

L'exemple 5 est dur et désagréable, parce qu'il met en contact deux tons étrangers.

Dans l'exemple 6, l'*ut* soutenu neutralise l'effet de ce contact, et la succession devient bonne.

L'exemple 7 est admissible à la rigueur, la fausse relation étant beaucoup moins sensible entre la mélodie et une partie intermédiaire, qu'entre la mélodie et la basse.

L'exemple 8 est bon, pour le motif que nous avons indiqué, en parlant du n° 6.

Le ton authentique de *mi* est harmoniquement semblable à celui de *la* plagal : tous deux ont la même gamme, et, de plus, la position des dominantes du mode de *mi* divise arithmétiquement son ton authentique (*mi-la, la-ut-mi*). La différence des deux tons est donc d'un caractère purement mélodique.

Les préludes qui précèdent les mélodies du 3<sup>e</sup> ou du 4<sup>e</sup> ton, doivent se terminer sur la fondamentale *la*. Toutefois, on peut les finir par un accord parfait sur la fondamentale *ut*, pour les chants qui, au début, annoncent cette tonalité.

Ce qui distingue  
le mode de *mi*  
de celui de *la*.

Des préludes.

Exercice.

#### EXERCICE D'HARMONISATION.