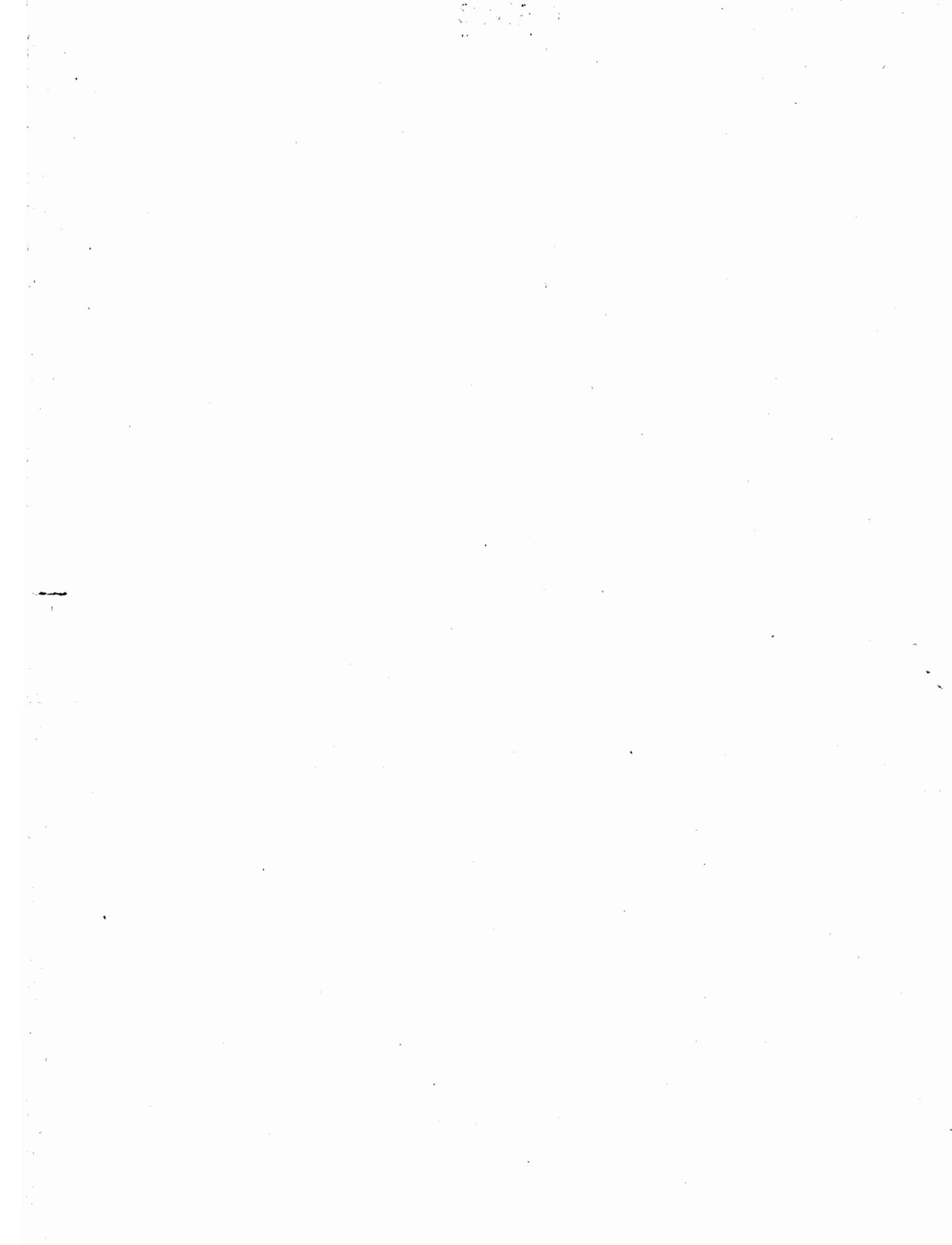


3<sup>me</sup> PARTIE

**Les Gammes et les Tonalités  
le Phrasé et les Nuances**

---

**VOLUME I**



112952

Méthode Jaques-Dalcroze

---

3<sup>ME</sup> PARTIE

(3 Volumes)

LES GAMMES ET  
LES TONALITÉS,  
LE PHRASÉ ET  
LES NUANCES

VOLUME I

Toute copie à la main ou contrefaçon quelconque  
des matières contenues dans cette méthode seront  
poursuivies conformément à la loi sur la propriété  
artistique et littéraire.

Tous droits d'exécution, de propriété, de reproduction,  
de traduction et d'arrangements réservés pour tous pays.  
Copyright by Sandoz, Jobin & Cie., 1906



PARIS  
29 Rue d'Astorg

LAUSANNE  
JOBIN & Cie, éditeurs

LONDRES  
Wardour Street, 160 (W)

Tous droits réservés

closed  
SHELF  
MIT



# INDICATIONS GÉNÉRALES

données au Maître et

## EXERCICES GÉNÉRAUX

---

Les premières parties de cette méthode comprennent l'étude de la mesure et du rythme et celle de la notation (voir volumes I et II de la Gymnastique rythmique et l'Etude de la portée musicale). Les élèves étant présentement au courant de la notation et de l'interprétation des durées de temps et de leur accentuation, sont préparés à entreprendre l'étude des sons musicaux et de leurs combinaisons. Le premier soin du maître doit être de faire apprécier à l'enfant la différence qui existe entre le *ton* et le *demi-ton*. Tant qu'il ne saisira, soit en chantant soit en écoutant, cette différence qu'avec hésitation, il ne peut être question d'aborder un autre sujet d'études. Sinon l'on commettrait une erreur analogue à celle d'enseigner les mots d'une langue avant d'en avoir fait connaître les lettres. Or, nous n'hésiterons pas à dire que les  $\frac{9}{10}$  des maîtres de chant ou d'instruments font entreprendre l'étude des gammes avant d'avoir exigé des élèves une connaissance parfaite et absolue de ces deux éléments naturels. Dans ces conditions jamais les élèves ne sauront leurs gammes, jamais ils ne comprendront la musique!

*Toute bonne méthode de musique doit être basée sur « l'audition » des sons autant que sur l'émission.*

Et si les facultés d'audition sont rudimentaires chez un élève, il faut s'appliquer à les développer avant d'entamer l'étude de la théorie. A beaucoup d'enfants, le son ne paraît qu'un *bruit* et il serait absurde de leur faire commencer l'étude comparative des bruits. C'est par l'effort de la pensée qu'ils apprendront à distinguer où commence le son; il faut donc aiguillonner et orienter leur pensée; les exercices de mémoire ne seront utiles qu'ensuite. « La mémoire — a écrit Diderot — ne conserve les traces des sensations et des jugements qui en sont la suite, qu'autant que celles-ci ont le degré de force qui produit la sensation vive. »

Ici nous touchons à un point très important qui a soulevé bien des discussions, celui de l'*audition absolue*, c'est-à-dire de la perception innée et naturelle de la place de chaque son dans l'échelle des sonorités, et de la correspondance entre le son et le mot conventionnel (ou la lettre) qui le désigne. Il est des enfants qui, dès qu'ils

connaissent les noms des notes, s'écrient à l'audition de tel son : « c'est un *la*, un *mi* ou un *fa dièse* » sans qu'ils aient besoin de réfléchir davantage que pour constater : « voici du vert » en voyant un arbre au printemps. Or, beaucoup de pédagogues prétendent que l'audition absolue est innée et ne s'acquiert pas par l'étude. Nous sommes, nous, absolument persuadé du contraire. Dès qu'un enfant est assez bien doué pour pouvoir apprécier sans jamais se tromper (les spécialistes comprendront l'importance de ce mot *jamais*) la différence du *ton* et du *demi-ton*, il est possible de provoquer en son esprit par la comparaison et par la *suggestion*, la correspondance immédiate entre le nom de la note et la note elle-même. Il faut qu'il se produise au cours de la perception auditive une perpétuelle circulation d'insensibles raisonnements. Les moyens de provoquer et d'enchaîner ces raisonnements forment la base naturelle d'une bonne méthode d'enseignement musical. Notre méthode étant toute expérimentale, nous sommes forcé de renvoyer à des ouvrages spéciaux ceux de nos lecteurs qui désirent approfondir ce sujet. Mais nous tenons avant de poursuivre, à proclamer notre conviction très nette et basée sur des expériences nombreuses, que l'audition absolue peut chez tous les sujets ayant l'oreille juste, être provoquée par l'éducation, à condition que cette éducation soit commencée de bonne heure et qu'elle *précède l'étude d'un instrument*.

Sitôt la différence des tons et des demi-tons perçue par les élèves, commencera l'étude comparative des gammes. Et à ce propos voici quelques explications sur notre méthode personnelle. Chaque gamme étant formée par la même succession de tons et de demi-tons dans un ordre toujours le même, l'élève ne saura reconnaître à l'audition une gamme d'une autre que d'après la hauteur de sa tonique. Les rapports d'une gamme à une autre lui échapperont, car pour lui, la mélodie de la gamme de *la bémol*, par exemple, n'est que la mélodie de la gamme d'*ut*, transposée une sixte mineure plus haut, ou une tierce majeure plus bas. Mais si vous lui faites chercher la succession des notes de la gamme de *la bémol*, en commençant par l'*ut*, tonique de la gamme d'*ut* (soit : *ut*, *ré b*, *mi b*, *fa*, *sol*, *la b*, *si b*, *ut*), l'élève reconnaîtra immédiatement que cette mélodie diffère de celle qui caractérise la gamme d'*ut*. Il se rendra compte que les tons et demi-tons ne sont pas à la même place et (comme il connaît l'ordre établi des tons et des demi-tons dans une gamme allant de la tonique à la tonique), il lui sera facile en constatant quelle place ils occupent dans la gamme à reconnaître de retrouver la tonique de cette gamme et de dire le nom de la tonalité. En un ou deux mois les élèves arrivent très facilement ainsi à reconnaître toutes les tonalités. Le fait de choisir la note *ut* comme ton initial permet à toutes les voix de chanter toutes les gammes, les changements apportés à l'ordre de succession des tons et demi-tons suffisant à donner l'impression des gammes diverses. Dans les autres méthodes, la chose est impossible à l'enfant dont la voix a peu d'étendue, ainsi qu'à l'apprenti chanteur qu'on n'autorise à user que d'un registre limité. Quelle que soit d'ailleurs l'étendue des voix, on n'initie jamais à la diversité des gammes qu'à l'aide des moyens fâcheux de transposition; et si même on fait chanter certaines gammes à leur hauteur vraie, on néglige de faire saisir leurs rapports, ainsi que nous le faisons au moyen de l'altération successive des diverses notes de la gamme d'*ut*.

Un autre avantage de ce système est qu'en peu de temps, il grave dans la mémoire l'*ut* fondamental et qu'il apprend ainsi à chanter juste sa *la* sans se donner le *la* ni se le faire donner. L'avantage est précieux surtout dans l'audition musicale. L'élève formé selon notre méthode n'aura pas de peine à discerner la tonalité d'un morceau quelconque, grâce à la perception des altérations qu'y subit la gamme tonique d'*ut*, et, — rompu au chant des intervalles divers dans les milieux divers, je veux dire dans les divers tons, — il reconnaîtra aisément toutes les notes, par quelque instrument qu'elles soient produites.

Il est donc de toute importance, dans notre système, que le professeur s'attache à graver dans la mémoire, et pour ainsi dire dans le gosier de ses élèves, l'*ut* fondamental. Il faut aussi que, pour préparer à l'audition musicale intelligente, il donne comme contre-partie aux exercices d'intonation ce qu'on pourrait appeler les exercices de reconnaissance ou d'appellation, de même qu'à l'école primaire on exerce de front la lecture et l'écriture. En d'autres termes, il faut qu'à l'issue du cours de solfège, l'étudiant soit capable aussi bien de nommer des notes d'un exercice chanté par autrui que de le chanter lui-même. Pour le conduire à ce résultat, le maître l'habitue d'abord et dès le début à discerner dans quel ton un autre élève chante l'exercice dont l'étude est achevée, puis à nommer ou à écrire sous dictée les notes d'un exercice pris au hasard, enfin à distinguer des notes quelconques dans une succession quelconque. Je ne saurais trop insister sur ce point; on peut ainsi, sans perte de temps, donner aux facultés musicales un développement double.

L'étude des tonalités doit être faite de la façon la plus consciencieuse et la plus méticuleuse. Elle doit durer deux à trois ans, davantage peut-être, en un mot le temps qu'il faudra pour que la connaissance des rapports tonaux entre eux soit — selon l'expression de Montaigne déjà cité — « non incorporée à l'esprit mais *attachée*; car il ne faut arroser l'âme mais la teindre, et si elle n'est pas changée par le savoir et n'a pas mélioré son estat imparfait, certainement il vaut mieux la laisser là! »

Une fois les gammes sues, tout le reste des études musicales, — sauf, bien entendu, ce qui touche au rythme — ne sera plus qu'un jeu, l'élève en trouvant l'explication dans les gammes mêmes. Les *intervalles*? fragments de gammes, avec interruption des sons intermédiaires. Les *accords*? superposition des notes d'une gamme. Les *résolutions*? satisfaction accordée aux notes suspendues d'une gamme de continuer leur marche. La *modulation*? enchaînement d'une gamme à une autre gamme.... Tout ce qui concerne la mélodie et l'harmonie est implicitement contenu dans l'étude des gammes et n'est plus qu'une question de terminologie et de classification.

Il y aura à enseigner aussi l'art de *phraser* et de *nuancer* et c'est cette partie de l'enseignement qui sera la joie des leçons et qui recouvrira l'aridité de certains exercices d'un manteau resplendissant de poésie et de beauté. Oh! les nuances sur commande des interprétations musicales scolaires! Les *crescendo*, les *ff*, et les *pp* faits à la baguette, sans que les élèves sachent pourquoi, sans qu'on ait créé en eux le besoin de les faire! alors que tout dans le phrasé et dans le nuancé est si facile à expliquer, si naturel, si attirant, si susceptible d'être immédiatement accueilli et

compris par l'enfant le moins au courant des questions de technique! Alors surtout que les règles de l'expression sont condensées en un livre unique<sup>1)</sup> par le merveilleux théoricien Mattis-Lussy et que toutes les lois de l'interprétation y sont formulées et classées de la façon la plus sagace et la plus claire! Sans doute ce livre ne pourrait-il être mis, sous sa forme actuelle, entre les mains des enfants mêmes qui n'en pourraient saisir les infinies nuances, mais on ne saurait trop en recommander la lecture à un maître de musique. Et qu'il me soit permis en passant de payer ici mon juste tribut de reconnaissance à l'auteur du «*Traité de l'Expression et du Rythme*» qui m'a appris comment tout en musique peut être ramené à l'observance de quelques lois fondamentales, qui m'a révélé la raison d'être de chaque nuance, de chaque accentuation et mis ainsi sur la voie des réformes musicales que, depuis de longues années, je me suis attaché à entreprendre.

Lorsque les maîtres de musique enseigneront à leurs élèves les principales règles du nuancer et du phraser, ils seront étonnés et ravis de constater l'intérêt qu'elles éveilleront, la joie avec laquelle elles seront appliquées! L'on est trop habitué à faire appel à l'instinct d'imitation de l'enfant, au détriment de son esprit d'analyse et de ses facultés inventives. Comme le dit Pascal, «*il est dangereux de faire voir à l'enfant combien il est égal aux bêtes, sans lui montrer ce qu'il y a en lui de grandeur et de noblesse!*» L'enfant n'aime rien tant que de fabriquer lui-même et d'orner à sa fantaisie les objets qui servent à son amusement. De même s'intéresse-t-il davantage aux études en lesquelles il peut mettre un peu de lui-même. Une fois qu'il a appris les quelques règles primordiales du nuancé, il n'éprouve plus de plaisir à chanter une mélodie si on ne lui permet de l'orner de ses compléments naturels, l'expression sentimentale, l'accentuation rythmique et pathétique. Il la déchiffre sans intérêt. L'on sent qu'il accomplit une corvée. Mais sitôt qu'on lui a dit: «*Maintenant, mettez les nuances!*» voyez ses yeux briller de joie, son visage s'illuminer! La mélodie lui devient chère, parce qu'il va lui apporter une part de lui-même. Il la chante avec ardeur et la pare de son mieux, heureux de la rendre ainsi plus belle et plus vivante. Et quand il a terminé et qu'on lui demande: «*Quelle faute avez-vous commise?*» comme il se rend bien compte des nuances fausses ou omises! Avec quelle conviction il s'écrie: «*J'ai mal rythmé, j'ai chanté trop fort, j'ai oublié de ralentir!*» Et comme ce lui est agréable de reprendre son œuvre, de la ciseler, de lui communiquer de sa vie, de l'animer de son enthousiasme! Le besoin de créer est commun à tous les enfants, et le maître ne doit perdre aucune occasion de tirer parti de cet goût et de ces dispositions. Qu'il essaie dès le début des études de faire *improviser* de courtes phrases de 2 mesures, puis de 4, puis de 8, ou de faire remplacer dans une mélodie une mesure qu'il aura effacée par une mesure nouvelle que les élèves composeront eux-mêmes. Il constatera le plaisir qu'ils prendront à ces exercices et les progrès rapides qu'ils feront en improvisation! Bien mieux, s'il fait juger les essais de différents élèves par leurs camarades, il remarquera que l'esprit de critique et d'analyse

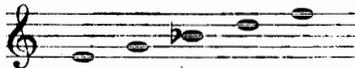
<sup>1)</sup> *Traité de l'Expression musicale et du Rythme*. par Mattis-Lussy. Heugel, éditeur, Paris, rue Vivienne, 2 bis.

est aussi inné chez l'enfant que celui de création, et que la pratique lui fait acquérir très facilement l'intelligence et la finesse du jugement, à condition, bien entendu, que des exemples bien choisis éveillent en lui le sens de la claire ordination et le discernement des belles proportions.

Nous indiquerons plus tard les exercices que le maître aura à faire faire pour développer chez les élèves l'instinct de création et la facilité d'improvisation. Nous nous contentons pour le moment de lui indiquer quelques exercices propres à établir la concordance entre les sons et les noms des notes, et à développer les facultés d'audition et de mémorisation. Puis nous terminerons ces indications générales par quelques conseils sur la façon de *dicter* la musique aux élèves.

### Exercices d'audition

- 1<sup>o</sup> L'élève cherchera à établir en son esprit un rapport et une concordance entre le son d'une note et le nom de cette note. Pour cela il lui faudra chaque jour chanter un grand nombre de fois telle ou telle autre note, en fermant les yeux (pour mieux se concentrer en soi-même) et en énonçant ensuite à haute voix le nom de la note qu'il vient de chanter.
- 2<sup>o</sup> Chaque matin en s'éveillant, l'élève cherchera à chanter le *do*<sup>1</sup>, dont il ira ensuite contrôler la justesse à l'aide d'un diapason <sup>1)</sup> ou d'un instrument de musique. — Il répétera cet exercice autant de fois qu'il le pourra dans la journée.
- 3<sup>o</sup> Dès que l'élève entendra un son quelconque (corne de tramway, vibration de cristal, etc., etc.), il cherchera à en déterminer la hauteur et à désigner le nom de la note correspondante. Puis il contrôlera son énonciation à l'aide d'un diapason ou d'un instrument.
- 4<sup>o</sup> L'élève frappera sur le piano le son  et cherchera à en entendre les harmoniques :



Il est beaucoup d'enfants qui n'en perçoivent aucun (ou seulement un ou deux). Des exercices journaliers d'audition faits avec une grande attention peuvent en très peu de temps perfectionner son ouïe. Trop souvent l'enfant n'*écoute* pas, il se contente d'*entendre*.

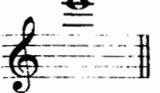
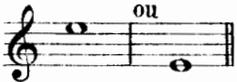
<sup>1)</sup> Il existe des diapasons donnant le *do*<sup>1</sup>, d'autres donnant l'accord parfait, ainsi que des diapasons chromatiques.



## Exercice pour développer la souplesse de la voix et la concordance entre l'audition et l'émission.

a) Le maître joue sur le piano (ou le violon) un son très grave ou très élevé, et l'élève doit le chanter ensuite dans l'étendue 

Le maître joue:  L'élève chante: 

Le maître joue:  etc. L'élève chante:  etc.

b) Le maître inscrit sur la planche une mélodie formée de notes séparées les unes des autres par de grands sauts mélodiques. L'élève la réalise dans l'étendue 

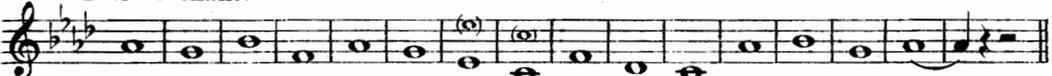
Le maître écrit:  
 etc., etc.

L'élève chante:  
 etc., etc.

et ainsi dans toutes les tonalités.

c) Au cas où les élèves connaîtraient la clef de *fa*, le maître inscrit sur la planche un exemple où les notes, séparées les unes des autres par de grands sauts mélodiques, sont écrites tantôt en clef de *fa*, tantôt en clef de *sol*. Les élèves réalisent cette mélodie dans l'étendue 

Le maître écrit:  


L'élève chante:  


---

## Exercices pour la pose de la voix et la respiration

(Voir la première partie de la méthode de „Gymnastique rythmique“)

## Exercice de memorisation

Pour faire étudier aux élèves par cœur la mélodie suivante:



le maître s'y prendra ainsi:

1° Il dira aux élèves la première mesure seulement (sans la chanter) en énonçant les noms des notes et leurs valeurs.



Les élèves répètent cette mesure jusqu'à ce qu'ils la sachent.

2° Le maître dira aux élèves la deuxième mesure (toujours sans la chanter), mais en énonçant les noms des notes accompagnées de leurs valeurs.



Les élèves répéteront cette mesure jusqu'à ce qu'ils la sachent.

3° Le maître fait enchaîner les deux mesures:



4° Le maître fait étudier la 3<sup>me</sup> mesures.

5° Il fait enchaîner les mesures 2 et 3.

6° Il fait étudier la mesure 4.

7° Il fait enchaîner les mesures 3 et 4.

8° Il fait enchaîner les quatre mesures.

9° Il fait alors chanter les quatre mesures par les élèves, puis transposer d'après le même système dans d'autres tonalités.

## DICTEES MUSICALES

Le maître fera au cours de l'enseignement écrire sous dictée les mélodies suivantes, en en décomposant l'énonciation, comme ci-dessous. Supposons que la mélodie à dicter soit la suivante:



1° Le maître chantera les notes de la mélodie, sans les accompagner de leur valeur métrique et en s'arrêtant entre chaque note. — Les élèves écriront sur leur cahier la note qu'ils auront entendue.



La façon ci-contre dicter la mélodie n'est bien entendu, valable que pour les élèves n'ayant pas suivi deux années de méthode „Gymnastique rythmique“ — Aux élèves ayant fait leurs études préparatoires de rythmique d'après notre système, le maître fera noter d'abord sur une seule ligne le rythme de la mélodie dictée puis, après une seconde audition, les notes de la mélodie sur la portée de cinq lignes.

2° Le maître fera chanter par les élèves la succession de notes qu'ils auront écrite sous dictée.

3° Le maître indiquera où sont les barres de mesures de la mélodie, en chantant lentement sur la voyelle *a* et en *accentuant* plus fortement chaque note placée sur le premier temps de chaque mesure. Les élèves placeront la barre de mesure avant ce premier temps qui est le temps fort.



4° Le maître demandera (et rectifiera s'il y a lieu) aux élèves les endroits où ils ont placé les barres de mesure.

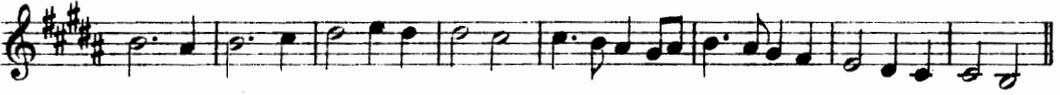
5° Le maître *chantera la mélodie mesure par mesure* (en s'arrêtant entre chaque mesure) et l'élève écrira toutes les valeurs des notes pendant l'arrêt.



6° Le maître fera indiquer par les élèves les valeurs qu'ils ont marquées.

7° Il fera chanter la mélodie par tous les élèves.

## Dictées musicales

1. 

2. 

3. 





4.

Musical notation for exercise 4, consisting of five staves in G major. The first staff contains a sequence of eighth and quarter notes. The second staff includes a triplet of eighth notes. The third staff features several triplet markings. The fourth staff continues with eighth and quarter notes. The fifth staff concludes with a triplet of eighth notes and a double bar line.

5.

Musical notation for exercise 5, consisting of two staves in G major. The first staff contains eighth and quarter notes with some beamed eighth notes. The second staff continues with eighth and quarter notes, ending with a double bar line.

6.

Musical notation for exercise 6, consisting of two staves in B-flat major. The first staff contains eighth and quarter notes. The second staff continues with eighth and quarter notes, ending with a double bar line.

7.

Musical notation for exercise 7, consisting of three staves in D major. The first staff contains eighth and quarter notes with some rests. The second and third staves continue with eighth and quarter notes, ending with a double bar line.

8.

Musical score for exercise 8, consisting of six staves of music in G major. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line.

9.

Musical score for exercise 9, consisting of two staves of music in G major. The notation includes various rhythmic values and rests. The piece concludes with a double bar line.

10.

Musical score for exercise 10, consisting of four staves of music in G major. The notation includes various rhythmic values and rests. The word "Fine." is written above the second staff. The piece concludes with a double bar line and a fermata symbol.

11.

Exercise 11 consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is composed of eighth and quarter notes, with some slurs. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff concludes the exercise with a double bar line and repeat dots.

12.

Exercise 12 consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody features eighth and quarter notes, with some slurs. The second staff continues the melody. The third and fourth staves show more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and slurs, leading to a double bar line and repeat dots at the end.

13.

Exercise 13 consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is composed of eighth and quarter notes, with some slurs. The second staff continues the melody. The third and fourth staves show more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and slurs, leading to a double bar line and repeat dots at the end.

14.

Exercise 14 consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is composed of eighth and quarter notes, with some slurs. The second staff continues the melody, leading to a double bar line and repeat dots at the end.

15.

Exercise 15 consists of a single staff of music. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The melody is composed of eighth and quarter notes, with some slurs, and ends with a double bar line and repeat dots.

# Les gammes et les tonalités

## La gamme majeure <sup>1)</sup>

(La gamme de *do*.)

La mélodie la plus universellement connue et qu'on pourrait appeler la *mélodie idéale* est „la gamme“ majeure. Elle se compose d'une succession de sept notes, dont cinq tons et deux demi-tons, dans l'ordre suivant: deux tons, un  $\frac{1}{2}$  ton, trois tons, un  $\frac{1}{2}$  ton.



Le premier degré (première note) de la gamme se désigne par le chiffre romain I et s'appelle *tonique*.

La 2 <sup>me</sup> note (II)	s'appelle	sus-tonique.
" 3 <sup>me</sup> " (III)	"	médiate.
" 4 <sup>me</sup> " (IV)	"	sous-dominante.
" 5 <sup>me</sup> " (V)	"	dominante.
" 6 <sup>me</sup> " (VI)	"	sus-dominante.
" 7 <sup>me</sup> " (VII)	"	sensible.

Il y a deux sortes de gammes qui s'appellent la gamme majeure et la gamme mineure. Nous commencerons par l'étude de la gamme majeure.

<sup>1)</sup> La gamme mineure ne sera étudiée que beaucoup plus tard.

Après avoir étudié les gammes majeures en partant toujours du *do* ( $\sharp \flat$ ), c'est-à-dire en donnant au *do* ( $\sharp \flat$ ) alternativement la signification du degré I, II, III, IV, V, VI et VII, l'oreille est déjà préparée à saisir le VI comme tonique. On reprendra tous les exercices de la gamme majeure, toujours en partant du *do* ( $\sharp \flat$ ) en remplaçant le diacorde majeur IV-V de la gamme majeure connue, par le *diacorde augmenté* susdominante-sensible de la gamme mineure.

On fera de même pour les exercices des chapitres des tricordes, tétracordes, pentacordes, hexacordes et heptacordes,

en ajoutant au chapitre des tétracordes l'étude du *tétracorde diminué*: sensible-médiate, qui remplacera le tétracorde majeur V-I de la gamme relative déjà connue;

en ajoutant au chapitre des pentacordes l'étude du *pentacorde augmenté*: médiate-sensible, qui remplacera le pentacorde majeur I-V de la gamme relative déjà connue;

et en ajoutant au chapitre des heptacordes l'étude du *heptacorde diminué*: sensible-susdominante, qui remplacera le heptacorde mineur V-IV de la gamme relative déjà connue.

Les deux *demi-tons* de la gamme majeure sont placés: le premier entre le III et le IV; le second entre le VII et le VIII (I).

Dans toute gamme le degré VII a une tendance à être suivi du degré I. Lorsqu'il obéit à cette loi d'attraction, l'on dit qu'il fait sa *résolution*. L'on dit qu'une note qui appelle une résolution est une note *appellative*, et que la note qui répond à cet appel est la note *résolutive*.



Le degré III a une tendance à se résoudre sur le IV, quand on monte, et le IV a une tendance à se résoudre sur le III, quand on descend. Cependant le VII est beaucoup plus appellatif que le III ou le IV.



Toute note qui ne demande pas de résolution est appelée note *fixe*. Les notes fixes de la gamme majeure ascendante sont placées sur les degrés I, II, IV, V et VI; celles de la gamme descendante sur les degrés VII, VI, V, III, II et I.

Nous avons pris la gamme de *do* comme type de la gamme majeure. Elle est appelée gamme de *do* parce que le *do* en est la *tonique*.

Si nous prenons comme *tonique* d'une gamme une autre note que le *do*, la gamme prendra le nom de cette tonique. Si la tonique de la gamme est *ré*, la gamme s'appellera gamme de *ré*; si c'est le *mi*, la gamme s'appellera gamme de *mi*, etc. Mais le fait de commencer une gamme par telle ou telle tonique ne suffit pas pour lui donner le caractère de gamme majeure. Il faut encore que du degré I au degré VIII (ou I supérieur), les tons et demi-tons se succèdent dans l'ordre établi: deux tons, un  $\frac{1}{2}$  ton, trois tons, un  $\frac{1}{2}$  ton. Il faudra donc absolument pour obtenir la mélodie *idéale* à partir de n'importe quelle tonique, arranger les sept notes qui forment cette mélodie dans l'ordre de la succession *idéale* des tons et demi-tons.

Cet arrangement se fera à l'aide de deux signes spéciaux qui s'appellent le *dièse* (#) et le *bémol* (b), qui, placés devant une note quelconque, en modifient la sonorité. Le # la fait monter d'un  $\frac{1}{2}$  ton; le b la fait descendre d'un  $\frac{1}{2}$  ton.

Par exemple, la note  précédée d'un #,  sonne un  $\frac{1}{2}$  ton plus haut, et la même note, précédée d'un b, sonne un  $\frac{1}{2}$  ton plus bas: 

C'est dire qu'il existe *trois* sortes de *do*, (*fa, sol, mi*, etc.): le *do*, dit „naturel“, le *do* # et le *do* b. Dans une gamme il n'y a jamais *deux* sortes de *do*, (de *fa, mi, ré*, etc.). Une sorte exclut toujours les deux autres.

Pour éviter dans la lecture de mélodies conçues en tonalités diésées ou bémolisées, la répétition des mots *bémol* et *dièse* après l'énoncé des notes,

1° Les élèves substitueront la désinence *ai* (é) aux désinences naturelles des notes *do, ré, mi, fa, sol, la, si*, dès qu'une de ces notes sera affectée d'un *dièse*.

*Nota.* Le *sol* # se chantera *jè*

Ex. 

2° Les élèves substitueront la désinence *eu* à la désinence naturelle d'une note affectée *bémol*.

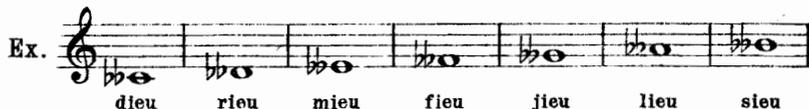
*Nota.* Le *sol* b se chantera *jeu*.

Ex. 

3° Une note affectée d'un *double dièse* aura sa désinence changée en *iè*.

Ex. 

4° Une note affectée d'un *double bémol* aura sa désinence *ieu*.

Ex. 

## Exercices de la gamme de Do avec application de la première règle de nuance (Voir la Première règle de nuance)

1. 

2. en duolets:



3. en triolets:



4. en quadriplets:



5. en sextolets:



6. en nonolets:



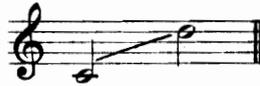
### Formules rythmiques pour l'étude des gammes.

Une fois l'élève connaissant à fond certaines gammes, il sera bon de les lui faire chanter avec différents rythmes. Il suffira de lui indiquer le rythme général et l'élève le continuera en montant du *do*<sup>1</sup> au *ré*<sup>2</sup> (ou du *do*<sup>1</sup> au *mi*<sup>2</sup>) et en descendant du *re*<sup>2</sup> (ou *mi*<sup>2</sup>) au *do*<sup>1</sup> ou au *si*<sup>1</sup>, jusqu'à ce qu'il se retrouve avec la *tonique* sur les *temps fort* de la formule rythmique.

Par exemple si le maître indique la formule rythmique suivante,



l'élève chantera sa gamme (supposons *lab*) de la façon suivante:



### Exemples de formules rythmiques.

à  $\frac{4}{4}$

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.
- 5.
- 6.
- 7.
- 8.
- 9.
- 10.
- 11.
- 12.
- 13.
- 14.
- 15.
- 16.
- 17.
- 18.
- 19.
- 20.
- 21.
- 22.
- 23.
- 24.
- 25.
- 26.
- 27.
- 28.
- 29.
- 30.
- 31.
- 32.
- 33.

34. 35. 36.

37. 38.

39. 40. etc.

1. 2. 3. 4.

$\text{à } 3/4$

5. 6. 7.

8. 9. 10.

11. 12. 13.

14. 15. 16. 17.

18. 19. 20.

21. 22. 23.

24. 25. 26.

27. 28. 29.

30. 31. 32.

à 6/8

1. 2. 3. 4.  
5. 6. 7. 8.  
9. 10. 11. 12.  
13. 14. 15. 16.  
17. 18. 19. 20.  
21. 22. 23. 24.  
25. 26. 27.  
28. 29. 30.

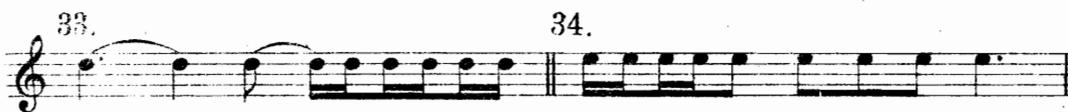
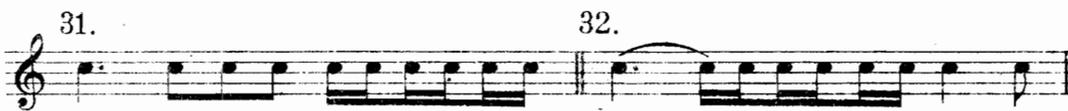
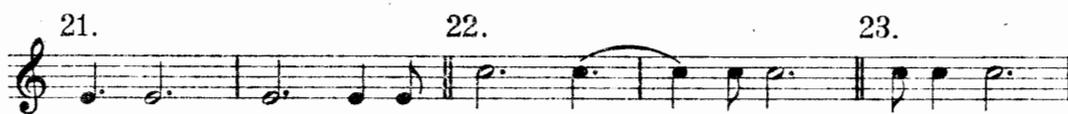
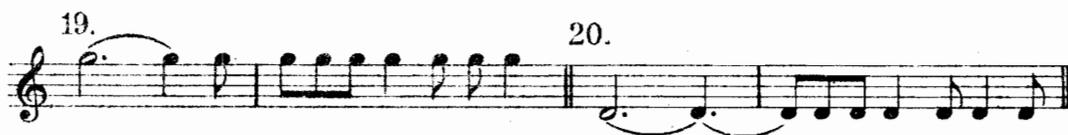
Detailed description: This block contains a musical score for a piece in 6/8 time. It consists of 30 numbered measures arranged in eight staves. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth notes, sixteenth notes, and dotted rhythms. The first four measures (1-4) are on the first staff, the next four (5-8) on the second, and so on, with the final four measures (29-30) on the eighth staff. The piece concludes with a double bar line.

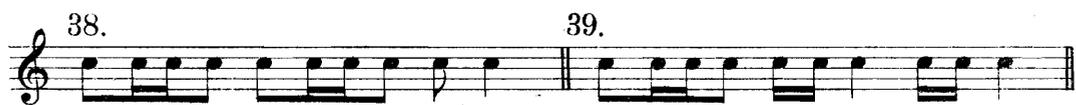
à 12/8

1. 2. 3.  
4. 5. 6. 7.

Detailed description: This block contains a musical score for a piece in 12/8 time. It consists of 7 numbered measures arranged in two staves. The notation includes eighth notes, dotted rhythms, and rests. The first three measures (1-3) are on the first staff, and the remaining four (4-7) are on the second staff. The piece concludes with a double bar line.







# Première règle de nuancé

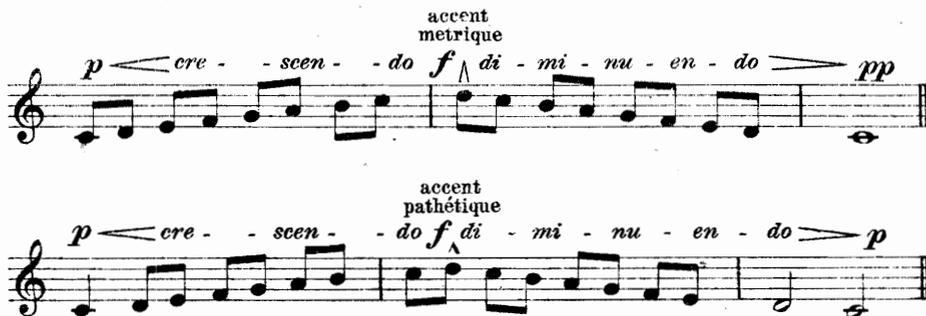
a) Toute mélodie *ascendante* doit être, sauf exception, chantée *crescendo*, c'est-à-dire en augmentant à chaque note la sonorité. C'est dire que la gamme ascendante doit être chantée *crescendo*.



b) Toute mélodie *descendante* doit être, sauf exception, chantée *diminuendo*, c'est-à-dire en diminuant à chaque note nouvelle la sonorité. C'est dire que la gamme descendante doit être chantée *diminuendo* (ou *decrecendo*).



La note la plus haute d'une mélodie ascendante doit être la plus forte de toutes les notes précédemment chantées, même si elle est *sur un temps faible*. C'est là une infraction à la règle déjà connue, que les notes placées sur les temps forts doivent être plus fortement accentuées que celles placées sur un temps faible. L'accentuation des temps forts est appelée accentuation *métrique*. (Voir page 2.) Celle des temps faibles est appelée accentuation *pathétique*. (Voir page 9.)



Tout exercice, toute lodie seront chan- s avec application des règles de nuancé (respiration). 2° des règles de Une succession de es est dite *ascen- sée*, si le mouvement éral est ascendant, ne si l'une des notes nant part au mouve- it général ascendant suivie accidentelle- nt d'une note plus basse elle.

1° Mélodie ascendante: Le do souligné par croix est plus bas que la note précédente, mais n'enlève pas à la lodie son caractère ascendant.

2° *descendante*, si le mouvement général est descendant.

3° Mélodie descendante:

Les notes soulignées par une croix n'enlèvent pas à la mélodie son caractère descendant.

pendant le caractère d'un morceau n'admet toujours un accent métrique. En ce cas le *crescendo* est exécuté qu'au temps fort (ou la partie forte d'un temps décomposé) qui précède la note la plus forte; et le *decrecendo* commencera sur le temps faible (ou la partie forte d'un temps décomposé) qui suit.



Il faudra toujours voir quelle est la durée de la nuance indiquée pour pouvoir bien graduer.

### Mélodies à chanter en appliquant la première règle de nuancé

a)

*p* *cre-scen-do* *di-mi-nu-en-do*  
*cre - - - scen - - - do* *f* *dimin.*  
*di - mi - nu - en - do* *mp* *mf* *di - mi - nu - en - do*

b)

c)

d)

*3* *3*



Méodies à déchiffrer en *do*

Le rythme de ces mélodies est indiqué sur une seule ligne.

Les numéros des degrés sont écrits sous chaque signe de durée. (I<sup>s</sup> veut dire une octave plus haut que le I.)



Réalisation de l'exercice a).



## Les Gammes diésées

Si dans la succession III-IV de la gamme de *do* (ces deux degrés sont séparés par un demi-ton) l'on affecte d'un  $\sharp$  le degré IV, la distance qui sépare le III du IV ne sera plus d'un demi-ton, mais d'un ton entier.



*Exercice 6.* — Le maître fera chanter aux élèves la gamme de *do*, puis la même gamme avec un *fa* $\sharp$  au lieu du *fa*, d'abord lentement, puis rapidement; d'abord séparément, puis en enchaînant. Il fera remarquer que la gamme avec un  $\sharp$  semble inachevée.

Si cet exercice est trop difficile pour l'un ou l'autre des élèves, le maître fera précéder par les exercices suivants: a) b) c) d).



*Exercice 7.* — Le maître chantera une de ces deux gammes aux élèves, qui devront deviner ensuite s'il a chanté la gamme ayant un *fa* ou celle ayant un *fa* $\sharp$ .

*Exercice 8.* — Le maître fera chanter aux élèves les mélodies suivantes, tantôt dans la gamme de *do* ayant le *fa*, tantôt dans celle où l'on a introduit le *fa* $\sharp$ .





*Exercice 9.* — Le maître chantera tantôt avec un *fa* #, tantôt avec un *fa* b l'une ou l'autre des mélodies ci-dessus et les élèves devront dire ensuite si la mélodie renfermait un *fa* # ou un *fa* b.

### Gamme de *sol*

Si nous examinons de près cette gamme de *do* en laquelle nous avons remplacé le *fa* par un *fa* #, nous remarquons que l'ordre des tons et demi-tons n'est plus le même que dans la gamme de *do*.



En effet les tons et demi-tons se succèdent dans l'ordre suivant :

trois tons, un demi-ton, deux tons, un demi-ton

au lieu de se succéder comme dans la mélodie idéale, la gamme majeure :

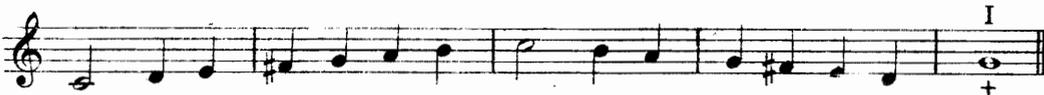
deux tons, un demi-ton, trois tons, un demi-ton.

Nous obtiendrons la succession idéale en commençant à chanter cette gamme à partir du *sol* (V) que nous prendrons comme tonique (I)



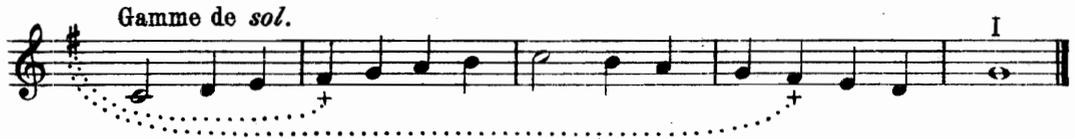
et comme la tonique de cette gamme est *sol*, la gamme sera appelée gamme de *sol*. Le maître insistera sur le fait, que le *fa* est devenu la note appellative au lieu du *mi*, et le *sol* la note résolutive au lieu du *fa*, et qu'ainsi le *fa* a pris le caractère du VII et le *sol* le caractère du I.

Mais l'étendue de notre voix n'étant pas assez grande pour que nous puissions monter au *sol* supérieur, nous continuerons à chanter la gamme de *sol* du *do* au *do* (c'est-à-dire du degré IV au degré IV supérieur); seulement, après avoir redescendu la gamme, au lieu de chanter le *do* inférieur (*do*<sup>1</sup>) final (tonique du ton de *do*), nous chanterons le *sol*, qui est la tonique de la gamme de *sol*, afin que la mélodie soit achevée, ce qui n'est jamais le cas, quand on ne la termine pas par la tonique.



*Nota.* Au lieu de placer le # devant le *fa*, chaque fois que nous voulons chanter le *fa* #, il est convenu que nous placerons une fois pour toutes le # après la clef, sur la cinquième ligne :





*Exercice 10.* — Le maître chantera de nouveau aux élèves les mélodies des pages 25-26, sans les terminer par la tonique, et ensuite les élèves devront lui répondre: «Vous avez chanté en *sol* (c'est-à-dire dans la gamme de *sol*) ou en *do*»

Après avoir deviné, ils chanteront la tonique.

*Exercice 11.* — Les élèves chanteront la gamme de *sol* en duolets.

*Exercice 12.* — Idem en triolets.

*Exercice 13.* — Idem en quatriolets

*Exercice 14.* — Idem en sextolets

*Exercice 15.* — Idem en nonolets

*Exercice 16.* — Idem dans un des rythmes du tableau page 16-21.

*Exercice 17.* — Exercice d'audition.

Voir tableau  
rythmique des  
exercices de la  
gamme de *do*,  
page 14-15.

Le maître fait chanter par un élève (ou deux élèves) de la classe une mélodie écrite à la planche, en une tonalité connue de l'élève seul (ou des deux élèves). Le reste des élèves, qui ne connaissent pas la tonalité en laquelle est chantée la mélodie, *écoutent* chanter *le* ou *les* solistes. Dès que l'un des auditeurs s'est rendu compte de la tonalité, il se met à chanter la mélodie avec les solistes, dans le ton qu'il a deviné. Cet exercice présente l'avantage de donner de l'émulation aux élèves et de les forcer à écouter très attentivement.

Voir mélodies p. 25-26.

### Mélodies à déchiffrer en *sol*

a)



b)



c)

V VI V IV III II I VII I II I II III II III IV  
V VI V IV III II I VII I II III II I

## Deuxième règle de nuancé

Toutes les notes d'une mélodie ne doivent pas être accentuées avec la même intensité.

Par exemple dans tout passage construit avec une formule rythmique très accentuée, les nuances de crescendo et de decrescendo doivent être plus faibles que si le rythme du morceau est moins accentué.

très nuancé

moins nuancé

Aucun morceau ne doit être déchiffré sans que les élèves n'aient préalablement chanté du *do*<sup>1</sup> au *do*<sup>8</sup>, la gamme de la tonalité de ce morceau et fait suivre le dernier *do* chanté de la tonique.

## Mélodies à chanter

en appliquant la deuxième règle de nuancé.

a)

cre - scen - do cre - scen - do di - mi - nu - en - do  
diminuendo cresc. di - mi - nu - en - do

b)

Musical notation for exercise b) consisting of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth-note patterns. The second staff continues the sequence and ends with a double bar line.

c)

Musical notation for exercise c) consisting of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth-note patterns. The second and third staves continue the sequence and end with a double bar line.

d)

Musical notation for exercise d) consisting of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth-note patterns. The second staff continues the sequence and ends with a double bar line.

e)

Musical notation for exercise e) consisting of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth-note patterns. The second and third staves continue the sequence and end with a double bar line.

\* \* \*

Si dans la succession III-IV de la gamme de *sol* (ces deux degrés sont séparés par un demi-ton naturel) l'on affecte d'un # le degré IV, la distance qui sépare le III du IV ne sera plus d'un demi-ton, mais d'un *ton entier*.

Musical notation showing the scale degrees I, II, III, IV. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G (I), A (II), B (III), and C# (IV). The notes are written as quarter notes, with the final note (C#) being a half note. The degrees are labeled I, II, III, IV below the notes.

*Exercice 1.* — Le maître fera chanter aux élèves la gamme de *sol*, puis la même gamme avec un *do*♯ au lieu d'un *do*, d'abord lentement, puis rapidement; d'abord séparément, puis en enchaînant.



*Exercice 2.* — Le maître chantera une de ces deux gammes aux élèves qui devront deviner ensuite s'il a chanté la gamme ayant un *do*♭ ou celle ayant un *do*♯.

*Exercice 3.* — Le maître fera chanter aux élèves les mélodies de l'exercice 8, page 25, tantôt dans la gamme de *sol*, ayant le *do*♭, tantôt dans celle où l'on a introduit le *do*♯. La note finale sera toujours la tonique.

*Exercice 4.* — Le maître chantera tantôt avec un *do*♯ tantôt avec un *do*♭, l'une ou l'autre des mélodies de l'exercice 8, page 25, sans finir par la tonique et les élèves devront dire ensuite si la mélodie renfermait un *do*♯ ou un *do*♭.

### Gamme de *ré*

Si nous examinons de près cette gamme de *sol* en laquelle nous avons remplacé le *do* par un *do*♯, nous remarquons que l'ordre des tons et demi-tons n'est plus le même que dans la gamme de *sol*.



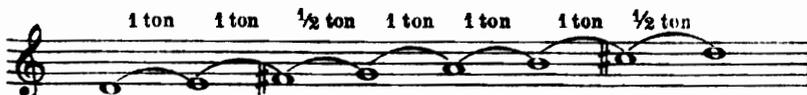
En effet, les tons et demi-tons se succèdent dans l'ordre suivant:

trois tons, un demi-ton, deux tons, un demi-ton

au lieu de se succéder comme dans la mélodie idéale, la gamme majeure:

deux tons, un demi-ton, trois tons, un demi-ton.

Nous obtiendrons la succession idéale en commençant à chanter cette gamme à partir du *ré* (V) que nous prendrons comme tonique (I)



et comme la tonique de cette gamme est *ré*, la gamme sera appelée gamme de *ré*.

Mais nous continuerons à chanter la gamme de *ré* du *do*♯ au *do*♯ (c'est-à-dire du degré VII au degré VII supérieur), seulement, après avoir redescendu la gamme, au lieu de chanter le *do*♯ inférieur (*do*♯<sup>1</sup>) final, nous chanterons le *ré*, qui est la tonique de la gamme de *ré*.



*Nota.* Au lieu de placer le # devant le *do* chaque fois que nous voulons chanter le *do* #, il est convenu que nous placerons une fois pour toutes le # après la clef, dans le troisième espace, de sorte qu'il y aura *deux* # à l'armure.

Gamme de *ré*.



*Exercice 5.* — Le maître chantera de nouveau aux élèves les mélodies de la page 25 et ensuite les élèves devront lui répondre: „Vous avez chanté en *ré* (c'est-à-dire dans la gamme de *ré*), ou en *sol*, ou en *do*,” et ensuite chanter la tonique que le maître a omise.

Les élèves chanteront la gamme de *ré*

en duolets,  
 en triolets,  
 en quadriolets,  
 en sextolets,  
 et en nonolets,

} voir pages 14 - 15.

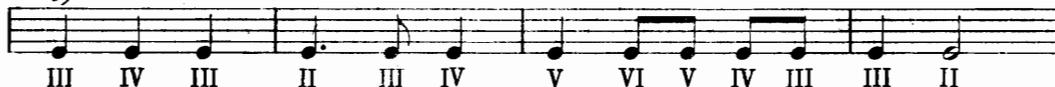
et dans les rythmes du tableau (pages 16 - 21).

Mélodies à déchiffrer en *ré*

a)



b)



c)



### Troisième règle de nuancé

Si dans un trait ascendant, une note est prolongée, elle devra participer au crescendo général. Si la note suivante est plus basse que cette note prolongée, celle-ci sera chantée avec un crescendo suivi d'un decrescendo.

a)

Musical notation for exercise a) in G major, 4/4 time. It consists of three staves. The first staff shows an ascending melodic line with a dotted quarter note on G4 that is held over the second staff. The second staff continues the melody with eighth notes. The third staff shows the continuation of the melody, ending with a quarter rest.

b)

Musical notation for exercise b) in G major, 4/4 time. It consists of two staves. The first staff features a series of eighth-note runs that ascend and then descend. The second staff continues the eighth-note runs, ending with a quarter rest.

c)

Musical notation for exercise c) in G major, 4/4 time. It consists of three staves. The first staff has a series of quarter notes ascending. The second staff continues with quarter notes, some with slurs. The third staff continues the ascending quarter-note pattern, ending with a quarter rest.

d)

Musical notation for exercise d) in G major, 12/8 time. It consists of two staves. The first staff features a series of eighth notes with slurs and accents, some marked with a '2' for a second ending. The second staff continues the eighth-note pattern, ending with a quarter rest.

e)

Musical notation for exercise e) in G major, 4/4 time. It consists of one staff showing a series of eighth notes that ascend and then descend, ending with a quarter rest.

f)

Musical notation for exercise f) in G major, 4/4 time. It consists of one staff showing a series of eighth notes that ascend and then descend, ending with a quarter rest.

## Quatrième règle de nuancé

Lorsqu'une même note est chantée plusieurs fois de suite, sa répétition doit être accompagnée d'un *crescendo*.

The page contains five sets of musical exercises, labeled a) through e), each consisting of two staves of music in G major (one sharp). Exercise a) shows a melodic line with repeated notes and a piano accompaniment. Exercise b) features a melodic line with repeated notes and a piano accompaniment. Exercise c) shows a melodic line with repeated notes and a piano accompaniment. Exercise d) features a melodic line with repeated notes and a piano accompaniment. Exercise e) shows a melodic line with repeated notes and a piano accompaniment. In all exercises, the repeated notes in the melody are marked with a crescendo hairpin.

## Cinquième règle de nuancé

Lorsqu'une note qui est répétée plusieurs fois de suite, ramène la mélodie initiale, le crescendo doit être accompagnée d'un *rallentando*.

a)

b)

c)

d)

The image contains four musical exercises, labeled a) through d), each consisting of two staves of music. Exercise a) features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It includes a triplet of eighth notes and a section marked 'rall.' followed by 'a tempo'. Exercise b) is in the same key signature and time signature, featuring a series of eighth notes. Exercise c) is in the same key signature and time signature, featuring a series of eighth notes. Exercise d) is in the same key signature and time signature, featuring a series of eighth notes. The exercises illustrate the application of the fifth rule of dynamics, which states that when a note is repeated several times in a row, the crescendo should be accompanied by a *rallentando*.

## Gamme de *la*

*Exercice 1.* — Le maître fera chanter la gamme précédente (de *ré*), puis la même gamme avec un IV (*sol*) diésé. Il fera remarquer qu'il y a un ton entier entre le III et le IV, c'est-à-dire un *troisième* ton, qui, dans la mélodie idéale ne se trouve qu'entre le VI et le VII. Le *sol*♯ étant par conséquent le VII, le *la* se trouve être la tonique de cette nouvelle gamme. Les élèves chanteront la gamme de *la* du *do*♯ au *do*♯<sup>8</sup> et chanteront la tonique comme note finale.

*Exercice 2.* — Le maître fera deviner s'il a chanté la gamme de *ré* ou celle de *la*. Après avoir deviné, les élèves chanteront la tonique.

*Exercice 3.* — Le maître fera chanter une des mélodies (*Exercice 8, page 25*), tantôt en *ré*, tantôt en *la*, en la terminant toujours par la tonique.

*Exercice 4.* — Le maître chantera l'une ou l'autre des mélodies (*Exercice 8, page 25*) et les élèves devront deviner les tonalités (*do, sol, ré ou la*).

*Exercice 5.* — Les élèves chanteront la gamme de *la*

en duolets, }  
en triolets, } voir pages 14-15  
en quatriolets, }  
en sextolets, }  
et en nonolets, }

et dans les rythmes du tableau pages 16-21.

### Mélodies à déchiffrer en *la*

a)

Two staves of musical notation for exercise a). The first staff contains a sequence of notes with Roman numerals I, VII, I, II, III, II, I, II, I, II, III below them. The second staff contains a sequence of notes with Roman numerals IV, III, II, III, IV, V, IV, III, II, I, II, I, VII, I below them.

b)

Two staves of musical notation for exercise b). The first staff contains a sequence of notes with Roman numerals I, VII, VI, V, IV, III, IV, V, IV, V, VI, VII, I, II, I, VII, I, II, III, II below them. The second staff contains a sequence of notes with Roman numerals III, II, I, VII, VI, VII, I, VII, VI, V, IV, V, VI, V, VI, VII, I, II, I, VII, I below them.

c)

Two staves of musical notation for exercise c). The first staff contains a sequence of notes with Roman numerals V, VI, VII, I, II, I, VII, VI, VII, I, VII, VI, V below them. The second staff contains a sequence of notes with Roman numerals IV, III, II, III, IV, V, VI, V, VI, VII, I below them.

## Règles générales de phrasé (respiration)

La nature nous force à aspirer avant de commencer à chanter un morceau.

a) Quand le morceau commence sur le temps 4, il faudra donc aspirer sur le temps 3; quand le morceau commence sur le temps 3, on aspirera sur le temps 2, etc.

Mais il y a aussi dans toute composition des moments où l'on doit aspirer, pour diviser la phrase en périodes et rendre la mélodie intelligible. On peut comparer ces moments d'arrêt à des virgules, des points et virgules et des points. Ces endroits sont indiqués dans l'écriture musicale par des silences, des signes de respiration  $\vee$  et des signes d'arrêt de souffle '.

b) Toute note qui précède une respiration ou un arrêt du souffle perd de sa durée, car la note qui suit ne doit jamais être retardée.

c) De même qu'il n'est pas permis de respirer au milieu d'un mot, de même ne peut-on respirer ou arrêter le souffle au milieu d'un rythme.

Exemples d'un rythme (ou groupe rythmique).



d) Il faut aspirer (ou arrêter le souffle) pour marquer la césure entre deux rythmes (groupes rythmiques) consécutifs.

Les élèves apprendront à l'aide de règles générales, dites *règles de phrasé*, à trouver ces césures eux-mêmes et à les indiquer en inscrivant eux-mêmes les  $\vee$  et les '.

*Observation importante.* — Le maître doit insister à chaque leçon sur la stricte observation des lois de la respiration, telles qu'elles sont indiquées dans le cours de gymnastique rythmique. Tout mouvement des épaules doit être interdit pendant l'aspiration. Pendant les exercices de chant, les ceintures et corssets doivent être prohibés, et le corps doit être debout en ligne droite, bien équilibré sur les plantes des deux pieds, légèrement écartés.

L'aspiration doit être faite par un mouvement dilatatoire simultané de l'abdomen et de la cage thoracique. Les épaules restent immobiles.

Voir: *Méthode de gymnastique rythmique, vol. I.*

La voix des enfants ne se développera que si l'on continue à leur faire faire les exercices de respiration aux leçons.

### Première règle de phrasé

Lorsqu'un groupe *rythmique* est textuellement répété, l'on doit respirer ou arrêter le souffle ' avant la répétition. (La succession mélodique peut être différente.)

La dernière note du groupe doit, si elle est sur un temps faible, perdre la moitié de sa valeur.



Les notes soulignées d'une croix perdent de leur valeur.

b)

Exercise b) consists of three staves of music in the key of A major (three sharps). The first staff begins with a treble clef and a key signature of three sharps, followed by a measure with a flat sign. The melody is composed of eighth and quarter notes, with several measures marked with a 'V' above the staff. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns and 'V' markings.

c)

Exercise c) consists of three staves of music in the key of A major (three sharps). The first staff begins with a treble clef and a key signature of three sharps. The melody is composed of quarter and eighth notes, with some rests. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns.

a)

Exercise a) consists of three staves of music in the key of A major (three sharps). The first staff begins with a treble clef and a key signature of three sharps. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some rests. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns.

e)

Exercise e) consists of three staves of music in the key of A major (three sharps). The first staff begins with a treble clef and a key signature of three sharps. The melody is composed of quarter and eighth notes, with some rests. The second and third staves continue the melodic line with similar rhythmic patterns.

## Sixième règle de nuancé et première règle de phrasé

Lorsqu'un même groupe mélodique et rythmique est répété deux fois de suite, il faudra non seulement respirer avant la répétition, mais aussi chanter cette répétition en la nuancant différemment que l'on a nuancé le groupe la première fois. Si l'on a chanté le premier groupe *forte*, l'on chantera sa répétition *piano* et vice versa.

a)

Exercise a) consists of two staves of music in a major key. The first staff contains four groups of notes, each starting with a dynamic marking: *p*, *f*, *p*, and *f*. The second staff contains four groups of notes, each starting with a dynamic marking: *f*, *p*, *pp*, and *p*. Vertical lines with a 'v' mark the beginning of each group, and horizontal lines above the notes indicate phrasing.

b)

Exercise b) consists of two staves of music in a major key. The first staff contains two groups of notes, each starting with a dynamic marking: *f* and *p*. The second staff contains two groups of notes, each starting with a dynamic marking: *f* and *p*. Vertical lines with a 'v' mark the beginning of each group, and horizontal lines above the notes indicate phrasing.

c)

Exercise c) consists of two staves of music in a major key. The first staff contains six groups of notes, each starting with a dynamic marking: *mf*, *p*, *mf*, *p*, *p*, and *f*. The second staff contains six groups of notes, each starting with a dynamic marking: *p*, *p*, *p*, *p*, *p*, and *f*. Vertical lines with a 'v' mark the beginning of each group, and horizontal lines above the notes indicate phrasing.

d)

Exercise d) consists of two staves of music in a major key. The first staff contains four groups of notes, each starting with a dynamic marking: *p*, *p*, *p*, and *p*. The second staff contains four groups of notes, each starting with a dynamic marking: *p*, *p*, *p*, and *p*. Vertical lines with a 'v' mark the beginning of each group, and horizontal lines above the notes indicate phrasing.

e)

Exercise e) consists of two staves of music in a major key. The first staff contains four groups of notes, each starting with a dynamic marking: *p*, *p*, *p*, and *p*. The second staff contains four groups of notes, each starting with a dynamic marking: *p*, *p*, *p*, and *p*. Vertical lines with a 'v' mark the beginning of each group, and horizontal lines above the notes indicate phrasing.

f)

Exercise f) consists of two staves of music in a major key. The first staff contains four groups of notes, each starting with a dynamic marking: *p*, *p*, *p*, and *p*. The second staff contains four groups of notes, each starting with a dynamic marking: *p*, *p*, *p*, and *p*. Vertical lines with a 'v' mark the beginning of each group, and horizontal lines above the notes indicate phrasing.

g)

Exercise g) consists of two staves of music in a major key. The first staff contains four groups of notes, each starting with a dynamic marking: *p*, *p*, *p*, and *p*. The second staff contains four groups of notes, each starting with a dynamic marking: *p*, *p*, *p*, and *p*. Vertical lines with a 'v' mark the beginning of each group, and horizontal lines above the notes indicate phrasing.

h)

Exercise h) consists of two staves of music in a major key. The first staff contains four groups of notes, each starting with a dynamic marking: *p*, *p*, *p*, and *p*. The second staff contains four groups of notes, each starting with a dynamic marking: *p*, *p*, *p*, and *p*. Vertical lines with a 'v' mark the beginning of each group, and horizontal lines above the notes indicate phrasing.

i)

Exercise i) consists of two staves of music in a major key. The first staff contains four groups of notes, each starting with a dynamic marking: *p*, *p*, *p*, and *p*. The second staff contains four groups of notes, each starting with a dynamic marking: *p*, *p*, *p*, and *p*. Vertical lines with a 'v' mark the beginning of each group, and horizontal lines above the notes indicate phrasing.



Exception à la première règle de phrasé.

Quand un rythme mélodique se trouve répété plusieurs fois à la fin d'un morceau, l'on ne doit pas respirer entre les répétitions.



Cinquième règle de nuancé a).

Toute répétition d'un rythme mélodique doit, si elle se trouve à la fin d'un morceau, être accompagnée d'un rallentando et dans les mouvements lents, d'un diminuendo;

Rallentando veut dire en ralentissant.



Accelerando veut dire en accélérant.

Dans un mouvement rapide, la répétition d'un rythme à la fin d'un morceau peut être accompagnée d'un accelerando.



## Gamme de *mi*

*Exercice 1.*— Le maître fait chanter la gamme précédente (commençant par *do* #), puis la même gamme avec un IV diésé. Le IV diésé, ayant formé le troisième ton entier, doit être le VII. Les élèves trouveront eux-mêmes le nom de la tonique de la nouvelle gamme et la chanteront comme note finale. Armure de la gamme de *mi*:



*Exercice 2.*— Le maître fera deviner, s'il a chanté la gamme de *la* ou de *mi*.

*Exercice 3.*— Le maître fera chanter une mélodie (*Exercice 8*, page 25.) tantôt en *la*, tantôt en *mi*.

*Exercice 4.*— Le maître chante une des mélodies (*Exercice 8*, page 25.) et les élèves devinent la tonalité (*do, sol, ré, la* ou *mi*).

*Exercice 5.*— Les élèves chanteront la gamme de *mi*

en duolets	} voir pages 14-15
en triolets	
en quadriolets	
en sextolets	
et en nonolets	

et dans un des rythmes du tableau (pages 16-21).

## Mélodies à déchiffrer en *mi*

a)

b)

c)

## Septième règle de nuancé

Toute reprise d'une mélodie à l'aide d'une préparation, doit être précédée d'un *rallentando*.

a)

The exercise consists of three staves of music in G major. The first staff begins with a melodic phrase marked with a *v* (accrescendo) and a *3* (triple). The second staff continues the phrase with another *v* marking. The third staff shows the phrase being repeated after a *rallentando* marking, followed by a *v* and *a tempo* marking. The exercise concludes with a double bar line.

b)

The exercise consists of three staves of music in G major. The first staff begins with a melodic phrase marked with a *v*. The second staff continues the phrase with another *v* marking. The third staff shows the phrase being repeated after a *rallentando* marking, followed by a *v* and *a tempo* marking. The exercise concludes with a double bar line.

## Huitième règle de nuancé

a) Lorsqu'une mélodie se termine par une série de notes de même durée et que les dernières notes de cette série sont des degrés conjoints, il faut que ces dernières notes soient *piquées*.

b) Si ces degrés précèdent le retour de la mélodie, ils doivent être accompagnés d'un *rallentando*.

a) A chanter sur a

1.

The exercise consists of three staves of music in G major. The first staff shows a melodic phrase starting with a *v* marking, followed by a vocal line starting with 'a' and 'etc.'. The second staff continues the melodic phrase with another *v* marking. The third staff shows the phrase being repeated after a *rallentando* marking, followed by a *v* marking. The exercise concludes with a double bar line.

2.  
a. etc.

3.

b) A chanter sur a

1.

rall. a tempo

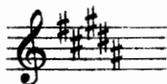
2.



### Gamme de *si*

*Exercice 1.*— Le maître fait chanter la gamme de *mi*, puis la même gamme avec le IV diésé. Les élèves trouveront la nouvelle tonique (d'après les procédés précédemment exposés) et la chanteront comme note finale.

Armure de la gamme *si*:



*Exercice 2.*— Le maître fera deviner s'il a chanté la gamme de *mi* ou celle de *si*.

*Exercice 3.*— Le maître fera chanter une des mélodies (pages 25-26) tantôt en *mi*, tantôt en *si*.

*Exercice 4.*— Le maître chantera une des mélodies (pages 25-26) et fera deviner la tonalité (*do, sol, ré, la, mi* ou *si*).

*Exercice 5.*— Les élèves chanteront la gamme de *si*

en duolets	} voir pages 14-15
en triolets	
en quadriolets	
en sextolets	
en nonolets	

et dans les rythmes du tableau (pages 16-21).

### Mélodies à déchiffrer en *si*



b)

c)

### Neuvième règle de nuancé

Lorsqu'un trait aboutit à la reprise d'une mélodie dont les premières sont de durée deux fois plus longues, le rallentando des dernières notes du trait devra être si grand que ces dernières notes deviendront de double valeur.

Un trait est une série de notes de même durée

### Règle de phrasé à combiner avec la neuvième règle de nuancé

Lorsqu'un thème est ramené par un trait composé de notes de durée moins longue que la première note du thème, il ne faudra respirer qu'après la première (ou la deuxième) note du thème.

a)

### Gamme de *fa* #

*Exercice 1.* — Le maître fait chanter la gamme de *si*, puis la même gamme avec le IV diésé. Les élèves trouveront la nouvelle tonique et la chanteront comme note finale.

Armure de la gamme de *fa* # :

*Exercice 2.* — Le maître fait deviner s'il a chanté la gamme de *si*, ou celle de *fa* #.

*Exercice 3.* — Le maître fait chanter une mélodie (pages 25-26) tantôt en *si*, tantôt en *fa* #.

*Exercice 4.* — Le maître chante l'une ou l'autre des mélodies (pages 25-26) et fait deviner la tonalité (*do, sol ré, la, mi, si* ou *fa* #).

*Exercice 5.* — Les élèves chanteront la gamme de *fa* #

en duolets  
en triolets  
en quadriolets  
en sextolets  
et en nonolets

} voir pages 14-15

ainsi que dans les rythmes des pages 16-21.

### Mélodies à déchiffrer en *fa* #

a)



b)



c)



### Dixième règle de nuancé

Dans un morceau construit sur des notes de durée inégale (♩ ♪ ♫ ♮) si l'on rencontre une série de notes *ascendantes* de durée *égale*, il faudra accentuer fortement chacune de ces notes.

a)

Two staves of musical notation in treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), and 2/4 time signature. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a fermata and a 'v' marking. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns and 'v' markings.

b)

Two staves of musical notation in treble clef, key signature of three sharps, and 2/4 time signature. The first staff features a melody with quarter and eighth notes, including a fermata and a 'v' marking. The second staff continues with a similar melodic line and 'v' markings.

c)

Two staves of musical notation in treble clef, key signature of three sharps, and 2/4 time signature. The first staff shows a melody with eighth and sixteenth notes, ending with a fermata and a 'v' marking. The second staff continues the exercise with 'v' markings.

d)

Two staves of musical notation in treble clef, key signature of three sharps, and 2/4 time signature. The first staff contains a melody with quarter and eighth notes, ending with a fermata and a 'v' marking. The second staff continues with 'v' markings.

## Gamme de *do* #

*Exercice 1.* — Le maître fait chanter la gamme de *fa* #, puis la même gamme avec le IV diésé, qui par conséquent sera le VII de la nouvelle tonalité. Les élèves désigneront la tonique et la chanteront comme note finale.

Armure de la gamme de *do* #:



*Exercice 2.* — Le maître fera deviner s'il a chanté la gamme de *fa* # ou celle de *do* #.

*Exercice 3.* — Le maître fera chanter une mélodie (pages 25-26) tantôt en *fa* #, tantôt en *do* #.

*Exercice 4.* — Le maître chantera une mélodie (pages 25-26) et fera deviner la tonalité (*do, sol, ré, la, mi, si, fa* # ou *do* #).

*Exercice 5.* — Les élèves chanteront la gamme de *do* #

en duolets  
en triolets  
en quadriolets } voir pages 14-15  
en sextolets  
et en nonolets

ainsi que dans les rythmes des pages 16-21.

## Mélodies à déchiffrer en *do* #

a)



b)



c)



## Onzième règle de nuancé

a) Lorsqu'un trait mélodique descendant amène le retour d'un thème au caractère fort, puissant, il faudra chanter ce trait en crescendo, malgré la règle indiquée précédemment (page 22).



b) Lorsqu'un trait mélodique ascendant amène le retour d'un thème doux (*pp*) il faudra chanter ce trait en decrescendo, malgré la règle indiquée précédemment (page 22).



Musical score for piano, five staves. Key signature: three sharps (F#, C#, G#). The first staff has a treble clef and contains a melody with accents (v) and a fermata. The second staff has a treble clef, starts with *pp*, and includes accents and a fermata. The third staff is labeled *b) pp leggiero* and features a more active melody with accents. The fourth and fifth staves continue the piece with various rhythmic patterns and accents.

### Douzième règle de nuancé

Toute série de notes isolées dans des mesures renfermant des silences et terminant un morceau, doit être interprétée avec un *rallentando* des silences.

Musical score illustrating the 12th rule of dynamics with two examples, *a)* and *b)*. Both examples are in treble clef with a key signature of three sharps. Example *a)* shows a series of notes with rests, where the rests are marked with a fermata. Example *b)* shows a similar series of notes with rests, also marked with a fermata, demonstrating the *rallentando* effect on the silences.

c)

La gamme de *do* # a sept #, c'est-à-dire autant de dièses que de degrés.  
 Lorsqu'on change le *demi-ton* III-IV, *mi* # - *fa* #, en *ton* diatonique, de façon à ce que le III-IV devienne VI-VII d'une nouvelle tonalité, l'on se voit forcé de re-diéser le *fa* #, qui doit se trouver un demi-ton plus haut.

Le signe pour ce double-dièse est x.

Le *fa* x jouant le rôle de sensible, l'on se trouvera donc dans la gamme de *sol* #.

REMARQUE. — La gamme de *do* a 0 #

"	<i>do</i> #	a 7 #	
"	<i>sol</i>	a 1 #	..... (VII = <i>fa</i> #).
"	<i>sol</i> #	a 1 + 7 = 8 #	(VII = <i>fa</i> x).
"	<i>ré</i>	a 2 #	..... (VII = <i>do</i> #).
"	<i>ré</i> #	a 2 + 7 = 9 #	(VII = <i>do</i> x).
"	<i>la</i>	a 3 #	..... (VII = <i>sol</i> #).
"	<i>la</i> #	a 3 + 7 = 10 #	(VII = <i>sol</i> x), etc.

L'on n'a pas l'habitude d'écrire des mélodies entières dans une tonalité qui renferme des double-dièses. Cependant les modulations (voir le chapitre sur *la modulation*) peuvent amener quelques mesures écrites en des tonalités renfermant 8, 9, 10 dièses, et il est par conséquent utile de les connaître.

a)

b)



### Changements de mesure

**RÈGLE.** La barre de mesure doit toujours être placée devant la note la plus accentuée d'une phrase mélodique.

C'est dire qu'elle ne tombe pas toujours régulièrement, de deux en deux, de trois en trois ou de quatre en quatre temps. L'amour de la régularité a cependant poussé les auteurs classiques à maintenir la même mesure d'un bout à l'autre d'un morceau. Et c'est ainsi qu'est née la *syncope*, qui est une anomalie au point de vue *métrique*, en ce qu'elle force à accentuer un temps faible, à diminuer l'accentuation d'un temps fort et à ne pas placer la barre de mesure devant une note fortement accentuée. Mais l'accentuation de la syncope est une accentuation *pathétique* et comme telle, a sa raison d'être.

C'est ainsi que l'exemple suivant:



pourrait, au point de vue métrique, être à la rigueur noté de la façon suivante:



et que l'exemple:



pourrait, au point de vue métrique, être écrit ainsi:



mais avec le second procédé d'écriture disparaîtrait l'accentuation du temps fort qui précède la syncope, alors que cette accentuation, en vertu de la règle suivante, ne doit pas être supprimée.

La *syncope* est, l'on s'en souvient, la prolongation d'un temps faible sur le temps suivant:



Le temps faible doit par conséquent, être accentué:



**RÈGLE.** *L'accentuation pathétique peut atténuer mais non supprimer l'accentuation métrique.*

Il se présente souvent des cas équivoques dans lesquels l'on peut hésiter sur la place exacte de la barre de mesure.

C'est ainsi que la mélodie suivante a été mesurée de façon différente par trois musiciens de réel mérite et d'indiscutable compétence.

Version A. 

Version B. 

Version C. 

Mais toute hésitation disparaît dès que l'on place des paroles sous la mélodie. En effet, la place de la barre de mesure dans la mélodie avec paroles a été indiquée par le théoricien Mattis Lussy d'une façon définitive, et la règle suivante ne peut être discutée: *La barre de mesure se place devant la note qui souligne la syllabe la plus importante d'un vers.*

Par conséquent, la mélodie ci-dessus doit, si elle est accompagnée de paroles, être scandée de la façon suivante:



### Exemples de mélodies avec changements de mesure

a) 

b)

Two staves of music in G major. The first staff contains a melodic line with eighth-note patterns and a final half note. The second staff contains a bass line with eighth-note patterns and a final half note.

c)

Two staves of music in D major. The first staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The second staff contains a bass line with eighth-note patterns and a final quarter note.

d)

Two staves of music in F# major. The first staff contains a melodic line with quarter notes and eighth notes. The second staff contains a bass line with eighth-note patterns and a final quarter note.

e)

Two staves of music in D major. The first staff contains a melodic line with quarter notes and eighth notes, including a trill marked with a 'v'. The second staff contains a bass line with quarter notes and eighth notes.

f)

Four staves of music in D major. The first two staves contain a melodic line with eighth-note patterns. The last two staves contain a bass line with eighth-note patterns, each marked with a triplet '3'.

*g)*

Exercise g) consists of three staves of music in G major (one sharp). The first staff begins with a treble clef and a G-clef. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. The key signature is G major.

*h)*

Exercise h) consists of three staves of music in A major (two sharps). The first staff begins with a treble clef and an A-clef. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. The key signature is A major.

*i)*

Exercise i) consists of three staves of music in G major (one sharp). The first staff begins with a treble clef and a G-clef. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. The key signature is G major.

*j)*

Exercise j) consists of three staves of music in A major (two sharps). The first staff begins with a treble clef and an A-clef. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. The key signature is A major.

The image displays a musical score for rhythmic gymnastics exercises, organized into four groups labeled k), l), m), and n). Each group consists of two staves of music. The key signature for all exercises is three sharps (F#, C#, G#). Exercise k) features a melody with eighth and sixteenth notes and a bass line with eighth notes. Exercise l) has a melody with eighth notes and a bass line with eighth notes and rests. Exercise m) consists of a melody with eighth notes and a bass line with eighth notes and rests. Exercise n) features a melody with eighth notes and a bass line with eighth notes and rests. The exercises are designed to be performed in time with a metronome, as indicated by the instruction in the text below.

Le maître citera un vers aux élèves et leur demandera d'en désigner la (ou les) syllabe la plus forte, puis il mettra le vers en musique en plaçant la (ou les) barre de mesure devant la (ou les) syllabe désignée.

*Nota.* On se souvient (voir les accentuations métriques, rythmiques et pathétiques. *Gymnastique rythmique*. Vol. II) que la dernière syllabe d'un vers masculin et l'avant dernière d'un vers féminin sont toujours fortes.

Puis encore, ayant fait analyser au point de vue de l'accentuation les paroles d'une chanson populaire connue, le maître placera les barres de mesures avant les syllabes les plus accentuées et démontrera la fausseté de l'écriture musicale courante de la dite chanson.

Par exemple, citons le quatrain bien connu:

Au clair de la lune,  
Mon ami Pierrot,  
Prête-moi ta plume,  
Pour écrire un mot.

Ce sont évidemment les syllabes lūne, rôt, plūme et môt, qui doivent être le plus énergiquement accentuées et précédées par conséquent de la barre de mesure.

Musical notation for the quatrain. The first line shows the melody for "Au clair de la lune, Mon a - mi Pier -". The second line shows the melody for "rot, Prê - te - moi ta plu - mē, Pour é - crire un mot." Both lines have a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes, with accents (^) placed above the syllables "lūne", "rôt", "plūme", and "môt".

Alors que dans la plus grande partie des recueils de chants populaires, l'on trouvera la notation erronée suivante:

Musical notation for the quatrain, showing an incorrect accentuation. The first line shows the melody for "Au clair de la lune, Mon a - mi Pier - rot,". The second line shows the melody for "Prê - te - moi ta plu - me, Pour é - crire un mot." Both lines have a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes, but the accents (^) are placed above the syllables "lūne", "Pierrot", and "mot", which is incorrect according to the text.

avec l'accentuation fausse des syllabes: <sup>^</sup>Au clair de la lune, <sup>^</sup>Mon ami Pierrot, <sup>^</sup>Pour écrire un mot.

## Les Gammes bémolisées

Si dans la succession I<sup>a</sup>-VII (en descendant) de la gamme de *do* (ces deux degrés sont séparés par un demi-ton naturel) l'on affecte d'un *b* le degré VII, la distance qui sépare le I du VII ne sera plus d'un demi-ton, mais d'un ton entier.



**Exercice 1.**— Le maître fera chanter aux élèves la gamme de *do*, puis la même gamme avec un *si<sup>b</sup>* au lieu d'un *si*, d'abord lentement, puis rapidement; d'abord séparément, puis en enchaînant.



**Exercice 2.**— Le maître chantera une de ces deux gammes aux élèves qui devront deviner ensuite s'il a chanté la gamme ayant un *si<sup>h</sup>* ou celle ayant un *si<sup>b</sup>*.

**Exercice 3.**— Le maître fera chanter aux élèves les mélodies suivantes, tantôt dans la gamme de *do*, ayant le *si<sup>h</sup>*, tantôt dans celle, où l'on a introduit le *si<sup>b</sup>*. Il fera remarquer que la gamme avec un *b* semble inachevée, et qu'une nouvelle tonique est à chercher, qui servira de note finale.

**Exercice 4.**— Le maître chantera tantôt avec un *si<sup>b</sup>*, tantôt avec un *si<sup>h</sup>* l'une ou l'autre des mélodies ci-dessus et les élèves devront dire ensuite, si la mélodie renfermait un *si<sup>b</sup>* ou un *si<sup>h</sup>*.

Si cet exercice est trop difficile pour l'un ou l'autre des élèves on le fera précéder par les exercices suivants a) b) c) d)



## Mélodies

à chanter tantôt en *do*, tantôt en *fa*



3.



Exercise 3 consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including some triplets. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns.

4.



Exercise 4 consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a mix of quarter and eighth notes. The second staff continues the melody with more complex rhythmic figures.

5.



Exercise 5 consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns.

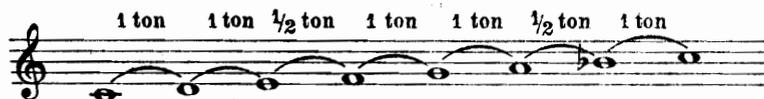
6.



Exercise 6 consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a mix of quarter and eighth notes. The second and third staves continue the melody with more complex rhythmic figures.

### Gamme de *fa*

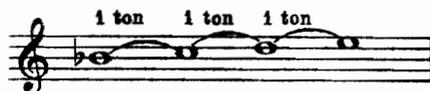
Si nous examinons de près cette gamme de *do* en laquelle nous avons remplacé le *si* par un *sib*, nous remarquons que l'ordre de tons et demi-tons n'est plus le même que dans la gamme de *do*.



The diagram shows a single staff of music with a treble clef. It illustrates the interval sequence of the Fa major scale: 1 ton, 1 ton, 1/2 ton, 1 ton, 1 ton, 1/2 ton, 1 ton. The notes are connected by curved lines (arcs) to show the intervals between them.

En effet, l'on cherche d'abord en vain les trois tons entiers, qui se trouvent entre le IV et le VII de la mélodie idéale.

Mais on les trouvera en répétant la gamme, à partir du *do*°.



Il est prouvé que le *si*♭ joue le rôle de IV; nous avons chanté la gamme de *fa* et pour la terminer l'on chantera le *fa* au lieu du *do*.



Mais nous continuerons à chanter la gamme du *do* au *do* (c'est-à-dire du degré V au degré V inférieur); avec la tonique à la fin au lieu du *do* final.



*Nota.*—Au lieu de placer le ♭ devant le *si* chaque fois que nous voulons chanter le *si*♭, il est convenu que nous placerons une fois pour toutes le ♭ après la clef, sur la troisième ligne:



*Exercice 5.*— Le maître chantera de nouveau aux élèves les mélodies de la page 59 et ensuite les élèves devront lui répondre: „Vous avez chanté en *fa* (c'est-à-dire dans la gamme de *fa*) ou en *do*“; puis chanter la tonique.

*Exercice 6.*— Les élèves chanteront la gamme de *fa*

en duolets,  
en triolets,  
en quadriolets,  
en sextolets,  
et en nonolets, } voir pages 14 - 15

puis en des rythmes du tableau pages 16 - 21.

### Mélodies à déchiffrer en *fa*

Jusqu'ici ces mélodies ne renfermaient que des degrés conjoints. A partir de la gamme de *fa* elles renfermeront des degrés disjoints.

Pour éviter qu'on ne monte par exemple du I au V au lieu de descendre et vice versa, nous écrivons la série complète I - VII qui se trouve dans l'étendue de la voix avec des chiffres plus petits que ceux de la série incomplète, qui se trouve au-dessous; la série incomplète, qui se trouve au-dessus de la série complète sera écrite avec un petit 8, en haut à côté (II<sup>8</sup>).

Exemple:

1.

VII I II III IV V VI VII I<sup>8</sup> II<sup>8</sup> III<sup>8</sup>

2.

IV V VI VII I II III IV V VI VII I<sup>8</sup>

a)

I III V VI V II III IV III II I II III II III V I<sup>8</sup> VII VI V III VI V IV III II I

b)

V IV III VI VII I II I V IV II III I VI V VII I

c)

V V IV III I II V VII VI V IV II III I III II IV

III V IV VI V VI VI IV III II I

Nous avons dit que les respirations et les arrêts du souffle sont comparables aux *points* et aux *virgules*. Après chaque *point*, l'on respire.

Une phrase musicale doit finir par la tonique, sans quoi elle semblerait inachevée. A la fin d'une mélodie l'on devra forcément toujours respirer.

Mais il y a des phrases qui sont divisées par des virgules aux endroits où une *partie* de ce que l'on veut dire est achevée. L'on respire après une virgule. Une partie d'une phrase musicale s'appelle période. Une phrase est généralement divisée en deux périodes. A la fin d'une période, l'on devra toujours respirer.

La fin de la première de deux périodes n'a *pas* lieu sur la tonique; elle préfère le V (ou encore le VII et le II).

Si une phrase de deux périodes a une durée de quatre mesures, chaque période en durera 2.

Si la phrase a une durée de huit mesures, chacune de ses périodes en durera 4.

Si la phrase a une durée de six mesures, chacune de ses périodes en durera 3, etc.

En d'autres termes, il est bon que les périodes qui divisent les phrases soient coupées d'une façon *symétrique*.

Loi de symétrie. Voir plus loin le chapitre des pentacordes harmoniques.

## Deuxième règle de phrasé

Toute note finale, que ce soit d'un rythme, d'une période ou d'une phrase, est suivie d'un silence, d'une respiration ou d'un arrêt de souffle.

Toute note finale perd une nuance de sa sonorité, sauf celle qui est en même temps note finale d'un crescendo. Voir page 10

The image contains three groups of musical notation, labeled a), b), and c), each on a single staff in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat).  
Group a) shows a single staff with a melody consisting of quarter and eighth notes. There are two 'V' marks above the staff, indicating phrasing points. The first 'V' is above the 5th measure, and the second is above the 9th measure.  
Group b) shows a single staff with a melody consisting of quarter and eighth notes. There are three 'V' marks above the staff, indicating phrasing points. The first 'V' is above the 3rd measure, the second is above the 6th measure, and the third is above the 9th measure.  
Group c) shows a single staff with a melody consisting of quarter and eighth notes. There are two 'V' marks above the staff, indicating phrasing points. The first 'V' is above the 3rd measure, and the second is above the 6th measure.

### Troisième règle de phrasé

Il faut faire précéder et suivre d'une respiration tout groupe de notes chantées après la fin d'une période ou d'une phrase mélodique et qui n'a pour but que de *remplir la mesure*.

1° Si ce groupe de notes relie une période à la période suivante, il prend le nom de *soudure*.

2° S'il termine une phrase, il prend le nom de *remplissage final*.

A musical staff in G major (one sharp) showing a melodic line. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The final group of notes (C4, D4, E4, F4, G4) is marked with a 'V' and labeled 'remplissage final'.

A musical staff in G major labeled 'a)'. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The final group of notes (C4, D4, E4, F4, G4) is marked with a 'V' and labeled 'soudure'.

A musical staff in G major showing a melodic line. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The final group of notes (C4, D4, E4, F4, G4) is marked with a 'V' and labeled 'soudure'.

A musical staff in G major labeled 'b)'. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The final group of notes (C4, D4, E4, F4, G4) is marked with a 'V' and labeled 'soudure'.

A musical staff in G major showing a melodic line. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The final group of notes (C4, D4, E4, F4, G4) is marked with a 'V' and labeled 'soudure'.

A musical staff in G major showing a melodic line. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The final group of notes (C4, D4, E4, F4, G4) is marked with a 'V' and labeled 'soudure'.

A musical staff in G major labeled 'c)'. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The final group of notes (C4, D4, E4, F4, G4) is marked with a 'V' and labeled 'soudure'.

A musical staff in G major showing a melodic line. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The final group of notes (C4, D4, E4, F4, G4) is marked with a 'V' and labeled 'soudure'.

A musical staff in G major showing a melodic line. The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The final group of notes (C4, D4, E4, F4, G4) is marked with a 'V' and labeled 'soudure'.

d)

e)

### Gamme de *si<sup>b</sup>*

*Exercice 1.* — Le maître fera chanter la gamme de *fa*, puis la même gamme avec le VII bémolisé. Il fera remarquer que l'on trouvera la succession des trois tons entiers à partir du VII bémolisé, ce qui prouve que ce VII est devenu le IV d'une nouvelle gamme et que par conséquent la tonique se trouve trois degrés plus bas.

Armure de la gamme de *si<sup>b</sup>*:

*Exercice 2.* — Le maître chantera une des deux gammes de *fa* ou de *si<sup>b</sup>* aux élèves qui devront deviner ensuite quelle a été la gamme chantée.

*Exercice 3.* — Le maître fera chanter aux élèves une des mélodies des pages 25-26 tantôt en *fa*, tantôt en *si<sup>b</sup>*.

*Exercice 4.* — Le maître chantera une des mélodies des pages 25-26, et les élèves devront deviner la tonalité *do*, *fa* ou *si<sup>b</sup>*.

*Exercice 5.* — Les élèves chanteront la gamme de *si<sup>b</sup>*

en duolets  
en triolets  
en quatriolets  
en sextolets  
et en nonolets



voir pages 14 - 15

et en des rythmes du tableau, pages 16 - 21.

### Méodies à déchiffrer en *si<sup>b</sup>*

a)

I<sup>s</sup> VII I<sup>s</sup> I III<sup>s</sup> II<sup>s</sup> I<sup>s</sup> I VI II<sup>s</sup> VI V II III  
I<sup>s</sup> VI IV<sup>s</sup> III<sup>s</sup> II<sup>s</sup> VI IV II V III<sup>s</sup> I<sup>s</sup> VII VI IV<sup>s</sup> V III<sup>s</sup> IV II<sup>s</sup> I<sup>s</sup>

b)

I<sup>s</sup> II<sup>s</sup> I<sup>s</sup> VII I<sup>s</sup> II<sup>s</sup> V IV<sup>s</sup> VI III<sup>s</sup> V IV III II  
VII V IV<sup>s</sup> III<sup>s</sup> VI II<sup>s</sup> VII IV III I<sup>s</sup> VII I<sup>s</sup>

c)

III V VI V IV II<sup>s</sup> VII I<sup>s</sup> III<sup>s</sup> IV VI V III<sup>s</sup> II<sup>s</sup> VII V III IV III<sup>s</sup> II<sup>s</sup> IV III<sup>s</sup> I<sup>s</sup>

### Quatrième règle de phrasé

Lorsqu'une même note est répétée une fois, il y a (sauf exception, page 71) entre cette note et sa répétition un silence, une respiration ou un arrêt du souffle.

Cette règle est plus forte que celle d'après laquelle on doit respirer avant la répétition d'un rythme (voir exemple *b*, page 67, seconde ligne.)

*Lorsque c'est la première note d'un rythme, d'une période ou d'une phrase, elle doit être piquée.*

*Exemple a)* La première note se trouve sur un temps faible, la deuxième sur un temps fort.

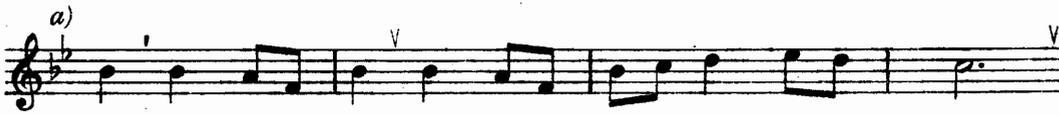
*Exemple b)* La première note se trouve sur un temps fort, la deuxième sur un temps faible.



D'une manière générale, la répétition de la note sera plus forte que la note même, qu'elle se trouve sur un temps fort ou sur un temps faible.

Si c'est le temps fort, exemple *a)*, il deviendra plus ou moins exagéré.

Si c'est le temps faible, exemple *b)*, c'est un accent d'ordre pathétique, qui par conséquent sera exécuté avec plus d'emphase.



## Gamme de *mi*<sup>b</sup>

*Exercice 1.* — Le maître fera chanter la gamme précédente, puis la même gamme avec le VII bémolisé, qui jouera dès lors le rôle de IV dans la nouvelle gamme. Les élèves nommeront la tonique et la chanteront à la fin de la nouvelle gamme.

Armure de la gamme de *mi*<sup>b</sup>:



*Exercice 2.* — Le maître chantera une des deux gammes de *si*<sup>b</sup> et de *mi*<sup>b</sup>, et les élèves devront en deviner la tonique.

*Exercice 3.* — Les élèves chanteront une des mélodies (pages 25-26) tantôt en *si*<sup>b</sup>, tantôt en *mi*<sup>b</sup>.

*Exercice 4.* — Le maître chantera une des mélodies (pages 25-26) et les élèves devineront la tonalité (*do*, *fa*, *si*<sup>b</sup> ou *mi*<sup>b</sup>).

*Exercice 5.* — Les élèves chanteront la gamme de *mi*<sup>b</sup>.

en duolets

en triolets

en quadriolets

en sextolets

en nonolets

} voir pages 14 - 15

ainsi qu'en les rythmes du tableau (pages 16 - 21).

## Mélodies à déchiffrer en *mi*<sup>b</sup>

a)



b)



c)



La note finale d'un rythme ou d'une période, est souvent reprise comme première note du rythme suivant ou de la période suivante. Il y aura toujours une respiration ou un arrêt du souffle entre la note et sa répétition, selon la règle déjà connue, d'après laquelle il faut toujours respirer (sauf exception, page 71,) entre:

- 1° un rythme
  - 2° une note
- } et sa répétition.

La note peut se trouver sur le temps faible et sa répétition sur le temps fort.

La note peut se trouver sur le temps fort et sa répétition sur le temps faible.

Les deux notes peuvent se trouver sur deux temps forts.

Les deux notes peuvent se trouver sur deux temps faibles.

*Nota.* — Temps fort et temps faible peuvent toujours être lus comme *partie forte* ou *partie faible* d'un temps.



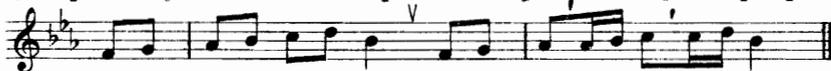
b) La même période décomposée en plusieurs rythmes par le moyen de reprise de la note.



c) Le premier rythme de la même période décomposé en deux rythmes plus petits.



d) Le premier rythme de la deuxième période décomposé en trois rythmes plus petits.



La note et sa répétition sont notes *finale* et *initiale* de deux rythmes ou de deux notes consécutives.





### Gamme de *lab*

*Exercice 1.* — Le maître fera chanter la gamme précédente, puis la même gamme avec le VII bémolisé. Les élèves trouveront la tonique et la chanteront comme note finale.

Armure de la gamme de *lab*:



*Exercice 2.* — Le maître chante une des deux gammes de *mi<sup>b</sup>* et *lab*, et les élèves en devinent la tonique.

*Exercice 3.* — Les élèves chantent une des mélodies des pages 25-26 tantôt en *mi<sup>b</sup>*, tantôt en *lab*.

*Exercice 4.*— Le maître chante une des mélodies des pages 25 - 26 et les élèves en devinent la tonalité (*do, fa, sib, mi<sup>b</sup> et lab*).

*Exercice 5.*— Les élèves chanteront la gamme de *lab*

en duolets,  
 en triolets,  
 en quatriolets,  
 en sextolets,  
 et en nonolets,

} voir pages 14 - 15

ainsi qu'en des rythmes du tableau (pages 16 - 21).

Mélodies à déchiffrer en *lab*.

a)

I<sup>s</sup> V<sup>s</sup> III<sup>s</sup> I<sup>s</sup> II<sup>s</sup> V II<sup>s</sup> VII IV III I<sup>s</sup> V V<sup>s</sup> III<sup>s</sup> II<sup>s</sup>

IV<sup>s</sup> VI IV<sup>s</sup> III<sup>s</sup> V IV II<sup>s</sup> IV I<sup>s</sup> III II V<sup>s</sup> III<sup>s</sup> IV<sup>s</sup> VII I<sup>s</sup>

b)

III<sup>s</sup> II<sup>s</sup> I<sup>s</sup> III<sup>s</sup> V IV<sup>s</sup> III<sup>s</sup> I<sup>s</sup> III<sup>s</sup> II V<sup>s</sup> III<sup>s</sup> VI IV<sup>s</sup> II<sup>s</sup> I<sup>s</sup> II<sup>s</sup> III<sup>s</sup>

II<sup>s</sup> IV III VI V<sup>s</sup> IV<sup>s</sup> I<sup>s</sup> III<sup>s</sup> II<sup>s</sup> III<sup>s</sup> V<sup>s</sup> VI IV II<sup>s</sup> IV<sup>s</sup> III<sup>s</sup> V I<sup>s</sup>

c)

V<sup>s</sup> V IV<sup>s</sup> VII I<sup>s</sup> III II V V<sup>s</sup> IV<sup>s</sup> III<sup>s</sup> VI IV<sup>s</sup> II<sup>s</sup> III<sup>s</sup>

II III IV V<sup>s</sup> III<sup>s</sup> II<sup>s</sup> I<sup>s</sup> VI II<sup>s</sup> IV<sup>s</sup> VI V III<sup>s</sup> IV II<sup>s</sup> V VII I<sup>s</sup>

Exceptions à la quatrième règle de phrasé (page 66).

Il y a quelques cas dans lesquels on *ne respirera* pas entre une note et sa répétition.

Dans ces mêmes cas il ne sera pas question non plus d'exagérer une accentuation naturelle, ni de mettre un accent pathétique sur une note naturellement faible.

*Première exception.* — Quand les deux notes représentent une terminaison féminine, que ce soit d'un rythme, d'une période ou d'une phrase.



*Seconde exception.* — Quand ces deux notes ne sont pas une terminaison féminine, ne se trouvent pas au commencement d'un rythme, d'une période ou d'une phrase et ne représentent pas non plus la note finale et la note initiale de deux rythmes ou de deux périodes consécutives.



### Gamme de *réb*.

*Exercice 1.*— Le maître fera chanter la gamme précédente, puis la même gamme avec le VII bémolisé. Les élèves trouveront la tonique et la chanteront comme note finale.

Armure de la gamme de *réb*:

*Exercice 2.*— Le maître chante une des deux gammes de *lab* et *réb* et les élèves en devinent la tonique.

*Exercice 3.*— Les élèves chantent une des mélodies des pages 25-26 tantôt en *lab*, tantôt en *réb*.

*Exercice 4.*— Le maître chante une des mélodies des pages 25-26 et les élèves en devinent la tonalité (*do, fa, sib, mib, lab* ou *reb*).

*Exercice 5.*— Les élèves chantent la gamme de *réb*

en duolets  
en triolets  
en quatriolets  
en sextolets  
et en nonolets

} Voir pages 14-15

ainsi qu'en des rythmes du tableau, pages 16-21.

### Méodies à déchiffrer en ré<sup>b</sup>.

a)

I III IV III II III I V I<sup>s</sup> VII VI III<sup>s</sup> IV I<sup>s</sup> III IV III II VI VII II

IV III II I II III IV VI V I<sup>s</sup> III VI II VI VII II<sup>s</sup> III II IV VI VI III V II<sup>s</sup> I<sup>s</sup>

b)

I<sup>s</sup> VII I<sup>s</sup> VII VI V III VI II V IV III I II

I<sup>s</sup> II<sup>s</sup> V I<sup>s</sup> VII VI V III I<sup>s</sup> VI II<sup>s</sup> IV II<sup>s</sup> III VI II VII III<sup>s</sup> I<sup>s</sup>

c)

I<sup>s</sup> VI IV II V III VII I IV II VI IV I<sup>s</sup> III<sup>s</sup> II

II<sup>s</sup> VII V III VI IV I II VII VI V II<sup>s</sup> V I<sup>s</sup>

### Troisième exception à la quatrième règle de phrasé (page 66).

Lorsque la note et sa répétition constituent une formule rythmique qui se répète, il ne faut pas respirer entre la note et sa répétition.

*Nota:* — Il ne faut pas confondre la formule rythmique ci-dessus avec la formule suivante:

en laquelle nous voyons une note répétée, représentant la note finale et la note initiale de deux rythmes consécutifs.

a)

b)

Two staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff contains a melodic line with a fermata over the second measure and accents (v) over the first, third, and fifth measures. The second staff contains a bass line with an accent (v) over the second measure.

c)

Two staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff contains a melodic line with accents (v) over the second and fourth measures. The second staff contains a bass line with accents (v) over the first, third, and fifth measures.

d)

Three staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff contains a melodic line with eighth-note patterns. The second and third staves contain bass lines with eighth-note patterns.

e)

Three staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff contains a melodic line with dotted rhythms. The second and third staves contain bass lines with eighth-note patterns.

f)

Three staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff contains a melodic line with eighth-note patterns. The second and third staves contain bass lines with eighth-note patterns.

L'on trouvera dans les exercices suivants des exemples d'une note et sa répétition ne se trouvant ni au commencement ni à la fin d'un rythme, et n'étant pas non plus la note finale et la note initiale de deux rythmes consécutifs. L'on ne respire pas entre ces deux notes.

a)

b)

c)

d)

### Gamme de sol<sup>b</sup>.

*Exercice 1.*— Le maître fera chanter la gamme précédente, puis la même avec le VII bémolisé. Les élèves trouveront la tonique et la chanteront comme note finale.

Armure de la gamme de sol<sup>b</sup>:

*Exercice 2.* — Le maître chantera une de ces deux gammes et les élèves devineront la tonique.

*Exercice 3.* — Les élèves chanteront une des mélodies des pages 25-26 tantôt en *réb* tantôt en *solb*.

*Exercice 4.* — Le maître chantera une des mélodies des pages 25-26 et les élèves devineront la tonalité (*do, fa, sib, mib, lab, réb* ou *solb*).

*Exercice 5.* — Les élèves chanteront la gamme de *solb*

en duolets	} Voir pages 14-15
en triolets	
en quadriolets	
en sextolets	
et en nonolets	

et en des rythmes du tableau des pages 16-21.

### Mélodies à déchiffrer en *solb*.

a)



b)



c)



### Treizième règle de nuancé.

a) Dans un rythme de deux notes liées, de même durée et représentant deux différents degrés, les deux notes se trouvent toujours dans la proportion *fort-faible* . Cela dérive de la règle que la dernière note d'un rythme perd de sa sonorité.

Par conséquent, même si la dernière note d'un rythme de deux notes liées, se trouve sur un temps fort ou comparativement fort, elle perd suffisamment de sa force pour devenir la plus faible des deux notes consécutives.

b) Si, par contre, les deux notes forment un groupe naturel fort-faible,



la note déjà faible ne perd point de sonorité; c'est plutôt la note forte qui sera appuyée davantage b).

Dans les morceaux de caractère gai, la dernière des deux notes reliées par un signe de liaison, sera légèrement piquée.



a)

b)

c)

### Gamme de *dob.*

*Exercice 1.* — Le maître fera chanter la gamme précédente, puis la même avec le VII bémolisé. Les élèves trouveront la tonique et la chanteront comme note finale.

Armure de la gamme de *dob.*:

*Exercice 2.* — Le maître chantera une de ces deux gammes, et les élèves devineront la tonique.

*Exercice 3.* — Les élèves chanteront une des mélodies (pages 25-26) tantôt en *so**l***, tantôt en *do**b***.

*Exercice 4.* — Le maître chantera une des mélodies (pages 25-26) et les élèves devineront la tonalité (*do, fa, sib, mi♭, lab, ré♭, sol♭* ou *dob*).

*Exercice 5.* — Les élèves chanteront la gamme de *dob*

en duolets,	} voir pages 14-15
en triolets,	
en quadriolets,	
en sextolets	
et en nonolets	

puis en des rythmes du tableau pages 16-21.

### Mélodies à déchiffrer en *dob*.

a)

b)

c)

### Cinquième règle de phrasé.

Lorsqu'à la suite d'une série de notes, composée de degrés conjoints ou de petits intervalles, il se trouve un grand intervalle (à la distance de cinq ou six degrés), il faut respirer avant la seconde note de cet intervalle.

Cette règle ne s'applique qu'aux mouvements lents et n'est pas usitée dans les premières notes d'un morceau.

*Intervalle* est l'expression pour la distance qui se trouve entre deux degrés dis-joints.

a)

### Sixième règle de phrasé.

Si une série de notes conjointes (ou petits intervalles) aboutit à un grand intervalle dont les deux notes constituent un groupe isolé à terminaison *féminine* et sont de plus longue durée que les notes précédentes, il faudra respirer *après* la dernière note du grand intervalle.

The image contains three sets of musical notation, labeled b), c), and d). Each set consists of two staves of music. Example b) shows a melodic line with a series of eighth notes, followed by a group of notes marked with a 'V' (anacrusis). Example c) shows a similar pattern with a group of notes marked with a 'V'. Example d) shows a melodic line with a group of notes marked with a 'V'. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

## L'Anacrouse \*)

### Septième règle de phrasé.

Lorsqu'un groupe de notes, mélodique ou rythmique, formant une *levée*, se retrouve plus tard au cours de la mélodie, on doit le faire précéder d'une respiration ou d'un arrêt du souffle. Ce groupe de notes s'appelle *anacrouse*.

Example a) shows a melodic line with a group of notes marked with a 'V' (anacrusis). The notes are grouped into four segments, each starting with a 'V' and followed by a horizontal line. The segments are labeled 'levée' and 'anacrouse'.

\*) A recommander tout spécialement l'important travail de M. Mattis Lussy, sur l'*Anacrouse*. (Heugel, éditeur, Paris 26<sup>is</sup>, rue Vivienne.)



Cette règle de l'anacrouse est *plus forte* que la règle de phrasé déjà connue: qu'il faut respirer entre une note placée sur un temps fort et la répétition de la même note sur le temps faible suivant.

Ainsi dans l'exemple suivant:



La note répétée de cet exemple est donc une terminaison féminine. Voir page 72.

il ne faudra pas respirer aux endroits marqués d'une croix et où une note placée sur un temps fort est suivie de la répétition de la même note sur le temps faible. En effet cette répétition est suivie de la première note de l'anacrouse, et il faut absolument respirer avant cette première note.

## Exercices.

Les élèves déchiffreront les mélodies suivantes en respirant avant chaque anacrouse.



Exercise e) consists of two staves of music in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The first staff begins with a fermata over the first measure, followed by a series of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody with eighth notes and quarter notes, ending with a fermata over the final measure. There are 'v' markings above the second and fourth measures of the first staff, and above the second measure of the second staff.

Les élèves détermineront eux-mêmes les endroits où il faut respirer.

Exercise a) consists of two staves of music in a key signature of three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp) and a common time signature. The first staff begins with a fermata over the first measure, followed by a series of quarter and eighth notes. The second staff continues the melody with quarter and eighth notes, ending with a fermata over the final measure.

Exercise e) consists of two staves of music in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The first staff begins with a fermata over the first measure, followed by a series of eighth and quarter notes. The second staff continues the melody with eighth notes and quarter notes, ending with a fermata over the final measure.

Dans l'exemple suivant les endroits où il faut respirer changent selon que l'anacrouse est d'une, de deux ou de trois croches.

Exercise f) consists of five staves of music in a key signature of two sharps (F-sharp, C-sharp) and a common time signature. The first staff begins with a fermata over the first measure, followed by a series of quarter and eighth notes. The subsequent staves continue the melody with quarter and eighth notes, ending with a fermata over the final measure.



*k)*

Two staves of music in G major (one sharp). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody consists of eighth and quarter notes, ending with a double bar line.

*l)*

Two staves of music in B-flat major (two flats). The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The melody consists of eighth and quarter notes, ending with a double bar line.

*m)*

Two staves of music in G major (one sharp). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody consists of quarter and eighth notes, ending with a double bar line.

*n)*

Three staves of music in G major (one sharp). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody consists of quarter and eighth notes, ending with a double bar line.

*o)*

Two staves of music in G major (one sharp). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody consists of eighth and quarter notes, ending with a double bar line.

*p*)

*2*)

*3*)

*4*)

*5*)

Il arrive souvent que l'anacrouse ne figure pas comme levée au commencement d'un morceau, et qu'on la rencontre seulement au cours de la mélodie.

*a*)

ai. acrouse

V

V

b) anacrouse

c) anacrouse

d) anacrouse

\* \* \*

La gamme de  $do^b$  a 7  $b$ , c'est-à-dire autant de  $b$  que de degrés.

Lorsque l'on change le demi-ton (VIII) I - VII en ton diatonique, de sorte que le I - VII devient V - IV d'une nouvelle tonalité, l'on se voit forcé de re-bémoliser le  $si^b$ , qui doit se trouver un demi-ton plus bas.

Le signe pour ce double bémol est  $bb$ .

Le  $si^{bb}$  jouant le rôle de IV, on se trouvera donc dans la gamme de  $fa^b$ .

REMARQUE. La gamme de  $do$  a 0  $b$   
 "  $do^b$  a 7  $b$   
 "  $fa$  a 1  $b$  ..... (IV =  $si^b$ )  
 "  $fa^b$  a 1 + 7 = 8  $b$  (IV =  $si^{bb}$ )  
 "  $si^b$  a 2  $b$  ..... (IV =  $mi^b$ )  
 "  $si^{bb}$  a 2 + 7 = 9  $b$  (IV =  $mi^{bb}$ )  
 "  $mi^b$  a 3  $b$  ..... (IV =  $la^b$ )  
 "  $mi^{bb}$  a 3 + 7 = 10  $b$  (IV =  $la^{bb}$ ) etc. etc.

Il n'est pas dans les habitudes des compositeurs d'écrire un morceau dans une tonalité renfermant des double bémols. Cependant les modulations (voir volume III) peuvent amener quelques mesures écrites en des tonalités de 8, 9, 10 bémols, et il est utile de les connaître.

Voir des exemples plus faciles à la fin de ce volume.

a)

b)

c)

d)

### Tableau des gammes majeures.

do majeur

Série des gammes diésées.

sol

ré

Série des gammes bémolisées.

fa

si b

GAMMES DIÈSÉES.

la

mi

si

fa#

do#

GAMMES BÉMOLISÉES.

mi b

la b

ré b

sol b

do b

Exercices dans tous les tons.

Exercice I.

1. Le maître chante une gamme qu'il ne désigne pas aux élèves, et s'arrête sur le do<sup>1</sup> final; les élèves doivent ensuite remonter la gamme en chantant jusqu'à ce qu'ils aient trouvé la tonique.

Exemple. Le maître chante:

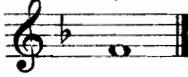
Les élèves chantent:

2. Même exercice que le précédent, mais le maître s'arrête sur le do<sup>2</sup>, et les élèves redescendent ensuite à la tonique.

Exemple. Le maître:

Les élèves:

3. Même exercice que les précédents, mais les élèves, au lieu de chanter à haute voix, en montant ou en descendant la série de degrés conjoints qui conduisent à la tonique, se contenteront de les chanter *mentalement* et attaqueront la tonique directement.

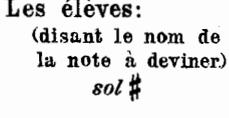
*Exemple a) — Le maître:*  *Les élèves:* 

*b) Le maître:*  *Les élèves:* 

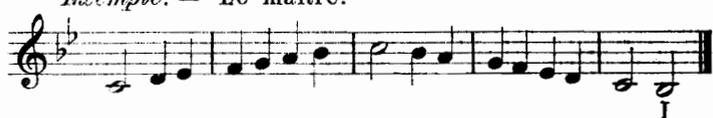
4. Le maître, au lieu de chanter lui-même la gamme à faire deviner, la fera chanter par un élève ou par un groupe d'élèves, et les élèves auditeurs chanteront ensuite la tonique.

5. Le maître, après avoir chanté aux élèves la gamme de *do*, leur chante une gamme quelconque qu'il ne leur désigne pas. Les élèves répéteront cette gamme et en désigneront ensuite la tonalité.

6. Le maître, après avoir chanté aux élèves une gamme qu'il leur désigne, leur chante une note quelconque de cette gamme, et les élèves doivent dire le nom de cette note.

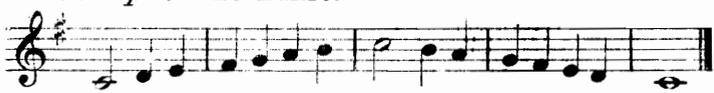
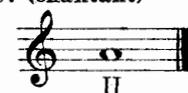
*Exemple. — Le maître:*  *Les élèves:* (disant le nom de la note à deviner) *sol #* 

7. Le maître, après avoir chanté aux élèves une gamme qu'il leur désigne, leur demande de chanter telle ou telle note dont il leur dit le nom.

*Exemple. — Le maître:*  *Chantez le mi. Les élèves:* (chantant) 

*Nota.* — Dans les exercices 6 et 7, le maître, au lieu de chanter lui-même la gamme, peut la faire chanter par les élèves. De même dans les exercices suivants.

8. Le maître, après avoir chanté aux élèves une gamme qu'il ne désigne pas, leur demande de *se figurer* (sans la chanter) la tonique de cette gamme, puis de chanter la sus-tonique (II).

*Exemple. — Le maître:*  *Les élèves: (chantant)* 

9. Idem que le précédent, mais après avoir *pensé* à la tonique, les élèves chantent la médiate (III).

*Exemple.* — Le maître:



Les élèves.

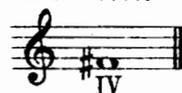


10. Idem, mais les élèves chantent le IV.

*Exemple.* — Le maître:



Les élèves.

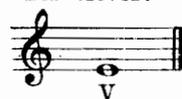


11. Idem, mais les élèves chantent le V.

*Exemple.* — Le maître:



Les élèves.

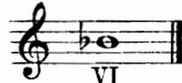


12. Idem, mais les élèves chantent le VI.

*Exemple.* — Le maître:



Les élèves.



13. Idem, mais les élèves chantent le VII.

*Exemple.* — Le maître:



Les élèves.



etc. etc.

14. Le maître, après avoir désigné une gamme aux élèves, leur demande de désigner *instantanément* le degré qu'occupe la note *la* (ou la note *mi*, ou n'importe quelle autre note) dans la gamme désignée.

*Exemple.* — Le maître: Quel degré occupe la note *mi* dans le ton de *ré*?

Les élèves: le II.

Le maître: Et la même note *mi* dans le ton de *la*?

Les élèves: le V.

Le maître: Et dans le ton de *fa*?

Les élèves: le VII.

etc. etc.

15. Le maître après avoir désigné une note aux élèves, leur demande, dans quelles gammes on peut la trouver.

*Exemple.* — Le maître: Dans quelle gamme trouve-t-on la note ré comme degré I?.....

Les élèves: Dans la gamme de ré.

Le maître: Et dans quelle gamme comme degré II?.....

"	"	"	"	III?.....	"	"	"	"	"	en <i>do</i> .
"	"	"	"	IV?.....	"	"	"	"	"	en <i>si<sup>b</sup></i> .
"	"	"	"	V?.....	"	"	"	"	"	en <i>la</i> .
"	"	"	"	VI?.....	"	"	"	"	"	en <i>sol</i> .
"	"	"	"	VII?.....	"	"	"	"	"	en <i>fa</i> .
"	"	"	"		"	"	"	"	"	en <i>mi<sup>b</sup></i> .

## Exercice II

1. Après avoir monté et descendu une gamme quelconque sans avoir terminé par la tonique, chantez la succession de degrés I, II, III.

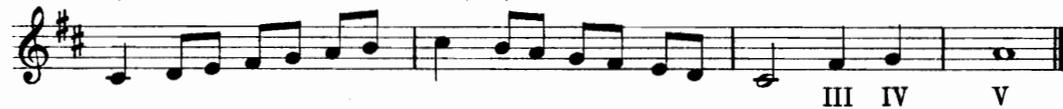
*Exemple.*



2. Après avoir monté et descendu une gamme quelconque, sans terminer par la tonique, chantez la succession de degrés II, III, IV.



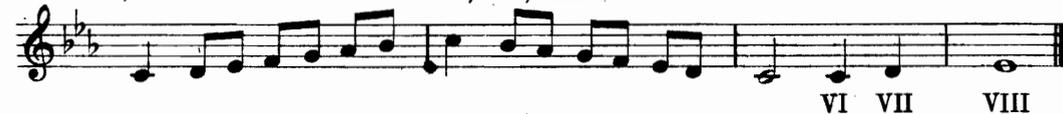
3. Idem, mais avec la succession III, IV, V.



4. Idem, mais avec la succession IV, V, VI.



5. Idem, mais avec la succession VI, VII, VIII.



6. Refaites tous les exercices précédents en sens contraire. III, II, I; — IV, III, II; V, IV, III; — VI, V, IV; — VII, VI, V; — et II, I, VII.

7. Refaites tous les exercices précédents, mais en chantant les degrés dans l'ordre suivant: III, I, II; - IV, II, III; - V, III, IV; - VI, IV, V; - VII, V, VI; - et II, VII, I.

8. Après que les élèves ont monté et redescendu une gamme quelconque, le maître chante des notes prises au hasard, et les élèves doivent deviner leur nom et leur degré. Le maître donnera le conseil aux élèves de *penser* par degrés conjoints à partir du *do*<sup>1</sup> ou du *do*<sup>2</sup> jusqu'à la note dont on cherche le nom.

*Règle.* - Tout saut doit être fait en *pensant* par degrés conjoints.

9. Après avoir monté et redescendu une gamme quelconque, sans la terminer par la tonique, faites chanter par les élèves les successions de degrés suivantes:

- a) II - IV - I || b) II - IV - VI || c) III - II - V || d) V - III - II ||  
e) V - II - III || f) IV - I - III || g) IV - VII - VI || h) V - III - VI ||  
i) V - VI - III || j) VI - II - III || k) VI - III - II || l) II - VII - V ||  
m) VII - II - III etc. etc.

### Exercice III

*Le maître*, après avoir chanté plusieurs fois la gamme du *do* au *do*:

a) Montez du *do* jusqu'au *si*, puis attaquez la tonique (sur le temps suivant).

Exemple en *fa*.



e) Montez du *do* au *mi*, puis chantez la tonique.



b) Montez du *do* au *la*, puis chantez la tonique.



f) Montez du *do* au *ré*, puis chantez la tonique.



c) Montez du *do* au *sol*, puis chantez la tonique.



g) Après avoir monté la gamme du *do* au *do*, redescendez du *do*<sup>2</sup> au *si*, puis chantez la tonique.

Exemple en *sol*.



d) Montez du *do* au *fa*, puis chantez la tonique.

Exemple en *si*<sup>b</sup>.



h) Redescendez du *do* au *la*, puis chantez la tonique.

en *mi*



i) Redescendez du *do* au *sol*, puis chantez la tonique.

en *la*



k) Redescendez du *do* au *mi*, puis chantez la tonique.

en *si $\flat$*



j) Redescendez du *do* au *fa*, puis chantez la tonique.

en *si*



l) Redescendez du *do* au *ré*, puis chantez la tonique (sur le temps suivant).



- Ainsi dans toutes les gammes. -

## Exercice IV

a) Montez une gamme quelconque du *do* au *si*, puis chantez la *sensible* suivie de la *tonique* (sur les deux temps suivants, comme terminaison féminine).



b) Montez une gamme quelconque du *do* au *la*, puis du *do* au *sol*, puis du *do* au *fa*, puis du *do* au *mi*, puis du *do* au *ré*, et après chaque dernière note chantée, attaquez la *sensible* de la gamme, suivie de la *tonique*.

Exemples:



c) Après avoir monté la gamme du *do* au *do*, redescendez du *do* au *si*, puis chantez la *sensible* suivie de la *tonique* (sur les deux temps suivants, comme terminaison féminine).



d) Après avoir monté une gamme quelconque du *do* au *do*, redescendez du *do* au *la*, puis au *sol*, puis au *fa*, puis au *mi*, puis au *ré*, et, après la dernière note chantée, attaquez la *sensible*, puis la *tonique* de la gamme.

Exemples:



## Exercice V

Après avoir monté une gamme quelconque du *do* au *do*, redescendez du *do* au *si*, puis au *la*, puis au *sol*, puis au *fa*, puis au *mi*, puis au *ré*, et, après la dernière note chantée, attaquez la *sus-tonique*, suivie de la *tonique* (sur les deux temps suivants, comme terminaison féminine).

Exemples:





### Exercice VI

Montez la gamme du *do* au *do*, du *do* au *si*, du *do* au *la*, du *do* au *sol*, du *do* au *fa*, du *do* au *mi*, du *do* au *ré* et, après la dernière note chantée, attaquez la *sus-tonique* de la gamme suivie de la *tonique* (sur les deux temps suivants, comme terminaison féminine).

Exemples:



### Exercice VII

Chantez les gammes de la même manière que dans les exercices précédents et attaquez après la dernière note chantée les groupes de notes suivants:

a) La *sus-dominante*, suivie de la *sensible* et de la *tonique* (sur les deux temps suivants: .

Exemples:

Seven musical examples in treble clef, each showing a scale with various accidentals and articulation marks. The examples are:

- Example 1: C major scale, ascending and descending, with '+' marks under the final notes.
- Example 2: C major scale, ascending and descending, with '+' marks under the final notes.
- Example 3: C major scale, ascending and descending, with '+' marks under the final notes.
- Example 4: C major scale, ascending and descending, with '+' marks under the final notes.
- Example 5: C major scale, ascending and descending, with '+' marks under the final notes.
- Example 6: C major scale, ascending and descending, with '+' marks under the final notes.
- Example 7: C major scale, ascending and descending, with '+' marks under the final notes.

[Répétez le même exercice en montant la gamme du *do* au *si*, puis du *do* au *la*, puis du *do* au *sol*, puis du *do* au *fa*, puis du *do* au *mi*, puis du *do* au *ré*, et attaquant ensuite directement le groupe de notes formé par la sus-dominante, la sensible et la tonique.]

b) Attaquez la *médiate*, suivie de la *sus-tonique* et de la *tonique*.

Exemples:

Four musical examples in treble clef, each showing a specific scale pattern with articulation marks. The examples are:

- Example 1: C major scale, ascending and descending, with '+' marks under the final notes.
- Example 2: C major scale, ascending and descending, with '+' marks under the final notes.
- Example 3: C major scale, ascending and descending, with '+' marks under the final notes.
- Example 4: C major scale, ascending and descending, with '+' marks under the final notes.



[Répétez le même exercice en montant la gamme du *do* au *si*, puis du *do* au *la*, etc. etc., et en attaquant ensuite directement le groupe de notes composé de la *médiant*e, la *sus-tonique* et la *tonique* (sur les trois temps suivants )].

c) Attaquez la *dominante*, suivie de la *sus-dominante*, la *sensible* et la *tonique*.

Exemples:



[Répétez le même exercice, en montant la gamme du *do* au *si*, puis du *do* au *la*, etc. etc., et en attaquant directement ensuite le groupe de notes composé de la *domi*-*nante*, *sus-dominante*, *sensible* et *tonique* (sur les trois temps suivants )].

d) Attaquez la *sous-dominante* suivie de la *médiant*e, la *sus-tonique* et la *tonique*.

Exemples:

Seven musical examples in treble clef, each showing a scale of eighth notes followed by a group of four notes marked with '+' signs. The examples are in various keys: 1) D major (two sharps), 2) B-flat major (two flats), 3) C major (no sharps or flats), 4) D major (two sharps), 5) B-flat major (two flats), 6) B-flat major (two flats), 7) B-flat major (two flats).

[Répétez le même exercice en montant la gamme du *do* au *si*, puis du *do* au *la*, etc. etc. et en attaquant directement ensuite le groupe de notes formé par la *sous-dominante*, la *médiate*, la *sus-tonique* et la *tonique*.]

e) Attaquez la *sous-dominante*, la *dominante*, la *sus-dominante*, la *sensible* et la *tonique* (autrement dit les quatre notes de l'intervalle de *triton*, suivies de la tonique ♪♪♪♪).

Exemples:

Four musical examples in treble clef, each showing a scale of eighth notes followed by a group of four notes marked with '+' signs. The examples are in various keys: 1) B-flat major (two flats), 2) B-flat major (two flats), 3) D major (two sharps), 4) B-flat major (two flats).



[Répétez le même exercice en montant la gamme du *do* au *si*, puis du *do* ou *la*, etc. etc. et en attaquant directement ensuite le groupe de notes formé par la *sous-dominante*, la *dominante*, la *sus-dominante*, la *sensible* et la *tonique*.]

*f*) Attaquez la *dominante*, la *sous-dominante*, la *médiate*, la *sus-tonique* et la *tonique*. (♩ ♩ ♩ ♩)



[Répétez le même exercice en montant la gamme du *do* au *si*, puis du *do* au *la*, etc. etc. et en attaquant directement ensuite le groupe de notes formé par la *dominante*, la *sous-dominante*, la *médiate*, la *sus-tonique* et la *tonique*.]

RÈGLE. La succession de degrés IV, V, VI et VII de la gamme (trois tons entiers) doit absolument être suivie à son tour, en montant du degré I, en descendant du degré III.

Exemple en *do* majeur:



Exception: Dans une marche mélodique, elle peut rester sans solution (Voir pages suivantes).

## Exercice VIII

Après avoir chanté une gamme quelconque, l'élève chantera la succession IV, V, VI et VII, suivie de sa résolution, d'abord en descendant, puis en montant.

Exemple:



Le même exercice est à faire en sens inverse; il faudra le terminer par la tonique.



## Marches mélodiques tonales

L'on appelle *marche mélodique* la répétition, un ou plusieurs degrés plus haut ou plus bas, d'un fragment mélodique appelé: *modèle*, ou *thème*, ou *motif*.

Prenons comme exemple le modèle:



Nous ferons de ce modèle:

1<sup>o</sup> Une marche mélodique par *seconde ascendante*, en le répétant (identiquement quant à la succession de ses notes, mais en restant dans la même tonalité) un degré plus haut dans la deuxième mesure que dans la première, un degré plus haut dans la troisième mesure que dans la seconde, etc.

Exemple:



2<sup>o</sup> Une marche mélodique par *seconde descendante* en le répétant un degré plus bas dans la deuxième mesure, puis dans la troisième, un degré plus bas que dans la deuxième, etc.

Exemple:



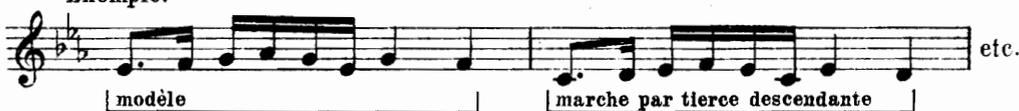
3<sup>o</sup> Une marche par tierce *ascendante* en le répétant deux degrés plus haut dans chaque mesure suivante.

Exemple:



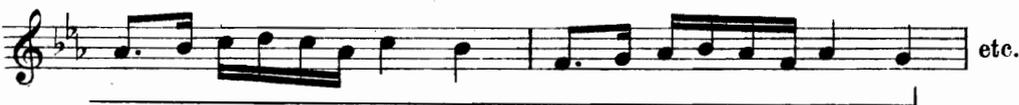
4<sup>o</sup> Une marche par tierce *descendante* en le répétant deux degrés plus bas dans chaque mesure.

Exemple:



*Nota.* — Lorsqu'au cours de la marche, le motif dépasse le *mi*<sup>2</sup> ou descend trop bas, l'élève devra, s'il veut continuer la marche, répéter auparavant la période trop haute ou trop basse, une octave plus bas ou plus haut. C'est ainsi que dans le n<sup>o</sup> 4, le peu d'étendue de sa voix ne lui permettant pas de continuer la marche descendante du modèle, il devra répéter la seconde mesure une octave plus haut, puis il continuera la marche descendante.

Exemple:



5<sup>o</sup> Les marches par quarts ou quintes ascendantes et descendantes sont plus rarement chantables par des voix non étendues. L'on trouvera plus loin des exemples spécialement combinés pour être répétés en marches de quarte et quinte.

Seconde peut être la „dicorde“ ou bien „seconde“.

Une seconde est l'intervalle existant entre deux degrés conjoints.



Une tierce celui qui existe entre une note et celle placée deux degrés plus haut.



Une quarte celui qui existe entre une note et celle placée trois degrés plus haut.



Une quinte est l'intervalle existant entre une note et celle placée quatre degrés plus haut.



Une sixte est l'intervalle existant entre une note et celle placée cinq degrés plus haut.



Une septième est l'intervalle existant entre une note et celle placée six degrés plus haut.



L'étude des intervalles est réservée pour le 3<sup>m</sup>e volume de la 5<sup>e</sup> partie de la *Méthode*.

6° Le maître peut faire enchaîner directement la marche ascendante d'un modèle à la marche descendante d'une même mélodie.

### Modèles pour des marches ascendantes et descendantes par seconde et tierce

This section contains 15 musical examples, labeled a) through o), arranged in seven rows. Each example consists of two staves of music. The first staff of each pair shows an ascending march, and the second staff shows a descending march. The examples are written in various keys: a) and c) in B-flat major; b) in B-flat major; d) and f) in D major; e) in D major; g) in B-flat major; h) in B-flat major; i) in D major; j) in B-flat major; k) in D major; l) in B-flat major; m) in D major; n) in D major; o) in B-flat major; p) in D major; q) in D major; r) in B-flat major; s) in B-flat major; t) in D major.

### Modèles pour des marches ascendantes par quarte et quinte

This section contains 5 musical examples, labeled a) through e), arranged in two rows. Each example consists of two staves of music. The first staff of each pair shows an ascending march by fourth intervals, and the second staff shows an ascending march by fifth intervals. The keys are: a) B-flat major; b) D major; c) B-flat major; d) D major; e) B-flat major.



Modèles pour des marches descendantes par quarte et quinte  
(ou par quinte et quarte)



### Exercice IX

Le maître chante aux élèves une mélodie dans un ton quelconque qu'il ne leur désigne pas. Puis il leur donne la note *do* et leur demande de chanter la succession *do, ré, mi, fa, sol, la, si, do*, (ou la succession contraire) sans penser à une gamme quelconque, mais en cherchant simplement à rester sous l'influence de la mélodie qu'on vient de leur chanter. — Forcément, s'ils ont subi cette influence, la succession *do, ré, mi, fa, sol, la, si, do*, (ou la succession contraire) qu'ils auront chantée, sera la gamme de la tonalité à laquelle appartenait la mélodie chantée par le maître.

Exemple. — Le maître chante:



Les élèves, auxquels le maître donne le *do* 1.



## Exercice X

Le maître fait transposer dans une autre tonalité, les petites phrases mélodiques suivantes; l'élève ayant d'abord le modèle sous les yeux, puis transposant par cœur.

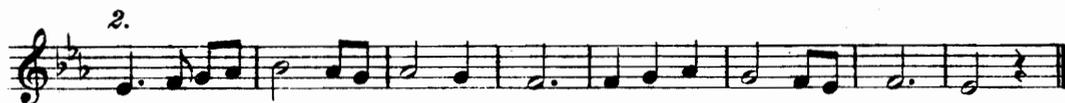
1.



Le même en *mi* majeur.

A transposer *plus haut* en *lab*, *la* naturel, *sib*, *si*♯, et *plus bas* en *fa*♯, *fa*♮, *mi*, *mi*♭, *ré*, *ré*♭ et *do* majeurs.

2.



A transposer *plus haut* en *mi*♯, *fa*, *fa*♯, *sol*♭, *sol*, *lab*, *la*♮, et *plus bas* en *ré*, *ré*♭, *do*, *si* et *sib*.

3.



A transposer *plus haut* en *mi*♭, *mi*♮, *fa*, *fa*♯, *sol*♭, *sol*, *lab*, *la*♮, et *plus bas* en *ré*♭, *do*♯, *do*, *si*, *sib*.

4.



A transposer *plus haut* en *mi*♭, *mi*♮, *fa*, *fa*♯, *sol*, *lab*, *la*♮, et *plus bas* en *ré*♭, *do*, *si* et *sib*.

5.



A transposer *plus haut* en *fa*, *fa*♯, *sol*, *lab*, *la*♮ et *plus bas* en *mi*♭, *ré*, *do*♯, *si*, *sib*.

6.



A transposer *plus haut* en *sol*, *lab*, *la*♮, *sib*, *si* et *plus bas* en *fa*♮, *mi*, *mi*♭.

7.



A transposer *plus haut* en *do*♭ et *plus bas* en *la*, *lab*, *sol*, *sol*♭, *fa*, *mi*, *mi*♭, *ré*, *ré*♭.



A transposer *plus haut* en *fa, fa#, sol, lab, lah* et *plus bas* en *ré, réb, do#, doh, si, sib*.



A transposer *plus haut* en *sol, sol#, lab, lah, sib, sih* et *plus bas* en *mi, mib, ré, réb, do, do#, si, sib*.



A transposer *plus haut* en *sib, sih, doh, doh, do#* et *plus bas* en *sol#, solh, fa#, fah, mi, mib, ré, réb*.



A transposer *plus haut* en *lab, lah, sib, sih, do, do#, réb* et *plus bas* en *fa#, fah, mi, mib, ré, réb, do, do#, si, sib*.



A transposer *plus haut* en *réb, réh, mi, mih, fa, fa#* et *plus bas* en *si, sib, la, lab, sol#, solh, solb, fa#*.

### NOTA

L'ordre des exercices qui précèdent (pages 90 à 107) est tout à fait arbitraire. Le maître les fera étudier au moment où ses élèves lui paraîtront assez avancés pour en retirer quelque utilité. Leur étude pourra être continuée concurremment à celle des exercices renfermés dans les volumes suivants.

# Mémoires faciles

pour l'application des règles de *nuancé* et de *phrasé*  
contenues dans ce volume



Première règle de nuancé (page 22).

*a)*



*b)*



*c)*



*d)*

Three staves of musical notation in treble clef, G major. The first staff begins with a dynamic marking *d)*. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs.

Deuxième règle de nuancé (page 29).

*a)*

Three staves of musical notation in treble clef, G major. The first staff begins with a dynamic marking *a)*. The music features a continuous eighth-note pattern.

*b)*

Two staves of musical notation in treble clef, G major. The first staff begins with a dynamic marking *b)*. The music features a continuous eighth-note pattern with some slurs.

*c)*

Three staves of musical notation in treble clef, G major. The first staff begins with a dynamic marking *c)*. The music features a continuous eighth-note pattern with some slurs.



Troisième règle de nuancé (page 33).





Cinquième règle de nuancé (page 35).

a)

Three staves of music in G major. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody. The third staff includes a *rall.* marking over a series of sixteenth notes.

b)

Four staves of music in G major. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs. The second staff continues the melody. The third staff includes a fourth finger fingering (<sup>4</sup>) over a sixteenth-note run. The fourth staff concludes the exercise with a double bar line.

c)

Three staves of music in G major. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody. The third staff concludes the exercise with a double bar line.

d)

Three staves of music in G major. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody. The third staff concludes the exercise with a double bar line.

Première règle de phrasé (page 37).



Sixième règle de nuancé et première règle de phrasé (page 39).

a)

Exercise a) consists of three staves of music in G major (one sharp). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melodic line with dynamics *f* and *p*. The second staff continues the melody with a *p* dynamic. The third staff concludes the exercise with a double bar line and a *p* dynamic.

b)

Exercise b) consists of four staves of music in G major. The first staff is a simple melodic line. The second staff features a more complex rhythmic pattern with slurs. The third and fourth staves continue the melodic and rhythmic development, ending with a double bar line.

c)

Exercise c) consists of four staves of music in G major. The first staff is a simple melodic line. The second and third staves feature more complex rhythmic patterns with slurs. The fourth staff concludes the exercise with a double bar line and a triplet of eighth notes.

a)

Septième règle de nuancé (page 42).

a)

b)

c)

Huitième règle de nuancé (page 42).

A chanter sur *a*.

*a)*



First system of musical notation for exercise a), consisting of three staves in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff contains a similar melodic line with a triplet of eighth notes. The third staff contains a more complex melodic line with sixteenth and thirty-second notes.

*b)*



First system of musical notation for exercise b), consisting of three staves in treble clef with a key signature of three sharps. The first staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The second staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The third staff contains a melodic line with quarter notes and a triplet of eighth notes.

*c)*



First system of musical notation for exercise c), consisting of three staves in treble clef with a key signature of three sharps. The first staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The second staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The third staff contains a melodic line with eighth and quarter notes.

*a)*



Second system of musical notation for exercise a), consisting of four staves in treble clef with a key signature of three sharps. The first staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The second staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The third staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The fourth staff contains a melodic line with quarter notes and a triplet of eighth notes.

Neuvième règle de nuancé (page 45).

a)

b)

c)

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. Exercise a) consists of three staves. The first two staves show a melodic line with various rhythmic patterns. The third staff includes dynamic markings 'rallentando' and 'a tempo'. Exercise b) consists of four staves. The first two staves show a melodic line. The third staff includes the marking 'rallentando' and the fourth staff includes 'a tempo'. Exercise c) consists of five staves. The first two staves show a melodic line. The third staff includes the marking 'a tempo'.

*a)*

Dixième règle de nuancé (page 47).

*a)*

*b)*

c)

Exercise c) consists of three systems of three staves each, in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The first system begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The music features eighth and sixteenth notes with various rests and accents. The second system continues the melodic and rhythmic patterns. The third system concludes with a double bar line.

d)

Exercise d) consists of three systems of three staves each, in the same key signature and time signature as exercise c). It begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm with occasional sixteenth-note runs and rests.

Onzième règle de nuancé (page 50).

a) *energico*

Exercise a) consists of four systems of three staves each, in a key signature of three sharps and a 2/4 time signature. It begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The first system includes a dynamic marking 'f' (forte) and a slur over the first few notes. The second system features a triplet of eighth notes. The third system continues with a similar rhythmic pattern. The fourth system concludes with a double bar line.

b)

Exercise b) consists of three systems of three staves each, in the same key signature and time signature as exercise a). It begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The music features a consistent eighth-note rhythm with some sixteenth-note passages and rests.

c)

pp

pp

Exercise c) consists of three staves of music in a key with four sharps (F#4) and a common time signature. The first staff begins with a *pp* dynamic marking. The second and third staves continue the melodic and harmonic development, with the third staff also marked *pp*.

d)

pp

pp

Exercise d) consists of three staves of music in the same key and time signature as exercise c). The first staff begins with a *pp* dynamic marking. The second and third staves continue the melodic and harmonic development, with the third staff also marked *pp*.

Douzième règle de nuancé (page 51).

a)

rall.

Exercise a) consists of four staves of music in the same key and time signature. The first staff begins with a *rall.* dynamic marking. The second and third staves continue the melodic and harmonic development. The fourth staff concludes the exercise with a *rall.* dynamic marking.

b)

Exercise b) consists of three staves of music in the same key and time signature. The first staff begins with a *rall.* dynamic marking. The second and third staves continue the melodic and harmonic development.

c)

Exercise c) consists of three staves of music in G major (one sharp). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a sequence of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The second staff continues the melody with a sixteenth-note triplet and further rhythmic patterns. The third staff concludes the exercise with a final cadence.

Mélodies avec double dièses (page 52).

a)

Exercise a) consists of two staves of music in D major (two sharps). The first staff features a melody with eighth notes and a triplet of eighth notes. The second staff continues the melody with eighth notes and a triplet of eighth notes, ending with a final cadence.

b)

Exercise b) consists of two staves of music in D major (two sharps). The first staff contains a melody with eighth notes and a triplet of eighth notes. The second staff continues the melody with eighth notes and a triplet of eighth notes, ending with a final cadence.

c)

Exercise c) consists of two staves of music in D major (two sharps). The first staff contains a melody with eighth notes and a triplet of eighth notes. The second staff continues the melody with eighth notes and a triplet of eighth notes, ending with a final cadence.

d)

Exercise d) consists of three staves of music in D major (two sharps). The first staff contains a melody with eighth notes and a triplet of eighth notes. The second staff continues the melody with eighth notes and a triplet of eighth notes. The third staff concludes the exercise with a final cadence.

Méloies avec changements de mesure (page 53 et 54).

a)

Exercise a) consists of two staves of music in treble clef. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is written in eighth notes. The second staff continues the melody, ending with a double bar line.

b)

Exercise b) consists of three staves of music in treble clef. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is written in eighth notes. The second and third staves continue the melody, ending with a double bar line.

c)

Exercise c) consists of two staves of music in treble clef. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The melody is written in eighth notes. The second staff continues the melody, ending with a double bar line.

d)

Exercise d) consists of two staves of music in treble clef. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, and G#), and a 3/4 time signature. The melody is written in eighth notes. The second staff continues the melody, ending with a double bar line.

e)

Exercise e) consists of two staves of music in treble clef. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, and G#), and a 3/4 time signature. The melody is written in eighth notes. The second staff continues the melody, ending with a double bar line.

f)

Exercise f) consists of five staves of music in a major key with four sharps (F#, C#, G#, D#). The first staff begins with a fermata over the first measure. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line.

g)

Exercise g) consists of three staves of music in the same key signature as exercise f). It features a more complex rhythmic structure with many sixteenth and thirty-second notes. The first staff starts with a fermata. The exercise ends with a double bar line.

h)

Exercise h) consists of five staves of music in the same key signature. It includes several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and a fermata at the beginning. The music is characterized by intricate rhythmic patterns and concludes with a double bar line.

Deuxième règle de phrasé (page 63).

a)



Three staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of eighth and sixteenth notes, ending with a double bar line.

b)



Two staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff contains triplets, indicated by a '3' over the notes.

c)



Two staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features sixteenth-note patterns.

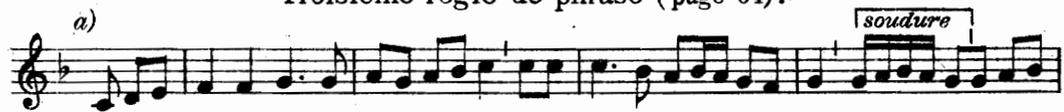
d)



Two staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of eighth and sixteenth notes.

Troisième règle de phrasé (page 64).

a)



Two staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff includes a box labeled 'soudure' (weld) over a sixteenth-note pattern and a box labeled 'remplissage final' (final filling) over the final notes.



c)

Musical notation for exercise c) consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music features a melodic line in the upper voice and a supporting bass line.

d)

Musical notation for exercise d) consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. The music features a melodic line in the upper voice and a supporting bass line.

Suite de la quatrième règle de phrasé (page 69).

a)

Musical notation for exercise a) consisting of one staff in treble clef. The key signature has two flats. The music features a melodic line with slurs and accents.

b)

Musical notation for exercise b) consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. The music features a melodic line in the upper voice and a supporting bass line.

c)

Musical notation for exercise c) consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. The music features a melodic line in the upper voice and a supporting bass line.

d)

Musical notation for exercise d) consisting of one staff in treble clef. The key signature has two flats. The music features a melodic line with slurs and accents.

e)

Musical notation for exercise e) consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two flats. The music features a melodic line in the upper voice and a supporting bass line, with triplets and sixteenth-note runs.

Exceptions à la quatrième règle de phrasé (page 71).

a)

Two staves of music in G major (one sharp). The first staff contains a melodic line with various rhythmic values and phrasing. The second staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

b)

Two staves of music in G major. The first staff shows a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes. The second staff shows a corresponding accompaniment.

c)

Two staves of music in G major. The first staff features a melodic line with a steady eighth-note rhythm. The second staff shows a harmonic accompaniment.

d)

Two staves of music in G major. The first staff has a melodic line with some rests and eighth notes. The second staff provides a harmonic accompaniment.

e)

Two staves of music in G major. The first staff contains a melodic line with a consistent eighth-note pattern. The second staff shows a harmonic accompaniment.

Troisième exception à la quatrième règle de phrasé (page 74).

a)

Three staves of music in G major. The first staff shows a melodic line with a mix of quarter and eighth notes. The second and third staves provide a harmonic accompaniment.

b)

Musical notation for exercise b) consisting of two staves. The first staff contains a melodic line with a series of eighth and sixteenth notes, including a trill on the final note. The second staff contains a bass line with a similar rhythmic pattern.

c)

Musical notation for exercise c) consisting of two staves. The first staff features a melodic line with a trill on the final note. The second staff provides a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

d)

Musical notation for exercise d) consisting of two staves. The first staff shows a melodic line with a trill on the final note. The second staff has a bass line with a consistent eighth-note pattern.

e)

Musical notation for exercise e) consisting of three staves. The first staff is a melodic line with a trill on the final note. The second and third staves form a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

Treizième règle de nuancé (page 77).

a)

Musical notation for exercise a) consisting of two staves. The first staff is a melodic line with a trill on the final note. The second staff is a bass line with a steady eighth-note accompaniment.

b)

Two staves of musical notation in G major, 3/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter and eighth notes with rests. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns.

c)

Two staves of musical notation in G major, 3/4 time. The first staff features a melody with eighth-note patterns and rests. The second staff continues with more complex rhythmic figures, including sixteenth-note runs.

d)

Two staves of musical notation in G major, 3/4 time. The first staff shows a melody with eighth-note patterns and rests. The second staff continues with similar rhythmic patterns, ending with a double bar line.

Cinquième règle de phrasé (page 80).

a) *Lento.*

Three staves of musical notation in G major, 3/4 time, marked *Lento.* The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is slow and features quarter and eighth notes with rests. The second and third staves continue the melody with similar rhythmic patterns.

b) *Lento.*

Three staves of musical notation in G major, 3/4 time, marked *Lento.* The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is slow and features quarter and eighth notes with rests. The second and third staves continue the melody with similar rhythmic patterns.

c)

Musical notation for exercise c) consisting of three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a common time signature. The melody starts with a quarter note C4, followed by eighth notes D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, and a quarter note B4. The second and third staves continue the melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and end with a double bar line.

d)

Musical notation for exercise d) consisting of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a common time signature. The melody starts with a quarter note C4, followed by eighth notes D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, and a quarter note B4. The second staff continues the melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and ends with a double bar line.

Sixième règle de phrasé (page 81).

a)

Musical notation for exercise a) consisting of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a common time signature. The melody starts with a quarter note C4, followed by eighth notes D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, and a quarter note B4. The second staff continues the melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and ends with a double bar line.

b)

Musical notation for exercise b) consisting of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a common time signature. The melody starts with a quarter note C4, followed by eighth notes D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, and a quarter note B4. The second staff continues the melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and ends with a double bar line.

c)

Musical notation for exercise c) consisting of two staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a common time signature. The melody starts with a quarter note C4, followed by eighth notes D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, and a quarter note B4. The second staff continues the melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and ends with a double bar line.

*a)*

Two staves of musical notation in a key with four flats (B-flat major or D-flat minor). The first staff begins with a treble clef and a key signature of four flats. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed pairs. The second staff continues the melody and includes a triplet of eighth notes marked with a '3' above the notes.

L'anacrouse (page 82).

*a)*

Two staves of musical notation in a key with one flat (F major or D minor). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed pairs. The second staff continues the melody and includes a triplet of eighth notes marked with a '3' above the notes.

*b)*

Two staves of musical notation in a key with one flat (F major or D minor). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed pairs. The second staff continues the melody and includes a triplet of eighth notes marked with a '3' above the notes.

*c)*

Two staves of musical notation in a key with one sharp (G major or F# minor). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed pairs. The second staff continues the melody and includes a triplet of eighth notes marked with a '3' above the notes.

*a)*

Two staves of musical notation in a key with one sharp (G major or F# minor). The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed pairs. The second staff continues the melody and includes a triplet of eighth notes marked with a '3' above the notes.

*e)*

Two staves of musical notation in a key with two sharps (D major or B minor). The first staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed pairs. The second staff continues the melody and includes a triplet of eighth notes marked with a '3' above the notes.

*f*)

Exercise f) consists of three staves of music in the key of D major (one sharp). The first staff begins with a dynamic marking of *f* (forte). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs. The second and third staves continue the melodic and rhythmic patterns, ending with a double bar line.

*g*)

Exercise g) consists of two staves of music in the key of D major (one sharp). The first staff starts with a dynamic marking of *g* (pizzicato). The music is characterized by a steady eighth-note pattern, with some slurs and accents. The second staff continues this pattern and concludes with a double bar line.

*h*)

Exercise h) consists of three staves of music in the key of D major (one sharp). The first staff begins with a dynamic marking of *h* (pizzicato). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs. The second and third staves continue the melodic and rhythmic patterns, ending with a double bar line.

*i*)

Exercise i) consists of three staves of music in the key of D major (one sharp). The first staff starts with a dynamic marking of *i* (pizzicato). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and slurs. The second and third staves continue the melodic and rhythmic patterns, ending with a double bar line.

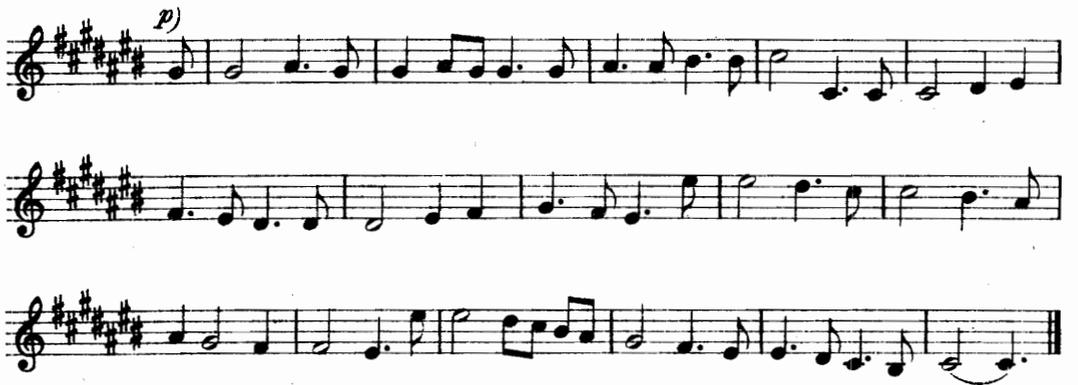


6)



First system of musical notation for exercise 6, consisting of three staves in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

7)



First system of musical notation for exercise 7, consisting of three staves in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

8)



First system of musical notation for exercise 8, consisting of three staves in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

9)



First system of musical notation for exercise 9, consisting of two staves in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests.

*s)*

Section s) consists of three staves of music in a major key. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. The section concludes with a double bar line.

*t)*

Section t) consists of three staves of music in a major key. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. The section concludes with a double bar line.

*u)*

Section u) consists of three staves of music in a major key. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. The section concludes with a double bar line.

*v)*

Section v) consists of two staves of music in a major key. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. The section concludes with a double bar line.

*w)*

Section w) consists of two staves of music in a major key. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with eighth notes. The section concludes with a double bar line.

x)

Exercise x) consists of three staves of music in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The first staff begins with a treble clef and a key signature change from three flats to two flats (B-flat, E-flat). The melody is written in eighth and quarter notes. The second and third staves continue the melody and accompaniment, ending with a double bar line.

L'anacrouse incidente (page 87).

a)

*anacrouse*

Exercise a) consists of three staves of music in a key signature of three flats and a 3/4 time signature. The first staff begins with a treble clef and a key signature change from three flats to two flats. It features a melodic phrase marked 'anacrouse' (anacrusis) starting on a half note. The second and third staves continue the piece, ending with a double bar line.

b)

Exercise b) consists of two staves of music in a key signature of three flats and a 3/4 time signature. The first staff begins with a treble clef and a key signature change from three flats to two flats. The melody is written in eighth and quarter notes. The second staff continues the melody and accompaniment, ending with a double bar line.

c)

Exercise c) consists of three staves of music in a key signature of three flats and a 3/4 time signature. The first staff begins with a treble clef and a key signature change from three flats to two flats. The melody is written in eighth and quarter notes. The second and third staves continue the piece, ending with a double bar line.

*d)*

Exercise d) consists of three staves of music in a key signature of five flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat). The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The melody is characterized by eighth-note patterns and slurs. The second and third staves provide accompaniment with similar rhythmic motifs.

*e)*

Exercise e) consists of two staves of music in a key signature of five flats. The first staff features a melody with dotted rhythms and eighth-note runs. The second staff provides a bass line with eighth-note accompaniment.

Mélodies avec „doubles bémols“ (page 89).

*a)*

Exercise a) consists of two staves of music in a key signature of five flats. The first staff has a melody with eighth-note patterns and a trill. The second staff features a bass line with triplets and eighth-note accompaniment.

*b)*

Exercise b) consists of two staves of music in a key signature of five flats. The first staff has a melody with eighth-note patterns and slurs. The second staff provides a bass line with eighth-note accompaniment.

*c)*

Exercise c) consists of three staves of music in a key signature of five flats. The first staff has a melody with eighth-note patterns and slurs. The second and third staves provide accompaniment with eighth-note motifs.



## TABLE DES MATIÈRES

Indications générales données au Maître et Exercices généraux . . . . .	1
Dictées musicales . . . . .	7

### Les Gammes et les Tonalités

<b>La Gamme majeure</b> . . . . .	12
Exercice de la gamme de <i>do</i> avec application de la première règle de nuancé . .	14
Formules rythmiques pour l'étude des gammes. . . . .	15
Première règle de nuancé . . . . .	22
<b>Les Gammes diésées majeures</b> . . . . .	25
<i>Gamme de sol</i> . . . . .	27
Deuxième règle de nuancé . . . . .	29
<i>Gamme de ré</i> . . . . .	31
Troisième règle de nuancé . . . . .	33
Quatrième règle de nuancé . . . . .	34
Cinquième règle de nuancé . . . . .	35
<i>Gamme de la</i> . . . . .	36
<b>Règles générales de phrasé (respiration)</b> . . . . .	37
Première règle de phrasé . . . . .	37
Sixième règle de nuancé et première règle de phrasé . . . . .	39
<i>Gamme de mi</i> . . . . .	41
Huitième règle de nuancé . . . . .	42
<i>Gamme de si</i> . . . . .	44
Neuvième règle de nuancé . . . . .	45
<i>Gamme de fa</i> $\sharp$ . . . . .	46
Dixième règle de nuancé . . . . .	47
<i>Gamme de do</i> $\sharp$ . . . . .	49
Onzième règle de nuancé . . . . .	50
Douzième règle du nuancé . . . . .	51
Changements de mesure . . . . .	53

<b>Les Gammes bémolisées</b> . . . . .	59
<i>Gamme de fa</i> . . . . .	60
Deuxième règle de phrasé . . . . .	63
Troisième règle de phrasé . . . . .	64
Quatrième règle de phrasé . . . . .	66
<i>Gamme de mi</i> ♭ . . . . .	68
« <b>la</b> » . . . . .	70
« <b>ré</b> » . . . . .	73
« <b>sol</b> » . . . . .	76
Treizième règle de nuancé . . . . .	77
<i>Gamme de do</i> ♭ . . . . .	79
Cinquième règle de phrasé . . . . .	80
Sixième règle de phrasé . . . . .	81
<b>L'Anacrouse</b> . Septième règle de phrasé . . . . .	82
<b>Exercices dans tous les tons</b> . . . . .	90
<b>Marches mélodiques tonales</b> . . . . .	102
<b>Mélodies faciles</b> pour l'application des règles de <i>phrasé</i> et de <i>nuancé</i> . . . . .	108



**Le deuxième volume de la troisième partie**

contient la théorie des dicordes, tricordes, tétracordes, etc., etc.... des règles d'improvisation vocale, de phrasé et d'accentuation, ainsi que l'étude de la gamme chromatique.

