

L'Art de Moduler

au

VIOLON

Dédié à son Ami

Louis Spohr

Maître de Chapelle du Grand Duc de Hesse-Cassel.

PAR

A. PANSERON,

*Professeur de Chant au Conservatoire Impérial de Musique, Membre de la Légion d'Honneur,
de l'Ordre de la Couronne de Chêne de S. M. le ROI des Pays-Bas et de l'Aigle Rouge de S. M. le ROI de Prusse.*

Prix 15^f net.

TOUTE LA PARTIE SPÉCIALE DU VIOLON.

est de M^r

Charles Dancla

Professeur de Violon au Conservatoire Impérial de Musique.

PARIS, chez L'AUTEUR, Rue d'Hauteville, N^o 21.

G. Brandus, Dufour, 103 Rue Richelieu, et chez tous les Editeurs de Musique

Londres, chez Metsler.

Bruxelles, chez Schott.

Milan, chez Lucca.

Mayence, chez B. Schott.

à Alford, chez Carafa. à la Nouvelle Orléans, chez Elie Chassagnac.

1859.

L'Art de Moduler

au

V I O L O N

Dédié à son Ami

Louis Spohr

Maitre de Chapelle du Grand Duc de Hesse-Cassel.

PAR

A. PANSERON,

*Professeur de Chant au Conservatoire Impérial de Musique, Membre de la Légion d'Honneur,
de l'Ordre de la Couronne de Chêne de S.M. le ROI des Pays-Bas et de l'Aigle Rouge de S.M. le ROI de Prusse*

Prix 15^e net.

TOUTE LA PARTIE SPÉCIALE DU VIOLON.

est de M^r

Charles Dancla

Professeur de Violon au Conservatoire Impérial de Musique.

PARIS, chez l'AUTEUR, Rue d'Hauteville, N^o 21.

G. Brandus, Dufour, 103 Rue Richelieu. et chez tous les Editeurs de Musique

Londres, chez Metzler.

Bruxelles, chez Schott.

Milan, chez Lucca.

Mayence, chez B. Schott.

à Madrid, chez Carafa. à la Nouvelle Orléans, chez Elie Chassaingnac.

1859.

1859

PRÉFACE.

Je n'ai pas l'intention en écrivant cet ouvrage de faire un traité d'harmonie; j'ai voulu simplement offrir aux Violonistes un moyen facile de préluder, de moduler et même d'improviser. On croit que les modulations sont innombrables; c'est un tort, car il n'y a que onze espèces de modulations (du majeur au majeur) mais les diverses manières de les faire en rend le nombre incalculable.

La théorie que je formule à l'élève lui rendra l'improvisation facile et il sortira du cercle des préludes dans lequel tournent presque toujours les violonistes.

Rodolphe Kreutzer est le modèle que l'on doit se proposer; il était sublime dans ses préludes, égalant en richesse d'harmonie les premiers improvisateurs au piano. Je ne vois pas pourquoi l'on ne modulerait pas au violon comme au piano; c'est plus difficile il est vrai, mais non impossible. C'est donc pour conduire l'élève vers ce but que je publie cet ouvrage.

Indépendamment de quelques jeunes élèves violonistes j'ai enseigné mon système à trois artistes très distingués: ce sont messieurs Béroü 1^{er} violon à l'opéra comique, Michiels 1^{er} violon au théâtre Italien et Chéri 1^{er} violon à l'académie impériale de musique tous trois de la société des concerts du conservatoire. Ce sont les exercices et arpeggios que j'ai écrits pour ces messieurs qui servent de base à mon traité—Bien que j'aie étudié les instruments à cordes, puisque j'ai eu des prix de violoncelle en 1811 et 1812 au conservatoire, je ne joue pas assez bien du violon pour écrire avec élégance pour cet instrument.

J'ai donc prié et chargé mon ami Ch. Dancla grand violoniste grand harmoniste et professeur de violon au conservatoire impérial de musique de m'aider dans ce travail. Je lui ai fait connaître le système de moduler de mon traité d'harmonie pratique à l'usage des pianistes, les arpeggios et les préludes que j'avais arrangés pour les trois élèves sus-nommés et sur ce travail il a fait les préludes remarquables et intéressants renfermés dans mon ouvrage et qui, marqués du sceau de son grand talent, sont le meilleur modèle que je puisse offrir aux élèves.

Il y a deux manières d'étudier cet ouvrage: on peut d'abord travailler la partie mécanique du violon (et celle-ci n'est pas le but que je me suis proposé) puis étudier la partie philosophique du didactique; je veux dire, se rendre bien compte des procédés que j'indique pour moduler soit à la 2^{de}, ou de la 3^{de} majeure ou mineure en dessus, ou en dessous et enfin, bien comprendre et bien savoir, les 11 différents moyens qui sont indiqués dans cet ouvrage, et que je divise en deux catégories; c'est ce que j'appelle moduler selon le système Panseron.

C'est donc en résumé cette manière théorique que je recommande plus particulièrement aux élèves.

Il est aussi bien essentiel que l'élève exécute toutes les cadences parfaites et les règles d'8^{ve} dans tous les tons et les 2 modes. Il faut arriver à n'avoir pas plus de difficulté à moduler de Fa # en Ut, de Ré b en La, que d'Ut en Fa ou d'Ut en Sol. Il n'y a que onze modulations différentes, mais aussi faut-il les savoir aussi bien les unes que les autres.

Toute ma théorie et tous les préludes jusqu'à la page 40 sont susceptibles d'être étudiés au violoncelle je conseille donc à mes collègues, les violoncellistes, de profiter de cet ouvrage pour apprendre à moduler et à préluder sur cette instrument.

L'ART DE MODULER

AU VIOLON

par

A. PANSERON,

Professeur au Conservatoire Impérial de Musique.

Il n'est pas d'ouvrage qui traite de l'art de moduler au Violon; il en existe plusieurs pour le Piano, mais ils sont faits plutôt pour ceux qui savent, que pour ceux qui veulent apprendre. On y dit bien la manière de moduler, mais seulement par des moyens harmoniques sans indiquer de règles générales, ce qui fait que les élèves ne retiennent rien. Ce sont ces règles, tout-à-fait nouvelles, que j'ai trouvées et que je veux indiquer aux violonistes.

Je ne prétends point enseigner toutes les diverses manières de moduler, car alors elles seraient incalculables; mais je donne des règles certaines pour pouvoir passer d'un ton dans un autre quel qu'il soit, soit en se livrant à son improvisation, soit en obéissant au commandement de quelqu'un, tout en conservant toujours la mesure, de manière à ce que l'on ait l'air de moduler sans réflexion et surtout sans hésitation.

Les préceptes que je donne sont tellement précis que mes élèves arrivent en très peu de tems à moduler avec facilité.

Lorsque l'élève aura fini l'étude de ce traité des modulations, il saura parfaitement moduler dans tous les tons; en outre il pourra s'il a de l'imagination harmonique, s'écarter de mes règles, moduler selon son inspiration et faire d'autres harmonies.

Quoique ce traité des modulations s'adresse particulièrement aux violonistes, pour lesquels les règles qu'il contient sont je crois infaillibles, ces mêmes règles sont également applicables à tous les instruments; sur le violon, entr'autres, elles donnent des résultats aussi excellents que sur le piano, au moyen des arpèges.

L'étude de ce traité des modulations serait aussi d'une grande utilité pour les chanteurs; on peut l'exercer soit par le solfège, soit par la vocalisation, même sur toute espèce d'instruments.

Pour mettre à profit mes leçons sur les modulations, voici ce que l'élève-harmoniste doit savoir: (1)

- 1^o Parfaitement le tableau des intervalles.
- 2^o L'accord parfait majeur, l'accord parfait mineur et leurs renversements.
- 3^o L'accord de 7^{me} dominante et ses renversements;
- 4^o Le 1^{er} renversement de la 7^{me} de 2^{de} dans les deux modes;
- 5^o Le 1^{er} renversement de la 7^{me} diminuée;
- 6^o L'accord de 6^{te} augmentée, composé de 3^{ce} majeure, 5^{te} juste et 6^{te} augmentée, ainsi que celui avec 4^{te} augmentée.

Avec ces seules connaissances, qu'on peut aisément acquérir en deux ou trois mois d'étude, on sera parfaitement en état de comprendre et d'étudier avec tout le fruit possible l'art de moduler. Un élève studieux saura faire toutes les modulations après douze leçons prises à la distance d'une semaine l'une de l'autre.

J'ai souvent fait cette expérience et elle m'a presque toujours réussi; plus ou moins, selon l'intelligence de l'élève et son travail.

Je propose les leçons à distance de huit jours parcequ'il y a beaucoup à retenir par cœur.

Dans l'étude de l'harmonie de même que dans celle de la plupart des connaissances humaines, la mémoire joue un très grand rôle; sans une bonne mémoire, je crois utile de le dire; il n'est guère possible de devenir harmoniste; mais cette faculté se cultive et se développe comme toutes les facultés de l'homme.

(1) Voir les premières pages de mon Traité d'Harmonie.

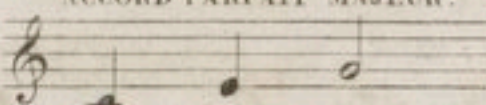
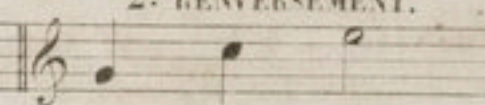
DES ACCORDS À CONNAITRE
POUR MODULER D'APRÈS LE SYSTÈME PANSERON.

Je vais donner d'une manière très succincte la connaissance des quelques accords qu'il faut savoir pour moduler d'après mon système. Les élèves qui voudront approfondir cet enseignement feront bien de consulter mon traité d'harmonie pratique ou tout autre ouvrage spécial.

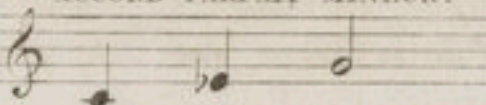
DE L'ACCORD PARFAIT.

Il y a deux espèces d'accord parfait. L'accord parfait majeur et l'accord parfait mineur.
La différence est dans la 3^e qui est majeure dans l'accord parfait majeur, et mineure dans l'accord parfait mineur.

DE L'ACCORD PARFAIT MAJEUR.

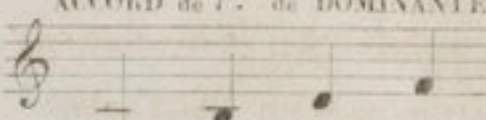
ACCORD PARFAIT MAJEUR.	1^{er} RENVERSEMENT.	2^d RENVERSEMENT.
		
L'accord parfait majeur se compose de 3 ^e majeure et 5 ^{te} juste.	Son 1 ^{er} renversement se compose de 3 ^e mineure et 6 ^{te} mineure.	Son 2 ^d renversement se compose de 4 ^{te} juste et 6 ^{te} majeure.

DE L'ACCORD PARFAIT MINEUR.

ACCORD PARFAIT MINEUR.	1^{er} RENVERSEMENT.	2^d RENVERSEMENT.
		
L'accord parfait mineur se compose de 3 ^e mineure et 5 ^{te} juste.	Son 1 ^{er} renversement se compose de 3 ^e majeure et 6 ^{te} majeure.	Son 2 ^d renversement se compose de 4 ^{te} juste et 6 ^{te} mineure.

Pour bien apprécier ces différences, il faut très bien savoir le tableau d'intervalles.

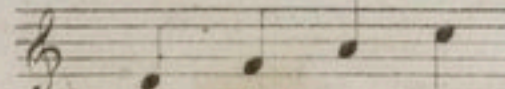
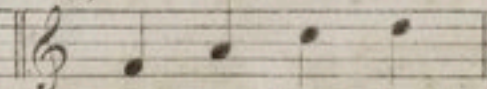
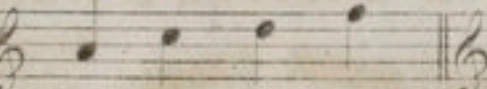
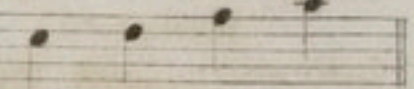
DE L'ACCORD DE 7^{me} DE DOMINANTE.

ACCORD de 7^{me} de DOMINANTE.	1^{er} RENVERSEMENT.	2^d RENVERSEMENT.	3^e RENVERSEMENT.
			
Composé de 3 ^e majeure 5 ^{te} juste et 7 ^{me} mineure	Composé de 3 ^e mineure 5 ^{te} diminuée et 6 ^{te} mineure.	Composé de 3 ^e mineure 4 ^{te} juste et 6 ^{te} majeure.	Composé de 2 ^d majeure 4 ^{te} augmentée et 6 ^{te} majeure.

Cet accord se pose sur la dominante des deux modes. Faites l'analyse de cet accord dans les 15 tons.
Voyez pour l'emploi de cet accord les pages 43 et suivantes de mon traité.

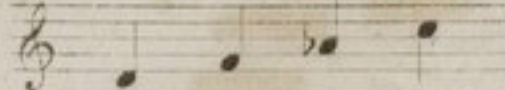
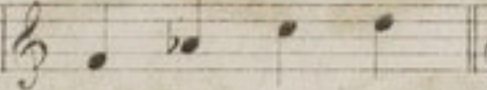
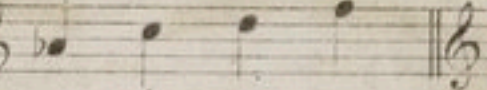
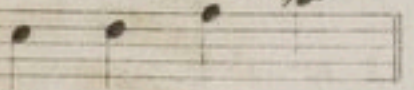
DE L'ACCORD DE 7^{me} DE SECONDE.

en mode majeur

ACCORD de 7 ^{me} de SECONDE.	1 ^{er} RENVERSEMENT.	2 ^e RENVERSEMENT.	3 ^e RENVERSEMENT.
			
Composé de 3 ^{ce} mineure 5 ^{te} juste et 7 ^{me} mineure.	Composé de 3 ^{ce} majeure 5 ^{te} juste et 6 ^{te} majeure.	Composé de 3 ^{ce} mineure 4 ^{te} juste et 6 ^{te} mineure.	Composé de 2 ^{de} majeure 4 ^{te} juste et 6 ^{te} majeure.

(*) C'est surtout le 1^{er} renversement dont nous nous servons dans la règle d'8^{ve} et dans les cadences parfaites.

Pour moduler en mineur, nous employons aussi cet accord posé sur la 2^{de} note du ton mineur, la 5^{te} de l'accord est alors diminuée. Voyez la différence.

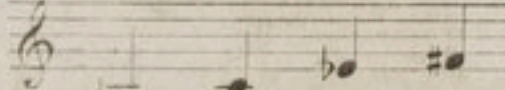
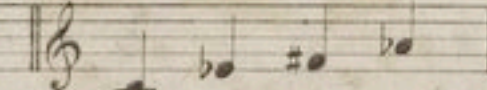
7 ^{me} de 2 ^{de} en MODE MINEUR.	1 ^{er} RENVERSEMENT.	2 ^e RENVERSEMENT.	3 ^e RENVERSEMENT.
			

Observez la différence que donne en La b, la 5^{te} diminuée, dans cet accord et ses trois renversements.

Faites toujours l'analyse de ces accords dans tous les tons et dans les deux modes.

Pour plus grande instruction voyez mon traité d'harmonie pratique page 42 et suivantes

DE L'ACCORD DE 6^{te} AUGMENTÉE AVEC LA 5^{te}

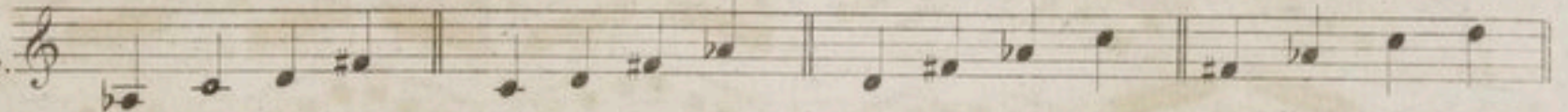
ACCORD de 6 ^{te} AUGMENTÉE avec 5 ^{te}	1 ^{er} RENVERSEMENT.	2 ^e RENVERSEMENT.	3 ^e RENVERSEMENT.
			
Composé de 3 ^{ce} majeure 5 ^{te} juste et 6 ^{te} augmentée.	Composé de 3 ^{ce} mineure 4 ^{te} augmentée et 6 ^{te} mineure.	Composé de 2 ^{de} augmentée 4 ^{te} juste et 6 ^{te} majeure.	Composé de 3 ^{ce} diminuée 5 ^{te} diminuée et 7 ^{me} diminuée.

Cet accord se pose sur la 6^{me} note mineure des deux modes, et ses renversements sont très peu usités les anciens théoriciens les défendaient mais depuis les harmonistes se les permettent.

Voyez à ce sujet la page 59 de mon traité.

Cet accord s'emploie de trois manières; avec 4^{te} augmentée à la place de la 5^{te} et sans 5^{te} ni quarte seulement avec 3^{ce} majeure et 6^{te} augmentée.

EXEMPLES
avec la 4^{te} augmentée.

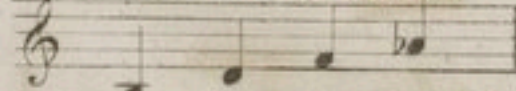
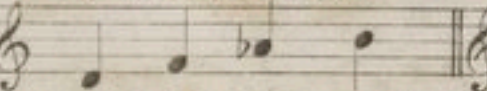
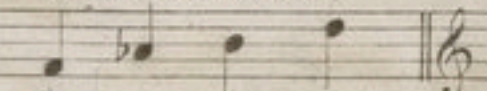
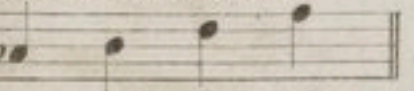


EXEMPLES
avec la 3^{ce} et la 6^{te}



Ces trois manières sont bonnes, mais c'est surtout de la 1^{re} dont nous ferons un grand usage comme vous le verrez dans la théorie de mon système.

DE L'ACCORD DE 7^{me} DIMINUÉE.

ACCORD de 7 ^{me} DIMINUÉE.	1 ^{er} RENVERSEMENT.	2 ^e RENVERSEMENT.	3 ^e RENVERSEMENT.
			
Composé de 3 ^{ce} mineure 5 ^{te} diminuée et 7 ^{me} diminuée.	Composé de 3 ^{ce} mineure 5 ^{te} diminuée et 6 ^{te} majeure.	Composé de 3 ^{ce} mineure 4 ^{te} augmentée et 6 ^{te} majeure.	Composé de 2 ^{de} augmentée 4 ^{te} augmentée et 6 ^{te} majeure.

Cet accord s'emploie plus ordinairement au mode mineur, bien que l'on puisse s'en servir dans le mode majeur; il se pose sur la note sensible, des deux modes.

DIVERSES CADENCES PARFAITES DANS TOUS LES TONS MAJEURS.

N^o 1.

Moderato.

En UT majeur:



En SOL maj:



En FA maj:



En RÉ maj:

En SI^b maj:

En LA maj:

En MI^b maj:En MI[♯] maj:En LA^b maj:En SI[♯] maj:En RÉ^b maj:En FA[♯] maj:En SOL^b maj:En UT[♯] maj:En UT^b maj:

Pour faire ces cadences parfaites en mode mineur, vous n'avez qu'à rendre mineures la 3^e et la 6^e que vous rencontrez dans ces cadences. Ex: en UT mineur, le MI^b et le LA^b. En SOL, le SI^b et le MI^b. etc.

AUTRE CADENCE PARFAITE DANS TOUS LES TONS.

N^o. 2.

Moderato.

En UT majeur.

sempre cantante.

En SOL.

En FA.

En RE.

En SI b.

En LA.

En MI b.

En MI #.

En LA b.

En SI #.

En SI b.

En FA #.

En SOL b.

En UT #.

En UT b.

N'oubliez pas qu'il faut savoir par cœur, toutes ces cadences parfaites. A. P. 506.

№. 3.

Si vous en voulez d'autres encore, voyez mon traité du pianiste page 174 et suivantes.

Moderato

En UT.

En SOL. *p*

En FA.

En RÉ.

En SI b.

En LA.

En MI b.

En MI ♯.

En LA b.

En SI ♯.

En RÉ b.

En FA ♯.

En SOL b.

En UT ♯.

En UT b.

Exemple en UT min: (1)

(1) Vous voyez que la 3^{me} est mineure, ainsi que la 6^{te}; la sensible reste naturelle. Voyez le MI b, le LA b et le SI ♯.

CADENCES PARFAITES DANS TOUS LES TONS MINEURS.

№ 4.

Moderato.

En LA min:

En MI min:

En RE min:

En SI min:

En SOL min:

En FA# min:

En UT min:

En UT# min:

En FA min:

En SOL# min:

En SIb min:

En RE# min:

En MIb min:

En LA# min:

En LAb min:

RÈGLE D'OCTAVE OU GAMME HARMONIQUE DANS TOUS LES TONS MAJEURS.

Moderato.

En UT
majeur.

9/4

En SOL
majeur.

9/4

En FA
majeur.

9/4

En RÉ
majeur.

9/4

En SI^b
majeur.

9/4

En LA
majeur.

Musical notation for the first system in E major, 9/4 time signature. It consists of three staves of music with various rhythmic values and slurs.

En MI^b
majeur.

Musical notation for the second system in E-flat major, 9/4 time signature. It consists of three staves of music with various rhythmic values and slurs.

En MI^b
majeur.

Musical notation for the third system in E-flat major, 9/4 time signature. It consists of three staves of music with various rhythmic values and slurs.

En LA^b
majeur.

Musical notation for the fourth system in D major, 9/4 time signature. It consists of three staves of music with various rhythmic values and slurs.

En SI^b
majeur.

Musical notation for the fifth system in B-flat major, 9/4 time signature. It consists of three staves of music with various rhythmic values and slurs.

En RE^b majeur.

Musical notation for the first exercise in E-flat major (RE^b majeur). It consists of three staves of music in 9/4 time, featuring complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

En FA# majeur.

Musical notation for the second exercise in F# major (FA# majeur). It consists of three staves of music in 9/4 time, featuring complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

En SOL^b majeur.

Musical notation for the third exercise in G-flat major (SOL^b majeur). It consists of three staves of music in 9/4 time, featuring complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

En UT# majeur.

Musical notation for the fourth exercise in C# major (UT# majeur). It consists of three staves of music in 9/4 time, featuring complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

En UT^b majeur.

Musical notation for the fifth exercise in C-flat major (UT^b majeur). It consists of three staves of music in 9/4 time, featuring complex rhythmic patterns with triplets and slurs.

N'oubliez pas qu'il faut savoir ces règles d'8^{es} parfaitement par cœur. A.P. 506.

RÈGLE D'OCTAVE OU GAMME HARMONIQUE

en mode mineur dans tous les tons.

Moderato.

En LA mineur.

En MI mineur.

En RE mineur.

En SI mineur.

En SOL mineur.

En FA #
mineur.

First exercise in F# minor, 9/4 time signature. The notation features three staves with complex rhythmic patterns, including numerous triplets and slurs. The key signature has two sharps (F# and C#).

En UT
mineur.

Second exercise in C minor, 9/4 time signature. The notation features three staves with complex rhythmic patterns, including numerous triplets and slurs. The key signature has two flats (Bb and Eb).

En UT #
mineur.

Third exercise in D# minor, 9/4 time signature. The notation features three staves with complex rhythmic patterns, including numerous triplets and slurs. The key signature has three sharps (F#, C#, and G#).

En FA
mineur.

Fourth exercise in F minor, 9/4 time signature. The notation features three staves with complex rhythmic patterns, including numerous triplets and slurs. The key signature has two flats (Bb and Eb).

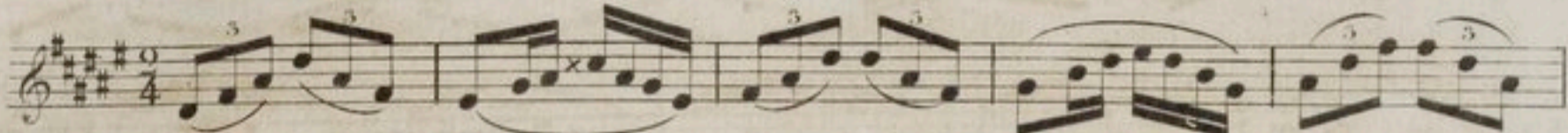
En SOL #
mineur.

Fifth exercise in G# minor, 9/4 time signature. The notation features three staves with complex rhythmic patterns, including numerous triplets and slurs. The key signature has three sharps (F#, C#, and G#).

En SI^b
mineur.



En RE[♯]
mineur.



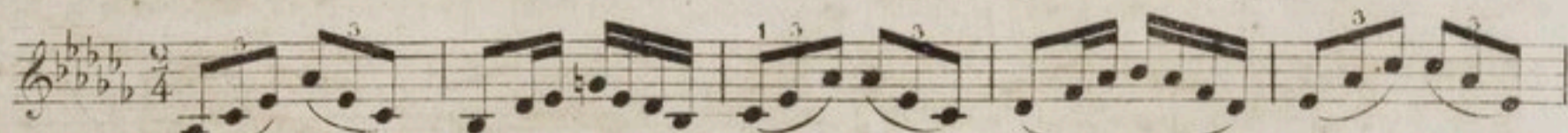
En MI^b
mineur.



En LA[♯]
mineur.



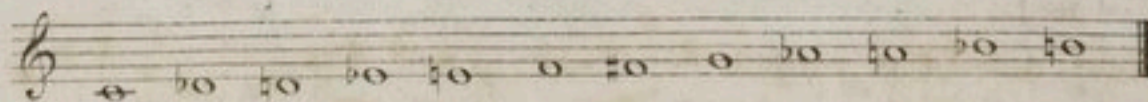
En LA^b
mineur.



Sachez toujours toutes ces règles d'8^{es} par cœur.

DE LA QUANTITÉ DES MODULATIONS POSSIBLES ENTRE LES DIVERS TONS MAJEURS.

GAMME CHROMATIQUE.



La gamme chromatique se compose de douze notes; en prenant chacune de ces notes pour tonique d'un ton majeur, si nous voulons moduler, c'est-à-dire aller d'un de ces tons dans les autres, nous avons à apprendre onze modulations, car le ton, point de départ, ne compte pas. C'est à ce nombre de onze que se réduit en effet toute l'étude des modulations, lesquelles, de prime abord, paraissent innombrables.

A la vérité, il restera ensuite à connaître les modulations des tons mineurs entr'eux, celles des tons majeurs aux tons mineurs, celles enfin des tons mineurs aux tons majeurs; mais après l'étude des onze modulations entre les divers tons majeurs, le reste ne sera presque rien à étudier; en deux ou trois leçons on en comprendra le mécanisme.

On pourra objecter que la gamme diatonique comprenant sept notes, chacune desquelles pouvant être affectées de trois manières différentes, par *Dièse*, par *Bémol*, et par *Bécarre*, il devrait y avoir vingt et une notes et par conséquent vingt et un tons. Mais par l'effet des notes enharmoniques le nombre de vingt et un, se réduit à celui de douze que l'on trouve dans la gamme chromatique. Aussi les méthodes de violon enseignent-elles toutes, aux commençants, douze gammes majeures et mineures.

Cependant dans l'étude de l'harmonie il y a en réalité quinze gammes à apprendre qui sont la gamme d'*Ut* naturel majeur, les sept gammes avec *Dièses* et les sept gammes avec *Bémols*.

L'étude élémentaire du violon a pour but la justesse, l'agilité des doigts et la tenue de l'archet; le doigté de la gamme d'*Ut* # majeur étant le même sur l'instrument que celui de la gamme de *Ré* b majeur, celui de la gamme de *Si* naturel majeur est le même que celui de la gamme d'*Ut* b majeur, enfin celui de la gamme de *Fa* # majeur est le même que celui de la gamme de *Sol* b majeur; de ces six gammes les professeurs de violon n'en ont fait que trois, ce qui explique leur classification des tons en douze tons majeurs et douze mineurs. En harmonie il ne s'agit pas seulement d'exercer les doigts, mais encore, et surtout, d'exercer la pensée.

Les doigts ne peuvent et ne doivent se mouvoir qu'en obéissant à la pensée dirigeante. Ainsi lorsqu'on pense en *Ut* b majeur, par exemple, on ne peut pas exécuter, c'est-à-dire exprimer sa pensée avec les notes du ton de *Si* naturel majeur.

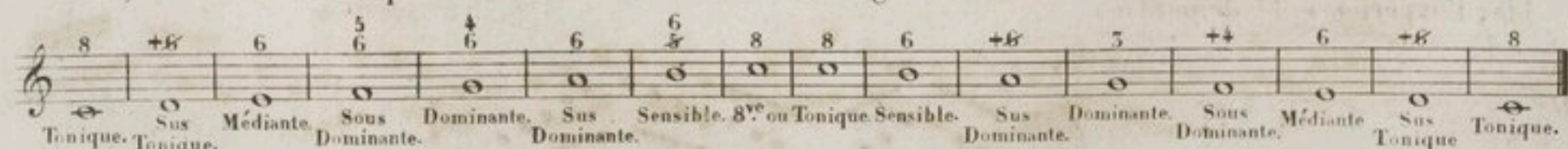
Il en est de même pour les six tons que les violonistes confondent en trois seulement. Ce n'est que lorsqu'on module dans des tons qui ont plus de sept accidents à la clef qu'on se sert des enharmoniques, afin d'éviter la complication des *Dièses* ou des *Bémols*: ainsi au lieu d'aller en *Sol* # majeur qui aurait huit *Dièses* on ira en *La* b majeur qui n'a que quatre *Bémols*; au lieu d'aller en *Fa* b majeur qui aurait huit *Bémols* on ira en *Mi* naturel majeur qui n'a que quatre *Dièses*; etc.

Les études d'harmonie doivent donc se faire dans quinze tons majeurs et quinze tons mineurs.

Étudions d'abord, et graduellement, les onze modulations qui nous donnent les douze notes de la gamme chromatique, comme nous l'avons établi plus haut.

Nous allons procéder à cette étude par deux moyens très distincts. Le premier nous donnera six modulations par la règle d'octave; et le second cinq par l'accord de sixte augmentée qui se pose sur la sixième note mineure du ton.

Avant, rendons-nous compte de la manière de chiffrer la règle d'octave.



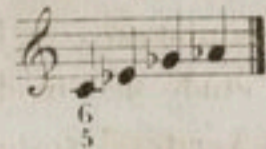
Il est indispensable que l'élève retienne bien dans sa mémoire quel accord on pose sur chacune des notes de la gamme. Il doit savoir, en outre, que l'accord de 7^{me} dominante se pose toujours sur la dominante, c'est-à-dire sur le 5^{me} degré de la gamme.

Avec ces connaissances l'élève comprendra facilement le mécanisme des six modulations faites au moyen de la règle d'octave, qui s'effectue, pour ainsi dire, par la puissance de la basse. On verra par l'exposition des faits, le sens que j'attache à ce mot.

Étudions ces modulations, d'abord en partant toujours de la note *Ut*.

La première modulation qui se présente dans la gamme chromatique c'est celle du ton d'*Ut* majeur, au ton de *Ré* \flat majeur. La note *Ut* se trouve-t-elle dans la gamme de *Ré* \flat majeur? — Oui — Quel degré occupe-t-elle dans cette gamme? — Le septième — D'après la règle d'octave, quel accord pose-t-on sur le septième degré, ou

sur la note sensible du ton? — L'accord de $\frac{6}{5}$ 1^{er} renversement de l'accord de septième.



EX: d'*UT* en *RE* \flat .

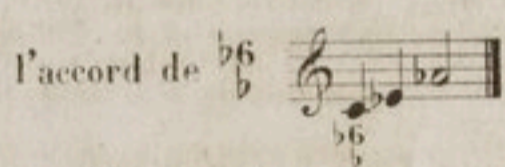


Cette modulation quoique offrant de la dureté, est bonne. L'élève connaîtra plus tard le moyen de l'adoucir et de la rendre meilleure au moyen des liaisons d'accords. Bornons-nous pour le moment à

l'étude du moyen le plus simple de moduler; nous verrons ensuite comment on distingue les harmonies dures des harmonies douces.

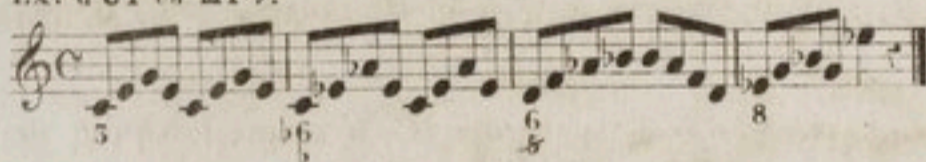
Établissons ce principe qu'on ne peut aller directement d'un ton dans un autre, à l'aide des accords contenus dans les règles d'octaves, que, lorsque la note d'où l'on part se trouve dans la gamme où l'on veut passer. On voit d'après cela qu'on ne peut moduler par ce moyen d'*Ut* majeur en *Ré* majeur; dans cette dernière gamme l'*Ut* étant *Dièse*. Cette modulation appartient à la catégorie des cinq modulations qui s'effectuent au moyen de l'accord de sixte augmentée dont nous ne nous occuperons qu'après avoir épuisé les six modulations praticables par les accords de la règle d'octave.

Modulons d'*Ut* majeur en *Mi* \flat majeur — L'*Ut* se trouve-t-il dans la gamme de *Mi* \flat majeur? — Oui — Quel degré occupe-t-il dans cette gamme? — Le sixième — D'après la règle d'8^{ve} quel accord pose-t-on sur ce degré? — L'accord de 6^{te}, 1^{er} renversement de l'accord parfait. Donc, en faisant suivre l'accord parfait majeur d'*Ut*, de



la modulation d'*Ut* majeur en *Mi* \flat majeur est effectuée, ce qui devient évident en achevant la gamme diatonique ascendante.

EX: d'*UT* en *MI* \flat .

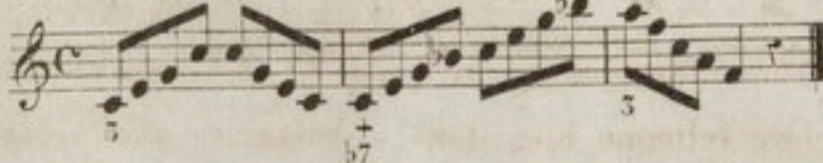


Nous ferons les mêmes remarques, au sujet de la dureté de cette modulation-ci, que nous avons faites au sujet de la modulation d'*Ut* majeur en *Ré* \flat majeur.

La modulation d'*Ut* majeur en *Mi* majeur ne peut se pratiquer à l'aide des accords contenus dans la règle d'8^{ve}, d'après le principe que nous avons établi plus haut qu'on ne peut aller directement d'un ton dans un autre lorsque la note d'où l'on part ne se trouve pas dans la gamme où l'on veut aller. Nous retrouverons cette modulation dans la catégorie de celles qui se font au moyen de l'accord de 6^{te} augmentée.

Modulation d'*Ut* majeur en *Fa* majeur. En recommençant la même série de demandes et de réponses que nous avons faites précédemment, nous voyons que l'*Ut* devient le cinquième degré, ou la dominante de la gamme de *Fa*. Rappelons-nous ici que l'accord de 7^{me} dominante se place toujours sur le cinquième degré de la gamme. Donc, en faisant suivre l'accord parfait majeur d'*Ut* de l'accord de 7^{me} dominante sur la même note, nous modulons subitement d'*Ut* majeur en *Fa* majeur et cette modulation à toute la douceur désirable; l'expérience le démontre.

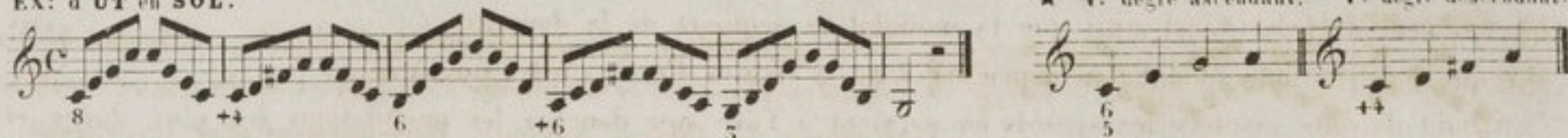
EX: d'*UT* en *FA*.



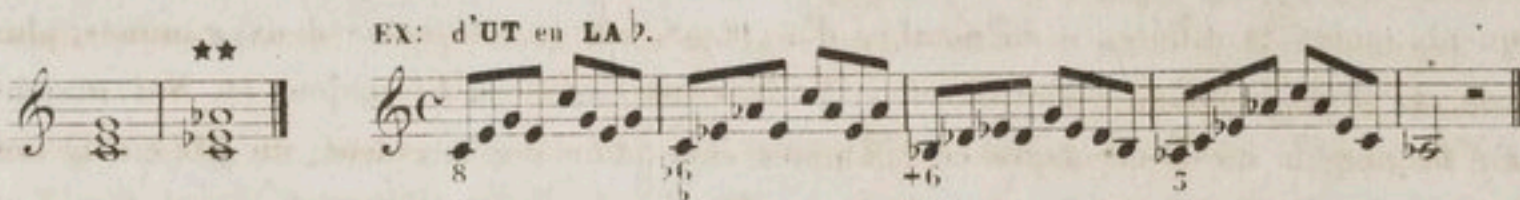
La modulation d'*Ut* majeur en *Fa* \sharp majeur, ou en *Sol* \flat majeur appartient à la 2^{de} catégorie.

Modulation d'Ut majeur en Sol majeur — Suivant toujours notre principe, l'Ut étant le quatrième degré de la gamme de Sol, et d'après la règle d'8^{ve} le 4^{me} degré portant l'accord de $\frac{6}{5}$, lorsque la gamme est ascendante ou bien l'accord de triton, lorsque la gamme est descendante, on peut, en ce cas, faire cette modulation de deux façons différentes.* Disons, pour le moment, que l'accord de triton précisant plus nettement la tonalité, c'est celui-là que nous choisissons. Ainsi en faisant suivre l'accord parfait majeur d'Ut, de l'accord de triton sur la même note, on module directement et avec douceur d'Ut en Sol. Cela devient évident en continuant la gamme diatonique descendante. L'élève verra au bas de la page pourquoi l'on doit donner la préférence à l'accord de triton sur l'accord de $\frac{6}{5}$ pour pratiquer cette modulation. (1)

EX: d'UT en SOL.

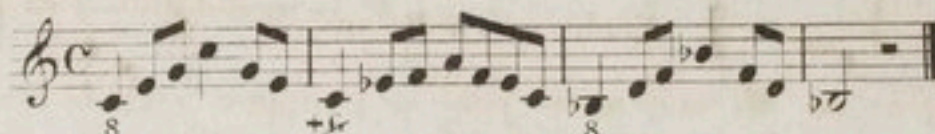


Modulation d'Ut majeur en La b majeur — L'Ut est le 3^{me} degré de la gamme de La b, donc en faisant suivre l'accord parfait majeur d'Ut de l'accord $\frac{b6}{b5}$ qui se place sur la médiane,** on module directement d'Ut majeur, en La b. En continuant la gamme descendante jusqu'à la tonique de ce nouveau ton, d'après la règle d'8^{ve} on comprend que la modulation est bonne, quoiqu'elle ait de la dureté de même que la 2^{de} et la 3^{me} modulations que nous avons effectuées à l'aide des accords contenus dans la règle d'8^{ve}.



La modulation d'Ut majeur en La majeur est la 4^{me} que nous rencontrons appartenant à la 2^{me} catégorie. Modulation d'Ut majeur en Si b majeur; l'Ut devenant le 2^{me} degré de la gamme de Si b majeur et le 2^{me} degré de la gamme dans la règle d'8^{ve} portant l'accord de 6^{te} sensible (deuxième renversement de l'accord de 7^{me} dominante en faisant suivre l'accord parfait majeur d'Ut de l'accord de +6 sur la même note on module directement d'Ut majeur en Si b majeur ce qui devient évident en continuant la gamme diatonique descendante.

EX: d'UT en SI b.



Cette modulation est naturellement assez dure; cependant on peut l'adoucir davantage ainsi que nous le verrons plus tard, à l'aide des liaisons d'accords, ou accords intermédiaires.

Il reste la modulation d'Ut majeur en Si majeur, laquelle, d'après ce que nous avons dit ne peut s'effectuer au moyen des accords contenus dans la règle d'8^{ve} et qui est la 5^{me} des modulations qui se pratiquent au moyen de l'accord de sixte augmentée.

Je vais essayer à présent de faire comprendre les duretés harmoniques.

EX:

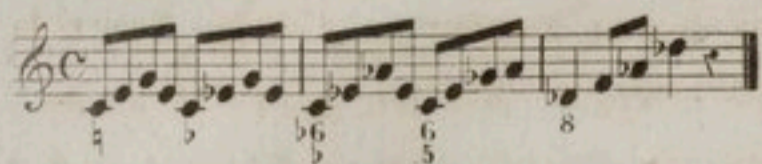


cords, qu'une seule note commune, l'Ut, tonique du ton d'Ut, devenant sensible du ton de Ré b.

Cette harmonie, sans être mauvaise, est dure, parceque trois notes sur quatre du 2^d accord sont sans liaison ou sans syncope avec les trois notes du premier, et qu'il n'y a, entre ces deux accords,

(1) L'accord de $\frac{6}{5}$, 4^e renversement de l'accord 7^{me} de 2^{de} qui peut se poser sur le 2^{me}, le 5^{me} et le 6^{me} degré de la gamme n'affirmant pas le ton comme l'accord de triton qui ne peut se poser que sur la sous-dominante en descendant, voilà pourquoi cet accord est préférable.

De plus, le premier et le 3^me accord n'ont aucune note commune, ce qui augmente la dureté de l'harmonie. La différence entre le ton d'*Ut* majeur auquel appartient le second est de cinq bémols; l'oreille éprouve une secousse trop vive en passant aussi subitement d'un ton dans un autre ton présentant un si grand changement d'accidents. Pour rendre la transition moins dure, il faut prendre la précaution de faire arriver les accidents nouveaux successivement et non d'une manière instantanée.



Dans cet exemple les trois notes étrangères au ton d'*Ut* arrivent l'une après l'autre. L'oreille s'habitue de la sorte, au fur et à mesure, aux accidents nouveaux qui, dans l'exemple précédent, l'avaient

trop vivement surprise. C'est ainsi que la modulation acquiert de la douceur.

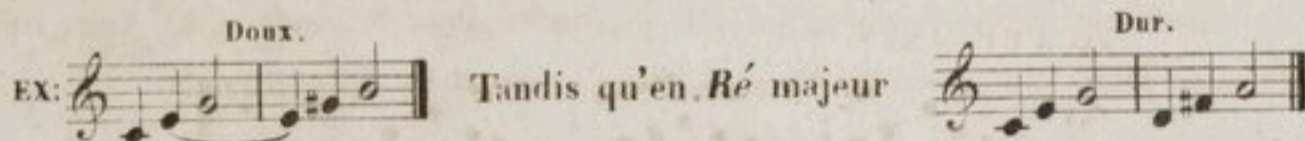
Ce qui constitue une modulation douce est donc la liaison d'un accord à un autre.

En liant de cette manière les accords on parvient à faire avec douceur les modulations les plus dures et les plus éloignées, c'est-à-dire celles entre deux tons différant par le plus grand nombre d'accidents qu'on puisse imaginer; par exemple d'*Ut* à *Fa* #, d'*Ut* à *Ut* #: quoique le ton de *Fa* # ait six accidents de plus que le ton d'*Ut* naturel et que le ton d'*Ut* # ait sept accidents de plus que le ton d'*Ut* naturel.

Dans le cas présent, le ton de *Ré* b a cinq accidents de plus que le ton d'*Ut*; cependant, la modulation, telle que nous l'avons écrite dans le dernier exemple, en liant les accords successivement, ne fait éprouver à l'oreille ni sensation vive, ni sensation désagréable, toute dureté a disparu.

Par conséquent, moins la différence du nombre d'accidents est grande entre deux gammes, plus la modulation d'une de ces deux gammes à l'autre, offre de douceur; comme d'*Ut* majeur en *Sol* majeur, ou d'*Ut* majeur en *Fa* majeur; la différence entre ces gammes étant d'un seul accident, un # dans le ton de *Sol* majeur, un b dans le ton de *Fa* majeur.

Cependant il est à ce principe quelques exceptions qui s'expliquent par les liaisons ou syncopes de l'accord parfait des deux toniques des deux tons. Si dans les deux accords parfaits des deux toniques, il n'y a pas de liaison la modulation sera dure, et s'il y a liaison de syncope la modulation le sera moins. Exemple: il est moins dur de moduler d'*Ut* majeur en *Mi* majeur, bien qu'il y ait 4 #, que d'*Ut* majeur en *Ré* majeur qui n'a que 2 #. D'*Ut* en *Mi*, le *Mi* de l'accord parfait reste; il forme syncope dans l'accord de *Mi*.



aucune des notes de ces deux accords n'offre ni liaison, ni syncope.

Indépendamment de la question de différence du nombre d'accidents entre les deux tons dans une modulation, il y a la question de corrélation des deux gammes, à laquelle j'attache la plus haute importance parmi les diverses causes de douceur. Il est essentiel de remarquer le rôle important que remplissent la 3^e et la sensible; celle-ci caractérisant la tonalité, celle-là la modulité.

Toutes les fois que la 3^e et la sensible du ton futur sont deux notes communes entre ce ton et le ton présent, la modulation est plus douce à opérer, la différence d'accidents entre les tons étant la même.

Ainsi, quoique les tons de *Ré* majeur et de *Si* b diffèrent d'une égale quantité d'accidents avec le ton d'*Ut* le ton de *Ré* ayant deux dièses, celui de *Si* b ayant deux b, et le ton d'*Ut* n'ayant aucun #, ni aucun b, on modulera avec plus de douceur d'*Ut* en *Si* b que d'*Ut* en *Ré*, parceque la tierce et la sensible du ton de *Si* b (*Ré* et *La*) se trouvent dans le ton d'*Ut*, tandis que la tierce et la sensible du ton de *Ré* (*Fa* # et *Ut* #) ne s'y trouvent pas et que par conséquent ces deux dernières notes ne sont pas communes aux deux tons; que ces deux tons, enfin, ont moins de corrélation que ceux d'*Ut* et de *Si* b.

La corrélation est encore marquée entre les tons d'Ut et de Si \flat par l'Ut tonique du ton présent devenant sus-tonique du ton futur; elle existe d'autant moins d'Ut en Ré que l'Ut tonique du ton présent est dièse dans le ton de Ré ce qui donne une fausse relation.

Prenons encore un autre exemple. Le ton de Ré \flat et le ton de Si \natural différent du ton d'Ut naturel d'un nombre égal d'accidents, le ton de Ré \flat a cinq bémols à la clé, celui de Si \natural a cinq dièses. La modulation d'Ut en Ré \flat sera plus douce que celle d'Ut en Si \natural parce que la 3^e et la sensible de ces gammes de Ré \flat (Fa et Ut) se trouvent dans la gamme d'Ut, tandis qu'on ne trouve pas dans cette gamme le Ré \natural et le La \natural 3^e et sensible de la gamme de Si naturel; la corrélation est encore marquée entre le ton d'Ut et de Ré \flat par l'Ut tonique du ton présent devenant sensible du ton de Ré \flat , tandis que l'Ut est dièse dans le ton de Si \natural .

C'est pourquoi, disons-le encore, ni la modulation d'Ut en Ré \natural , ni la modulation d'Ut en Si \natural ne peuvent s'effectuer au moyen des accords contenus dans la règle d'8^e.

J'espère être parvenu avec ces quelques exemples à faire comprendre la différence qui existe entre une harmonie mauvaise, une harmonie dure et une harmonie douce.

Je vais à présent écrire les six modulations que nous venons d'analyser avec des accords intermédiaires, pour celles qui ont besoin d'être adoucies, et c'est ainsi qu'il faudra dorénavant les étudier.

The image displays six musical staves, each representing a modulation from C major (d'UT) to another key using the 8th rule. The modulations are:

- d'UT en RE \flat
- d'UT en MI \flat
- d'UT en FA
- d'UT en SOL
- d'UT en LA \flat
- d'UT en SI \flat

 Each staff shows a sequence of chords and notes, with figured bass notation (numbers and signs like \flat , \sharp) below the notes to indicate the specific chords used in the modulation.

Maintenant que nous connaissons bien les six modulations que j'ai rangées dans la première catégorie, c'est-à-dire, celles que nous effectuons au moyen des accords contenus dans la règle d'8^e nous allons étudier les cinq de la seconde catégorie que nous pratiquerons au moyen de l'accord de 6^{te} augmentée.

L'élève doit savoir que cet accord se compose de 3^e majeure, 5^{te} juste et 6^{te} augmentée. EX: EX:

Cet accord est en quelque sorte, du genre neutre, il s'emploie également en majeur et en mineur; dans les deux modes il se pose sur la sixième note mineure de leur gamme. En outre, il a l'avantage de pouvoir être attaqué sans préparation, et de faciliter ainsi l'opération de toutes ces modulations possibles, même les plus éloignées; car il suffit de prendre la sixième note mineure du ton dans lequel on veut aller, de poser sur cette note l'accord de 6^{te} augmentée, et la modulation désirée est faite, ainsi qu'on le verra dans les exemples suivants.

The image displays four musical staves, each representing a modulation using the augmented 6th chord. The modulations are:

- en UT majeur
- en LA majeur
- en MI majeur
- en SOL majeur

 Each staff shows a sequence of chords and notes, with figured bass notation (numbers and signs like \sharp , \flat) below the notes to indicate the specific chords used in the modulation.

Ces quelques exemples, peuvent prouver la puissance harmonique de cet accord.

La première des cinq modulations de la 2^{de} catégorie, est la modulation d'*Ut* majeur en *Ré* majeur— Quelle est la sixième note mineure de la gamme de *Ré*? C'est *Si* \flat — en faisant suivre l'accord parfait majeur d'*Ut* de 6^{te} augmentée, placé sur le *Si* \flat , sixième note mineure du ton de *Ré*, la modulation d'*Ut* en *Ré* est donc effectuée.

N^o 1.
EX:

Cette manière d'opérer la modulation est bonne, mais peut encore être adoucie par l'adjonction d'un accord intermédiaire, comme dans l'exemple suivant.

N^o 1^{bis}

L'accord de 6^{te} augmentée n'a pas besoin de préparation; mais afin de fixer de suite la tonalité de la nouvelle gamme je résous cet accord sur la dominante du nouveau ton chiffré $\frac{6}{4}$, en outre de l'accord de 6^{te} (*Si*, *Ré*, *Sol*) introduit ici comme liaison harmonique; dans cette position la douceur de l'harmonie tient aussi à l'élégance que donne à la première partie la progression chromatique ascendante de celle-ci, laquelle progression est en mouvement contraire avec la basse.

On doit savoir que le mouvement contraire est le plus riche et le plus élégant.

La 2^{de} modulation de cette catégorie, celle d'*Ut* majeur en *Mi* majeur, s'effectue de la même manière, en faisant suivre l'accord parfait majeur d'*Ut* de l'accord de 6^{te} augmentée, placé sur la sixième note mineure de la gamme de *Mi*, c'est-à-dire sur *Ut* \flat .

N^o 2.

Cette modulation ainsi formulée est tellement douce qu'elle n'a pas besoin d'accord intermédiaire.

La suivante d'*Ut* en *Fa* \sharp est différente; elle est moins douce, et elle ne s'écrit pas aussi bien; et puis il y a six accidents de plus.

N^o 3.

Cette modulation d'*Ut* en *Fa* \sharp majeur, la troisième de cette catégorie, doit faire exception à ma règle, et voici pourquoi: en l'effectuant directement par l'accord de 6^{te} augmentée, placé sur le *Ré* \flat sixième note mineure de la gamme de *Fa* \sharp majeur, il se rencontre dans la réalisation des consonnances deux 5^{tes} par mouvement direct, faute qu'il faut toujours éviter, parcequ'elle produit une des plus grandes duretés qu'on puisse entendre.

★★ Voyez les deux 5^{tes} dans la 1^{re} mesure et la 2^{de} de l'exemple précédent (*Ut Sol*) (*Ré La*)

Afin d'opérer cette modulation avec douceur, en évitant ces deux 5^{tes} de suite, il faudra se servir d'un autre moyen, plus long sans doute, mais préférable et d'une harmonie bien plus riche qui donnera de la diversité à nos modulations.

Effectuons d'abord la modulation d'*Ut* majeur, en *Sol* \flat majeur, afin de n'avoir pas recours à l'enharmonie.

N^o 3^{bis}

* Cet accord ne doit pas être considéré comme un renversement de l'accord de 7^{me} diminuée; il faut le considérer comme étant le premier renversement de l'accord de 7^{me} de 2^{de} en mode majeur avec deux altérations; supposons l'exemple en *Ut*.

Vous voyez que cet accord considéré ainsi se pose sur la 4^{me} note augmentée de la gamme.

A présent que vous venez de l'analyser en *Ut*, posons-le dans le ton de *Sol* \flat , il se trouvera posé sur l'*Ut* et vous le trouvez dans la 4^{me} mesure de l'exemple précédent. S'il venait de la 7^{me} diminuée vous seriez en *Sib* mineur puisque cet accord serait le 1^{er} renversement de la 7^{me} et que ce renversement se pose sur la sus-tonique, cette bonne raison vous prouve que cet accord vient de la 7^{me} de 2^{de} avec deux altérations.

1^{re} altération. 2^{de} altération.

Cet accord est excentrique, peu d'harmonistes ont trouvé cette analyse et beaucoup d'autres n'y ont point songé.

Si vous voulez aller en *Fa* \sharp il faudra faire une enharmonie. Voyez l'exemple suivant.

N^o 3^{ter}

** Il y a des harmonistes qui écrivent cet accord ainsi: voyez l'exemple suivant.

**

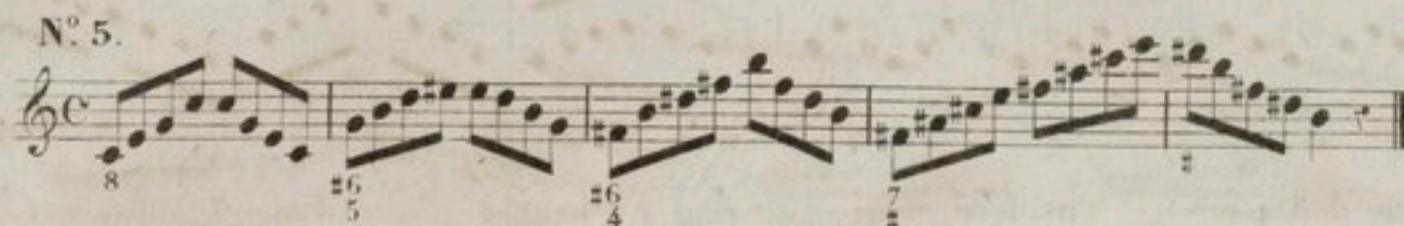
Il est bien préférable de l'écrire comme $\sharp 6/5$ que comme 7^{me} diminuée. Voyez avec cette 7^{me} diminuée on serait en *Ut* \sharp mineur; ces deux analyses sont défectueuses; la mienne est sans doute logique, je l'écrirais ainsi si j'allais en mode mineur.

D'excellents auteurs l'ayant écrit en 7^{me} diminuée et non en $\sharp 6/5$ je l'écrirai comme eux quelquefois dans le courant de ce traité, dans le but de familiariser l'élève à cette façon de l'écrire, surtout en mode mineur.

La quatrième modulation de la 2^{de} catégorie d'*Ut* majeur à *La* majeur s'effectue, d'après la règle établie, en faisant suivre l'accord parfait majeur d'*Ut* de l'accord de 6^{te} augmentée placé sur le *Fa*, sixième note mineure de la gamme de *La*.

N^o 4.

La modulation d'*Ut* majeur, en *Si* majeur, la cinquième et dernière de cette catégorie, s'effectue de même en faisant suivre l'accord parfait majeur d'*Ut* de l'accord de 6^{te} augmentée placé sur la sixième note mineure de la gamme de *Si* c'est-à-dire sur *Sol*.



Bien que cette modulation soit très éloignée et dans toutes les mauvaises conditions puisque vous ne trouvez point de corrélation entre la 3^{me} majeure, la sensible, et la tonique, elle offre par la puissance de l'accord de 6^{te} augmentée, placé toujours sur la sixième note mineure du ton futur, un grand charme harmonique.

Après avoir étudié isolément les onze modulations de la gamme chromatique, comme nous venons de le faire, il faut les étudier réunies dans le tableau synoptique suivant. Je recommande expressément à l'élève d'apprendre ce tableau par cœur, aussi bien que les principes d'après lesquels il est formé. Voyez la page suivante.

DES HARMONIES MAUVAISES ET DES HARMONIES DURES.

Il ne faut pas confondre la mauvaise harmonie avec celle qui est dure; elles sont très différentes. L'harmonie mauvaise est celle dont les accords ont une fausse corrélation; ce sont des accords qui ne peuvent et ne doivent point se suivre; ou des accords dissonants qui ne sont ni préparés ni sauvés; enfin tout ce qui constitue une harmonie mal faite, tandis qu'une harmonie dure est une succession d'accords qui se lient, mais imparfaitement, qui n'ont pas assez de notes communes entre eux.

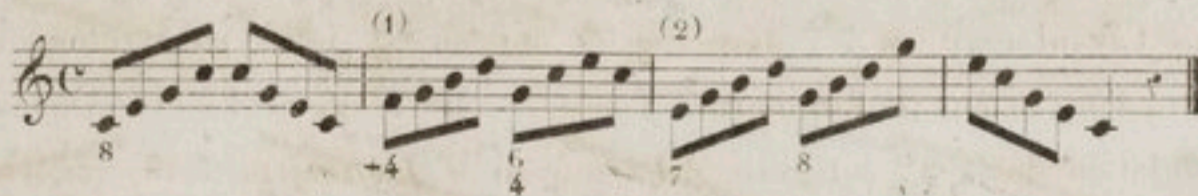
Voici d'ailleurs des exemples qui feront comprendre, mieux que ne le saurait faire en ce cas la théorie, la différence essentielle qui existe entre les harmonies mauvaises et les harmonies dures.

HARMONIES MAUVAISES.



* Cette 7^{me} de 2^{de} est mauvaise parce que la 7^{me} de cet accord est attaquée sans préparation, et que sa résolution se fait en montant. **

L'élève doit savoir que les pures dissonances doivent se préparer et se sauver.



Cette harmonie est exécrable; le triton monte lorsqu'il doit descendre puisque la dissonance est à la basse et que le *Fa*⁽¹⁾ monte au *Sol*; le mouvement de la basse avec la première partie monte de 4^{te} ce qui donne un mouvement droit détestable; l'accord de 7^{me} sur la médiane se fait sans préparation et sans résolution tout cela constitue une harmonie des plus mauvaises. Je pense que ces deux exemples suffisent pour faire voir à l'élève ce que c'est qu'une mauvaise harmonie.

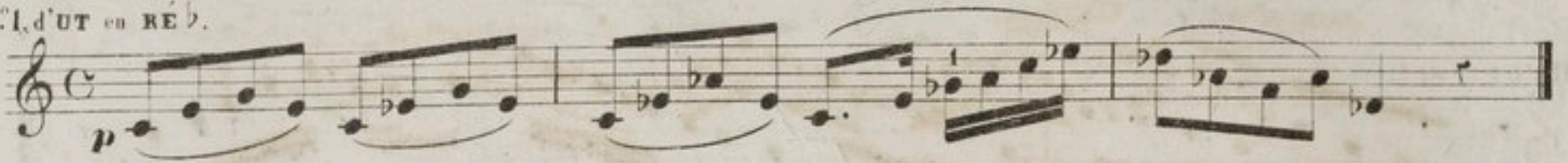
TABLEAU SYNOPTIQUE EN UT MAJEUR DANS TOUS LES TONS MAJEURS

procédant chromatiquement mais avec douceur.

Moderato.

C'est donc cette manière qu'il faut étudier et bien savoir.

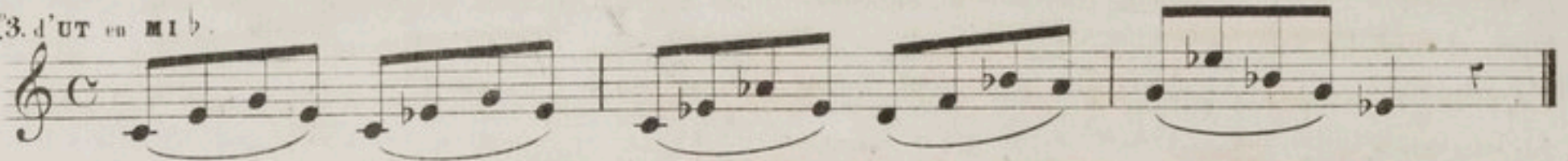
N^o1. d'UT en RÉ ♭.



N^o2. d'UT en RÉ ♯.



N^o3. d'UT en MI ♭.



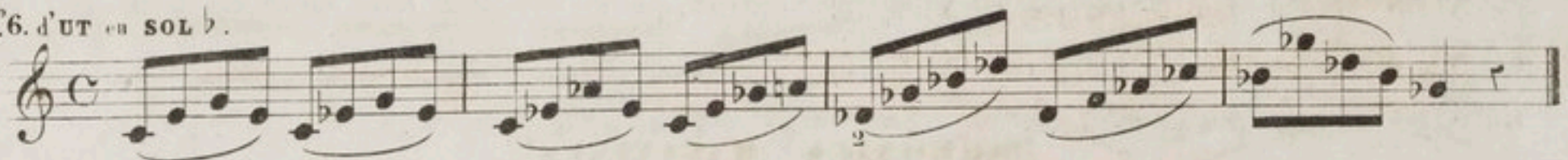
N^o4. d'UT en MI ♯.



N^o5. d'UT en FA.



N^o6. d'UT en SOL ♭.

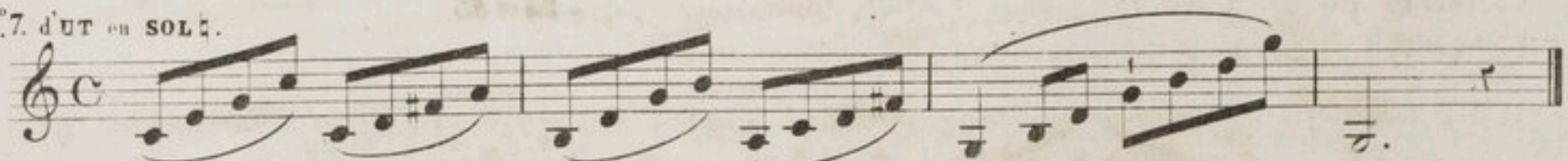


Vous voyez la différence qui consiste dans l'enharmonique.

d'UT en FA ♯.



N^o7. d'UT en SOL ♯.

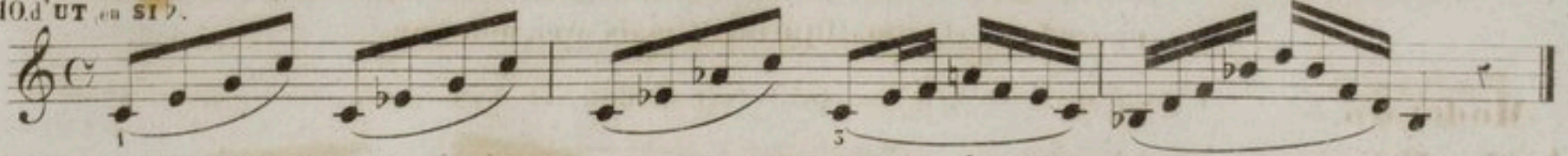


N^o8. d'UT en LA ♭.



N^o9. d'UT en LA ♯.



N^o 10 d'UT en SI ♭.N^o 11 d'UT en SI ♯.

FIN DU TABLEAU DES ONZE MODULATIONS

Après ce travail il faut étudier le tableau des onze modulations avec le retour au ton primitif.

Voici un calcul dont il faut bien se rendre compte.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Le N^o 1 va d'Ut en Ré ♭; c'est la modulation à la 2^{de} mineure supérieure et le N^o 11 va d'Ut en Si ♯; c'est la modulation à la 7^{me} majeure supérieure; ainsi, lorsque vous faites la modulation du N^o 1 il faut revenir dans le ton par le N^o 11 en transposant, au lieu d'Ut en Si, supposez de Ré ♭ en Ut, ce qui donne la même harmonie transposée.

Le N^o 2 revient dans le ton, par le N^o 10. Voyez le tableau ci-dessus. Transposez de même de Ré en Ut.

Le N^o 3 revient dans le ton, par le N^o 9. id:

Le N^o 4 revient dans le ton, par le N^o 8. id:

Le N^o 5 revient par le N^o 7 id:

Le N^o 6 revient par le N^o 6 moyennant une enharmonique. Voyez le tableau.

Le N^o 7 revient par le N^o 5 id:

Le N^o 8 par le N^o 4. id:

Le N^o 9 par le N^o 3. id:

Le N^o 10 par le N^o 2. id:

Le N^o 11 par le N^o 1. id:

(Vous trouverez la preuve de ces
calculs au tableau, pages 24 et 25)

Il faut toujours établir le ton dans lequel on est. J'entends par établir le ton, formuler une cadence parfaite pour que le ton soit bien d'aplomb et aussitôt que vous avez fait une modulation faire encore la cadence parfaite pour que ce nouveau ton soit bien établi. Cette cadence parfaite doit pouvoir se faire sans réflexion; pour cela vous devez bien savoir votre tableau des cadences parfaites, surtout la première, page 6.

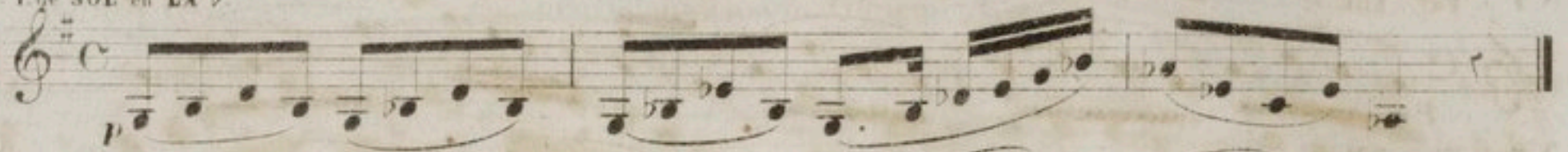
Cette cadence vous sert de plus, pendant que vous la faites sans dépense d'esprit, à penser à ce que vous devez trouver pour exécuter la modulation que vous voulez faire ou qui vous est commandée. Le beau de ce jeu harmonique est de pouvoir moduler en mesure, au commandement et sans hésitation.

Il faut bien savoir par cœur vos trois divers tableaux des cadences parfaites ainsi que celui en mode mineur, page 8.

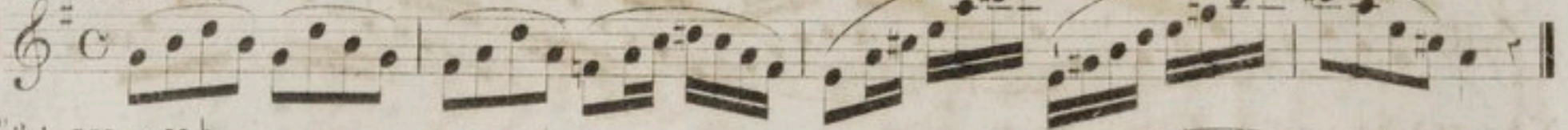
2^e TABLEAU SYNOPTIQUE EN SOL MAJEUR DANS TOUS LES TONS MAJEURS
 procédant chromatiquement.

Moderato

N^o 1. de SOL en LA \flat .



N^o 2. de SOL en LA \sharp .



N^o 3. de SOL en SI \flat .



N^o 4. de SOL en SI \sharp .



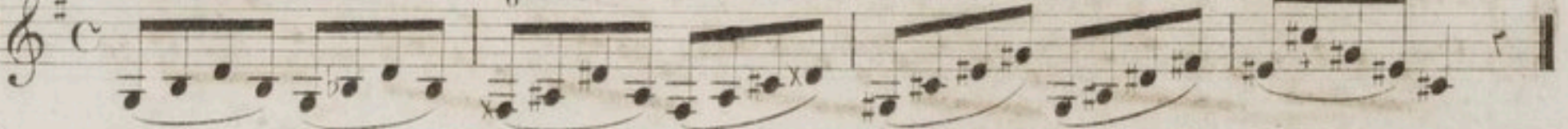
N^o 5. de SOL en UT.



N^o 6. de SOL en RE \flat .



N^o 6. de SOL en UT \sharp .



N^o 7. de SOL en RE \sharp .



N^o 8. de SOL en MI \flat .



N^o 9. de SOL en MI \sharp .



N^o 10. de SOL en FA.



N^o 11. de SOL en FA \sharp .



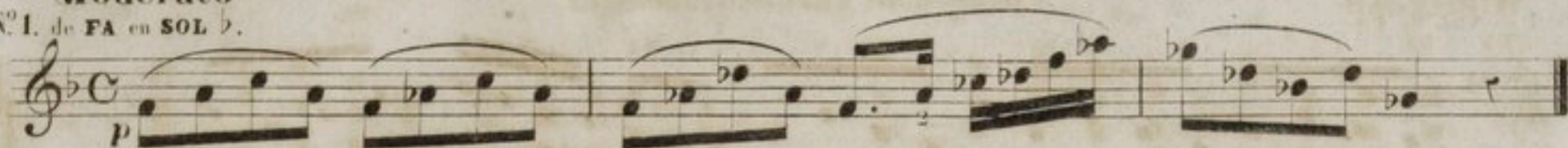
restez

Je compte sur l'intelligence et sur la conscience de l'élève pour transposer ces tableaux dans tous les tons, c'est avec ce procédé qu'il pourra préluder et moduler avec une grande facilité.

procédant chromatiquement.

Moderato

N^o 1. de FA en SOL \flat .



N^o 2. de FA en SOL \natural .



N^o 3. de FA en LA \flat .



N^o 4. de FA en LA \natural .



N^o 5. de FA en SI \flat .



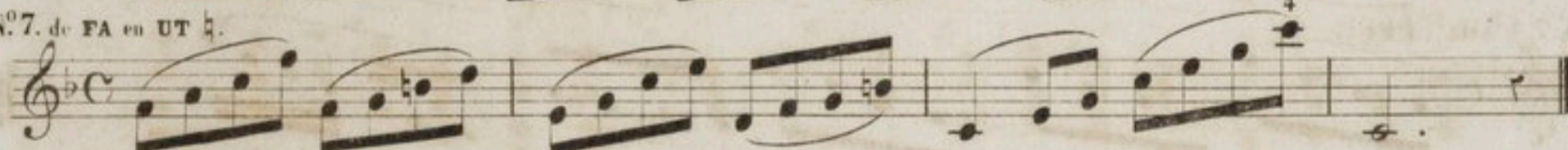
N^o 6. de FA en UT \flat .



de FA en SI \natural .



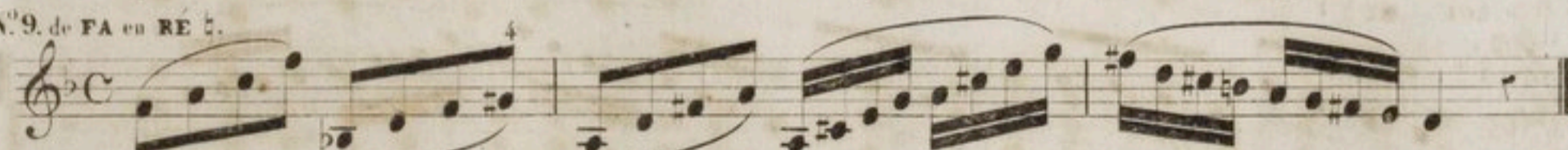
N^o 7. de FA en UT \natural .



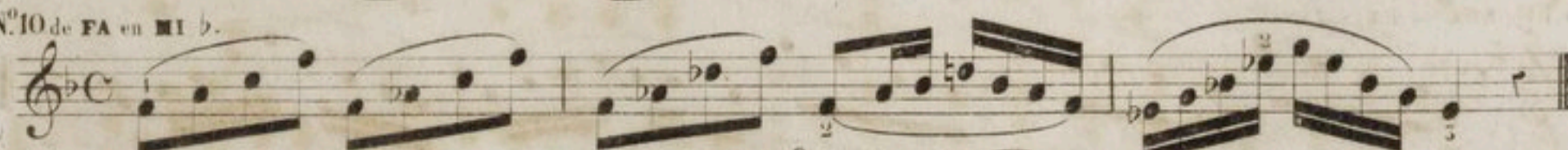
N^o 8. de FA en RE \flat .



N^o 9. de FA en RE \natural .



N^o 10. de FA en MI \flat .



N^o 11. de FA en MI \natural .



J'engagerai le professeur à tenir à ce que l'élève transpose ces tableaux dans tous les tons; la, est le secret de moduler avec facilité.

TABLEAU DES MODULATIONS EN UT DANS TOUS LES TONS EN ACCORDS

à 3 et 4 cordes avec le retour au ton d'Ut.

Moderato.

procédant chromatiquement.

<p>d'UT en RE ♭.</p>	<p>de RE ♭ en UT.</p>
<p>d'UT en RE ♯.</p>	<p>de RE ♯ en UT.</p>
<p>d'UT en MI ♭.</p>	<p>de MI ♭ en UT.</p>
<p>d'UT en MI ♯.</p>	<p>de MI ♯ en UT.</p>
<p>d'UT en FA.</p>	<p>de FA en UT.</p>
<p>d'UT en SOL ♭.</p>	<p>de SOL ♭ en UT.</p>
<p>d'UT en SOL ♯.</p>	<p>de SOL ♯ en UT.</p>
<p>d'UT en LA ♭.</p>	<p>de LA ♭ en UT. (*)</p>
<p>d'UT en LA ♯.</p>	<p>de LA ♯ en UT. (*)</p>
<p>d'UT en SI ♭.</p>	<p>de SI ♭ en UT.</p>
<p>d'UT en SI ♯.</p>	<p>de SI ♯ en UT.</p>

(*) Au Violon, ces espèces de 5^{tes} de suites sont tolérées.

Moderato.

en accords détachés.

d'UT en RÉ ♭ majeur.

1 leggiere.

de RÉ ♭ en UT.

d'UT en RE ♮.

de RE en UT.

d'UT en MI ♭.

de MI ♭ en UT.

d'UT en MI ♮.

de MI ♮ en UT.

d'UT en FA.

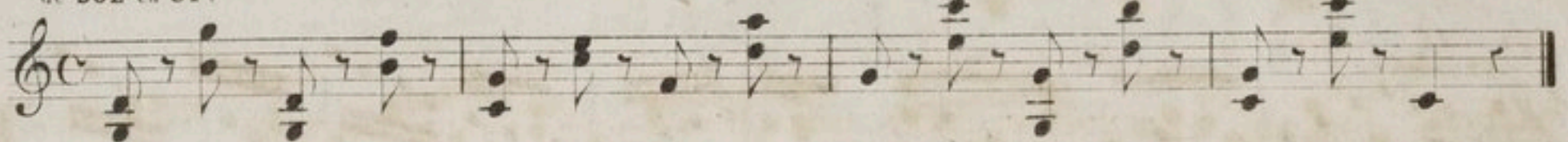
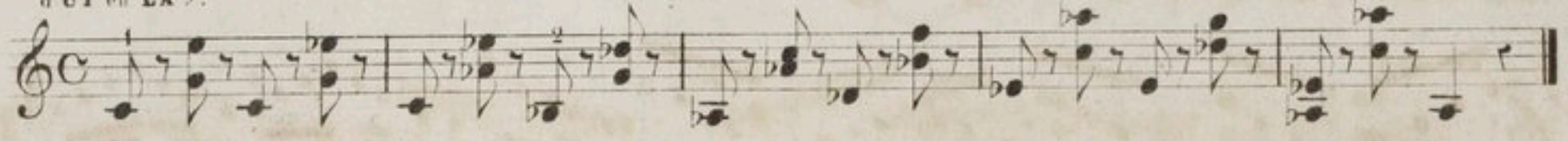
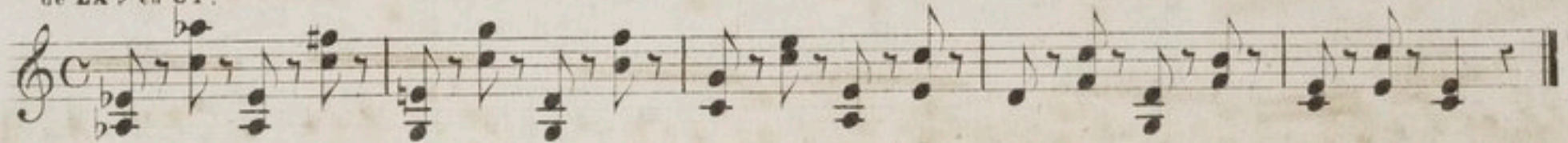
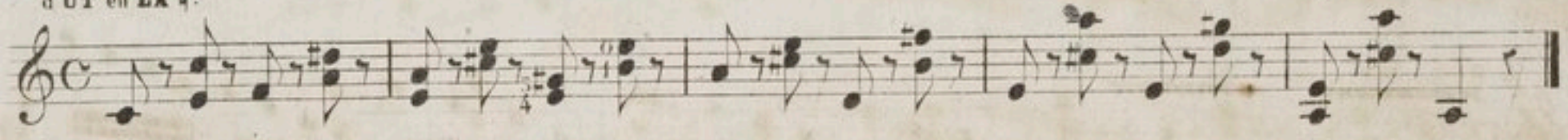
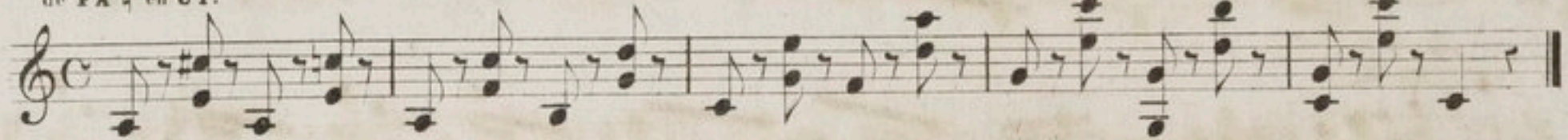
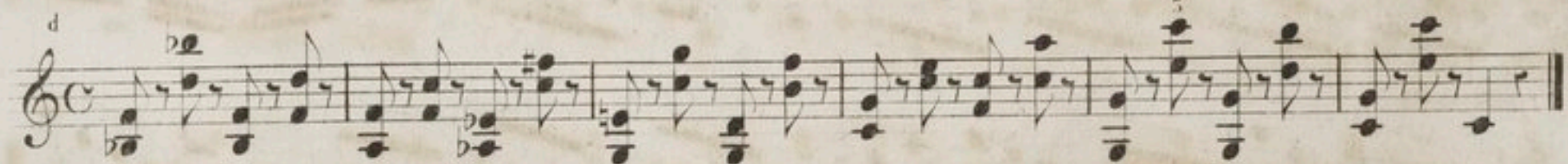
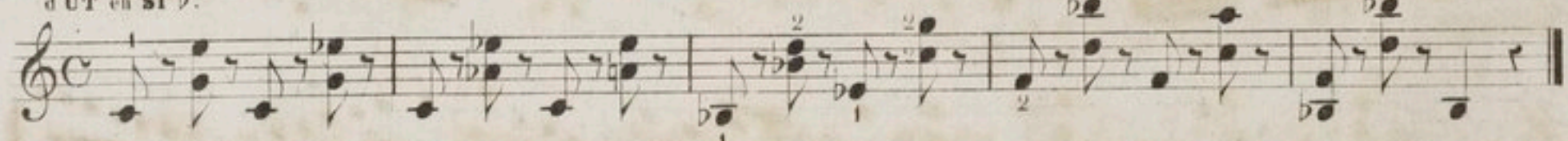
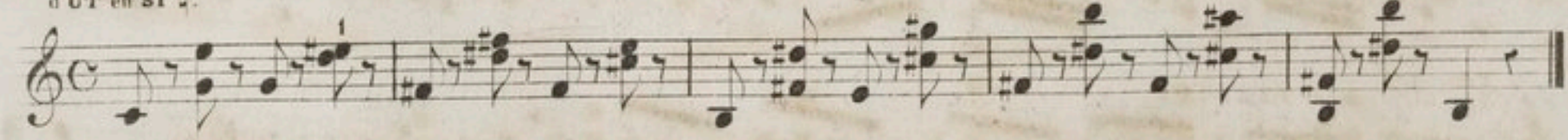
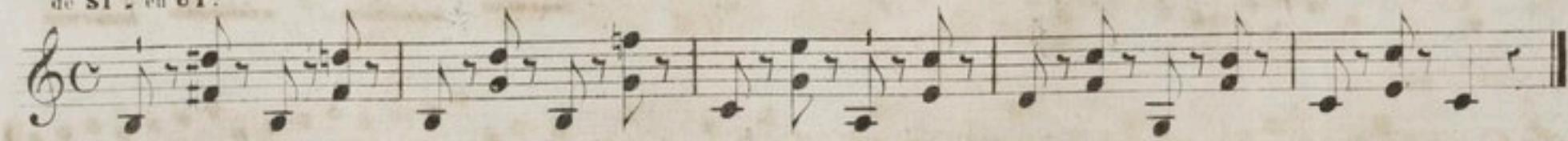
de FA en UT.

d'UT en SOL ♭.

1 *4*

de SOL \flat ou de FA \sharp en UT.d'UT en SOL \sharp .

de SOL en UT.

d'UT en LA \flat .de LA \flat en UT.d'UT en LA \sharp .de FA \sharp en UT.d'UT en SI \flat .d'UT en SI \sharp .de SI \sharp en UT.

Etudiez à présent le Tableau des modulations avec le retour au ton primitif.

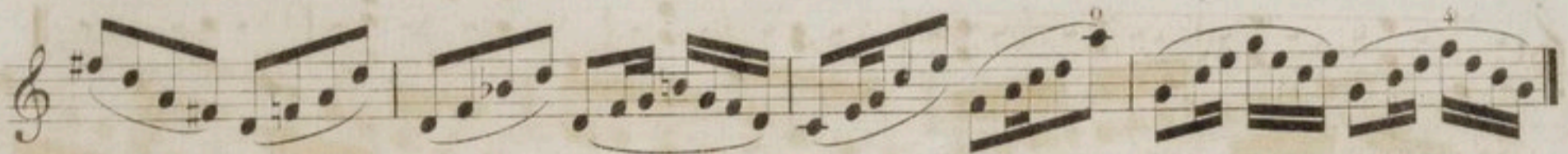
TABEAU D'UT MAJEUR DANS TOUS LES TONS MAJEURS ET REVENANT EN UT MAJEUR
 procédant chromatiquement et ne formant qu'un seul morceau.

Moderato

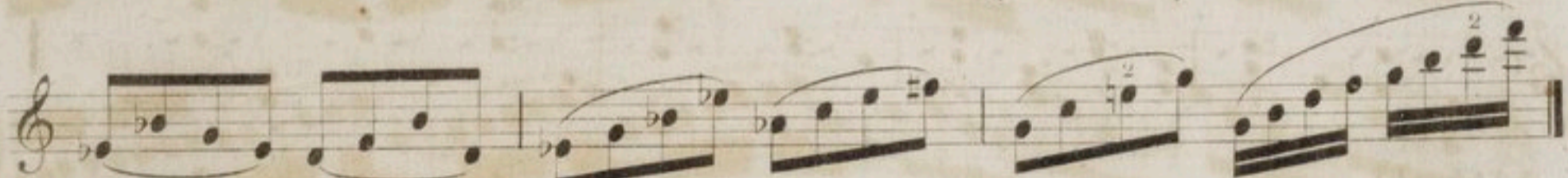
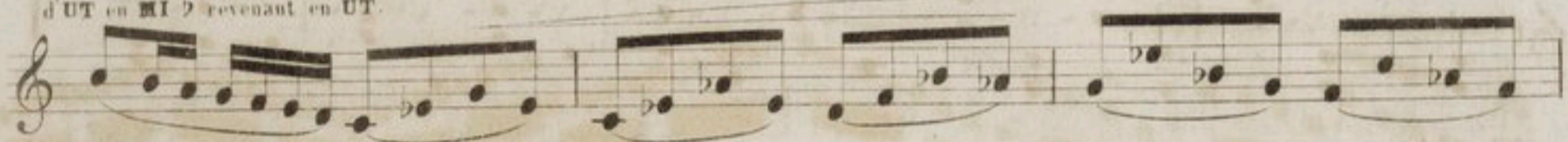
d'UT en RE \flat revenant en UT majeur.



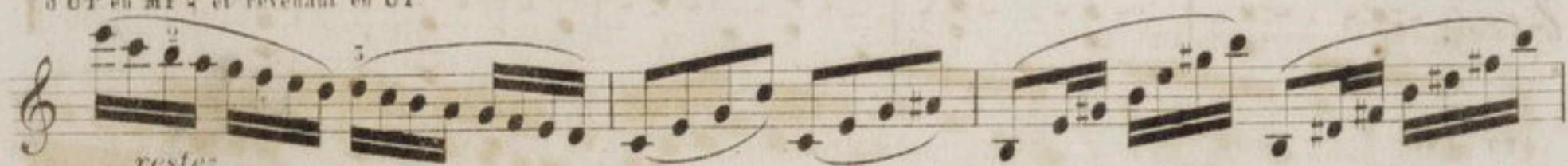
d'UT en RE \natural revenant en UT.



d'UT en MI \flat revenant en UT.



d'UT en MI \natural et revenant en UT.



reste:



d'UT en FA revenant en UT.



d'UT en SOL \flat et de FA \sharp en UT.



Enchaînez toutes ces modulations n'ayez point égard aux reprises. A. P. 506.

d'UT en SOL revenant en UT.

d'UT en LA \flat en revenant en UT.

d'UT en LA \sharp et revenant en UT.

d'UT en SI \flat en revenant en UT.

d'UT en SI \sharp et revenant en UT.

Il serait à désirer que les élèves fissent ce travail dans les 15 tons.

Je l'ai écrit dans mon traité pour le piano pages 146, 147 etc. voyez-le, il pourra vous aider à le faire pour le violon. Je considère ce travail comme essentiel pour que les élèves obtiennent une grande facilité.

POUR MODULER DU MODE MAJEUR AU MODE MINEUR.

Il faut résoudre l'accord de 7^{me} dominante ou ses renversements sur l'accord parfait mineur de la tonique ou de même sur ses renversements; j'engagerai cependant l'élève afin de faire pressentir le mode mineur, à employer plutôt l'accord de 7^{me} diminuée ou ses renversements à la place de la 7^{me} dominante, on sait que la 7^{me} dominante est neutre, je veux dire qu'on l'emploie dans les deux modes indifféremment, tandis que la 7^{me} diminuée est plus spécialement affectée au mode mineur.

Voyez la page 184 du *Traité d'Harmonie pratique à l'usage des pianistes*.

EXEMPLE d'UT majeur en SOL majeur.



Remarquez l'effet plus caractéristique du triton et 3^{me} mineure; le mode est plus vite décidé. Ainsi en mode mineur, la 7^{me} diminuée doit être préférée.

(Il est évident que pour bien comprendre cette différence il faut savoir l'Harmonie.)

Pour les autres modulations voyez les pages 185 et 186 du même traité.

Voyez aussi les diverses cadences parfaites en mode majeur page 187.

Et pour les diverses cadences en mode mineur voyez la page 188.

Après avoir étudié les 15 tableaux si bien arrangés pour le **Violon** par **Dancla** vous pourrez facilement faire des arpeggios de toutes ces cadences parfaites majeures et mineures.

Voyez la différence de la règle d'8^{ve} en mode majeur avec celle de la gamme en mode mineur.

en UT majeur.



Suit la gamme en mode mineur.

en UT mineur. 1^{re} MANIÈRE.

Voyez combien peu est différente cette gamme en mode mineur; les différences sont dans la tierce mineure *Mi* \flat et la sixte mineure *La* \flat , et la sensible reste la même il faut ou la dièser ou la bécarriser.

2^{de} MANIÈRE.

Vous voyez que dans la 2^{de} manière la différence en montant donne la 6^{te} majeure et en descendant la 7^{me} est mineure.

L'élève fera bien de se familiariser avec toutes les gammes mineures des deux manières dans tous les tons.

en LA mineur. 1^{re} MANIÈRE.en LA mineur. 2^{de} MANIÈRE.

TABLEAU EN UT MINEUR ALLANT DANS TOUS LES TONS;

du mineur au mineur et revenant toujours en Ut mineur.

Moderato.

d'UT mineur en RE^b mineur et revenant en UT mineur.

Two staves of musical notation in 6/8 time. The first staff starts in D minor (one flat) and moves to E-flat minor (two flats). The second staff returns to D minor. The music consists of eighth-note patterns with slurs and fingerings (1, 2, 4, 5).

d'UT mineur en RE mineur.

Two staves of musical notation in 6/8 time. The first staff starts in D minor and moves to E minor (no flats). The second staff returns to D minor. The music consists of eighth-note patterns with slurs and fingerings (1, 2, 4, 5).

d'UT mineur en MI^b mineur.

Two staves of musical notation in 6/8 time. The first staff starts in D minor and moves to F minor (two flats). The second staff returns to D minor. The music consists of eighth-note patterns with slurs and fingerings (1, 2, 4, 0, 1).

d'UT mineur en MI mineur.

Two staves of musical notation in 6/8 time. The first staff starts in D minor and moves to F-sharp minor (one flat, one sharp). The second staff returns to D minor. The music consists of eighth-note patterns with slurs and fingerings (1, 2).

d'UT mineur en FA mineur.

Two staves of musical notation in 6/8 time. The first staff starts in D minor and moves to F major (no flats, one sharp). The second staff returns to D minor. The music consists of eighth-note patterns with slurs and fingerings (1, 2, 4).

d'UT mineur en FA \sharp mineur.

d'UT mineur en SOL mineur.

d'UT mineur en LA \flat mineur.

d'UT mineur en LA \sharp mineur.

d'UT mineur en SI \flat mineur.

d'UT mineur en SI \sharp mineur.

2^d TABLEAU, EN LA MINEUR, ALLANT DANS TOUS LES TONS MINEURS

et revenant toujours en La mineur, ne formant qu'un seul morceau.

Moderato.
 en LA mineur.

SI \flat mineur.

LA.

SI \natural .

LA.

UT.

LA.

UT \sharp .

LA.

RE.

LA.

MI \flat .

The musical score consists of ten staves of music in treble clef with a common time signature (C). The tempo is marked 'Moderato'. The piece begins in the key of A minor (en LA mineur) and proceeds through a series of minor keys: B-flat minor (SI \flat mineur), A major (LA), B minor (SI \natural), A major (LA), C major (UT), A major (LA), D major (UT \sharp), A major (LA), E major (RE), A major (LA), and F minor (MI \flat). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as 'p' (piano) at the beginning. The piece concludes in F minor.

This page of musical notation consists of 12 staves of music, likely for guitar, written in a single system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and trills. Key annotations include:

- LA.:** Appears on the second, fourth, fifth, sixth, seventh, and eleventh staves.
- MI.:** Appears on the third staff.
- FA.:** Appears on the fourth and sixth staves.
- FA#:** Appears on the sixth staff.
- SOL.:** Appears on the eighth and ninth staves.
- Risoluto.:** Appears on the tenth staff.
- tr:** Trill markings are present on the second, fourth, fifth, and eleventh staves.
- 1, 2, 3, 4, 5:** Fingerings are indicated throughout the piece.
- X:** A cross symbol is located at the end of the eleventh staff.

en partant de l'accord de 7^me dominante.

Moderato.

The musical score consists of 12 staves, each representing a different modulation. Each staff begins with a treble clef, a 9/4 time signature, and a dynamic marking of *p*. The notes are grouped in pairs, often with a '4' above them, indicating a four-measure phrase. The modulations are as follows:

- en UT.
- en RE^b.
- en RE^b.
- en MI^b.
- Autre manière.
- en MI^b.
- en FA.
- d'UT en FA[#].
- d'UT en SOL.
- d'UT en LA^b.
- d'UT en LA^b.
- d'UT en SI^b.
- d'UT en SI^b.

Voyez quelle puissance donne la science harmonique.

RESSOURCES DE LA 7^{me} DIMINUÉE POUR MODULER DANS TOUS LES TONS
en partant de Sol \sharp 7^{me} diminuée.

Moderato.

The musical score consists of 13 staves, each representing a different key signature. Each staff begins with a treble clef, a 9/4 time signature, and a key signature. The notes are written in a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The staves are labeled as follows:

- en LA min.
- en SI \flat min.
- en SI \natural min.
- en UT min.
- en UT \sharp min.
- en RE min.
- en MI \flat min.
- en MI \natural min.
- en FA min.
- en FA \sharp min.
- en SOL min.
- en LA \flat min.
- en LA \natural min.

L'accord de 7^{me} diminuée est prodigieux de ressources harmoniques.

Règle d'octave en UT majeur.
ou prélude transcendant.

Moderato. cantabile.

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff. It begins with a treble clef and a common time signature (C). The tempo and mood are indicated as 'Moderato. cantabile.' The score is divided into two main sections: the first section is marked 'Moderato. cantabile.' and the second section is marked 'Risoluto.' The first section consists of 12 measures, featuring a series of eighth-note patterns with various fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs. The second section consists of 12 measures, featuring a more rhythmic and technically demanding passage with sixteenth-note patterns, slurs, and trills. The score concludes with a final cadence. The page number '41' is located in the top right corner. The title 'Règle d'octave en UT majeur. ou prélude transcendant.' is centered at the top. The tempo and mood 'Moderato. cantabile.' is written above the first staff. The tempo change 'Risoluto.' is written above the sixth staff. The dynamic marking 'p cresc.' is written below the eighth staff.

Règle d'octave en LA mineur.

Moderato.

tr *restez.*

f

S

Règle d'octave en SOL majeur.

Andante.

p

tr

S

The musical score consists of ten staves of music in G major. The notation includes various dynamics and articulations:

- Staff 1:** *mf*. Features a melodic line with a trill and fingerings 1, 2, 8, 5, 1.
- Staff 2:** *f*. Features a melodic line with a trill and fingerings 1, 8, 5, 2, 3.
- Staff 3:** *cantabile.* Features a melodic line with a trill and fingerings 2, 5, 1.
- Staff 4:** *dolce.* Features a melodic line with a trill and fingerings 1, 2, 4.
- Staff 5:** *f*. Features a melodic line with a trill and fingerings 2, 5, 1.
- Staff 6:** *risoluto.* Features a melodic line with a trill and fingerings 1, 1, 1.
- Staff 7:** *f*. Features a melodic line with a trill and fingerings 8, 5, 3, 2, 1.

15 TABLEAUX

de toutes les modulations, allant de tous les tons majeurs, dans tous les tons majeurs;
et revenant toujours au ton primitif ce qui donne 165 divers préludes.

1^{er} TABLEAU.

№ 1. Moderato.
d'UT en RÉ^b
et de RÉ^b en UT.

mf

cresc.

dimin.

f

№ 2. Moderato. *cantante.*
d'UT en RÉ^b
et de RÉ^b en UT.

f

XU318AT 51

70^o 3. Moderato.

d'UT en MI ♭
et de MI ♭ en UT.

70^o 4. Lento. *p*

d'UT en MI ♯
et de MI ♯ en UT.

70^o 5. Moderato.

d'UT en FA
et de FA en UT.

70^o 6. Cantante e andante.

d'UT en SOL ♭
et de SOL ♭ ou FA ♯
en UT.

Moderato risoluto.

7^o

d'UT en SOL ♯
et de SOL ♯ en UT.

Moderato.

dolce.

8^o

d'UT en LA ♭
et de LA ♭ en UT.

restez.

Risoluto. du talon de l'archet.

9^o

d'UT en LA ♯
et de LA ♯ en UT.

Allegro.

№ 10.

d'UT en SI b
et de SI b en UT.

All.
comodo

№ 11.

d'UT en SI b
et de SI b en UT.

2^{me} TABLEAU

Moderato.

dolce.

№ 1.

de SOL en LA \flat
et de LA \flat en SOL.

Lento e sostenuto.

№ 2.

de SOL en LA \natural
et de LA \natural en SOL.

Moderato.

№ 3.

de SOL en SI \flat
et de SI \flat en SOL.

Allegro risoluto.

№ 4.
de SOL en SI ♯
et de SI ♯ en SOL.

Moderato.

№ 5.
de SOL en UT
et d'UT en SOL.

Moderato. cantante.

№ 6.
de SOL en RE ♭
et de RE ♭ en SOL.

Risoluto.

№ 7.
de SOL en RE ♯
et de RE ♯ en SOL.

Two staves of musical notation for exercise № 7. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is marked with a forte dynamic (*f*). The notation consists of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with slurs and accents. The second staff continues the piece with similar rhythmic patterns and dynamics.

Cantante.

№ 8.
de SOL en MI ♭
et de MI ♭ en SOL.

Two staves of musical notation for exercise № 8. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is marked with a dolce dynamic (*dolce*). The notation features slurs, accents, and fingerings (e.g., 2, 3, 4, 5). The second staff continues the exercise with similar phrasing and dynamics.

Moderato.

№ 9.
de SOL en MI ♭
et de MI ♭ en SOL.

Three staves of musical notation for exercise № 9. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is marked with a piano dynamic (*p*). The notation is characterized by repeated rhythmic patterns of eighth notes with slurs and accents. The second and third staves continue this pattern.

Lento e molto cantabile.

№ 10.
de SOL en FA
et de FA en SOL.

Musical score for exercise № 10, marked *p*. The piece is in G major and common time. It consists of a single melodic line with a chromatic descent from G4 to F3, and a corresponding bass line. The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system starts with a first finger fingering (1) on the G4 note. The piece concludes with a final cadence on the F3 note.

№ 11.
de SOL en FA #
et de FA # en SOL.

Risoluto.

Musical score for exercise № 11, marked *Risoluto* and *f*. The piece is in G major and common time. It features a melodic line with trills and slurs, and a bass line. The score is divided into three systems, each containing two staves. The first system starts with a first finger fingering (1) on the G4 note. The second system includes the instruction *restez.* and the third system includes *du talon.* and *Largement.* The piece concludes with a final cadence on the G4 note.

3^{me} TABLEAU.

Moderato

9^o 1.

de FA en SOL \flat
et de SOL \flat en FA.

9^o 2.

Lento.

de FA en SOL \sharp
et de SOL \sharp en FA.

9^o 3.

Cantante.

de FA en LA \flat
et de LA \flat en FA.

Moderato cantabile.

N° 4.

de FA en LA ♭
et de LA ♭ en FA.

brillante.

f e sempre cantante.

Molto moderato.

N° 5.

de FA en SI ♭
et de SI ♭ en FA.

Main gauche.

Main gauche.

Main droite.

Cantabile.

No 6.

de FA en UT \flat
et d'UT \flat en FA.

dolce.

mf *p* *f* *restez.* *p* *f* *restez.*

Allegro risoluto.

No 7.

de FA en UT
et d'UT en FA.

f *sempre f* *restez.*

Allegro con fuoco.

No 8.

de FA en RE \flat
et de RE \flat en FA.

f

Allegro moderato e risoluto.

№ 9.

de FA en RÉ ♭
et de RÉ ♭ en FA.

f sans sécheresse.

№ 10.

Moderato.

de FA en MI ♭
et de MI ♭ en FA.

mf dimin.

p

cresc.

f

№ 11.

Moderato.

dolce.

de FA en MI ♭
et de MI ♭ en FA.

f cresc.

dimin.

cresc. f restez.

4^{me} TABLEAU.

Cantabile.

170. 1.

de RE en MI b
et de MI b en RE q.

Moderato.

170. 2.

de RE en MI q
et de MI q en RE.

Andante.

70. 3.

de RE en FA
et de FA en RE.

molto sostenuto.

Moderato cantabile.

70. 4.

de RE en FA #
et de FA # en RE.

restez.

All' con fuoco.

70. 5.

de RE en SOL
et de SOL en RE.

Moderato.

№. 6.

de RE en LA ♭
et de LA ♭ en RE.

mf

All^o risoluto.

№. 7.

de RE en LA ♯
et de LA ♯ en RE.

f

All^o risoluto.

№. 8.

de RE en SI ♭
et de SI ♭ en RE.

f *ardido.*

Cantante.

№. 9.

de RE en SI
et de SI en RE.

dolce.

cresc. 4 *poco*

a *poco.* *f*

All. risoluto. Main gauche. arco.

№. 10.

de RE en UT
et d'UT en RE.

f *pizz.* *arco.* *pizz.* *arco.* *pizz.* *arco.*

f

Allegro brillante.

№. 11.

de RE en UT
et d'UT en RE.

f

p *cresc.*

risoluto. *f*

5^{me} TABLEAU.

Moderato.

molto cantabile.

N^o 1.

de SI^b en UT^b
et d'UT^b en SI^b

N^o 2.

Andante.

de SI^b en UT
et d'UT en SI^b

Andante sostenuto.

N^o 3.

de SI^b en RE^b
et de RE^b en SI^b

Moderato.

№. 4.

de SI ♭ en RE ♯
et de RE ♯ en SI ♭

Moderato.

№. 5.

de SI ♭ en MI ♭
et de MI ♭ en SI ♭

Allegretto.

№. 6.

de SI ♭ en MI ♯
et de MI ♯ en SI ♭

Allegro moderato e risoluto.

№. 7.

de SI \flat en FA
et de FA en SI \flat

Moderato cantabile.

dolce.

№. 8.

de SI \flat en SOL \flat
et de SOL \flat en SI \flat

№. 9.

Andante.

Cantante.

de SI \flat en SOL \flat
et de SOL \flat en SI \flat

p *cresc.*

dimin.

Maestoso risoluto.

№. 10.

de **SI** \flat en **LA** \flat
et de **LA** \flat en **SI** \flat .

f *largamente.*

Allegro risoluto. Cantante.

№. 11.

de **SI** \flat en **LA** \sharp
et de **LA** \sharp en **SI** \flat .

f

6^{me} TABLEAU.

Allegro brillante.

170. 1.

de LA en SI \flat
et de SI \flat en LA

Musical score for 'Allegro brillante' in treble clef, key of D major (two sharps), and common time. The score consists of five staves of music. It begins with a forte (*f*) dynamic. The first staff contains a melodic line with trills (*tr*) and slurs. The second and third staves continue the melodic development with various articulations. The fourth and fifth staves feature more complex rhythmic patterns and trills, ending with a fermata on a whole note.

Moderato sostenuto.

170. 2.

de LA en SI \flat
et de SI \flat en LA.

Musical score for 'Moderato sostenuto' in treble clef, key of D major (two sharps), and common time. The score consists of four staves of music. It begins with a forte (*f*) dynamic. The first staff features a melodic line with trills (*tr*) and slurs. The second staff continues with trills and includes a *cresc.* marking. The third staff features a *f* dynamic followed by a *restez* marking and a *p* dynamic. The fourth staff concludes with a forte (*f*) dynamic and a fermata on a whole note.

Allegro risoluto.

№. 3.

de LA en UT
et d'UT en LA.

Allegro risoluto.

№. 4.

de LA en UT
et d'UT en LA.

Allegro vivo.

№. 5.

de LA en RÉ
et de RÉ en LA.

avec beaucoup de décision.

№. 6.

Allegro.

de LA en MI \flat
et de MI \flat en LA.

№. 7.

Lento e sostenuto:

de LA en MI
et de MI en LA.

№. 8.

Allegro.

de LA en FA
et de FA en LA.

Andante.
dolce.

№ 9.

de LA en FA#
et de FA# en LA

Lento.
molto sostenuto.

№ 10.

de LA en SOL
et de SOL en LA.

Moderato.

Facilité.

№ 11.

de LA \flat en LA \flat
et de LA \flat en LA \natural

Lento.

sostenuto.

9^o 1.

de MI \flat en MI \natural
et de MI \natural en MI \flat .

Sans changer de mouvement.

All^o risoluto.

sostenuto.

9^o 2.

de MI \flat en FA
et de FA en MI \flat .

All^o comodo.

9^o 3.

de MI \flat en SOL \flat
et de SOL \flat en MI \flat .

Sans changer de mouvement, les
noires pour des croches de la mesure à 6/8

7^o 4.
de MI b en SOL b
et de SOL b en MI b.

Adagio.

Allegro

Musical score for exercise 7^o 4. It consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Adagio' and the dynamics 'p'. The second staff is marked 'dolce'. The third staff continues the piece. The tempo changes to 'Allegro' in the second measure of the first staff. The piece concludes with a double bar line.

7^o 5.
de MI b en LA b
et de LA b en MI b.

All^o con fuoco.

Musical score for exercise 7^o 5. It consists of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature (C). The tempo is marked 'All^o con fuoco' and the dynamics 'f'. The second staff is marked 'animato'. The third staff continues the piece. The piece concludes with a double bar line.

7^o 6.
de MI b en LA b
et de LA b en MI b.

Moderato.

dimin.

Musical score for exercise 7^o 6. It consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics 'f'. The second staff is marked 'p'. The third staff is marked 'f'. The fourth staff continues the piece. The piece concludes with a double bar line. Dynamic markings include 'cresc.', 'dimin', and 'f'.

N^o 7.

de MI b en SI b
et de SI b en MI b.

Maestoso.

N^o 8.

de MI b en UT ou SI b
et d'UT ou SI en MI b.

Lento.

dolce.

Facilité.

N^o 9.

de MI b en UT
et d'UT en MI b.

Andante sostenuto.

All'risoluto.

70 10.

de MI ♭ en RE ♭
et de RE ♭ en MI ♭.

Musical score for exercise 70, consisting of three staves of music in G-flat major, 7/8 time, marked 'All'risoluto' and 'f'. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 7/8 time signature. It features a series of chords and melodic lines with slurs and accents. The second and third staves continue the piece with similar rhythmic patterns and dynamics.

All' Moderato.

70 11.

de MI ♭ en RE ♯
et de RE ♯ en MI ♯.

molto staccato.

Musical score for exercise 70, consisting of four staves of music in G major, 12/8 time, marked 'All' Moderato' and 'molto staccato'. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a 12/8 time signature. It features a series of chords and melodic lines with slurs and accents. The second and third staves continue the piece with similar rhythmic patterns and dynamics. The fourth staff concludes the exercise with a final chord and a double bar line.

8. TABLEAU.

Maestoso brillante.

№ 1.

de MI en FA
et de FA en MI.



All. risoluto.

№ 2.

de MI en FA #
et de FA # en MI.



ritenuto poco a poco.

Moderato.

N^o 3.

de MI en SOL
et de SOL en MI.

Allegretto.

N^o 4.

de MI en SOL ♯
et de SOL ♯ en MI.

All^o molto risoluto.

N^o 5.

de MI en LA
et de LA en MI.

Andante cantante.

№ 6.

de MI en SI ♭
et de SI ♭ en MI.

Vivo e dolce

№ 7.

de MI en SI ♭
et de SI ♭ en MI.

All' risoluto.

№ 8.

de MI en UT ♯
et d UT ♯ en MI.

№ 9.

de MI en UT =
et d'UT = en MI.

All^o moderato.
marcato e risoluto.

f 3 3 3 3

f brillante.

tr tr

4 4

8 8

№ 10.

de MI en RE
et de RE en MI.

All^o moderato.

f

2 2

2 2

2 2

3 1

3 1

2 1

0

№ 11.

de MI = en MI b
et de MI b en MI =.

All^o risoluto.

f

8

tr

3 3 3 3

8

1 1 1 1

ardito.

All^o comodo.

N^o 1.

de LA \flat en LA \natural
et de LA \natural en LA \flat

Plus facile
d'exécution.

N^o 2.

Moderato.

de LA \flat en SI \flat
et de SI \flat en LA \flat .

Moderato.

№ 5.
de LA ♭ en UT ♭
et d'UT ♭ en LA ♭.

Lento espress.

№ 4.
de MI ♭ en UT ♭
et d'UT ♭ en MI ♭

All. risoluto.

№ 5.
de LA ♭ en RE ♭
et de RE ♭ en LA ♭

All^o moderato e risoluto.

Andante.

7^o 6.

de LA ♭ en RE ♯
et de RE ♯ en LA ♭

musical score for exercise 6, featuring treble and bass staves with various dynamics and articulations. Dynamics include *mf*, *p*, and *f*. Articulations include slurs, accents, and trills. The piece concludes with the instruction *risoluto.*

All^o non troppo risoluto.

7^o 7.

de LA ♭ en MI ♭
et de MI ♭ en LA ♭

musical score for exercise 7, featuring treble and bass staves with dynamics and articulations. Dynamics include *f* and *p*. Articulations include slurs, accents, and trills. The piece concludes with the instruction *p scherzando.*

Andante con moto.

7^o 8.

de LA ♭ en MI ♯
et de MI ♯ en LA ♭

musical score for exercise 8, featuring treble and bass staves with dynamics and articulations. Dynamics include *dolce.*, *cresc.*, *p*, and *rall. restez.* Articulations include slurs, accents, and trills.

№ 9.

de MI b en FA
et de FA en MI b.

Moderato
risoluto.

№ 10.

de LA b en SOL b
et de SOL b en LA b.

Andante.

cantante.

№ 11.

de LA b en SOL b
et de SOL b en LA b.

Allegretto.
dolce e cantante.

10^{me} TABLEAU.

And^{te} brillante e cantabile.

N^o 1.

de SI en UT
et d'UT en SI.

Three staves of musical notation for exercise No. 1. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings include *cresc* (crescendo) and *f* (forte). The second and third staves continue the piece with similar rhythmic patterns and dynamic markings, including *dimin* (diminuendo).

And^{te} cantante.

N^o 2.

de SI en UT#
et d'UT# en SI.

Three staves of musical notation for exercise No. 2. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature (C). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. Dynamic markings include *risoluto* (resolute) and *f* (forte). The second and third staves continue the piece with similar rhythmic patterns and dynamic markings, including *cresc* (crescendo).

Moderato.

N^o 3.

de SI en RE
et de RE en SI.

Three staves of musical notation for exercise No. 3. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The music consists of eighth notes, often beamed together. Dynamic markings include *p* (piano) and *cresc* (crescendo). The second and third staves continue the piece with similar rhythmic patterns and dynamic markings.

Allegro.

90° 4.
 de SI ♯ en MI ♭
 et de MI ♭ en SI ♯.

Allegro.

90° 5.
 de SI en MI
 et de MI en SI.

a Tempo.

Andante

No. 6.

de SI ♭ en FA ♯
et de FA ♯ en SI ♭.

All^o risoluto.

No. 7.

de SI en FA ♯
et de FA ♯ en SI.

Lento.

No. 8.

de SI en SOL
et de SOL en SI.

Andante.
dolce

Facilité.

No. 9.

de SI ♭ en LA ♭
et de LA ♭ en SI ♭.

Allegretto non troppo.

№ 10.
de SI en LA
et de LA en SI.

Moderato.

№ 11.
de SI en SI b
et de SI b en SI.

Facilité

11^{me} TABLEAU.

And^{te} cantabile.
velouté

9^o 1.
de RE ♭ en RE ♯
et de RE ♯ en RE ♭.

mf

Facilité

cresc

p

restez

And^{te} sostenuto.

9^o 2.
de RE ♭ en MI ♭
et de MI ♭ en RE ♭.

à plein son.

f

frisoluto.

p

tr

rall

And^{te} cantante.

N^o 3.
de RE ♭ en MI ♭
et de MI ♭ en RE ♭.

Facilité.

Andante.

N^o 4.
de RE ♭ en FA
et de FA en RE ♭.

And^{te} cantante.

N^o 5.
de RE ♭ en SOL ♭
et de SOL ♭ en RE ♭.

And^{te} sostenuto.

N^o 9.

de RE b en SI b
et de SI b en RE b.

Andante.
dolce

N^o 10.

de RE b en UT b
et d'UT b en RE b.

Facilité

All^o risoluto e energico.

N^o 11.

de RE b en UT #
et d'UT # en RE b.

12^{me} TABLEAU.

Moderato.

9^o 1.

de FA # majeur en SOL #
et de SOL # en FA #

dolce.

Moderato.

9^o 2.

de FA # en SOL # majeur
et de SOL # en FA #.

9^o 3.

de FA # en LA #
et de LA # en FA #

Andante.

a capriccio.

№ 4.

de FA# en SI b
et de SI b en FA#

All. risoluto.

№ 5.

de FA# en SI b
et de SI b en FA#

Moderato.

№ 6.

de FA# en UT#
et d'UT en FA#

dolce.
mf *p*

Facilité. *p*

4^e Corde.
f *rall.*

And^{te} maestoso.

№ 7.

de FA# en UT# maj
et d'UT# en FA#

All^o deciso.

№ 8.

de FA# en RE#
et de RE# en FA#

f

4^e Corde.

Allegro risoluto.

№ 9.

de FA# en MIb
et de MIb en FA.

Allegro risoluto.

№ 10.

de FA# en MIb
et de MIb en FA#

And^{te} con moto.

№ 11.

de FA# en FA#
et de FA# en FA#

lento.

Facilité.

piu animato.

5^e Corde.

4^e Corde
rall:

13^{me} TABLEAU.

And^{te} cantabile.

N^o 1.

de SOL \flat en SOL \natural
et de SOL \natural en SOL \flat

2^e Corde.

avec hardiesse.

Facilité.

p *cresc:* *f*

All^o comodo.

N^o 2.

de SOL \flat en LA \flat
et de LA \flat en SOL

p *f*

ritenuto 4 5

restez. *p*

cresc: *restez.* *rall:*

Moderato.

N^o 3.

de SOL \flat en LA \natural
et de LA \natural en SOL \flat

dolce.

tr *tr* *tr* *tr*

ad libitum.

lento.

Facilité.

Facilité.

rall: - - - - -

restez - - - - -

All^o risoluto.

№ 4.

de SOL ♭ en SI ♭
et de SI ♭ en SOL ♭.

All^o risoluto.

№ 4.

de SOL ♭ en SI ♭
et de SI ♭ en SOL ♭.

f

tr

2^{tr}

3^{tr}

2^{tr}

tr

2^{tr}

2^{tr}

3^e Corde.

3^e Corde.

2^{tr}

2^{tr}

1

№ 5.

Moderato.

de SOL ♭ en UT ♭
et d'UT ♭ en SOL ♭.

№ 5.

Moderato.

de SOL ♭ en UT ♭
et d'UT ♭ en SOL ♭.

mf

f

p

restez - - - - -

cresc: - - - - -

dimin: - - - - -

rall: - - - - -

Moderato.

N^o 6.

de SOL b en UT #
et d'UT # en SOL b.

pp *cresc.* *leggiro.*

dolce.

restez.

And^{te} cantabile.

N^o 7.

de SOL b en RE b
et de RE b en SOL b.

f *dolce.*

rall:

Andante.

N^o 8.

de SOL b en RE #
et de RE # en SOL b

mf

p *f* *risoluto.* *tr*

piu lento. *rall:* *f* *a tempo.*

Facilite

soutenu. *4^e Corde.* *risoluto.* *rall:* *dimin.*

All.^o deciso.

9^o 9.

de SOL \flat en MI \flat
et de MI \flat en SOL \flat .

f *p* *restez.* *rall:*

Andantino.

9^o 10.

de SOL \flat en MI \natural
et de MI \natural en SOL \flat .

dolce.

f *p* *crese:* *f* *e cantante.*

Facilité.

And.^{te} maestoso.

f *f*

9^o 11.

Maestoso.

de SOL \flat en FA \natural
et de FA \natural en SOL \flat .

risoluto.

p *f* *risoluto.* *risoluto.*

14^{me} TABLEAU.

9^o 1.

Moderato.

d'UT # majeur en RE #
et de RE # en UT #.

9^o 2.

Moderato
dolce.

d'UT # en MI b
et de MI b en UT #.

a tempo. dimin.

cresc.

risoluto.

9^o 3.

Allegro marcato.
molto marcato.

d'UT # en MI b
et de MI b en UT #.

restez.

Adagio.
dolce.

№ 4.
 d'UT# en FA#
 et de FA en UT#.

All: comodo.
dolce.

№ 5.
 d'UT# en FA#
 et de FA# en UT.

3° C.



№ 6.

Moderato.

d'UT # en SOL #
et de SOL # en UT #.

№ 7.

Allegro risoluto.

d'UT # en LA b
et de LA b en UT #.

№ 8.

Moderato, *dimin.*

d'UT # en LA #
et de LA # en UT #.

All^o risoluto.

7^o 9.

d'UT # en SI b
et de SI b en UT #.

Musical score for exercise 9, consisting of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature (C). It features a series of eighth-note patterns with slurs and ties, starting with a forte (*f*) dynamic. The second staff continues the pattern, including trills (*tr*) and fingerings (1, 2, 3, 4, 5). A *cresc.* marking is present. The piece concludes with a *ritenuto.* marking and a return to *a tempo.*

All^o risoluto.

7^o 10.

d'UT # en SI #
et de SI # en UT #.

Musical score for exercise 10, consisting of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature (C). It features a series of eighth-note patterns with slurs and ties, starting with a forte (*f*) dynamic. The second staff continues the pattern, including trills (*tr*) and fingerings (1, 2). The piece concludes with a *ritenuto.* marking and a return to *a tempo.*

All^o con fuoco.

7^o 11.

d'UT # en UT #
et d'UT # en UT #.

Musical score for exercise 11, consisting of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature (C). It features a series of eighth-note patterns with slurs and ties, starting with a forte (*f*) dynamic. The second staff continues the pattern, including trills (*tr*) and fingerings (1, 2). The piece concludes with a *forza.* marking and a *restez.* instruction.

15^{me} TABLEAU.

№ 1.

Moderato cantabile.

d'UT b en UT ♯
et d'UT ♯ en UT b.

Allegro moderato

№ 2.

d'UT b en RÉ b
et de RÉ b en UT b.

M. G.

molto leggiero.

Lento.

№ 4.

d'UT ♭ en MI ♭
et de MI ♭ en UT ♭.

All.^o moderato e risoluto.

№ 5.

d'UT ♭ en MI ♯
et de MI ♯ en UT ♭.

Allegro.

№ 6.

d'UT ♭ en FA ♯
et de FA ♯ en UT ♭.

cresc:

f
risoluto.

4 *restez.* - - -

Moderato.

dolce.

90 7.

d'UT ♭ en SOL ♭
et de SOL ♭ en UT ♭.

avec beaucoup d'égalité.

97° 8.

Moderato. *cresc.*

d'UT ♭ en SOL ♯
et de SOL ♯ en UT ♭.

Facilité.

97° 9.

Allegro.

d'UT ♭ en LA ♭
et de LA ♭ en UT ♭.

Allegro moderato.

№ 10.

d'UT \flat en LA \natural
et de LA \natural en UT \flat .

martelete.

Facilite'

Allegro deciso.

№ 11.

d'UT \flat en SI \flat
et de SI \flat en UT \flat .

tenuto.

Facilite'

cresc: -

f

Même mouv!

restez.

Lento.

p *cresc.* *dimin.* *f*

Moderato.

molto marcato.

Cantante e andante.

cresc. *p* *f* *p*

Mod^o risoluto.

Musical score for 'Modo risoluto' in 7/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 7/4 time signature. The music features a mix of dynamics including *p* (piano), *f* (forte), and *p¹*. There are various articulations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 1, 2, 3). The piece concludes with a double bar line and a 9/4 time signature.

Moderato.

dolce.

Musical score for 'Moderato dolce' in 9/4 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 9/4 time signature. The music is characterized by long, flowing lines with many slurs and accents. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). There are triplets and other rhythmic markings. The piece ends with a double bar line and a 'C' time signature.

3
velouté.

restez.

du talon de l'archet.

Musical score for 'du talon de l'archet' in common time (C). It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is highly rhythmic and technical, featuring many slurs, accents, and dynamic markings like *f* (forte). There are also some articulation marks like 'u' and 'l'.

Allegro.

Allegro.

All'con moto.

All'con moto.

p cresc.

p cresc.

cresc.

restez. *f*

N.B. Vous devez appercevoir les quelques petits changements que j'apporte en cousant tout ce prélude pour n'en faire qu'un morceau, au lieu de les exécuter en 11 paragraphes dans le mode majeur; faites de même pour le mode mineur je ne me donne pas la peine de les transcrire, je compte sur l'intelligence de l'élève pour le faire lui même, cependant je le recommande comme une chose essentielle pour le complément de son instruction. Voyez le 1^{er} Tableau page 44.

DEUX MODÈLES DE PRÉLUDE.

Au mot préluide J. J. Rousseau dit: Préluder, c'est en général chanter ou jouer quelques traits de fantaisie irrégulier et assez court, mais passant par les cordes essentielles du ton, soit pour l'établir, soit pour disposer sa voix ou bien poser sa main sur un instrument avant de commencer une pièce de musique.

Mais sur l'orgue et sur le clavecin l'art de *préluder* est plus considérable; c'est composer et jouer impromptu des pièces chargées de tout ce que la composition a de plus savant en dessin, en fugue, en imitation, en modulation et en harmonie: c'est surtout en *préluant* que les grands musiciens, exempts de cet extrême asservissement aux règles que l'œil des critiques leur impose sur le papier, font briller en transitions savantes qui ravissent les auditeurs c'est là qu'il ne suffit pas d'être bon compositeur, ni d'avoir la main bonne et bien exercée, mais il faut encore aborder de ce feu de génie et de cet esprit inventif qui font trouver et traiter sur le champ les sujets les plus favorables à l'harmonie et les plus flatteurs à l'oreille. C'est par ce grand art que brillaient **Hummel**, et **Kreutzer** au violon et tant d'autres surtout au Piano. Je voudrais au moins inculquer ce goût à messieurs les violonistes.

Pour faire un joli et brillant préluide au Violon, il suffit de peu de chose; établir le ton, faire un trait, une modulation, et puis faire entendre soit une phrase originale ou une mélodie connue; ensuite revenir dans le ton primitif, y faire un trait brillant, et terminer par une gamme à effet sur l'instrument.

Une seconde espèce de préluide peut encore se faire c'est de commencer dans un ton quelconque et de terminer le préluide dans le ton dans lequel on doit exécuter un solo. Le tout est toujours de fantaisie.

Je ne doute nullement que le violoniste qui aura étudié avec soin, intelligence et mémoire cet ouvrage, n'arrive à devenir un modulateur et un improvisateur brillant, surtout s'il s'est rendu compte de la seconde partie de mon traité d'harmonie pratique dans le quel j'offre tous les exemples de **Catel**, **Albrechtsberger**, **Rinck**, **Kalbrenner**, **Czerny** la clé des modulations de **Ch. Chaulieu**; etc. Il est d'autant plus utile de savoir tous ces auteurs, que si tous les élèves ne modulaient que d'après mon système, ce serait monotone car tous les modulateurs se ressembleraient.

PREMIER MODÈLE.

Maestoso. brillante.

PRÉLUDE. 90 1

A. P. 506.

accelerando.

4^e Corde. *ritenuto.* *rall:*

CHANT DE VIOTTI.

molto cantabile.

cantaute. *restez.*

agitato e accelerando.

cresc: *f*

a tempo.

ritenuto. *p cresc:*

Maestoso.

PRÉLUDE
n° 2.

cantante.

CHANT DE KREUTZER.
Cantabile.

ad libitum. *dolce.* 13 8 5 0
f
cresc: *meno* *molto*
f *largement.*
ritenuto *poco a poco, e molto.*
cresc:
a tempo. *f*
tr *tr* *tr* *tr*

Après avoir surtout bien analysé ces deux préludes, l'élève devra en composer lui-même et les écrire pour ne pas les oublier et s'en bien rendre compte; c'est après cet intéressant travail qu'il pourra se livrer à son imagination; mais pour bien faire des préludes il faut une grande érudition, afin d'y intercaler soit un trait, soit une phrase mélodique, originale ou connue, et ne point oublier le ton dans lequel on a commencé, pour que le prélude ait l'air d'avoir une forme musicale.

Je conseillerai à l'élève studieux, de consulter l'art de préluder et l'art d'improviser de Czerny; bien que ces ouvrages soient pour le piano ils donneront des idées au violoniste.

TABLE DES MATIÈRES.

Préface.....	1
Table des matières.....	2
L'art de moduler au violon.....	3
Des accords à connaître pour moduler d'après le système Panseron.....	4
De l'accord parfait.....	4
De l'accord parfait majeur.....	4
De l'accord parfait mineur.....	4
De l'accord de 7 ^{me} de dominante.....	4
De l'accord de 7 ^{me} de 2 ^{de} en mode majeur.....	5
De l'accord de 7 ^{me} de 2 ^{de} en mode mineur.....	5
De l'accord de 6 ^{te} augmentée avec la 5 ^{te}	5
De l'accord de 6 ^{te} augmentée avec la 4 ^{te}	5
De l'accord de 6 ^{te} augmentée avec la 3 ^{ce}	5
De l'accord de 7 ^{me} diminuée.....	5
Diverses cadences parfaites dans tous les tons majeurs N ^o 1.....	6
N ^o 2 Autre cadence parfaite.....	7
N ^o 3 3 ^{me} manière de faire la cadence parfaite.....	8
N ^o 4 Cadences parfaites dans tous les tons mineurs.....	9
Règle d'8 ^{ve} ou gamme harmonique dans tous les tons majeurs.....	10
Règle d'8 ^{ve} ou gamme harmonique dans tous les tons mineurs.....	13
Théorie du système.....	16
Des six modulations données par la règle d'8 ^{ve}	20
Des cinq modulations données par l'accord de 6 ^{te} augmentée.....	20-21-22-23
Des harmonies mauvaises, et des harmonies dures.....	23
Tableau synoptique en UT majeur, dans tous les tons majeurs procédant chromatiquement; mais avec douceur.....	24-25
Calcul dont il faut bien se rendre compte.....	25
Tableau synoptique en SOL majeur.....	26
Tableau synoptique en FA majeur.....	27
Tableau des modulations en UT dans tous les tons en accord à trois et quatre cordes avec le retour au ton d'UT procédant chromatiquement.....	28
Le même en accord détachés.....	29-30
Tableau d'UT majeur dans tous les tons majeurs et revenant en UT majeur procédant chromatiquement et ne formant qu'un seul morceau.....	31-32
Pour moduler du mode majeur, au mode mineur.....	33
Tableau en UT mineur allant dans tous les tons; du mineur au mineur et revenant toujours en UT mineur.....	35-36
2 ^d Tableau, en LA mineur, ne formant qu'un seul morceau.....	37
Modulations dans tous les tons en partant de l'accord de 7 ^{me} de dominante.....	39
Ressources de la 7 ^{me} diminuée pour moduler dans tous les tons.....	40
Règle d'8 ^{ve} en UT majeur des préludes transcendants.....	41
Règle d'8 ^{ve} en LA mineur.....	42
Règle d'8 ^{ve} en SOL.....	42-43
15 Tableaux de toutes les modulations allant de tous les tons majeurs, dans tous les tons majeurs, et revenant toujours au ton primitif ce qui donne 165 divers préludes.....	44
2 ^{me} Tableau partant de SOL majeur.....	48
3 ^{me} Tableau partant de FA majeur.....	52
4 ^{me} Tableau partant de RÉ majeur.....	56
5 ^{me} Tableau partant de SI \flat majeur.....	60
6 ^{me} Tableau partant de LA majeur.....	64
7 ^{me} Tableau partant de MI \flat majeur.....	68
8 ^{me} Tableau partant de MI majeur.....	72
9 ^{me} Tableau partant de LA \flat majeur.....	76
10 ^{me} Tableau partant de SI majeur.....	80
11 ^{me} Tableau partant de RÉ \flat majeur.....	84
12 ^{me} Tableau partant de FA \sharp majeur.....	88
13 ^{me} Tableau partant de SOL \flat majeur.....	92
14 ^{me} Tableau partant d'UT \sharp majeur.....	96
15 ^{me} Tableau partant d'UT \flat majeur (dernier tableau).....	100
Résumé des onze modulations partant du ton d'UT majeur en y revenant toujours, mais ne formant qu'un seul prélude.....	106
Deux modèles de préludes et manière de les composer, le premier en MI majeur et le second en RÉ majeur.....	112

