Le 2^e renv^t de l'accord diminué est quelquefois chiffré par $\frac{6}{+4}$.</p>	<p>Lorsque certains intervalles de ces accords sont accidentés et que les accidents dont ils sont affectés ne sont pas à la clef, ils doivent être indiqués par le chiffrage, ce qui nécessite quelquefois $\frac{5}{3}$ pour l'accord fondamental, et $\frac{6}{3}$ pour le 1^{er} renv^t, avec les accidents nécessaires devant les chiffres. On doit se rappeler en outre, qu'un accident seul sur une note de basse représente l'accord fondamental tout entier en même temps qu'il indique la nature de la 3^e. — Placé sous un chiffre quelconque, il représente la 3^e.</p> <p>Lorsque l'ordre naturel des chiffres est interverti, comme $\frac{3}{5} \frac{3}{6} \frac{4}{6}$, c'est que l'auteur veut indiquer une disposition spéciale des notes.</p> <p>Ces observations s'appliquent à beaucoup d'autres accords.</p>
<p style="text-align: center;"><i>ACCORDS DISSONANTS.</i></p> <p>ACCORD DE 7^e de 1^{re} espèce.</p>	<p style="text-align: center;">ACCORD de 7^e dom.</p>  <p style="text-align: center;">7</p>	<p style="text-align: center;">ACCORD de 5^{te} dim. et 6^{te}</p>  <p style="text-align: center;">$\frac{6}{3}$</p>	<p style="text-align: center;">ACCORD de 6^{te} sensible.</p>  <p style="text-align: center;">-6</p>	<p style="text-align: center;">ACCORD de Triton.</p>  <p style="text-align: center;">+4</p>		<p>Le 2^e renv^t est souvent chiffré 8 ou $\frac{4}{3}$.</p> <p>Le 3^e renv^t par $\frac{+4}{2}$.</p>	<p>Le chiffrage de ces accords étant par lui-même très précis, et ne pouvant donner lieu à aucune équivoque, il est inutile de mettre des accidents devant les chiffres.</p> <p>Se rappeler que la petite croix+ indique toujours la note sensible.</p>

DÉSIGNATION DES ESPÈCES D'ACCORDS OU AGRÉGATIONS.	ACCORD FONDAMENTAL NOM CHIFFRAGE.	1 ^{er} RENV ^t NOM CHIFFRAGE.	2 ^e RENV ^t NOM CHIFFRAGE.	3 ^e RENV ^t NOM CHIFFRAGE.	4 ^e RENV ^t NOM CHIFFRAGE.	CHIFFRAGE EMPLOYÉ PAR DIFFÉRENTS AUTEURS.	OBSERVATIONS.
ACCORD DE 7 ^e de 1 ^{re} espèce. sans fondamentale.		ACCORD de 5 ^{te} dim.	ACCORD de 3 ^{ce} et 6 ^{te} sensible.	ACCORD de 4 ^{te} augm. et 6 ^{te} .		Le 2 ^e renv ^t est presque toujours chiffré par 6. Nous préférons +6/3, la croix indiquant mieux la nature de l'accord et empêchant toute confusion avec le 1 ^{er} renv ^t des accords parfaits.	Comme pour l'accord avec fondamentale, les signes accidentels sont inutiles, excepté lorsque la note sensible n'est pas représentée par la petite croix +.
ACCORD DE 7 ^e de 2 ^e espèce.	ACCORD de 7 ^e min.	ACCORD de 5 ^{te} et 6 ^{te} .	ACCORD de 3 ^{ce} et 4 ^{te} .	ACCORD de 2 ^{de} .		L'accord fondamental est quelquefois chiffré 7/5. Le 3 ^e renv ^t 4/2 ou 6/2.	Des accidents et des adjonctions de chiffres sont souvent nécessaires, tant dans l'accord fondamental que dans les renversements, pour indiquer l'espèce de l'accord dans les modulations.
ACCORD DE 7 ^e de 3 ^e espèce.	ACCORD de 7 ^e min. et 5 ^{te} dim.	ACCORD de 5 ^{te} et 6 ^{te} .	ACCORD de 3 ^{ce} et 4 ^{te} .	ACCORD de 2 ^{de} .		L'accord fondamental est quelquefois chiffré 7/3. Le 3 ^e renv ^t 4/2 ou 6/2.	Lorsque la 4 ^{te} du 3 ^e renversement a besoin d'être accidentée, on doit chiffrer ce renversement 6/2 et non pas seulement 4/2, afin qu'il n'y ait pas de confusion avec la suspension de la fondamentale des accords parfaits à la basse, suspension qui se chiffre par 4/2.
ACCORD DE 7 ^e de 4 ^e espèce.	ACCORD de 7 ^e maj.	ACCORD de 5 ^{te} et 6 ^{te} .	ACCORD de 3 ^{ce} et 4 ^{te} .	ACCORD de 2 ^{de} .		L'accord fondamental est quelquefois chiffré 7/5. Le 3 ^e renv ^t 4/2 ou 6/2.	
ACCORD DE 9 ^e MAJ. avec fondamentale.	ACCORD de 9 ^e maj.	pas de nom spécial.	pas de nom spécial.	pas de nom spécial.		L'accord fondamental se chiffre quelquefois 9. Le 2 ^e renv ^t 5/6. Le 3 ^e 10/4/2.	Un signe accidentel est souvent nécessaire pour indiquer la nature de la 9 ^e . Les renversements avec fondamentale n'ont pas de nom particulier.
ACCORD DE 9 ^e MAJ. sans fondamentale.		ACCORD de 7 ^e de sensible.	ACCORD de 5 ^{te} et 6 ^{te} sensible.	ACCORD de Triton et 3 ^{ce} maj.	ACCORD de 2 ^{de} sensible.	Tous les auteurs n'indiquent pas par le chiffrage la disposition obligée de certaines notes. Le 2 ^e renv ^t est donc souvent chiffré +6/5 et le 3 ^e +4/3.	

DÉSIGNATION DES ESPÈCES D'ACCORDS OU AGRÉGATIONS.	ACCORD FONDAMENTAL NOM CHIFFRAGE.	1 ^{er} RENV ^t NOM CHIFFRAGE.	2 ^e RENV ^t NOM CHIFFRAGE.	3 ^e RENV ^t NOM CHIFFRAGE.	4 ^e RENV ^t NOM CHIFFRAGE.	CHIFFRAGE EMPLOYÉ PAR DIFFÉRENTS AUTEURS.	OBSERVATIONS.
ACCORD DE 9 ^e MIN. avec fondamentale	ACCORD de 9 ^e min. 	pas de nom spécial. 	pas de nom spécial. 	pas de nom spécial. 		L'accord fondamental se chiffre quelquefois $\frac{9}{7}$. Le 2 ^e renv ^t $\frac{+6}{+4}$. Le 3 ^e $\frac{10}{+4}$ $\frac{3}{2}$.	
ACCORD DE 9 ^e MIN. sans fondamentale.		ACCORD de 7 ^e dim. 	ACCORD de 5 ^{te} dim. et 6 ^{te} sensible. 	ACCORD de Triton et 3 ^{ce} min. 	ACCORD de 2 ^{de} aug. 	Le 1 ^{er} renv ^t se chiffre quelquefois $\frac{7}{5}$. Le 2 ^e $\frac{+6}{+3}$, le 3 ^e $\frac{6}{+3}$, le 4 ^e $\frac{4}{+2}$ ou $\frac{6}{+2}$.	

ALTÉRATIONS.

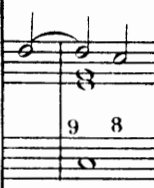


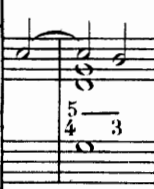
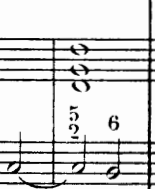
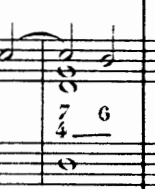
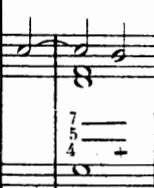
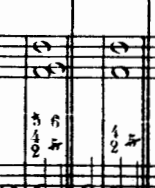
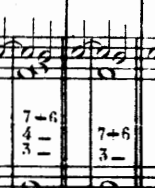
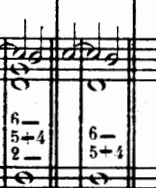
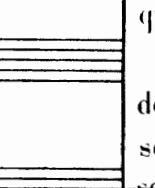
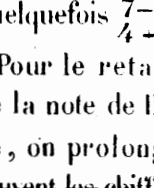
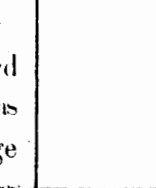

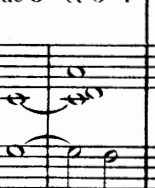

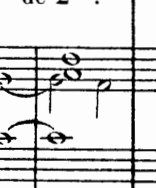

Les accords altérés se chiffrent comme les mêmes accords non altérés, avec cette seule différence qu'on met un accident devant le chiffre qui représente l'intervalle altéré.

Si ce chiffre n'existe pas dans le chiffrage ordinaire, on l'y ajoute précédé du dit accident.

Il n'y a donc là aucune difficulté. Cependant pour éviter toute confusion dans les accords dissonants à altération descendante, lorsque l'altération est à la Basse, c'est-à-dire dans les accords dits de 6^{te} augmentée, il est préférable de remplacer la petite croix par le signe altératif.

EX:

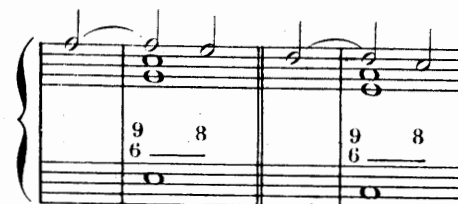
DÉSIGNATION DES ESPÈCES D'ACCORDS OU AGRÉGATIONS.	ACCORD FONDAMENTAL NOM CHIFFRAGE.	1 ^{er} RENV ^t NOM CHIFFRAGE.	2 ^e RENV ^t NOM CHIFFRAGE.	3 ^e RENV ^t NOM CHIFFRAGE.	4 ^e RENV ^t NOM CHIFFRAGE.	CHIFFRAGE EMPLOYÉ PAR DIFFÉRENTS AUTEURS.	OBSERVATIONS.
SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA FONDAMENTALE dans les accords consonants.	ACCORD parfait. 	ACCORD de 6 ^{te} . 	ACCORD de 4 ^{te} et 6 ^{te} . 			Pour le retard de la note de Basse, on prolonge souvent les chiffres: EX: $\frac{4}{2}$ —	Le chiffrage est le même pour les trois espèces d'accords parfaits. Dans le retard 7 6 on ajoute quelquefois la 5 ^{te} sans qu'elle soit chiffrée. Quelquefois aussi elle est indiquée par $\frac{7}{5}$. Voyez § 382 bis. Pour éviter toute confusion entre le retard $\frac{6}{5}$ et l'accord de 5 ^{te} et 6 ^{te} renv ^t des accords de 7 ^{me} , on ajoute quelquefois au chiffrage un 8 ou un 0. EX: $\frac{8}{5}$ — ou $\frac{6}{5}$ — $\frac{4}{4}$ — ou $\frac{0}{4}$ —
SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA FONDAMENTALE dans l'accord de 7 ^e de 1 ^{re} espèce.	ACCORD de 7 ^e dom. 	ACCORD de 5 ^{te} dim. et 6 ^{te} . 	ACCORD de 6 ^{te} sensible. 	ACCORD de Triton. 		Pour le retard de la note de Basse, on prolonge souvent les chiffres. EX: $\frac{4}{+2}$ —	Ces suspensions ont une grande analogie avec les accords de 9 ^e sans fondamentale. Voyez § 346, 346 bis et fin du § 382 bis. Voir aussi à la fin de ce tableau le moyen très simple que nous indiquons pour le chiffrage des différents retards de la note de Basse, qu'elle soit ou non fondamentale.
SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA FONDAMENTALE dans l'accord de 7 ^e des 2 ^e 3 ^e et 4 ^e espèces.	ACCORD de 7 ^e . 	ACCORD de 5 ^{te} et 6 ^{te} . 	ACCORD de 3 ^{ce} et 4 ^{te} . 	ACCORD de 2 ^{de} . 		Pour le retard de la note de Basse, on prolonge souvent le chiffrage. EX: 2 —	Le chiffrage est le même pour les 7 ^{mes} des 2 ^e , 3 ^e et 4 ^e espèces. Remarquer la grande analogie qui existe entre ces suspensions et les accords de 7 ^e des différentes espèces. Voir § 346.

DÉSIGNATION DES ESPÈCES D'ACCORDS OU AGRÉGATIONS.	ACCORD FONDAMENTAL NOM CHIFFRAGE.	1 ^{er} RENV ^t . NOM CHIFFRAGE.	2 ^e RENV ^t . NOM CHIFFRAGE.	3 ^e RENV ^t . NOM CHIFFRAGE.	4 ^e RENV ^t . NOM CHIFFRAGE.	CHIFFRAGE EMPLOYÉ PAR DIFFÉRENTS AUTEURS.	OBSERVATIONS.	
SUSPENSION DE L'OCTAVE DE LA FONDAMENTALE dans les accords parfaits.	ACCORD parfait. 	ACCORD de 6 ^{te} . 	ACCORD de 4 ^{te} et 6 ^{te} . 				Les 2 versions concernant l'accord de 6 ^{te} et celui de 4 ^{te} et 6 ^{te} ne comportent pas un chiffre usuel. Cette suspension peut s'appliquer à la plupart des accords dissonants, mais son emploi est assez restreint. Voir les Ex. du § 352.	
SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 3 ^{ce} dans les accords consonants.	ACCORD parfait. 	ACCORD de 6 ^{te} . 	ACCORD de 4 ^{te} et 6 ^{te} . 			Dans l'accord fondamental cette suspension est souvent indiquée par 4 3.	Le chiffre est le même pour les trois espèces d'accords parfaits.	
SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 3 ^{ce} dans l'accord de 7 ^e de 1 ^{re} espèce avec et sans fondamentale.	de 7 ^e dom. 	ACCORD de 5 ^{te} dim. et 6 ^{te} . 	ACCORD de 5 ^{te} dim. 	ACCORD de 6 ^{te} sensible. 	ACCORD de 3 ^{ce} et 6 ^{te} sensible. 	ACCORD de Triton. 	ACCORD de 4 ^{te} augm. et 6 ^{te} . 	L'accord fondamental se chiffre quelquefois 7- 4- Pour le retard de la note de Basse, on prolonge souvent les chiffres. EX: 5- 4- 2-
SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 3 ^{ce}	ACCORD de 7 ^e . 	ACCORD de 5 ^{te} et 6 ^{te} . 	ACCORD de 3 ^{ce} et 4 ^{te} . <i>La min.</i> 	ACCORD de 2 ^{de} . 				Pour le retard de la note de Basse, on prolonge souvent les chiffres. EX: 5- 4- 2- Le chiffre est le même pour les trois espèces. Excepté dans l'accord fondamental de la 2 ^{de} et de la 3 ^e espèce, et dans le 2 ^d renv ^t de la 3 ^e , cette suspension est peu usitée.
SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 3 ^{ce} dans les accords de 9 ^e maj. et min. avec et sans fondamentale.	ACCORD de 9 ^e maj. 							Nous ne donnons ici que les exemples les plus usités, bien qu'ils le soient encore assez peu. Les mêmes agrégations peuvent se faire dans les deux modes. Il n'y a de différence dans le chiffre qu'en ce qui résulte de la disposition obligée de certaines notes dans le mode majeur. Pour le retard de la note de Basse, on prolonge souvent les chiffres. EX: 6- 4- 2-

DÉSIGNATION DES ESPÈCES D'ACCORDS OU AGRÉGATIONS.	ACCORD FONDAMENTAL NOM CHIFFRAGE.	1 ^{er} RENV ^t . NOM CHIFFRAGE.	2 ^e RENV ^t . NOM CHIFFRAGE.	3 ^e RENV ^t . NOM CHIFFRAGE.	4 ^e RENV ^t . NOM CHIFFRAGE.	CHIFFRAGE EMPLOYÉ PAR DIFFÉRENTS AUTEURS.	OBSERVATIONS.
---	-----------------------------------	--	---	---	---	---	---------------

SUSPENSION SUPÉRIEURE DE L'8^{ve} DE LA 3^{ce} ET DE L'8^{ve} DE LA 5^{te} dans les accords consonants.

La suspension de l'8^{ve} de la 3^{ce} n'est guère pratiquée que lorsque l'intervalle de 9^e est formé par les deux parties extrêmes.



Quant à la suspension de l'8^{ve} de la 5^{te}, elle est très usitée avec le 2^d renversement des accords parfaits.



Nous ne donnons pas d'exemple de la suspension de la 5^{te} dans les accords parfaits, cette suspension ne déterminant pas de dissonance et étant très peu usitée. Voir § 360.

SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 5^{te} dans l'accord de 7^e dom. avec et sans fondamentale.

ACCORD de 7 ^e dom.	ACCORD de 5 ^{te} dim. et 6 ^{te}	ACCORD de 6 ^{te} sensible.	ACCORD de Triton.
6 5 7	4 3 6	5 3 +6 2	7 6 4 2

Pour le retard de la note de Basse, on prolonge souvent les chiffres. Il est du reste fort peu usité.

SUSPENSION SUPÉRIEURE DE LA 5^{te} dans les accords de 9^e maj. et min. avec et sans fondamentale.

ACCORD de 9 ^e maj.	ACCORD de 7 ^e dim.	ACCORD de 5 ^{te} dim. et 6 ^{te} sensible.	ACCORD de Triton et 3 ^e maj.	ACCORD de 2 ^{de} aug.
6 5 7	4 3 7	5 3 +6 4 2	7 6 3 4	5 4 +2

Pour le retard de la note de Basse, on prolonge souvent les chiffres.

Nous ne donnons ici que les versions les plus usitées. Il y a encore les suspensions supérieures de la 7^e et de la 9^e que nous ne faisons pas figurer dans ce tableau. Voir § 363 et 364 et remarquer notamment les Ex: 5 et 5^{bis} du § 363, et les Ex: 1 et 2 du § 364 comme étant les meilleurs.

RETARDS ET ALTÉRATIONS SIMULTANÉES.

Lorsque les retards sont combinés avec des altérations, on procède comme pour les altérations simples, c'est-à-dire qu'on met l'accident devant le chiffre qui représente l'intervalle altéré, et si ce chiffre n'existe pas dans le chiffage ordinaire, on l'y ajoute avec ledit accident.

ACCORDS DE 11^e TONIQUE, DE 13^e TONIQUE MAJ. ET DE 13^e TONIQUE MIN. avec et sans fondamentale.

ACCORD DE 11 ^e TON.	ACCORD DE 13 ^e TON. MAJ. AVEC FOND.	ACCORD DE 13 ^e TON. MAJ. SANS FOND.
	ACCORD DE 13 ^e TON. MIN. AVEC FOND.	ACCORD DE 13 ^e TON. MIN. SANS FOND.
+7	+7 6 5	6 +7
	-7 6 5	+7 6

Beaucoup d'auteurs mettent les chiffres dans leur ordre numérique, quel que soit le mode. Nous préférons notre système qui indique bien la disposition obligée de certaines notes.

Voir au § 393^{bis} la manière d'écrire ces accords.

Nous ferons observer de nouveau que le Tableau précédent n'a pour but que de rappeler à la mémoire les *principaux* faits harmoniques. — Il sera donc toujours nécessaire pour les cas moins usités, de recourir au Traité et à notre supplément.

En outre, nous croyons utile, pour compléter le Tableau précédent, de renouveler quelques observations importantes :

1° — PÉDALES.

Lorsque la Pédale inférieure est note intégrante de l'harmonie, elle *doit recevoir le chiffrage*; si au contraire elle est note étrangère, c'est la partie qui est au dessus de la Pédale qui devient la *véritable basse*, et qui comme telle, *doit être chiffrée*.

2° — DOUBLES ET TRIPLES RETARDS.

Dans les doubles et triples retards, chacun d'eux sera indiqué par un chiffre spécial de la manière suivante :

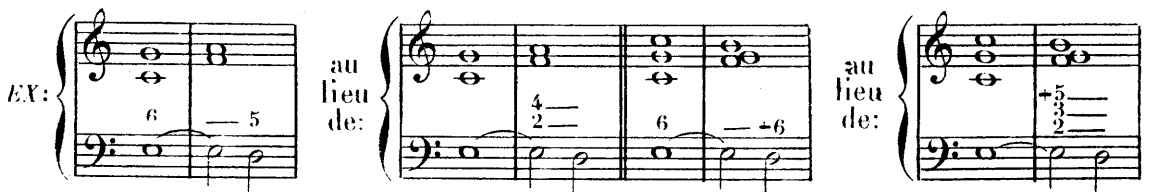


Si toutes les notes de l'accord sont suspendues à la fois, on prolongera simplement le chiffrage par une barre horizontale :



3° — RETARDS DE LA NOTE DE BASSE (qu'elle soit ou non fondamentale).

Lorsque c'est la note de basse qui est retardée, nous conseillons une manière de chiffrer très simple, dont l'emploi, croyons-nous, n'a pas été fait jusqu'à présent. — Elle consiste à mettre le chiffrage ordinaire *sur la note réelle* et à le faire précéder de la barre horizontale.



4° — CHIFFRAGE DES NOTES ACCIDENTELLES.

(Voir § 495 et 495 bis).

NOTA.—En examinant bien notre Tableau de chiffrage, on verra qu'aucune confusion n'est possible, puisqu'on ne rencontre jamais deux accords ou agrégations de notes ayant le même chiffrage.

DEUX EXERCICES D'ANALYSE.

(Voir le corrigé, page 222).

Analyser les fragments suivants, en indiquant les résolutions exceptionnelles, les notes étrangères à l'harmonie, telles que : anticipations, appoggiatures, notes de passage etc..... et chiffrer.

1.

Musical score for exercise 1, measures 1-4. The score is in 3/4 time and consists of four staves. The first staff is the treble clef, the second and third are alto clefs, and the fourth is the bass clef. The music features various melodic lines with slurs and ties, and harmonic accompaniment.

Musical score for exercise 1, measures 5-8. This section continues the four-staff arrangement from the previous block, showing further melodic and harmonic development.

2.

Andante

Musical score for exercise 2, measures 1-4. The score is in 3/4 time and consists of four staves. The first staff is the treble clef, the second and third are alto clefs, and the fourth is the bass clef. The tempo is marked 'Andante'. The music features long melodic lines with slurs and ties, and harmonic accompaniment.

The first system of music consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The second staff is in alto clef with a key signature of one flat, mirroring the melody. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat, providing harmonic support with chords and moving lines. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, featuring a bass line with eighth and sixteenth notes.

The second system of music consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat, continuing the melodic line with various note values and rests. The second staff is in alto clef with a key signature of one flat. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat, showing harmonic accompaniment. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, providing a steady bass line.

The third system of music consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat, featuring a melodic line with eighth notes and rests. The second staff is in alto clef with a key signature of one flat. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat, showing a bass line with eighth notes and rests.

4 CHANTS DONNÉS SUPPLÉMENTAIRES.

Notes accidentelles ou étrangères à l'harmonie. Anticipations, appoggiatures, &.

(HARMONIE DE L'AUTEUR page 224)

1.

2.

3.

Detailed description: The page contains three musical exercises, each consisting of two staves. Exercise 1 is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). Exercise 2 is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Exercise 3 is in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The exercises feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and are marked with slurs and accents. Exercise 3 includes a triplet of eighth notes in the second measure of the second staff.

The image displays ten staves of musical notation for guitar. The first staff is in G major, 5/8 time, with a melodic line starting on G4. The second staff continues the melody with some chromatic alterations. The third staff is marked with a '4.' and shows a change in rhythm and key signature to D major. The remaining staves continue the melodic development with various ornaments, slurs, and triplet markings.

Fragment de partie supérieure à harmoniser de 25 manières différentes :

A single musical staff in treble clef showing a simple melodic fragment: G4, A4, B4, C5, D5.

N.B. — Commencer toujours par l'accord d'Ut majeur et finir à volonté.

On trouvera, à la fin de ce Volume, page 226 notre travail (25 réalisations) sur ce fragment.

FIN

1^{er} APPENDICE.

ACCORDS CONSONANTS.

MODÈLES DES MARCHES NON MODULANTES LES PLUS USITÉES.

1. etc. 2. etc.

3. etc. 4. etc.

5. etc. 6. etc.


7. etc. 8. etc.

Les marches de sixtes ascendantes ou descendantes ne peuvent s'écrire sans le secours d'artifices étrangers qu'à 3 parties. Lorsque dans le cours d'une leçon, on sera obligé de les employer ainsi, on fera taire une des parties momentanément et on la fera rentrer aussitôt que possible.


9. etc.

10. 


etc.

11. 

etc.

12. 

etc.

15. 

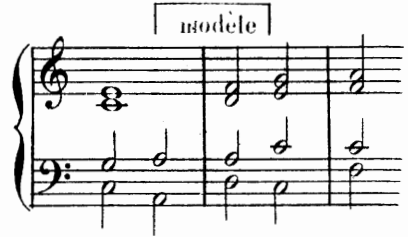
etc.

14. 

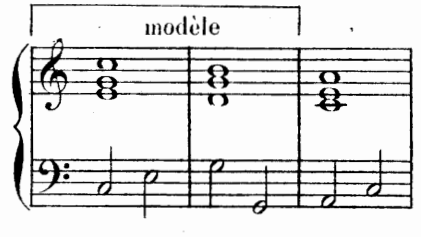
etc.

15. 

etc.

16. 

etc.

17. 

etc.

18. 

etc.

19. 


etc.

20. 

etc.

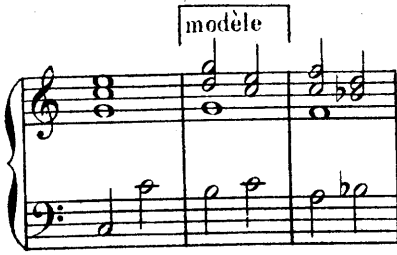
21. 

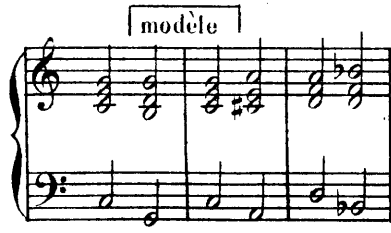
etc.

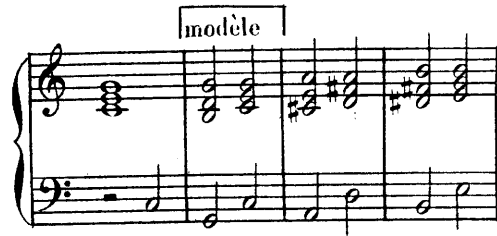
22. 

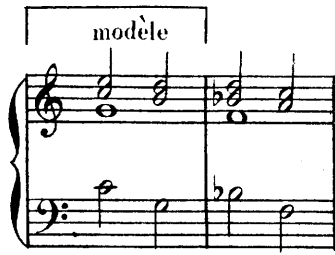
etc.

MODELES DES MARCHES MODULANTES LES PLUS USITEES.

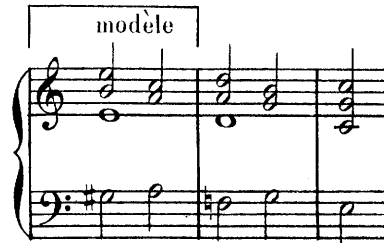
1.  etc.

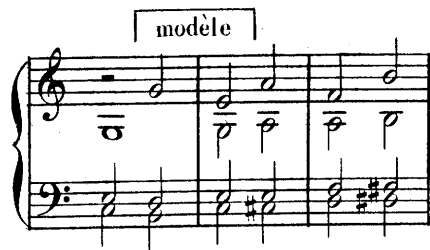
2.  etc.

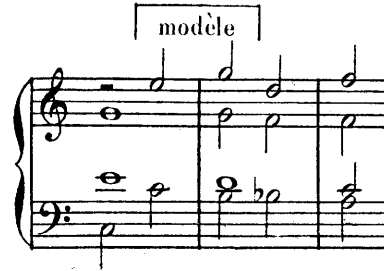
5.  etc.

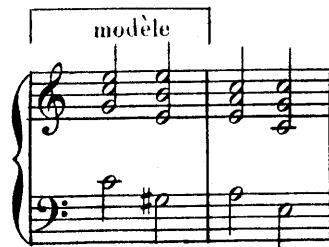
4.  etc.

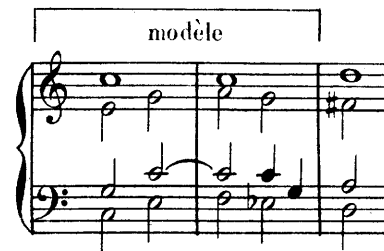
Marche dans le mod. mineur, avec des accords empruntés au relatif majeur.

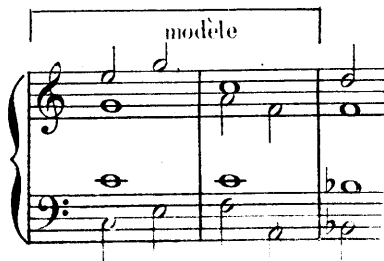
5.  etc.

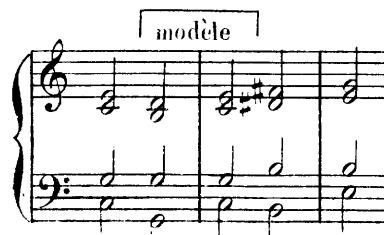
6.  etc.

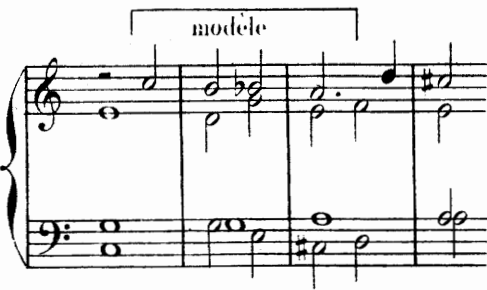
7.  etc.

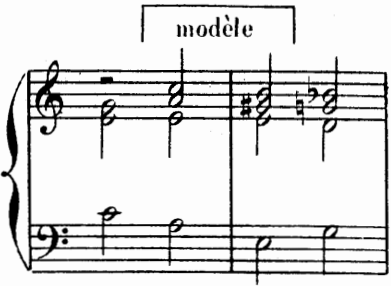
8.  etc.

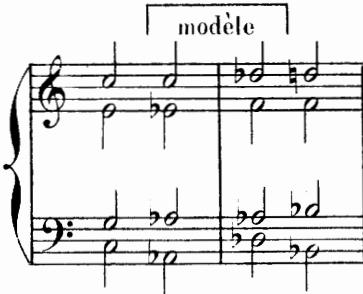
9.  etc.

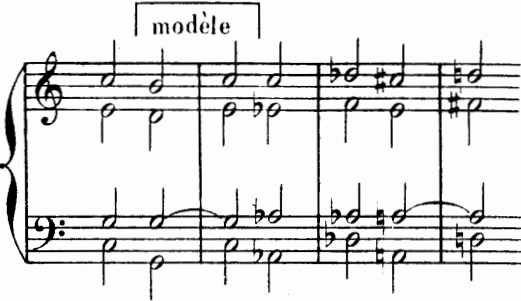
10.  etc.

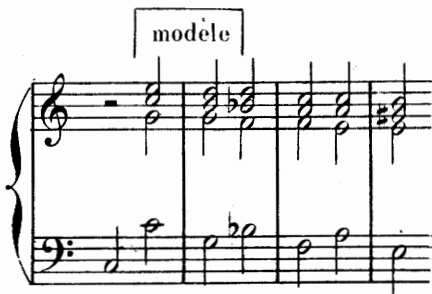
11.  etc.

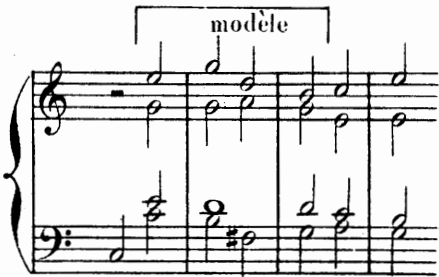
12. 

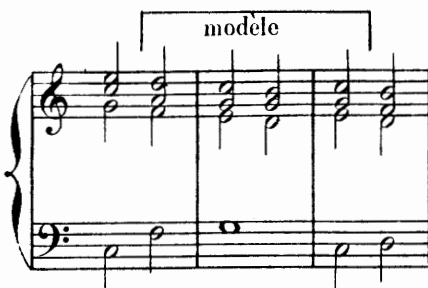
etc. 13.  etc.

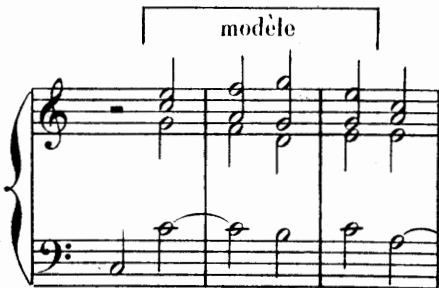
14. 

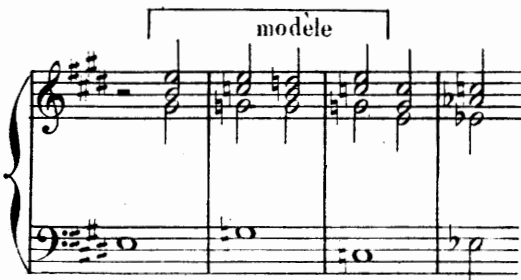
etc. 15.  etc.

16. 

etc. 17.  etc.

18. 

etc. 19.  etc.

20.  etc.

BASSES DONNÉES

AU COURS DE CET OUVRAGE AVEC LEUR HARMONIE CHIFFRÉE.

ACCORD DE 7^e DOMINANTE ET RENVERSEMENTS.

RÉSOLUTION NATURELLE.

(Page 64)

ACCORD FONDAMENTAL (ACCORD DE 7^e DOMINANTE).

Two staves of musical notation in bass clef, showing the fundamental chord of the 7th dominant. The notes are G2, B1, D2, F2, G2, B1, D2, F2. Fingerings are indicated by numbers 5, 6, 5, 5, 5, 6, 5, 5, 6, 5, 5, 6, 4, 5, 7.

1^{er} RENVERSEMENT (ACCORD DE 5^{te} DIM. ET 6^{te}).

Three staves of musical notation in bass clef, showing the first inversion of the 7th dominant. The notes are B1, D2, F2, G2, B1, D2, F2, G2. Fingerings and accidentals are indicated: 5, 6, 5, 5, 6, 5, 5, 6, 5, 5, 6, 7, 5, 6, 5, 6, 4, 7, 5.

2^e RENVERSEMENT (ACCORD DE 6^{te} SENSIBLE).

Two staves of musical notation in bass clef, showing the second inversion of the 7th dominant. The notes are D2, F2, G2, B1, D2, F2, G2, B1. Fingerings and accidentals are indicated: 5, +6, 6, 6, #, 7, 5, 5, 5, 6, #, 5, +6, 5, +6, 5, 5, 6, 4, 7, 5.

3^e RENVERSEMENT (ACCORD DE TRITON).

Three staves of musical notation in bass clef, showing the third inversion of the 7th dominant. The notes are F2, G2, B1, D2, F2, G2, B1, D2. Fingerings and accidentals are indicated: 5, +4, 6, +6, 5, 6, 5, 5, 5, +4, 6, +4, 6, +6, 5, 5, +4, b6, 6, 5, b5, 5, 6, 4, 7, b5, +6, b, 6, 5, 7, #, +4, 6, 5, 6, 4, 7, 5.

ACCORD DE 7^e DOMINANTE ET RENVERSEMENTS.
RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE.

(Page 64)

1.

2.

Detailed description: The image shows two exercises, labeled 1 and 2, each consisting of two systems of three bass clef staves. Exercise 1 is in 2/4 time and features a sequence of chords with various alterations and inversions, such as 5, 7, #6, 5, +6, 5, -4, 6, 5, 6/5, 6/4, 7, 5, 6, 7, 7, 7, 7, 5, 7, b6, 6/5, b5, +6, 6/4, 7, b5, +4, 7, 6/4, -4, 7, #4, +4, 7, b6/4, 5, 7, 5, #, 7, b, #, 7, #, 6, +4, 6, 7, 6/4, 5, 7, 5, 7, 6/5, 5, +4, #, 6, +6, 6/4, 7, +4, 6/4, 7, 6/5, 5, 5, 5, 6/4, 5, 7, 5, 5, 6, 4, 7, 5, 6, #, +6, 6/5, 5, +6, 6/4, 7, 5, 6, #, 8, 6/5, #, 8, 6/5, 5, 6/4, 7, 5, +6, #, 7, +6, 5, 7, 6, 6/5, #, 8, 7, 6, 6/5, #, 8, 7, 5, +6, 6, 6/5, +4, 6, b6/4, 6, 6/5, 6/4, 7, 5.

ACCORDS DE 7^e DES DIVERSES ESPÈCES.

RÉSOLUTION NATURELLE.

ACCORD FONDAMENTAL (ACCORD DE 7^e)

(Pages 74 et 75)

Detailed description: This exercise shows the natural resolution of a fundamental 7th chord. It consists of four systems of three bass clef staves. The notation includes various chord symbols and accidentals such as 7, 7, 5, 6, 6, 6/5, 7, 7, #5, 7, 7, 7, 7, 5, 7, 6/5, 5, 6, 7, 7, 5, b6, 6/5, b5, b, b7, 7, b5, 6, b5, 7, b, b5, 6, 5, 4, 5, 7, b, 7, 7, 5, 6, 7, 7, 7, 5, 6, 7.

1^{er} RENVERSEMENT (ACCORD DE 5^{te} ET 6^{te}).

2^e RENVERSEMENT (ACCORD DE 3^{me} ET 4^{te}).

3^e RENVERSEMENT (ACCORD DE SECONDE).

CHIFFRER ET RÉALISER.

Six staves of musical notation in bass clef, showing various melodic lines with slurs and ties. The notation includes eighth and quarter notes, some with accidentals, and rests.

ACCORD DE 9^{ME} MAJEURE ET RENVERSEMENTS AVEC FONDAMENTALE.

RÉSOLUTION NATURELLE.

(Page 82)

Five staves of musical notation in bass clef, featuring numerical figures (fingerings) above the notes. The notation includes quarter and eighth notes, some with accidentals, and rests. The figures include numbers 5, 6, 7, 8, 9, and symbols like #, +, and -.

ACCORD DE 9^e MAJEURE.

RENVERSEMENTS AVEC SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE.

RÉSOLUTION NATURELLE.

(Pages 84 et 85)

1^{er} RENVERSEMENT (ACCORD DE 7^e DE SENSIBLE).

2^e RENVERSEMENT (ACCORD DE 5^{te} ET 6^{te} SENSIBLE).

3^e RENVERSEMENT (ACCORD DE TRITON ET 3^e MAJEURE).

4^e RENVERSEMENT (ACCORD DE 2^{de} SENSIBLE).

ACCORD DE 9^e MINEURE.

RENVERSEMENTS AVEC SUPPRESSION DE LA FONDAMENTALE.

RÉSOLUTION NATURELLE.

(Pages 90 et 91)

1^{er} RENVERSEMENT (ACCORD DE 7^e DIMINUÉE).

Three staves of musical notation in bass clef, 6/8 time signature. The notation includes various fingerings (e.g., 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1) and accidentals (sharps, flats, naturals) above and below the notes. The notes are primarily eighth and quarter notes, with some rests.

2^e RENVERSEMENT (ACCORD DE 5^e DIMINUÉE ET 6^e SENSIBLE).

Three staves of musical notation in bass clef, 4/2 time signature. The notation includes various fingerings (e.g., +6/5, 6, 7, 5, +4, 6, 5, #4, #7, +6/5, 6, 7) and accidentals (sharps, flats, naturals) above and below the notes. The notes are primarily quarter notes.

3^e RENVERSEMENT (ACCORD DE TRITON ET 3^e MINEURE).

Three staves of musical notation in bass clef, 6/4 time signature. The notation includes various fingerings (e.g., +4/3, 6, 6, 6, 7, 5, +4, 6, 7, 4, 5, 7, +4, b6, b6, b6/4, 5, b6, 7) and accidentals (sharps, flats, naturals) above and below the notes. The notes are primarily quarter notes.

4^e RENVERSEMENT (ACCORD DE 2^e AUGMENTÉE).

Two staves of musical notation in bass clef, 4/2 time signature. The notation includes various fingerings (e.g., 7, +2, 7, +2, 7, #7, +6/5, 6, 7, #6, 5, 7, 5, +2, 8, 6) and accidentals (sharps, flats, naturals) above and below the notes. The notes are primarily quarter notes.

ENSEMBLE DES ACCORDS DE 9^e MAJ. ET DE 9^e MIN ET LEURS
RENVERSEMENTS AVEC OU SANS FONDAMENTALE.

RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE.

(Page 91)

1.

2.

Detailed description of the musical notation: The page contains two exercises, labeled 1 and 2, written in bass clef. Exercise 1 consists of six staves of music. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are quarter notes, and the chords are indicated by numbers (1-7) and accidentals. Exercise 2 consists of three staves of music, also in bass clef with a key signature of one sharp. The notation includes various chord symbols and fingerings, with some notes marked with a '+' sign.

ALTÉRATION ASCENDANTE.

RÉSOLUTION NATURELLE ET EXCEPTIONNELLE.

(Page 95)

ACCORDS CONSONANTS

ACCORDS DISSONANTS

ENSEMBLE DES ACCORDS

ALTÉRATION ASCENDANTE ET DESCENDANTE.

Réalisation de la Basse donnée.

(Page 100)

First system of musical notation, showing a grand staff with treble and bass clefs. The music is in common time (C) and features complex chordal structures with many accidentals (sharps and naturals) and slurs.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar complex chordal structures and accidentals.

Third system of musical notation, continuing the piece with similar complex chordal structures and accidentals.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with similar complex chordal structures and accidentals.

Fifth system of musical notation, continuing the piece with similar complex chordal structures and accidentals.

Sixth system of musical notation, continuing the piece with similar complex chordal structures and accidentals.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several measures with various note values and accidentals.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar notation and phrasing.

Third system of musical notation, showing further development of the musical ideas.

Fourth system of musical notation, concluding the main section of the page.

ENSEMBLE DES ALTÉRATIONS.

(Page 101)

Fifth system of musical notation, which is a bass clef line containing a series of notes with various accidentals and fingerings indicated by numbers above the notes.

5 — #6 # 6 — 7/3 6/4 +6 6 7

7/3 6/4 # 7 5 — 6 #6 5 — 6 +6 5 6/3

5 +6 — 6 6 6/5 6/4 7 5 #5 6 #6 1/2 6/4 5 6/6 7/3

7 5 6/4 — 4 6 — 5 — #6/5 3 4 3 6/4 # 7 5

Four staves of musical notation in bass clef, 4/4 time. The notation includes various fingerings (e.g., 5, 6, 7, 3, 4, 2) and accidentals (sharps, flats, naturals) above and below the notes. The exercises are designed to practice specific fingerings and articulation techniques.

SUSPENSIONS.

Leçons sur l'ensemble.

(Pages 112 et 113)

SUSPENSION DE LA FONDAMENTALE DANS LES ACCORDS CONSONANTS.

Four staves of musical notation in bass clef, 4/4 time. The exercises focus on suspending the fundamental note of consonant chords. Fingerings and accidentals are indicated above and below the notes to guide the student.

SUSPENSION DE LA 3^{me} DANS LES ACCORDS CONSONANTS.

Four staves of musical notation in bass clef, 4/4 time. The exercises focus on suspending the 3rd degree of consonant chords. Fingerings and accidentals are indicated above and below the notes.

ANALOGIE DE CERTAINES SUSPENSIONS AVEC CERTAINES NOTES INTÉGRANTES.

(et plus spécialement celle qui concerne le chiffre 7 6).

(Page 123)

Four staves of musical notation in bass clef, showing various suspensions and fingerings. The notes are mostly half notes and quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some notes have accidentals (sharps, flats, naturals). There are some annotations like 'ou +2' and 'ou +2' below the second staff.

PÉDALES.

(Page 130)

Four staves of musical notation in bass clef, illustrating pedal points. The notes are mostly half notes and quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are many accidentals (sharps, flats, naturals) and some complex fingerings like '5 +4 6' and '7 6 7'. Some notes have accidentals like '#', 'b', and 'n'.

**ACCORDS DE 11^e ET DE 13^e TONIQUE EMPLOYÉS
COMME APPOGGIATURES SIMULTANÉES ET SUR PÉDALES.**

(Page 136)

Three staves of musical notation in bass clef, showing simultaneous 11th and 13th chords used as appoggiaturas and pedals. The notes are mostly half notes and quarter notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are many accidentals (sharps, flats, naturals) and some complex fingerings like '+7 5 b' and '5 6 5'. Some notes have accidentals like '#', 'b', and 'n'.

BRODERIES.

(Page 139)

All^o

The musical score consists of ten staves of music, all in bass clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Ornaments, represented by 'x' marks, are placed above notes in several staves. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) across the staves. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

NOTES DE PASSAGE ET BRODERIES.

(à l'exclusion des autres notes accidentelles)

(Page 148)

Réaliser avec la partie ornée et la Basse chiffrée.

1

Partie donnée.

Partie ornée et chiffrage.

The image displays a musical score for a piece titled "NOTES DE PASSAGE ET BRODERIES". The score is presented in six systems, each consisting of two staves. The top staff of each system is labeled "Partie donnée" (Given Part) and the bottom staff is labeled "Partie ornée et chiffrage" (Ornamented Part and Fingering). The music is written in bass clef with a common time signature (C). The first system begins with a measure number "1". The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. The "Partie ornée et chiffrage" staff features numerous numerical figures (e.g., 5, 6, 7, 8, 9) and lines indicating fingerings for the left hand. The piece concludes with a final measure containing a "+4" marking, suggesting a repeat or a specific fingering instruction.

2

Partie donnée ornée et chiffrage.

Partie simplifiée.

**INDICATION DES OUVRAGES OU SE TROUVE LA RÉALISATION
DES MARCHES (1^{re} SÉRIE).**

(page 150)

N° 1.	BAZIN, Traité page 317.	N° 8.	REBER, page 255 et BAZIN, page 320.
N° 2.	<i>idem</i> 318.	N° 9.	BAZIN, page 320
N° 3.	REBER, Traité page 61.	N° 10.	<i>idem</i>
N° 4.	BAZIN, Traité page 319.	N° 11.	REBER, page 250 et BAZIN, page 321.
N° 5.	<i>idem</i>	N° 12.	BAZIN, page 321
N° 6.	<i>idem</i>	N° 13.	REBER, page 251 et BAZIN, page 322.
N° 7.	<i>idem</i>	N° 14.	BAZIN, page 322

**INDICATION DES OUVRAGES OU SE TROUVE LA RÉALISATION
DES MARCHES (2^e SÉRIE).**

(page 152)

N° 1.	REBER, page 156 et Marches de CHERUBINI, page 59.
N° 2.	REBER, page 156.
N ^{os} 3, 4, 5 et 6.	REBER, page 249. — N° 4. Marches de CHERUBINI, page 58.
N ^{os} 7 et 8.	REBER, page 250.
N° 9.	REBER, page 251.
N° 10.	<i>id.</i> page 252. — Marches de CHERUBINI, page 61.
N° 11.	<i>id.</i> page 252. <i>id.</i> page 86.
N ^{os} 12, 13 et 14.	REBER, page 253. — N° 12. Marches de CHERUBINI, page 55.
	N° 14. Marches de CHERUBINI, page 51.
N° 15.	REBER, page 139.
N ^{os} 16 et 17.	REBER, page 140. — N° 16. Marches de CHERUBINI, page 28.
	N° 17. CHERUBINI, page 20.
N ^{os} 18, 19, 20 et 21.	REBER, page 144. — N° 18. CHERUBINI, page 6.
	N ^{os} 19. CHERUBINI, page 33 et 35. — N° 20. <i>idem</i> page 44.
N ^{os} 22 et 23.	REBER, page 145. — N° 22. Marches de CHERUBINI, page 45. — N° 23. <i>idem</i> p. 111.
N ^{os} 24, 25 et 26.	REBER, page 146.
N ^{os} 27, 28 et 29.	<i>id.</i> page 254. — N° 28. Marches de CHERUBINI, page 123.
N ^{os} 30 et 31.	<i>id.</i> page 255.
N ^{os} 32 et 33.	<i>id.</i> page 256.
N° 34.	<i>id.</i> page 257.
N ^{os} 35, 36 et 37.	<i>id.</i> page 159. — N° 36. CHERUBINI, page 77.
N ^{os} 38 et 39.	<i>id.</i> page 160. — N° 39. CHERUBINI, page 25.
N ^{os} 40 41 et 42.	<i>id.</i> page 161. — N° 40. CHERUBINI, page 31.
N ^{os} 43 et 44.	SAVARD, 2 ^d livre, cours complet, page 152 et leçon page 153.
N° 45.	SAVARD, 2 ^d livre, cours complet, page 150.
N° 46.	Marches de CHERUBINI, page 25.
N° 47.	<i>idem</i> page 46.
N° 48.	<i>idem</i> page 67.
N° 49.	<i>idem</i> page 25.
N° 50.	<i>idem</i> page 26.

11
B. D.

12
C. D.

13
B. D.

14
C. D.

15
B. D.

16
C. D.

17
B. D.

18
C. D.

19 B. D.

20 C. D.

21 B. D.

22 C. D.

23 B. D.

24 C. D.

25 B. D.

Chiffrage des Basses et Basses chiffrées des 16
petits Partimenti faisant suite à ceux de F. BAZIN.
(Pages 161 et 162)

1 B. D.

2 C. D.

3 B. D.

4 C. D.

5 B. D.

6 C. D.

7 B. D.

CADENCES.

ÉTAT DIRECT ET RENVERSEMENTS.

(Page 39)

1 *B-flat major* (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5)
 2 *B-flat major* (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5)
 3 *B-flat major* (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5)
 4 *B-flat major* (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5)
 5 *B-flat major* (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5)
 6 *B-flat major* (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5)
 7 *B-flat major* (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5)

MODULATIONS AUX TONS RELATIFS DE 1^{re} ET DE 2^e CLASSE.

(Page 44)

1 *B-flat major* (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5)
 2 *B-flat major* (C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5)

5

MODULATIONS AUX TONS ÉLOIGNÉS.

(Page 46)

MARCHES ET ENSEMBLE DES ACCORDS CONSONANTS ET LEURS RENVERSEMENTS.

(Page 51)

1

2

6 6 6 5 6 6

6 b5 b6 b5 5 b5 b5 b5 b5 b

6 b4 5 b b b6 4 5 b5 6 b b 6 5

6 6 4 5 6 5 6 4 5 5

ACCORD DE 7^e DOMINANTE ET RENVERSEMENTS.
RÉSOLUTION NATURELLE.

(Page 62)

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

6 b6 6 4 7 5 +6 5 +4 6 +6 5 5 6

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

5 +4 6 6 5 5 b6 5 6 6 4 +6

5 +4 6 6 5 # 6 b6 4 7 5 5 6 5 +4

6 +6 5 7 5 +6 5 6 4 7 8

5 +4 6 +6 6 6 5 6 b6 b6 4 6 b6 7

5 6 5 +4 6 +6 5 7 8 7 5 +4 6 +6 6 6

5 # 7 5 5 7 5 b6 7 b6 6 5 +4 6 5 6 4 7 5

(Page 78)

Musical notation for page 78, featuring four staves of bass clef music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), then changes to a bass clef. It contains several measures of music with fingerings such as 5, 6, 5, 6, 2, 6, 5, 5, 6, 5, 5, and a sharp sign. The second staff continues with fingerings like 6, 7, 5, 6, +4, 6, 5, 7, 2, 6, 6, 5, 5. The third staff has fingerings 6, 5, +4, 6, 6, #, 7, 8, 7, 6, 6, 7, 7, 2, 6, 7, 7. The fourth staff shows fingerings 2, 6, 7, 7, 7, 7, 7, 2, 7, 6, 4, 5.

ACCORD DE 9^e MAJEURE ET RENVERSEMENTS.
RÉSOLUTION NATURELLE.

(Page 82)

Musical notation for page 82, featuring three staves of bass clef music. The first staff has fingerings 5, +3, 2, 6, 6, 5, 6, 9, 8, 7, 5, 6, +6, 5, +4, 2, 6. The second staff continues with 5, 5, +4, 3, 2, 6, +6, 5, 6, 6, 7, +4, 6, +3, 2, 6, 5, 7, 7. The third staff shows 5, 9, 8, 7, 5, 9, 8, 7, 5, +4, 2, 6, 7, 6, 6, 6, 6, +6, 3, 7, 8, 5.

ACCORD DE 9^e MAJEURE ET DE 9^e MINEURE.
ÉTAT DIRECT.
RÉSOLUTION NATURELLE.

(Page 87)

Musical notation for page 87, featuring three staves of bass clef music. The first staff has fingerings 5, 9, 7, 5, 6, 6, 4, 5, 5, 5, 9, 8, 7, 5, 9, 8. The second staff continues with 5, 9, 8, 7, 5, 6, 6, 7, 5, 5, 5, #, 5, #6, 6, 7. The third staff shows 5, 6, 5, 6, 6, 5, 5, 6, 6, 6, 5, 5, 5, 6, 6, 4, 7.

ENSEMBLE DES ALTÉRATIONS.

(Page 102)

Mod.¹⁰

1

2

3

Detailed description of the musical notation: The page contains three numbered exercises (1, 2, and 3) for bass clef instruments. Exercise 1 consists of five staves of music, each starting with a bass clef and a 3/4 time signature. The notes are mostly quarter and eighth notes, with various accidentals (sharps, flats, naturals) and fingering numbers (1-5, 6, 7) written above or below the notes. Exercise 2 also consists of five staves of music, starting with a bass clef and a 3/4 time signature. It features similar note values and accidentals, with some rests and slurs. Exercise 3 consists of three staves of music, starting with a bass clef and a 3/4 time signature. The notation continues with similar patterns of notes, accidentals, and fingering. The overall style is that of a technical exercise book for bass clef instruments, focusing on fingerings and accidentals.

ENSEMBLE DES ALTERATIONS.

(Page 104)

Musical score for 'ENSEMBLE DES ALTERATIONS' (Page 104). The score consists of seven staves of music in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various accidentals (sharps, naturals, flats) and fingerings (numbers 1-5, 7, 8, 9) placed above the notes. Some notes have additional markings like '+4', '+2', and 'x4'. The music is written in a style typical of guitar tablature or advanced piano technique.

ENSEMBLE DES SUSPENSIONS.

SUSPENSIONS DANS LES ACCORDS CONSONANTS.

Chiffre 5-
4 3, 9 8.

(Page 115)

Musical score for 'ENSEMBLE DES SUSPENSIONS' (Page 115). The score consists of four staves of music in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation features whole notes and rests, with various accidentals (sharps, naturals, flats) and fingerings (numbers 1-5, 7, 8, 9) placed above the notes. The music is written in a style typical of guitar tablature or advanced piano technique.

SUSPENSIONS DANS LES ACCORDS CONSONANTS.

Chiffrage 7 6, 5- 6- 7 6 4-

(Page 116)

Three staves of musical notation in bass clef, 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various chordal figures and suspensions, with numerical figures (7, 6, 5, 4, 3, 2, 1) placed above the notes to indicate fingerings and chord structures. The first staff starts with a 5-6-7-6-6 figure, followed by 6-7-5-4-+ and 5-5-2-5-6-7-6. The second staff continues with 7-6-7-6-7-6-7-6-6-9-8-7-5-7-6-5-7-6-5-7-6-5. The third staff shows 7-6-5-7-6-6-5-4-3-4-2-7-7-5-6-7-6-b6-5-7-5.

SUSPENSIONS DANS LES ACCORDS DISSONANTS AYANT
POUR FONDAMENTALE LA DOMINANTE.

(Page 116)

Five staves of musical notation in bass clef, 2/4 time, with a key signature of two flats (Bb, Eb). The notation features dissonant chords with suspensions, indicated by numerical figures. The first staff begins with 7-6-4-3-6-5-9-8-6-5-5-7-5-5-6-5-5-6-5. The second staff includes 6-5-7-8-5-+4-7-6-6-6-6-4-6-+4-6-#6-#4-3-6-4-#. The third staff shows 6-7-6-6-6-5-6-6-5-6-5-4-4-5-b5-b4-2-b5-b4-2. The fourth staff contains b5-9-8-7-b6-+4-7-6-7-+6-4-3-5-6-8-6-4-5. The fifth staff starts with 5-6-6-6-7-6-6-5-4-4-7-6-5.

SUSPENSIONS DANS LES ACCORDS DE 7^e DES DIVERSES ESPÈCES.

(Page 116)

Three staves of musical notation in bass clef, 3/4 time, with a key signature of two flats (Bb, Eb). The notation shows various 7th chords and their suspensions, with numerical figures. The first staff includes 5-5-6-4-3-6-7-6-6-5-5-9-8-7-9-8-7-9-8-7. The second staff shows +2-5-6-6-#-7-5-5-6-6-4-7-5-5-6-6-4-7-5-4-3. The third staff contains 7-5-4-3-7-7-5-4-3-7-5-4-3-7-5-4-3-6-6-4-7-6-5-7-5.

EMPLOI SIMULTANÉ DES ALTÉRATIONS ET DES SUSPENSIONS.

(Page 121)

Andante

ANALOGIE DE CERTAINES SUSPENSIONS AVEC CERTAINES NOTES INTÉGRANTES,

ET PLUS SPÉCIALEMENT CELLE QUI CONCERNE LE CHIFFRAGE 7 6.

(Page 123)

ANTICIPATION.

(Page 125)

6 6 5 6 +6 6 7 b5 +2 #6 5 6 5 4 2 5 +4 2

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

2

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

5 5 5 b 5 7 5 6 7 5 5 5 6 5 5 7 6 7 5 6

5 6 5 +6 7 6 +6 5 6 7 8 3 6 5 7 5

PÉDALES.

(Page 130)

1

5 3 #3 5 7 6 7 7 5 7 5 6 8

+6 3 5 +4 6 +2 +6 3 3 6 4 7 5 5 +6 6 5 +6 6 +4 b

6 +6 3 5 7 8 7 5 7 5 5 +6 6 5 +6 6 +7 5 +7 +7 5

2

5 6 5 8 7 6 5 +4 6 +6 5 6 7 6 5 -6 6 6 6 5 6 4 5

5 +7 5 8 7 6 5 +4 6 8 7 6 5 +4 6 b 4 5 5 5 6 5 5

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

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

APPOGGIATURES.

(Page 134)

Les deux chants suivants doivent être réalisés avec la partie ornée et la basse chiffrée.

Partie donnée

Partie ornée

Basse chiffrée

Partie donnée

Partie simplifiée

Basse chiffrée

5 -6 6 5 6 6 4 5 - 6 5

9 7 5 5 7 5 7 5 6 5 -4

6 6 6 4 7 +7 8 6 5 - 6 5 - 4 #6 +7 #

5 - 6 5 7 # 8 - 5 -6 - 6

ACCORDS DE 11^e ET DE 13^e TONIQUE.
 EMPLOYÉS COMME APPOGGIATURES SIMULTANÉES ET SUR PÉDALES.
 (Page 136)

1

2

RÉSUMÉ DE LA PLUPART DES APPOGGIATURES.

(Page 137)

Moderato

5 6 7 $\begin{matrix} b2 & 3 \\ 5 & 4 \\ 8 \end{matrix}$ 5 5 5 5 $b5$ 6 7 +7 8 0

5 4 3 7 7 3 +6 6 5 6

7 6 5 7 7 6 +7 6 6 6 4 +7 b

5 $\begin{matrix} b6 \\ 5 \end{matrix}$ +6 a tempo 6 -4 6 $\begin{matrix} 6 & 6 & 7 \\ 5 & 4 & 7 \end{matrix}$ 5 7 5 2 +7

rit.

$\begin{matrix} b2 & 3 & 3 & b3 \\ +7 & 8 & 6 & 5 \end{matrix}$ 5 6 $\begin{matrix} +6 \\ 5 \end{matrix}$ 6 7 +7 8 7 0 $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$ 0 7 5 0 7 0 +7 8

BRODERIE.

(Page 140)

Moderato

5 6-7 6 7 7 5 5 7 7 6-5 4 7 +7 8 5 +4 6 $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$

5 $b5$ 6 #6 4 b +4 6 7 6 5 7 +7 8 0 $b5$ $b6$ $b7$ 6 $b5$ 3 $b2$ -

$b6$ +6 $b6$ 6 $\begin{matrix} b7 \\ 6 \end{matrix}$ $\begin{matrix} 6 & 9 & 8 \\ b4 & b4 & + \end{matrix}$ 6 $\begin{matrix} 6 & 9 & 8 \\ b5 & b5 & + \end{matrix}$ $b5$ 6 5-7 6 - b 3 -5 9 8 +7 8 0

0 6 0 5 0 6 5 6 5 7 6 7 4 b 0 6 5 +6 b 6 5 +6 b

6 6 7 b 3 6 7 6 6 $\begin{matrix} 6 & 6 \\ b & b \end{matrix}$ 6 5 6 6 7 +2 3 9 8 7 6 5 6 5 7

6-5 6 +6 7 9 8 7 6 7 6 6 5 9 8 5 +6 3 $b3$

ECHAPPÉE.

(Page 141)

5—9 8 5—#5 5+4 6 7 5 7 8 0 6 6 5 5 6 7 +7 8 0

7 b 0 7 b 0 6— 7 +7 8 6 b5 b7 b5—b5 3 b5 b7 b4 +6 b5 b5 7 b #6

5 7 6 5—9 8 5—6— 4 3 3 # 5 7 4 + 3 7— 5 5 7 4 +6 6 # 5 6 5—9 7

8 7 5 7 7 6—7 6 5 7 6—7 +7 8 7 6 b6 +7 5

NOTES DE PASSAGE ET BRODERIES,

A L'EXCLUSION DES AUTRES NOTES ACCIDENTELLES.

(Page 149)

Réaliser avec la partie ornée et la Basse chiffrée.

Partie donnée

Partie ornée

Basse chiffrée

5 5 5 9 5 3 5 2

5 9 8 6 2 7 6 2

7 4 7 4 7 5 6 5 5 5

System 1: Treble and bass staves with musical notation and fingerings. Treble clef, key signature of two flats. Bass clef, key signature of two flats. Fingerings: 5 2, 7, 5, 6 5 b, 5, b2, 7, 5.

System 2: Treble and bass staves with musical notation and fingerings. Treble clef, key signature of two flats. Bass clef, key signature of two flats. Fingerings: b6 5, b6, b2, b6, b6 4 2, 6.

System 3: Treble and bass staves with musical notation and fingerings. Treble clef, key signature of two flats. Bass clef, key signature of two flats. Fingerings: b, b5, 7, 6, 6, 7, 5, 5.

System 4: Treble and bass staves with musical notation and fingerings. Treble clef, key signature of two flats. Bass clef, key signature of two flats. Fingerings: 5, 6, 5, 6, 5, 7, 7, 6 4, 5 4, 7, 8.

2

Partie donnée

Partie simplifiée

Basse chiffrée

5 5-4 # 9 8 5-4 3 9 8

#5-4 # # 5 6 5 # 6 7 5 6 5 #

6 7 6 7 6 7 6 7 6 7 6

7 7 5 5 6 5 5 6 5-4 3 9 8 5-4 3

First system of musical notation. It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#), a middle treble clef staff, and a bass clef staff. The bass staff contains the following chord symbols: 9, ♭6, +4, 6, +6, 5, 5/2, 7/5 #6, 5/4 #.

MAJEUR

Second system of musical notation, labeled "MAJEUR". It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#), a middle treble clef staff, and a bass clef staff. The bass staff contains the following chord symbols: 6, 5/4 3, 9 8, 5/4 x, 9 8, 5/4 #.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#), a middle treble clef staff, and a bass clef staff. The bass staff contains the following chord symbols: 7, 5, ♭5, ♭6, 7, #6/4, 7, 8, 7.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#), a middle treble clef staff, and a bass clef staff. The bass staff contains the following chord symbols: 6/4, ♭7/♭6, 5, 7/5, 7, 8, 7, 6/4 ♭6, 5.

ANALYSE DE DEUX FRAGMENTS.

(Page 170)

1

Fragment 1, measures 5-8. Annotations: ant. de l'app., app., ant. de l'app., app., app.

Fragment 1, measures 9-12. Annotations: app., app., double broderie, app., app., br. allant sur l'app., app., app., app. sup. et inf., app., br. app. n.p.

2

Fragment 2, measures 1-4. Tempo: Andante. Annotations: alt., susp. p., susp., app. double, p., br. p.

System 1: This system contains the first four measures of the piece. The notation includes treble and bass staves with various musical markings such as *p.*, *p. app.*, *susp.*, *br. alt.*, and *petite Ped.*. The bass line includes the following figures: $\begin{matrix} 5 & 9 & 8 \\ 4 & 3 & + \end{matrix}$, $5 \quad \#5 \quad 6$, $\begin{matrix} 6 & \flat 6 \\ 4 & \flat 5 \end{matrix} +2$, $\begin{matrix} 6 & \\ \flat 4 & \flat 5 \end{matrix} +4$, and $\begin{matrix} \flat 6 & \flat 7 & +6 \\ \flat & \flat 4 & \\ & \flat & \end{matrix}$.

System 2: This system contains measures 5 through 8. It features markings such as *susp.*, *alt.*, *susp. inf.*, *p.*, *app.*, and *alt.*. The bass line includes the following figures: $\begin{matrix} 7 & 6 & \flat 6 \\ \flat 3 & \flat 3 & \end{matrix}$, $\flat 5 \quad \begin{matrix} 4 & \flat \\ 7 & \end{matrix}$, $\flat 5 \quad \begin{matrix} 9 & 8 \\ 7 & \end{matrix}$, and $\begin{matrix} \#5 & \\ 5 & \flat 7 & \\ 4 & & 3 \end{matrix}$.

System 3: This system contains measures 9 through 12. It includes markings such as *br.*, *app.*, *app.*, *app.*, *p. double*, *susp.*, *p.*, and *p.*. The bass line includes the following figures: $6 \quad 5 \quad +6$, 6 , $\begin{matrix} 7 & 9 \\ 5 & 7 \\ 4 & + & + \end{matrix}$, and $+7 \quad 8$.

4 CHANTS DONNÉS SUPPLÉMENTAIRES.

NOTES ACCIDENTELLES, OU ÉTRANGÈRES A L'HARMONIE.

(Page 172)

1

2

Andante

FRAGMENT DE PARTIE SUPÉRIEURE,
HAMONISÉ DE 25 MANIÈRES DIFFÉRENTES.

(Page 173)

1




Musical notation for arrangement 1, showing a treble and bass staff with various notes and rests.

2



Musical notation for arrangement 2, showing a treble and bass staff with various notes and rests.

3



Musical notation for arrangement 3, showing a treble and bass staff with various notes and rests.

4



Musical notation for arrangement 4, showing a treble and bass staff with various notes and rests.

5



Musical notation for arrangement 5, showing a treble and bass staff with various notes and rests.

6



Musical notation for arrangement 6, showing a treble and bass staff with various notes and rests.

7

Musical notation for measure 7, showing a treble and bass staff with various notes and rests.

8

Musical notation for measure 8, showing a treble and bass staff with various notes and rests.

9

Musical notation for measure 9, showing a treble and bass staff with various notes and rests.

10

Musical notation for measure 10, showing a treble and bass staff with various notes and rests.

11

Musical notation for measure 11, showing a treble and bass staff with various notes and rests.

12

Musical notation for measure 12, showing a treble and bass staff with various notes and rests.

15
à 5
parties.

Musical notation for measure 15, showing a treble and bass staff with various notes and rests.

14
à 6
parties.

Musical score for system 14, measures 1-5. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a style typical of 18th-century French lute tablature, with notes often beamed together and some notes marked with a 'z' (likely indicating a natural sign). The key signature has one flat (B-flat). The first measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The second measure has a half note in the treble and a half note in the bass. The third measure has a half note in the treble and a half note in the bass. The fourth measure has a half note in the treble and a half note in the bass. The fifth measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass.

15

Musical score for system 15, measures 1-5. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a style typical of 18th-century French lute tablature, with notes often beamed together and some notes marked with a 'z'. The key signature has one flat (B-flat). The first measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The second measure has a half note in the treble and a half note in the bass. The third measure has a half note in the treble and a half note in the bass. The fourth measure has a half note in the treble and a half note in the bass. The fifth measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass.

16

Musical score for system 16, measures 1-5. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a style typical of 18th-century French lute tablature, with notes often beamed together and some notes marked with a 'z'. The key signature has one flat (B-flat). The first measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The second measure has a half note in the treble and a half note in the bass. The third measure has a half note in the treble and a half note in the bass. The fourth measure has a half note in the treble and a half note in the bass. The fifth measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass.

17

Musical score for system 17, measures 1-5. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a style typical of 18th-century French lute tablature, with notes often beamed together and some notes marked with a 'z'. The key signature has one flat (B-flat). The first measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The second measure has a half note in the treble and a half note in the bass. The third measure has a half note in the treble and a half note in the bass. The fourth measure has a half note in the treble and a half note in the bass. The fifth measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass.

18

Musical score for system 18, measures 1-5. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a style typical of 18th-century French lute tablature, with notes often beamed together and some notes marked with a 'z'. The key signature has one flat (B-flat). The first measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The second measure has a half note in the treble and a half note in the bass. The third measure has a half note in the treble and a half note in the bass. The fourth measure has a half note in the treble and a half note in the bass. The fifth measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass.

19

Musical score for system 19, measures 1-5. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a style typical of 18th-century French lute tablature, with notes often beamed together and some notes marked with a 'z'. The key signature has one flat (B-flat). The first measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass. The second measure has a half note in the treble and a half note in the bass. The third measure has a half note in the treble and a half note in the bass. The fourth measure has a half note in the treble and a half note in the bass. The fifth measure has a whole note in the treble and a whole note in the bass.

20
à 5
parties.

Musical notation for measure 20, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

21

Musical notation for measure 21, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

22

Musical notation for measure 22, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

23

Musical notation for measure 23, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

24

Musical notation for measure 24, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

25

Musical notation for measure 25, featuring a treble and bass staff with various notes and rests.

FIN.

2^e APPENDICE.

NOTIONS ET REMARQUES SUR L'ART D'ACCOMPAGNER UNE MÉLODIE PRÉDOMINANTE.

Il arrive fréquemment que des élèves, au sortir de leurs études d'harmonie, d'ailleurs bien et consciencieusement faites, se trouvent fort embarrassés lorsqu'il s'agit d'écrire le moindre accompagnement à une mélodie quelconque. Ils ont des scrupules exagérés, ils n'osent pas doubler telle ou telle note, ils ne savent ce qu'ils peuvent faire et ce qu'ils doivent éviter; en un mot, ils sont souvent d'une gaucherie et d'une maladresse indéniables.

L'article 6 (page 124 du Traité de Reber), ainsi que les observations concernant les notes accidentelles (Voir Deuxième partie, pages 173 à 209 du même ouvrage et nos notes supplémentaires), donnent bien des notes précieuses sur la manière de traiter l'harmonie relativement au style instrumental; mais elles ne sont pas complètes, et c'est pour venir en aide aux jeunes compositeurs encore inexpérimentés, pour leur éviter les incertitudes, les tâtonnements, les hésitations, que nous écrivons le présent Appendice: Cette matière, du reste, n'a été, que nous sachions, traitée suffisamment jusqu'à présent dans aucun Cours d'harmonie.

Nous ne pouvons naturellement entrer ici dans tous les développements que comporte ce sujet; nous sortirions du cadre et de la nature de cet ouvrage; nous n'avons pas non plus la prétention d'aider à trouver des formes nouvelles d'accompagnement (cela est affaire d'imagination et d'ingéniosité), nous voulons seulement donner un *aperçu* indiquant les points *essentiels* sur lesquels doit se fixer l'attention du compositeur débutant, relativement à la correction de l'écriture. Aller plus loin serait empiéter sur un Traité de Composition.

L'accompagnement d'une mélodie prédominante peut donner lieu à un assez grand nombre d'observations dont nous résumons les principales:

1^o—La mélodie peut être doublée entièrement dans ses contours, soit par la partie supérieure, soit par une partie intermédiaire (ce qui est beaucoup plus rare), sans qu'il en résulte des fautes d'octaves:

Mélodie doublée par la partie supérieure.

The musical score shows a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a 3/8 time signature. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'And.^{no}' and dynamics include 'f' and 'p'. The lyrics are 'Objet de mon amour Je te demande au jour'.

GLUCK. (Air d'Orphée, l'Acte)

Mod^{to} maestoso

Il é - tait un Roi de Thulé — Qui jusqu'à la tombe fi - dè - le

pp stacc.

CH. GOUNOD. (FAUST, *Chanson du Roi de Thulé*).

Mélodie doublée par une partie intermédiaire.

And^{mo} *molto cresc.* *p*

dont mes yeux sont ra - vis — tu m'ap - par - tiens —

p cantabile

cresc.

MEYERBEER. (L'AFRICAIN, *Air de Vasco*, 4^e Acte).

2° - La mélodie peut être doublée alternativement et fragmentairement par les différentes parties, sans qu'il en résulte davantage des fautes d'8^{ves}. Il suffit toujours que l'harmonie prise isolément soit correctement écrite. Cette forme est très usitée; c'est celle qui laisse aux deux éléments (Mélodie et accompagnement) la plus grande indépendance:

Mélodie doublée alternativement par les différentes parties de l'harmonie.

All^o agitato.

ma - nie im - pla - ca - bi - li Che m'a - gi - ta - te

MOZART. (COSÌ FAN TUTTE, 1^{er} Acte).

Mod^{to}.

p

Toi qui rè - gnes par l'a -

p

- mour O maîtres - se du mon - de, Char - me du di - vin sé -

SCHUMANN. (FAUST, 3^e partie).

And^{no}

p

Je rê - ve, et la pâ - le ro - sé - e Dans la plaine parle sans bruit

p

TH. DUBOIS. (RECUEIL DE 20 MÉLODIES).

3° - La mélodie peut n'être pas doublée du tout, elle forme alors une partie intégrante de l'harmonie et indépendante des autres :

Larghetto.

Sa - lut! demeure chaste et pu - re; Sa - lut! demeure chaste et

pp

CH. GOUNOD. (FAUST, *Caroline*).

Mod^{to}.

Violon.

**

4° - La mélodie est quelquefois doublée par la basse pour produire un effet particulier et momentané :

All^o ben mod^{to}

MEYERBEER. (L'AFRICAIN, Air de Nelusko).

All^o espressivo
dolce.

TH. DUBOIS. (RECUEIL DE 20 MÉLODIES)

5° - La mélodie est quelquefois doublée simultanément par la basse et par la partie supérieure (effet spécial comme le précédent) :

Mod^{to}.

TH. DUBOIS. (RECUEIL DE 20 MÉLODIES)

Maestoso.
Orchestre.

★★

6° - L'accompagnement d'une mélodie peut, pendant sa durée, revêtir alternativement les diverses formes précédentes.

7° - Lorsqu'on accompagne une voix ou un instrument grave, il arrive quelquefois que la mélodie se trouve réellement au dessous de la basse de l'harmonie; la différence des timbres détruit ordinairement la mauvaise impression qui pourrait en résulter:

Agitato. La Basse au dessus du chant.

ROSSINI. (GUILLAUME TELL - 2^e Acte)

Mod^{to}
Violoncelle.

★★

8° - Lorsqu'une mélodie vocale est accompagnée par un ou plusieurs instruments, de même que lorsqu'une mélodie instrumentale est accompagnée par des voix, ou bien encore lorsqu'une mélodie est accompagnée par un ou plusieurs instruments de timbre différent de celui de la mélodie, il peut se produire qu'on fasse entendre à la fois et à la même octave l'appoggiature d'une note en même temps que la note réelle. Comme dans le cas précédent, la différence des timbres détruit le mauvais effet qui en résulterait avec des sonorités semblables:

Mélodie accompagnée par des timbres différents.

All.^o Instruments à cordes.

Instruments à vent ou Orgue.

★★

9^o - Les octaves existant entre certaines parties de l'accompagnement ne sont pas fautives lorsqu'elles ont pour objet de renforcer une de ces parties afin de lui donner une intensité plus grande:

(Voir Reber: Compléments du 1^{er} Livre, pages 116 et suivantes).

Octaves entre les parties harmoniques.

All.^o

★★

10^o - La mélodie, en ce qui concerne les fautes de 5^{tes}, d'8^{ves}, de fausse relation, etc.... doit être, *relativement à la Basse*, traitée comme une partie ordinaire de l'harmonie, c'est-à-dire qu'il ne doit jamais résulter entre ces deux parties, aucune faute de ce genre (sauf les cas où, comme nous venons de le dire plus haut, la Basse double intentionnellement et momentanément la Mélodie).

11^o - Les notes à mouvement contraint, telles que: notes sensibles, dissonances, retards, peuvent le plus souvent être doublées sans inconvénient par une des parties supérieures de l'harmonie, mais on évitera toujours de faire ces doublures à la basse, sinon d'une manière fugitive et pendant la durée du même accord.

12^o - Les formes si nombreuses d'accompagnements arpégés doivent, pour être correctement écrites, pouvoir se réduire à l'état d'accords plaqués et ne contenir, à cet état élémentaire, aucune incorrection.

(Voir art. 6. Des accords brisés ou arpégés. - Reber, page 124).

NOTA. - Pour terminer, nous mettons sous les yeux de l'élève, quelques unes des formes variées qu'on pourrait donner au fragment suivant:

Musical notation for the first system, left side. It consists of a treble clef staff with a single melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a block chord accompaniment.

Musical notation for the first system, right side. It features a grand staff with a complex, rhythmic accompaniment in both the treble and bass staves.

Musical notation for the second system. The treble staff contains a melodic line with eighth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment.

Musical notation for the third system. The treble staff features a melodic line with several triplet markings (indicated by '3' above the notes). The bass staff continues with a consistent accompaniment.

Musical notation for the fourth system. The treble staff shows a melodic line with some slurs and ties. The bass staff has a rhythmic accompaniment.

Musical notation for the fifth system. The treble staff includes a melodic line with a fermata over a final chord. The bass staff has a simple accompaniment.

Musical notation for the sixth system. The treble staff features a melodic line with multiple triplet markings. The bass staff has a rhythmic accompaniment with some slurs.

Table des matières.⁽¹⁾

Introduction.....	3
Notions préliminaires — INTERVALLES, moyen pratique de les mesurer et de les qualifier.....	5

LIVRE PREMIER.

FONDAMENTALE — NOTE DE BASSE, § 12 ^{bis}	8
---	---

PREMIÈRE PARTIE.

HARMONIE CONSONANTE.....	8
--------------------------	---

CHAPITRE I.

ACCORDS DE TROIS SONS.....	8
----------------------------	---

Emploi de l'accord de 5 ^{te} diminuée, § 23 ^{bis}	8
---	---

CHAPITRE II.

UNISSON, § 32 ^{bis}	9
------------------------------------	---

DOUBLURE de la 3 ^{ce} de l'acc. maj., de la 5 ^{te} de l'acc. diminué et de la sensible, § 33 ^{bis} , 35 ^{bis}	9
---	---

NON SUPPRESSION de la 3 ^{ce} , § 37 ^{bis}	10
---	----

MOUVEMENT MÉLODIQUE.....	10
--------------------------	----

QUINTES ET OCTAVES CONSÉCUTIVES, QUINTES ET OCTAVES DIRECTES.....	13
---	----

Notions sur les MARCHES D'HARMONIE et sur la FAUSSE RELATION DE TRITON.....	18
---	----

RÉSUMÉ des règles pour la réalisation des accords consonants.....	19
---	----

Recommandations importantes pour la RÉALISATION.....	20
--	----

CHAPITRE IV.

LOIS SUR L'ENCHAÎNEMENT.....	23
------------------------------	----

Notes complémentaires sur les MOUVEMENTS MÉLODIQUES.....	23
--	----

Enchaînement par 3 ^{ce} SUPÉRIEURE, § 69 ^{bis}	24
--	----

CHAPITRE V.

Influence des CHANGEMENTS DE POSITION — Attaque de la 4 ^{te} par <i>mouvement direct</i> , § 77 ^{bis}	26
---	----

Règles supplémentaires concernant LES 5 ^{tes} ET LES 8 ^{ves} HARMONIQUES.....	26
---	----

CHAPITRE VI.

DE LA BASSE CHIFFRÉE.....	28
---------------------------	----

Observations supplémentaires.....	28
-----------------------------------	----

(1) Les Titres de cette Table ne sont généralement pas des titres de Chapitre ou d'Article; ils résument en quelques mots le contenu des Remarques et des Paragraphes *principaux* supplémentaires. De cette façon, l'esprit des élèves se fixera plus facilement sur les points modifiés ou commentés, et les recherches lui seront plus faciles.

CHAPITRE VII.

Influence du 1 ^{er} RENVERSEMENT sur la réalisation, § 104 ^{bis} , 105 ^{bis} , 105 ^{ter} , 106 ^{bis}	29
Doublures dans le 2 ^e RENVERSEMENT, § 111 ^{bis} , 111 ^{ter}	32
Notes supplémentaires sur le 2 ^e RENVERSEMENT, § 112 ^{bis} , 114 ^{bis} , 115 ^{bis}	33

CHAPITRE IX.

DES CADENCES	35
Emploi du 2 ^e RENVERSEMENT	35
RÉSUMÉ — ACCORDS que peut comporter <i>chaque degré</i> de la gamme	36
HARMONIES SYNCOPÉES	38

CHAPITRE X.

DES MODULATIONS	40
FAUSSE RELATION et INTERVALLES MÉLODIQUES permis, § 125 ^{bis}	40
MOUVEMENT CHROMATIQUE — DOUBLURES, § 127 ^{bis} , 129 ^{ter}	40
MODULATIONS aux tons relatifs de 1 ^{re} classe	41
REMARQUES IMPORTANTES sur les <i>modulations en général</i>	42
MODULATIONS aux tons relatifs de 2 ^e classe	43
Supplément concernant les MODULATIONS aux tons éloignés	44

CHAPITRE XI.

DES MARCHES HARMONIQUES	47
LICENCES de réalisation	52

CHAPITRE COMPLÉMENTAIRE DE LA 1^{re} PARTIE.

OCTAVES par mouvement contraire dans les <i>conclusions de phrases</i> , § 172 ^{bis}	53
---	----

DEUXIÈME PARTIE.

DES ACCORDS DISSONANTS	54
------------------------------	----

CHAPITRE I.

PRÉPARATION de la dissonance, § 182 ^{bis}	54
LIAISONS en général et VALEURS SOUTENUES, § 182 ^{ter}	54
Règles diverses sur la <i>réalisation des accords dissonants</i> , § 183 ^{bis} à 191 ^{bis}	54
DEUX QUINTES dont la 2 ^{de} est diminuée, § 193 ^{bis}	55
RÉSOLUTION de la dissonance, § 194 ^{ter}	56

CHAPITRE II.

DES ACCORDS DE SEPTIÈME	56
NOMS ET CHIFFRAGE de l'accord de 7 ^e de 1 ^{re} espèce et ses renversements, § 207 ^{bis}	56
SUPPRESSION fréquente de la 5 ^{te} dans l'accord de 7 ^e dominante et <i>précaution</i> à prendre avant de commencer la réalisation des marches de 7 ^e , § 208 ^{bis}	57

PRÉPARATION de la 4 ^{te} dans le 2 ^e renversement, § 203 ^{ter}	57
DEUX QUINTES dont la 1 ^{re} est diminuée, § 210 ^{bis}	63
Remarque sur la 7 ^e montant d'un degré	65
Accord de 7 ^e se transformant en accord parfait, § 212 ^{bis}	63
Nécessité d'un changement de fondamentale pour éviter les 5 ^{tes} et 8 ^{tes} , § 212 ^{ter}	64
SUPPRESSION de la fondamentale dans l'accord de 7 ^e dominante	65
NOMS ET CHIFFRAGE des renversements sans fondamentale, § 216 ^{bis}	65
CHIFFRAGE spécial du 2 ^e renversement, § 216 ^{ter}	65
REMARQUES sur le déplacement et l'échange des notes; les silences et la distance à mettre entre les parties	68
ACCORDS DE 7 ^e DE SECONDE et de TROISIÈME ESPÈCE	70
NOMS de ces accords et de leurs renversements, § 225 ^{bis}	71
CHIFFRAGE DU 3 ^e RENV ^t	71
REMARQUE sur les syncopes aux deux parties extrêmes	71
Dissonance doublée	71
ACCORD DE 7 ^e de 4 ^e ESPÈCE	73
Emploi du 2 ^e RENV ^t et CHIFFRAGE des 7 ^{mes} dans les marches, § 233 ^{bis}	73

CHAPITRE III.

ACCORD DE 9 ^e MAJEURE	79
NOMS et CHIFFRAGE, § 246 ^{bis}	79
TRANSFORMATION en accord de 7 ^e ou en accord parfait, § 247 ^{bis}	80
Observations diverses, § 251 ^{bis}	80
REMARQUES sur la résolution de certaines dissonances	82
ACCORD DE 9 ^e MINEURE	85
NOMS et CHIFFRAGE, § 253 ^{bis}	85
RÉSOLUTION FRÉQUENTE en mode majeur, § 259 ^{bis}	86
REMARQUE sur la résolution de l'accord de Triton et 3 ^{ce} mineure	88

CHAPITRE IV.

DES ALTÉRATIONS EN GÉNÉRAL	92
----------------------------------	----

CHAPITRE V.

DES ACCORDS ALTÉRÉS	92
Intervalle de 3 ^{ce} DIMINUÉE produit par les altérations, § 276 ^{bis}	93
ALTÉRATION ASCENDANTE de la 5 ^{te} - Emploi du 2 ^d renversement des accords dissonants, § 279 ^{bis}	95
ALTÉRATION DESCENDANTE de la 5 ^{te} - REMARQUES sur le chiffrage de l'accord de 6 ^{te} augmentée et sur les quintes produites par sa résolution	96
ACCORD DE 6 ^{te} AUGMENTÉE ne provoquant pas de modulation, § 288 ^{bis}	97
SONORITÉ SEMBLABLE de l'accord de 6 ^{te} augmentée et de l'accord de 7 ^e dominante	99
ÉQUIVOQUE des accords altérés; leur écriture irrégulière, etc	105

GROISEMENT des parties; DISTANCE entre les parties; INTERVALLES MÉLODIQUES, § 298 ^{bis}	104
LOURDEUR de la réalisation	105

LIVRE DEUXIÈME.

PREMIÈRE PARTIE.

CHAPITRE I.

DES RETARDEMENTS	106
Comment se <i>produit</i> la <i>suspension</i> , § 337 ^{bis}	106
QUINTES RETARDÉES admissibles, § 341 ^{ter}	107
Comment 7 suivi de 6 représente généralement la <i>suspension</i> et non l'accord de 7 ^e et pourquoi il ne faut pas chiffrer l'accord de 2 ^{de} par $\frac{4}{2}$, § 345 ^{bis}	107
SUSPENSION SUPÉRIEURE	107
IMITATIONS dans les Marches. — ATTÉNUATION qui en résulte dans la rigueur de certaines règles	108
Note qui <i>retarde</i> et note <i>retardée entendues ensemble</i> , § 348 ^{bis} et 362 ^{bis}	108 et 111
5 ^{tes} TOLÉRÉES par <i>mouv!</i> contraire dans le retard 9 6	110
REMARQUES sur les Marches à suspensions	111
SUSPENSION INFÉRIEURE	112
SUSPENSIONS SIMULTANÉES	117
CHIFFRAGE des accords à suspensions simultanées, § 377 ^{bis} , 377 ^{ter}	117
Accords de ONZIÈME et TREIZIÈME TONIQUE, leur <i>chiffrage</i> comme suspensions, § 379 ^{bis}	117
ANALOGIE de certaines suspensions avec certaines notes intégrantes, § 382 ^{bis}	121

CHAPITRE II.

DES RETARDS IRRÉGULIERS	124
-----------------------------------	-----

CHAPITRE III.

DE L'ANTICIPATION	124
-----------------------------	-----

CHAPITRE IV.

DE LA PÉDALE	125
Accords de 11 ^e et 13 ^e TONIQUE, leur <i>chiffrage</i> sur une Pédale et comme appoggiatures, § 395 ^{bis}	125
Observations sur leur <i>emploi</i> et sur la manière de les <i>écrire</i>	126
SYNCOPEs aux deux parties extrêmes sur une Pédale, § 401 ^{ter}	127
Équivoques de la PÉDALE SUPÉRIEURE ou médiaire	127

DEUXIÈME PARTIE.

CHAPITRE I.

Des notes qui servent d'ORNEMENT à une note principale	131
ORNEMENT de la 3 ^{es} majeure à l'3 ^{es} , § 419 ^{bis}	131

DE L'APPOGGIATURE.

ANTICIPATION de l'APPOGGIATURE et APPOGGIATURE de l'ANTICIPATION, § 424 ^{bis} , 424 ^{ter}	132
APPOGGIATURE <i>frappée</i> ou <i>entendue</i> avec la note principale, § 425 ^{bis}	133
CHIFFRAGE des Appoggiatures, § 459 ^{bis}	133
REMARQUES sur les accords de 11 ^e et de 13 ^e tonique	135

DE LA BRODERIE 137

CONTACT de 2 ^{de} mineure avec la 3 ^{ce} majeure d'un accord quelconque, § 456 ^{bis}	138
---	-----

DE L'ÉCHAPÉE 140

CHAPITRE II.

DES NOTES DE PASSAGE 142

MOUVEMENT CONJOINT, son influence sur la douceur des réalisations, § 465 ^{bis}	142
Observations sur les DIVISIONS RYTHMIQUES, § 475 ^{ter}	142
ÉCHANGE avec notes de passage <i>aboutissant</i> sur l'8 ^{re} , § 477 ^{bis}	143
CHIFFRAGE en cas d'échange, § 485 ^{bis}	143
Notes de passage <i>aboutissant</i> à l'unisson ou à l'8 ^{re} , § 487 ^{bis}	143
ÉQUIVOQUES résultant des notes de passage, § 489 ^{bis}	144
ALTÉRATIONS MÉLODIQUES, NOTES DE PASSAGE CHROMATIQUES, § 490 ^{bis}	144
Notes de passage <i>formant accords et harmonies de passage</i> , § 493 ^{bis}	146
Notes de passage servant de préparation à un retard, § 495 ^{ter}	146
Appendice des deux chapitres précédents	147
CHIFFRAGE de l'harmonie avec notes étrangères, § 495 ^{bis}	147
DESSINS D'IMITATION dans les Marches	150
CONSEILS de CHERUBINI sur l'emploi des MARCHES	156
Conseils de L'AUTEUR à ses élèves	156
Observations générales sur l'emploi des IMITATIONS et du STYLE CONCERTANT dans le genre rigoureux et libre	157
Considérations et recommandations principales relatives à l'emploi des Imitations et du style concertant en usage dans les CONCOURS d'harmonie du CONSERVATOIRE de Paris	158
TABLEAU INDICATIF résumant les noms et chiffreages de tous les accords et agrégations principales	163

1^{er} APPENDICE.

MODÈLES des MARCHES dans les accords consonants	174
BASSES DONNÉES avec leur harmonie chiffrée	178
BASSES CHIFFRÉES pour les chants donnés	202
25 RÉALISATIONS d'un fragment de partie supérieure	226

2^e APPENDICE.

Notions et remarques sur l'art d'accompagner une MÉLODIE PRÉDOMINANTE	250
---	-----