

CHAPITRE IV.

AGRÈMENS.

313. Les agrèmens consistent tantôt à ajouter de nouveaux sons représentés par de petites notes, ou autres signes, tantôt à employer une manière particulière de les exprimer pour leur donner plus d'énergie ou de douceur.

314. Ils se divisent donc naturellement en 2 espèces: 1^o on modifie les sons, sans en ajouter de nouveaux, par le *coulé*, en employant la main gauche seule, en *étouffant* les sons, en imitant le *tambourin*, ou *l'harmonica*; 2^o on ajoute de nouveaux sons dans les *appogiatures*, les *grouplets*, le *trill* et le *point d'orgue obligé*. Je vais expliquer chacune de ces choses dans un ordre relatif à leur exécution; sans m'astreindre à la division qui précède.

COULÉ.

315. Deux ou plusieurs notes exécutées successivement après une seule impulsion de la main droite constituent l'essence du coulé. On ne pince que la 1^{re} note; toutes les autres sont produites par la main gauche seule, sans qu'il soit besoin de ne pas bouger le 1^{er} doigt pour placer les autres.

316. Le signe du coulé est une ligne courbe comme pour la liaison.

317. Il y en a sur la Guitare deux genres bien distincts, le coulé *propre* et le coulé *impropre*.

318. Le coulé propre se subdivise lui-même en plusieurs espèces. 1^{re} espèce: le coulé *de deux notes en montant*. La main droite pince la plus grave et, sitôt que sa valeur est terminée, on laisse tomber un doigt de la main gauche sur la même corde à la touche qui correspond à la note aiguë (Ex. 1. n^o 1.).

319. 2^{de} espèce: le coulé *de 2 notes en descendant*. La main droite pince la plus aiguë; le doigt de la main gauche qui la comprimait fait entendre, par une espèce de pincer de haut en bas, la note grave sur la touche correspondante, ou il est de rigueur qu'un autre doigt soit placé d'avance (Ex. 1. n^o 2.).



Leçon 110.



320. 3^e espèce: Le coulé de 3 notes en montant. La main droite pince la plus grave, les deux de la main gauche se laissent successivement tomber sur les deux autres (Ex 2 n^o 1).

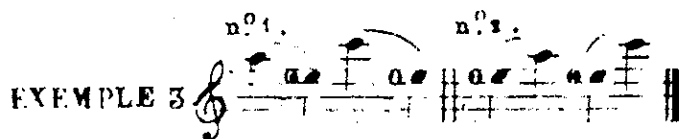
321. 4^e espèce: le coulé de 3 notes en descendant. La main droite pince la plus aiguë; deux doigts de la main gauche font à l'écart des deux autres notes ce qui a été dit pour un seul à la 2^e espèce. (Ex. 2. n^o 2.).



Leçon 111.



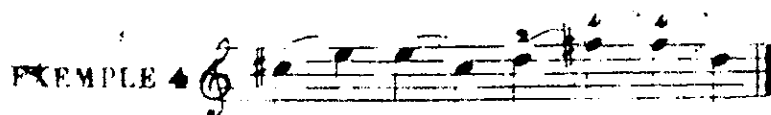
322. Le son le plus grave d'un coulé de 2 notes en descendant (Ex. 3. n^o 1) et le son le plus aigu d'un coulé de 2 notes en montant (Ex 3 n^o 2) pourrait être une corde à vide: alors un doigt de la main gauche suffirait. On exécuterait ainsi les coulés analogues de plus de 2 notes.



Leçon 112.



323 Les sons du coulé propre devant s'obtenir sur une même corde, on a presque toujours besoin de recourir aux équivalens des notes aiguës.



Leçon 43.



Pour mieux comprendre l'effet du coule et le besoin de recourir aux équisonnans, exécutez maintenant en sous primitifs la leçon qui précède.

Lecon 114.



334. Quelquefois on intervertit l'ordre du placement des doigts de la main gauche dans les coulés de 2 notes en descendant, (Ex. 5. n^o 2.). On peut aussi, entre deux notes coulées, en pincer une 3^e. (Ex. 5. n^o 2.).

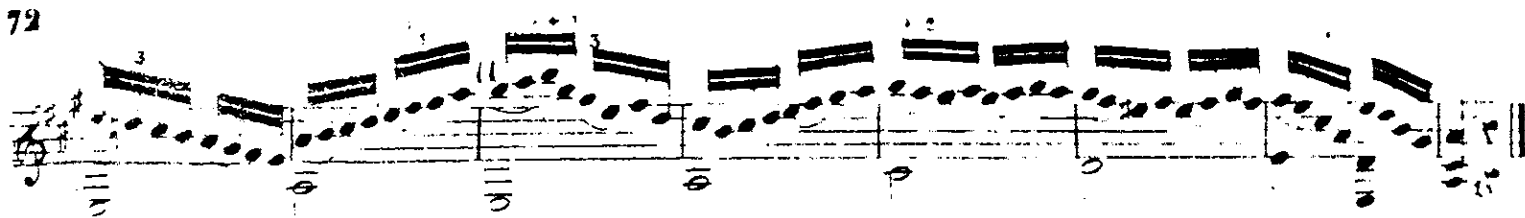
EXAMPLE 5.



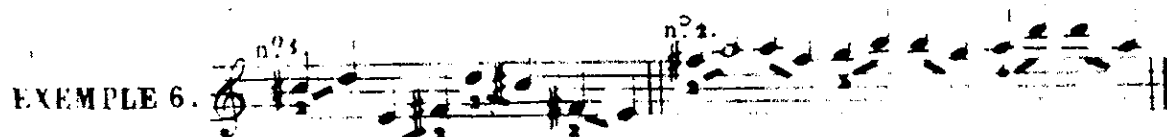
Leçon 116.

L'index pincerale 1^{re} note de chaque coulé. À la 5^e et 11^e mesure il y a deux coulés où l'ordre des loigts de la main gauche est interverti.





325. Une des plus grandes beautés de la Guitare consiste dans le *glissé*. C'est une variété du coulé de deux notes, plus ou moins distantes l'une de l'autre, exécuté par un seul doigt de la main gauche qui glisse le long du manche, en avant ou en arrière, après une seule impulsion de la main droite. Pour lui donner le nom de *glissé* il importe peu que la distance soit d'une ou 2 touches (Ex. 6. n° 1.), ou de plusieurs. (n° 2.) l'essence est la même dans tous les cas. J'exprime dans l'écriture cette espèce particulière de coulé par une ligne droite au lieu d'une courbe.



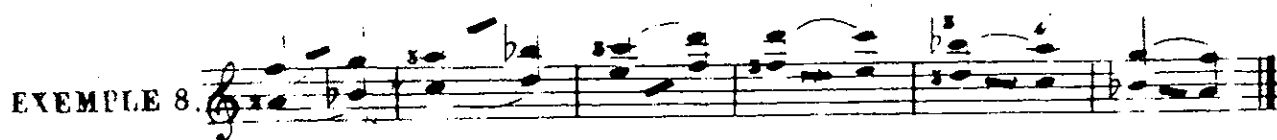
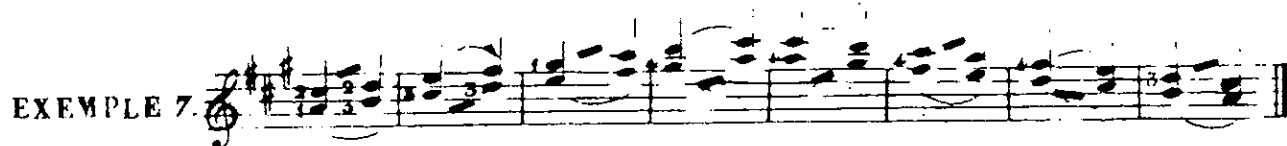
Leçon 116.



Leçon 117.



326. On peut aussi faire en coulé des séries de tierces (Ex. 7.) ou de sixtes (Ex. 8). Ces coulés ont fort agréables, surtout quand on leur donne une partie de la douceur du glissé en les exécutant tels qu'ils sont marqués dans les deux exemples suivans.



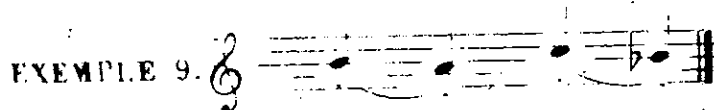
On voit que l'un des doigts qui forment la 1^{re} tierce ou sixte de chaque mesure glisse pour former une partie de la 2^e.

Leçon 118.

327. Lorsqu'on coule des tierces ou des sixtes il faut avoir le plus grand soin de donner autant de force au doigt qui presse la corde grave qu'à celui qui est posé sur la corde aiguë, sans quoi l'on n'entendrait pas également les 2 sons. Si les deux doigts qu'on y emploie doivent glisser, il n'est pas besoin de répéter le signe en haut et en bas.



328. Le coule *impropre* (*) a lieu lorsque la 1^{re} note ayant été pincée par la main droite, la main gauche doit faire la 2^e note sur une autre corde immédiatement plus grave. J'indique ce coule en mettant un point sur chacune des notes embrassées par la courbe (Ex. 9).



(*) C'est ce que quelques Auteurs appellent assez improprement *Echo* (note du Traducteur).

APPOGIATURE.

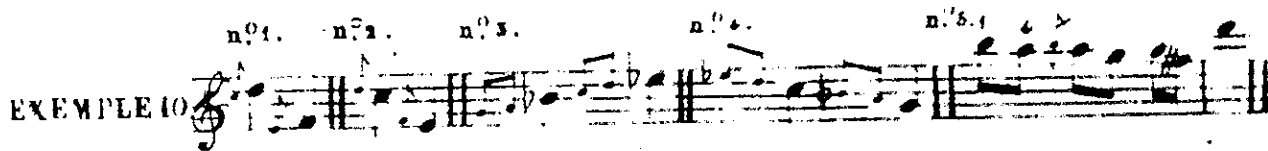
329 On donne ce nom à une petite note, étrangère à l'accord et à la mesure qu'on lie à la grande note aux dépens de laquelle on lui donne la valeur que représente sa figure. Il y en a de plusieurs espèces : l'appogiature *inférieure* est à un demi ton au dessous de la grande note (Ex. 10. n° 1.)

l'appogiature *supérieure* est à un degré au dessus, et ce degré sera d'un ton ou d'un demi ton suivant la gamme (n° 2), il y en a de 2 notes au dessous (n° 3) et de deux notes au dessus (n° 4).

Les accièns placés devant les appogiatures n'entraînent aucun effet sur les grandes notes des mêmes degrés ni sur leurs octaves.

330. En général la 1^{re} note de l'appogiature est seule pincée par la main droite; c'est la gauche seule qui fait les autres petites notes, s'il y en a, ainsi que la grande note par les principes du coulé (Ex. 10. n° 1, 2, 3, 4)

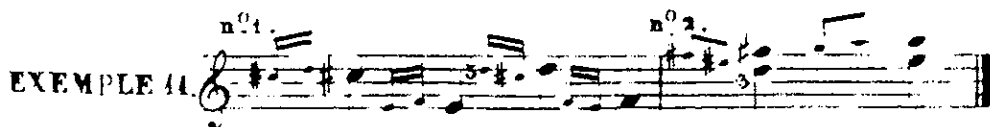
331. Cependant il pourrait convenir, pour ne pas déranger la main dans un passage, de pincer avec deux doigts de la main droite l'appogiature simple et la grande note; alors on accentuerait les deux notes. (Ex. 10. n° 5.)



Leçon 119.



332. L'appogiature double commence quelquefois par le même son que la grande note (Ex. 11. n° 1). Si, sous la grande note à laquelle on lie l'appogiature, il y en avait une autre de même valeur (Ex. 10. n° 2), on aurait soin de ne pas bouger le doigt qui tient cette dernière, afin de ne pas interrompre la vibration.



Leçon 120.



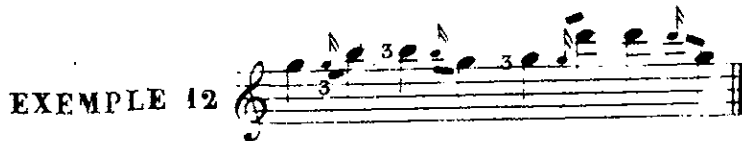
333. Si l'appoggiature était liée à l'une des notes d'un accord, on appliquerait à tous les doigts employés la doctrine du § 332.

Leçon 121.



334. On fait aussi des appoggiatures glissées.

EXEMPLE 12



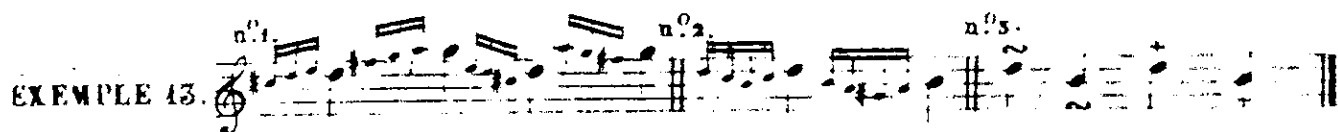
Leçon 122.



PETITS GROUPES, OU BRISES.

335. C'est ainsi qu'on nomme une espèce d'appogiature composée de trois ou quatre petites notes qui se exécutent avec beaucoup de vitesse par la main gauche, après une seule impulsion de la droite et aux dépens de la valeur d'une grande note qui suit ou qui précède.

336. J'appelle *Brisé simple* celui qui se compose de l'appogiature inférieure et supérieure (Ex. 15. n° 1); *double* celui de 4 notes (n° 2). L'un des signes ~ ou + indique un brisé à faire sur la note qu'il affecte. (n° 3).



Leçon 123.



TRILL.

337. C'est un battement de 2 notes répétées plusieurs fois avec la plus grande vitesse; la main droite pince une seule fois la note marquée, la main gauche coule sur cette note son immédiate à l'un.

Le trill est bien exécuté lorsqu'on distingue bien clairement les deux sons qui le composent. Il est marqué par le signe *tr.* comme dans les exemples 14, 15, 16 et 17.

338. On peut faire le trill sur la note aiguë d'un intervalle de tierces ou de sixtes pendant que la note grave est soutenue (Ex. 14.)



339. On peut aussi faire le trill *simple* sur une note (Ex. 15.) et le trill *double* sur deux notes (Ex. 16.) d'un accord, pendant qu'on soutient la note ou les notes graves.

EXEMPLE 15

EXEMPLE 16

On peut faire avec le 2^e et 3^e doigt le 1^{er} et 2^e trill de l'exemple ci-dessus.

340. Il est bon de savoir que quelques Professeurs font le trill simple sur deux cordes différentes.

EXEMPLE 17

POINT D'ORGUE .

341. Le point d'orgue au dessus d'une note suspend la mesure et permet d'ajouter *ad libitum* une ritournelle plus ou moins longue. Cette ritournelle se marque avec de petites notes (Ex. 18.). Lorsqu'elle n'est pas écrite, c'est le goût qui doit l'inspirer .

EXEMPLE 18.

SONS ÉTOUFFÉS

342. Il a été établi (Ex. 15) que pour faire cesser le son d'une corde il suffit d'interrompre ses vibrations. Pour obtenir cet effet il faut, si c'est sur une corde raccourcie, lever le doigt de la main gauche aussitôt que la droite a donné l'impulsion et s'il s'agit d'une corde à vide, appliquer légèrement un doigt quelconque de la main gauche sur cette corde sitôt après qu'elle est pincée.

343. On empêche aussi les vibrations en appliquant sur toutes les cordes le bord extérieur de la paume de la main droite; ce qui produit un son obscur.

344. Dans l'écriture on indique cet effet par le mot *Étouffer* et par des points sur toutes les notes, où il doit avoir lieu.

Les sons étouffés employés à propos avant et après des notes sonores forment avec elles un contraste qui produit de beaux effets.

Leçon 124.



SONS PRODUITS PAR LA MAIN GAUCHE SEULE

345. On peut produire des sons sans le secours de la main droite en laissant tomber avec force les doigts de la main gauche sur les cordes, comme si l'on faisait un conté impropre (Ex. 328); mais il faut éviter autant que possible le bruit qui résulterait de trop grands mouvemens, remplacer par des équivalens les cordes à vide, surtout si les notes sont de courte durée, et, lorsqu'on est forcé de s'en servir, ne les prendre qu'avec l'extrémité du doigt.

Leçon 125.



346. On imite le tambourin en frappant toutes les notes d'un accord près du chevalet avec l'index étendu de toute sa longueur, ou mieux encore avec le pouce; il est clair que la main droite doit se déplacer un peu afin de tomber à angle droit sur les cordes et de les frapper toutes à la fois.

Leçon 126.



347. On introduit quelquefois avec succès une note à vide intermédiaire dans un accord forme assez en avant du sillet. (Les Espagnols donnent à cela un nom, *Campanelas* qu'on pourrait franciser par *Campane-las* puisque cette expression manque dans la langue française. (Note du traducteur.)

Leçon 127.

2^e Vari. des Folies
d'Espagne par M^r de
Lussan (œuv. 12.)

Leçon 128.

348. On peut produire un effet agréable qui imitera en quelque sorte le basson en jouant exclusivement sur les cordes filées et en les pincant près du chevalet avec les trois premiers doigts sans y employer le pouce.

349. Une des beautés de la guitare consiste dans les *sous harmoniques* dont j'ai dit un mot au § 48. M. Fossa qui en a fait une étude particulière a publié en tête de *l'ouverture du jeune Henri*, qu'il a arrangée pour deux guitares, le résultat de ses observations sous le titre de *Notice sur les sous harmoniques*. Je vais la lui emprunter presque en entier, car j'aurai à peine quelque chose à ajouter à ce qu'il a écrit sur cette matière. Il donne trois manières de produire cet effet sur la guitare; je les ferai connaître successivement.

350. 1^{re} manière. Touchez légèrement une corde avec un doigt de la main gauche au dessus de certaines divisions (de la 7^e touche par exemple) de manière à n'empêcher qu'imparfaitement la communication des vibrations d'une partie à l'autre; vous obtiendrez en pinçant cette corde, un son harmonique. Ces sons qu'on nomme aussi *flutés* à cause de leur douceur, sont fort différents pour le timbre, et en général pour le ton, de ce qu'ils seraient si le doigt s'appuyant tout-à-fait faisait porter la corde sur le manche.

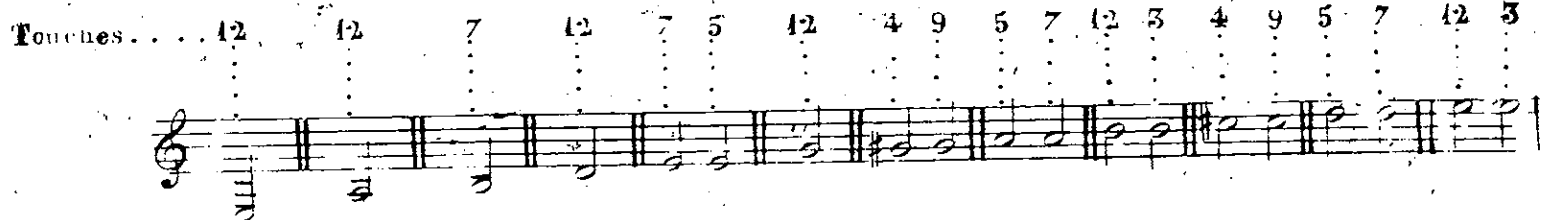
351. Les sons harmoniques, quant au ton, occupent sur la guitare une place distincte de celle assignée aux sons naturels à l'échelle chromatique générale du § 151, ainsi que le démontre M. de Fossa dans le tableau suivant.

La 6 ^e corde touchée en plein a la . . .		12 ^e touche	9 ^e touche	7 ^e touche	5 ^e touche	4 ^e touche	3 ^e touche
donne . . .	son octave	sa sixte majeure	sa quinte	sa quarte	sa tierce majeure	sa tierce mineure	
touchée harmoniquement							
donnera . . .	son octave	la double octave de la tierce majeure	l'octave de la quinte	sa double octave	la double octave de la tierce majeure	la double octave de la quinte	

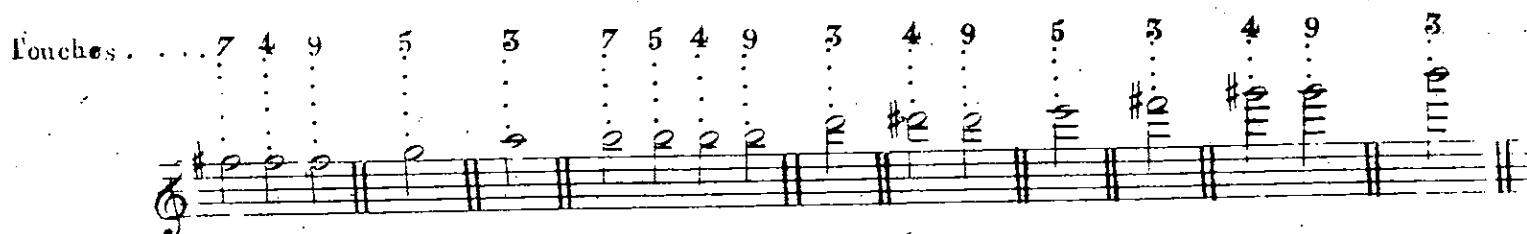
352. La 12^e touche est donc la seule qui donne le même ton, que la corde soit touchée en plein ou harmoniquement.

353. De la 12^e touche au chevalet on retrouve, à des distances égales, les mêmes sons harmoniques.

354. Entre les divisions des touches 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9 et 11 il est possible de produire des sons harmoniques; mais les uns sont obscurs, les autres d'une fausse intonation; c'est pour cela que M. de Fossa ne les a pas compris dans l'échelle suivante qui présente ceux qu'on fait le plus habituellement sur la guitare.



Cordes... 6^e 5^e 6^e 4^e 5^e 6^e 3^e 6^e 6^e 5^e 4^e 2^e 6^e 5^e 5^e 4^e 3^e 1^e 5^e



Cordes... 2^e 4^e 4^e 5^e 4^e 1^e 2^e 5^e 3^e 3^e 2^e 2^e 1^e 2^e 1^e 1^e 1^e

355. Il est évident que les sons harmoniques ainsi notés sont toujours, pour le TON, à une octave au-dessus des sons naturels représentés par les mêmes notes.

356. L'échelle qui précède fait voir que chaque corde donne 6 sons harmoniques *clairs* du silet à la 12^e touche.

357. Il manque à cette échelle beaucoup de notes de la gamme chromatique générale du $\sharp$ 151.

358. Les sons harmoniques ressortent mieux sur les cordes filées que sur celles de boyau et sur les cordes neuves que sur les vieilles.

359. Si l'on n'a qu'un son harmonique à produire, on applique seulement le bout du doigt sur la corde; mais, s'il faut en faire deux au-dessus de la même division, alors on fait une espèce de barre avec l'un des doigts de la main gauche.

360. 2^e manière. Elle a l'avantage de donner tous les sons de l'échelle chromatique. En partant du principe que la corde à vide a son octave harmonique à la moitié juste de sa longueur, l'Auteur en a inféré que la corde raccourcie l'aurait de même au milieu de sa longueur respective, comme cela arrive réellement; par exemple, l'octave harmonique du *fa* sous-grave se trouvera au-dessus de la 13^e division; celle de son voisin *fa* $\sharp$ au-dessus de la 14^e ainsi de suite. Alors, puisque la main gauche doit être employée à raccourcir la corde, il ne s'agit plus que de faire avec la main droite seule les deux opérations de la 1^{re} manière, celles de toucher la corde harmoniquement et de la pincer en même temps. Pour cela il faut rapprocher la main droite du manche et la tourner un peu, en élevant bien le poignet, de manière que le bout de l'index allongé de toute sa longueur et le bout du pouce, qui doit laisser entre lui et l'index le plus d'espace possible, portent sur la même corde.

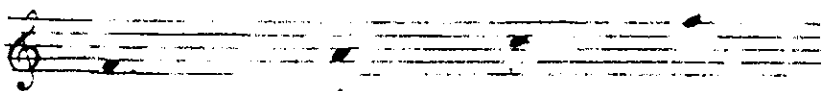
Dans cette disposition le pince pince la corde au même instant que l'index, placé au-dessus de la division qui partage exactement la longueur de la partie vibrante, la touche harmoniquement.

Si c'est une corde à vide, la main gauche n'est pas employée; si c'est une corde raccourcie elle doit être jouée comme à l'ordinaire, pendant que l'index de la main droite doit être à l'octave au dessus. C'est ce qui a engagé l'Auteur de la Notice à les nommer *Sons harmoniques à double doigter* pour les distinguer des autres auxquels ils sont préférables pour l'égalité et la netteté du timbre.

361. La seule chose qu'on ne peut pas faire en sons harmoniques de la 2^e espèce c'est des accords rigoureusement simultanés; mais rien n'empêche de les faire arpégés.

362. L'exemple suivant aidera à comprendre cette nouvelle manière de produire des sons harmoniques.

Cordes raccourcies par la main gauche



Sons harmoniques pincés par la

main droite sur la corde 4^e 3^e 2^e Chanterelle

l'index la touchant harmoniquement

au dessus de la Division 13^e 14^e 15^e 15^e

363. 3^e manière, en y employant deux doigts de la main gauche. Voici comment elle est expliquée par l'Auteur: « La main gauche perpendiculaire devant les cordes, le ponce baissé autant que possible, appuyez fortement l'index sur une corde et à une division quelconque, de manière seulement à pouvoir assez allonger le petit doigt pour toucher légèrement cette corde au dessus de la 5^e touche en avant; vous produirez un son harmonique double octave du générateur. Si, sans cesser d'appuyer l'index, vous reculez le petit doigt d'une touche, vous aurez la double octave de la tierce majeure du son générateur; encore d'une touche, vous aurez la double octave de sa quinte. C'est ainsi que le *fa* pris sur la 5^e corde à la 8^e touche donne au dessus de la 13^e, 12^e et 11^e sa double octave harmonique, celle de sa tierce majeure et celle de sa quinte, par la raison que les 13^e, 14^e et 15^e touches à partir du sillet ont donné de pareils intervalles harmoniques par rapport à la corde à vide.

Il est clair que ces sons harmoniques ne peuvent être obtenus qu'en plaçant l'index assez en avant du manche pour que le rétrécissement des touches donne la possibilité de saisir l'intervalle de six qui doivent être contenues du 1^{er} au 4^e doigt. Le timbre en est d'ailleurs faible, peu sonore; en un mot le résultat n'offrirait qu'un très-mince dédommagement de la peine qu'on aurait eue à vaincre la difficulté. »

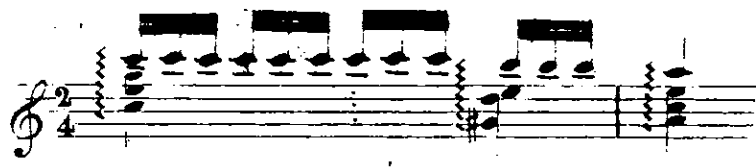
364. Les sons harmoniques sont indiqués dans l'écriture par l'abréviation *arm.* On y a ajouté jusqu'à ce jour des chiffres pour désigner le doigt ou la touche; mais, lorsque la gamme harmonique du § 354. sera généralement répandue, tout chiffre deviendra superflu, à moins qu'on ne veuille indiquer de prendre un son harmonique sur telle corde au lieu de son équisonnant sur telle autre; car il y a aussi des équisonnans harmoniques, comme on l'a pu voir à la gamme citée. Si l'indication portait sur des notes non comprises dans cette gamme, il faudrait les faire à double doigter c'est-à-dire, de la seconde manière.

365. Je ne donne pas d'exemple de sons harmoniques; je crois la matière épuisée par tout ce qui précède: mais on verra par l'instruction nécessaire pour tout exécuter en ce genre.

CHAPITRE V

DIVERS GENRES D'EXECUTION.

366. Le signe z devant les accords, dans tout passage analogue à l'exemple suivant, indique que le pouce seul de la main droite doit passer brusquement sur toutes les cordes du grave à l'aigu de l'accord. Cela produit une espèce de roulement qui fait entendre l'une après l'autre, mais presque au même instant toutes les cordes; il est plus facile de le bien faire quand on joue sans ongles.



367. Il sera également plus commode, lorsqu'on ne pince pas avec l'ongle, d'exécuter l'arpège suivant à cinq notes dont les deux plus graves sont pincées au même moment par le pouce, et les trois autres par le 1^{er} 2^e et 3^e doigt.



368. Quelques Professeurs appliquent le pouce de la main gauche par dessus le manche sur la 6^e corde à la vérité il serait difficile d'exécuter d'une autre manière des passages dans le genre des deux mesures ci-après.



CHAPITRE VI

EXERCICES POUR DONNER DE L'AGILITE AUX DEUX MAINS.





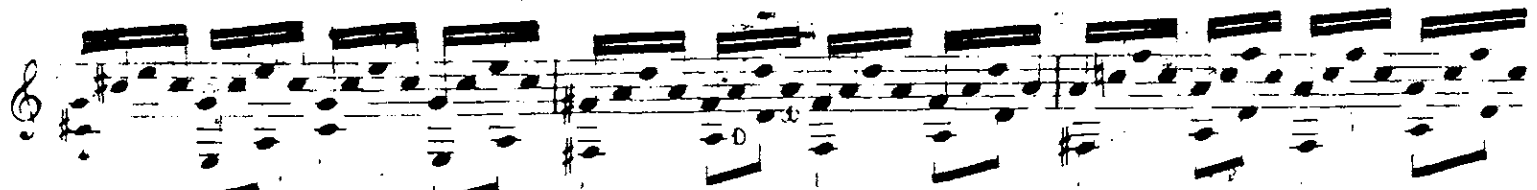
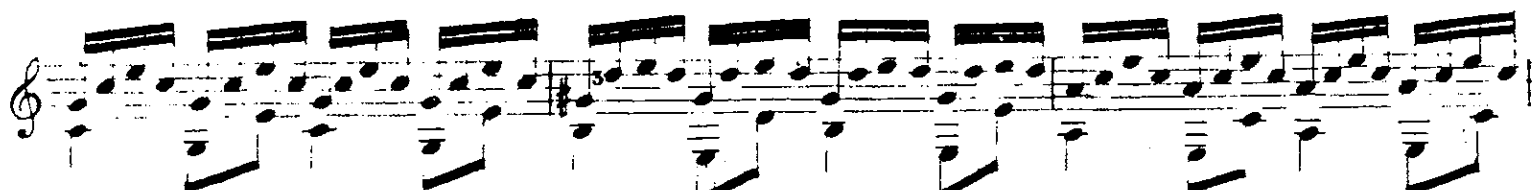
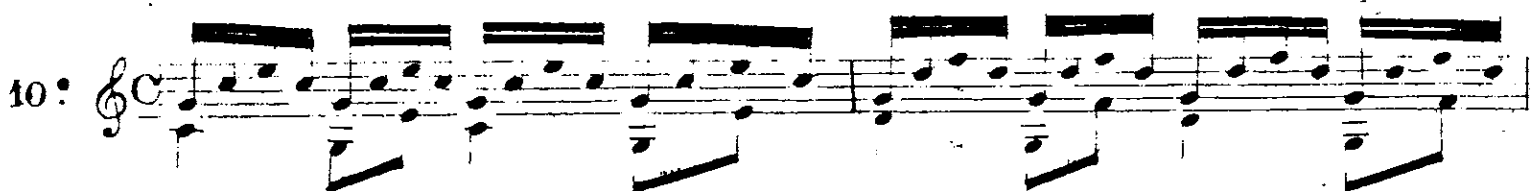
4.

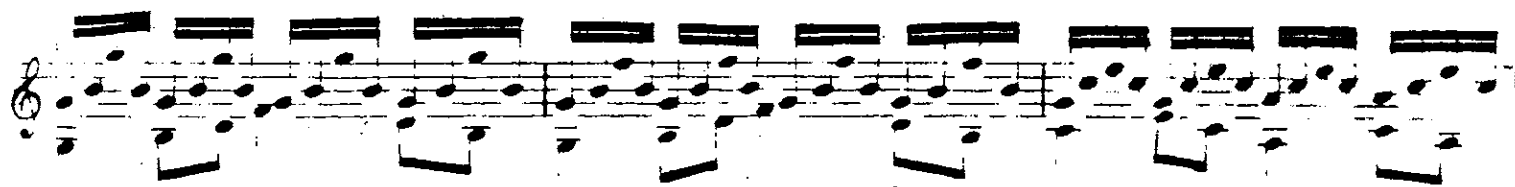
5.

6.

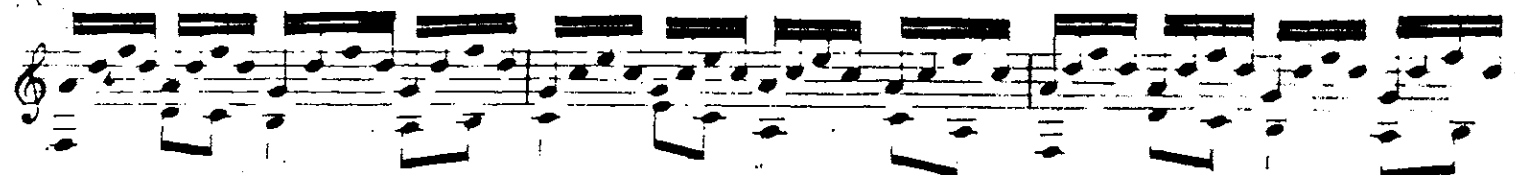
A handwritten musical score on ten staves. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features a complex, rhythmic melody with many beamed eighth and sixteenth notes, often with slurs. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The second staff through the eighth staff continue the melodic line. The ninth staff is marked with an '8°' at the beginning. The tenth staff concludes the piece. The handwriting is in black ink on white paper.

9°





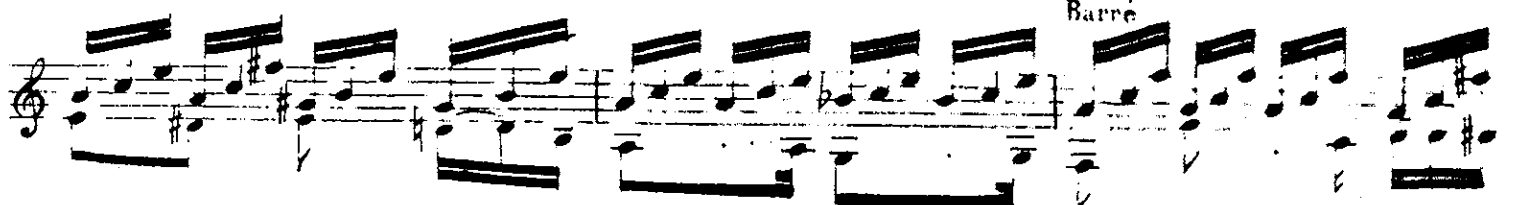
Barre



11°

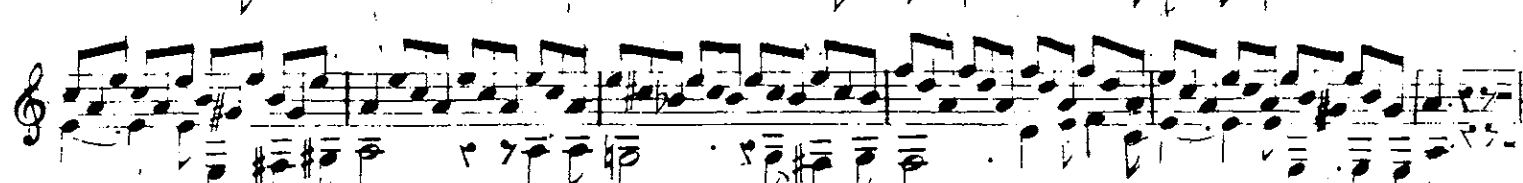


Barre

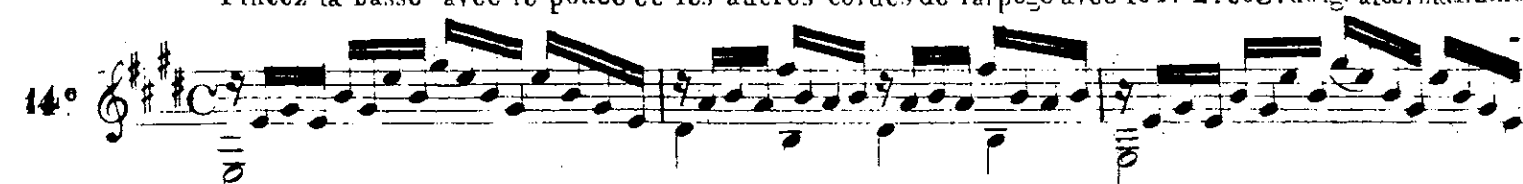


12°





Pincez la basse avec le pouce et les autres cordes de l'arpège avec le 1^{er} 2^e et 3^e doigt alternativem^t.



DEUXIEME SECTION.

EXPLICATION DES ACCORDS.

Pour étudier avec fruit le diapason de la Guitare, invariable à plusieurs parties, comme nous l'avons dit, il est indispensable de connaître la nature des accords, la manière de les former et leur localité. Plus l'élève aura acquis de connaissances sur cette matière importante, plus il profitera des Études de la Section suivante qui doivent compléter son instruction pratique.

CHAPITRE I.

INTERVALLES ET RENVERSEMENTS.

369. Nous avons vu (§. 49) ce que c'est qu'un intervalle, et que les intervalles composés ne sont (§. 90) qu'une modification des intervalles simples.

370. Les notes de la gamme se désignent par les noms génériques de *Tonique*, *Seconde*, *Tierce* ou *Médiate*, *Quarte* ou *Sous-dominante*, *Quinte* ou *Dominante*, *Sixte*, *Septième* ou *Sensible*.

371. Les intervalles peuvent être *majeurs*, *mineurs*, *augmentés* ou *diminués*. Il a été question des deux premiers au §. 87; on a vu qu'un *semiton* ajouté à un intervalle *mineur* le rend *majeur*, retranché d'un intervalle *majeur* le rend *mineur*. Maintenant il nous reste à dire qu'un *semiton* ajouté à un intervalle *majeur* le rend *maxime* ou *augmenté*, retranché d'un intervalle *mineur* le rend *minime* ou *diminué*.

372. Si de deux notes formant entre elles un intervalle quelconque on fait monter l'inférieure ou descendre la supérieure à son octave, il en résulte un second intervalle qu'on appelle *renversement* du 1^{er} et qui n'est autre chose que le complément de ce qui manque à celui-ci pour arriver à l'octave. En effet le complément de *DO SI* est *SI DO*.

373. Deux règles très importantes découlent de ce principe.

1^{re} Le renversement

de la	SECONDE	produit la	SEPTIEME	} et réciproquement.
	TIERCE	- - - -	SIXTE	
	QUARTE	- - - -	QUINTE	

2^o Le renversement

de l'intervalle	MAJEUR	produit un intervalle	MINEUR	} et réciproquement.
	AUGMENTE	- - - -	DIMINUE	

EXEMPLE 1^{er}

SECONDE mineure majeure augmentée

TIERCE diminuée mineure majeure

QUATRE diminuée mineure majeure

QUINTE augmentée majeure mineure

SIXTE augmentée majeure mineure

374. Nous avons vu (p. 263) que l'union des intervalles forme des accords; il faut savoir maintenant qu'il y a des intervalles *consonans* et *dissonans*. Les intervalles *consonans* sont ceux qui se trouvent dans l'accord parfait ou ses renversemens; tous les autres intervalles sont dissonans.

CHAPITRE II.

ACCORD PARFAIT, SA LOCALITÉ SUR LA GUITARE.

ARTICLE 1.

Accord Parfait et ses renversemens.

375. On nomme *accord parfait* l'union de deux intervalles le 1^{er} de *tierce*, majeure ou mineure, le second de *quinte majeure* (Ex. 2. n^o 1.) Cet accord se forme sur la 1^{re} note de la gamme, aussi lui donne-t-on le nom d'*accord de tonique*.

376. Cet accord est susceptible de deux renversemens qui produiront deux autres accords avec des intervalles distincts. Si l'on fait monter le *do* à son octave (Ex. 2. n^o 2.) on aura un accord de *tierce et sixte* majeures ou mineures. Si l'on transporte ensuite le *mi* à son octave (n^o 3.) il résultera un accord de *quarte mineure et de sixte majeure ou mineure*. De ces trois accords le 1^{er} est *direct*, les deux autres sont *renversés*; les 3 accords sont *consonans*.

377. Pour distinguer les deux renversemens nous nommerons, *mésol do*: accord de tonique *tierce à la basse*, et *sol do mi*: accord de tonique *quinte à la basse*.

378. La basse d'un accord direct se nomme *basse fondamentale* (il est plus correct de dire *note fondamentale*). On a donné à la note grave d'un accord renversé le nom de *basse chantante, jouante, ou continue*. (Grétry, Méthode de Prélude).

379. On peut ajouter à l'accord parfait l'octave de la Tonique; alors je l'appelle *complet* (Ex. 2. n^o 4).

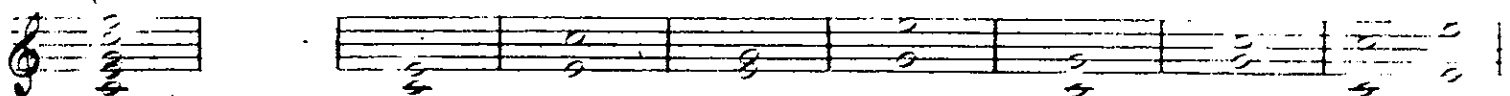
EXEMPLE 2.

380. On trouve dans l'accord parfait ou ses renversemens les intervalles que présente l'exemple suivant.

EXEMPLE 3.

Accord parfait.

Tierce maj. Sixte min. Tierce min. Sixte maj. Quinte maj. Quarte min. Octave.



381. Observez que les tierces et sixtes qui sont majeures dans le mode majeur deviennent mineures dans le mode mineur, et réciproquement.

382. Sont dissonans tous les intervalles qui ne sont pas contenus dans l'accord parfait, tels que secondes et 7.^{es} majeures ou mineures, quarts majeures, quintes mineures et tous les intervalles augmentés ou diminués.

Article 2.^m Positions de l'accord parfait dans chaque Ton.

383. La guitare donne, pour chaque Ton, dans toute l'étendue du manche, cinq manières de faire l'accord parfait qui exigent cinq POSITIONS différentes, c'est à dire, (Q. 268), cinq manières de placer les doigts de la main gauche. La base de chaque Position est formée ou par le sillet ou par le barré.

384. Je divise les Positions en *Complètes* et *moyennes*. J'appelle *Position complète* celle qui contient un accord direct complet (Q. 379) c'est à dire, de tonique tierce, quinte et octave de suite. Il y en a trois, qui ont la Tonique sur la 4.^e sur la 5.^e ou sur la 6.^e corde. (+)

EXEMPLE 4.

	Avec des cordes à vide.		Barré.		Avec des cordes à vide.		Barré.		Avec des cordes à vide.		Barré.	
MODE MAJ.												
	Tonique sur la 6. ^e corde.				Tonique sur la 5. ^e corde.				Tonique sur la 4. ^e corde.			
MODE MIN.												

385. Les derniers accords de chaque subdivision de cet exemple donnent absolument les mêmes intervalles que les premiers et sont par conséquent de même nature, comme on s'en convaincra si, après avoir fait l'un des deuxièmes accords, on porte la main gauche en arrière sans déranger la position relative des doigts, de manière à barrer derrière le sillet; la différence de doigts consiste en ce que trois cordes qui sont à vide dans les premiers (la 5.^e la 3.^e et la chanterelle) emploient dans les derniers l'index de la main gauche pour remplacer le sillet. Il suit de là une observation importante, c'est qu'à l'exception des trois accords ci-dessus avec des cordes à vide, tous les autres appartenant aux 12 toniques majeures ou mineures se font au moyen d'une Position semblable, mais à des touches différentes.

La Position complète avec la Tonique sur la 5.^e corde est susceptible d'une modification dans son doigtier comme on le verra à l'Article 2.^m aux suspensions de l'harmonie.

386. Je donne à deux Positions le nom de *moyennes* 1.^{re} parceque les quatre notes de l'accord parfait complet ne s'y suivent pas dans leur ordre naturel; 2.^{de} parceque sur la même base, on forme un accord de 7.^{me} de dominante (dont je parlerai bientôt) qui sert de *moyen* pour passer à deux positions complètes d'un autre Ton (403).

EXEMPLE 5.

MODE MAJEUR.



Tonique sur la 5.^e corde.

Tonique sur la 4.^e corde.

MODE MINEUR.



387. On peut employer tous les doigts de la main gauche (au moins dans le mode majeur) aux trois positions complètes et à la position moyenne dont la tonique est sur la 5.^e corde; il en résultera un accord de 6 notes.

EXEMPLE 6.

Position complète
Ton sur la 6.^e corde.

Position complète
Ton sur la 5.^e corde.

Position complète
Tonique sur la 4.^e corde.

Position moyenne
Ton sur la 5.^e corde.

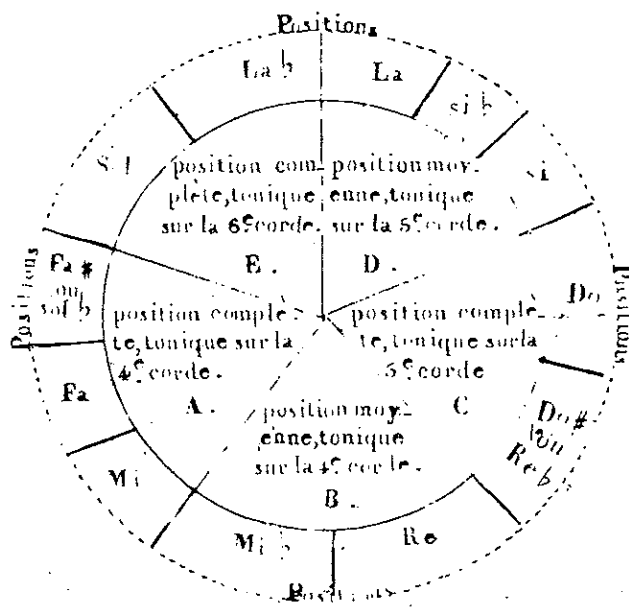
MODE MAJEUR



MODE MINEUR



388. Pour plus de brièveté et de facilité dans les indications je donnerai à chaque Position le nom de la lettre qui lui est affectée dans le cercle ci-dessous, lequel présente en outre l'ordre invariable de laquelle ces Positions se succèdent dans chaque Ton. Par exemple l'ordre des cinq Positions est pour le ton de Do: C, D, E, A, B; pour le ton de Fa: A, B, C, D, E.



389. Remarquez que la tonique se prend par le 3^e doigt à la Position A, par le 4^e aux Positions B et D, et par le 4^e aux Positions C et E.

390. Les lettres A, B, C, D E au dessus de la portée me serviront à indiquer la Position j'y ajouterai au besoin le nom de la tonique.

391. Les sons des Positions du 6^e exemple peuvent se combiner de plusieurs manières et donner différentes basses.

EXEMPLE. 7.

MODE MAJEUR.

A. sol. B. fa. C. fa. D. fa. E. la.

MODE MINEUR.

A. sol. B. fa. C. fa. D. fa. E. la.

392. Après avoir fait les cinq Positions d'un Ton elles se reproduiraient de nouveau dans le même ordre tant qu'il y aurait moyen de placer les doigts. Quand j'aurai besoin d'indiquer une de ces positions reproduites, je le ferai par les minuscules a, b, c, d, e.

393. L'accord parfait se pratique sur toutes les notes de la gamme, ce qui donne trois harmonies, de tierce majeure, trois de tierce mineure et une de quinte mineure dont la sensible du Ton est toujours la base.

Sur la Sur la Sur la Sur la Sur la Sur la Sur la

Tonique. Secundo. Tierce. Sous dom^{te} Dom^{te} Sixte. Septième.

n° 1

Mais on ne doit point faire suivre ainsi ces accords: 1^o parceque la quinte *do sol* du 1^{er} accord étant suivie de la quinte *ré la* dans le second, suivie elle-même de la quinte *mi si* de plusieurs quintes de suite sont *défectueuses* dans l'harmonie; 2^o parcequ'il résulterait encore plusieurs octaves de *do do, Ré ré* et les octaves de la basse à l'aigu sont également *défectueuses* en harmonie. Mais, en mettant partout la tierce à la basse, ces accords se succéderont d'une manière agréable et régulière.

n° 2

CHAPITRE III.

ACCORDS DISSONANS, LEUR LOCALITÉ.

Article 1^{er} Explication de la Dissonance.

394. Toute note ajoutée à l'accord parfait, autre que l'octave de celles qui les composent, causera à l'oreille une sensation plus ou moins ingrate et rendra l'accord *dissonant*. Comme le but de la musique est le plaisir de l'oreille, s'il est permis de la tourmenter un peu ce ne doit être que passagèrement et pour lui préparer une jouissance; il faut pour cela que la note dissonante devienne partie d'un intervalle consonant: c'est ce qu'on appelle *résoudre* ou *sauver* la dissonance. Cette résolution a lieu en faisant monter ou descendre diatoniquement l'une des notes pendant que l'autre se prolonge, ou bien en faisant mouvoir les deux notes de l'intervalle en sens inverse (Ex. 84 n^o 11). Il est à remarquer que la résolution de la dissonance, c'est-à-dire, la marche des deux notes qui la composent pour devenir consonnantes, est toujours la même, de quelque manière qu'on renverse ou qu'on redouble l'intervalle dissonant. (n^o 2 et 3).

EXEMPLE 8.

Intervalles et résolutions illustrés :

- Seconde maj. :** résolution.
- Seconde maj. :** résolution.
- Quarte maj. :** résolution.
- Quinte min. :** résolution.
- Seconde augmentée :** résolution.

Résolutions spécifiques par ligne :

- V° 1 :** 9^e maj. résol., 9^e maj. résol., 11^e majeure., 9^e augm. résol.
- V° 2 :** 7^e min. résol., 7^e min. résol., 12^e mineure., 7^e dim. résol.
- V° 3 :** (résolutions correspondantes aux intervalles ci-dessus)

395. Remarquez 1^o que la rigueur de ces résolutions peut être modifiée, comme on le verra à l'appendice; 2^o que les résolutions de 7^e min. de l'ex. 8 sont propres de parties intermédiaires; il sera question plus tard des marches de basse.

Article 2. Accords de Septième.

396. Si aux trois notes de l'accord parfait on ajoute la 7^e soit majeure, soit mineure il en résulte un accord de septième. Il se pratique également sur toutes les notes de la gamme, comme on va le voir dans le 9^e exemple, où les dissonances sont sauvées d'après la règle établie au § 394.

EXEMPLE 9.

Accords et résolutions illustrés :

- Acc. parf. sur la toniq. → 7^e de toniq. → Acc. parf. sur la sous dom.^{1^{re}}
- 7^e de seconde → Acc. parf. sur la Dom.^{1^{re}}
- 7^e de tierce → Acc. parf. sur la Sixte.
- 7^e de sous dom. → (résolution)
- Acc. n. f. sur la toniq. → 7^e de Dom. → Acc. de Tonique.
- 7^e de sixte → Acc. parf. sur la seconde.
- 7^e de sensible → (résolution)

397. Tout accord de 7^e étant composé de 4 notes est susceptible de 3 renversements, suivant qu'on remplace la note fondamentale à la basse par la tierce, quinte ou septième.

398. Parmi les accords de 7^e il est bon de remarquer ceux de 7^e de dominante et de 7^e de sensible parcequ'ils appellent dans leur résolution l'accord de Tonique.

Article 3. Accord de 7^e de dominante.

399. C'est comme nous l'avons vu, l'accord parfait sur la dominante en y ajoutant sa 7^e mineure. Sa résolution naturelle est sur l'accord de Tonique *majeur* ou *mineur*.

400. L'accord direct de 7^e de Dominante se fait assez commodément sur la guitare en mettant la note fondamentale sur la 4^e ou 6^e corde (Ex 10. n^o 1); on peut la mettre sur la 5^e corde (n^o 2), mais la position devient gênante, et elle le sera encore davantage si on la met sur la 6^e corde de la manière que je présente le n^o 3.

Nota. Je désignerai la dissonance par une note blanche.

EXEMPLE 10.

Example 10 shows three positions of the 7th dominant chord (7^e de Dom^{te}) and their resolutions. The first position (n^o 1) is on the 4th string, resolving to the tonic major (résol. maj. min.). The second position (n^o 2) is on the 5th string, also resolving to the tonic major. The third position (n^o 3) is on the 6th string, resolving to the tonic major. Each resolution is indicated by a bracket labeled 'résol. maj. min.'.

401. Chaque des 5 positions de l'accord parf. a un accord direct ou renverse de 7^e de dominante qui lui est propre et qui se sauve à l'accord de tonique, majeur, ou mineur, direct ou renversé, à la même position.

EXEMPLE 11.

Example 11 shows five positions of the 7th dominant chord (7^e de Dom^{te}) and their resolutions. The first position (A. fa.) is on the 4th string, resolving to the tonic major (résol. maj. min.). The second position (B. fa.) is on the 5th string, resolving to the tonic major. The third position (C. fa.) is on the 6th string, resolving to the tonic major. The fourth position (D. fa.) is on the 4th string, resolving to the tonic major. The fifth position (E. fa.) is on the 5th string, resolving to the tonic major. Each resolution is indicated by a bracket labeled 'résol. maj. min.'.

402. L'accord parfait mineur (2^e mesure de la Position C) sur lequel se sauve l'accord de 7^e se fait en portant la main en arrière d'une touche; et celui de la 2^e mesure de la Position E se sauve plus commodément à la Position voisine A qu'à la Position E.

403. L'accord de 7^e de Dominante sur les deux Positions moyennes B, D, peut se sauver à une Position en avant ou en arrière (Ex. 586).

EXEMPLE 12.

Acc. de 7^e de dominante résolution à la pos. A.

B Fa

Acc. de 7^e de dominante résolution à la pos. C.

D

Acc. de 7^e de dominante résolution à la pos. E.

404. Le 2^e accord de 7^e de dominante qui se fait à la Position E peut se sauver à la même Position (Ex. 13. n^o 1.) ou à la Position immédiate en avant A (Ex. 13. n^o 2.).

EXEMPLE 13.

Accord de 7^e de dominante résol. à la même pos. Accord de 7^e de dominante résol. à la même pos. A.

E. majeur mineur E. majeur mineur.

n^o 1. n^o 2.

La résolution en accord mineur du n^o 1 a lieu en reculant la base d'une touche.

Leçon 129.

Accords de 7^e de Dominante formés aux Positions moyennes d'un Ton sauvés à diverses Positions complètes du même Ton.

A mi D. 7^e de dom. C. D. 7^e de dom. E.

E mi 7^e de dom. B. C. A. B. 7^e de dom.

Leçon 130.

Accords de 7^e formés à des Positions moyennes et sauvés à des Positions complètes en arrière.

C. do. D. do. O. do. D. re. C. re. B. mi. A. mi. B. fa. A. fa. B. sol. A. sol. B. fa. A. fa. D. re. C. re. D. do. C. do.

7^e dom. résol. 7^e dom. résol. 7^e dom. résol. 7^e dom. résol. 7^e dom. résol. 7^e dom. résol.

Leçon 451.

Les mêmes accords sautes a des Positions complete, en avant.

C.do. D.do. E.do. D.ré. E.ré. B.mi. C.mi. B.f.a. C.f.a. F.a.l. A.a.l. E.l.a.
 7^e dom. résol. 7^e dom. résol. 7^e dom. résol. 7^e dom. résol. 7^e dom. résol. 7^e dom. résol.

A.f.a. E.a.l. A.a.l. B.f.a. C.f.a. D.ré. E.ré. D.do. C.do.
 résol. 7^e dom. résol. 7^e dom. résol. 7^e dom. résol. 7^e dom. résol.

405. L'accord de 7^e formé à la Position moyenne B peut aussi se faire sans mouvoir la base de la Position complète A.

EXEMPLE 14.

A.a.l. 7^e. résolution à la même pos. A.
 de dominante. majeur. mineur.

Article IV. Harmonies Fondamentales d'un Ton. (*)

406. Chaque Ton a trois harmonies parfaites qui le déterminent, savoir: celle de la *Tonique*, celle de la *S. Dominante* et celle de la *Dominante*. La *Tonique* porte toujours accord parfait. On ajoute à l'accord parfait sur la *S. Dominante* la *Sixte majeure* et à l'accord parfait sur la *Dominante* la 7^e mineure. Cette Sixte et cette 7^e peuvent être exprimées ou sous entendues.

EXEMPLE 15.

Acc. de tonique. Acc. de sous-dominante. Acc. de dominante. résolution sur l'acc. de la tonique.

Observez que l'accord de Sous dominante ré fa# la si n'est autre chose qu'un renversement tierce à l'octave de la 7^e de seconde si ré fa# la; aussi c'est bien le si qui est sa note fondamentale.

(*) Eximen, Origine della Musica etc.

407. À chacune des cinq Positions d'un Ton on trouvera, sans bouger la main, un accord de sous dominante et de Dominante, direct ou renversé.

EXEMPLE 16.

The musical notation for Example 16 is organized into three sections, each with a Major and Minor mode. The first section (top) covers positions 1 to 5. The second section (middle) covers positions 6 to 7. The third section (bottom) covers positions 8 to 9. Chords are indicated by notes on the staff and text labels above and below.

MODE MAJEUR (Positions 1-5):

- Position 1: E.la. (Accorde S. Dom.)
- Position 2: A.la. (Accorde Dom. rés. l.)
- Position 3: B.la. (Accorde de Dom. rés. l.)
- Position 4: C.ré. (Accorde Dom. rés. l.)
- Position 5: D.m. (Accorde Dom. rés. l.)

MODE MINEUR (Positions 1-5):

- Position 1: E.la. (Accorde S. Dom.)
- Position 2: A.la. (Accorde Dom. rés. l.)
- Position 3: B.la. (Accorde de Dom. rés. l.)
- Position 4: C.ré. (Accorde Dom. rés. l.)
- Position 5: D.m. (Accorde Dom. rés. l.)

MODE MAJEUR (Positions 6-7):

- Position 6: D.re. (Accorde S. Dom.)
- Position 7: E.la. (Accorde Dom. rés. l.)

MODE MINEUR (Positions 8-9):

- Position 8: E.la. (Accorde S. Dom.)
- Position 9: F.la. (Accorde Dom. rés. l.)

408. Les accords de Tonique et de Sous-Dominante ont la tierce majeure dans le mode majeur, mineure dans le mode mineur. L'accord de Dominante a la tierce majeure dans les deux Modes (a).

409. Avant de jouer un morceau de musique, le prélude le plus court, le plus facile et le plus propre à donner l'idée du Ton, consiste à faire entendre ses trois harmonies fondamentales. (*Examinez l'ouvrage cité*).

Article V. Accord de 7^e Diminuée.

410. L'accord de 7^e qu'on forme sur la sensible (presque toujours altérée par un $\sharp$ ou un $\flat$) du Mode mineur, se nomme *de septième diminuée* parcequ'elle est plus petite qu'une 7^e mineure. Sa résolution, ainsi que la 7^e de sensible du Mode majeur, est dans l'harmonie de la Tonique.

411. Sur la guitare on n'exécute commodément cet accord direct qu'en lui donnant pour base la 4^e ou la 6^e corde. La résolution peut se faire à deux diverses Positions complètes en avant ou en arrière.

(a) Avec ces trois accords on peut accompagner une infinité de romances; seulement il faudra faire attention que le morceau de musique le plus simple, c'est-à-dire, qui module le moins ou parcourt le moins de Tons, passe presque toujours, au moins momentanément, au mode de sa quarte ou de sa quinte (l'un et l'autre ayant 6 notes communes avec le Ton primitif) ou à celui de son relatif. Mais il faut traiter ce nouveau Ton comme s'il était primitif et donner ses 3 harmonies fondamentales. (Note du Traducteur)

EXEMPLE 17

Accord de 7^e diminuée. Sauvée à une position. Sauvée à une position
 en arrière. en avant. le même acc. en arrière. en avant.
 de 7^e diminuée.

412. Chaque Position de l'accord parfait mineur a un accord de 7^e diminuée qui lui est propre

EXEMPLE 18.

A. 7^e diminuée. A. 7^e dim. A. 7^e dim. B. 7^e dim. C. 7^e dim. D. 7^e dim. E. 7^e dim.

413. Les 3 renversemens de l'accord de 7^e diminuée se font en plaçant d'une même manière les doigts de la main gauche parceque, de quelque façon qu'on le renverse, il présentera, sur la Guitare, 3 intervalles égaux.

EXEMPLE 19.

Acc. de 7^e diminuée. résolution. 7^e dim. résolution. résolution. résolution. résolution.
 D. la. A. A. A. C. C. D.

inversion. inversion. inversion.

414. L'accord de 7^e diminuée de la Position B (Ex. 19) se fait en portant la main 3 touches en avant, celui de la Position C en avançant la main d'une touche ainsi que celui de la Position D; ce dernier peut se sauver commodément à la Position E suivante.

415. L'accord de 7.^e diminuée est d'une grande ressource pour moduler, parceque chacune de ses 4 notes peut se prendre alternativement pour sensible et conduire à une tonique mineure à un demi-ton au dessus.

EXEMPLE 20.

7.^e dim. A. fa. 7.^e dim. C. re. 7.^e dim. D. si. 7.^e dim. A. sol#.

ut # pour re b. la # pour si b. la x pour sol.

Remarquez que l'orthographe musicale change et qu'on écrit pour une note sa synonyme, suivant le Ton auquel l'accord appartient.

Article VI. Accord de Sixte augmentée.

416. C'est un accord parfait majeur auquel on ajoute la sixte augmentée de la note fondamentale, et dont la basse ne se renverse jamais. Sur la guitare, on lui donne pour base la 4.^e ou 6.^e corde et même la 5.^e. On s'en sert pour passer à l'accord parfait majeur de la note qui est à un demi-ton au dessous de la basse (Ex 21, n.^o 1, 2, et 5.); on peut le jouer, sur la guitare, aux Positions A (n.^o 3), B ou D (n.^o 4), D ou C (n.^o 6).

EXEMPLE 21.

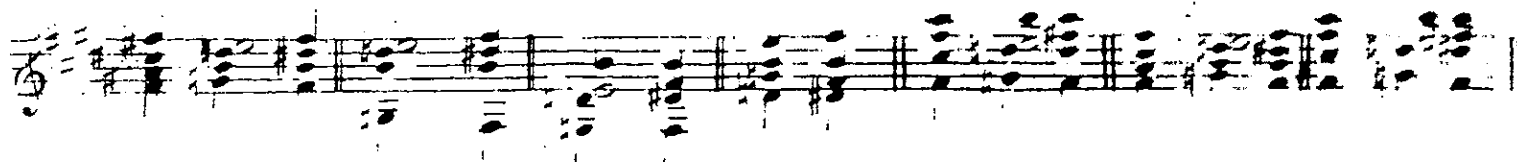
Sixte augmentée. A 6.^{te} augm. A 6.^{te} augm. B 6.^{te} augm. D 6.^{te} augm. D 6.^{te} augm. C

n.^o 1 n.^o 2 n.^o 3 n.^o 4 n.^o 5 n.^o 6

417. On peut donner une autre issue à l'accord de Sixte augmentée, en prolongeant le son des deux cordes intermédiaires pendant que la basse et l'aigu font la résolution précédente; en ce cas on tombera sur un accord parfait renversé.

EXEMPLE 22.

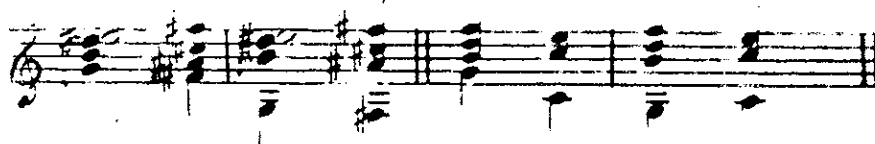
A, la # : A, fa # A, fa # A, fa # B, fa # C, la # D, la #
 sixte aug. resol. 6^{te} resol. 6^{te} resol. 6^{te} resol. 6^{te} resol. 6^{te} resol.
 mentee, D. si. augmen. D. si. augmen. D. si. augmen. D. si. augmen. A. si. augmen. A. si. augmen. B. si.



418. Si l'on remplace la sixte augmentée par la 7^e mineure (dont elle est synonyme) l'accord se convertit en 7^e de dominante.

EXEMPLE 23.

sixte aug. sixte aug. 7^e de 7^e de
 mentee, resol. mentee, resol. dominante, resol. dominante, resol.



419. La *Position* est absolument la même dans les deux cas, parce que les 2 notes formant une tierce augmentée sont à une égale distance que celles qui forment une tierce mineure. La différence est que dans l'écriture. Ainsi donc tout accord de Dominante, sur la guitare, est en même temps accord de sixte augmentée d'un autre Ton, et réciproquement.

CHAPITRE IV.

Cadences.

420. *Cadence* dans le sens le plus étendu, signifie le passage régulier d'un accord consonant ou dissonant à un autre accord. Le passage sera régulier si l'on observe les règles qui seront données à l'Appendice.

421. La cadence peut être *parfaite*, *imparfaite*, *évitée*, *interrompue* ou *rompue*.

422. Dans la *Cadence parfaite* la note fondamentale passe d'un accord de Dominante ou de 7^e diminuée à l'accord direct de tonique, majeur ou mineur dans le 1^{er} cas, mineur seulement dans le second. Il s'ensuit que, des 4 résolutions de chacun de ces accords, il n'y a que celles des 2^e, 3^e, 4^e, 7^e, et 8^e mesures qui font cadence parfaite.

EXEMPLE 24.

7^e de Dom. 7^e de dom. 7^e de dom. 7^e de dom. 7^e dim. 7^e dim. 7^e dim. 7^e dim.



En conséquence les résolutions des exemples 11. et 19. (p. 401 et 413) font cadence parfaite.

423. La *Cadence imparfaite* a lieu quand on tombe de l'accord parfait sur la 3. Dominante à l'accord parfait sur la Tonique.

EXEMPLE 25.

A. C. A. C. B. D. B. D. C. E. C. E. D. A. D. A. E. B.

424. Lorsqu'on ajoute la 7^e à un accord parfait sur lequel on est tombé par un mouvement de cadence parfaite, on fait une *cadence évitée*.

EXEMPLE 26.

A. sol. C. do. B. sol. E. do. C. sol. E. do. D. sol. D. do. E. re. C. sol. E. re. C. sol.

7^e de dominante. résolution, de dom. résol. de dom. résol. de dom. résol. de dom. résol. de dom. résol.

425. La cadence est *interrompue* lorsqu'on passe d'un accord de 7^e de dominante à un autre accord parfait que celui de la tonique.

EXEMPLE 27.

A. sol. B. mi. B. sol. D. mi. C. re. D. si. D. re. E. si. E. re. A. sol.

7^e de dominante. résolution, de dom. résol. de dom. résol. de dom. résol. de dom. résol.

426. La cadence est *rompue* lorsque la Dominante monte d'un ton pour se sauver à un accord parfait mineur.

EXEMPLE 28.

A. sol. 7^e dom. B. mi. B. sol. 7^e dom. D. mi. C. re. 7^e dom. D. si. D. re. 7^e dom. A. si. E. re. 7^e dom. A. si.

résolution, résol. résol. résol. résol. résol.

2^o Lorsque la Dominante monte d'un demi-ton pour se sauver à un accord parfait majeur.

EXEMPLE 29.

A. sol. 7^e dom. C. mi^b. B. sol. 7^e dom. D. mi^b. C. re. 7^e dom. D. si. D. re. 7^e dom. A. si^b. E. re. 7^e dom. A. si.

résolution, résol. résol. résol. résol. résol.

CHAPITRE 5.

GAMMES AUX DIVERSES POSITIONS DE L'ACCORD PARFAIT

427 Quoique la musique à plusieurs parties soit sans contredit la plus propre à la guitare, il est possible d'y exécuter des roulades d'une manière agréable soit en montant, soit en descendant. Je vais d'abord présenter toutes les notes qu'on peut faire sans bouger la main à chacune des cinq positions: bien entendu qu'il ne s'agit que de celles dont le barré forme la base: car, pour celles qui ont des cordes à vide, les doigts suivent constamment l'ordre établi au § 201.

The image displays two columns of musical notation for guitar scales, labeled 'Mode Majeur' (Major Mode) on the left and 'Mode Mineur' (Minor Mode) on the right. Each column contains five staves, each representing a different fret position (1st to 5th). The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and specific fingering numbers (1-4) above or below the notes. The scales are written in a way that shows the sequence of notes and the corresponding fingerings for each position.

428 Je vais maintenant expliquer comment j'exécute les gammes d'un Ton lorsqu'elles dépassent la portée d'une position.

ARTICLE 1^{er} TRAITES EN MODE MAJEUR

PASSAGE RÉGULIER D'UNE POSITION À L'AUTRE.

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a sequence of notes and rests, with fingering numbers (1-4) indicating the fingerings for each note. The notation illustrates a regular passage from one position to another, showing the sequence of notes and the corresponding fingerings for each position.

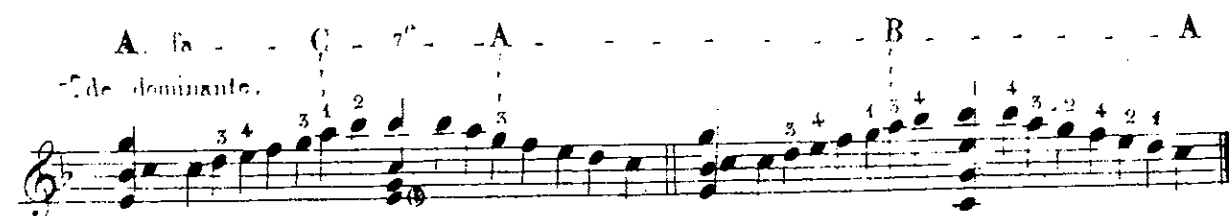
429. Les doigts suivront la même marche pour les gammes des autres Tons aux positions de même nom que celles de l'exemple précédent ; cette observation est également applicable aux exemples suivans ainsi qu'à tous ceux du mode mineur.



Le doigter n'est pas le même en descendant.



Le doigter n'est pas non plus le même en descendant.



Dans l'exemple suivant on voit les cinq positions de Do mode majeur.

C. do - - - E. do - - - A. la - - -

de dom.



A. la - - - C. re - - - D. do - - - C. do - - -



E. sol - - - A. sol - - - C. sol - - - B. sol - - - A. sol - - -



D. do - - - A. do - - -

13



A la 15^e mesure on passe de la position D du ton de Do à la position A sans toucher à la position intermédiaire E.

430. Dans un passage à roulades ascendantes la main gauche est presque toujours en position de quelque manière qu'elle marche; mais dans les roulades descendantes, quand il faut prendre une position en arrière, on doit, autant que possible, la préparer d'avance, c.à d. ne pas employer le 1^{er} doigt et le maintenir allongé comme pour le barre. On en verra l'utilité dans l'exemple suivant où l'on trouvera un passage exécuté de 2 manières différentes à diverses positions.

C. re - - - E. re - - - C. re - - - E. la - - - C. la - - -



E. re - - - A. re - D. re - - - G. re - - -

A. re - - - D. re - - -

E. la - - - A. la - - - C. la - - - B. la - - - B. la - - -

B. la - - - G. mi - - -

E. la - - - C. re - - - E. re - - -

ARTICLE 2. TRAITS EN MODE MINEUR.

A. fa - - - C - - - A - - -

B. fa - - - C - - - B - - - 7^e de dou. re sol. A. ou G.

C. re - - - E - - - D - - - C - - -

D. re - - - D - - - 7^e de dou. re sol. C. ou E.

471. De la même manière qu'on conserve la position dans un accord en arpège jusqu'à ce que la durée de la dernière note soit terminée, ainsi dans les traits à roulettes il ne faut pas déplacer la main avant d'avoir bien entendu la dernière note qu'on peut faire à une position.

CHAPITRE 6.

ACCORDS À MOUVEMENT LIBRE.

432. Maintenant qu'on connaît les positions dans tous les Tons, on pourra se former une juste idée des accords à mouvement libre annoncés aux §§ 271 et 294.

Nous avons vu que sur la base d'une Position on forme divers accords: nous verrons bientôt dans les Études, comme cela a lieu dans toute autre composition, que la musique de Guitare s'élève presque toujours à l'une des positions expliquées. Or, comme il est possible de faire entendre successivement toutes les notes d'un accord sans garder la monotone uniformité de l'arpège, mais toujours en les laissant vibrer puisqu'on ne bouge pas la position, je donne le nom d'accords à mouvement libre à ce genre de musique et d'exécution. Ceci deviendra plus clair par les deux exemples suivants.

A. la. — — — — — A. la. — — — — — D. mi. — — — — — C. la.

VALSE.

Exemple 1^{er}Ex: 2^e

433 Je donne le nom d'accords de harpe à ceux dont on pince successivement, au dessus des dernières touches les cordes alternes, par ex. la 4^e et la 2^e, la 5^e et la chanterelle, parcequ'il en résulte un effet qui imite cet instru-

2. Duo pour 2 guitares
par M. de Fossa.
Var: 3^e

Andante.



SECTION 5.

ÉTUDES

On a pu voir que je me suis attaché jusqu'à présent à donner pour chaque précepte un exemple; maintenant chaque morceau va présenter l'application de deux ou plusieurs des règles établies dans le cours de cet ouvrage. Ainsi tous les exemples de cette section seront réellement des ÉTUDES qui serviront à mieux comprendre tout ce qui a été dit et à donner aux deux mains l'agilité convenable pour se mettre à même d'exécuter avec assurance toutes les difficultés qui se présenteront.

Je prévient seulement que, partout où le mouvement n'est pas indiqué, l'élève doit tâcher de jouer le plus vite possible, à condition qu'il jouera bien.

Baccé préparatoire.

ÉTUDE 1^{re}

The first study consists of five staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a series of eighth-note runs and chords, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 indicated. The second staff is in bass clef with the same key signature and time signature, continuing the eighth-note patterns. The third staff is in treble clef, and the fourth is in bass clef, both continuing the musical exercise. The fifth staff is in treble clef and concludes the study with a final chord.

ÉTUDE 2.

The second study consists of three staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 9/4 time signature. It features a series of eighth-note runs and chords, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 indicated. The second staff is in bass clef with the same key signature and time signature, continuing the eighth-note patterns. The third staff is in treble clef and concludes the study with a final chord.



A. fa.

ÉTUDE 5^e.

D. Do.



Moderato ♩ = 69. Alla

111

ETUDE 4.

de dom.

C. mi

This block contains the first system of music for Etude 4, measures 1 through 16. It consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a continuous eighth-note melody in the upper voice, with a bass line providing harmonic support. The second staff continues the melody and includes a measure with a circled '6' and the label 'C. mi'. The third and fourth staves complete the system with further melodic and harmonic development.

ETUDE 5.

C. re

C. re

C. re

C. re

This block contains the first system of music for Etude 5, measures 1 through 16. It consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is characterized by frequent sixteenth-note runs. The second staff includes the label 'C. re'. The third and fourth staves also feature the label 'C. re' and continue the intricate melodic patterns.

B. Es

A

ÉTUDE. 67

temps linaires

temps ternaires

Andantino. D. do

= 69

ÉTUDE. 68

D. do

A sol

A sol

D. sol.



A. sol.

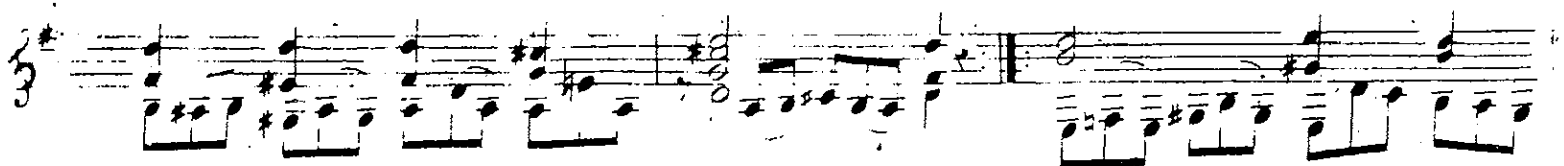
7^e dim. D. do. 7^e dom.



Dim.

Andante ♩ = 68

ETUDE 8.

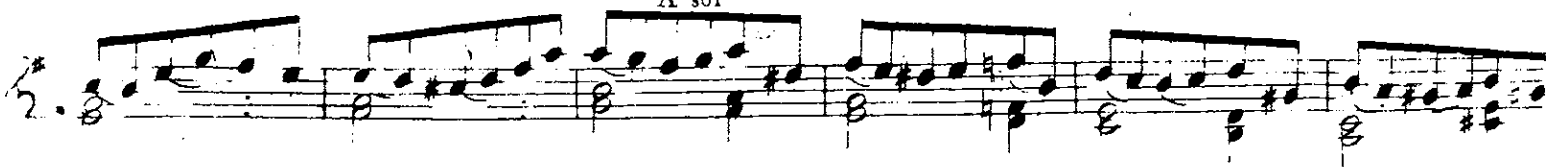


Andante ♩ = 68.

ETUDE 9.



A. sol



Le pouce et les deux premiers doigts font l'arpège d'accompagnement, le 3^e doigt pince seul la partie aiguë.

Adagio ♩ = 50.

ÉTUDE 40.

ÉTUDE 41.



L'index, le médium et l'annulaire pincent les notes aiguës de l'arpège et laissent la basse au

pouce exclusivement. On pourrait aussi employer les cinq doigts de la main droite chacun sur une corde différente.

ETUDE 42.

Six staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves have a bass clef and a key signature of one sharp. The music consists of arpeggiated patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Specific notes are labeled: 'A. sol.' on the fourth staff and 'A. sol.' on the sixth staff. The piece ends with a double bar line.

ETUDE 43.

ETUDE 43.

A si A. la.

A. si

E re

Allegretto.

ETUDE 44.

ETUDE 44.

D. si C. mi A. la #

E. la.

A. sol#

D. do#

A. fa#

E. la.

Andante $\text{♩} = 84$

ÉTUDE 16.

A. la.

f de dom.

Dim.

Dim.

B. la.

A. la.

G. mi.

Cres.

A. la.

Allegretto $\text{♩} = 66$

ÉTUDE 16

D. re

A. la.

A. la.

G. mi.

A la.
 7^e de dom.
 D re A si A la

La 3^e doigt pince seul la partie aiguë, le pouce seul pince la BASSE.

ÉTUDE 17.

A si E si C mi
 A si B si. A si.
 7^e de dom.
 A fa # D do #
 C fa # 7^e de dom. E mi.

ETUDE 48.

A. la. A. sol.

Barre 2e Tou

ETUDE 49.

D. si. A. sol.

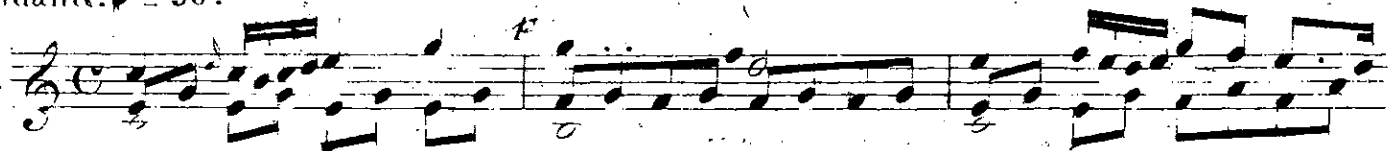
Musical score for a piece with five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are labeled "A. sol." and "B. sol." respectively. The fourth and fifth staves continue the melody. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

ÉTUDE 20.

Musical score for "ÉTUDE 20." with five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second and third staves are labeled "D. do." and "A. sol." respectively. The fourth and fifth staves are labeled "C. fa." and "B. la." respectively. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Andante. ♩ = 96.

ETUDE 21.

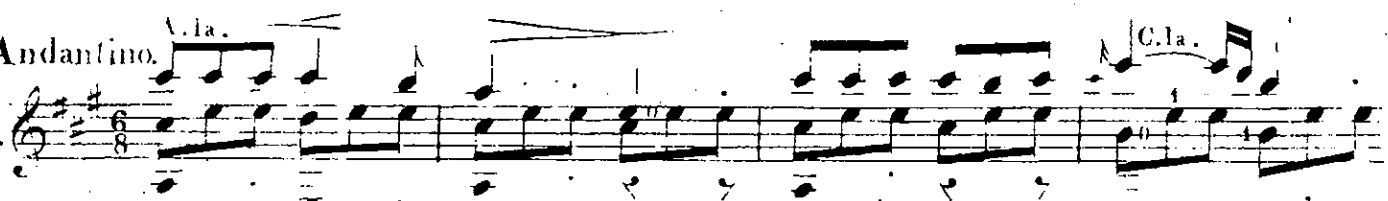


C. re.
7^e de dom.



• 452 Andantino.

ETUDE 22.



minore.

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of three staves of music. The first staff is the vocal melody, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The second staff is the piano accompaniment, also in treble clef, with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The third staff is a lower piano accompaniment, in bass clef, with a key signature of one sharp and a 3/4 time signature. The music is in a simple, folk-like style. The lyrics "The Rose Tree" are written below the first staff. The tempo is marked "Allegretto". The score is for a single system.

Donnez plus de force au 4.^e doigt qui pince la partie aiguë et modérez celle du pouce destiné à la partie grave.

Allegro ♩ = 104

TUDE. 23.

Allegro ♩ = 104

p

A. la.

E. do.

D. fa.

A. do.

E. do.

f

C. la

C. re

C. re

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'C. la' and contains a series of eighth notes. The middle staff is labeled 'C. re' and contains a series of eighth notes. The bottom staff is also labeled 'C. re' and contains a series of eighth notes. The music is written in a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Allegro. 404

ÉTUDE 24.

A. la.

7^e de dom.

E. la

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'Allegro. 404' and contains a series of eighth notes. The middle staff is labeled 'ÉTUDE 24.' and contains a series of eighth notes. The bottom staff is labeled 'A. la.' and contains a series of eighth notes. The music is written in a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Musical score for Étude No. 25 by Chopin. The score is written for piano and includes various dynamics and musical notations. The first system shows a piano (p) dynamic, followed by a crescendo (cres.) and a decrescendo (dim.). The second system includes a piano (p) dynamic and a trill marked "C. re. 7^a de dom.". The third system features a piano (p) dynamic and a trill marked "C. re. 7^a de dom.". The fourth system is marked "Allegro." and includes a trill marked "C. re. 7^a de dom.". The fifth system is marked "FF" (fortissimo). The sixth system is marked "A. sol." (ad libitum) and includes a trill marked "C. re. 7^a de dom.". The seventh system is marked "B. sol." (ad libitum) and includes a trill marked "C. re. 7^a de dom.". The eighth system is marked "A. sol." (ad libitum) and includes a trill marked "C. re. 7^a de dom.". The ninth system is marked "B. sol." (ad libitum) and includes a trill marked "C. re. 7^a de dom.". The score concludes with a double bar line and the marking "D.C." (Da Capo).

Allegro Comodo. ♩ = 65.

E. 27.

JUN 19 1966

Allegro Comodo. $\text{♩} = 65$.

F. II DE 26.

A. la.

A. fa#.

B. fa#.

C. re.

C. mo.

B. fa#.

C. fa#.

F. si.

A. re.

F. la.

A. la.

D. re.

A. la.

Allegro Mod^{to} ♩ = 72. A. sol.

ÉTUDE 27.

Mod^{te} ♯ = 72. A. sol. B. sol. C. sol. 75. B. sol. C. sol. D. do. B. sol.

Allegro comodo $\text{♩} = 65$

ETI DE 28.

This musical score, titled "ETUDE 29", is written for a single melodic line on a grand staff. It consists of six staves of music. The first five staves are marked with various technical and dynamic instructions: "C. fa" (first staff), "C. sol" (second staff), "A. la" (third staff), "B. do" (fourth staff), and "A. la" (fifth staff). The tempo is marked "Andante" with a metronome marking of 50. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 7/8. The sixth staff is marked "D. si". The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes many slurs and ties, indicating a continuous melodic line. The overall style is that of a technical exercise or etude.

C. fa

C. sol

A. la

B. do

A. la

Andante 50

ETUDE 29

D. si

128

Allegro

80.

3 2 4 3 2 4 3 4

G. mi.

Allegro

2 2 2 2

This page of musical notation, numbered 124, contains ten staves of music. The notation is complex, featuring a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The staves are labeled with instrument abbreviations: B. m. (Bassoon), V. (Violin), D. m. (Double Bass), C. m. (Cello), and B. f. (Bassoon). The music is written in a grand staff format, with the piano part on the left and the orchestra part on the right. The notation includes many slurs, ties, and dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo). The bottom of the page features the publisher's mark "G. Sch. R." and a small "V.C." mark.

B. m.
7^a

V.

D. m.

C. m.

B. f.

G. Sch. R.

V.C.

The musical score is written for piano and consists of ten staves. The key signature is G major (one sharp). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Lyrics (where applicable):

- Car.
- mi de d m
- B. si. A B la. A la.
- A la. G la.

Allegro. ♩ = 66.

ÉTUDE 50.

This musical score, titled 'ÉTUDE 50', is in 2/4 time and marked 'Allegro' with a tempo of 66 beats per minute. It consists of eight staves of music. The notation is complex, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, often with slurs. The key signature has two sharps (F# and C#). The score includes several dynamic markings: 'F' (forte) at the beginning, 'sf' (sforzando) in the second system, and 'p' (piano) in the fifth, sixth, and seventh systems. There are also markings for 'C. mi' (C minor) and '1 mi' (1 minor) in the second and third systems, and 'C. B.' (C major) in the third system. The piece concludes with a 'CLOS.' (close) marking at the end of the eighth staff.

G. m. e.

A. m. e.

D. m. e.

D. m. e.

F. m. e.

G. m. e.

SECTION IV.

DE L'EXPRESSION.

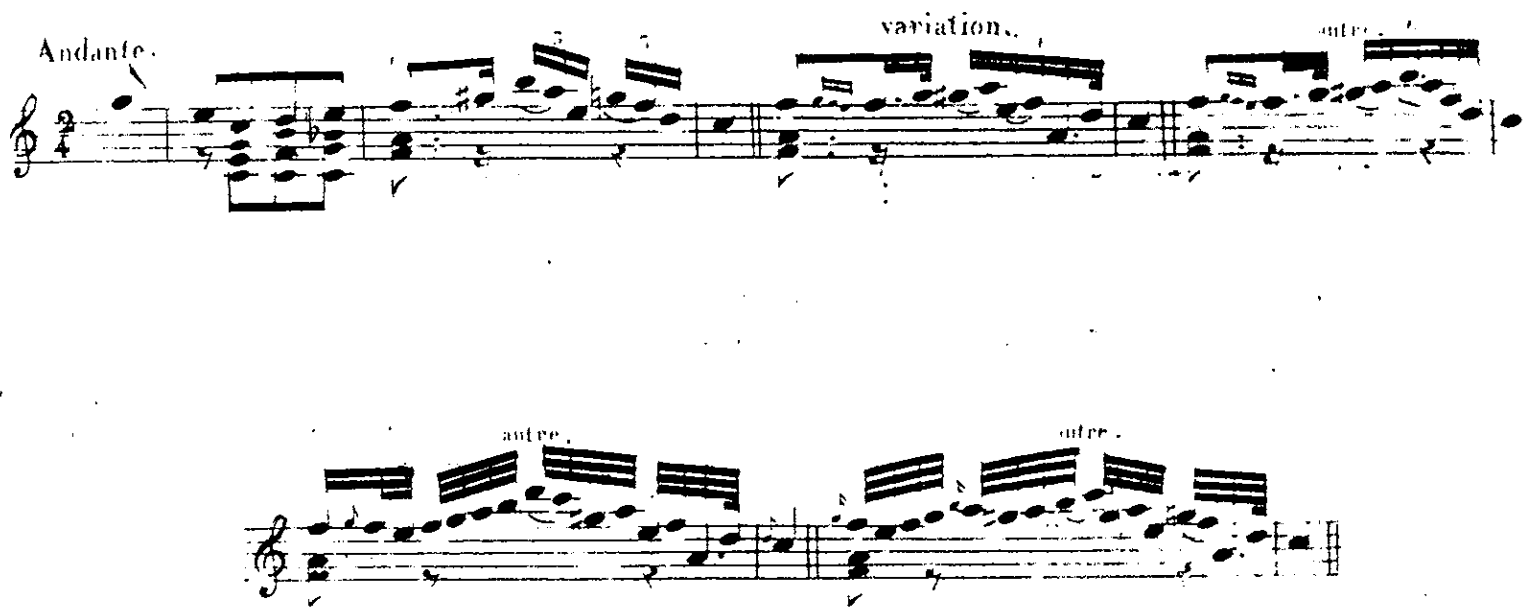
435. Le sublime de l'art, quant à l'Exécutant, consiste à donner le vrai sens à chaque morceau de musique et à rendre exactement sur son instrument les idées de l'Auteur, de manière que les sons, pénétrant plus avant que l'oreille, aillent jusqu'au cœur de ceux qui l'entendent: c'est ce qu'on appelle *expression*.

436. Pour acquérir cette précieuse qualité, il faut être doué d'une sensibilité exquise qui rende capable de se bien pénétrer soi-même de son sujet, afin de faire passer dans l'âme des autres ses propres sensations.

437. Dans la musique vocale bien faite, les paroles peuvent suffire pour indiquer l'accent qui lui est propre; il n'en est pas ainsi de l'instrumentale. Celle-ci, quoiqu'elle soit une imitation de l'autre, n'a cependant qu'un langage inarticulé qui a quelque chose de vague et d'obscur. Pour cette raison le Compositeur, après avoir arrangé de son mieux les phrases et les périodes musicales, a encore besoin, bien plus dans la musique instrumentale que dans la vocale, de signaler certains points capitaux, à l'aide des signes dont il a été question aux $\frac{2}{2}$ 203 et 204, pour modifier l'intensité des sons. Il doit aussi indiquer les mouvemens avec précision; car un morceau de musique serait entièrement dénaturé s'il était joué *Presto* ou *Allegro*, lorsqu'il a été conçu pour être exécuté *Largo* ou *Andante*, et à l'inverse. Malgré ces points capitaux signalés par le compositeur, il reste encore à l'Exécutant un champ très-vaste pour y déployer son génie, en variant ses sons au moyen d'un clair-obscur continuel, semblable aux accens expressifs de la parole, dont les règles sont dans le cœur et ne se trouvent nulle autre part.

438. Avant tout, le Guitariste doit acquérir la plus grande agilité dans les doigts; ensuite il pourra employer les moyens suivans: 1.^o observer scrupuleusement toutes les règles données du 29^e au 38^e $\frac{2}{2}$; 2.^o pincer une corde avec divers degrés de force, en y employant successivement le pouce et les trois premiers doigts; 3.^o s'attacher à donner plus de force tantôt à un doigt, tantôt à un autre de la main droite, pendant qu'ils sont tous employés; 4.^o examiner attentivement les diverses nuances de son d'une même corde, suivant qu'elle est pincée avec tel ou tel degré de force, à tel ou tel autre endroit, depuis le chevalet jusqu'à la plaque de touche; 5.^o observer la différence de son qui résulte de ce qu'une corde est pincée par les doigts plus ou moins étendus, surtout l'index, et par la moitié de l'ongle qui avoisine le pouce; car, plus la main sera oblique plus le son sera doux et moelleux.

439. Le coulé, l'appogiature, le brisé, &c. donneront un nouveau relief à l'expression si l'on en use avec sagesse sans trop les prodiguer. Il y a une espèce d'agrément, dont je n'ai pas encore parlé, qui consiste à varier le mécanisme de certaines mélodies et la *variation* doit être simple, afin de ne pas dénaturer l'idée principale et surtout, ainsi que tous les ornemens possibles, elle doit être suggérée par le bon goût. Voici un passage de Sor, dont j'ai varié la 2^e mesure de quatre manières différentes.



440. Lorsqu'on joue à solo l'expression permet, dans certains passages, un léger retard, une courte altération de la mesure; mais si on a l'air d'y manquer pour un moment, ce ne doit être que pour la reprendre bientôt avec la plus exacte précision. On pourrait appliquer cette doctrine à l'exécution de la 4^e et de la 44^e mesure de l'exercice 44^e section 4^e page 88.

441. Enfin, le guitariste doit chercher des modèles d'expression dans les professeurs de mérite, d'une âme sensible, quelque soit l'instrument sur lequel ils expriment leurs sensations; il les entendra avec la plus grande attention et s'efforcera de les imiter, jusqu'à ce qu'il se forme un genre à lui dont le bon goût soit la base.

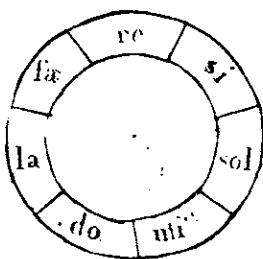
APPENDICE.

RÈGLES GÉNÉRALES POUR MODULER.

442. Lorsque l'Élève aura acquis de l'agilité dans les deux mains, s'il veut exercer son imagination à trouver des préludes bien modulés, les connaissances théoriques puisées jusqu'ici dans cette Méthode ne lui suffiront pas : il lui faudra en outre acquérir des idées générales de contrepoint, et c'est ce qu'on va tâcher de lui donner.

DE LA FORMATION DES ACCORDS.

443. Pour que l'Élève trouve sur le champ, sans hésiter, les notes qui doivent entrer dans la formation d'un accord, on lui propose d'apprendre par cœur la série de tierces de - mi sol - si - ré - fa - la qui composent le cercle ci-après.



444. Ces notes seront naturelles, ou bien affectées par des dièses ou des bémols, suivant le Ton.

445. Trois notes de la série forment l'accord parfait; quatre celui de septième; cinq celui de neuvième; ce dernier accord ne se fait guères que sur la dominante; et on l'emploie presque toujours incomplet.

446. Les accords ainsi formés sont directs ($\frac{2}{2}$ 376) : c'est-à-dire, que la note principale ou fondamentale est à la basse.

447. On a vu ($\frac{2}{2}$ 376, 377, 397, 406 et 417) comment les accords se renversent : il y a seulement à ajouter que c'est toujours la basse qui décide si un accord est direct ou renversé, quel que soit l'ordre des notes aiguës.

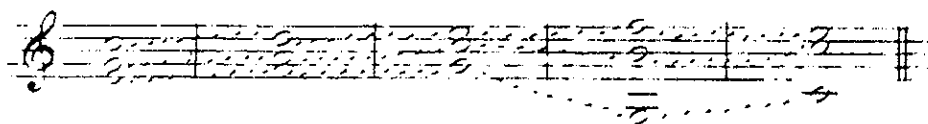
(a) M. de Fossa qui a étudié l'harmonie encore plus que la guitare, a bien voulu me fournir, pour compléter son ouvrage, les matériaux de cet Appendice, où il a appliqué à la guitare la doctrine abrégée de divers Auteurs célèbres, qui ont rendu aux Amateurs l'important service de vulgariser le système.

448. C'est au moyen d'une progression de tierces ($\frac{3}{2}$ 445) que nous avons formé les accords directs: donc, pour connaître la note fondamentale d'un accord renversé, il n'y aura qu'à placer les notes dont il se compose de manière à reproduire une série de tierces; la note fondamentale se trouvera à la basse.

DE LA SUCCESSION DES ACCORDS.

449. La plupart des Auteurs ont positivement établi que tout accord doit renfermer au moins une note de celui qui les précède: cette note commune sert à *lier* les deux accords. Mais il s'en faut de beaucoup que la règle soit générale. D'abord on a vu que les accords de 7^e de sensible dans les deux Modes, qui n'ont aucune note commune avec l'accord principal le précédent et lui succèdent fort agréablement. En second lieu les accords *doublement liés* tels que *mi sol si*, *do mi sol*, sont ceux qui font le moins de plaisir à l'oreille. Enfin les trois premiers accords de l'exemple ci-dessous se suivent bien quoique sans note commune.

EXEMPLE 2



450. C'est donc ailleurs qu'il faut chercher un principe général de la marche des diverses parties d'un accord; car, comme l'a fort bien observé un auteur très-spirituel (M^e de Momigny), *sitôt qu'un premier accord s'est fait entendre, il n'y a plus de liberté absolue pour quelque note que ce soit, et tout doit marcher conséquemment de l'un à l'autre*: doctrine qui n'est pas nouvelle, puisqu'elle se trouve en substance dans un ouvrage publié il y a plus de 50 ans (Principes d'harmonie par M. Hemetrieder, (Paris 1774).

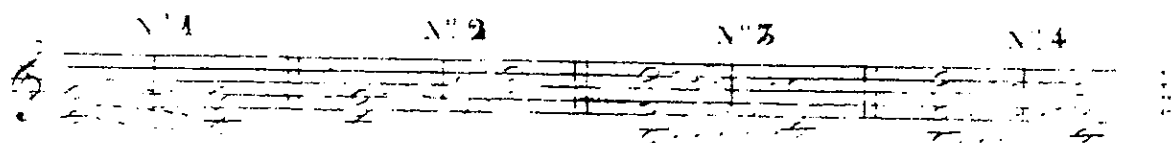
Le principe général consiste donc dans l'*affinité ou l'attraction des notes du 1^{er} accord ou de l'ANTÉCÉDENT, avec celle du second accord, ou du CONSÉQUENT.*^(a)

451. Ce principe posé, nous établirons les règles qui en dérivent.

1^{re} RÈGLE. Il faut avant tout, et d'une manière positive, donner l'impression de l'*unité* de Ton; l'accord de tonique doit donc généralement commencer et toujours terminer une composition quelconque.

452. 2^e RÈGLE. Chaque note de l'*Antécédent* se sauvera à celle du *Conséquent* avec laquelle elle est le plus en contact, sauf ce qui sera dit à la 4^e Règle. Ainsi dans l'exemple 3, de *do mi sol* on ira à *si ré sol* (N^o 1) et non pas à *sol si ré* (N^o 2); et le *fa* de l'*antécédent* se sauvera à la note *mi* du *Conséquent* dont elle n'est qu'à un demi-ton (N^o 3), et non pas à la note *sol* (N^o 4) dont elle est éloignée d'un ton.

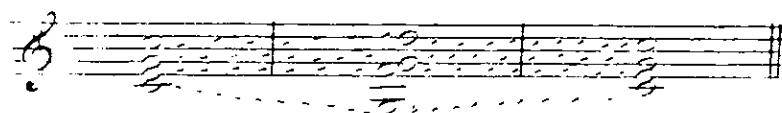
EXEMPLE 3.



(a) M. de Momigny, ouvrage cité.

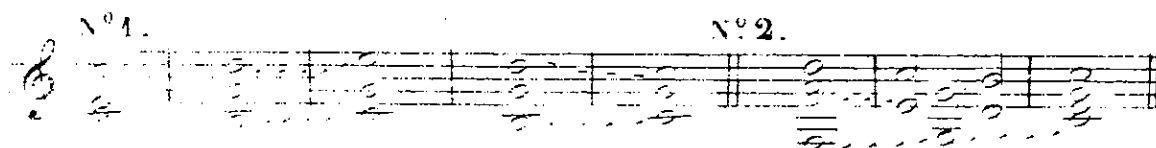
453. La basse fondamentale est une exception à cette règle dans le mouvement de cadence parfaite (exemple 4), ainsi que dans quelques marches particulières que nous ferons bientôt connaître.

EXEMPLE 4.



454. 3^e RÈGLE. Lorsqu'une note de l'*Antécédent* se trouve à égale distance de deux notes du *Conséquent*, elle peut se sauver à l'une ou à l'autre : c'est le goût qui décide du choix. C'est ainsi que dans l'ex. 5. N^o 1. le *re* passe indifféremment au *mi* ou à l'*ut* du conséquent.

EXEMPLE 5.



455. 4^e RÈGLE. Si deux parties de l'*Antécédent* sont attirées vers une même note, ou son octave, du *Conséquent*, alors l'une des deux marchera un peu plus pour faire la note que réclame l'unité ou la variété. Ainsi, dans l'ex. 5. N^o 1, le *mi* du 1^{er} accord est plus près du *ré* que du *sol* de l'accord suivant; mais, comme le dessus fait l'octave du *ré*, la partie intermédiaire va faire le *sol*.

456. 5^e RÈGLE. Si deux parties de l'*Antécédent* font, à l'unisson ou à l'octave, une note qui se trouve entre deux notes du *Conséquent*, alors l'une des deux parties montera, l'autre descendra, pour retomber sur une note différente dans l'accord suivant. C'est ainsi que les deux *fa* du 1^{er} accord (exemple 5. N^o 2) vont faire *sol mi* dans le second.

457. 6^e RÈGLE. Si une note est commune à l'*Antécédent* et au *Conséquent*, la partie qui fait cette note ne bougera pas; mais si la note commune est faite par deux parties différentes, l'une ne fera que prolonger le son, l'autre ira compléter l'harmonie du *Conséquent* (ex. 6. N^o 1 et 2).

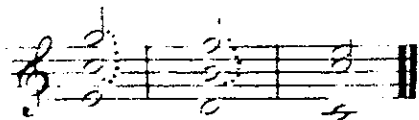
458. En observant ces règles, les dissonances se sauveront naturellement de la manière expliquée à la section 3^e chap. 3^e art. 1^{er}.

EXEMPLE 6.

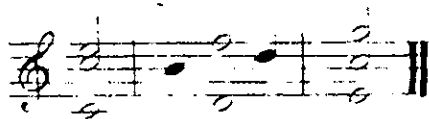


INTERVALLES PROHIBÉS.

459. Sont prohibées, comme destructives de l'unité ou de la variété : 1.^{re} deux quintes de suite entre le dessus et la basse, et même entre les parties intermédiaires, *excepté dans les cas où la modulation est si fortement dessinée que les deux quintes ne peuvent faire évier l'oreille*, comme par exemple dans la résolution naturelle de la sixte augmentée (§ 416); ou bien lorsqu'on descend d'une quinte majeure à une quinte mineure.

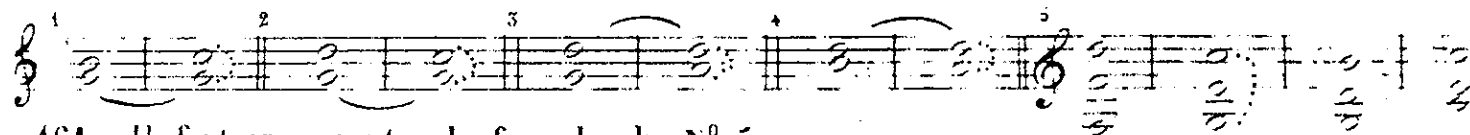


Le passage contraire serait incorrect, il faudrait le modifier ainsi :



460. 2.^o Deux quarts de suite entre la basse et le dessus, car elles font un bon effet entre parties intermédiaires (§ 393. Ex. N^o 2); et même une seule quarte de la Basse avec une partie supérieure produit généralement un mauvais effet, à moins qu'elle ne soit préparée au moyen d'une note commune qui unit les deux accords.

EXEMPLE 7.

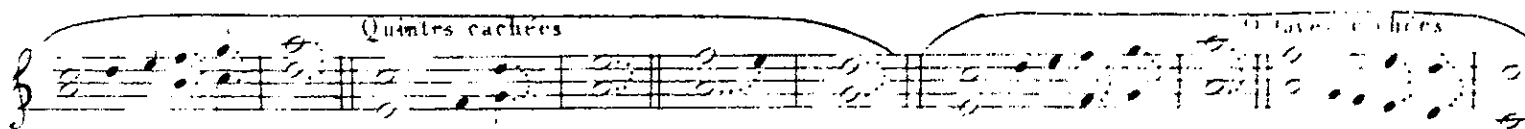


461. Il faut en excepter la formule du N^o 5.

462. 3.^o Deux octaves de suite entre la basse et le dessus, excepté dans les passages où toutes les parties les font entendre sans aucune autre note d'accompagnement.

463. 4.^o Il faut en outre s'abstenir de toute succession qui contiendrait des quintes ou octaves *cachées*; on les reconnaît en faisant passer les parties par toutes les notes intermédiaires, alors il en résulte des quintes et octaves réelles.^(a)

EXEMPLE 8.



EXEMPLE 9.

ACCEPTIONS.

DOUBLEMENT DES NOTES (b)

464. Les accords n'étant généralement composés que de trois ou quatre notes, si l'on emploie cinq ou six cordes de la guitare il est clair qu'une, deux ou trois notes de l'accord seront doublées, or, voici les règles à observer pour cela.

(a) Cours de composition musicale par Antoine REICHA, Professeur de composition au Conservatoire.
 (b) REICHA.

465. 1.^o Dans les accords parfaits chaque note peut être doublée ou même triplée, excepté la basse du 2.^e renversement de l'accord parfait sur la dominante *si-re-sol*, parceque ce *si* ne pouvant monter qu'à *l'ut* dans les deux parties il en résulterait nécessairement deux octaves. Dans l'accord de quinte mineure *si-re-fa* on double le *si* et le *re*, mais rarement le *fa*.

466. 2.^o Dans les accords dissonans on ne double ni la note dissonante, ni celle qui n'a qu'une seule résolution.

RÈGLE DE L'OCTAVE.

467. On appelle ainsi une formule d'accompagnement pour chaque note de la gamme ascendante et descendante, majeure et mineure.

EXEMPLE 40.

468. Mais cette formule est une bien faible ressource: 1.^o parceque la basse n'est pas astreinte à la marche diatonique; 2.^o parceque chaque note de la gamme peut être accompagnée par plusieurs accords différens, même sans altérer aucune des cordes du Ton, comme on va le voir dans le tableau suivant ^(a) qui ne comprend aucun renversement de l'accord de neuvième.

EXEMPLE 41.

465. Pour l'analyse des accords renversés et la résolution des dissonnances, appliquez les règles établies aux $\frac{3}{2}$ 447 et 448 ainsi que la doctrine des $\frac{3}{2}$ 393, 394, 396 et des exemples qui s'y rattachent. Vous trouverez ainsi que le 4^e accord sur la 3^e note *mi-la-cé-fa* est un renversement de la septième de quarte 7^e à la basse, & c.

DE LA MODULATION.

470. Moduler c'est lier entre eux différents Tons au moyen d'un ou de plusieurs accords intermédiaires. (a)

471. On a vu ($\frac{3}{2}$ 441 et 442) la relation qui existe entre les deux Tons, l'un majeur l'autre mineur, qui ont la même armure de clef. Il y a, pour chaque Ton, quatre autres relatifs, savoir: pour un Ton majeur, les modes majeurs de sa quarte et de sa quinte, les modes mineurs de sa seconde et de sa tierce; pour un Ton mineur, les modes mineurs de sa quarte et de sa quinte, les modes majeurs de sa sixte et de sa septième *telle* qu'elle résulte de l'armure de sa clef.

472. Il y a des Tons dont le rapport est si intime qu'ils se lient sans accord intermédiaire, comme Do majeur avec les modes majeurs de Fa et de Sol, et le mode mineur de La; mais alors on ne module pas, on ne fait que changer de Ton. Pour moduler réellement il faudrait prendre pour intermédiaire la 7^e de dominante du Ton où l'on va.

EXEMPLE 12.

MODULATION AUX CINQ RELATIFS.

de Do maj. à La min. Fa maj. Sol maj. Re min. Mi min.

de La min. à Do maj. Fa maj. Sol maj. Re min. Mi min.

473. La modulation est *pure* lorsqu'on reste un certain temps dans le nouveau Ton; elle est *passagère* si l'on en sort presque aussi-tôt pour passer dans un autre, quand même on aurait employé des notes accidentelles.

474. Plus deux Tons diffèrent ensemble par le nombre de dièses ou de bémols essentiels ($\frac{3}{2}$ 441 et suivants) ou, en d'autres termes, moins deux Tons auront de notes communes dans leurs gammes respectives, plus il sera besoin, comme on le verra plus tard, d'accords intermédiaires pour en duire régulièrement de l'un à l'autre.

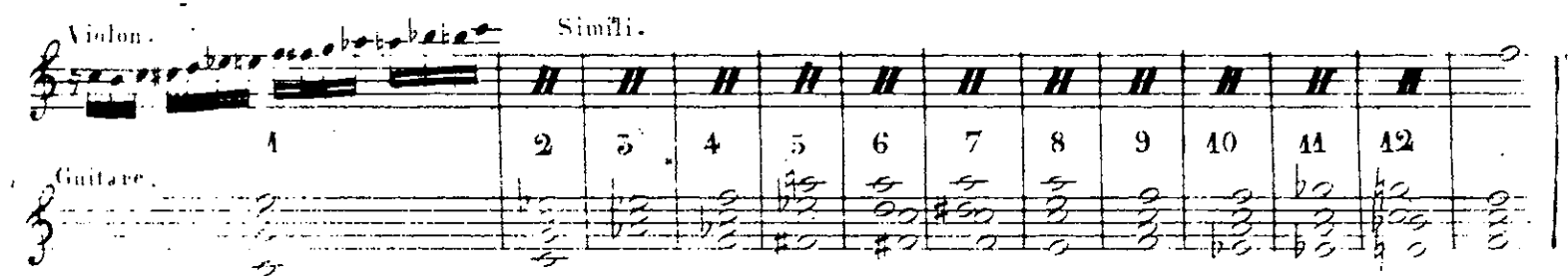
475. Cependant rien n'empêche d'interposer entre deux tons à rapport intime, lorsqu'on veut retarder la transition, diverses harmonies qui effaceront l'idée du Ton principal, même en conservant une note de son accord. C'est ainsi que, dans l'exemple suivant, pour aller de La à Re, où l'on pouvait passer sans préparation (2° 472.) on fait porter à la note Mi douze accords différents.

EXEMPLE 13.



476. On peut de même accompagner avec 12 accords différents une gamme chromatique qui parcourt les douze demi-tons; mais il faut que la première et dernière note de la gamme soient partie intégrante de chaque accord.

EXEMPLE 14.



MARCHES HARMONIQUES (Grétry, Méthode de Prélude)

477. 1^{re} MARCHÉ. En montant par quintes ou en descendant par quarts on augmente d'un dièse à chaque transition jusqu'au mode majeur de Fa # auquel on substitue son synonyme sol b, et dès lors on perd un bémol à chaque fois jusqu'au Ton de Do.

SÉRIE DE CADENCES IMPARFAITES.

EXEMPLE 15.

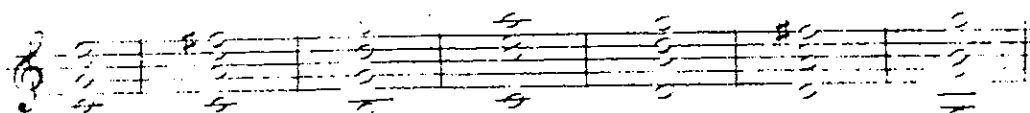


478. Le changement d'orthographe musicale qui consiste à substituer une note bémolisée à une note diésée, ou vice versa, pour exprimer un même son, est ce qu'on appelle *enharmonique*. À proprement parler il n'y a pas de genre de ce nom; il n'y a que des *transitions enharmoniques*. Sur la guitare; ainsi que sur le Piano, le re # et le mi b sont représentés par la même touche; il n'y a pas de transition lorsque cette touche, ou toute autre, n'est prise que sous une seule acception; mais dès que les deux acceptions sont immédiatement employées et qu'au moyen de cet emploi on change de Ton, alors il y a transition enharmonique. (a)

a) M. de Montigny. Le savant Estimeno avait aussi publié la même doctrine. 1836 R.

479. Quoique chacun des accords de l'exemple 45 soit lié à celui qui le précède et à celui qui le suit par une note commune, cette série serait très-monotone si elle était continuée pendant plusieurs accords de suite, parceque les Tons où l'on passe ne sont pas suffisamment déterminés par la cadence imparfaite qui y conduit; ils le seront tout-à-fait si après avoir employé, pour chaque transition, un accord intermédiaire, on entre ensuite dans le nouveau Ton par une formule de cadence parfaite (2 4 2 2).

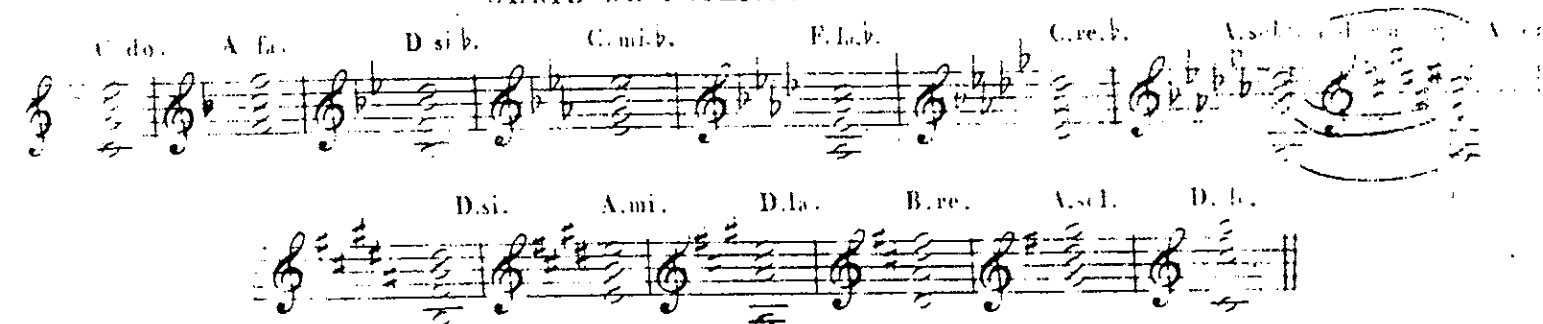
EXEMPLE 46.



480. 2^e MARCHÉ. En montant par quarts ou en descendant par quintes, on augmente successivement d'un bémol; arrivé à six bémols on y substitue six dièses et on en efface un à chaque transition jusqu'au Ton de Do.

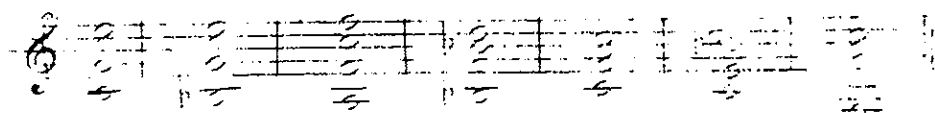
EXEMPLE 47.

SÉRIE DE CADENCES PARFAITES.



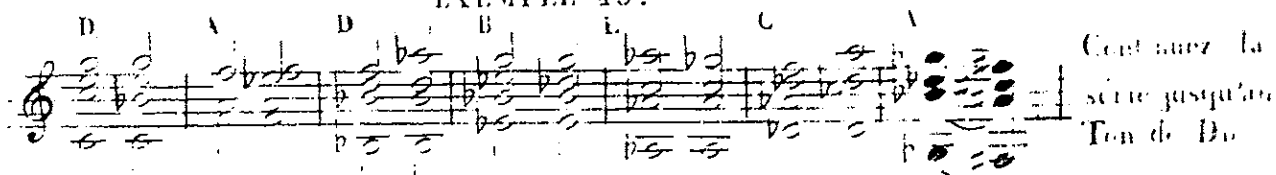
481. Cette série est moins monotone que la précédente. On pourrait aussi employer pour chaque transition un accord intermédiaire et, si l'on voulait fixer la modulation, on y ajouterait une formule de cadence parfaite.

EXEMPLE 48.



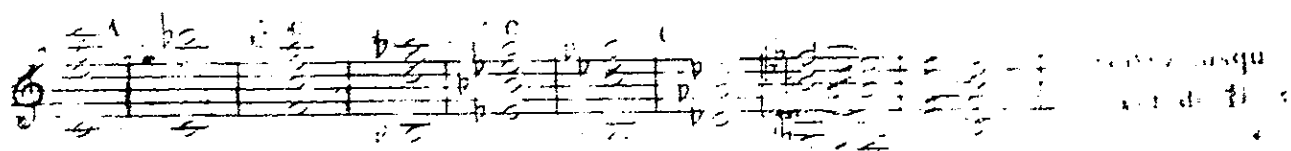
482. La série de l'exemple 47 deviendrait plus agréable si l'on transformait successivement chaque accord parfait en 7^e de dominante.

EXEMPLE 49.



483. On peut, dans cette série, faire porter alternativement l'accord parfait à une note de basse et l'accord de dominante à la suivante.

EXEMPLE 20.



484. On pourrait aussi donner l'accord de dominante à toutes les notes de Basse : c'est ce qu'on appelle une *suite de cadences évitées*. Cette marche peut produire une gamme chromatique descendante à l'aigu (Ex. 21) ou au grave (Ex. 22) de l'accord.

EXEMPLE 21.

A. do. C. sol. C. fa. C. mi. b. C. re. b. D. si. E. la. C. do.

7^e de dom. 7^e de dom. 7^e de dom. 7^e de dom. 7^e de dom. 7^e de dom.

enharmonique.

EXEMPLE 22.

enharmonique.

Note F^{le} do sol do fa si b mi b la b re b do = la # si mi la b re sol do.

485. La basse de l'exemple 22 peut se varier comme dans l'exemple 23 où, dès la 4^e mesure, on fait une modulation qui ramène au ton primitif sans passer par tous les accords de l'antérieur, parcequ'il est rare de voir une aussi longue série de cadences évitées.

EXEMPLE 23.

A. do. A. si. b. A. la. b. A. sol. b. E. do.

7^e de dom. 7^e de dom. 7^e de dom.

486. On va voir dans l'exemple 24 un passage de M. Sor qui contient une suite de cadences évitées.

EXEMPLE 24.

E. re. E. do. A. la. A. sol.

7^e de dom. 7^e de dom.

487. 3^e MARCHÉ. En descendant de tierce et montant de quarte, ou en montant de sixte et descendant de quinte, on produit la gamme chromatique ascendante à l'aigu (ex. 25) et au grave (ex. 26.)

EXEMPLE 25.

C. do. C. re. B. si. A. mi. B. fa. A. la. E. sol. A. sol. E. la. A. la. E. si. b. A. si. b. E. do. A. do.

7^e 7^e 7^e 7^e 7^e 7^e 7^e 7^e 7^e 7^e 7^e 7^e

EXEMPLE 26.

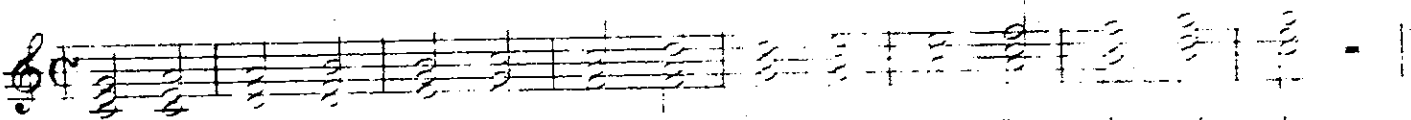
A. la. A. sol. A. la. A. si. b. A. do.

7^e 7^e 7^e 7^e 7^e

Note F^{le} do la re si mi do la re sol mi fa fa si b sol do

488. Cette marche harmonique peut aussi produire une basse chantante qui fera deux accords sur chaque note de la gamme.

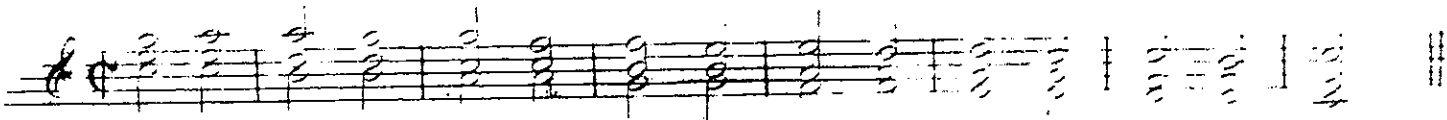
EXEMPLE 27.



Note F^{le} do re si mi do fa re sol mi la fa si sol do

489. Pour descendre la gamme avec deux accords, on adopte une autre marche de basse en descendant de tierce et montant de seconde.

EXEMPLE 28.



Note F^{le} do la si sol fa fa sol mi la re mi do re sol do

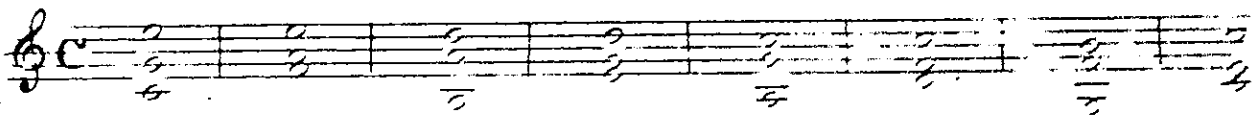
On peut varier cette basse comme il suit, et de bien d'autres manières.

EXEMPLE 29.

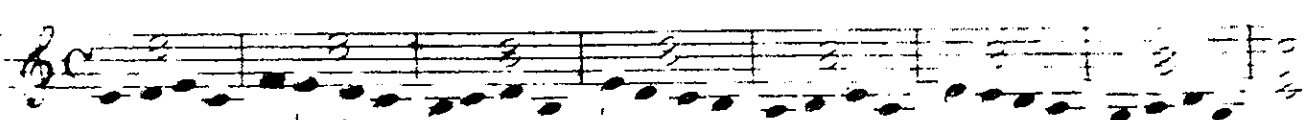


490. 4^e MARCHÉ. En descendant de quinte et montant de quarte, ou à l'inverse. (Ex. 30. N^o 1.)

EXEMPLE 30.

N^o 1. 

N^o 2. Variation 1^{re} 

N^o 3. Variation 2^e 

491. *Observations importantes.* On appelle *notes réelles* ou *essentielles* celles qui font partie de l'accord qui les accompagne. Les intervalles entre les notes réelles peuvent être remplis par une et même par deux notes étrangères à l'accord, mais faisant partie de la gamme du Ton. Ces notes qu'on appelle de *passage* ou *passagères* sont généralement placées sur les parties faibles des temps; lorsqu'elles se font dans deux parties à la fois, elles doivent marcher par tierces, ou par sixtes, ou par mouvement contraire^(a). Il sera question de ce mouvement ci-après ($\frac{2}{2}$ 510). On a vu aux $\frac{2}{2}$ 329 et 332, ainsi qu'à la note du $\frac{2}{2}$ 124, que les appoggiatures ne font pas partie de l'accord; il reste à savoir que les appoggiatures ne sont pas toujours écrites par de petites notes, on les écrit souvent en notes ordinaires; alors elles comptent dans la mesure, mais elles peuvent rester étrangères à l'accord et même à la gamme du Ton.

492. Nous allons maintenant appliquer une partie de ces observations à l'analyse de l'exemple 30. Dans la 1^{re} var. (N^o 2) toutes les notes de la basse sont en harmonie, parcequ'elle procède par *Degrés disjoints*; dans la 2^e var. (N^o 3) où les trois premières notes de chaque mesure procèdent par *Degrés conjoints*, celle du milieu n'est pas en harmonie et passe en faveur des deux autres qui y sont. Cette règle est générale tant pour les parties aiguës que pour la basse. Il est clair que dans la 1^{re} variation toutes les notes de la basse sont et doivent être *réelles*, tandis que dans la 2^e une note *passagère* remplit l'intervalle de deux notes réelles.

493. 5^e MARCHÉ. *En montant de tierce et descendant de quinte, ou en descendant de sixte et montant de quarte.*

EXEMPLE 31.



494. Avec cette marche de basse on peut parcourir les 24 modes des deux gammes majeure et mineure en les enchainant par le ton relatif. Nous y remplacerons la note fondamentale par une basse chantanté qui descendra d'un demi-ton, puis d'un ton, pour aller au mineur, et deux fois d'un ton pour aller au majeur.

EXEMPLE 32.

Cre. 7^e D. si. 7^e A. sol. 7^e C. mi. b. 7^e D. do. 7^e E. la. b. 7^e C. fa. 7^e

C. fa. D. re. b. A. si. b. C. sol. b. C. la. g. D. re. g. A. si. D. si. A. sol. a

C. mi. D. do. g. A. la. C. fa. # D. re. A. si. C. sol. D. mi. A. do. 7^e

enharmonique.

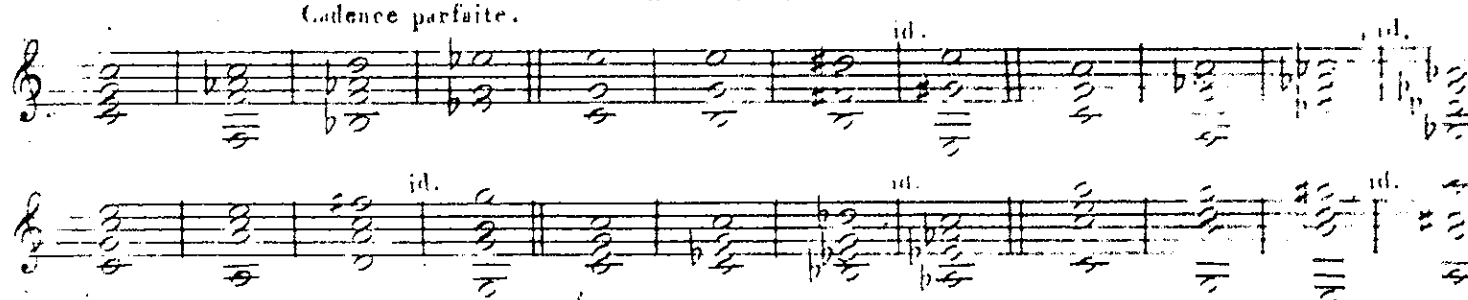
495. 6^e MARCHÉ. En descendant par tierces majeures ou mineures, la basse conduit plus ou moins vite aux tons les plus éloignés.

EXEMPLE 33.



496. Et si l'on voulait entrer dans chaque nouveau Ton par un mouvement de cadence parfaite, on n'aurait qu'à employer la marche suivante.

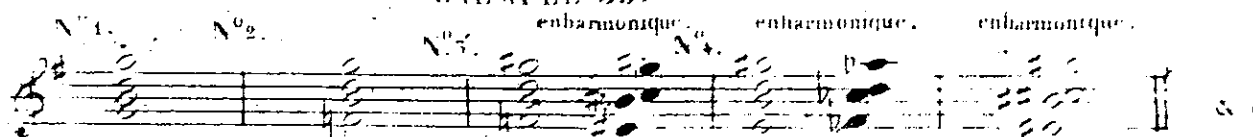
EXEMPLE 34.



497. L'élève doit analyser tous ces accords, afin de généraliser ses idées et d'être à même de prendre pour point de départ tout autre Ton que celui de *do*.

Enfin il reste à prévenir; 1^o qu'on ajoute des dièses pour marcher vers des dièses, des bémols pour marcher vers des bémols; 2^o qu'un bémol ajouté vaut pour un dièse retranché, et *vice versa*; 3^o qu'une seule note de l'accord changée, ou altérée, ou même écrite d'une autre manière le font appartenir à un Ton différent. L'accord parfait *sol* *si* *re* *sol* (ex. 33 N^o 1) si l'on descend d'un ton sa note fondamentale (N^o 2) devient accord de dominante de *do*; si l'on dièse le *sol* (N^o 3) c'est un accord de 7^e dim. qui admet (2 415) quatre résolutions différentes, ou bien de *sous-dominante avec double altération* dont nous parlerons ci-après; si le *fa* descend (au *mi* N^o 4) c'est l'accord de dominante de *la*, ou, s'il s'écrit avec diverse orthographe, celui de sixte augmentée (2 418) qui conduit au mode majeur de *mi* *b*; si, au lieu de faire ce dernier accord, on descendait le *re* au *do* *#* et si l'on substituait le *mi* au *fa*, on produirait l'accord de dominante du mode majeur ou mineur de *fa* *2*, &c.

EXEMPLE 35.



SUSPENSIONS DE L'HARMONIE (Gretry, ouvrage cité.)

498. En passant d'un accord à un autre on peut garder des notes de l'Antécédent qui ne font pas partie de celles du Conséquent, mais qui se résoudreont dans son harmonie.

EXEMPLE 36.

suspension. de tierce. susp. d'octave. susp. de tierce. susp. d'octave. susp. de tierce. susp. de sixte. susp. de quarte. susp. de tierce. susp. de tierce. et d'octave.

499. On peut de même suspendre un accord entier sur la basse de l'accord suivant.

EXEMPLE 37.

ANTICIPATIONS DE L'HARMONIE.

500. On vient de voir que la suspension prolonge dans un second accord une ou plusieurs notes du premier; l'Anticipation, au contraire, fait entendre sur l'accord qui précède une ou plusieurs notes de l'accord qui va suivre.

EXEMPLE 38.

ant. ant. D. do. ant.

504. On peut retarder l'harmonie du Conséquent par une note qui n'appartienne ni à cet accord ni à l'Antécédent, et qui fera l'effet d'une appoggiature.

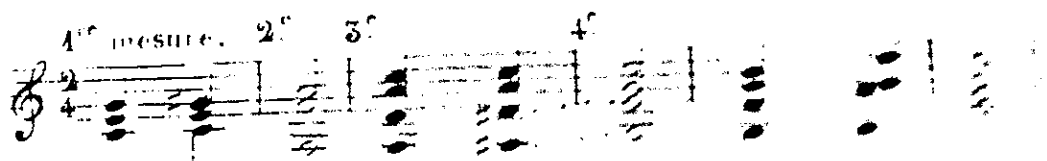
EXEMPLE 39.

* Modification annoncée à la note du § 384.

ALTÉRATION DES ACCORDS.

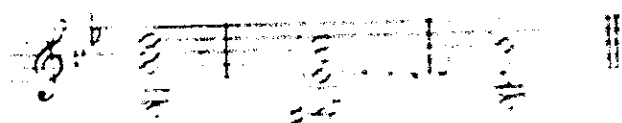
502. On peut aussi altérer une ou plusieurs notes de l'Antécédent pour le rapprocher de celles du Consequent avec qui elles sont en contact; la résolution en deviendra plus évidente. C'est ainsi qu'un $\sharp$ est placé sur le *sol* (ex. 40 mesure 4^{me}) pour le rapprocher du *la* de l'accord suivant.

EXEMPLE 40



503. Le 2^e accord de la 3^e mesure n'est autre chose que l'accord de sous-dominante qui précède, dont le *fa* et le *ré* ont été diésés pour les rapprocher du *sol* et du *mi* dans l'accord de tonique, quinte à la basse, de la mesure suivante. Remarque bien que cet accord de sous-dominante avec double altération préparatoire est composé d'intervalles de même distance, sur la guitare, que celui de septième diminuée exemple 41 propre du mode mineur de *sol*, avec la différence que le son écrit par *re* $\sharp$ dans l'exemple 41 parcequ'il devait monter au *mi*, s'écrit dans l'exemple 44 par *mi* $\flat$ parcequ'il doit descendre au *ré*.

EXEMPLE 44



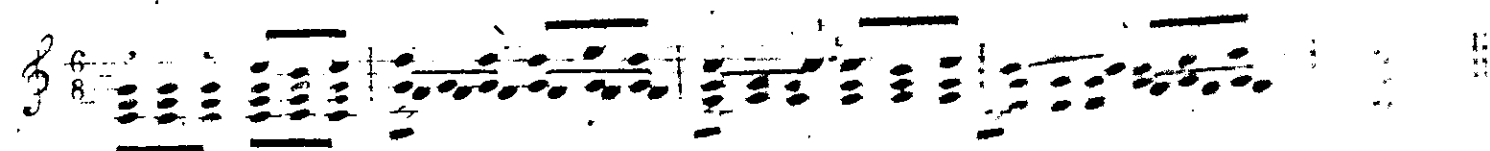
BASSE PÉDALE.

504. On donne ce nom à une note soutenue au grave sur laquelle on fait passer plusieurs accords étrangers à son harmonie.

505. La pédale se fait ordinairement sur la tonique ou sur la dominante du ton principal ou d'un de ses cinq relatifs; elle doit être note fondamentale du 1^{er} et dernier accord et presque autant de fois note réelle que note accidentelle des accords sous lesquels elle se trouve; la partie immédiatement au dessus se traite généralement comme si elle devait être tenue.

506. La note pédale est indiquée, pour les Accompagnateurs, par les notes toutes basses qui les avertissent de faire sans accords la simple note de basse.

EXEMPLE 42.



507. On pourrait ainsi faire des gammes entières en accords sur une même note de Basse.

EXEMPLE 43.



RÉPLIQUES, IMITATIONS, & c.

508. On appelle *sujet* un trait de chant énoncé par une partie musicale et destiné à être répété par une autre partie à la quarte, à la quinte, ou à tout autre intervalle du 4^{er} Ton, *réplique* ou *réponse* la répétition du sujet.

EXEMPLE 44.



509. *Imitation*, la marche de deux parties qui font entendre alternativement, à divers intervalles, des passages semblables ou analogues;

EXEMPLE 45.



511. *Mouvement semblable*, celui de deux parties en harmonie montant ou descendant en même temps (ex. 46 n^o 1); *Mouvement oblique*, celui où l'une des parties est immobile pendant que l'autre se meut (ex. n^o 2); *Mouvement contraire*, celui où le dessus monte pendant que la basse descend, ou à l'inverse (ex. n^o 3.).

EXEMPLE 46.



CONCLUSION.

ACCOMPAGNEMENS, PRÉLUDES.

541. On ne saurait trop recommander à l'Élève de s'exercer à analyser beaucoup de morceaux de chant afin de mettre à nu les notes *réelles*, en les dégagant des *appogiatures* inférieures ou supérieures qui, comme on l'a vu (§ 491), ne sont pas toujours d'un *petit* intérêt, et des notes de *passage* qui (Ex. 30. n° 5) n'ont pas besoin d'être en harmonie. Les morceaux de chant à analyser seront choisis de préférence dans la musique de piano, dont les accompagnemens sont toujours plus soignés que ceux de guitare. On commencera par écrire les notes réelles seules; dessous on marquera au crayon la note fondamentale de chaque accord; sur la totalité des notes dont chaque accord se compose, on en choisira une pour la basse qu'on rendra le plus chantante possible; finalement on remplira l'harmonie qui pourra être convertie en arpège et présentera, si elle est bien conduite, la marche régulière de trois ou quatre parties. L'accompagnement de piano qu'on n'aura pas regardé pendant ce travail servira ensuite à le rectifier, surtout si l'on n'a pas de Maître. L'Élève peut être assuré que ce moyen suffira pour le mettre à-même, en très-peu de temps, de faire des accompagnemens réguliers. Si la série d'accords est correcte, elle ne cessera pas de l'être en les concertant en arpège, quoique par la rencontre des notes de la mélodie avec celles de l'harmonie on y aperçoive quelquefois deux octaves, deux quintes, deux septièmes ou deux secondes de suite. (a)

542. Quant à la modulation, lorsqu'il s'agit de lier deux gammes hétérogènes on ne risque rien de prolonger les accords intermédiaires; car, s'ils étaient de trop courte durée, la modulation la mieux faite pourrait paraître dure, bizarre, ou même vicieuse (b). Un silence plus ou moins long, un point d'orgue, une suite de notes chromatiques peuvent très-bien lier des gammes qui diffèrent entre elles par un grand nombre d'accidens.

543. Pour pré luder en jouant de tête, on peut 1.^o faire une série d'accords simultanés ou arpégés; 2.^o interposer quelquefois entre deux accords un trait d'union, avec basse ou sans basse; 3.^o prendre un chant de quelques mesures et le promener successivement dans tous les Tons relatifs, soit en le répétant dans la même partie, soit en le faisant passer de la basse au dessus, du dessus à la basse, en forme de dialogue. Si l'Élève a bien saisi le peu de règles qu'on vient de lui donner, il trouvera aisément l'art de varier ses préludes en y employant les diverses marches harmoniques; et si l'a un peu d'imagination musicale, elle lui inspirera des passages d'imitation ornés de tous les agrémens qui auront dû lui devenir familiers dans le cours de cette méthode.

(a) Reicha, ouvrage cité.

(b) Reicha, ouvrage cité.

544 Il arrive souvent qu'en préluant l'Élève, même d'une certaine force, est embarrassé, incertain de ce qu'il va faire. Pour aider sa mémoire et fixer son irresolution, on lui recommande le tableau suivant ^(a); en travaillant il l'aura sous les yeux, en parcourra les chiffres au hasard et emploiera la ressource harmonique rappelée dans chaque numéro.

TABLEAU

DES ÉLÉMENTS DE L'HARMONIE.

1. Changer de mode en altérant la tierce, ou la sixte, et la tierce.
2. Gamme avec le seul accord parfait dans les deux modes.
3. Gamme majeure en accords de 7.^e suivant la règle de l'octave.
4. Gamme mineure id. avec ses variantes.
5. Gamme ascendante avec deux accords sur chaque note de basse.
6. Gamme descendante avec suspensions.
7. Monter par quintes ou ajouter un dièse.
8. Monter par quarts ou ajouter un bémol.
9. Marche par quarts en montant et par quintes en descendant avec une septième sur chaque note de basse.
10. Varier cette marche en descendant de tierce et remontant d'un degré.
11. Varier cette marche en produisant une gamme chromatique descendante à la basse ou à l'aigu de l'accord.
12. Varier cette marche pour descendre d'un ton en faisant deux dominantes de suite.
13. Descendre de tierce et remonter de quarte, pour produire une gamme chromatique ascendante à l'aigu ou à la basse.
14. Varier cette marche pour remonter d'un ton, en faisant deux dominantes de suite.
15. Monter de tierce et descendre de quinte.
16. Varier cette marche et passer par les 24 modulations majeures et mineures, en faisant descendre diatoniquement la basse.
17. S'exercer à faire une suite d'accords sans employer la chanterelle.
18. Quatre issues de la septième diminuée.

^a C'est M. Gréty qui en a eu l'idée.

19. Faire passer plusieurs accords sur la même note.
20. Retards et suspensions de tierces, quintes ou octaves.
21. Anticipation à l'aigu ou au grave de l'accord.
22. Rendre l'accord parfait accord de dominante septième à la basse, en descendant la basse d'un ton, et changer de mode à volonté en altérant successivement une des notes de l'accord, avec ou sans chanterelle.
23. Pedale, Dominante sur la tonique.
24. Gamme ascendante et descendante à l'aigu de l'accord, avec suspensions, sur une basse pédale.
25. Prendre un trait de chant et le promener en modulant dans les cinq relatifs.
26. Dialoguer un chant du dessus à la basse, et réciproquement.
27. Gamme et harmonies fondamentales d'un Ton aux cinq Positions de l'accord parfait, dans les deux modes.
28. Faire avec célérité des gammes appartenant à plusieurs Positions de l'accord parfait.
29. Accord parfait majeur, puis mineur; rendre la basse note sensible pour monter d'un demi-ton.
30. Accord parfait majeur, puis mineur sur la Sous-dominante; descendre la basse de quinte avec accord de dominante pour monter de trois demi-tons.
31. Accord parfait majeur, puis mineur sur la Sous-dominante; descendre la basse de tierce majeure avec accord de dominante; pour monter de trois tons.
32. Accord parfait majeur, puis mineur; descendre la basse d'un ton, en montant l'octave de la tonique précédente d'un demi-ton; ce sera un accord de dominante, quinte à la basse, qui conduira à la sixte mineure (4 tons) du point de départ.
33. Marche par tierces majeures ou mineures qui conduit à tous les tons.
34. Conserver longtemps la même marche à la basse en modulant.
35. Faire des imitations à la quinte, à la quarte ou à tout autre intervalle.
36. Mouvements contraires.
37. Considérer et résoudre quelquefois l'accord de sixte augmentée comme dominante d'un autre Ton, et vice versa.
38. S'exercer à prendre pour basse chaque note de l'accord.
39. Faire des suites d'accords à mouvement libre, avec le chant à l'aigu.
40. Les mêmes accords avec un chant à la basse.

