

I QUADERNI DELL'ACCADEMIA "L'OTTOCENTO"



PRINCIPES GÉNÉRAUX

de la Guitare

DÉDIÉS À MADAME
BONAPARTE,
PAR DOISY,

PROFESSEUR.



Propriété de l'Éditeur

Enregistré à la Bibliothèque

via Giorgio Silva, 28
27029 Vigevano (PV) - Italia
tel. 0039 (0)381/76098

e-mail: info@accademia800.org

7, rue de la Chine
75020 Paris - France
Téléphone et Télécopie : 0033 (0)1.47.97.29.49

www.accademia800.org

DIONISIO Allegro 68 SAGLIA
TI LUIGI Tema con Sei
Variazioni per Chitarra
Sola Milano - Gio.
Ricordi n° 459 - 460 -
461 41 B ARBI
MATTEO Concerto di
Chitarra con
Stromenti 33 B ARBI
MATTEO Concerto per due
Chitarre con
Stromenti 75 BERTOCCHI
VINCENTO Tema con 12
Variazioni e un Rondò
per tutti i 12 toni
maggiori - Per Due
Chitarre 100 B EVILACQU
A MATTEO Variations pour
Deux Guitares Sur les
Folies d'Espagne -
op. 48 Vienne - Artaria -
n° 194258 BLANCHI G. Gran
Sonata per sola
Chitarra Torino -
F. Blanchi
n° 547092 BORSANI
MOSÈ Duetto Concertato
per Violino e
Chitarra Milano -
Gio. Ricordi n°
9253 BORTOLAZZI B. XII
Variations pour la
Guitare... Vienne -
Jean Cappi
n° 905798 BRISCOLI
GIAMBATTISTA Rondò per
Chitarra sola... 24 DE
CALL LEONARD Trois
Sonates pour Guitare
et Violon -
op. 29 Vienne, Bureau
d'Arts et d'Industrie
n° 48234 CARULLI
FERDINANDO Metodo... Ric
ordi n° 994606 -
M I A G U A D O
DIONISIO Allegro 68 SAGLIA
TI LUIGI Tema con Sei
Variazioni per Chitarra
Sola Milano - Gio.
Ricordi n° 459 - 460 -
461 41 B ARBI
MATTEO Concerto di
Chitarra con
Stromenti 33 B ARBI
MATTEO Concerto per due
Chitarre con
Stromenti 75 BERTOCCHI
VINCENTO Tema con 12
Variazioni e un Rondò

TABLEAU GÉNÉRAL de l'étendue du MANCHE de la GUITARE, où l'on voit d'un coup d'œil, par le moyen des douze Divisions ou Câses, figurées sur chaque Corde les Notes qui doivent être faites aux unes et aux autres Positions.

SILLLET OU NOTES A VIDE.

Division / Cîte	1 ^{re} 12 Divisions ou Cîte de la Corde Mi	2 ^e 12 Divisions ou Cîte de la Corde Si	3 ^e 12 Divisions ou Cîte de la Corde Sol	4 ^e 12 Divisions ou Cîte de la Corde Ré	5 ^e 12 Divisions ou Cîte de la Corde La
1 ^{re} Div. ou 1 ^{re} Cîte	1 ^{re} Demi-ton	1 ^{re} Demi-ton	1 ^{re} Demi-ton	1 ^{re} Demi-ton	1 ^{re} Demi-ton
2 ^e Div. ou 2 ^e Cîte	2 ^e Demi-ton	2 ^e Demi-ton	2 ^e Demi-ton	2 ^e Demi-ton	2 ^e Demi-ton
3 ^e Div. ou 3 ^e Cîte	3 ^e Demi-ton	3 ^e Demi-ton	3 ^e Demi-ton	3 ^e Demi-ton	3 ^e Demi-ton
4 ^e Div. ou 4 ^e Cîte	4 ^e Demi-ton	4 ^e Demi-ton	4 ^e Demi-ton	4 ^e Demi-ton	4 ^e Demi-ton
5 ^e Div. ou 5 ^e Cîte	5 ^e Demi-ton	5 ^e Demi-ton	5 ^e Demi-ton	5 ^e Demi-ton	5 ^e Demi-ton
6 ^e Div. ou 6 ^e Cîte	6 ^e Demi-ton	6 ^e Demi-ton	6 ^e Demi-ton	6 ^e Demi-ton	6 ^e Demi-ton
7 ^e Div. ou 7 ^e Cîte	7 ^e Demi-ton	7 ^e Demi-ton	7 ^e Demi-ton	7 ^e Demi-ton	7 ^e Demi-ton
8 ^e Div. ou 8 ^e Cîte	8 ^e Demi-ton	8 ^e Demi-ton	8 ^e Demi-ton	8 ^e Demi-ton	8 ^e Demi-ton
9 ^e Div. ou 9 ^e Cîte	9 ^e Demi-ton	9 ^e Demi-ton	9 ^e Demi-ton	9 ^e Demi-ton	9 ^e Demi-ton
10 ^e Div. ou 10 ^e Cîte	10 ^e Demi-ton	10 ^e Demi-ton	10 ^e Demi-ton	10 ^e Demi-ton	10 ^e Demi-ton
11 ^e Div. ou 11 ^e Cîte	11 ^e Demi-ton	11 ^e Demi-ton	11 ^e Demi-ton	11 ^e Demi-ton	11 ^e Demi-ton
12 ^e Div. ou 12 ^e Cîte	12 ^e Demi-ton	12 ^e Demi-ton	12 ^e Demi-ton	12 ^e Demi-ton	12 ^e Demi-ton

SILLET **L** **R** **S** **S** **M** **L** **R** **SILLET**

1^{re} Position .
 2^eme Pos .
 3^eme Pos .
 4^eme Pos .
 5^eme Pos .
 6^eme Pos .
 Quart de Diapason .
 7^eme Pos .
 8^eme Pos .
 9^eme Pos .
 10^eme Pos .
 Moitié du Diapason .

Haut du Manche
 considéré
 mécaniquement.

Bas du Manche
 considéré mécaniquement.

8^e de la 8^e de la 8^e de la 8^e de la 8^e de la
 Co-4e à Corde à Corde à Corde à Corde à Corde à
 vide . vide . vide . vide . vide .

Article 5. Instructions relatives aux Cinq Cordes de la Guitare .

Pourquoi est-on préféré les cinq Cordes **LA RE, SOL, SI, MI, à RE, SOL, UT MI, LA**, je suppose. C'est d'abord à cause du Ten de l'orchestre auquel on met facilement la Guitare, dont le Diapason est fait en conséquence, ce qui n'auroit pas pu s'exécuter en suivant l'autre marche, sans entraîner des inconvénients sans fin. Ensuite, c'est que les cinq notes **LA, RE, SOL, SI, MI**, sont les seules qui, dans le Tableau général du Manche, ne sont affectées d'aucun signe qui puisse les faire changer de nom : comme **LA-DIÈZE** ou **SI-BÉMOL**, **SOL-DIÈZE** ou **LA-BÉMOL**, &c. Et ces notes sont si peu susceptibles d'être altérées, qu'on cas qu'elle le fussent, on ne pourroit expliquer cette altération sans un langage confus. Car qu'auroit la patience de se mettre dans la tête : **LA-NATUREL**, ou **SOL-DOUBLE-DIÈZE**, ou **SI-DOUBLE-BÉMOL**, ce qui est la même chose : de même **RE-NATUREL**, ou **MI-DOUBLE-BÉMOL**, ou **UT-DOUBLE-DIÈZE**, &c. &c. ; au lieu qu'on peut dire, sans être obscur, **LA-DIÈZE**, ou **SI-BÉMOL** ; **SOL-DIÈZE**, ou **LA-BÉMOL**, &c. &c. ; ce qui signifie que le **LA** \sharp ou le **SI** \flat se font dans la même Division ou Cîte ; ainsi que le **SOL** \sharp ou le **LA** \flat . Voyez article du **Barrer**, Page 31 .

CHAPITRE TROISIÈME .

Article I. Des Positions et du Doigter .

On appelle **POSITION** le lieu où la main se pose sur le Manche, n'importe l'endroit ; et **DOIGTER** les mouvemens calculés que font les doigts pour jouer. Il n'y en a qu'un non . Comme ce sont là toutes les difficultés, je vais les expliquer de la manière la plus catégorique .

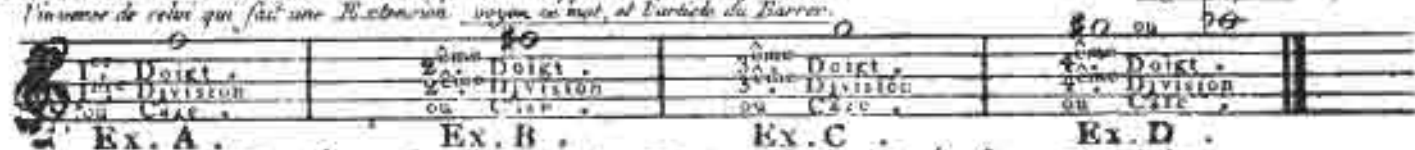
Si chaque Touche formoit une **POSITION**, il s'en suivroit qu'il y en auroit douze . Mais il n'y en a que dix, par ce qu'à la dixième, le troisième doigt ne peut plus descendre, et que d'ailleurs les Sons cessent en quelque façon d'être appréciables, passé la douzième Touche . Il y a aussi une **DEMI-POSITION** de la quelle il est fait mention, page 44 .

Article 2 . De la Première Position .

NOTE . Pour concevoir avec plus de facilité ce que je dis ici relativement à cette Première Position, j'engage beaucoup à avoir une Guitare à la main, avec laquelle on suivra ponctuellement le marche que j'indique .

La **PREMIÈRE POSITION** est la main placée en haut du Manche ; c'est ce qu'on appelle la Position naturelle . Comme on peut être à la **PREMIÈRE POSITION** pareillement sur les cinq Cordes, je désigne celles de **MI**, et je pose le premier doigt dans la première Division, ou première Cîte, qui donne le **FA** naturel . **EX . A** . Je pose ensuite le second doigt dans la seconde Division, ou seconde Cîte, sur la même Corde, qui donne **FA-DIÈZE** . **EX . B** . Je pose de même le troisième doigt dans la troisième Division, ou troisième Cîte, sur la même Corde, qui donne **SOL-NATUREL** . **EX . C** . Je pose enfin le quatrième doigt dans la quatrième Division, ou quatrième Cîte, sur la même Cord, qui donne **SOL-DIÈZE** ou **LA-BÉMOL** . **EX . D** . On doit voir par là que les doigts de la main placée, occupent quatre cîtes successivement . Il doit en être ainsi à toutes les Positions .

*NB. Le Doigt qui, dans une Position quelconque est, est obligé de retrograder d'une Cîte pour en occuper une qui ne lui appartient pas. L'après la Position de la main, est nommé Doigt d'emprunt, et procède à l'inverse de celui qui fait une Position. voyez ce mot, et l'article du **Barrer**.*



Autre Manière de poser les Doigts à la Première Position .

Je pose le premier doigt dans la première Division ou Cîte de la **CORDE MI**, qui donne le **FA-NATUREL** . **EX . E** . Le second doigt, dans la seconde Division ou Cîte de la **CORDE SI**, qui donne **UT-DIÈZE** . **EX . F** . Le troisième doigt, dans la troisième Division ou Cîte de la **CORDE SOL**, qui donne **SI-BÉMOL** . **EX . G** . Le quatrième doigt, dans la quatrième Division ou Cîte de la **CORDE RE**, qui donne **FA-DIÈZE** . **EX . H** .

CHAPITRE CINQUIÈME.

Article 1. Des Modes ou Tons.

Le **MODE** ou **TON** est une disposition régulière de certains Sons principaux qui constituent une pièce de Musique, et dont la Note-fondamentale modifie toute l'Échelle. Ces Sons principaux, (*) au nombre de trois, qu'on appelle aussi **LES CORDES ESSENTIELLES DU MODE**, et dont l'union forme l'Accord le plus parfait, sont la **Tonique**, la **Médiane** et la **Dominante**.

Pour le concevoir plus facilement, il faut déterminer un Ton quelqu'il soit. Je prends celui d'**UT**, et je dis: **UT, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, UT**; ce qui forme une Échelle de huit degrés. Toutes ces notes ont, non seulement, le nom, d'**UT, RE, MI, &c**; mais elles ont encore une autre dénomination qui est particulière à chacune d'elles, suivant le Ton dans lequel on est, et suivant l'ordre que chacune d'elles occupe dans la Gamme. Celle qu'on est convenu de leur donner, est d'appeller **UT**, Note-fondamentale, ou **Tonique**; **RE**, Sous-médiane, ou **Secunde** note; **MI**, Médiane, ou la **Tierce**; **FA**, Sous-dominante, ou la **Quarte**; **SOL**, Dominante, ou la **Quinte**; **LA**, Sixième-note, ou la **Sixte**; **SI**, Note-sensible, ou la **Septième**; et enfin **UT**, d'en haut, **Replique**, ou **Tonique**, ou l'**Octave**. **Exemple.**

Note-fondamentale ou **Tonique**. Sous-médiane ou **Secunde** note. Médiane ou la **Tierce**. Sous-dominant ou la **Quarte**.

1^{er} Degré. 2^{ème} Degré. 3^{ème} Degré. 4^{ème} Degré.

Dominant ou la **Quinte**. Sixte ou Sixième note. Note-sensible, ou la **septième**. Replique, ou **Octave**, ou **Tonique**.

5^{ème} Degré. 6^{ème} Degré. 7^{ème} Degré. 8^{ème} Degré.

Il y a deux genres de **MODES** ou **TONS**, c'est-à-dire, deux manières de jouer, ou de chanter; le **Ton-mineur**, et le **Ton-majeur**. L'Intervalle de **Tierce**, entre la **Tonique** et la **Médiane**, est ce qui le caractérise. Lorsque cet Intervalle est composé d'un ton et demi, le **Mode** est mineur; lorsqu'il y a deux tons, le **Mode** est majeur. Pour s'en assurer, on examine si la Note fondamentale, **UT**; premier Degré, ainsi que la **Médiane**, **MI**; troisième Degré, sont naturelles; c'est-à-dire, si la clef n'est point armée de dièzes ou de bémols qui altèrent l'un ou l'autre de ces deux notes. On voit qu'en **UT-MINEUR** il y a trois bémols à la clef, et que l'un d'eux baisse le **MI** d'un demi-ton. Alors on dit: de l'**UT** au **RE** un ton; du **RE** au **MI-BEMOL** un demi-ton. De l'**UT** au **MI-BEMOL** un ton et demi; cette **Tierce** est mineure, et le **Mode** aussi.

Exemple, en **UT-MINEUR**.

Tonique. Sous-médiane. Médiane. Tierce - mineure.

Ton Demi-ton Ton et demi

Si au contraire la clef est nue, il y a deux tons de l'**UT** au **MI**; parce que la **MI** est naturel; la **Tierce** est donc majeure, et le **Mode** aussi. **Exemple, en UT-MAJEUR.**

Tonique. Sous-médiane. Médiane. Tierce - majeure.

Ton Ton Deux tons

Comme tous les tons possibles ont leur relatif, qu'il est essentiellement nécessaire de connaître, pour ne pas en confondre les Notes-fundamentales, je vais expliquer ce qu'on entend par **Ton-relatif**.

Article 2. Des Tons-relatifs.

Un **TON**, quelqu'il soit, est relatif d'un autre **TON**. Tous les deux sont désignés par la même quantité de dièzes ou de bémols que l'on met après la clef; à l'exception du Ton d'**UT-MAJEUR** et du **TON** de **LA-MINEUR**, où il n'y a rien. Le **Ton-relatif** d'un **Ton-mineur**, est un **Ton-majeur**. Par la même raison, le **Ton-relatif** d'un **Ton-majeur**, est un **Ton mineur**. Le **Ton-mineur** a son relatif dans la troisième note au dessus de la **Tonique** de ce même **Ton-mineur**. Le **Ton-majeur** a son relatif dans la troisième note au dessous de la **Tonique** de ce même **Ton-majeur**. Le Ton de **MI-MINEUR**; où il y a un dièze à la clef, a, pour **Ton-relatif**, celui de **SOL-MAJEUR**, parceque le **SOL** est la troisième note au-dessus du **MI**. Comme celui de **SOL-MAJEUR** a, pour **Ton-relatif**, celui de **MI-MINEUR**; parce que le **MI** est la troisième note au-dessous du **SOL**. Il faut donc aussi un dièze à la clef pour le Ton de **SOL-MAJEUR**. C'est ce qui les rend **Tons-relatifs**. **VOYEZ LE PREMIER DES TABLEAUX SUIVANS.**

De même le Ton de **RE-MINEUR**, où il y a un bémol à la clef, a, pour **Ton-relatif**, celui de **FA-MA-**

(*) Pour entendre parfaitement les Sons principaux, il faut savoir d'où ils tirent leur origine, et avoir une idée du Corps sonore, **VOYEZ SONS-HARMONIQUES**, page 63.

REUR, parce que le FA est la troisième note au-dessus du RE; et le Ton de FA-MAJEUR celui de RE-MINEUR, parce que le RE est la troisième note au-dessous du FA. Il faut donc aussi un bémol à la clef pour le Ton de FA-MAJEUR. C'est en quoi les rend Tons-relatifs. VOYEZ LE SECOND DES TABLEAUX SUIVANS.

PREMIER TABLEAU.		SECOND TABLEAU.	
Tons-relatifs avec des dièzes à la clef.		Tons-relatifs avec des bémols à la clef.	
Mi-mineur.	Sol-majeur.	Re-mineur.	Fa-majeur.
Si-mineur.	Re-majeur.	Sol-mineur.	Si-b-majeur.
Fa-mineur.	La-majeur.	Ut-mineur.	Mi-b-majeur.
Ut-mineur.	Mi-majeur.	Fa-mineur.	La-b-majeur.
Sol-mineur.	Si-majeur.	Si-b-mineur.	Re-b-majeur.
Re-mineur.	Fa-majeur.	Mi-b-mineur.	Sol-b-majeur.
La-mineur.	Ut-majeur.	La-b-mineur.	Ut-b-majeur.

Tout ce que je viens de dire est assurément très-clair pour l'intelligence parfaite des Tons-relatifs, mais insuffisant pour être certain de la Note Tonique du vrai Ton; puisqu'un morceau de musique peut être en deux Tons différents, Majeur ou Mineur, avec la même quantité de dièzes à la clef. Si on n'est pas Musicien, comment donc faire? Voici un moyen simple que je propose pour éviter des recherches inutiles, et ménager le Temps.

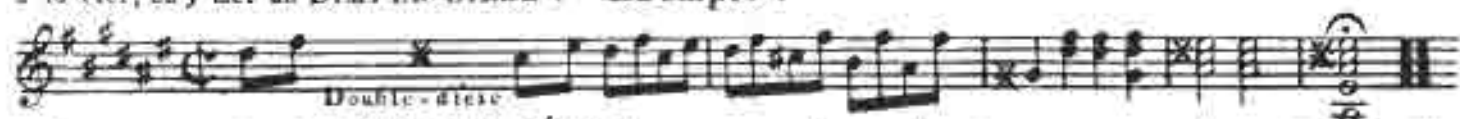
Article 3. Proposition pour connoître facilement les Notes Toniques du vrai Ton.

Lorsqu'il y a des dièzes à la clef la Note Tonique du Mode mineur est un degré immédiat au-dessus du dernier dièze; et pour le Mode-majeur un dièze immédiat au-dessus. Et bien! Quelques-uns diront dièze un y mets un Point (.) exactement placé sur le degré; et se trouve la Note Tonique du Ton dans lequel est la pièce de musique; lui seul applique toutes les difficultés. EX. A. Lorsqu'il y a des bémols, la Note Tonique du Mode mineur se trouve trois degrés au-dessus du dernier bémol, et pour le Mode-majeur cinq degrés au-dessus aussi. Que l'on se serve du même moyen que pour les dièzes. EX. B.

EX. A. EX. B.

(.) Dès que mes Principes seront de tout le monde, ce moyen sera connu dans toute ma musique de Guitare.

On se trouve à la clef. De sorte que la note où il y a un Double-dièse, se trouve haussée d'un ton en raison de son ton naturel. Pour le faire rentrer ensuite dans le ton qu'elle doit avoir, d'après le Dièse qui se trouve à la clef, on y met un SIMPLE-DIÈSE. Exemple.



Je ne parle point des DOUBLES-BÉMOLS parce qu'on les emploie trop rarement. Au surplus c'est l'inverse des Doubles-dièses. Ils se marquent ainsi. ♭♭.

TABLEAU, d'après le Système de RODOLPHE, pour connoître facilement en quel Ton l'on joue ou l'on chante, présenté ici comme objet de comparaison. MODÈLE DES TONS-MINEURS.

Ton de La.	
Tonique. Note-sensible. Tonique.	
Tons mineurs avec des dièses.	Ton de Mi-mineur. Tonique. Note-sensible. Tonique.
	Ton de Si-mineur. Tonique. Note-sensible. Tonique.
	Ton de Fa-dièse-mineur. Tonique. Note-sensible. Tonique.
	Ton d'Ut-dièse-mineur. Tonique. Note-sensible. Tonique.
	Ton de Sol-dièse-mineur. Tonique. Note-sensible. Tonique.
	Ton de Re-dièse-mineur. Tonique. Note-sensible. Tonique.
	Ton de La-dièse-mineur. Tonique. Note-sensible. Tonique.
	Ton de Re-mineur. Tonique. Note-sensible. Tonique.
Ton de Sol-mineur. Tonique. Note-sensible. Tonique.	
Ton d'Ut-mineur. Tonique. Note-sensible. Tonique.	
Ton de Fa-mineur. Tonique. Note-sensible. Tonique.	
Ton de Si-bémol-mineur. Tonique. Note-sensible. Tonique.	
Ton de Mi-bémol-mineur. Tonique. Note-sensible. Tonique.	
Ton de La-bémol-mineur. Tonique. Note-sensible. Tonique.	
Tons mineurs avec des bémols.	

CHAPITRE SIXIÈME.
Article I. Des Accords

On appelle ACCORD, l'union de plusieurs Sons placés sur divers Degrés ou Intervalles. Dans l'harmonie, selon le Système du célèbre Rameau, qui a commencé à dissiper l'obscurité répandue sur la théorie de l'harmonie, et qu'il a tirée du pays ténébreux qu'elle habitoit, il n'existe que deux Accords-fundamentaux, le Consonant et le Dissonant.

L'ACCORD-CONSONANT est celui qui plaît par lui-même. Il y en a de trois espèces, l'ACCORD-PARFAIT, qui consiste dans deux Tierces placées l'une sur l'autre, soit dans le Mode-mineur, soit dans le Mode-majeur. EX. A. L'ACCORD-DE-SIXTE, EX. B; et l'ACCORD-DE-SIXTE-QUARTE, EX. C. Ces derniers viennent de l'Accord-parfait par le renversement.

Accords-consonans, Mode mineur.

Accords - consonans . Mode - majeur .

Accord - parfait . Accord - de - sixte . Accord - de - sixte - quartie .

Ex. A . Ex. B . Ex. C .

Article 2 . Des Accords - dissonans .

L'ACCORD-DISSONANT est celui qui , par lui-même , choque l'oreille , et au plus tôt que par le moyen de certaines précautions qui consistent à le préparer et à le sauver . Il y en a de trois sortes ; savoir : les Accords - dissonans - ordinaires , les Accords - par - supposition , et les Accords - par substitution .

LES ACCORDS-DISSONANS-ORDINAIRES sont l'Accord - de septième , et ceux qui viennent de cet Accord par le renversement . Cet Accord est le premier des Accords - dissonans , et celui d'où viennent tous les autres . Avant d'aller plus loin , expliquons ce que veut dire renversement .

Article 3 . Du Renversement des Accords .

Le dérangement par lequel l'une des notes supérieures devient la plus basse , s'appelle RENVERSERMENT .

EX. D. E. Les Accords produits par le Renversement , se nomment Accords - renversés . Les autres se nomment Accords - directs . De telle manière qu'on arrange les notes supérieures de ces derniers , ils restent toujours les mêmes , parce que le renversement d'un Accord ne vient jamais que de la note qu'on met à la Basse . Par exemple , L'Accord - de septième , formé par les notes SOL , SI , RE , FA ; EX. F. est toujours un Accord - direct , quoiqu'il y ait SOL , RE , FA , SI ; EX. G ; ou SOL , FA , SI , RE ; EX. H .

N°. La note qui se trouve entre B. F. est la note de la Basse - Fondamentale .

Accord - parfait - consonant - et - direct . Accord - parfait - consonant - et - renversé . Accord - parfait - consonant - et - renversé .

EX. D . EX. E .

Accord - de - septième - et - direct . Le même Le même

EX. F . EX. G . EX. H .

L'art par le RENVERSERMENT a tiré de l'Accord - parfait - mineur ; EX. J , deux autres Accords appelés , comme ceux qui viennent de l'Accord - parfait - majeur , Accord - de sixte ; EX. K ; et Accord - de sixte - quartie ; EX. L .

EX. J . EX. K . B. F. EX. L . B. F.

Accord - parfait - mineur - consonant - et - direct . Accord - parfait - mineur - consonant - renversé , appelé , Accord - de - sixte . Accord - parfait - mineur , consonant , et - renversé , appelé , Accord - de - sixte - quartie .

C'est l'art qui a formé les Accords de Septième , en ajoutant au - dessus ou au - dessous des deux Tierces qui composent l'Accord - parfait , soit mineur , soit majeur , une nouvelle note qui forme un troisième Accord - de - tierce . Le Renversement de ces deux espèces de Septièmes , a produit plusieurs autres Accords .

C'est aussi l'art , qui a formé deux autres Accords , l'un en ajoutant aux trois Tierces qui composent la première espèce d'Accord - de - Septième , une nouvelle Tierce , l'autre en leur ajoutant une Quinte . Ces additions se font au - dessous . Le premier est nommé Accord - de - neuvième , le second s'appelle Accord - de - onzième , ou de Quarte - dissonante . Ils ne se renversent pas , par conséquent ne produisent pas d'autres Accords .

C'est encore l'art qui , en unissant deux Accords de Septième , et en retranchant une note de chacun en a formé un Accord - de - septième - diminuée . Son Renversement en a produit plusieurs autres .

C'est enfin l'art qui , en ajoutant une Septième au - dessous de ce dernier Accord , en a formé un autre appelé Septième - superflue avec la Sixte - mineure . Celui-ci ne se renverse pas .

Je reviens maintenant aux Accords - dissonans - ordinaires , savoir la Septième , et ceux qui en dérivent par le Renversement .

Il y a trois espèces d'Accords de Septièmes ; la Septième - mineure , dont la Tierce est majeure . Celui de Septième - mineure , dont la Tierce est mineure , et celui de Septième - majeure . Je parlerai de la Septième - superflue dans l'article des Accords - par - supposition , et de la Septième - diminuée dans celui des Accords - par - substitution .

La Septième - mineure , dont la Tierce est majeure , est l'Accord des Dominantes - toniques . La Septième -

siècles, dont la Tierce est mineure, et celui de Septième-majeure sont des Accords de Dominante-simpli-

L'ACCORD-DE-SEPTIÈME MINEURE DONT LA TIERCE EST MAJEURE, lorsqu'il est porté par les Dominantes-toniques, produit trois Accords par le Renversment, savoir: celui de **FAUSSE-QUINTE**, de **SIXTE-SENSIBLE**, et celui de **TRITON**. Exemple.

Accord-de-septième-mineure dont la Tierce est majeure. Accord-de-Fausse-quinse. Accord-de-Sixte-sensible. Accord-de-Triton.

L'ACCORD-DE-SEPTIÈME-MINEURE DONT LA TIERCE EST MINEURE, produit trois Accords: celui de **GRANDE-SIXTE** ou de **SIXTE-QUINTE**; de **PETITE-SIXTE** ou de **SIXTE-QUARTE**; et celui de **SECONDE**. Exemple.

Accord-de-septième-mineure dont la Tierce est mineure. Accord-de-grande-sixte ou de sixte-quinse. Accord-de-petite-sixte ou de sixte-quinse. Accord-de-seconde.

L'ACCORD-DE-SEPTIÈME-MAJEURE produit aussi trois Accords qui ont les mêmes noms que ceux qui viennent de la Septième-mineure dont la Tierce est mineure. Exemple.

Accord-de-septième-majeure. Accord-de-grande-sixte ou de sixte-quinse. Accord-de-petite-sixte ou de sixte-quinse. Accord-de-seconde.

Il y a trois **ACCORDS-PAR-SUPPOSITION**: la Neuvième; la Onzième; et la Septième-superflue avec la Sixte-mineure qu'on pourrait appeller Accord-de-décime. Ces Accords ne se renversent pas.

L'ACCORD-DE-NEUVIÈME est formé par l'addition d'une Tierce au-dessous d'un Accord-de-septième. **EX. A.** Celui de **ONZIÈME**, qu'on appelle aussi Accord-de-quarte-dissonante, est formé par l'addition d'une Quinte au-dessous d'un Accord-de-septième. **EX. B.** Celui de **SEPTIÈME SUPERFLUE, AVEC LA SIXTE-MINEURE**, est formé par l'addition d'une Septième-majeure au-dessous d'un Accord-de-Septième-diminuée. **EX. C.**

EX. A. Accord-de-neuvième. **EX. B.** Accord-de-onzième. **EX. C.** Accord-de-septième superflue avec la Sixte-mineure.

LES ACCORDS-PAR-SUBSTITUTION sont la **SEPTIÈME-DIMINUÉE, EX. D**, et trois autres Accords qui se trouvent par le Renversment, savoir: celui de **FAUSSE-QUINTE** avec le Sixte-sensible. **EX. E**; de **TRITON** avec la Tierce-mineure. **EX. F**; et de **SECONDE-SUPERFLUE**. **EX. G.**

EX. D. Accord-de-septième-diminuée. **EX. E.** Accord-de-Fausse-quinse avec la Sixte-sensible. **EX. F.** Accord-de-Triton avec la Tierce-mineure. **EX. G.** Accord-de-seconde-superflue.

Il y a deux manières de pratiquer les Accords de Neuvième et Onzième, savoir: la **SUPPOSITION** et la **SUSPENSION**. La **SUPPOSITION** est l'addition d'une Tierce ou d'une Quinte au-dessous de l'Accord-de-septième, comme on la va plus haut. La **SUSPENSION** est la continuation d'une ou de plusieurs notes d'un Accord, continuation qui attire l'Accord suivant, et en suspend l'effet sur une note de la Basse-continue. **EX.**

B. 7. B. 7b. B. 7. B. 9. (Note: The staff shows a sequence of chords with notes below them, illustrating suspension and supposition.)

L'Accord-de-Neuvième, qui se trouve à la troisième mesure de l'exemple ci-dessus, est formé par la **SUSPENSION**. L'**UT** de la Basse-continue, qui porte la Neuvième, demande naturellement l'Accord-de-sixte, **UT, MI, LA, UT**, et non cette Neuvième. Le **SOL-DIÈZE**, le **SIL** et le **RE**, suspendent l'effet de cet Accord-de-sixte, qui ne paraît dans sa pureté qu'au second temps.

Deux sons suffisent pour former un Accord. Mais alors il n'est qu'une partie d'un autre Accord complet.

d'un plus grand nombre, de Sons. C'est pourquoi on divise les Accords en complets et incomplets. VOYEZ LE TABLEAU, PAGE 30.

On appelle ACCORD-COMPLET, tout Accord formé par tous les Sons qu'on peut faire entendre tant au-dessus qu'au-dessous de la note de la Basse-fondamentale. Un ACCORD-INCOMPLET est celui qui est formé de quelques-uns des Sons d'un Accord-complet. On peut mettre dans un Accord plus de notes qu'il n'en faut pour le rendre complet. Cette augmentation se fait par le moyen des Octaves des notes qui composent cet Accord. Dans les Accords-parfaits de LA-mineur, ou d'UT-majeur, LA, UT, MI, ou UT, MI, SOL, forment un Accord-complet. On peut sans les changer y mettre une, ou plusieurs Octaves des notes qui les composent. On double, comme on veut, les notes des Accords-consonans; mais on n'a pas la même liberté quant aux Dissonans.

Tous les Accords tirent leur origine de deux autres, dont l'un est rendu par les Corps-sonores auxquels résonnent, et l'autre est indiqué par un effet qu'un Corps-sonore, en résonnant produit sur d'autres Corps-sonores qui, s'ils résonnoient, feroient entendre les notes de cet Accord indiqué. VOYEZ SONS-HARMONIQUES, PAGE 63, ET SUIVANTES.

Le nom d'un Accord doit toujours être caractérisé par le nom de la Note fondamentale. Donc que si on veut faire un Accord-parfait d'UT, il faut que l'UT soit la note la plus basse; ainsi des autres.

Article 4. Manière de Chiffrer les Accords.

L'ACCORD-PARFAIT, quand il est utile de le chiffrer, est désigné par un trois	3
Celui de SEPTIÈME, l'est par un sept	7
Celui de NEUVIÈME, par un neuf	9
Celui de ONZIÈME complet, par un quatre	4
Celui de SIXTE-SIMPLE, par un six	6
Celui de FAUSSE-QUINTE, par un cinq barré	5
Celui de SIXTE-SENSIBLE, par un six barré	6
Celui de TRITON par un quatre barré	4
Celui de SEPTIÈME-DIMINUÉE, par un sept barré	7
Celui de SECONDE-SUPERFLUE, par un deux barré	2
Celui de SECONDE, par un deux	2
Celui de SIXTE-QUARTE, par un six sur un quatre	6/4
Celui de SIXTE-QUINTE, par un six sur un cinq	6/5
Celui de PETITE-SIXTE ou de TIERCE-QUARTE, par un quatre sur un trois	4/3
Celui de FAUSSE-QUINTE avec la SIXTE-SENSIBLE, par un six barré sur un cinq barré	5/5
Celui de TRITON avec la TIERCE-MINEURE, par un quatre barré sur un trois	4/3
Celui de QUARTE-ET-QUINTE, par un quatre sur un cinq	4/5
et quand la SEPTIÈME s'y trouve par un quatre sur un sept et sur un cinq	4/7
Celui de NEUVIÈME, dont on retranche la Septième, par un neuf sur un cinq et sur un trois	9/5
Celui de ONZIÈME, dont on retranche la Septième, par un quatre sur un neuf et sur un cinq	4/9
Kofin celui de SEPTIÈME-SUPERFLUE avec la Sixte-mineure, par un six sur un sept	6/7

Article 5. De la Basse-fondamentale.

LA BASSE-RONDAMÉTALE que la nature nous offre dans tout Corps-sonore, produit la Mélodie et l'Harmonie. Tous les Chants viennent de cette Basse, parce qu'ils sont tous renfermés dans les Accords qu'elle porte. Elle ne porte jamais au-dessus d'elle que l'Accord de Septième, et n'est jamais formé que des notes les plus basses de ces Accords. Elle ne s'exécute point. On ne doit la faire que pour se guider dans la composition de ses ouvrages, ou pour servir de preuves aux ouvrages déjà composés.

Article 6. De la Basse-continue.

La plus basse de toutes les Parties d'une Pièce de musique, est appelée BASSE-CONTINUE. Elle n'a quelquefois au-dessus d'elle qu'une seule Partie-supérieure, et quelquefois elle en a plusieurs. Quand elle n'a sur elle qu'une seule Partie, cette Basse et cette Partie-supérieure peuvent former, ensemble, des Unissons, des Octaves, et toutes sortes d'Accords-incomplets.

Il faut en général éviter les Unissons et les Octaves. La BASSE-CONTINUE et la Partie-supérieure n'en doivent point former deux de suite, si ce n'est en certaines occasions rares, où l'on veut faire chanter la Partie-supérieure dans le genre d'une Basse. Elles peuvent former un Unisson ou une Octave, lorsqu'elles terminent une Cadence-parfaite.