Préface.

La connaissance de l'harmonie n'est plus le privilège exclusif des artistes. Chaque jour toutes les personnes qui s'occupent de musique apprennent la lecture, jouent quelques notes pratiques de la science de musique, afin d'être en mesure de mieux analyser et de comprendre ce qu'elles jouent et ce qu'elles entendent.

Il nous a donc semblé que notre méthode d'harmonie, courte, facile et strictement commencement pratique, serait utile et opportune.

Cet ouvrage, exigeant moins, procurait des lecteurs à ceux qui voulaient apprendre et à ceux qui voulaient savoir. Comme abécédaire pour les premiers, il offrirait une lecture, à titre de mémento, un résumé des règles essentielles, un tableau synoptique des faits harmoniques, une table de grammaire et de vocabulaire de cette magnifique langue des sons, que l'appelle la musique.

Telle est la pensée que nous avons eue en rédigeant notre *Manuel d'harmonie*.

Ce livre est un abrégé de l'ouvrage, plus considérable, que nous avons déjà publié dans le même texte (1); mais comme il en a pris de nous, il revêt une autre forme. Notre *Cours complet* est développé et substantiel, la théorie y est fondée sur le raisonnement, et la pratique y est proposée sous des exemples variés et différents, tirés pour les uns des difficultés réelles que leur sont présentées.

Dans le *Manuel*, nous nous bornons à exposer les faits le plus succinctement et avec le plus d'élégance qu'il nous est possible, en négligeant pour l'abréger tout ce qui pourrait embarrasser les premières pas de l'élève et retarder ses travaux.

Notre *Cours complet*, ayant pour objet des études méthodiques, suppose naturellement la connaissance préalable de tout ce que contient les principes élémentaires de la musique.

Mais le *Manuel d'harmonie*, livre pour tous, peut prendre la chaire de plus bas. C'est pourquoi, afin de venir en aide à la mémoire des personnes qui ont oublié, ou de suppléer à une éducation primaire insuffisante, nous avons ouvert les premières

(1) *Cours complet d'Harmonie théorique et pratique*, ouvrage approuvé par l'Académie des Beaux-Arts, et adopté pour usage à l'enseignement au Conservatoire national de Musique.

propos de ce petit ouvrage à l'exposition du principal, à la définition de l'accord, à l'étude de l'intervalle (telle que les intervalles) dont l'ensemble constitue les matériaux qui font le base et le point de départ de l'harmonie.

De cette manière, nous serons sûrs de n'employer jamais une expression dont l'élève ne connaîtra la signification exacte, et de nous le rendre par de fait-vers la clarté, cette condition première et indispensable d'un enseignement fécond.

Toute jeune de classe, passant à la pratique, les élèves connaîtront bien brièvement et très facile, tout appropriée au but de l'ouvrage. Ils seront conduits dès les premières leçons à la clef et du fa, et pratiqueront en jouant.

Il est à propos de faire remarquer ici que nous avons mis Dessus comme les chants donnés dans un ordre spécial plaire vers la fin du livre, au lieu de les distribuer dans le cours de l'ouvrage, ainsi que nous l'avons fait à l'égard des basses données et autres exercices. En cela notre motif était de ne pas entraver l'élève de ce que tout d'abord l'élève prendre connaissance de l'ensemble des faits et une certaine habitude de l'emploi des accords sur nous basée, avant de s'occuper du travail plus difficile de bien accompagner un chant.

Maintenant, les chants donnés pourront être traités en fin et à certaines époques l'élève les pourra harmoniques, à cet effet des conseils placés à chaque exercice indiquent les chants donnés qui s'y rapportent.

Les élèves qui, ayant terminé ce cours élémentaire, voudront poursuivre leur carrière et acquérir avec une connaissance plus parfaite des lois de l'harmonie, une habileté plus grande dans l'art de la pratique, prendront notre Cours complet, auquel ce Manuel sert d'introduction.

A. Savard.

Table des Matières.

	Pages
Notions préliminaires	1
Des intervalles	5
Tableau synoptique des intervalles	8
Moyen de reconnaître quel est l'intervalle formé par deux notes ordinaires	8
— Exercices	-
Moyen de reconnaître les intervalles	-
— Exercices	8
Introduction.	
De l'Harmonie — Des accords, et de la manière de les nommer par des signes	9
— Exercices	9
Première partie. Harmonie élémentaire.	
I.	
De l'accord parfait majeur	11
— Exercices	-
De l'accord parfait mineur	12
— Exercices	-
De l'accord de quinte diminuée	13
— Exercices	-
II.	
De l'Harmonie pratique	14
Règles relatives à la résolution de l'harmonie	15
— Exercices	16
Observations générales à la résolution de l'harmonie et de la mélodie à donner à l'élève et à l'Maître	18
— Exercices	20
(Chants donnés, N°s 1, 2 et 3.)	21
III.	
Du renversement des accords élémentaires	21
Tableau synoptique des accords élémentaires sous leurs renversements	22
— Exercices	23
Observations relatives au renversement et au renversement des notes sous les accords renversés	-
Exercices (Chants donnés N°s 4, 5 et 6.)	24
IV.	
De l'accord et de l'accord renversé des accords appartenant à l'harmonie élémentaire	25
Exercices (Chants donnés N°s 7 à 10.)	27
V.	
Du cadence harmonique	28
1e De la cadence parfaite	-
— Exercices	-
2e De la cadence imparfaite de tonique à dominante	29
— Exercices	-
3e De la cadence imparfaite de tonique à sous-dominante	-
— Exercices	30
4e De la cadence rompue	-
— Exercices	-
5e De la cadence plagale	-
— Exercices	31
6e De la cadence d'attente	-
— Exercices	32
Observations sur toutes les cadences	-
(Chants donnés N°s 11, 12 et 13.)	-
VI.	
De la Modulation	33
— Exercices	34
De la modulation sous leur aspect	-
— Exercices	35
(Chants donnés N°s 14, 15 et 16.)	36
De la modulation sous leur aspect	-
VII.	
Des Marches harmoniques	38
— Exercices	39
Deuxième Partie. Harmonie mélodique.	
VIII.	
Harmonie différentielle supérieure.	
1e Emploi du renversement du renversement	40
— Exercices	41
De l'emploi de l'accord de septième du renversement sous les accords ordinaires	42
— Exercices	-
(Chants donnés N°s 17 et 18.)	43
Renversement de l'accord de septième du renversement	-
Tableau synoptique de l'accord de septième du renversement et de ses renversements	-
— Exercices	44
(Chants donnés N°s 19, 20, 21 et 22.)	-
Résolutions partielles de l'accord de septième du renversement	47
— Exercices	48
2e Accord de renversement du renversement	49
— Exercices	50
(Chants donnés N°s 23.)	-
Renversement des accords de renversement du renversement	51
3e Accords de renversement du renversement	-
— Exercices	52

Pages

(Suite du numéro, N° 94.) 55
Transposition de la seconde de septième de seconde ..... »
Tableau synoptique de la seconde de septième de seconde et de leurs renversements 56
— Exercices 57
(Exercices numérotés, N° 11, 12, 13 et 14.) ..... »
Résolutions variées des secondes de septième de seconde et de leurs renversements 57
— Exercices 58
VI° Quinte de septième et de neuvième de seconde majeure et mineure, de tierce, de seconde, de septième de seconde et de tritons, employées sur la tonique 58
— Exercices ..... »
(Suite du numéro, N° 15.) 59

IX.

Harmonies d'accords artificiels 59
— Exercices sur les dominantes et de résolution 60
I° Quinte de septième employée par prolongation 61
— Exercices 62
(Suite du numéro, N° 16.) 63
Transposition de la quinte de septième par prolongation ..... »
1° mouvement ..... »
— Exercices ..... »
(Suite du numéro, N° 17.) 64
2° mouvement ..... »
— Exercices 65
3° mouvement ..... »
— Exercices ..... »
(Suite du numéro, N° 18.) 66
II° Quinte de septième employée par résolution indirecte ..... »
Retard de cette dissonance dans les accords consonnants ..... »
Tableau de la dominante (tableau synoptique) 67
— Exercices 68
(Suite du numéro, N° 19.) 69
Retard de la tierce de la dominante (tableau synoptique) ..... »
— Exercices ..... »
(Suite du numéro, N° 20.) 70
Retard de la quinte de la dominante 71
Retard de la tonique de la dominante (tableau synoptique) ..... »
— Exercices ..... »
Différences de marches entre retards 71
(Suite du numéro, N° 21.) ..... »
Retards variés et doubles des différentes dominantes ..... »
Retard de la tierce de la dominante dans la quinte de septième (tableau synoptique) ..... »
— Exercices 72
Retard de la quinte de la dominante (tableau synoptique) ..... »
— Exercices 73

X.

Autres artifices harmoniques
Accords de neuvième synoptiques.

I. Des altérations 74
Quinte de septième majeure 74
— Exercices ..... »
Altérations combinées de la quinte et de la septième majeure dans l'accord de septième de dominante et ses renversements 77
— Exercices ..... »
Quinte de septième majeure ..... »
— Exercices 78
(Suite du numéro, N° 22, sur l'emploi des notes variées des notes variées.) 79
II. Des pédales ..... »
Des pédales supérieures 80
Des pédales supérieures et inférieures 81
(Suite du numéro, N° 23, sur l'emploi des pédales) 82

Troisième Partie
Notes étrangères et Harmonies.

XI.

Des accords accidentels 83
Des notes de passage ..... »
— Exercices 84
Des appoggiatures ..... »
— Exercices 85
Des notes accidentelles ..... »
— Exercices sur les notes étrangères 87
Tableau de notes 88
(Suite du numéro sur les notes de passage, N° 24, 25 et 26.) ..... »

Appendice.

XII.

De la génération de l'harmonie dans un ordre donné 89
— Exercices 90
Chants donnés.
1° Chant (Chant d'harmonie en commençant par les notes essentielles, N° 1, 2, 3 et 4, sur différentes tonalités) 93
(Chant) Effets à l'emploi à l'heure de la marche harmonique des N° 5 et N° 6 ..... »
2° Chant (Chant donné sur notes de passage, N° 7 et 8) 95
3° Chant (Chant donné sur les N° 9 et 10) ..... »
Exercices sur quelques chants donnés 97
— Exercices variés ..... »
Harmonies variées sur chants donnés 99
Harmonies et tableaux des différents chants donnés 100

Fin de la Table des Matières.

Imprimerie centrale des chemins de fer. — A. Chaix et Cie, rue Bergère, 20, à Paris. 1858.

Notions préliminaires. (1)

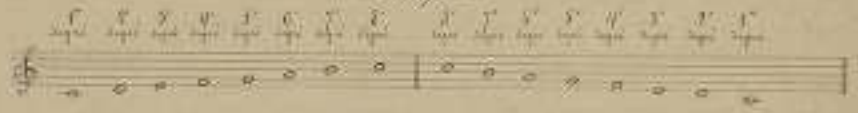
Gamme

1. La musique a pour base une échelle de sons appelée Gamme.

Degré

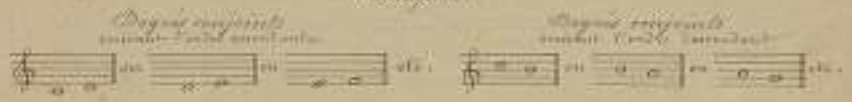
2. On nomme degrés d'une gamme les différents sons dont elle est formée.

Exemple.



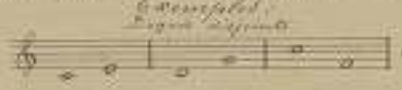
3. On les appelle degrés conjoints quand ils se succèdent dans l'ordre et dans leur ordre ascendant, soit en descendant.

Exemple.



4. Quand ils se succèdent dans un ordre autre quelconque, ils sont des degrés disjoints.

Exemple.



Ton et demi-ton.

5. La distance existant entre les deux degrés conjoints d'une gamme n'est pas partout la même. Entre certains degrés elle est d'un ton, entre d'autres elle n'est que d'un demi-ton.

6. Le demi-ton est le plus petit intervalle pratiqué dans notre musique.

Gamme tonique.

7. Une gamme qui partira avec tout ton et demi-ton s'appelle gamme diatonique.

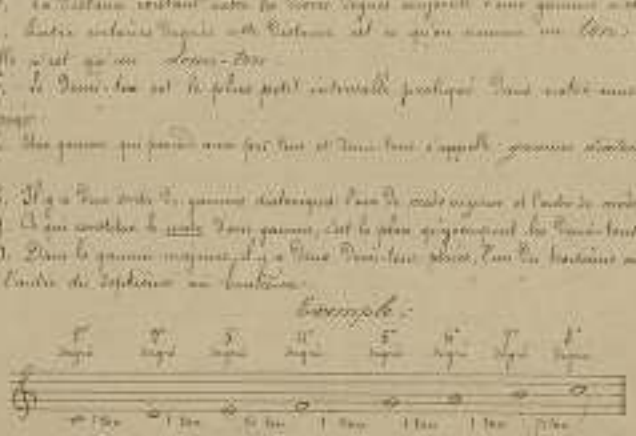
Modes.

8. Il y a deux modes de gamme diatonique, l'un le mode majeur et l'autre le mode mineur.

9. Le mode majeur de gamme, c'est le plus généralement les deux tons.

10. Dans la gamme majeure il y a deux demi-tons placés, l'un du troisième au quatrième degré, et l'autre du septième au huitième.

Exemple.



(1) Cet ouvrage a pour objet de compléter les connaissances les plus nécessaires à tout musicien, soit pour l'étude de l'harmonie, soit pour la pratique, soit enfin pour tout autre ouvrage de musique. — Il n'est pas de ce dernier genre.

11. La gamme commence et finit par Ton tonic ; elle peut placer du Deuxième au huitième degré, du troisième au neuvième, et du septième au huitième.

Exemple.

Degrés

12. Le premier degré d'une gamme se nomme Tonique, le second Sus-tonique, le troisième Médiante, le quatrième Sous-dominante, le cinquième Dominante, le sixième Sus-dominante, et le septième Note sensible. (1)

Tonalité

13. On appelle Tonalité l'ensemble des notes qui constituent une gamme diatonique, tout en notes procédant conjointement comme dans la gamme, soit en allant de tons en tons, soit en notes pleines.

Le mot Ton est souvent pris pour le mot Ton. Tonalité.

14. On peut former une gamme majeure en commençant sur une note quelconque, pourvu que le ton et les demi-tons soient placés comme dans la gamme de Do, majeur ou mineur, selon le besoin, les notes qui manquent à la tonique.

Altération
Altérations accidentelles

15. Les signes d'altération nécessaires à la formation de la tonalité s'appellent accidentelles. Ils se placent à la clef.

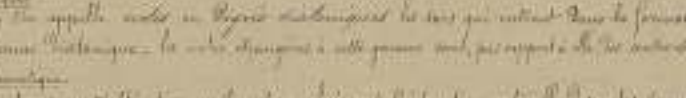
16. Les signes d'altération qui ne concernent Quand les notes du ton, le concernent de nécessité, prennent le nom de signes accidentelles.

Notes diatoniques
et chromatiques

17. On appelle notes ou Degrés diatoniques les tons qui entrent dans la formation d'une même gamme diatonique, les notes étrangères à cette gamme sont, par rapport à elle, des notes chromatiques, Gamme chromatique.

18. Les signes d'altération ne changent ou abaissent l'intervalle naturel des notes, permettent de parcourir chaque ton ou demi-ton, de la, parcourir avec tous les tons de la gamme diatonique, en allant une demi-ton qu'on appelle gamme ou échelle chromatique.

Exemple :



(1) La gamme mineure peut naître de plusieurs manières, elle peut commencer sur l'un des degrés :

Gamme mineure naturelle — Gamme mineure harmonique

(2) Le 7e degré de cette gamme mineure, sensible, ne peut tout seul tout seul ne se représente pas sur cette tonalité, mais harmonique, parce que la note sensible doit toujours être à un demi-ton de la tonique.

Ton des intervalles
et ton enharmonique

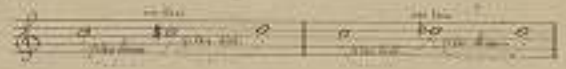
19. Un enharmonique ou le Ton tout ton peut être une note de Ton majeur, le Ton mineur de nomes différents ; ut # ré b, ut # mi b, soit en majeur de Ton mineur de nomes différents : ut # ut #, ré # ré b.

20. Tout Ton tout formé de Ton notes de noms différents s'appelle demi-ton chromatique, parce que ses Ton notes peuvent appartenir à une même gamme diatonique.

21. Les Ton tout formés par deux notes de même nom sont appelés demi-ton enharmonique, parce que l'une des Ton notes est nécessairement chromatique.

22. Chaque ton contient Ton Ton-tout, mais Tons différents : l'un est diatonique et l'autre chromatique.

Exemple :



Des notes synonymes
et de l'enharmonique

23. On appelle synonymes ou enharmoniques les notes qui, sous des noms différents, ont à peu près le même ton et qui, en pratique, se prennent sur le même touche. Tels sont par exemple, ut # et ré b, mi # et fa, fa # et sol.

24. L'enharmonique est le passage d'une note à sa synonyme.

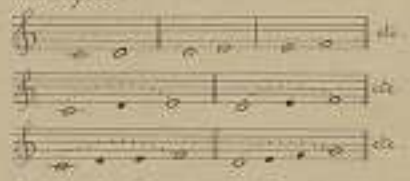
Des Intervalles.

25. Un intervalle est la distance qui existe d'un ton à un autre.

Noms des intervalles

26. Les intervalles tirent leurs noms du nombre de degrés diatoniques dont ils sont formés : ainsi ils s'appellent seconde, tierce, quarte, quinte, sixte, septième et octave, selon qu'ils sont composés de deux, trois, quatre, cinq, six, sept ou huit degrés.

Exemple :



Seconde — Deux degrés
Tierce — Trois degrés
Quarte — Quatre degrés
Et ainsi des autres.

Les prénommés ne tiennent à l'octave, on nomme la neuvième, la dixième, la onzième, la douzième, etc.

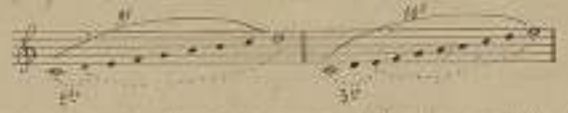
Intervalle simple et intervalle composé

27. Les intervalles qui ne dépassent pas l'octave sont des intervalles simples.

28. Les intervalles qui excèdent l'octave sont considérés comme la répétition, à une ou plusieurs octaves de distance, des intervalles simples et, pour cette raison, on les nomme intervalles composés.

Ainsi, la seconde est la répétition de la seconde sur un ton plus haut, la tierce de la tierce, la seconde de la quarte, etc.

Exemples :



29. On dit des intervalles en plus l'octave (qui mesure seul), parce que l'intervalle est toujours le point de départ.

Modifications des intervalles

30. Chaque intervalle a diverses manières d'être, appelées modifications. On sait déjà qu'il y a des secondes d'un ton, comme ut-re, re-mi, et des secondes d'un demi-ton, comme mi-fa, si-ut ; il y a aussi plusieurs sortes de tierces, de quartes, de quintes, etc.

31. Les diverses modifications des intervalles sont désignées par les qualifications de justes, majeures, mineures, augmentées, diminuées.

32. Les intervalles d'une même espèce modifiés se mesurent par leurs demi-tons chromatiques et diatoniques.

Espèce des intervalles

33. Le tableau suivant indique le nom et la mesure en demi-tons des modifications.

Tableau synoptique des intervalles.

	Majeure (intervalle naturel)		Mineure	Augmentée	Diminuée
		Intervalle chromatique (en demi-tons chromatiques)			
Seconde	Majeure (1 ton)	Mineure (½ ton)	Majeure	Augmentée	
Tierce	Diminuée (1 ton diatonique)	Mineure (1 ton diatonique)	Majeure (2 tons)	Augmentée (2 tons chromatiques)	
Quarte	Mineure (2 tons diatoniques)	Diminuée (2 tons diatoniques)	Juste (2½ tons)	Augmentée (3 tons)	Doubl. augmentée (3 tons chromatiques)
Quinte	Mineure (3 tons diatoniques)	Diminuée (3 tons diatoniques)	Juste (3½ tons)	Augmentée (4 tons)	Doubl. augmentée (4 tons chromatiques)
Sixte	Mineure (4 tons diatoniques)	Diminuée (4 tons diatoniques)	Majeure (4½ tons)	Augmentée (5 tons)	
Septième	Mineure (5 tons diatoniques)	Diminuée (5 tons diatoniques)	Majeure (5½ tons)	Augmentée (6 tons)	
Octave	Diminuée (6 tons diatoniques)		Juste (6½ tons)	Augmentée (7 tons)	

Moyen de connaître quel est l'intervalle formé par deux notes quelconques.

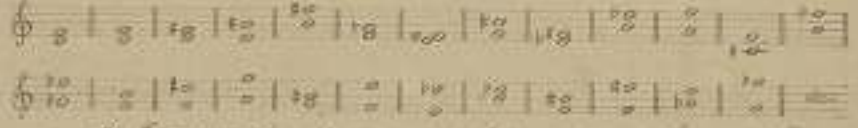
38. On remarquera que tous les intervalles formés par les notes diatoniques d'une même tonique sont les mêmes de cette gamme, pour quel ton que ce soit, tant des intervalles majeurs que justes. (1)

Maintenant, supposons qu'on demande, par exemple, quel intervalle existe de mi ♭ à ut ♯.

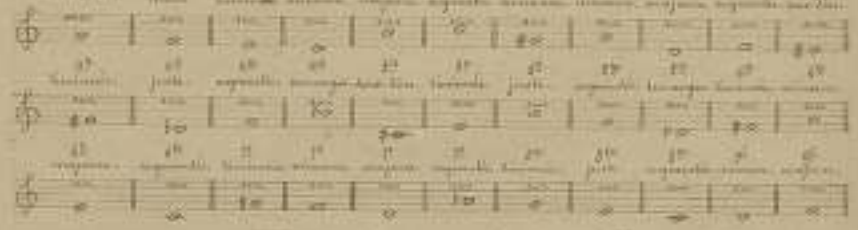
Nous voyons d'abord que c'est une tierce, puisque de mi à ut on rencontre six degrés. Mais quelle tierce, de tierce ? Nous savons d'après la remarque précédente que la tierce majeure de mi ♭ est l'ut, puisque pour le ton de mi ♭ majeur c'est le deuxième degré ; ut ♯ est naturel donc, ut ♯ étant plus haut d'un demi-ton chromatique que l'ut naturel, l'intervalle existant entre mi ♭ et ut ♯ sera une tierce augmentée.

Exercices :

1°. Indiquer la nature des intervalles suivants :



2°. Transposer les notes ci-après et placer au-dessus de chacune d'elles, sur une autre portée, les notes qui forment les intervalles désignés :



Moyen de connaître les intervalles.

35. Pour connaître le nombre de tons et de demi-tons diatoniques et chromatiques que renferme dans la formation d'un intervalle quelconque, il suffit de faire les remarques suivantes :

1°. Le nombre des degrés diatoniques et intervalles (tons ou demi-tons diat.) est différent de

(1) La quarte, la quinte et l'octave prennent la qualification de justes.
Mais quand une juste, d'un intervalle diatonique, l'intervalle s'appelle augmenté, plus juste de la même quantité, il est augmenté.
Le diminué ne diffère, le mineur et le majeur prennent la qualification de majeure, de mineure, si l'intervalle est plus petit d'un demi-ton chromatique que l'intervalle majeur.
Mais quand un majeur, il est augmenté, plus petit que majeur, il est diminué.

ces au nombre de degrés diatoniques dont l'intervalle est formé et non d'après son nom. Ainsi une seconde majeure ou mineure qui est un degré diatonique (ton ou demi-ton) est une tierce, quoique deux degrés diatoniques; une quarte, une sixte, etc.

2°. Dans les intervalles majeurs ou justes, si la quarte et la septième augmentent, seulement un demi-ton diatonique les autres degrés sont ses tons. Ainsi, par exemple, une septième majeure contient six degrés diatoniques dont un ½ ton et tout cinq tons et un demi-ton diatonique.

Ajoutons que la tierce majeure est formée d'un ton, la tierce mineure de deux tons, et l'octave juste de cinq tons et deux demi-tons diatoniques.

3°. Les intervalles majeurs et justes étant connus, il suffit de savoir pour connaître les autres modifications. En effet il suffit d'ajouter un demi-ton chromatique pour chaque augmentation de l'intervalle ou en retrancher le même quantité pour chaque diminution.

On comprendra qu'un ton se partagent en deux demi-tons diatoniques et chromatique, si l'on intercale un demi-ton chromatique il reste un demi-ton diatonique.

Faisons l'application de ce principe:

Supposons par exemple que nous voulons savoir le nombre de tons et de demi-tons formant la septième mineure? Il n'y a rien qu'à intercaler un ½ ton chromatique de la septième majeure qu'on sait contenir six degrés diatoniques dont un ½ ton, soit 4 tons 5 tons et un ½ ton diatonique.

En conséquence, la septième mineure aura comme de quatre tons et de deux ½ tons diatoniques (ce qui fait neuf degrés diatoniques).

Voulez-vous avoir le nombre de la septième diminuée? Il faut alors retrancher un demi-ton chromatique de la septième mineure.

Donc il reste pour la septième diminuée trois tons et trois demi-tons diatoniques. (toujours six degrés diatoniques).

Exercices:

Indiquer le nombre de tons des intervalles dans leurs diverses modifications, au moyen des trois exemples précédents.

Exercices ① Intervalles.

38. On convient un intervalle en frappant sur le son grave de cet intervalle, en prenant du son aigu.

Exemple: Intervalle: seconde. Renversement

39. L'octave juste étant la limite de cette opération, il n'y a que les intervalles simples qui soient susceptibles de renversement.

40. Par le renversement l'unisson devient l'octave; la seconde une septième; la tierce une sixte; la quarte une quinte, la quinte une quarte; la sixte une tierce; la septième une seconde, et l'octave l'unisson.

Exemple.

Unisson — Seconde — Tierce — Quarte — Quinte — Sixte — Septième — Octave

Octave — Septième — Sixte — Quinte — Quarte — Tierce — Seconde — Unisson

39. Par le renversement, les intervalles majeurs deviennent des intervalles mineurs, les augmentés des diminués, et réciproquement, les intervalles justes restent des intervalles justes.

Intervalles mélodiques et intervalles harmoniques

41. Les intervalles sont mélodiques quand les sons qui les forment se présentent successivement dans une même partie.

Exemple. Intervalles mélodiques

42. Ils sont harmoniques quand les deux sons se font entendre simultanément.

Exemple. Intervalles harmoniques

Intervalles consonnants et dissonnants

43. Les intervalles harmoniques sont divisés en intervalles consonnants et en intervalles dissonnants.

44. Les intervalles consonnants se subdivisent en deux catégories distinctes:

1° Les consonnances parfaites.

Ce sont l'octave juste et la quinte juste.

Exemple

Octave juste — 5e juste

* Ce qui nous tenons ici de l'intervalle simple, sont des chiffres à l'intervalle composé. Cette observation s'applique également aux intervalles dont il se fera mention.

2° Les consonnances imparfaites.

Ce sont la tierce majeure, la tierce mineure, la sixte majeure et la sixte mineure.

Exemple

3e maj. — 3e min. — 6e maj. — 6e min.

3° La consonnance neutre.

C'est la quarte juste.

Exemple

4e juste

Enfin, certains auteurs ajoutent consonnances douteuses les intervalles de quarte augmentée et de quinte diminuée.

44. Dans les autres intervalles harmoniques sont dissonants.

Manuel d'harmonie.

Introduction.

De l'harmonie. — Des accords et de la manière de les représenter par des signes.

De l'harmonie

45. L'harmonie est l'art de former des accords et de les enchaîner.

Des accords

46. On nomme accord la combinaison de plusieurs sons pouvant être entendus à la fois.

47. Il y a des accords consonnants et des accords dissonnants. On appelle consonnants les accords qui ne sont formés que d'intervalles consonnants. Les accords dissonnants sont ceux dans lesquels il entre une ou plusieurs dissonances.

48. Les sons intervalles dont un accord est composé se comptent de bas en haut, et par rapport au son le plus grave.

Son fondamental

49. La note sur laquelle est construit l'accord à l'état d'origine se nomme *son fondamental*, ou simplement la *fondamentale*.

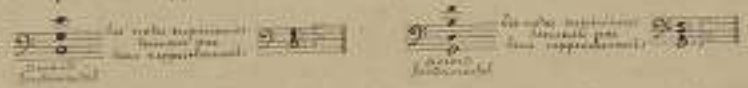
Accords à l'état fondamental et à l'état de renversement

50. Un accord est à l'état fondamental, c'est-à-dire à l'état d'origine, quand le son fondamental est à la *basse*, quel que soit d'ailleurs l'ordre dans lequel se présentent les autres notes de cet accord.

51. Un accord est renversé quand il a pour basse une des notes qui le composent, autre que la fondamentale.

52. On reconnaît facilement si la fondamentale de l'accord est à la basse, en cherchant les notes supérieures correspondantes de cette basse, facilement avec l'exercice de l'accord.

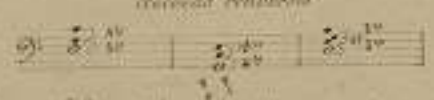
Exemples:



53. Si par la superposition des notes supérieures de l'accord avec la note de basse on n'obtient pas une véritable succession de tierces, c'est que l'accord est à l'état de renversement.

Accords renversés

Exemples:



54. Pour trouver l'accord fondamental duquel dérive un accord renversé quelconque, il faut faire remonter la basse de tierce en tierce, jusqu'à ce qu'on ait obtenu un accord

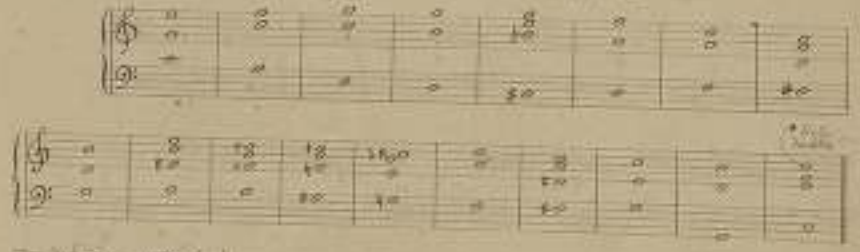
dont toutes les notes tombent à la tierce l'une de l'autre. Il est alors accord fondamental.

Exemples: Chercher le fondamental des accords suivants:

Exercices:

1°. Indiquer quels sont parmi les accords suivants ceux à l'état fondamental et ceux à l'état de renversement.

2°. Désigner le fondamental des accords renversés.



Accords à trois et quatre sons

55. Un accord est *fermé* quand les notes qui le composent sont toutes rapprochées dans une même position. Il est *étagé* quand elles sont éloignées les unes des autres.

Exemples: Accord fermé — Accord étagé

Des signes destinés à les représenter

56. On est convenu de représenter les divers accords par des chiffres ou des signes placés au-dessus, ou quelquefois au-dessous, de la note de basse. C'est ce qu'on appelle la *chiffrage* ou *signature* de l'accord.

Nous avons déjà expliqué la signature du *sixte ajouté*.

Nous forons connaître le chiffrage pour tous les accords, en faisant observer que nous ne donnerons dans notre harmonie ici à quelques considérations générales.

57. Le chiffre indique toujours non des intervalles consécutifs de l'accord qu'il représente, mais les autres notes sont sous-entendues.

Exemples:

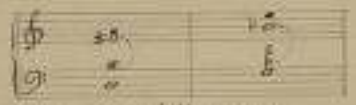
(Note: on donne pour exemple des notes quelconques.)

55. Quelquefois, quand cela est nécessaire, des signes d'altération seront placés sur les chiffres afin d'indiquer la modification de l'intervalle désigné par le chiffre.

Exemples

56. Un signe d'altération placé seul sur une note de basse, sans aucun chiffre, s'applique toujours à la tierce de la basse.

Exemples

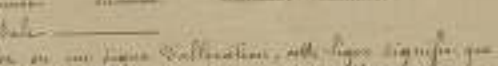


57. Les signes qu'on emploie sur les chiffres sont :

1° Le petit trait +
Ce signe indique la note sensible.

2° Le petit barre oblique —
Ce signe marque la modification de l'intervalle représenté par le chiffre qui en est barré.

Exemples

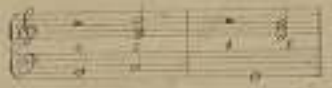


3° La ligne horizontale ———
Placée après un chiffre ou une figure d'altération, cette ligne signifie que la note fondamentale doit rester désignée par le chiffre ou la figure d'altération qui la précède, tant que dure la ligne. Elle prend alors le nom de « Basse de prolongation ».

Exemples

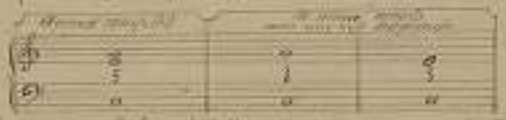
61. Le zéro placé au dessus d'une note de basse signifie qu'on ne doit pas faire d'accord sur cette note.

Exemple



62. Le zéro placé à côté d'un chiffre marque la suppression de l'intervalle dont il tient la place.

Exemples



63. Lorsque durant tout un passage la basse doit être jouée sans accompagnement, cette obligation immédiate d'accords est généralement indiquée par les mots *Basse seule* (*à basse seule*).

Première partie.

Harmonie consonnante.

1

Accord parfait majeur, Accord parfait mineur, Accord de quinte diminuée.

De l'Accord parfait majeur

Constitution de l'accord.

64. C'est accord le plus naturel, et comprend d'abord la tonique fondamentale, la tierce majeure et la quinte juste de cette tonique.

Exemples

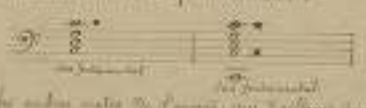
Exercice :

Trouver des accords parfaits majeurs dans les notes suivantes, placées sous son fondamental.

Renversement et suppression quelque de l'accord.

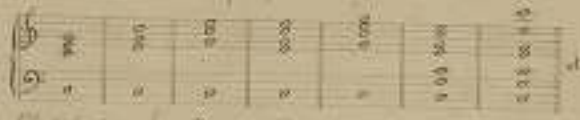
65. On peut répéter, à une autre octave, le son fondamental.

Exemple



66. Il en est de même pour les autres notes de l'accord, qui d'ailleurs peuvent être disposées au dessus de la fondamentale, dans l'ordre que voici :

Exemple

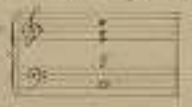


C'est toujours le même accord.

Chiffrage.

67. Nous chiffrerons l'accord parfait majeur par 5

Exemple



62. Or, pour obtenir la basse majeure de l'accord, on doit ajouter l'une nouvelle à une tierce conditionnelle : dédié au basson, la tierce doit suffisant pour indiquer l'accord.

Exemple.

Chiffre.

63. La note majeure pourrait faire accord parfait majeur : sur la tonique, sur la sous-dominante et sur la dominante.

Exemple.

64. La note mineure (que la seule mineure de la septième majeure) pourrait donner accord parfait majeur sur la dominante et l'accord sur la sous-dominante.

Exemple.

Nota. Les deux notes majeures, mineures ou majeures ou la quinte mineure que nous avons jouées.
La quinte mineure sur la tonique et la septième majeure sur la dominante, et mineure sur la sous-dominante, forment ensemble l'accord mineur que nous avons étudié dans notre Cours complet, page 44.

Exercice:

Désigner les accords parfaits majeurs appartenant aux tons majeurs de sol, ré, mi, si, fa, ut, si b, ré b, ré b, et nous tons mineurs de mi, si, fa, ré, si bol, ré.

De l'Accord parfait mineur.

Constitution de l'accord.

64. L'accord parfait mineur se compose d'un son fondamental, de la tierce mineure et de la quinte juste. Pas de tons.

Exemple.

65. Cet accord se chiffre de l'accord parfait majeur que par la tierce.

Exemple.

Exercice:

Former des accords parfaits mineurs sur les notes suivantes.

Rétablissement et disposition des notes de l'accord.

66. Rétablissement et à la disposition des notes de l'accord sur l'octave

de la fondamentale, et ne est le même que pour l'accord parfait majeur.

Chiffrage.

68. Nous indiquerons l'accord parfait mineur par le chiffre 5, ou par le signe d'altération conditionnel qui devait nécessaire pour obtenir la tierce mineure de l'accord.

Exemple.

Nota. Nous chiffrons un chiffre particulier à chaque ton et non mineur pour que l'élève puisse mieux le distinguer, quoique l'on ait généralement l'habitude d'employer indifféremment pour l'un et pour l'autre le chiffre 5 tel qu'indiqué 5, selon l'importance du ton, que pour éviter la multiplicité et l'abondance des indications qui nos chiffres.

Certains auteurs ne chiffrent pas du tout les notes qui donnent mineur l'accord parfait.

Exemple.

69. La sous-tonique, la médiante et la sous-dominante. Dans la note majeure, pourraient former l'accord parfait mineur.

Exemple.

70. Cet accord se plus également sur la tonique et la sous-dominante dans la note mineure.

Exemple.

Exercice:

Désigner les accords parfaits mineurs appartenant aux tons majeurs et mineurs pour ceux tons à exercice pour l'accord parfait majeur. (voir page 12).

De l'Accord de Quinte diminuée.

Constitution de l'accord.

71. Cet accord est formé d'un son fondamental, de la tierce mineure et de la quinte diminuée de ce ton.

Exemple.

Exercice:

Former des accords de quinte diminuée dans les notes suivantes.

etc.

Chiffrage.

72. L'accord de quinte diminuée se chiffre par 5

Exemple.

Exemples

79. Il se place, dans le mode majeur, sur la note sensible.

Exemple:

80. Il doit le mode mineur, sur la sus-tonique et sur la note sensible.

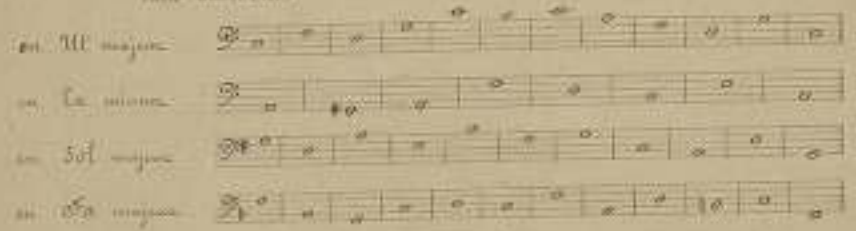
Exemple:

Exercices:

1°. Désigner les accords de quinte diminuée appartenant aux tons qui ont servi à exercer pour les accords parfaits (voir page 12).

2°. Exercer des accords parfaits majeurs et mineurs et des accords de quinte diminuée. Observer attentivement le caractère de ces divers accords, de manière à les reconnaître facilement à l'audition.

3°. Indiquer pour le doigté des accords à doubles sur les notes fondamentales (voir ci-dessus).



11

De l'Harmonie pratique.

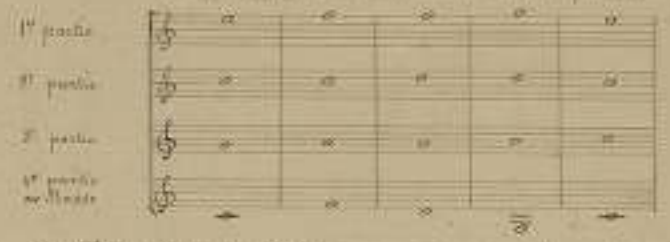
Quatre formes que l'accord harmonique

81. Quand plusieurs accords se suivent, les notes dont ils se composent forment naturellement, par leur succession, quatre lignes mélodiques. Chacune de ces lignes successives constitue la partie la plus aiguë, la première partie; la succession des notes inférieures forme la partie la plus grave, appelée la Basse; les deux intermédiaires portent les parties intermédiaires.

Il est d'ailleurs bien facile de se rendre compte de ces, en écrivant chacune des notes des accords dans une partie différente. Exemple:

Ensemble d'accords

Les différents accords, écrits dans quatre parties.



82. Chaque partie est destinée à une voix ou à un instrument; mais le pianiste ou l'organiste pourront, à eux seuls, réunir tout et exécuter ensemble l'ensemble.

83. Or, pour exécuter ainsi l'harmonie, il faut observer dans la disposition des parties certaines règles que nous allons exposer.

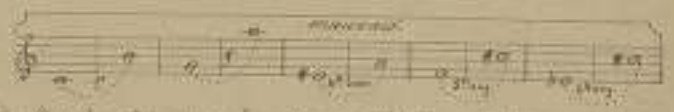
Règles relatives à la réalisation de l'Harmonie

Mouvement mélodique des parties

84. On doit éviter dans l'exécution les sauts d'une à l'autre. De manière à former dans chaque partie une succession mélodique facile et agréable, procédant généralement par petits intervalles.

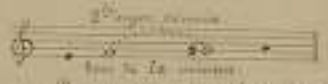
85. C'est pourquoi il faut éviter le saut de note majeure, de septième, de neuvième et au delà, ainsi que tout autre mouvement mélodique d'une intervention difficile, comme saut d'intervalle augmenté ou diminué.

Exemple.



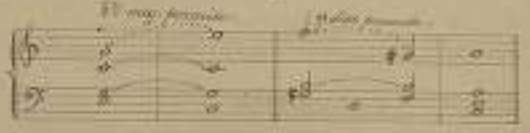
86. On évitera dans le même sens le mouvement mélodique en dessus augmenté résultant du passage de la dominante à la sensible.

Exemple.



87. Nous ferons d'ailleurs observer que les mouvements mélodiques difficiles ne sont pas mêmes et, pour cette raison, généralement prohibés. Mouvement prohibé et différent suivant le sens d'une mélodie harmonique.

Exemple.



Exercices

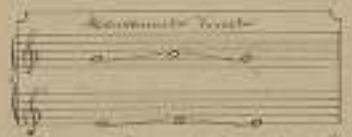
Effectuer transposition du passage suivant et indiquer les intervalles mélodiques réfléchis par l'emploi.

Mouvement parallèle indirecte.

88. Le mouvement simultané des parties comme lieu à trois mouvements différentes.

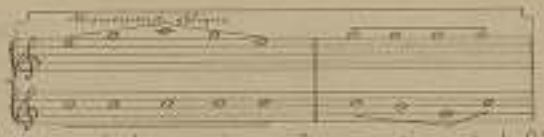
1° Le mouvement est direct ou parallèle, si les parties marchent dans le même sens, c'est-à-dire si elles montent ou descendent en même temps.

Exemple.



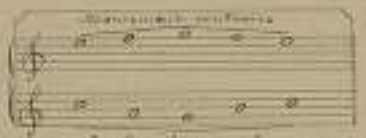
2° Le mouvement est oblique quand une partie monte ou descend, et que l'autre reste sur le même degré.

Exemple.



3°. Enfin, le mouvement est contrary quand une partie monte tandis que l'autre descend.

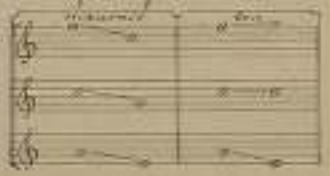
Exemple.



89. De ces trois mouvements le plus élégant est le mouvement contrary; le moins bon est le mouvement direct, à cause des mauvaises quintes directes. (Voir à après, § 90.)

90. On doit éviter de faire marcher simultanément toutes les parties par mouvement direct, surtout par intervalles formés de degrés disjoints.

Exemple.

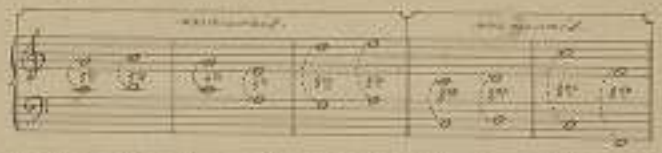


91. D'après cela, on voit que les notes qui forment les accords ne peuvent qu'incomplètement être distribuées entre les diverses parties suivant l'ordre numérique des intervalles, c'est-à-dire, par exemple, le Do ne peut une partie inférieure à celle qui contiendrait la quinte, et celle quinte elle-même, placée au-dessous de l'octave.

Quinte et octave réfléchies.

92. On ne doit pas faire de suite, entre deux mêmes parties, plusieurs quintes ou plusieurs octaves, surtout par mouvement direct.

Exemples.



93. Nécessaire en bonne, deux quintes consécutives, si la seconde quinte est diminuée.

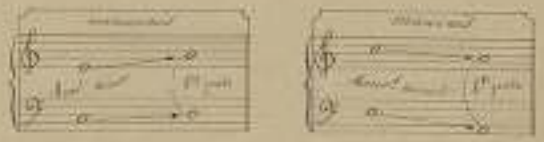
Exemple.

Note. Les mêmes prohibitions des passages octaves ou octaves. Dans ce cas, la partie qui monte à l'octave n'est plus mélodique, mais harmonique, mais moins mélodique que la partie que le compositeur a voulu conserver.

Quinte et octave réfléchies.

94. Il faut éviter d'employer, entre la partie la plus grave et la partie la plus aiguë, une même quinte (quinte ou octave juste) par le mouvement direct, surtout quand la partie la moins grave fait degrés disjoints.

Exemples.



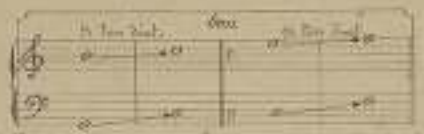
Il vaudrait mieux employer de telle quinte ou de telle octave, soit par mouvement direct, deux quintes ou deux octaves parallèles.

Car les règles relatives faites que l'on doit éviter quintes ou octaves réfléchies, ne sont pas absolues, mais qu'on le doit seulement en ajoutant les mêmes mouvements faits que les deux parties marchent par degrés conjoints.

Exemples.

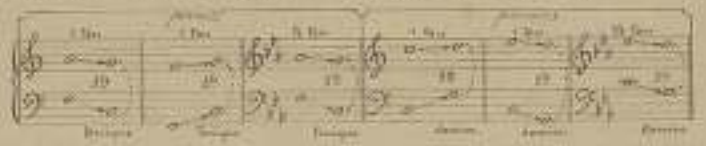
95. Réciproquement, l'on ne tire bien à l'octave pour mouvement direct, lorsque la partie haute monte d'un demi-ton chromatique.

Exemple.



96. On pourrait encore aller à la quinte par le mouvement direct, soit en montant, soit en descendant, pourvu que la partie haute procède par degrés conjoints (un ton ou un demi-ton chromatique), et surtout si cette quinte a pour basse le tonique ou la dominante.

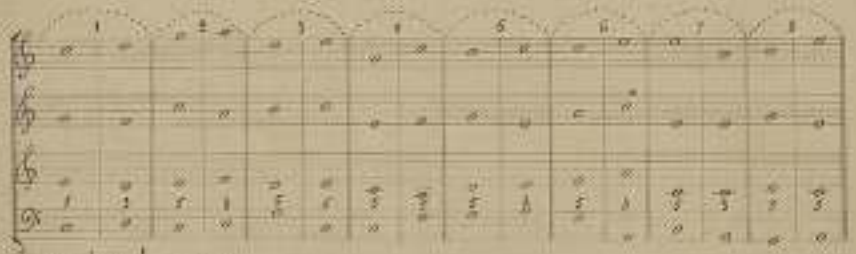
Exemples.



Exercices.

Rechercher les fausses et quintes vraies et mettre ensuite dans les passages suivants, d'en discuter le usage.

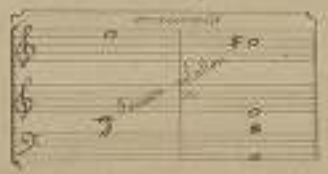
Chaque fausse fausse à corriger.



Fausses relations harmoniques.

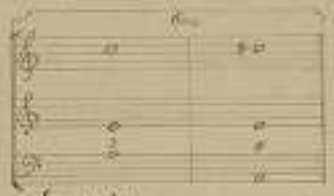
97. Si, dans la succession d'un accord à un autre, il se rencontre deux notes de même nom, mais dans un état différent (c'est-à-dire dont l'une, par exemple, serait naturelle tandis que son homonyme serait dièse ou bémolisée), il faut éviter de placer ces deux notes dans deux parties différentes, car il y aurait dans ce cas ce que l'on nomme une *fausse relation harmonique*.

Exemple.



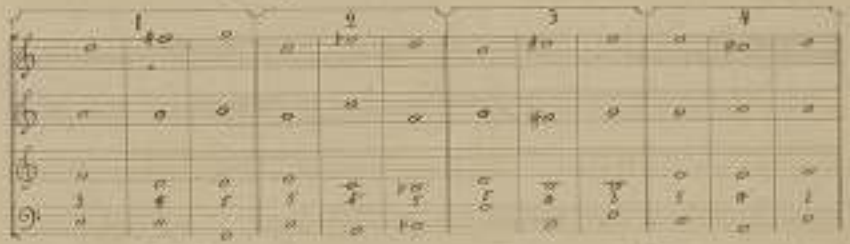
98. Mais cette fausse relation n'existe plus, quand les deux notes qui produisent la fausse relation seront mises dans une même partie ou dans deux chromatiques.

Exemple : voyez ci-dessus.



Exercice.

L'élève devra trouver et corriger les fausses relations harmoniques dans les passages suivants.

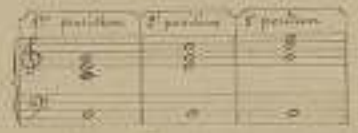


Observations générales à la vocalisation de l'harmonie sur les instruments à claviers, le Piano et l'Orgue.

Diverses positions pour l'accompagnement.

99. On remarquera qu'un accord peut être présenté, relativement à la disposition des notes sur la Clef, sous trois formes différentes, désignées de ses positions égales celles des notes constitutives de l'accord.

Exemple :



100. Dans l'accompagnement de la basse chiffrée, la position du premier accord détermine celle des autres accords suivants, de telle sorte que la main se maintienne dans la même region du clavier et ne se déplace que le moins possible.

Exemple.

101. On peut donner aux basses fondamentales telles que nous avons les accords, mais il est fort peu usitée dans ce cas, dans le cas d'une pédale, les fondamentales simples, et Rameau lui-même l'a abolie. Mais toutes, nécessairement, il faudra y revenir. Et ce ne le pourrait.

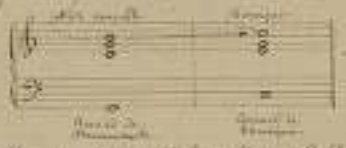
Mais il est de bon ordre dans une cadence, et simple en système harmonique, que, en chantant, on puisse trouver la note fondamentale d'une seule pulsation. Mais ce pour à chaque cas, une opinion différente que ce pas exclusive. Le seul qui n'est admettre pas le mouvement ordinaire est celui qui permet de l'opinion de Rameau.

Exercices.

Réaliser dans les accords fondamentaux des progressions d'accords en mineur (page 10 et 11) puis des trois dépens essentielles.

102. Note. Quand l'accord de Dominante est accompagné dans le ton du tonique, il est bien rare la résolution de l'Dominante, de faire monter à la tonique la tierce de l'accord de Dominante, qui est la note sensible (voir à page 5 § 19).

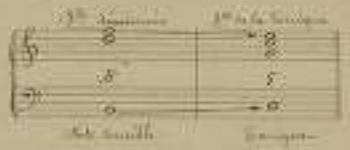
Exemple



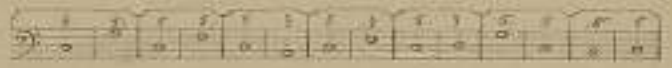
103. Il faut aussi éviter de doubler cette note sensible dans l'accord de Dominante pour ne pas faire deux octaves.

104. De même, et la note sensible placée à la basse et pourtant l'accord de quinte diminuée, est aussi nécessairement de l'accord de tonique, il faut faire Dominante la quinte diminuée sur la basse de l'accord de tonique et ne doubler en cette quinte diminuée ou la note de basse (la raison de cela est indiquée au § 19).

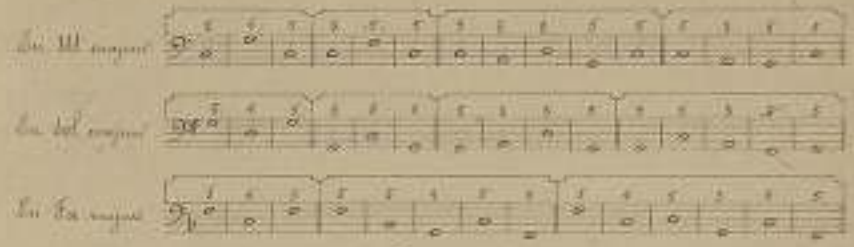
Exemple.



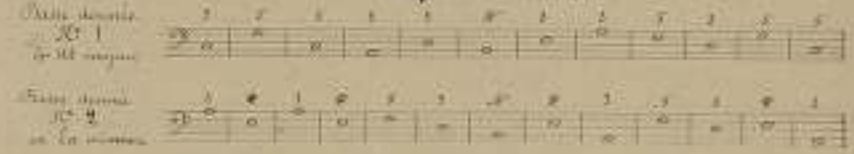
Groupes d'accords à réaliser. (1)



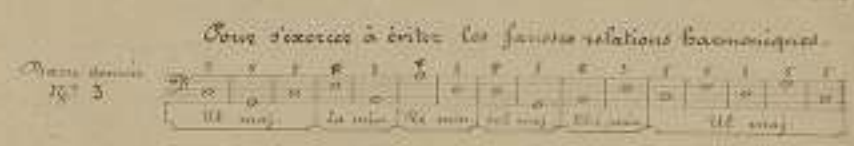
(1) Des exercices pour cette leçon partielle sur la partie chantante, avec clef de Fa, en Mi mineur, les notes de basse, sur la partie instrumentale, avec clef de Sol, en Sol mineur, les notes sur les accords, mais pour les accompagner dans les exemples précédents, page 19.



Leçons à réaliser.



Pour s'exercer à éviter les fausses relations harmoniques.



III

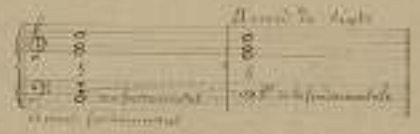
Du renversement des accords antonnants.

105. L'accord parfait majeur, l'accord parfait mineur et l'accord de quinte diminuée se composent chacun de trois tons, y compris la fondamentale, mais il ne peut renversement.

106. Le premier renversement a deux tonques, la tierce et la fondamentale est prise pour basse.

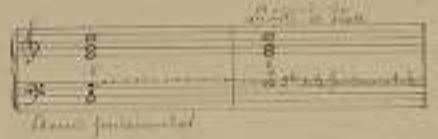
107. L'accord résultant de ce premier renversement se compose d'une tierce et d'une triade. On l'appelle accord de sixte et on le chiffre par 6.

Exemple



108. On obtient le second renversement en mettant à la basse la quinte du son fondamental, ce qui donne une seconde composée d'une quarte et d'une triade, on le nomme accord de quarte et sixte et on le chiffre par 4/6.

Exemple.



110. Tous les premiers accords pour le Dominant renversement et intervalle se trouvent sous le chiffrage des signes d'altération. (§ 11 et 14).

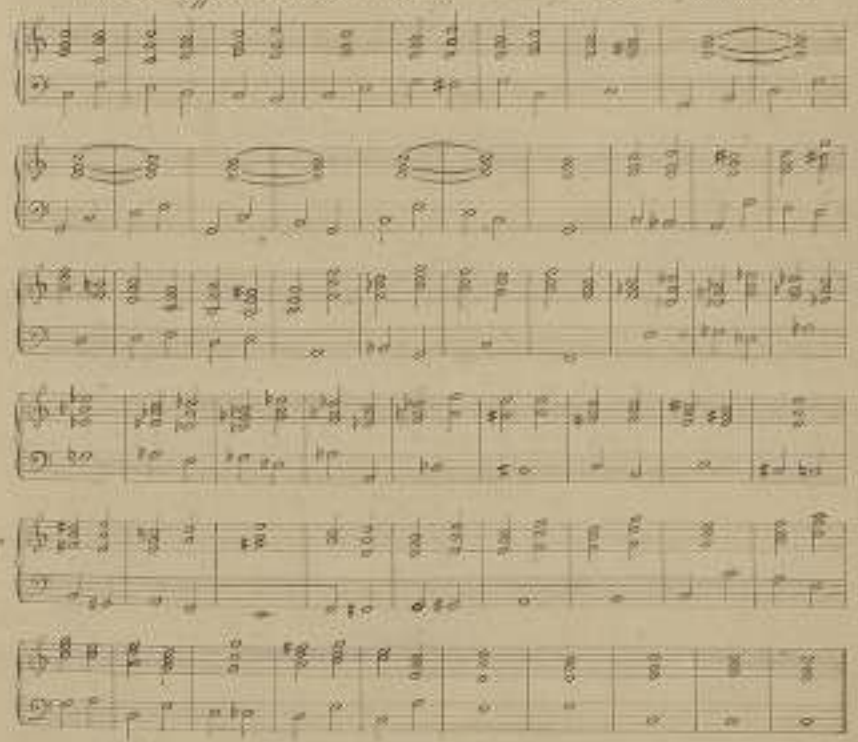
111. Les tableaux synoptiques suivants donnent la composition principale des renversements formés par chaque accord isolément.

Accord fondamental.		Premier renversement.	Second renversement.
Accord parfait majeur.	ex.	Le premier accord de Sixte. Le soprano seul doit rester immobile et d'une seule manière. Se chiffre par 6. ex.	Le troisième accord de quarte et sixte. Le soprano doit rester immobile et d'une seule manière. Se chiffre par 5. ex.
Accord parfait mineur.	ex.	Le premier accord de Sixte. Le soprano doit rester immobile et d'une seule manière. Se chiffre par 6. ex.	Le troisième accord de quarte et sixte. Le soprano doit rester immobile et d'une seule manière. Se chiffre par 5. ex.
Accord de septième dominante.	ex.	Le premier accord de Sixte, le soprano doit rester immobile et d'une seule manière. Se chiffre par 6. ex.	Le troisième accord de quarte superflue et sixte. Le soprano doit rester immobile et d'une seule manière. Se chiffre par 5 ou quelquefois 4 3. ex.

112. On peut doubler les notes des accords renversés, et y a nécessairement à ce sujet de restrictions que nous indiquerons. § 113, 115, 116.

Exercice.

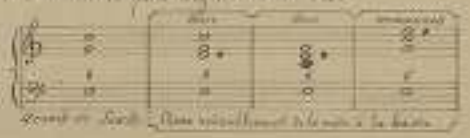
On écrira chiffrer les accords renversés, et on indiquera les notes fondamentales.



Observations relatives au doublement et au mouvement des notes dans les accords renversés.

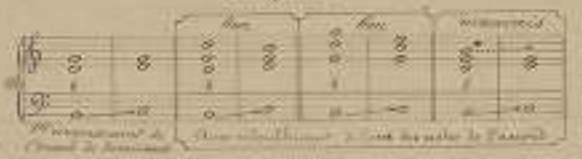
113. Si l'on double la note de basse dans un accord de sixte, il faut, en général, éviter que le mouvement soit le sens le plus usuel de l'accord.

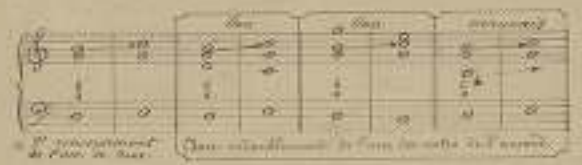
Exemple.

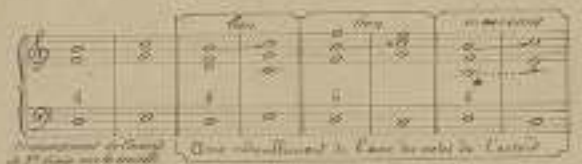


113. Il faut avoir soin d'éviter la note sensible. Tous les renversements des accords de Dominante et de note sensible, quand ces accords sont immédiatement suivis d'un accord de tonique, soit à l'état fondamental, soit à l'état de renversement. Cette note sensible doit alors monter à la tonique dans tout renversement de l'accord dominant.

Exemples.







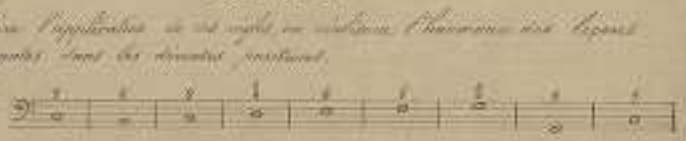
114. Dans le second renversement de l'accord de septième dominante la note sensible ne peut monter que la note, la quarte augmentée qui est la note sensible ne pouvant être sensible, — plus que la basse qui doit descendre d'une tierce (§ 104).

Exemples.

Exercices.

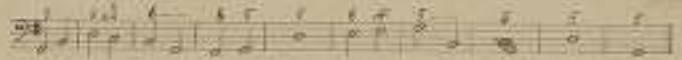
Pour faire l'application de ces règles on réalisera l'harmonie des Exposés suivants dans les directes, renversés.

Basse donnée N° 4.

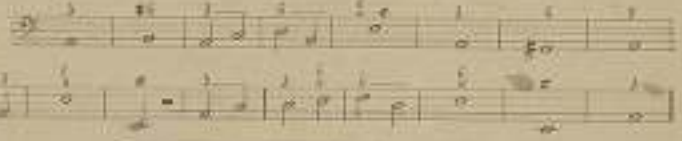


Basse donnée N° 5

Basse donnée N° 6



Basse donnée N° 7



IV

De l'emploi et de l'enchaînement des accords appartenant à l'harmonie consonante. (1)

115. Le choix de l'accord applicable à chaque note de basse dépend

1° du degré qui occupe dans la gamme la note de basse qu'il s'agit d'harmoniser

2° de la nature et de la situation de l'accord qui précède et de celui qui suit.

116. Les accords renversés, à l'état fondamental, s'emploient principalement sur la tonique, sur la dominante, et sur toute note de basse formant un point de repos.

117. On les place aussi sur les notes de basse qui marchent par intervalles disjoints.

118. Le premier renversement l'accord de sixte, est très usité.

Il s'emploie généralement sur les notes de basse qui procèdent par intervalles conjoints, mais il n'est guère applicable à la tonique et à la dominante que dans les cadences harmoniques (Voir § 170).

---

(1) La chaîne des accords dans leur enchaînement est basée sur leurs rapports synthétiques.

Ces rapports sont pour principe la tonalité. Vous l'indiquez pour les deux composantes pour nous en préciser intelligemment la qualité essentielle, il faut remonter à la source même de la tonalité et utiliser rigoureusement les lois harmoniques qui en découlent.

L'élément principal est la prépondérance de la consonance. Une corde sonore étant donnée, tous les harmoniques qui en résultent produisent, entre le son principal, d'autres sons plus faibles, consonants dont harmoniquement liaisons formant avec le son principal, une agrégation qui est le type de l'accord parfait.

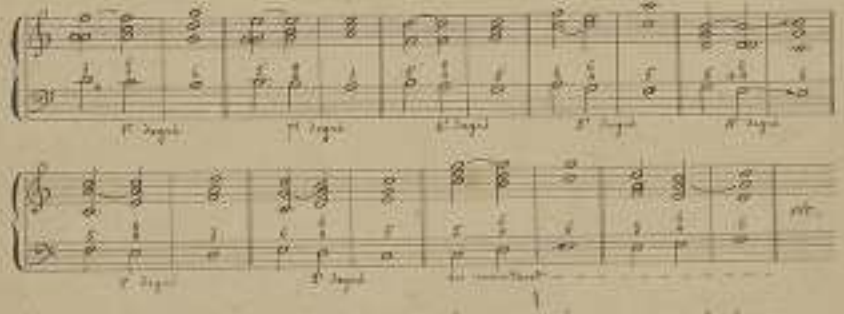
Comment en fait-il en usage, en pratique pour les notes mélodiques, à harmoniser, le principe constitutif de notre tonalité moderne, comment en pratique est-on amené dans la gamme et les lois des relations en notre tonalité les sonorités consonantes et rationnelles dans la tonalité d'une manière tonalité et les sonorités dissonantes et irrationnelles dans la tonalité. Il est clair, comme conséquence,

119. La dominante ordinairement, l'accord de quarte et sixte, est moins usité que le premier renversement.

Il en résulte, dans certaines circonstances indiquées ci-après § 120 et 122, sur la tonique, sur la sus-tonique et, accessoirement sur la dominante.

121. L'accord de quarte et sixte peut encore être employé sur un degré quelconque, comme accord de passage. C'est à dire quand le degré se trouve plus régulièrement (et surtout au temps faible) entre deux notes portant un accord, soit à l'état fondamental, soit à l'état du premier renversement.

Exemples.



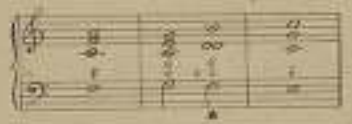
122. On doit remarquer que dans ce cas, la note qui fait quarte sur la basse est préparée, c'est à dire qu'elle est la prolongation de l'une des notes de l'accord précédent.

Cette condition est de rigueur.

123. On ne peut faire de sixte dans accords de quarte et sixte.

124. Cependant l'accord de quarte et sixte peut quelquefois être sorti de celui de quarte augmentée et sixte.

Exemple.



Voici maintenant ce qui est spécial à chaque degré de la tonalité.

124. Le 1er et le 3e degrés (tonique, dominante) étant des points de repos, peuvent nécessairement porter l'accord parfait.

Ces derniers ne emploient l'accord de quarte et sixte sur la dominante comme précédant l'accord parfait sur ce même degré.

La tonique peut aussi amener l'accord de quarte et sixte, à passer et suivre de l'accord parfait sur ce même degré.

125. Le 2e degré (sus-tonique) prend ordinairement l'accord de sixte ou celui de quarte et sixte, quand la basse monte par intervalle conjoint, mais si la sus-tonique précède, à la seule condition par intervalle disjoint, elle peut porter fréquemment l'accord parfait (l'accord de 5e commence sur le seul mineur).

126. Le 4e degré (sous-dominante) emploie le plus souvent l'accord de sixte.

127. Les 6e et 7e degrés (sus-dominante, sensible) prennent l'accord parfait ou l'accord de sixte, mais l'accord parfait se présente si la basse procède par intervalle disjoint, si ces degrés sont les points de repos, il prennent alors nécessairement l'accord parfait.

128. Le 7e degré (sensible) reçoit l'accord de sixte et quelquefois l'accord de quinte mineure.

129. Note. L'accord de quinte diminuée, placé sur la note sensible de mineur, ou l'accord de tonique doit être considéré comme dérivant de l'accord de septième de dominante (voir ci après page 42 de cette notice) dans ce cas il faut le résoudre conformément aux prescriptions ci-dessus § 111.

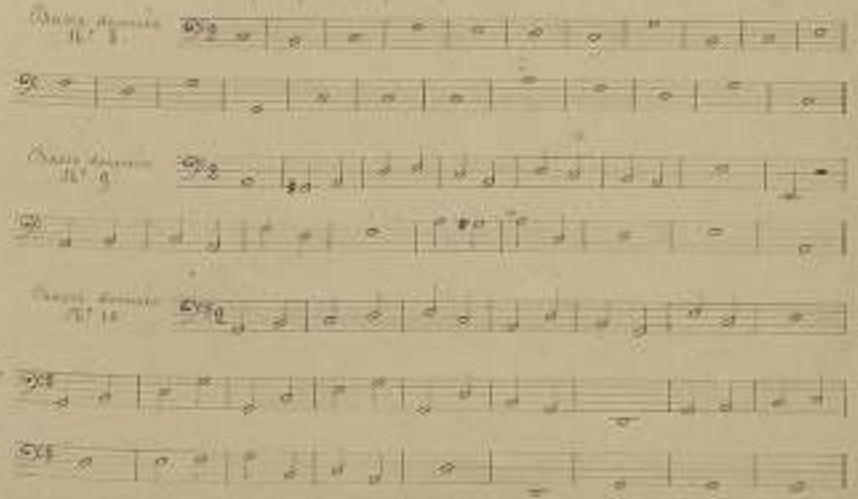
130. Si l'on a le choix entre plusieurs accords, il faut généralement donner la préférence à ceux qui sont utiles aux voix intermédiaires.

Exercices.

1. Noter les basses suivantes, pour exercer l'harmonisation indiquée, par et chiffrage.

2. Accompagner ces thèmes sur la basse chiffrée, avec les trois positions.

Exercice pour l'emploi des accords renversés



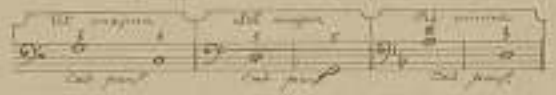
V
Des Cadences harmoniques.

131. On appelle cadence une chute ou repos du sens harmonique.
132. On distingue différentes sortes de cadences qui sont :
1° La cadence parfaite ;
2° La cadence à la dominante ou demi-cadence ;
3° La cadence imparfaite et la cadence suspendue ;
4° La cadence rompue ;
5° La cadence évitée ;
6° La cadence plagale.

1° De la cadence parfaite.

133. La cadence parfaite est produite par le mouvement de la dominante dans la tonique, l'un de l'autre de ces degrés portant l'accord parfait majeur.

Exemple.

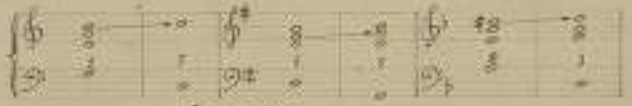


134. Note. Cette cadence est bien nommée parfaite = l'accord parfait majeur sur la dominante ne saurait le supporter (voir aussi le système de la dominante § 104).

135. La cadence parfaite donne un sens complet et achevé. Elle seule peut servir à conclure un morceau ou une phrase musicale.

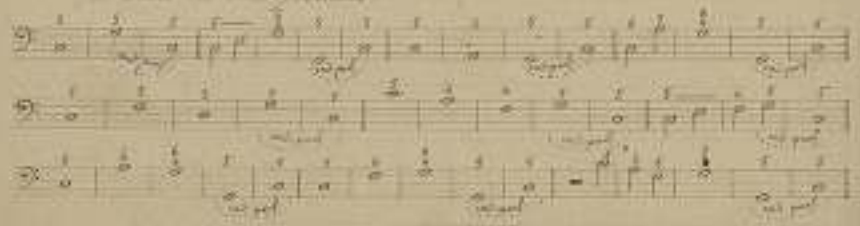
136. Dans la réalisation de l'harmonie, la note sensible, qui est la tierce de la dominante, tend à monter à la tonique.

Exemple.



Exercices.

Voici différentes formules de cadences parfaites dont on devra réaliser l'harmonie, puis en les transposer en tous deux tons, tels que majeur et mineur, et dans les tons différents.

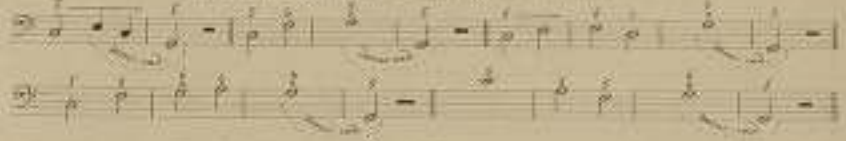


2° De la cadence à la dominante ou demi-cadence.

137. La cadence à la dominante ou demi-cadence est une cadence sur la dominante, portant accord parfait.

138. Ce repos n'est pas définitif, il ne fait que suspendre la conclusion d'une phrase, c'est ce que l'on peut voir dans les exemples suivants.

Différentes formules de cadences à la dominante.



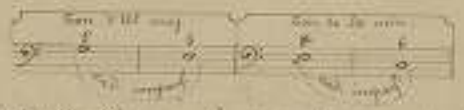
Exercices.

Réaliser l'harmonie des formules précédentes. Faire de ces formules des phrases, dans tous les tons et dans les deux modes. Analyser et commenter dans les diverses positions.

3° De la cadence imparfaite et de la cadence suspendue.

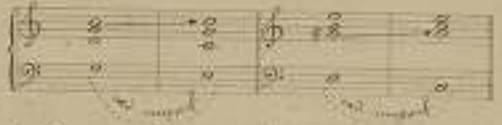
139. La cadence imparfaite est le mouvement de la dominante portant accord parfait sur la tonique portant accord de sixte, c'est à dire le premier renversement de l'accord de tonique.

Exemple.



140. Dans la réalisation de l'harmonie, la note sensible doit monter à la tonique, comme elle a lieu pour la cadence parfaite.

Exemple.

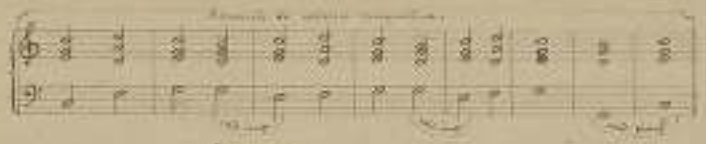


141. On voit que la cadence imparfaite ne diffère de la parfaite qu'en ce que l'accord de tonique qui suit celui de dominante est dans la cadence imparfaite à l'état de premier renversement, mais la cadence imparfaite ne conclut pas, elle a un caractère non tout suspensif.

142. Souvent on répète plusieurs fois de suite la cadence imparfaite avant d'amener la conclusion de tout de la phrase par la cadence parfaite.

Cela s'appelle une cadence suspendue. (Certains auteurs la nomment interrompue.)

Exemple.



Exercices.

Pratiquez la cadence imparfaite, dans tous les tons majeurs et mineurs.
On ne pourra à cet effet, les formules de la cadence parfaite dont il suffira de changer la terminaison.

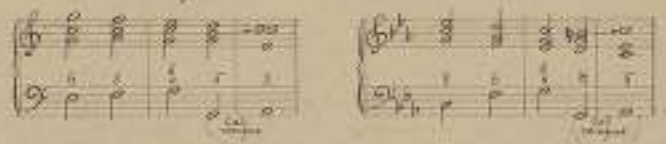
4°. De la Cadence rompue.

145. On appelle cadence rompue le mouvement de la dominante portant l'accord parfait, sur le second degré portant également l'accord parfait.

Formules de Cadences rompues

Mode majeur — Mode mineur

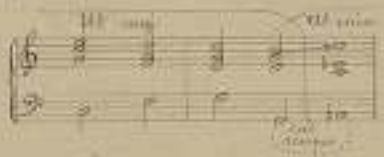
Exemples.



144. On voit par ces exemples que le sixième degré mineur, dans la cadence rompue, se transforme nécessairement.

145. Quelquefois le mode majeur emprunte au mode mineur la cadence rompue.

Exemple.



146. La cadence ne peut avoir lieu.

Exercices.

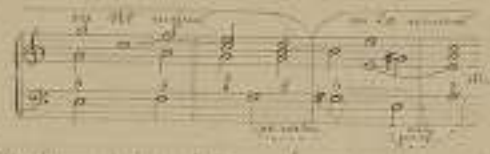
Pour étudier cette cadence, on pourra prendre, entre les formules précédentes, celle de la cadence parfaite dont on changera la terminaison. Pour les cadences précédentes pour tous les tons de l'un et de l'autre mode, et dans les trois protons.

5°. De la Cadence évitée.

147. La cadence évitée consiste à faire suivre l'accord de dominante d'un

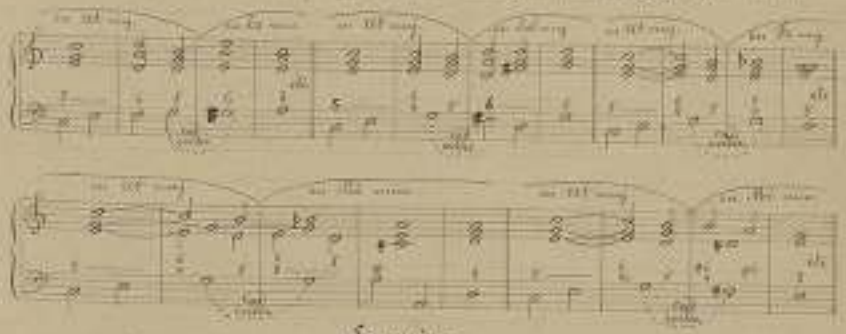
autre accord différemment au propriétaire, mais le plus souvent c'est un autre ton que celui indiqué par la tonique de la tonique.

Exemple.



148. Les formules de cadences évitées dont deux nombreuses dans tout ton, on y peut fondamentalement et formules spéciales (Voir au tableau les exemples pour les cadences de ton majeur).

Voici, pour le mouvement, quelques formules de changer évitée au [illegible] mouvement.



Exercice.

Transposer ces formules dans différents tons.

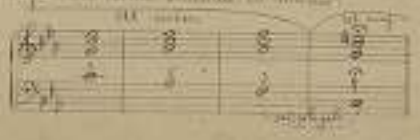
6°. De la Cadence plagale.

149. La cadence plagale est le mouvement de la sous-dominante sur la tonique. Elle est [illegible] sur le second portant l'accord parfait.

Exemples.

150. Quelquefois on emploie au majeur cette cadence, mouvement au mineur.

Exemple.



Exercices.

On se pénètre des formules de cadence parfaite enseignées au cours de la cadence finale.

Exercer dans tous les tons.

Exercices sur toutes les cadences.

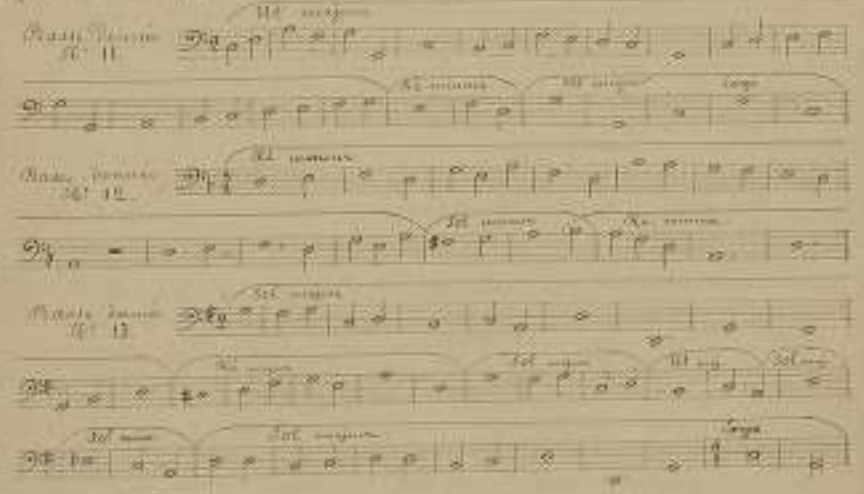
1°. Indiquer les cadences authentiques dans les tonalités qu'on a déjà étudiées.

2°. Rechercher et exécuter les cadences imparfaites dans les tons majeurs, mineurs, parallèles et homonymes.

3°. Faire des cadences finales dans le ton relatif, et dans les tons parallèles.

Exercices pour l'emploi des différentes cadences.

(Exécuter par cœur, puis à la prononciation, mais ensuite indiquer les cadences finales, authentiques par les cadences initiales.)



VI
De la Modulation.

151. La modulation est le passage d'un ton à un autre.

152. Il y a deux sortes de modulations: la modulation avec tons voisins, dite relatifs, et la modulation avec tons éloignés.

153. On appelle voisins ou relatifs les tons entre lesquels il n'y a pas plus d'une altération constitutive de différence.

154. Chaque ton, majeur ou mineur, peut avoir son principal, et cinq tons voisins.

Exemples.

Ton principal.

Ut majeur
(sans ♯ ni ♭ à la clef)

Tons voisins.

Fa majeur (un bémol à la clef)	**La mineur** (sans ♯ ni ♭ à la clef)	**Sol majeur** (un dièze à la clef)
Ré mineur (un bémol à la clef)		**Mi mineur** (un dièze à la clef)

Ton principal

La mineur
(sans ♯ ni ♭ à la clef)

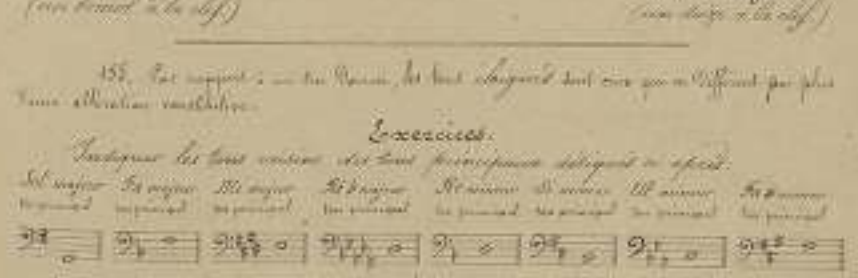
Tons voisins.

Ré mineur (un bémol à la clef)	**Ut majeur** (sans ♯ ni ♭ à la clef)	**Mi mineur** (un dièze à la clef)
Fa majeur (un bémol à la clef)		**Sol majeur** (un dièze à la clef)

155. Par suppléé : au ton Majeur, les tons éloignés dont ainsi que ne diffèrent pas plus d'une altération constitutive.

Exercices.

Indiquer les tons voisins des tons principaux désignés ci-après.



De la modulation aux tons voisins.

156. La modulation aux tons voisins est toujours naturelle et facile ; agréable.

157. Son effet se peut admirablement le ton voisin tout lequel on veut passer, en ne faisant immédiatement les changements nécessaires et caractéristiques.

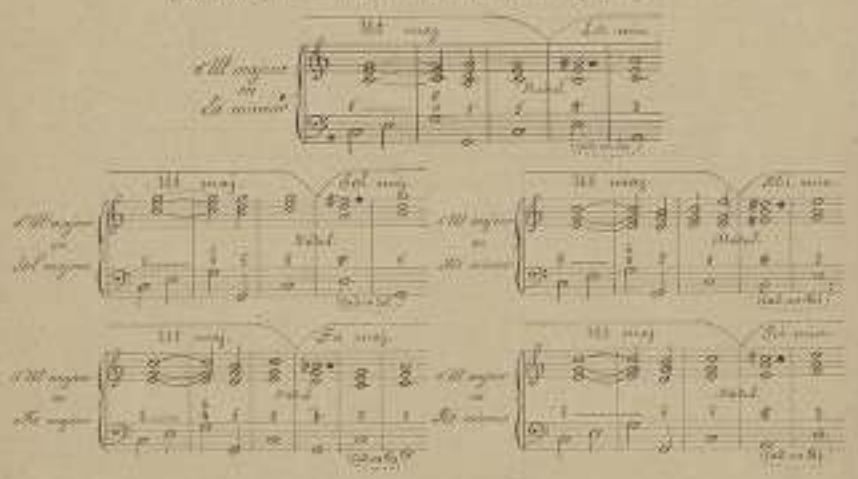
Par exemple, en ut ou ré majeur et l'on veut aller au sol majeur, il faudra entendre dans l'harmonie le fa dièze, note caractéristique du ton de sol par rapport au ton d'ut. Réciproquement, en ut mineur, la note caractéristique de la mineur devant sol dièze,

le mode correspondant du ton de fa serait et formel, etc.
Le ton de ré ne modulera à ton d'autres parties en majeur ou, le mineur qui
diffère le ton Dans l'égal en passe.

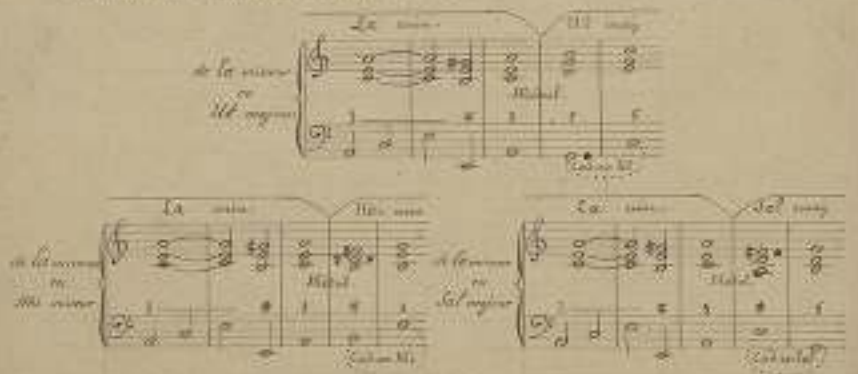
Exemples de modulations.

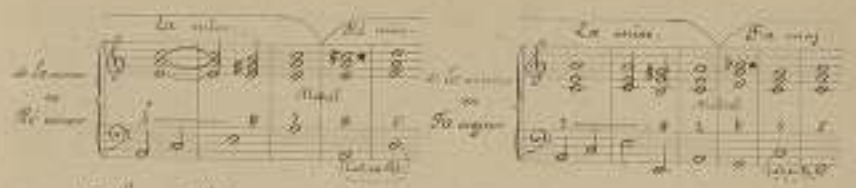
Du ton d'ut majeur, ton principal, à chacun des cinq tons voisins.

(Nous indiquons le mode correspondant par ■ majeur : ■)



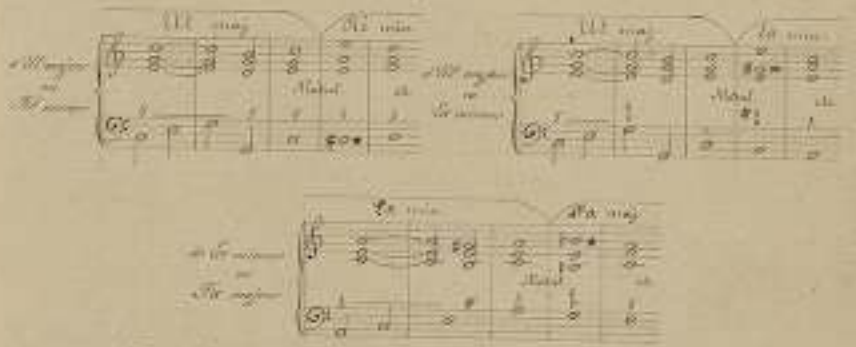
Du ton de la mineur, ton principal, à chacun des cinq tons voisins.





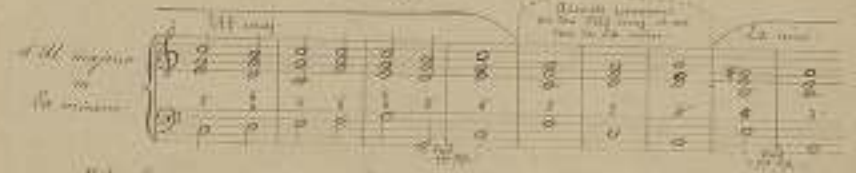
153. La modulation peut s'effectuer en majeur d'accords successifs.

Exemples.



154. Il indépendant en utilisant les tons tous l'un à l'autre, en majeur l'accord [illegible] [illegible] mouvement mais tous modulent, c'est-à-dire tous approchant par une composition, mais à différents [illegible].

Exemple.



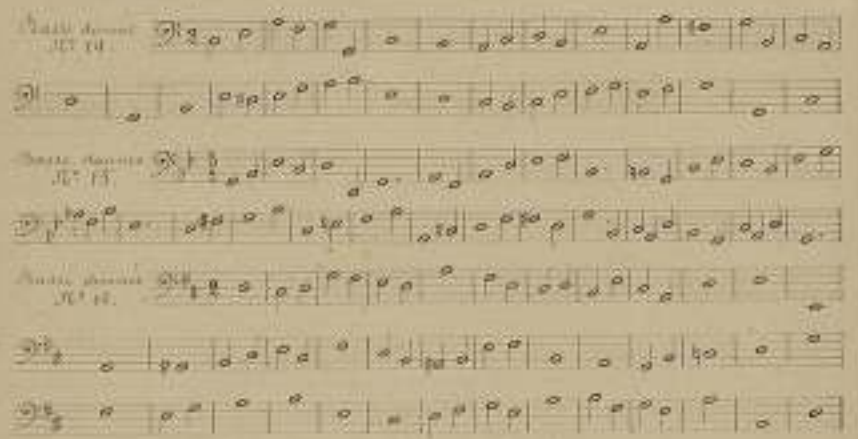
Note. Comme nous avons vu que le mouvement [illegible] de 6e majeur, que nous allons [illegible] la modulation, nous avons [illegible] plus [illegible] [illegible] et plus [illegible] [illegible] [illegible] plus.

Exercices :

1. Moduler sur mes tons voisins de Sol majeur et de Mi mineur.
2. Indiquer les modulations et les degrés de chaque tonalité dans les tons suivants sous les chiffres et en utiliser l'harmonie.
(Indiquer en majeur les mineurs, c'est-à-dire [illegible] le ton (■))

8. Accompagner ces mêmes leçons sur la basse chiffrée.

Leçons pour l'emploi de la modulation aux tons voisins.



De la modulation aux tons éloignés.

164. La modulation aux tons éloignés est moins naturelle et moins fréquente que la modulation aux tons voisins. Le mouvement en est plus énergique ; il nous amène aux abords du dernier ton, nous nous rapproche pour lui ainsi opposition à notre Ton complet (voyez 3e et 4e exemples).

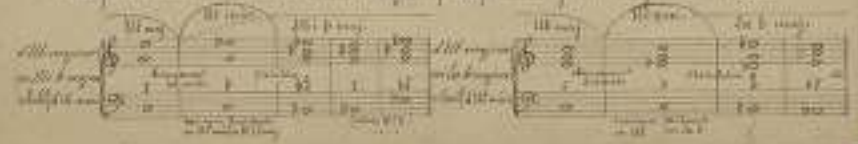
165. Chaque ton relatif ayant le droit de devenir à son tour ton principal, on pourrait, en calculant le nombre des tons l'un à l'autre, de ces mêmes relatifs et successivement mineur, parentés, relatifs, mineur, tous les plus éloignés du premier 3e Dièses.

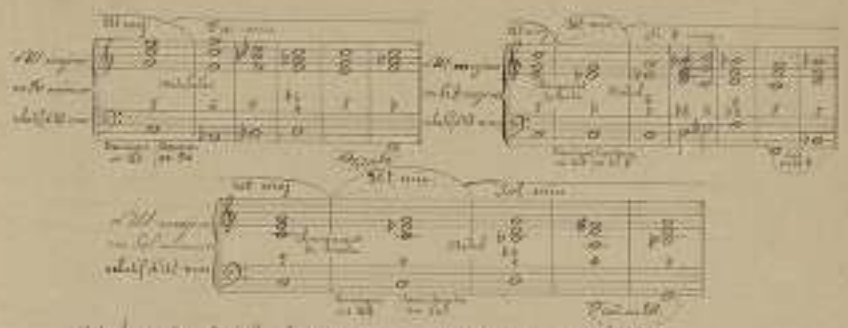
Mais ce nombre est limité, et la composition peut prendre de transposer l'Harmonie si il lui plaît, sans les inconvénients de passer par cette Gamme.

166. Sans calculer rigoureusement à ces tons éloignés les moyens principaux sont le changement de mode et l'enharmonie.

167. Si changeant le mode du ton où l'on est, on obtient des nouveaux relatifs fort éloignés de nous, puisque dans l'autre mode, pour le même relatif.

Exemples de la modulation aux tons éloignés pratiquée au moyen du changement de mode.



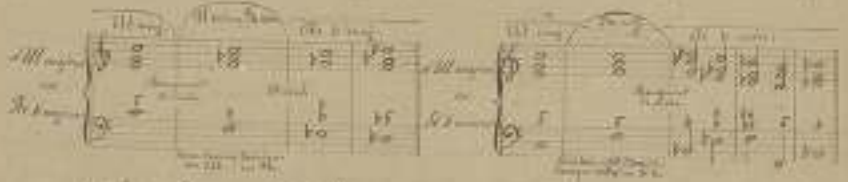


168. Quand, enfin, le changement de mode n'est pas assez radical.

Exemples.

169. Si à ce premier moyen on ajoute les nombreuses ressources offertes à l'oreille dans l'emploi successif des tonalités encore plus éloignées du ton primitif, que ne le sont les relatifs féminins pour le même ton dans l'autre mode.

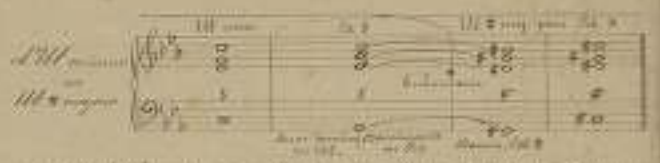
Exemples de modulations à des tons fort éloignés du ton primitif.



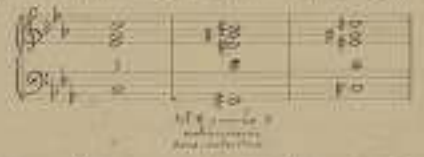
170. Le second moyen, l'enharmonie, consiste dans l'emploi des notes équivoques, c'est-à-dire celles qui, sous une même différence, sont prononcées identiques à l'oreille.

On sait tout le parti que peut prendre avec l'Enharmonie, pour conduire des tons en apparence fort étrangers l'un à l'autre.

Exemples



167. On peut indifféremment l'enharmoniser, en prenant comme le ton et plus simplement :



168. On peut encore employer des moyens de modulation, à savoir la substitution d'un mode à l'autre et l'enharmonie.

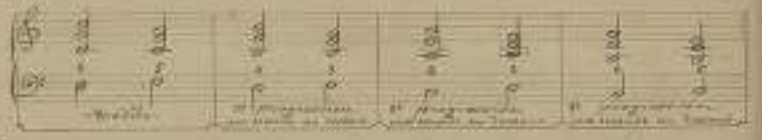
Exemple.

VII

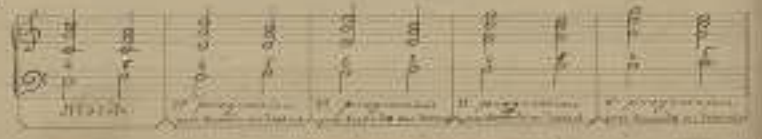
Des marches harmoniques.

169. On appelle ainsi la répétition uniforme, à un intervalle supérieur ou inférieur, d'une formule harmonique dont on nomme *motif*.

170. Chaque répétition du motif, dans le courant de la marche, prend le nom de *progression*.



Exemples

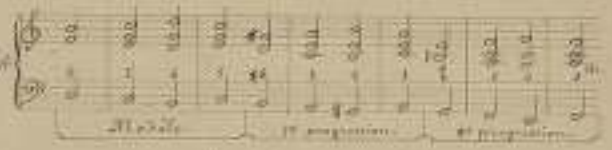


171. Il y a donc autant de marches harmoniques et de marches mélodiques.

172. Les marches mélodiques sont celles dans lesquelles on ne change pas de ton (comme dans les deux exemples précédents).

173. Les marches modulantes permettent toutes transitions en suivant l'oreille, et n'ont aucune des règles ordinaires de la modulation.

Exemple de marche modulante



174. Les marches mélodiques doivent leur à une mélodie fort importante ; c'est une, dans ces marches, l'uniformité de la progression fait partie une liaison logique de la première base caractéristique et différentielle. C'est pourquoi l'harmonie du morceau se répète à chaque progression, quel que soit le degré auquel elle s'applique.

(On peut voir, par exemple, dans les deux marches mélodiques qui précèdent, l'accord de sixte ajoutée sur la tonique et sur la dominante).

175. Mais le degré sur lequel repose la marche apparaît tout de même tonal, et tous peuvent reconnaître l'harmonie qui lui est propre.

176. La signature qui maintient la basse dans les marches doit rester également dans les différentes parties qui composent l'accord harmonique. (Voir les exemples précédents).

177. Cette marche uniforme de la mélodie n'exclut pas quelquefois, à partir d'abord, l'emploi d'intervalles mélodiques intégrants plus altérés que dans les progressions, tels, par exemple, dans la marche modulante qui précède, l'intervalle de quarte diminuée qui se trouve à la troisième mesure).

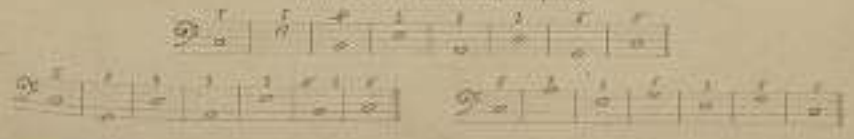
178. On doit, dans les marches, les quintes et les octaves cachées entre les parties extrêmes, pourvu que la partie haute ne fonctionne qu'un intervalle de seconde.

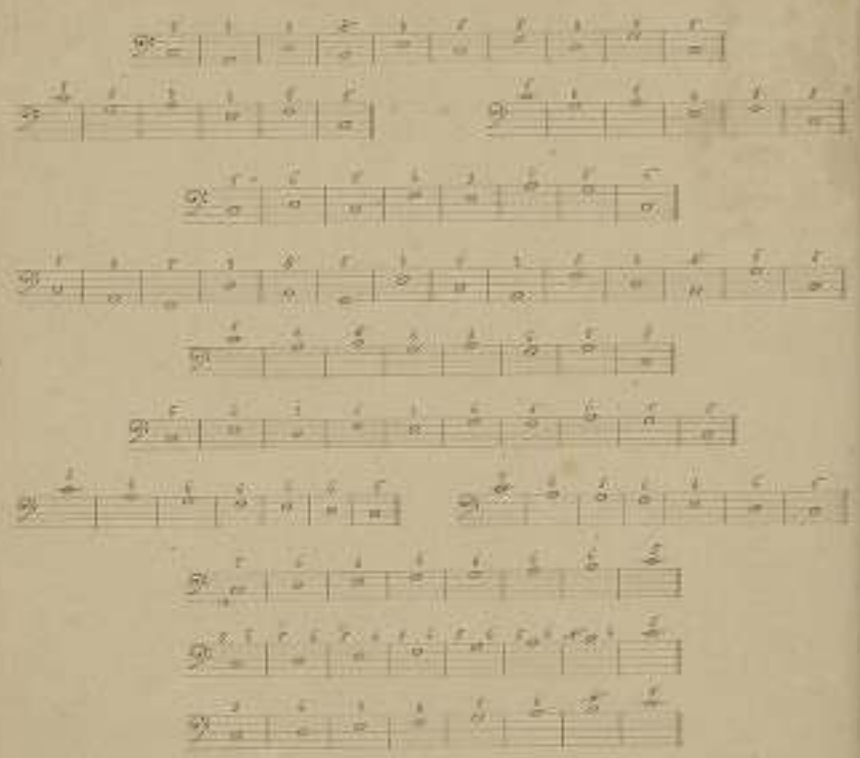
Exercices.

Nous allons maintenant donner quelques unes des principales marches en harmonie condamnée.

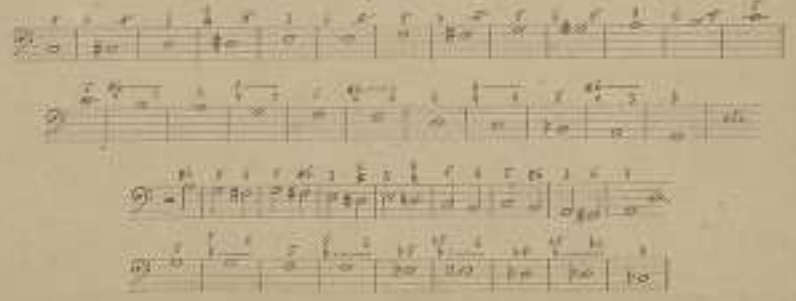
On disposera pour chacune de ces marches le motif et des progressions, puis on réalisera l'harmonie d'après le diagramme. Enfin on pratiquera ces marches sur le piano, les transposant dans différents tons.

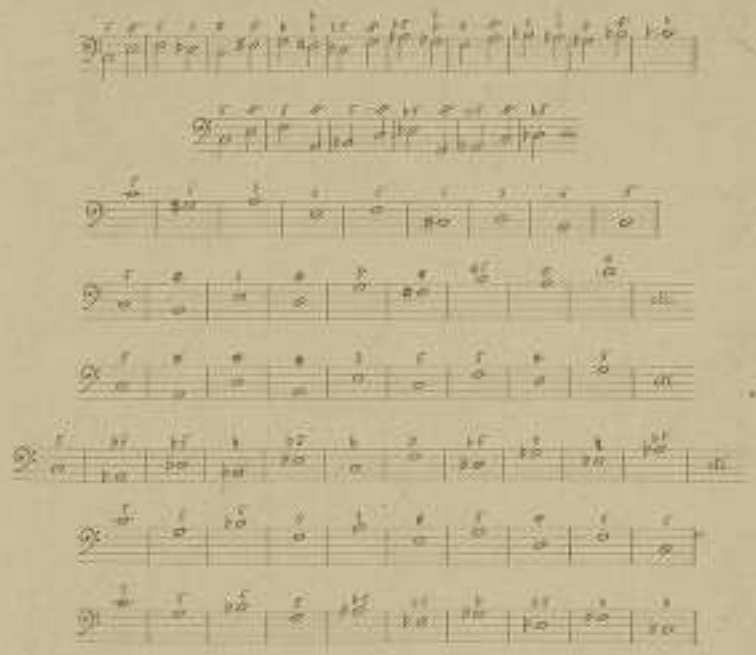
Marches harmoniques.





Marches modulantes.





On trouve dans notre Cours complet un travail fort étendu sur les marches harmoniques : le premier volume de cet ouvrage présente l'ensemble de toutes les marches à trois, et le second volume traite l'harmonisation de 100 marches nouvelles avec des variantes.

Fin de la première partie.

Deuxième partie.

Harmonie dissonante.

179. Cette harmonie résulte de l'introduction dans plusieurs dissonances dans les accords que nous venons d'étudier.

180. Les accords dissonants peuvent être produits en deux classes.

La première comprend ceux dont les dissonances ne sont pas besoin de préparation, ils forment l'harmonie dissonante naturelle.

La deuxième classe a pour objet les accords dans lesquels la dissonance doit être préparée; ils produisent l'harmonie dissonante artificielle.

VIII

Harmonie dissonante naturelle.

(Accords dans lesquels la dissonance n'a pas besoin de préparation)

Accord de septième de dominante,

Accord de neuvième de dominante, et de septième de sensible.

1.

Accord de septième de dominante.

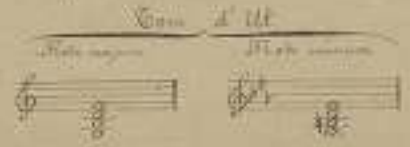
Constitution et étendue

181. C'est accord est l'accord parfait sur la dominante auquel on ajoute la septième mineure.

Il est Quint majeur de tierce majeure, quinte juste et septième mineure.

Exemple.

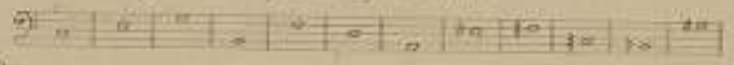
182. La disposition de l'accord de septième de dominante est la même pour les deux modes.



Exemple.

Exercices.

Former l'accord de septième de dominante sur chacune des notes du mode, et indiquer à chaque fois l'accord.



Exposition

183. L'accord de septième de dominante se présente en plus grand nombre que tous les autres accords. Voici quelques raisons pour la tonalité.

184. C'est pourquoi est aussi l'une des cadences en usage plus stable que on se permet faire les simples accords consonnants.

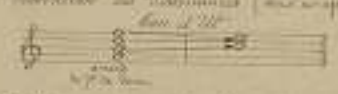
185. Par cette même raison, l'accord de septième de dominante est un précédent agent pour opérer la modulation.

Il est apte pour l'emploi de l'accord de septième de dominante dans le mode et l'harmonie à se traiter.

Résolution

186. Quelques notes de l'accord de septième de dominante doivent pour leur mouvement à l'accord suivant, se porter vers un point déterminé; mais la tierce de l'accord doit la note sensible du ton dont elle est majeure, à la tonique, et la septième doit descendre d'un degré, conformément à la loi de résolution des dissonances (voir ci-après § 211).

Exemple.



187. L'obligation de cette tendance d'une interrelle en l'un accord vers une autre interrelle en un autre accord, est ce qu'on nomme résolution.

188. La résolution naturelle de l'accord de septième de dominante a lieu sur l'accord de tonique et produit la cadence parfaite. Alors la dominante de septième se résout sur la tierce de l'accord de tonique.

Exemple

Conditions spéciales

189. Les notes dont la marche est contrariée ne peuvent être toutes quelques leurs résolutions toutefois, quelquefois d'une octave.

Exemples.

Chiffrage.

188. L'accord de septième de dominante se chiffre par 7, 5, 3 indique la septième de la note sensible.

Exercices.

On doit avoir l'accord de septième de dominante, suivi de sa résolution sur l'accord de tonique dans tous les tons, il faudra indiquer la résolution de la septième et de la note sensible, comme dans les exemples ci-dessus.

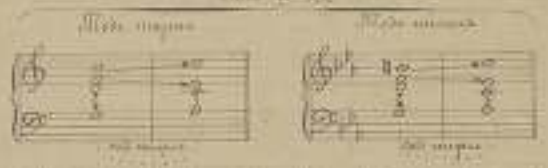
On pourra en jouer, dans tous les tons, les thèmes de vocalises proposées en y introduisant l'accord de septième de dominante.

De l'emploi de l'accord de Septième de dominante dans le mouvement contrarié.

191. L'accord de septième de dominante suivi de sa résolution naturelle sur la tonique, peut commencer un ton ou, la mélodie parfaite.

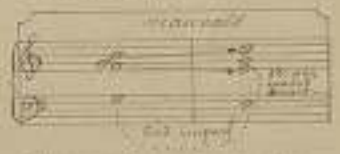
192. Cet accord peut être employé en outre dans le mouvement contrarié de septième et la basse de l'accord de dominante conservant ensuite leur résolution naturelle.

Exemples



193. Dans un cas d'abolition de l'accord de septième de dominante dans le mouvement imparfait, à cause de l'arbre mélodique par mouvement direct entre la basse et la résolution de la septième, la mélodie naturelle prononcant de la résolution vers l'harmonie, il devient indispensable, même dans les parties intermédiaires.

Exemple.



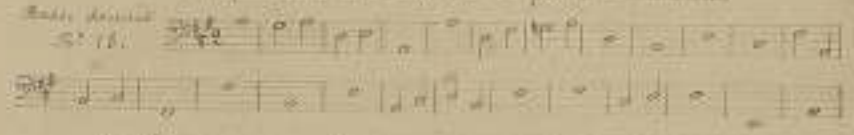
194. Enfin l'accord de septième de dominante peut être employé dans les cadences rompues, mais en prononcant plus loin. § 195.

Exercices.

Chiffrer pour exécuter des leçons demandées. En indiquer les résolutions. Accompagner un morceau lisant sur la basse chiffrée dans des tons différents.

Leçons pour l'emploi de l'accord de septième de dominante

Indiquer les résolutions numérées par les résolutions



On pourra en donner multiplier ces exercices, en introduisant l'accord de septième de dominante dans les leçons que nous avons à l'étude de l'harmonie fondamentale.

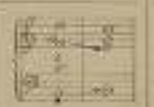
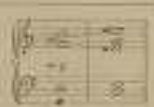
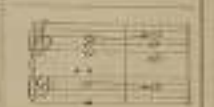
Renversements de l'accord de Septième de dominante.

195. L'accord de septième de dominante fournit trois renversements.

196. Les notes de l'accord fondamental peut être employées à un renversement initial ou second. Dans les renversements, les intervalles qui forment l'accord sont renversés.

197. Le tableau suivant présente l'accord de septième de dominante et ses trois renversements, avec leur nom, leur composition, leur chiffrage et leur résolution naturelle.

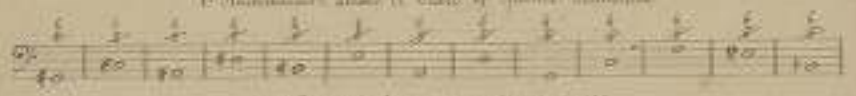
Accord de Septième de Dominante et ses trois renversements

	Accord de Dominante	1er Renversement	2e Renversement	3e Renversement
Sa composition	Accord de Septième de Dominante	Accord de Quinte et Sixte de Dominante	Accord de Quinte et Sixte	Accord de Seconde
Sa composition Sol	5e maj. 3e juste et 7e mineure	3e majeure 6e mineure et 4e majeure	6e majeure 4e juste 2e majeure pour la dominante	4e majeure 2e majeure et 2e majeure
Sa résolution naturelle	La Dominante	La Note sensible montant à la Dominante	La Note sensible montant à la Dominante	La Dominante descendant sur la Note sensible
Son chiffrage pour	7 5 3	6 3	4 2	2
Renversement (ex. Sol)				
Résolution naturelle	L'harmonie [illegible] et la note sensible [illegible] la tonique [illegible]	L'harmonie [illegible] et la note sensible [illegible] la tonique [illegible]	L'harmonie [illegible] et la note sensible [illegible] la tonique [illegible]	L'harmonie [illegible] et la note sensible [illegible] la tonique [illegible]

Exercices.

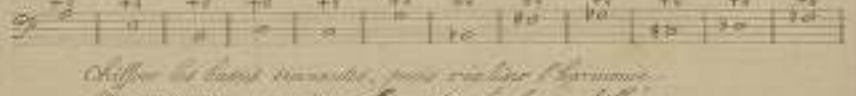
Comme dans les dernières positions, les accords ambigus se doublent. On aura donc à rechercher la résolution des notes qui doivent appartenir à un accompagnement allégé, et à désigner le bon emploi d'accords de sixième appartenant aux quatre fondamentaux dont il est question.

1° Renversement avec la Sixte et Quinte diminuée



2° Renversement avec la Sixte sensible

3° Renversement avec le Triton

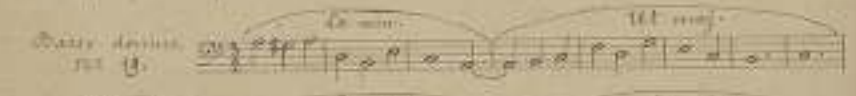


Chiffrer les basses ci-dessus, pour réaliser l'harmonie.
L'accompagnement est indiqué dans la basse chiffrée.

Note. Les formes offrant les conditions de résolution spéciales au emploi des accords de l'accord triporde des sont indiquées.
Il est donc les notes pour la Tonique dépend que nous Dominante et l'accord.

Leçon pour l'emploi de l'accord de Sixte et Quinte diminuée

Basse donnée No 19.

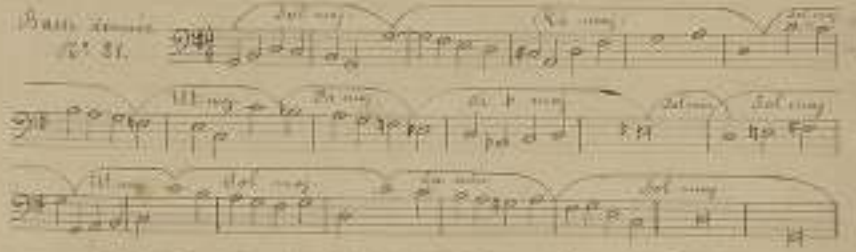


Leçon pour l'emploi de l'accord de Sixte sensible.

Basse donnée No 20.

Leçon pour l'emploi de l'accord de Triton.

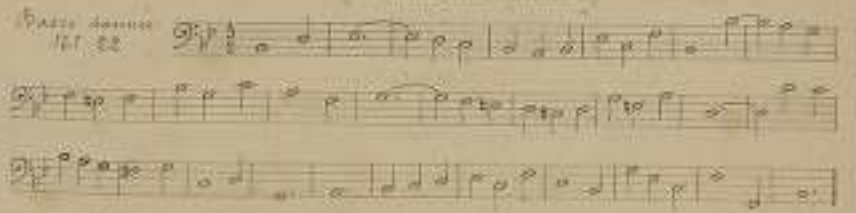
Basse donnée No 21.



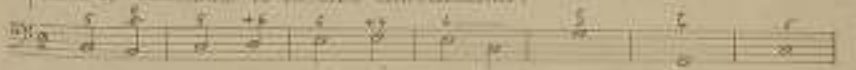
Autre leçon pour l'emploi de l'accord de septième de Dominante et de ses trois renversements.

(Résolution selon la tonalité)

Basse donnée No 22.



Puis, pour l'étude sur la durée, une formule contenant l'accord de septième de Dominante et ses trois renversements.



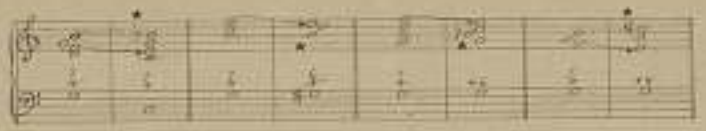
On devra jouer cette formule dans tous les tons majeurs et mineurs et dans les trois positions.

Résolutions exotiques de l'accord de septième de dominante et de ses renversements.

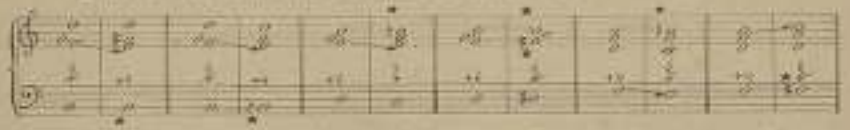
198. Jusqu'à présent nous avons fait monter les notes à ascendant allégé, sur leur point normal de résolution. Cependant, quand l'accord de septième de Dominante est employé dans les mêmes ordres (§ 198), on peut surprendre en retardant le mouvement conclusif de son mineur notes.

Les exemples suivants en sont :

Exemples de résolutions exotiques de l'accord de 7e de Dominante.



Exemples de résolutions entières du renversement de l'accord de 7e de dominante.



199. On voit par ces exemples que la note qui a fait que la résolution normale, en cas ordinaires, ou en fondamentale, pour aller à l'accord suivant qu'une intervalle doit point, mais bien le plus souvent.

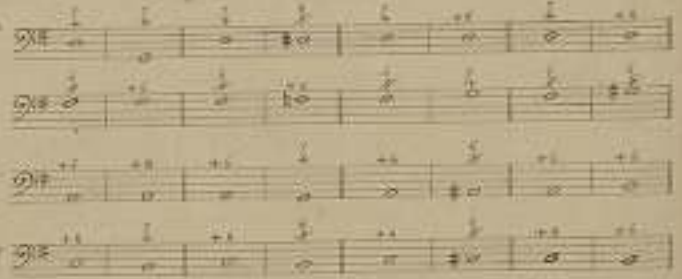
200. La résolution entière de l'accord de septième de dominante et de ses renversements peut aussi être une résolution simple par mouvement alternatif.

Exercices.

Résoudre les accords ci-après, exécuter la résolution normale ou entière des notes à mouvement obligé.

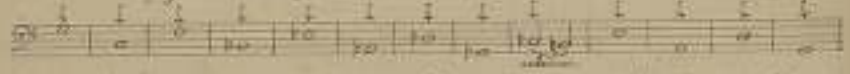
Préparer le mouvement des accords par la résolution entière.

Résolution entière.



Jouer ces accords dans les trois positions et les transposer sans difficulté tout.

Accompagner dans les trois positions de manière entière, ensuite faire de résolution entière.



Nous conseillons à notre Cours complet pour une étude plus approfondie de ces résolutions anormales. De plus, le Cours complet fournit un travail étendu sur l'emploi de l'accord de septième de dominante et de ses renversements dans les accordés harmoniques.

2

Accords de neuvième de dominante.

Définition de l'accord.

202. C'est l'accord de septième de dominante auquel on ajoute une neuvième majeure ou mineure, diatonique à la note.

Cor d'Ut

Exemples

Chiffrage

203. Ces accords se chiffrent par $\frac{9}{7}$. De plus on trouve souvent le 4 de l'équivalent mineur pour indiquer la nature de la neuvième.

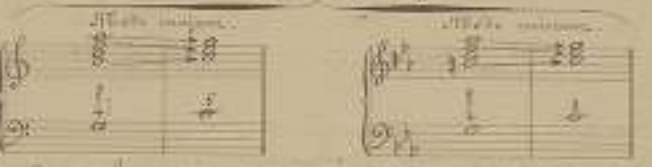
Résolution

204. Comme l'accord de septième de dominante, les accords de neuvième de dominante font leur résolution naturelle sur l'accord de tonique.

La Dissonance de neuvième doit se résoudre, comme celle de septième, en descendant d'un degré. La note sensible monte toujours à la tonique.

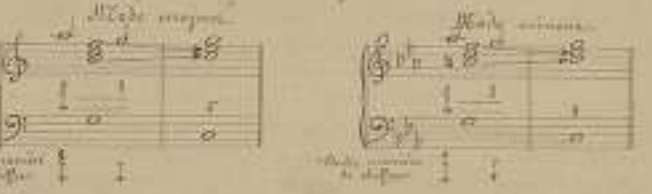
Cor d'Ut

Exemples



205. On peut faire résoudre la neuvième avant les autres notes de l'accord, en réservant alors l'accord de septième de dominante génératrice.

Exemples



Résolution des notes.

206. Il est évident qu'on ne peut résoudre ni la neuvième, ni la septième, ni la tierce, puisque la marche de ces notes est contrariée.

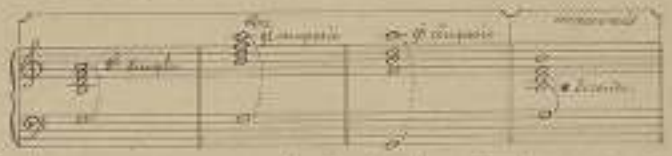
Suppression de notes.

207. On peut très bien supprimer la quinte dans cet accord.

Disposition des notes.

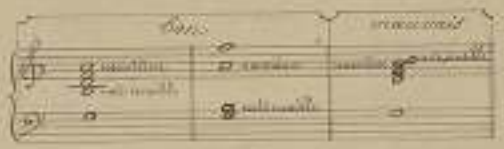
206. La neuvième doit toujours être placée au dessus de la dominante, à l'intervalle de neuvième ou octave. Cette dissonance ne pourrait être employée sous forme de seconde.

Exemples:



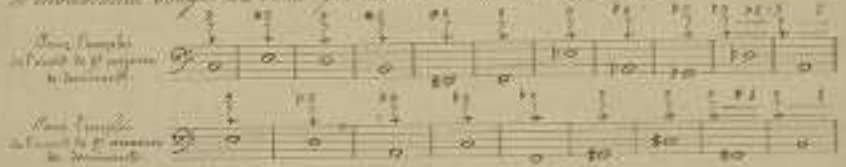
207. Pour l'accord de neuvième majeure, la neuvième doit toujours être placée au dessus de la note sensible (à l'octave de la fondamentale). (Il est bon de mettre dans la 1re partie cette ♯ qui donne la ♯.)

Exemples:



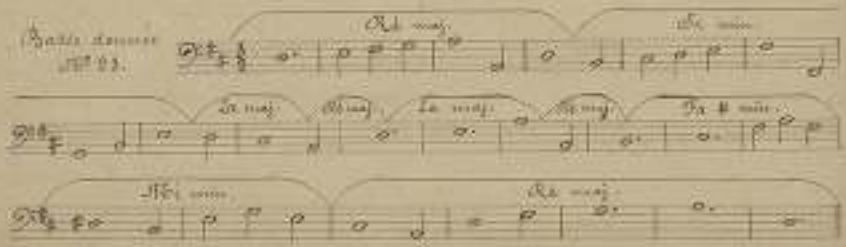
Exercices.

Ecrire les accords indiqués ci-après en employant la sensible et remplir l'instrument obligé des notes qui doivent monter ou descendre.



Chiffrer la basse suivante, puis résoudre l'harmonie.

Leçon pour l'emploi des accords de neuvième majeure et de neuvième mineure de dominante.



Exercice sur le clavier: accompagner sur la basse chiffrée les accords de 9e de dominante qui précèdent. Les faire suivre de leur résolution, puis la leçon N° 93.

Renversements des accords de neuvième de dominante.

208. Les renversements des accords de neuvième de dominante (avec fondamentale) sont peu usités.

Cependant, si l'on veut en faire usage, il faut avoir sur l'oreille les règles établies pour l'accord sans neuvième.

209. Les deux premiers renversements sont seuls pratiquables, au quatrième ils deviennent inutilisables. La dissonance de neuvième doit toujours être placée au dessus de la fondamentale.

Quant à la neuvième de chiffrer et d'employer ses renversements, on peut consulter notre Cours complet, tome I, pages 117 et 118.

3.

Accords de septième de sensible.

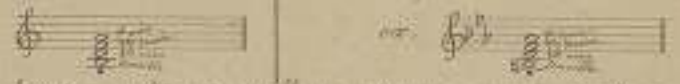
Notes constitutives de l'accord.

210. C'est l'accord de neuvième de dominante privé de sa fondamentale.

Cet accord s'établit sur la note sensible, et est composé:

dans le mode majeur: de tierce mineure, quinte diminuée et septième mineure.	dans le mode mineur: de tierce mineure, quinte diminuée et septième diminuée.

ex:



211. L'accord de septième de sensible du mode mineur est appelé accord de septième diminuée, à cause de la septième diminuée qui entre dans sa formation et que le distingue de l'accord de septième de sensible du mode majeur.

Chiffrage.

212. L'accord de septième de sensible du mode majeur se chiffre par 7 ♭ (l'accord de septième diminuée part 7).

Résolution naturelle.

213. Les accords de 7e de sensible (de l'une et de l'autre sorte) font leur résolution naturelle sur l'accord de tonique.

La septième et la quinte diminuées descendent d'un degré et la note sensible, qui est à la basse, doit monter à la tonique.

Exemples:

214. On peut faire résoudre le septième avant les autres notes de l'accord, en commençant par l'accord de septième de dominante quelconque (Ex. de prononcer successivement).

Mode majeur — Mode mineur

Exemples.

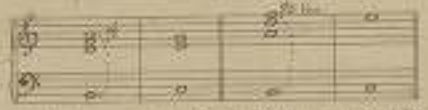
Résolution et suppression de notes de l'accord.

215. Comme nous l'avons déjà fait observer, on peut s'abstenir de résoudre les notes qui ont un mouvement déterminé.

216. Si l'on supprime une note, on peut faire la tierce (la quinte de l'accord de première génération).

217. Dans l'accord de septième de sensible du mode majeur il est bon de placer à la partie supérieure la septième ou la quinte dominante.

Ex.



Toutes les notes de l'accord de septième dominante peuvent être mises à la partie supérieure.

Résolution entière.

218. Outre la résolution naturelle, l'accord de septième de sensible contient celui du mode mineur, peut fournir une modulation successivement de résolutions entières, et terminer par la une des plus puissantes moyens de modulation.

Nous en donnerons quelques exemples après avoir présenté les renversements de cet accord. (Voyez 56 et suivants)

219. Note. L'accord de septième dominante est quelquefois employé dans le mode majeur. C'est une sorte d'emprunt fait par le dominante au mode mineur.

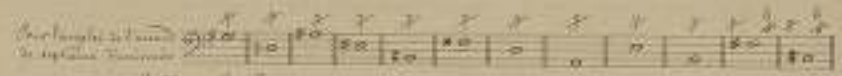
Ex.

Exercices:

Écrire, dans diverses positions, les accords majeurs et mineurs du mode majeur, la sensible, et marquer le mouvement obligé des notes qui doivent monter ou descendre.

Pour l'emploi de l'accord de septième de sensible du mode majeur.

Pour l'emploi de l'accord de septième dominante

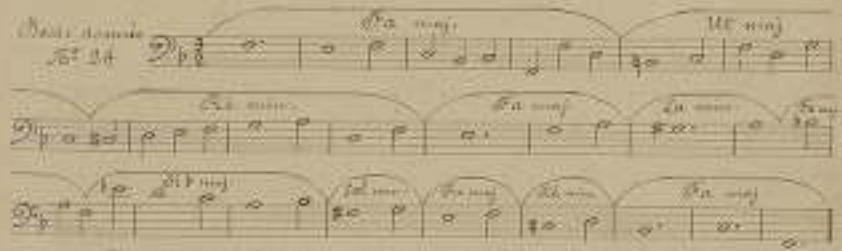


Chiffrer la leçon suivante, puis réaliser l'harmonie.

Leçon pour l'emploi de l'accord de septième de sensible.

(Mode majeur et mode mineur (accord de septième dominante))

Basse donnée N° 24



Exercices sur le clavier: accompagner sur la basse chiffrée les accords de septième de sensible avec leur résolution, pièce de leçon 24.

Renversements des accords de septième de sensible.

220. Dans les renversements de l'accord de septième de sensible du mode majeur, la septième de la note sensible peut toujours être placée au dessus de cette sensible, tels les exemples dans le tableau ci-après.

Ex. ici la renversement de la triade majeure au § 217.

221. Pour cette raison, le deuxième renversement de l'accord de septième de sensible du mode majeur ne peut être employé que sur un temps fort et avec préparation de la basse, comme harmonie "essentiellement consonante" (voir § 229 et suivants, et le § 141 et 142).

Exemple au tableau ci-après:

Accords de septième de sensible et leurs renversements.

Mode majeur

Mode mineur

Exercices.

Ecrire, dans diverses positions, les accords indiqués ci-dessous.
Il faudra marquer la résolution des notes qui doivent adoucir à un mouvement oblique, en leur mettre indiquer le ton et le mode auquel chacun de ces accords appartient, ainsi que l'accord fondamental dont il est dérivé.

(1) Renversement (sur la deux-sixte).

(2) Renversement (sur la trois-sixte).

(3) Renversement (sur la trois-cinq).

Chiffrer les Basses suivantes, pour en exécuter l'Harmonie.
Ou, mieux encore, l'accompagner sur la basse chiffrée les accords indiqués sous les résolutions, pour les basses données N°s 25, 26, 27 et 28.

Basse donnée N° 25. Sur l'exemple ci-dessus.

Sol min.

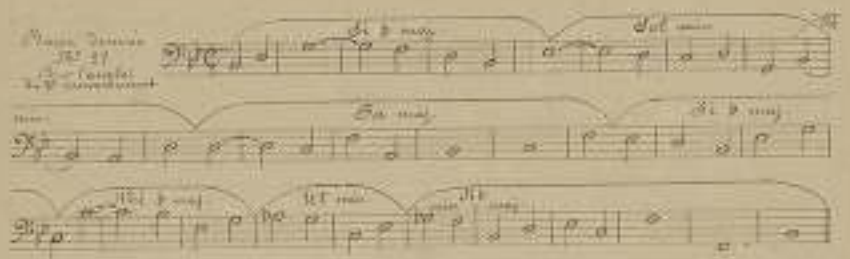
Sol min.

Sol min.

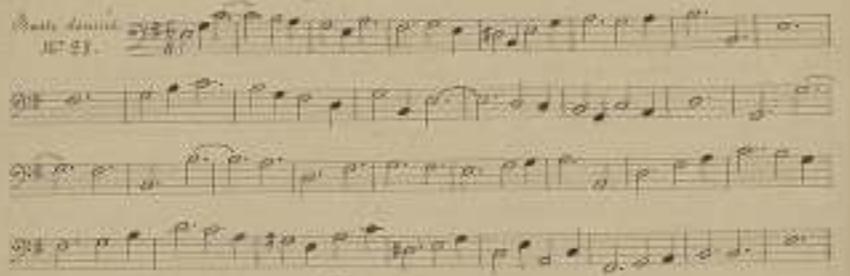
Sol min.

Basse donnée N° 26. Sur l'exemple ci-dessus.

Sol min.



Tous l'emploi des accords de 7e de seconde (du mode majeur et du mode mineur) et de leurs tons successivement.
(Résolution droite de la seconde).



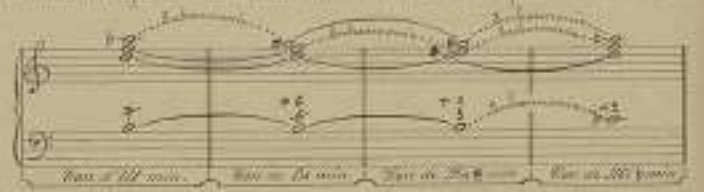
Résolutions évitées

des accords de Septième de seconde et de leurs renversements.

224. Nous avons dit (§ 218) que ces accords excluent plus que tout autre intervalle, le préférant à nos quatre sortes de résolutions exclues. Nous allons en donner quelques exemples.

225. Mais l'abus n'est signalé que particulièrement concernant le renversement de l'accord de septième dominante. Elle consiste dans la faculté qu'on a de les faire, dont il est formé de quatre fonctions, par leurs rapports enharmoniques, chacun des renversements d'un accord de septième dominante.

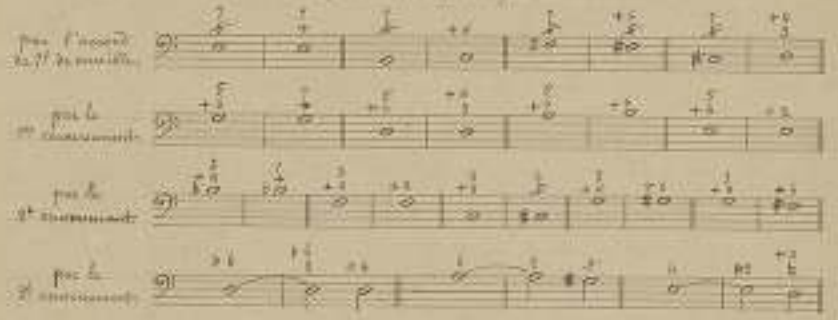
Exemple.



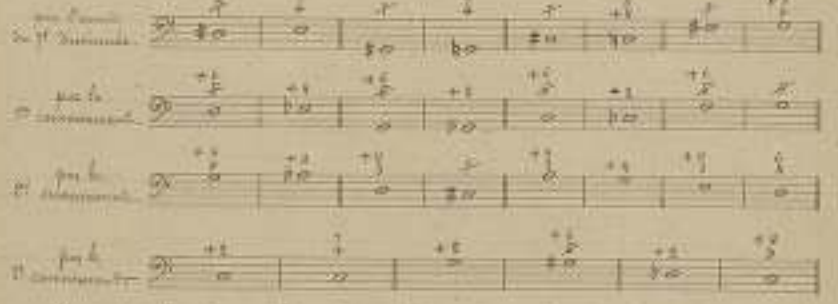
226. Par cette faculté d'enharmoniser, plusieurs tons fort éloignés les uns des autres, et par la possibilité de leur employer dans le mode mineur (§ 214), l'accord de septième

dominante dominante ou la sensible, on agrait pouvoir pour effectuer les modulations les plus difficiles en apparence.

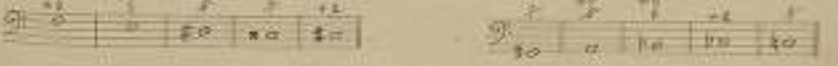
Exemples de résolutions évitées produites par les accords de septième de seconde.
(Accord du mode majeur)



(Accord du mode mineur, renversé, accord de septième dominante)



Successions formées par l'accord de septième dominante et ses renversements exclus, en passant de l'une à l'autre par résolution évitée.



en passant enharmoniquement de l'accord à chacun de ses renversements.

Exercices.

Résoudre l'harmonie des deux exemples ci-dessus, indiquer le caractère mélodique des notes et mouvement d'après le dessin et les paroles. Chanter d'abord seul, puis à deux, chacun prenant une partie. Accompagner ensuite sur le piano. Faire des mouvements dans les deux parties.

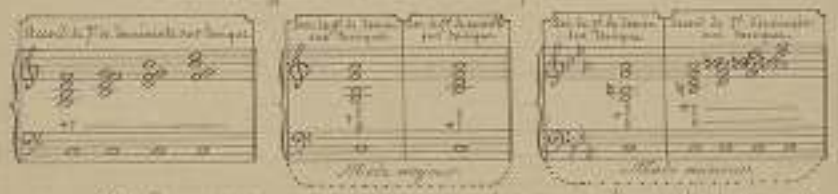
Nous arrivons à notre. Cette appellation pour un accord appartenant à une autre tonalité, mais que pour l'emploi des accords de septième de quatrième et de sixte ne se trouvent dans les accords harmoniques.

4.

Accords de septième de dominante, de deuxième majeure et 4e mineure de dominante, de septième de tonalité et de septième dominante sur la tonique.

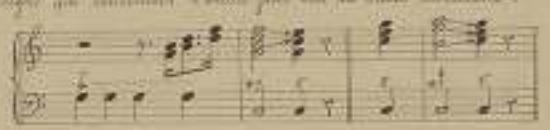
225. On peut employer l'accord de septième de dominante, le accord de deuxième de dominante et les accords de septième de quatrième, de sixte majeure et de sixte mineure, sur la tonique plus ou moins.

226. Ces accords se résolvent chacun dans les exemples suivants.



227. Ces appellations se résolvent toujours sur la tonique qui les a produites et descendent d'ailleurs toujours sur le degré qui précède immédiatement l'accord pris dans sa tonalité naturelle.

Exemple.



Chant des enfants.

Exercices.

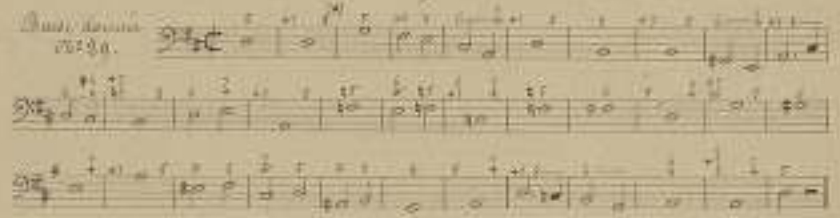
Résoudre les divers accords indiqués ci-dessus et le ton auquel ils appartiennent. Les résoudre en les faisant suivre de leur résolution naturelle. Marquer le mouvement obligé des notes qui doivent monter ou descendre.

228. Ces accords peuvent aussi quelquefois une résolution anormale et alors les mots peuvent leur employés en musique.

La leçon N° 29 fournira l'exemple de l'emploi de ces accords.

Ces dissonances, d'après les chiffres, les tonalités et les résolutions normales ou irrégulières, peuvent rendre l'harmonie en marquant le mouvement des notes indiquées à leur résolution.

Duos dessinés N° 30.



Accompagner cette leçon sur le deux chiffres.

Chacun de ces points, l'élève pourra s'exercer à produire l'harmonie sur plus des mêmes thèmes, mais avec l'accord plus fréquent, mais étant une partie très différente qu'en commencant dessus.

Ces commencements doivent faire des différents accords que nous avons mis ensemble, lequelle doit naturellement appartenir à l'accord dont on l'accompagne.

Pour les accompagnements, de toutes les manières possibles, des groupes de deux notes supérieures, de trois notes et de plus grand nombre.

Ces exercices sont préparés à la page 88 et suivantes, où l'on trouve en même temps des exemples de ce travail.

Enfin on accompagnera conformément aux indications qui y sont jointes. Les chants doivent de la première fois exécutés N° 8 ordinairement (page 88).

Il sera bien de tout l'ordre spécial initial. De la préparation de l'harmonie sans mes chant-dessus (page 90 et suivantes).

IX

Harmonie dissonante artificielle.

(suite des leçons de l'harmonie sur les préparées)

229. On peut substituer dans un accord naturel une ou plusieurs dissonances à la substitution qui se trouve à l'accord naturel étant préparé et résolu.

230. Une dissonance est préparée quand le son qui la produit est la prolongation

(30) Le chiffre 6 indique l'accord parfait naturel ordinairement [illegible] de la fondamentale (voir la note du §70).

de l'une des notes de l'accord fondamental.

232. Cette dissonance se résout en descendant d'un degré (ou bien en montant d'un demi-ton) sur une consonnance, ou, ce qui a bien plus souvent lieu, sur une dissonance appartenant à l'harmonie naturelle, telle que la septième de dominante, etc.

Exemple

233. La préparation doit être faite sur une consonance égale à celle de la dissonance, et elle doit, généralement, occuper le temps fort (voir les exemples précédents).

Exercice

sur la préparation et la résolution.

Résoudre la seconde ajoutée de manière à préparer et résoudre les dissonances indiquées par l'astérisque.

234. Tout accord parfait majeur, mineur, ou mineur de quinte diminuée peut recevoir l'addition d'une septième, pourvu que cette septième soit préparée et résolue (§ 229).

235. La résolution de cette septième doit s'opérer sur l'accord dominant, qui demande une notation fondamentale.

Exemples

Accord parfait majeur — Accord parfait mineur — Accord de 5e diminuée

Harmonie simple en mouvement

Addition de la 7e

Addition en conservant une prolongation

236. Il ne faut pas croire qu'on ne peut faire la notation de l'harmonie, lorsque la septième, puisque la résolution analogue de ces septièmes ne demandait pas notation.

237. Les Accords suivants se distinguent par 7.

On peut employer à l'effet de signer l'abréviation pour indiquer au Dessus dominant qu'il doit résonner pour indiquer la préparation de la septième ou de la tierce. (§ 17 et 53).

Que bien c'est une note étrangère substituée momentanément à une note intégrante qu'elle ne doit pas remplacer.

Harmonie naturelle

Exemple

Les mêmes accords avec prolongation dissonante

Si, pourtant, on donne bien à la septième diminuée qui précède le mi une durée de septième ajoutée par prolongation. Mais alors la résolution manque d'élégance.

Les notes qui précèdent les dissonances appelées notes, dont nous avons parlé ailleurs.

1.

Accords de septième ajoutée par prolongation.

238. Tout accord parfait majeur, mineur, ou mineur de quinte diminuée peut recevoir l'addition d'une septième, pourvu que cette septième soit préparée et résolue (§ 229).

239. La résolution de cette septième doit s'opérer sur l'accord dominant qui demande une notation fondamentale.

Exemples

Accord parfait majeur — Accord parfait mineur — Accord de 5e diminuée

Harmonie simple en mouvement

Addition de la 7e

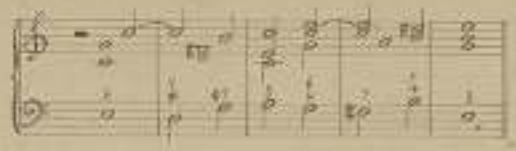
Addition en conservant une prolongation

240. Il ne faut pas croire qu'on ne peut faire la notation de l'harmonie, lorsque la septième, puisque la résolution analogue de ces septièmes ne demandait pas notation.

241. Les Accords suivants se distinguent par 7.

On peut employer à l'effet de signer l'abréviation pour indiquer au Dessus dominant qu'il doit résonner pour indiquer la préparation de la septième ou de la tierce. (§ 17 et 53).

Exemple.



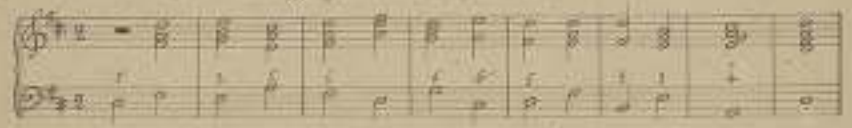
238. Ces dissonances se placent généralement au temps fort (§ 232), cependant on les emploie aussi dans les temps faibles, quand le temps fort qui précède a la même consonne que cette dissonance. (Voir la 4e mesure de l'exemple précédent).

239. De tous ces accords de septième artificielle, celui qui se pratique sur le second degré (le sus-tonique) est le plus usité.

Exercice.

Introduire pendant ou avant de jouer le successif de septième dans la succession d'accords que voici.

Modifier le chiffrage en conséquence.



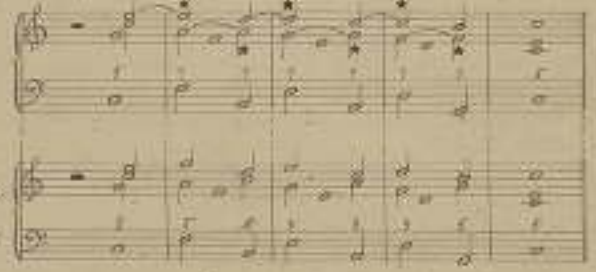
(Se référer le exemple de ce chapitre à la page 97.)

Emploi dans les marches harmoniques.

240. Les dissonances artificielles peuvent être employées dans les marches harmoniques.

241. La marche de trois accords de quinte et descendante de quinte permet l'emploi de la septième par prolongation sur chaque accord.

Exemple.



La même marche sans les prolongations.

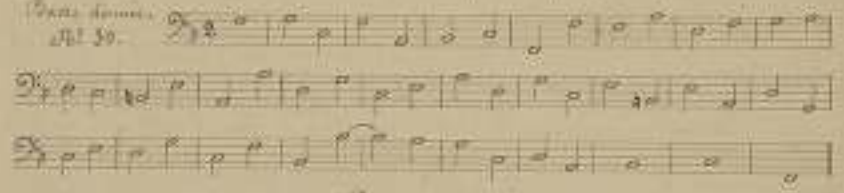
Exercices.

1. Jouer la marche de sixièmes qui précède dans tous les tons et dans les tons majeurs.

2. Chiffrer la basse suivante, jouer en quelques tons majeurs.
3. Accompagner cette basse sur la basse chiffrée.

Pour l'emploi des accords de septième par prolongation.

Basse donnée. No 50.



Renversements

des accords de septième par prolongation.

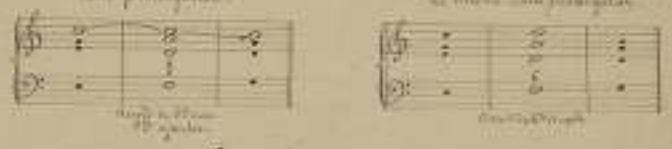
242. Les accords sans prolongation renversés sont, comme les accords naturels, employés dans les conditions.

1er renversement.

243. Le premier renversement est un accord de doubles, employé à accords sans prolongation pour l'effet d'une prolongation. Les 3 mineures sont et doivent être précédées et suivies de la diffère pour 3.

244. La quinte doit se résoudre en descendant d'un degré.

Exemple.



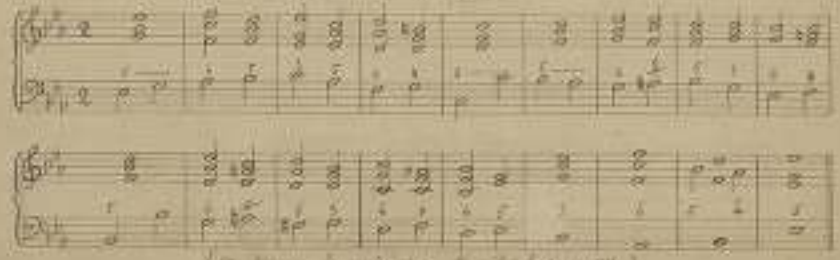
Sans prolongation.

La même avec prolongation.

Exercice.

Introduire, pendant ou avant le renversement, dans la succession d'accords ci-avant, les prolongations chromatiques d'un accord [illegible] et quinte.

Modifier le chiffrage en conséquence.

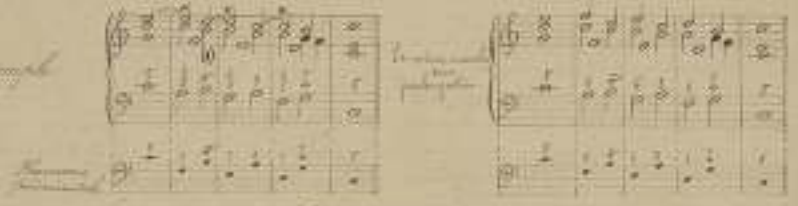


(Se référer le exemple de ce chapitre à la page 97.)

Emploi dans les marches harmoniques.

285. Les accords de tierce et quinte se présentent naturellement sur une basse montante à un degré du temps fort au temps faible et descendant d'un 3e du temps faible au temps fort : c'est le premier renversement de la seconde de septième.

Exemple



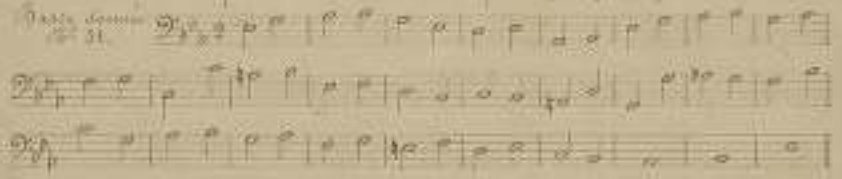
Exercices.

Jouer les accords de tierce et quinte en chacune des trois clés et chanter les trois positions.

Chiffrer la basse donnée ci-dessous, pour montrer l'harmonie.

Accompagner cette mélodie d'une basse chiffrée.

Pour l'emploi des accords de tierce et quinte par prolongation.



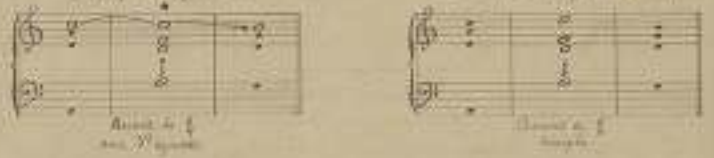
2e renversement.

286. Le Deuxième renversement est un accord de quarte et sixte, souvent employé comme tierce par l'effet d'une prolongation. On le nomme accord de tierce et quarte, et on le chiffre par $\frac{4}{3}$.

287. La Tierce peut se résoudre en descendant d'un degré.

Avec prolongation. — La même sans prolongation.

Exemple.



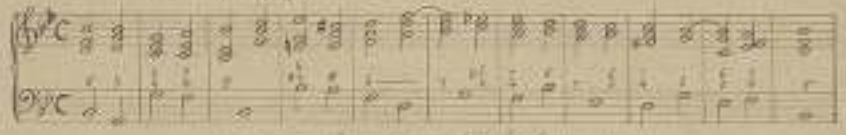
Accord de $\frac{4}{3}$ avec 7e ajoutée — Accord de $\frac{4}{3}$ simple

(1) Note. On ne peut omettre la septième que lorsque cette note a pour de l'octave que cette dernière peut convenablement exister entre la basse et la note haute de cette septième (voir à ce sujet une défense analogique § 99).

Exercice.

Introduire, partout où cela se pourra, dans la mélodie ci-dessus, les accords de tierce et quarte, par prolongation de la basse et en intercalant l'accord de tierce.

Modifier le chiffrage en conséquence.



(Ce travail se trouve à la page 17.)

L'emploi de l'accord de tierce et quarte étant très rationnel, nous en trouvons peu de leçons spéciales pour l'étude de ce renversement.

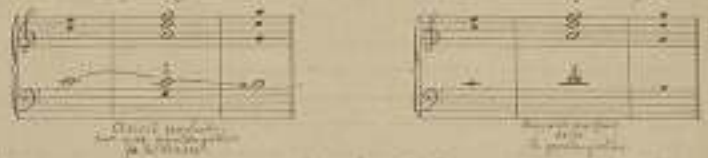
3e renversement.

287. Le troisième renversement prend le nom d'accord de seconde. Il se compose de seconde, quarte et sixte, et il se chiffre par $\frac{2}{4}$.

288. La Seconde est la note de basse qui se compose d'un degré conjoint et se résoudre en descendant d'un degré.

Avec prolongation. — La même sans prolongation.

Exemple.



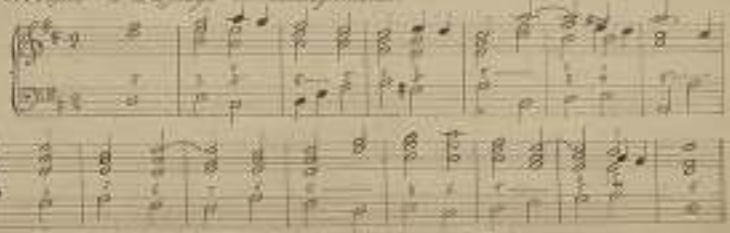
Accord de seconde avec la 6e ajoutée — Accord de seconde simple

289. On voit que cet accord, que la prolongation intercalée rend à la basse l'harmonie nécessaire et l'accord de tierce et quarte, exigent pour fondamentale la note placée une septième au-dessous (ou une seconde au-dessus) de la note de basse.

Exercice.

Introduire, partout où cela se pourra, dans la mélodie ci-dessus, les accords de seconde, par prolongation de la basse et en intercalant l'accord de seconde.

Modifier le chiffrage en conséquence.



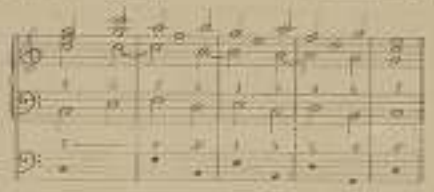
(Ce travail se trouve à la page 17.)

Exemples dans les marches harmoniques

251. Les marches de tonalité se pratiquent naturellement sur une suite de notes équivalentes directement par leurs marques. C'est le 1er mouvement de la marche fondamentale de septième.

Exemples :

La marche monotone dans les prolongations



Exercices :

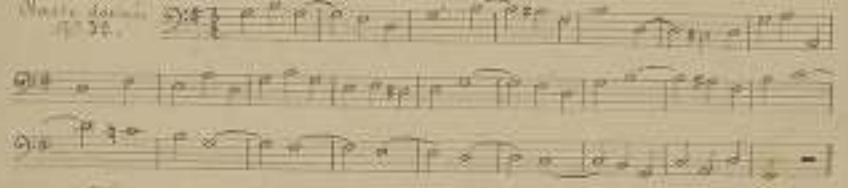
Jouer dans tous les tons et dans les trois positions, la marche de seconde et de septième.

Chiffrer la basse donnée ci-dessus, pour indiquer l'harmonie.

Accompagner cette marche depuis sur la basse chiffrée.

Jeux complets de l'accord de seconde.

Marche donnée N° 36.



(Chant donné N° 40.)

2

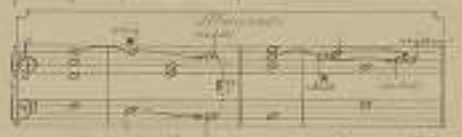
Dissonances produites par le Retard des notes intégrantes.

252. On peut retarder une ou plusieurs notes d'un accord (§ 224) pourvu que la dissonance résultant de cette ~~[illegible]~~ de la note intégrante sur § 229, 230 et 231.

235. Le dissonance provenant du retard comporte généralement un temps fort et se résolvant sur un temps faible.

250. Un ou plusieurs accords, pour convenablement rendre l'idée ou l'émotion entre la résolution de la dissonance et une faculté quelconque inférieure ou supérieure.

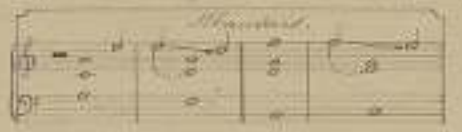
Exemple :



253. La dissonance, ou la résolution retardée, ne peut être sensible.

254. Enfin on ne doit pas faire résoudre en même temps la dissonance et la note qui résolut, quand bien même ce ~~[illegible]~~ notes seraient prises dans des valeurs différentes. (*)

Exemples :

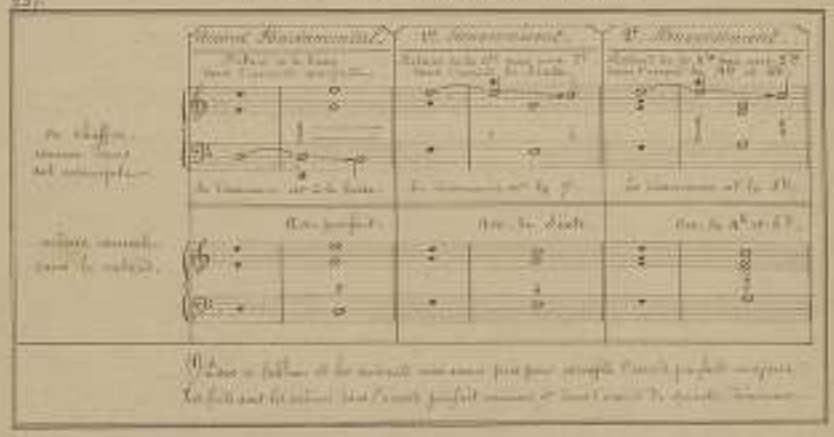


Nous allons faire connaître ici dissonances générales de l'étude particulière de chacune des agrégations formées par le retard des différentes notes des accords consonants.

Retard des notes intégrantes dans les accords consonants.

Retard de la Fondamentale. (1)

257.

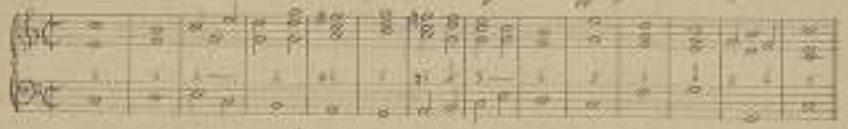


(1) Dans ce tableau, et les suivants, nous avons pris pour exemple l'accord parfait majeur. Les faits sont les mêmes dans l'accord parfait mineur et dans l'accord de 7e dominante.

(*) Il y a les exceptions à cette règle, pour notes. Accord complet, tome II. § 215.

Exercice.

Intercalez, partout où cela se pourra, le retard de la fondamentale dans la succession d'accords ci-après. Modifiez le chiffrage en conséquence.

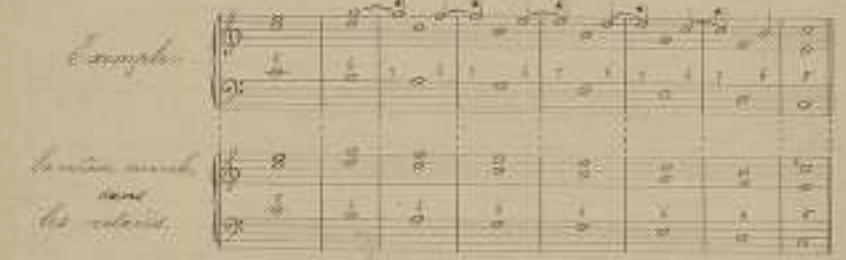


(Ou bien, vous le trouvez du ou du mal à la page 57.)

258. C'est dans la forme du premier renversement (7 ordinairement la 6e dans l'accord à deux) que le retard de la fondamentale est le plus usité.

Exemple des accords fondamentaux.

259. Le accords harmoniques où il se produit le plus naturellement est ceux dont l'accord 7e dérive. Notez que nous laissons momentanément pour règle empirique.



(Ou mieux encore. Cours complet pour toutes cordes.)

260. On rencontrera fréquemment la difficulté qui consiste entre un septième (ainsi que de suite) et les accords de septième ajoutée par prolongation.

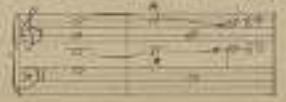
Nous avons vu la septième dont un complémentaire Ejecté = l'accord ordinaire d'un premier se résoudre sur le même fondamentale.

Mais les exemples qui vous rencontrent ordinairement la septième dont le note de tête n'est indépendante, (dont elle tient ordinairement la place), ajoutée la résolution naturelle dont changement de fondamentale.

Les premiers accords renfermant la quinte comme note intégrante, ne donnent ordinairement, n'étant que les accords 7e étant, ne la manquant pas. (1)

(1) Ce qui ne empêche ajouter une quinte à la 7e dominante de la note, quoique alors cette quinte ait un peu étrange par ce fait des progrès dans l'accord précédent et suivant de la note en même temps que la septième et l'accord.

Exemple.

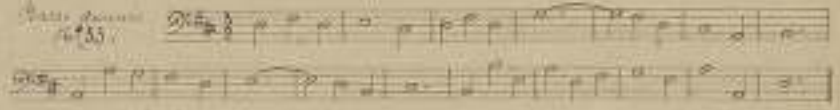


Exercices.

Tirez dans tout ce dont le ensemble de septième qui précède.
Chiffrez les deux mesures ensemble, puis ensuite l'ensemble.
Transposez cette leçon sur la basse chiffrée.

Sous l'emploi du retard de la fondamentale dans les accords ordinaires :

Basse chiffrée No 55.

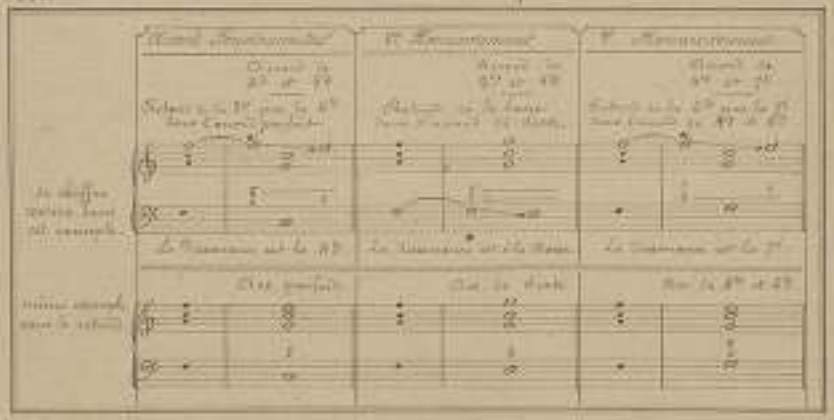


(Chorale [illegible] No 11.)

Note. Nous ne tirons et la [illegible], mais n'oublions pas la [illegible] qui peut leur donner la place [illegible]. Nous [illegible] à notre [illegible] pour [illegible] plus [illegible].

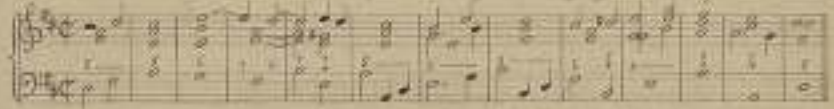
Retard de la Tierce de la fondamentale.

261.



Exercice.

Intercalez, partout où cela se pourra, le retard de la tierce de la fondamentale dans la succession d'accords ci-après. Modifiez le chiffrage en conséquence.



(Ou bien encore le [illegible] à la page 57.)

262. C'est à l'état fondamental (accords de quarte et quinte) que le retard est le plus utile. Le 4e correspondant (accord de seconde et quinte) se rencontre moins fréquemment — surtout pour la seconde harmonique.

263. La marche harmonique est accord de quarte et quinte que l'emploie le plus naturellement est celle dite sur une basse montante de quinte, et descendant de quarte (correspondant à basse ascendante de quinte qui forment la marche d'accords de septième § 241).

Exemple.

Le même exemple dans les intervalles

Autre modulation

(Voir exercices. Cette marche de fin, marche harmonique est surtout le retard de l'accord fondamental dans la marche ascendante et basse descendante).

Exercices.

Jouer sur tous les tons, les marches harmoniques d'accords de quarte et quinte.
Chiffrer la basse chantée N° 58, pour réaliser l'harmonie.
Accompagner cette basse sur la basse chiffrée.

Dans l'emploi du retard de la 3e de la fondamentale, doubler accords continuellement.

Basse chantée N° 59.

(Chant donné N° 18.)

Retard de la Quinte de la fondamentale.

264. Le retard par la note supérieure, de la quinte de la fondamentale, dans les accords composés de tierce et sixte (accords renversés du sixte).

Exemple.

Le même exemple dans les intervalles.

Ce retard, en définitive, par descendre, n'a pas de marche, surtout lorsque prononcé et ne devant pas lier à une note spéciale. (1)

Retard de l'Octave de la Fondamentale.

265. La dominante doit toujours être en rapport de consonance avec la fondamentale, ce qui fait cette agrégation comme pour l'accord de consonance de dominante, cette impossibilité le mouvement qui forment cette dominante à la basse.

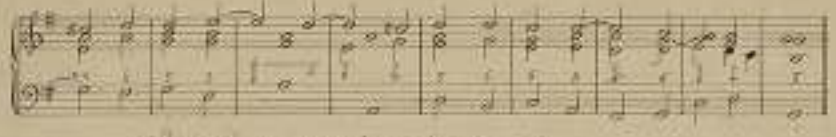
D'ailleurs cette agrégation n'est guère usitée que à l'état fondamental.

	Accord fondamental	Renversements.
Le chiffre comme dans les exemples.	Retard de l'8e pour la 5e. — La dominante est la 5e	Le 4e et le 6e correspondent tout pour contre le 8e est impossible. (Du quatrième bien entendu. Voir exercices Chant N° 60 pour exercices sur les renversements fondamentaux, et sur la marche de 4e et 5e du chiffrage et d'harmonie.)
Même exemple, dans les intervalles.	Même proportion	

Exercice.

Indépendamment, pratiquer sur cette marche harmonique, le retard de l'octave de la fondamentale dans la dominante, d'abord à 4 parties, chiffrage les chiffrages et contrepoinces.

(1) Il est bien entendu, Mais tout en le retard de la 4e et de la fondamentale dans la marche ascendante, quand on rencontre [illegible] Ce retard [illegible] Voir exercices Chant N° 60 [illegible] la marche [illegible] qui [illegible] et [illegible] à une [illegible] agrégation.



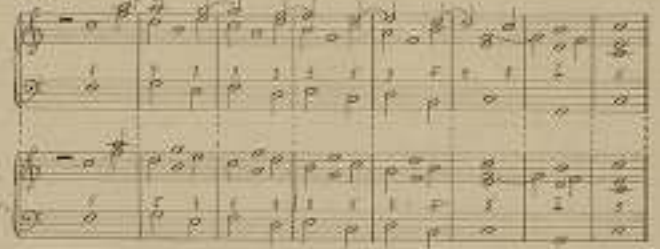
(Le corrigé de ce travail est à la page 98.)

Emploi sur la marche harmonique.

266. Une basse montant de seconde en temps faible en temps fort, et descendant de seconde de temps fort en temps faible, est notée différemment, disposée pour former une marche de seconde.

(Ce mouvement est sous le rapport diatonique, le contraire de celui sur lequel la marche tonale en dictée est fondée § 205.)

Exemple :

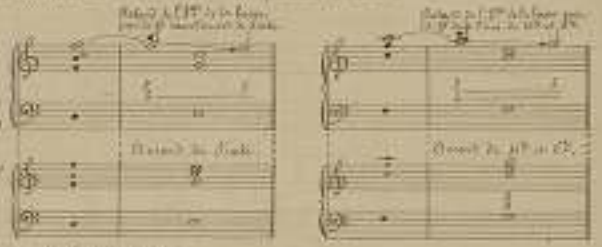


La même marche sous les intervalles.

(Voir aussi notre Cours complet d'entier marches n° 8.)

267. On peut encore obtenir la discordance de seconde par le retard de l'octave de la basse dans les accords de sixte et de quarte et sixte.

Exemples :



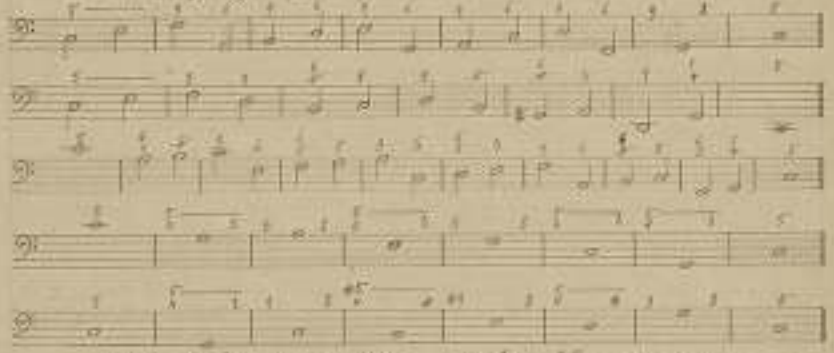
Ces retards sont peu usités.

268. On remarquera que la discordance de seconde, dont il vient d'être question, peut n'exister qu'en apparence, pour être préparée par l'octave à partir des intervalles qui amènent la résolution de cette seconde.

Exemple :

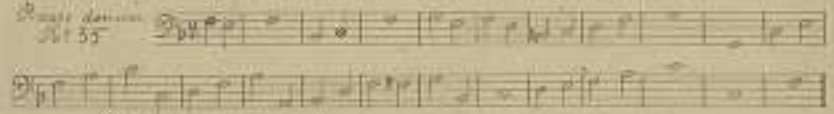
Exercices.

Jouez dans tous les tons, la marche de seconde que précède.
Modulez, pour pratiquer en passant les marches et harmonies discordantes.



Chiffrez la basse donnée N° 55, pour indiquer l'harmonie correspondante, et trouvez la basse chiffrée.

Pour l'emploi du Retard de l'Octave.



(Chant donné N° 13 et l'exercice qui suit, voir page 34.)

Retard des notes intégrantes dans l'harmonie dissonante naturelle

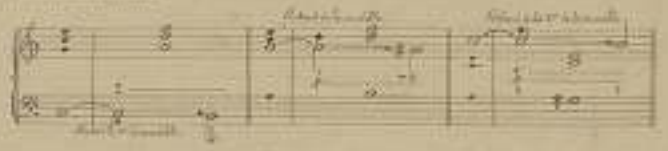
269. Le retard des notes intégrantes dans l'harmonie dissonante naturelle se pratique de la même manière que dans les accords modulants. Il est donc facile à l'élève d'appliquer et indiquer aux diverses notes dont les accords sont formés, et de la nature complète des superposition que le résultat.

Deux notes. Cours complet d'harmonie de ses superposition et l'objet d'une étude spéciale, mais nous voulons seulement ici de présenter les plus usitées.

(Retard de la Tierce de la fondamentale dans l'accord de septième de dominante et des renversements.)

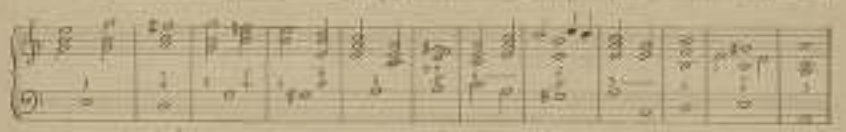
271. On remarque ici que le mi ♮ du ré ♯ de la note sensible tient les accords de septième de quatrième et sixte successivement, et quelquefois avec le retard de la tierce et de la tonique dans l'accord de septième dominante et les successivement.

Exemples.



Exercice.

Intercaler, par chacun, retards dans les successions d'accords ci-après.
Employer le retard en contrepoint.



(Le corrigé de cet exercice est à la page 98.)
On pourra, en outre, s'exercer à intercaler des accords retardés dans quelques-unes des leçons précédentes.

X

Autres artifices harmoniques.

produisant de nouvelles agrégations.

1°. Les altérations.
2°. Les pédales.

1.

Des altérations.

272. On nomme altération un artifice qui consiste à élever ou à abaisser d'un demi-ton chromatique une ou plusieurs des notes d'un accord.

273. L'altération accidentelle (c'est-à-dire celle produite par le dièse, ou par le bémol ou le ♮) doit se résoudre en montant d'un demi-ton chromatique.

Exemple.

274. L'altération accidentelle (c'est-à-dire celle produite par un bémol ou par un bécarre ou bien par le dièse) fait un retard en descendant d'un demi-ton chromatique.

Exemple.

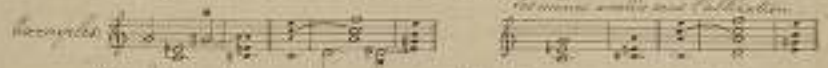
275. Quelquefois l'altération peut être employée en même temps que la note sur laquelle elle s'exerce.

Exemple.

276. Mais le plus souvent elle est prise arbitrairement, et elle produit chromatiquement un passage de l'intervalle contenu à l'accord.

Cette préparation a pour but l'obtention de certaines altérations.

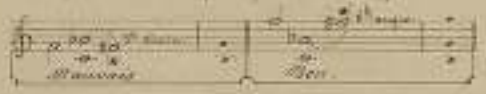
Exemples.



277. La note altérée, ayant un mouvement régulier d'altération, ne peut être retardée.

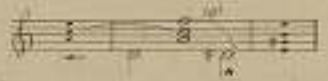
278. Quand l'altération fait partie, entre les parties extrêmes, de deux dominantes, il faut commencer et intercaler en plaçant des notes que le pourront en rapport de note suspendue.

Exemple.



279. L'harmonie moderne fournit également des exemples de l'emploi de l'intervalle de tierce diminuée; mais dans ce cas, il est bien que les deux notes de cet intervalle soient éloignées l'une de l'autre à distance de 10e au moins.

Exemple.



280. Il arrive quelquefois qu'un accord modifié par l'altération de l'une ou de plusieurs de ses intervalles prend l'aspect d'un autre accord connu, bien qu'il ne doive pas être confondu.

Exemples.

Dans le 1er exemple, l'agrégation fa, la ♭, ré ♭, ut ♭ peut être prise pour un accord altéré dans lequel le la ♭ est le ré ♭. De même, dans le second exemple, l'altération accidentelle de fa produit une agrégation semblable au 1er renversement de l'accord de 7e de dominante de ton de ré ♭.

281. Parmi le nombre infini d'agrégations que la fantaisie peut créer au moyen des altérations, il en est plusieurs qui ont un usage fréquent et certaines et qui, conséquemment, méritent

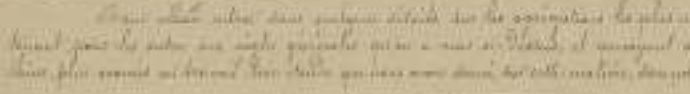
[illegible] à peut-être un sens spécial.

Tel est l'accord de quinte augmentée, telles sont les diverses applications rapides [illegible] de cette augmentée.

Nous allons [illegible] dans quelques détails sur les conséquences les plus [illegible], mais on trouvera pour les autres une règle générale qui est à mes yeux l'idée, et marquant au [illegible] les lois plus [illegible] et bien [illegible] qu'elles nous donne, sur cette matière, des notes [illegible].

Accord de Quinte augmentée.

232. L'inversion qu'on [illegible] avec [illegible] l'altération [illegible] de la quinte dans l'accord parfait majeur. (1)

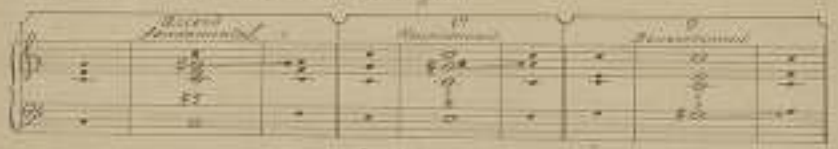


233. La résolution est [illegible] une règle générale que nous [illegible] (§ 275).

234. Cette altération s'emploie principalement avec [illegible] de tonique et de dominante.

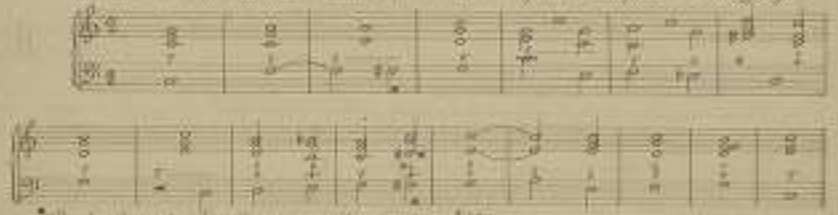
235. Le renversement de cette augmentée fournit [illegible].

236. L'exemple suivant présente l'accord de quinte augmentée sous la résolution, le renversement, et la [illegible] de chiffrage.



Exercice.

Introduire cette altération dans la succession d'accords ci-après. Accompagner dans le chiffrage.



* Altération [illegible] à l'accord sous [illegible] spéciale. § 230.

(Le corrigé de cet exercice est à la page 93.)

(1) L'accord de quinte augmentée résulte l'accord [illegible] de 3e majeure de la quinte [illegible].

Mais la note [illegible] qui dans cet accord forme la quinte augmentée, n'est [illegible] que le résultat d'une altération, et la tonalité de cette augmentée ne permet de l'employer que dans certaines [illegible].

Altération accidentelle de la Quinte et de la fondamentale.

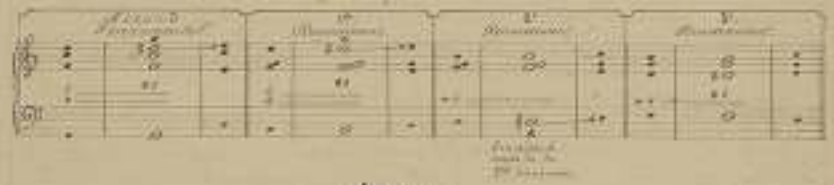
dans l'accord de septième de dominante et son Renversement.

237. L'altération accidentelle de la quinte dans l'accord de septième de dominante est assez [illegible].

238. Seulement il faut avoir soin, dans la disposition des parties, de placer la quinte augmentée au dessus de la septième pour éviter l'intervalle de trois dominantes (§ 171).

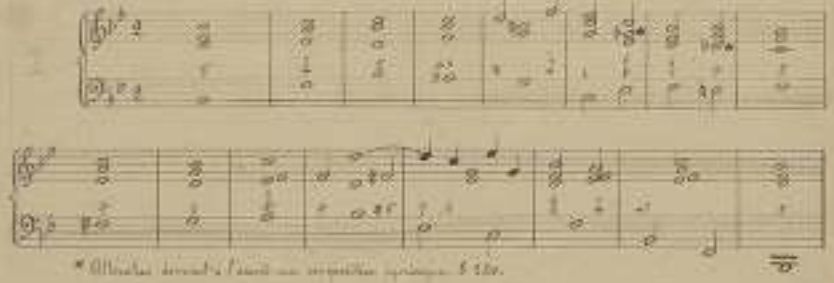
Dans cette manière le 2e renversement est [illegible].

239. Exemple donnant le chiffrage de la résolution [illegible].



Exercice.

Introduire cette altération dans la succession d'accords ci-après. Accompagner dans le chiffrage.



* Altération [illegible] à l'accord sous [illegible] spéciale. § 230.

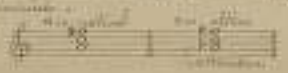
(Le corrigé de cet exercice est à la page 93.)

Accord de Sixte augmentée.

240. Dans cette dénomination générale d'accord de sixte augmentée, on comprend plusieurs [illegible] d'origine et de composition différentes, ayant d'ailleurs [illegible].

241. L'accord de sixte augmentée le plus simple est composé des intervalles de trois majeures de sixte augmentée. Il résulte de l'altération accidentelle de la fondamentale dans le premier renversement de l'accord parfait mineur. (1)

(1) Cet accord [illegible] sous des [illegible] différentes [illegible] de l'altération [illegible] de la Sixte de la [illegible] dans le 1er renversement de l'accord de quinte [illegible].



Exemple.

202. Cet accord se place sur la sus-dominante majeure, et il fait sa résolution naturelle sur la dominante. La basse doit descendre d'un demi-ton diatonique et la note supérieure monter d'un demi-ton également diatonique.

Exemple (Voyez le chiffrage et la résolution naturelle) — ou bien — On peut faire pour faciliter la lecture une note de passage

203. On fait aussi l'accord de sixte augmentée avec quarte augmentée. Il s'emploie et se résout de la même manière que le précédent.

Exemple — ou bien — ou encore

190. Enfin, on pratique l'accord de sixte augmentée avec quinte sur la sus-dominante

— ou bien — ou encore

205. Chacun de ces divers accords de sixte augmentée peut être le résultat d'une altération accidentelle de la tierce (comme dans les exemples ci-dessus), soit d'une altération accidentelle de la basse produisant une appoggiature analogue.

Exemple.

(Pour accords consécutifs voir l'exemple ci-dessus appoggiature [illegible] Chiffrage consécutif voir n° 8 [illegible] et à la page 222 à l'étude des altérations sur les [illegible] [illegible] dominante.)

206. Ainsi qu'on a pu le voir dans les exemples que nous venons donner, un accord de sixte augmentée peut être employé dans les deux cas indifféremment. Il est facilement distingué à ses signes sur la dominante.

Exercice.

Instructeur, dans la dominante d'ut majeur, l'appoggiature fondamentale des accords de sixte augmentée. Modifier le chiffrage en conséquence.

* Altération fondamentale appoggiature.

(Le corrigé de cet exercice est à la page 99.)

207. Outre la résolution naturelle sur la dominante, un accord quelconque peut [illegible] une résolution [illegible] de cette [illegible] et la plus [illegible] est celle qui [illegible] pour le rapport [illegible] entre l'enharmonie de sixte augmentée et celle de septième mineure, rapport qui permet de les confondre [illegible] sixte augmentée [illegible] dominante, et [illegible]

Exemple.

Les [illegible] [illegible] de l'emploi de cette enharmonie [illegible] deux [illegible] dirigeant l'une vers l'autre et tout [illegible] dans [illegible] quand elles sont bien [illegible].

Leçons pour l'emploi des altérations les plus usitées.

(Comme toujours chiffrer [illegible] l'harmonie, accompagner sur le chiffrage.)

Basse chantée N° 56.

(Chant chanté N° 40.)

Des Pédales.

208. On nomme **Pédale** (1) une note prolongée qui met la résistance de différentes harmonies à plusieurs reprises, cette note peut être étrangère.

209. Lorsque elle est appuyée sur une note sous laquelle [illegible] et finit cette [illegible]

(1) Cette expression vient de ce que chez l'Orgue, [illegible] pour l'harmonie) cette note [illegible] fait avec le pied sur un clavier spécial à cet effet.

300. Quoique les pédales appartiennent spécialement à la partie la plus grave, nous avons vu toutes de leurs fonctions [illegible] Les pédales tout à la partie supérieure, et dans une partie intermédiaire.

On a donc six pédales.

Inférieures, quand la note tonique est à la basse.

Supérieures, quand elle est placée à la 1re partie.

Intermédiaires, quand elle occupe une partie intermédiaire.

Des Pédales inférieures.

301. Les pédales inférieures sont les plus nombreuses et généralement les plus utilisées.

302. Elles se font généralement par la basse et sur la dominante.

303. La pédale de dominante est la plus usitée, on a quelquefois recours à une dominante plus basse.

304. On peut quelquefois faire les pédales inférieures de tonique et tonique sur celles de dominante, dans les modes, les prolongations d'accords sur [illegible] et on en voit dans le système harmonique et mélodique. (Voir [illegible] page 88 et suivantes.)

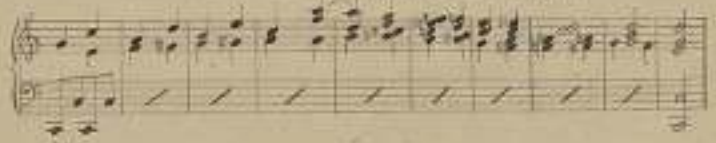
Ces pédales peuvent supporter toutes sortes de modes modulants, et même quelques programmes [illegible] à tout moment [illegible] que forment la pédale. La [illegible] est plus particulièrement spécialisée à la pédale inférieure de dominante.

305. On a [illegible] le plus souvent [illegible] les pédales inférieures, [illegible] de tonique [illegible] pour désigner les diverses modes que ces pédales peuvent supporter.

Exemples de pédales inférieures

Pédale sur la tonique (diffus)

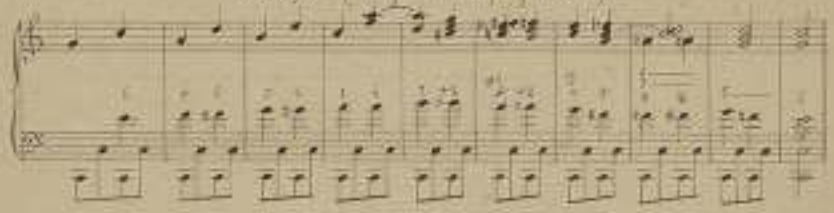
Pédale sur la tonique (sans diffus)



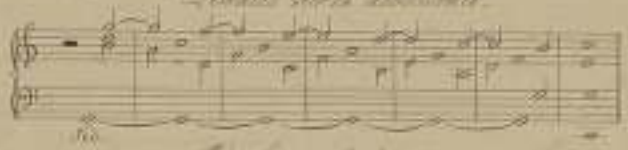
306. Pour se rendre compte du mode dans lequel est une pédale non diffus, il faut la calculer sur la partie qui sert immédiatement au dessus de la pédale.

Cette partie est généralement [illegible] le modèle dans l'harmonique, et c'est sur elle que l'on [illegible] les diffus qui représentent le mode.

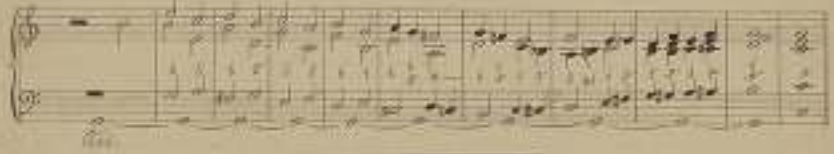
Exemple (suite de l'exemple précédent)



Pédale sur la dominante



Pédale mixte.

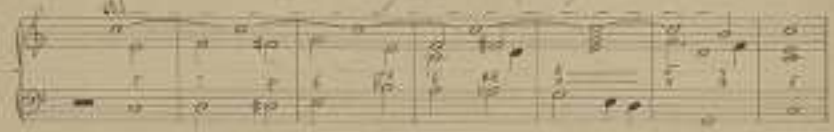


Des pédales supérieures et intermédiaires.

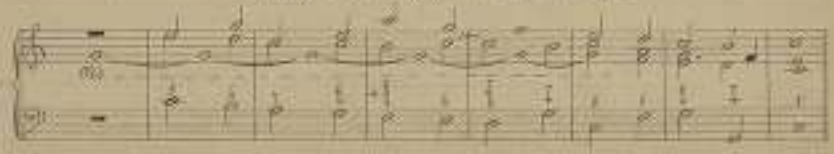
307. Ces pédales sont moins fréquentes et plus difficiles, par la prolongation de la tonique ou de la dominante.

En voici des exemples:

Pédale supérieure de tonique.

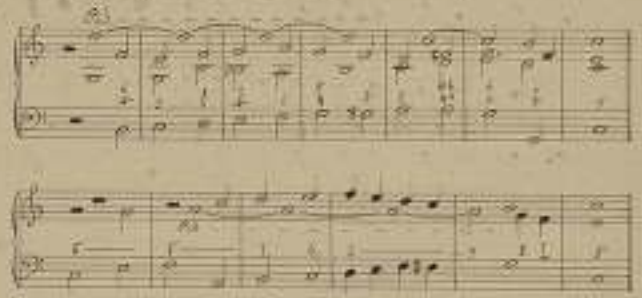


Pédale intermédiaire de dominante.



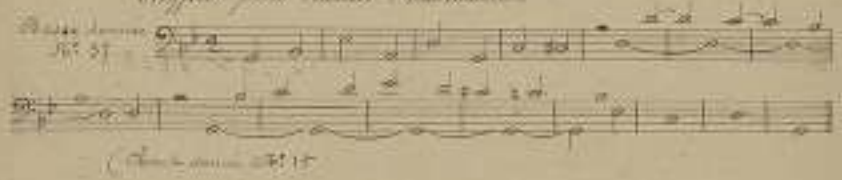
308. Outre la tonique et la dominante, les autres notes de la gamme peuvent aussi quelquefois tenir lieu qu'elles supposent un accord.

Exemples.



Leçons pour l'emploi des pédales

Chiffres pour noter l'harmonie.



Fin de la deuxième partie.

Troisième partie.

Notes étrangères à l'harmonie.

XI

Des divers ornements mélodiques.

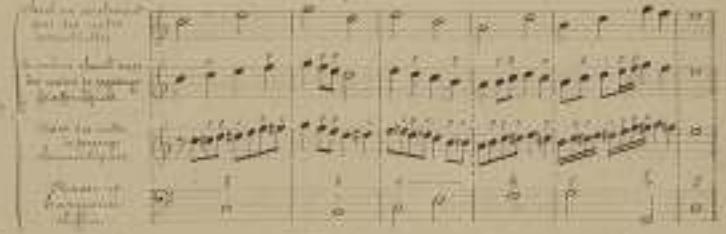
309. Outre les notes constitutives, c'est-à-dire, ce qui forment les accords qui constituent l'harmonie, on emploie dans la composition et les divers ornements des notes propres, des notes d'ornement étrangères à l'harmonie.

Nous allons indiquer brièvement les divers ornements mélodiques en commençant par les plus importants, puis les secondaires et quelques autres moins pratiques.

Des notes de passage.

310. On nomme notes de passage, les notes qui ne font pas partie de l'harmonie et qui sont intercalées entre deux notes consécutives de l'accord, à quelque distance qu'elles se trouvent l'une de l'autre, et qui servent à relier, régulièrement, de l'une à l'autre.

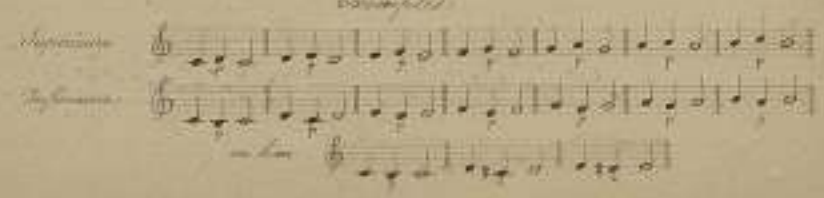
Exemples.



Lorsque les notes de passage sont plus nombreuses que les notes de l'accord, elles sont marquées par la lettre (p), et les notes de l'accord, chromatiques par la lettre (a).

311. La note de passage se place aussi entre deux notes consécutives ayant, en l'appelle alors harmonique ou brodée. Elle peut être commencée en dessous et doit toujours se terminer à une distance conjointe au commencement de la note consécutive.

Exemples.



Exemple

(1) Dans cet [illegible] exemple, le [illegible] se [illegible] par [illegible]. Mais [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible].

312. En général les notes de passage chromatiques doivent toujours [illegible] sur les temps faibles ou les parties faibles des temps. (voir les exemples ci-dessus).

313. On peut placer des notes de passage dans plusieurs parties à la fois, il faut alors qu'elles [illegible] en [illegible], en [illegible] ou par mouvement contraire.

Exemple.

314. Quelquefois, dépassant [illegible] dans l'accord, [illegible], des notes de passage peuvent produire une succession de quintes [illegible].

Exemple.

315. [illegible] des notes de passage sont de forme de [illegible] ou de notes [illegible].

Exemples.

en [illegible]

en [illegible]

Exercice.

Noter les notes de passage [illegible] dans l'exemple suivant, pour [illegible] l'harmonie de cet exemple dans des notes de passage.

Des Appoggiatures.

316. L'appoggiatura (1) est une note [illegible] de grande [illegible] et qui [illegible] par [illegible] une note consonante et quelquefois même une note de passage.

317. Contrairement à la note de passage, l'appoggiatura se place [illegible] sur les temps forts, ou sur les parties fortes des temps, ou en [illegible] ou [illegible] ou [illegible] de la note consonante, qui la suit et avec laquelle elle se [illegible].

318. L'appoggiatura supérieure est une note étrangère [illegible] de la note consonante avec laquelle elle se lie.

319. L'appoggiatura inférieure est toujours la note diatonique au [illegible] de la note consonante, et peut être par conséquent [illegible] au [illegible] de cette note, suivant le degré que [illegible] dans la gamme.

320. Les appoggiatures [illegible] sont en petites notes dont on note [illegible]. [illegible] les appoggiatures [illegible] de [illegible] le plus souvent [illegible] notes ordinaires [illegible].

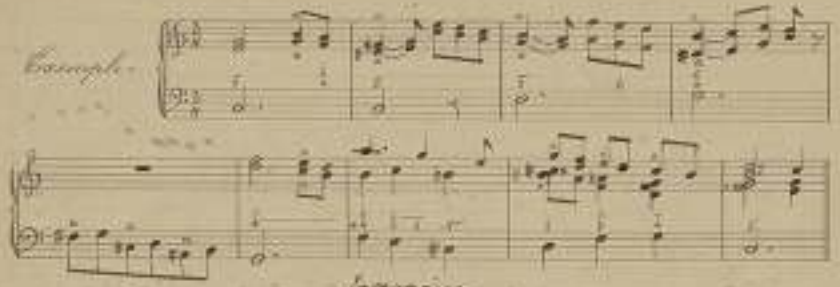
Exemple.

Dans cet exemple les appoggiatures sont indiquées par la lettre a.

321. L'appoggiatura est quelquefois dans toutes les parties, et peut [illegible] avec [illegible] dans plusieurs à la fois, en [illegible], en [illegible] ou par mouvement contraire.

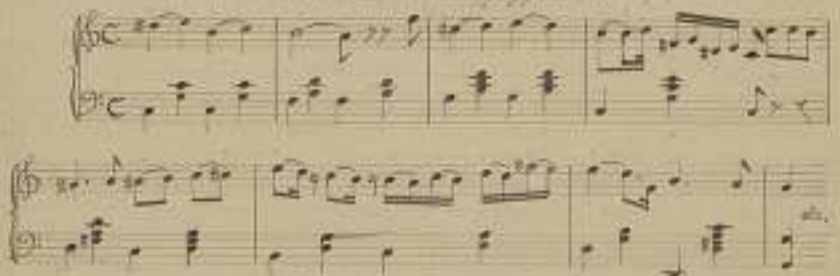
(1) De l'Italien appoggiare, appuyer.

Exemple.



Exercice.

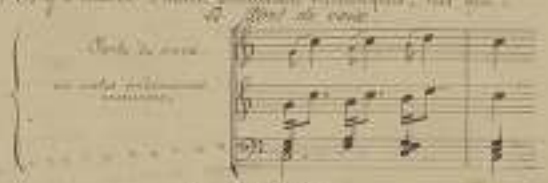
Désigner les appoggiatures nécessaires dans le fragment suivant, puis en écrire l'harmonie avec les appoggiatures.



322. Il y a encore d'autres ornements mélodiques, tels que :

Le Mordant de cour

Exemple.

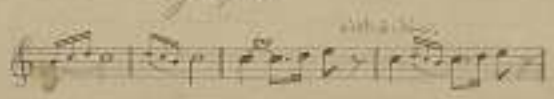


Le Mordant

Exemple.

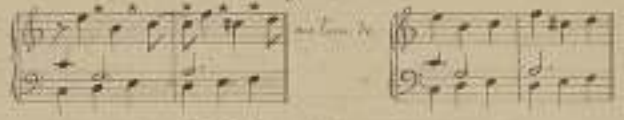
Le Grupetto

Exemple.



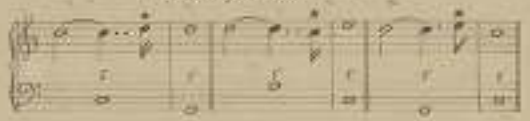
Les Notes syncopées.

Exemple.



L'Anticipation.

Exemple.



Le reste de cet ouvrage est entièrement consacré aux détails, mais ne comporte aucune théorie. C'est complété, où les divers ornements mélodiques sont traités en entier.

Exercices sur les divers ornements mélodiques.

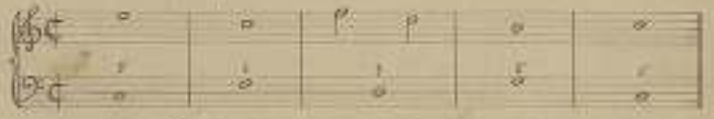
1°. Analyser de la musique de chant. (des vocalises pour exemple). Nous donnons en dessus quelques à cette analyse. On commencera par connaître les notes dans les mélodies, puis on déterminera la nature des différentes notes dont se compose cette mélodie. On indiquera également les ornements mélodiques et les divers artifices qui permettent rendre les parties accompagnantes plus intéressantes. Il est bien entendu que les exercices que nous donnons ci-après.

2°. Intercaler des notes de passage dans des mélodies simples et donner quelques notes des ornements "Cours".

3°. Par ornements de chansonnettes, un morceau de chant ornementé mélodiques les petits thèmes que nous donnons ci-après. (page 89.)

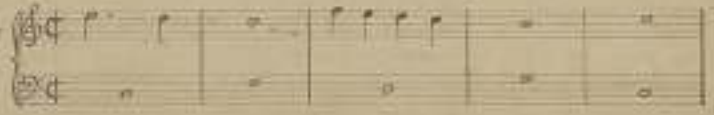
Voici d'abord un exemple de ce travail.

Thème à varier.



Mettre des Notes de passage à la partie supérieure.

1re Variation.



Avec des Notes de passage à la main.

1re Variation.

Avec des Notes de passage sur les deux mains.

2e Variation.

de suite.

3e Variation.

de suite.

4e Variation.

Avec des Notes de passage alternatives.

5e Variation.

Sous des Syncopations.

6e Variation.

de suite.

7e Variation.

Avec doubles alternatives sur l'octave.

8e Variation.

Thèmes à varier.

Thème N° 1.

Thème N° 2.

Thème N° 3.

Ces exemples, au besoin, le modèle de vos variations.

Basses données avec des Notes de passage.

Après avoir exercé les notes de passage, continuez dans ces basses, d'abord à jouer les notes essentielles, les seules que portent les chiffres. Puis en exécuter l'harmonie en employant, sur les notes portées, les notes de passage marquées à l'harmonie, et enfin, dans un tempo lent.

Basse donnée N° 38.

Basse donnée N° 39.

Basse donnée N° 40.

(Basse donnée de la 2e ligne du N° 16 et du N° 17 de la 2e série, page 38 de ce manuscrit.)

Fin de la troisième partie.

Appendice.

XII.

De la production de l'harmonie sous un chant donné.

323. Maintenant que nous savons former l'harmonie sur une basse, il faut apprendre à la tirer directement d'une partie supérieure, ou chant.

Ce dernier travail est plus difficile que l'autre. En effet quand il nous s'agissait que de chiffrer une Basse, le choix des accords se trouvait à peu près déterminé, et par la marche qu'occasionnait dans la tonalité les notes à harmoniser, et par la nature des intervalles que ces notes formaient entre leur succession.

Mais les accords qui doivent accompagner un chant ne sont pas aussi clairement indiqués; en plus, c'est un chant constant que s'appliquent les accidents mélodiques de toute sorte qui venant en le coloriant ne complètent pas dans l'harmonie. Or il est quelquefois assez difficile, pour une personne inexpérimentée de deviner les notes accidentelles d'une ou de toutes d'ornement.

324. Il y a lieu de distinguer plusieurs sortes de chants donnés.

1° Les chants donnés élémentaires.

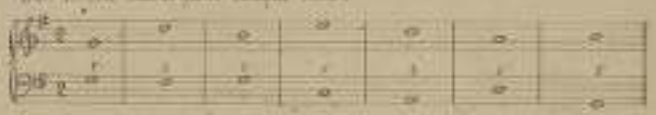
Ces sortes de chants, écrits pour servir une première exercice, sont ordinairement formés de notes essentielles.

Les notes de ces chants, ou bien de leurs valeurs, ne varient ou varient peu, pour chaque ligne, ou elles forment dans leur harmonie des accords bien liés, homogènes.

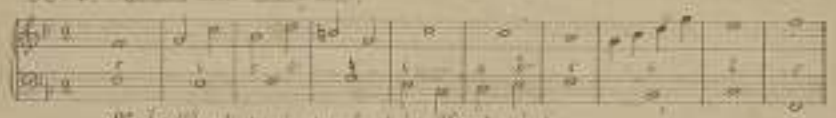
Exemple.

Chants donnés élémentaires. (ne contenant que des notes essentielles)

No 1. Un accord pour chaque note.



No 2. Harmonie entière sur chaque note.



2° Les Chants donnés dans le style fleuri à deux.

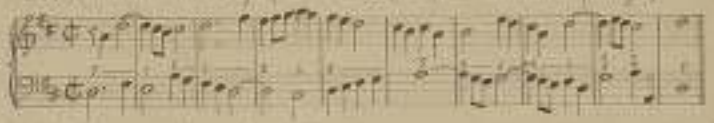
On appelle ainsi le style dans lequel les notes du chant et celles de l'harmonie accompagnante ne sont pas toujours (comme dans notre ex. No 1) notes pour notes, de même rythme, mais plus souvent l'harmonie tire un peu, suivant l'usage des notes de passage.

De tels chants, si leur nature que des accords distincts à mettre en avant les divers chants harmoniques, ne met point la forme et le chant d'une mélodie parfaitement dite. L'intérêt réside plutôt alors dans l'harmonie accompagnante, laquelle est assez souvent serrée.

et amène des sortes de dissonances artificielles, accidentelles, entendues.

Chant donné dans le style fleuri à deux. (notamment des notes de passage.)

Exemple.



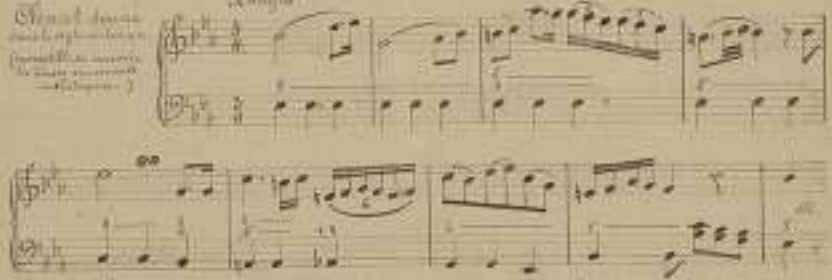
3° Les Chants donnés dans le style mélodique.

Par la tour et la forme, ce chants donnés ressemblent à ceux qui constituent une mélodie moderne.

C'est à ce style qu'appartiennent les airs et les variétés des morceaux mélodiques, tels que les romances, les quatuors, qui nous harmonisent exposant et des accords pour charger de l'harmonie correspondante.

Exemple.

Chant donné dans le style mélodique (comportant des notes accidentelles, ou bien ornementé mélodique.)



325. Le style de chant à accompagner dont nous venons de dire quelques mots de la mélodie, et demandant une modification, les valeurs et les intervalles, pour tirer des notes accidentelles d'ornement mélodique qui paraissent dans leur essence.

326. Cela dit, on cherchera les accords que composent les notes essentielles, en choisissant de préférence ceux qui maintient et préparent le mieux les valeurs en rapport avec les notes de la mélodie. (Les accords qui se présentent le plus souvent sont ceux de tonique, de dominante et de sous-dominante).

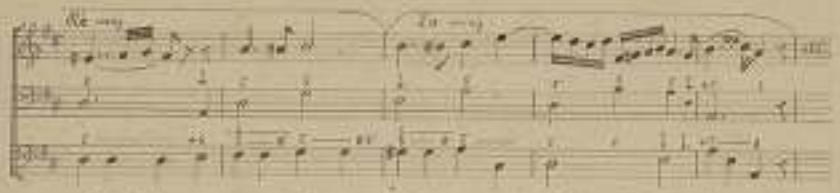
327. Enfin, de cette harmonie préparatoire on fera ensuite, s'il y a lieu, une basse plus chantante et plus correcte en employant selon le besoin les renversements de ces accords de manière à obtenir à la basse des notes formant entre elles des mouvements conjoints et, avec le chant, des intervalles agréables.

Voici un exemple de ce travail.

Chant donné (style mélodique)

Harmonie préparatoire

Harmonie définitive



325. On a maintenant les deux parties principales, le chant et la basse, il n'y a plus qu'à former les parties intermédiaires, nous indiquerons en plus les notes nécessaires pour compléter les accords.

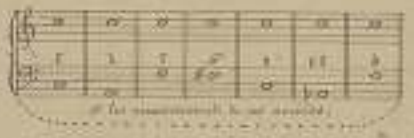
Exercices.

Nous allons donner à accompagner quelques petits chants d'une difficulté progressive, et dans les différents styles.

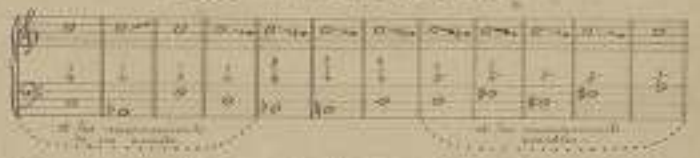
Mais, pour rendre ce travail plus facile, nous le ferons précéder d'exercices consistant à accompagner de toutes les manières possibles, d'abord une seule note, puis deux, puis un plus grand nombre.

Voici des exemples de ces exercices.

Motif à accompagner



en harmonie complète.



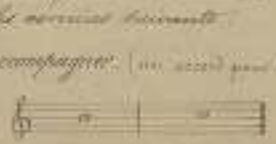
On accompagnera comme dans l'exemple ci-dessus, chacune des notes harmoniques.

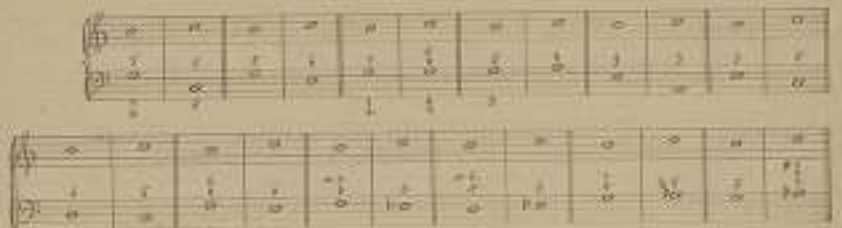
La basse harmonique, ou complète l'harmonie.

Ce même pour les exercices suivants.

Deux notes à accompagner. (un accord pour chaque note)

Ton d'Ut





Groupes de deux notes à accompagner. (un accord pour chaque note)

Ton d'Ut.

Groupes de trois notes à accompagner. (un accord pour chaque note)

Ton d'Ut.

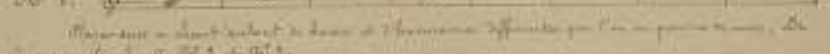
Groupes de quatre notes à accompagner. (un accord pour chaque note)

Ton d'Ut.

Chants donnés.

1re Série. (Chants élémentaires en commencant par des notes consécutives.)

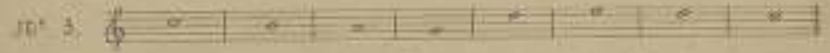
N° 1.



Nous avons à chanter successivement les deux de l'harmonie en différentes que l'on a pourvu en mesure. De même pour les chants N° 2 et N° 3.

N° 2.

N° 3.

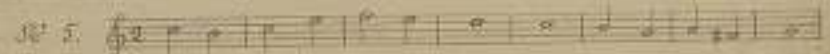


Chants offrants à l'emploi spécial de chacun des divers éléments harmoniques.

Mêmes exemples de l'emploi de la tonique et de la dominante de la tonique.

N° 4.

N° 5.



N° 6.

Pour l'exercice N° 7.

N° 7.

Pour l'exercice N° 8.

N° 8.

Pour l'exercice N° 9.

N° 9.

Pour l'exercice N° 10.

N° 10.

Pour l'exercice N° 11.

N° 11.

Pour l'exercice N° 12.

N° 12.

Pour l'exercice N° 13.

N° 13.

Accompagnement des notes différentes pour se passer toujours les doigts du grand tournoiement

N° 14.

Adagio

N° 15.

2e Série. (*Chants donnés avec Notes de passage, Style flûte et Ecole.*)

N° 16.

N° 17.

N° 18.

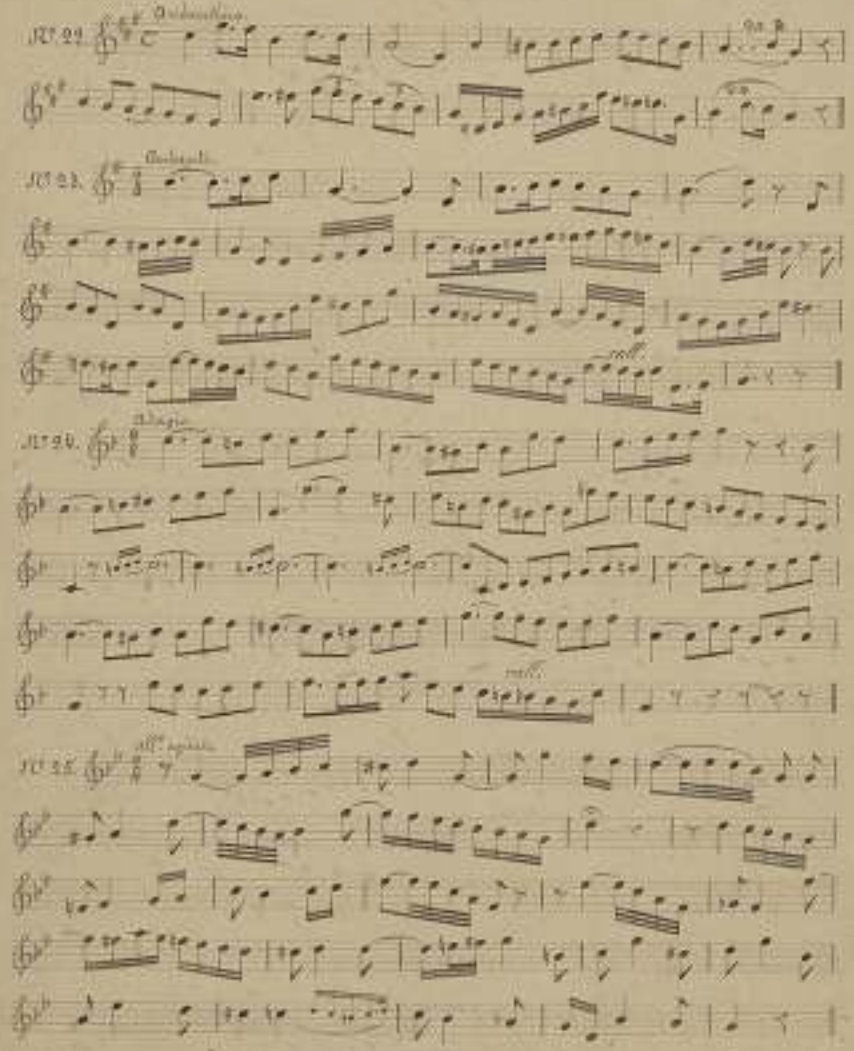
N° 19.

N° 20.

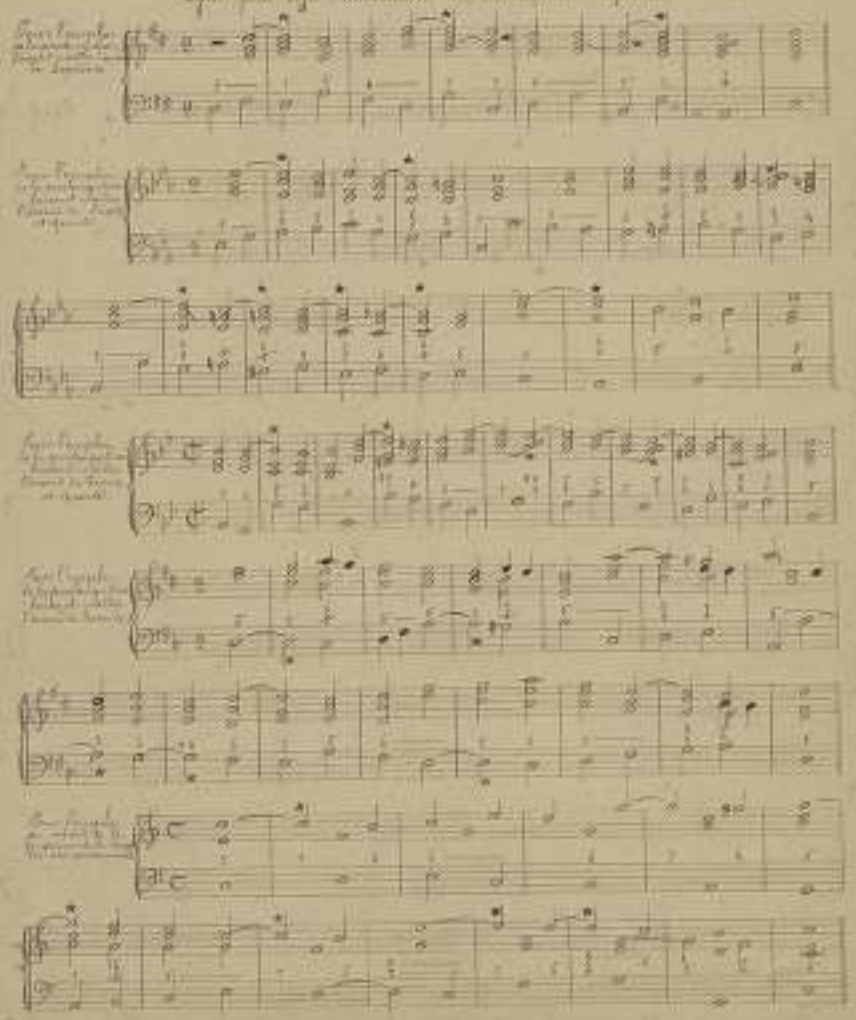
3e Série. (*Chants donnés dans le style mélodique.*)

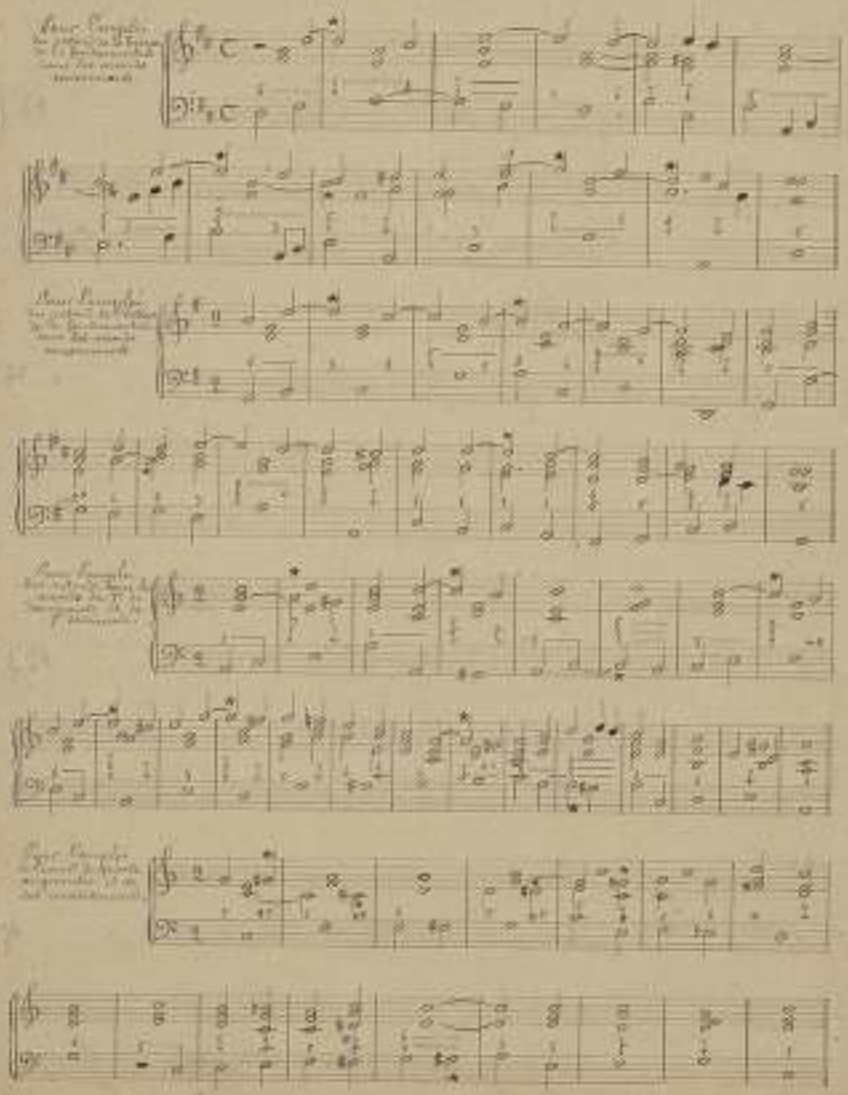
N° 21.

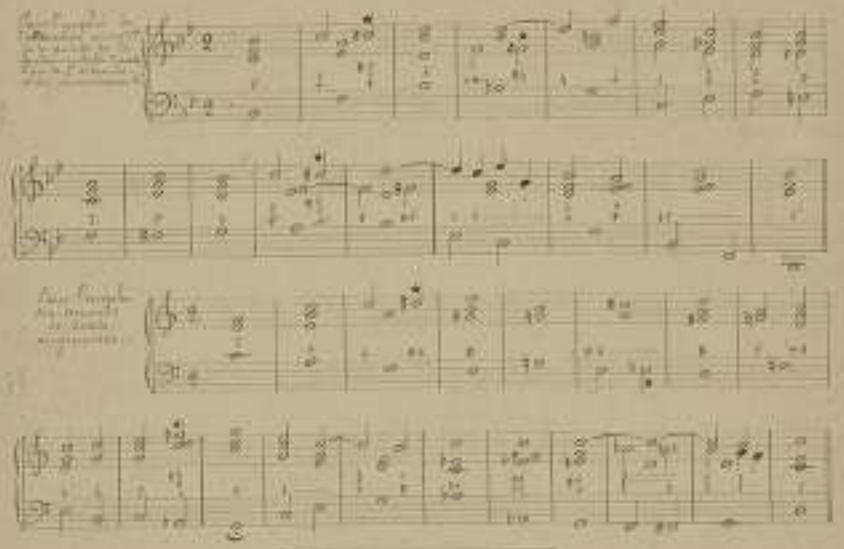
Andante



Corrigé des Exercices



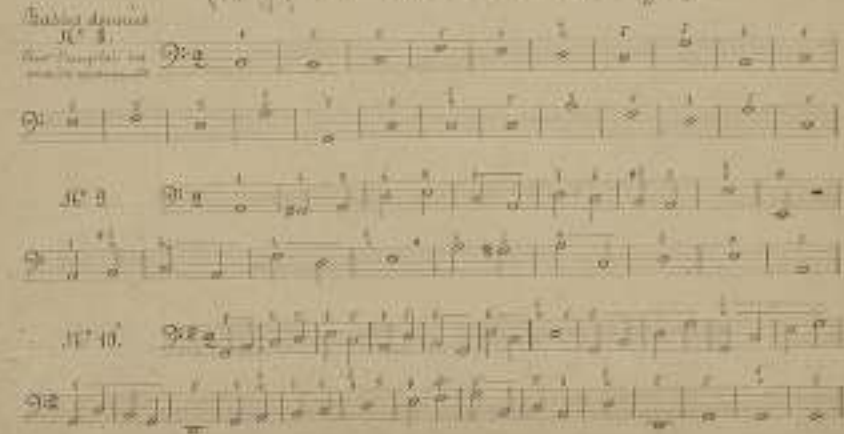




Harmonie chiffrée des Basses données.

(Les chiffres [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible])

Basses données N° 8.



N° 11.

N° 12.

N° 13.

N° 14.

Dans cette leçon et les suivantes nous n'indiquerons plus les [illegible] nécessaires pour le doigté, laissant à l'élève le soin de les indiquer comme cela le [illegible] dans les leçons précédentes. — N° 14.

N° 15.

N° 16.

N° 17.

N° 18.

N° 19.

N° 20.

N° 21.

N° 22.

N° 23.

N° 24.

N° 25.

N° 26.

N° 27.

N° 28.

La Partie manque N° 29 est toute différente à la page 59

N° 30.

N° 31.

N° 32.

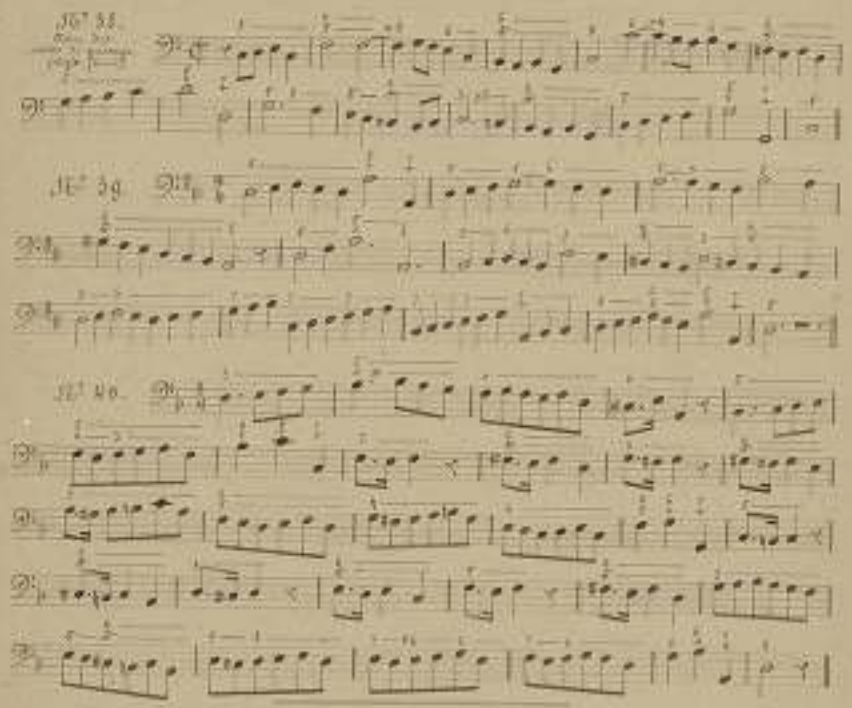
N° 33.

N° 34.

N° 35.

N° 36.

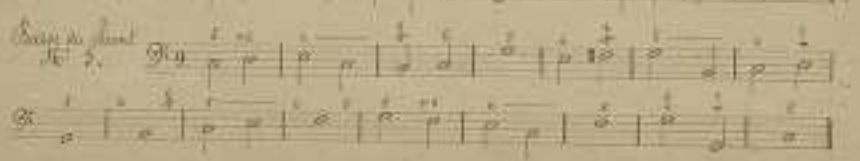
N° 37.

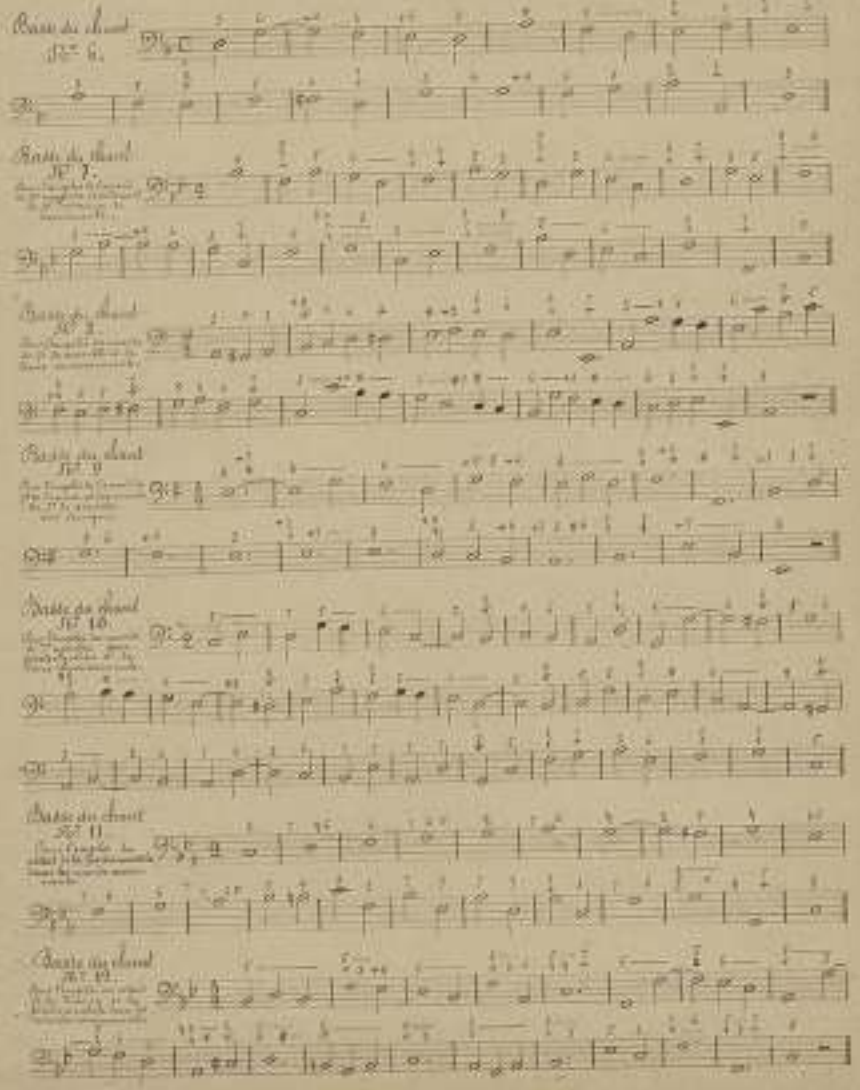


Basses et Harmonie chiffrée des Chants donnés

Basses des Chants de la 1re Série.

(Les chants N°s 1, 2 et 3 sont pour deux voix, il faut en trouver les différentes basses.)





Basse du chant N° 13.

Basse du chant N° 14. Cour Complète de piccolo.

Basse du chant N° 15. Cour Complète de piccolo.

Basses des Chants de la 2e Série.

Basse du chant N° 16.

Basse du chant N° 17.

Basse du chant N° 18.

Basse du chant N° 19.

Basse du chant N° 20.

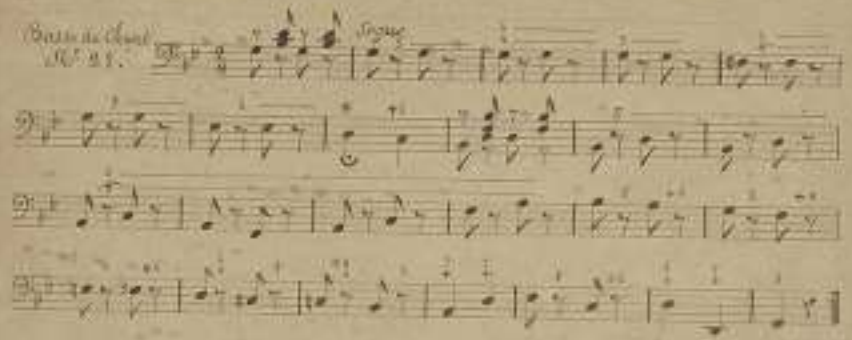
Basses des Chants de la 3e Série.

Basse du chant N° 21.

Basse du chant N° 22.

Basse du chant N° 23.

Basse du chant N° 24.



Fin du Manuscrit.

Imp. Michelet rue du Bac 104