

NOUVEAU TRAITE
DES REGLES
POUR LA COMPOSITION
DE LA
MUSIQUE,

Par lequel on apprend à faire facilement un
Chant sur des Paroles; A composer à 2. à 3. &
à 4. Parties, &c. Et à chiffrer la Basse-Continuë,
suivant l'usage des meilleurs Auteurs.

*Ouvrage tres-utile à ceux qui jouent de l'Orgue,
du Clavecin, & du Théorbe.*

Par C. MASSON, cy-devant Maître de Musique
de la Cathédrale de Châlons, en Champagne, &
de S. Louis de la Maison Professe des RR.P. Jesuites.

Troisième Edition, revûë & corrigée.



A PARIS,

Chez CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur
du Roy pour la Musique, rue S. Jean de Beauvais,
au Mont-Parnasse.

M. DCC V.

AVEC PRIVILEGE DU ROY.

✓ 25322



A SON ALTESSE ROYALE
MONSEIGNEUR
LE DUC D'ORLEANS.



MONSEIGNEUR,

*Le plaisir que VOTRE ALTESSE ROYALE
prend à la Musique, le goût & la parfaite connois-
sance qu'Elle y fait paroître, même dans les plus
difficiles Compositions, me font prendre la liberté*

* ij

EPISTRE.

*de la supplier de trouver bon que j'honore de SON
NOM AUGUSTE ce Traité que j'acheve d'Im-
primer: Quoiqu'il soit assez juste, dans toutes ses
Regles, je suis bien persuadé qu'il suffira de dire
que VOTRE ALTESSE ROYALE ait jetté
les yeux dessus; & qu'Elle ait bien voulu le rece-
voir favorablement pour le faire approuver des plus
habiles. Je m'estimerois heureux, MONSEIGNEUR,
si je pouvois contribuer au plaisir de VOTRE
ALTESSE ROYALE, en ce qui concerne mon
Art: Je m'y applique avec beaucoup de soin, dans
l'esperance de me former de jour en jour des occasions
de l'assûrer du profond respect avec lequel je suis,*

MONSEIGNEUR,

DE VOTRE ALTESSE ROYALE,

*Le tres humble & tres-
obéissant serviteur,
C. BALLARD.*



AVERTISSEMENT.

ON ne trouvera dans ce Traité, ni curiositez, ni termes des Anciens, difficiles & embarrassans; mais seulement ce qui est utile dans la Pratique.

Pour établir & expliquer les Regles qui y sont, je ne me suis précisément attaché qu'à l'usage present, appuyé par les bons Auteurs Modernes, & je l'ay fait de la manière la plus simple & la plus intelligible qu'il m'a été possible.

Je divise ce Traité en deux Parties. Dans la première, en parlant de la Mélodie, j'apprens à faire un Chant: Et dans la seconde, en traitant de l'Harmonie, j'enseigne la Composition à plusieurs Parties.

Comme on n'avoit pas pris les vrais moyens de rendre correcte la première Impression qui a été faite de ce Livre, j'espere que n'ayant rien négligé pour la seconde, y ayant même mis un plus grand nombre d'Exemples, corrigées avec exactitude dans celle-cy, de quelques fautes qui s'y étoient glissées, tout y sera facile, & que l'intention que j'ay d'aider ceux qui apprennent, aura le succès que je me suis proposé.



T A B L E

Des Matières contenues dans ce Traité.

D E la Musique, Page 1	Des Cadences dans une
Du Son, 2	seule Partie, 21
Du Ton & du Demi-ton, 2	Exemple de la Cadence
Des Intervalles, 3	par degrez conjoints à
De la Mesure & de la diffe- rence de ses mouve- ments, 6	la note finale, 22
Des modes ou Tons, 9	Exemple de la Cadence
Notes essentielles du Mode majeur, 10	par degrez conjoints à
Notes essentielles du Mode mineur, 10	la dominante, 22
De la nature des Modes, 10	Exemple de la Cadence
Exemples du Mode majeur sur toutes les cordes de la Gamme, 10	par degrez disjoints à
Exemples du Mode mineur sur toutes les cordes de la Gamme, 11	la dominante, 23
Du Sujet, 13	Exemple de la Cadence
Des Parties, 13	par degrez conjoints à
Positions des Clefs pour les voix, 14	la note médiate, 23
De l'étenduë qu'on doit donner à chaque Partie, 14	Exemple par degrez dif- joints, 23
Position des Clefs pour les Violons, 15	Exemple de la Cadence
Des differents Chants, 15	par degrez conjoints à
Ce qu'il faut observer pour faire un Air ou de Basse ou de Dessus, 16	la dominante. 24
	Exemple par degrez dif- joints, 24
	Exemple de la Cadence
	du Mode majeur, 24
	Exemple de celle du Mode mineur, 24

T A B L E.

Exemple pour le Mode Pratique de la Seconde, majeur, 25	pour l'ornement du C. 65.
Exemple pour le Mode Pratique de la Seconde en mineur, 25	remplissant les Intervalles, 65
Ce qu'il faut observer quand on met des Paroles en chant, 26	De la Quarte, préparée & sauvée par la Partie supérieure, 66
De l'Harmonie, 29	De la Quarte, préparée & sauvée par la Basse, 68
Du Contrepoint, 31	De la Quarte, pour l'ornement du Chant, 68
Regles pour composer à deux Parties, 32	Du Triton, préparé & sauvé par la Basse, 71
Exemple de l'Unisson en toutes les Parties, 34	De la fausse Quinte, 72
Du choix qu'il faut faire de la Quinte ou de la Sixte, 35	De la Quinte superflue, 75
Manière de pratiquer les Accords, 46	De la Septième, préparée & sauvée par le Dessus, 76
Exemple de la première manière, &c. 47	De la Septième, pour la beauté du Chant, 78
De la Cadence à deux Parties, 49	Regles de la Composition à trois Parties, 80
Autres Cadences de diverses manières, 49	Composition à 3. Part. 82
<i>& suivantes.</i>	Pratique des Dissonances à trois Parties, 82
Ce qu'il faut observer pour préparer une Cadence, 55	De la Neuvième, 82
Pratique des Dissonances à deux Parties, 58	De la Seconde, 83
De la Neuvième, 60	De la Quarte, 84
De la Seconde, préparée & sauvée par la Basse, 62	Regles de la Composition à quatre Parties, 91
Comment on connoitra si les Dissonances sont bien préparées & bien sauvées, 63	Pratique des Accords quand la Basse monte. 91
	Pratique des Accords quand la Basse descend. 93
	Pratique des dissonances à quatre Parties, 96

T A B L E.

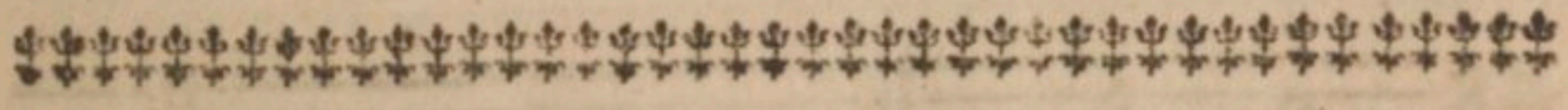
De la Neuvième, de la	à cinq & à six Parties,	102	
Seconde, & de la Se-	Pour chiffrer la B-C.	102	
conde superflüe,	96	De la Fugue,	103
De la Quarte,	97	Pour pratiquer la première	
Du Triton,	98	espèce de Fugue,	109
De la fausse-Quinte,	99	Pour pratiquer la deu-	
De la Quinte superflüe,	xième espèce de Fugue.	110	
	100	Exemple de la Fugue à	
De la Septième,	100	trois Parties,	111
Pour composer à cinq &	Fugue à trois Parties,	112	
à six Parties,	102	Double Fugue à quatre	
Pratique des Dissonances	Parties,	116	

Fin de la Table des Matières.

NOUVEAU



NOUVEAU TRAITE'
DES REGLES
DE LA
MUSIQUE.



PREMIERE PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

De la Musique.



A Musique se d vise en Mélodie & en Harmonie.

La Mélodie est un Chant doux & agréable, qui se fait par une voix seule, conduit avec art & avec propreté, comme un Recit.

Elle est composée de Sons, de Tons, de Demi-Tons, d'Intervalles, & de la Mesure.

L'Harmonie est une union de plusieurs Sons différents, accordez & chantez ensemble avec art.

Du Son.

LE Son est l'objet de la Musique & le principe des Intervalles.

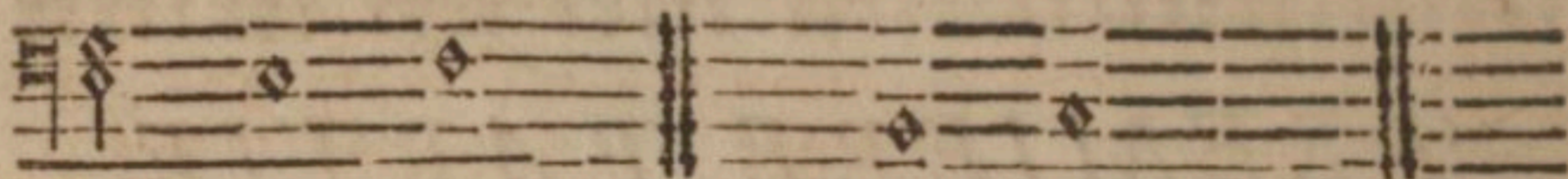
Du Ton & du Demi-ton.

LE mot de Ton se prend en plusieurs manières. Quelquefois il signifie ce que nos Anciens ont appelé Mode, qu'ils ont mis au nombre de douze.

Quelquefois il signifie la difference qu'il y a d'un Demi-ton à un autre Demi-ton prochain, comme du *mi* au *fa*, & du *si* à l'*ut*.

Le Demi-ton majeur est composé de deux degrez differents.

E X E M P L E.

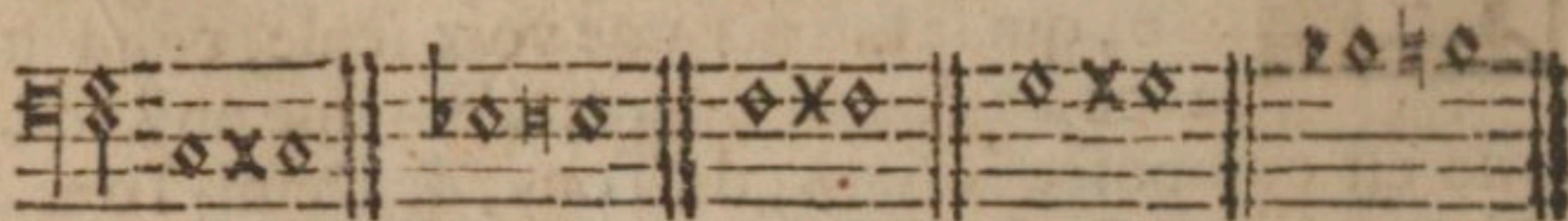


On appelle degré toutes les lignes & leurs espaces où les notes sont placées.

Le Ton est composé de deux Demi-tons, l'un majeur & l'autre mineur.

Le Demi-ton mineur ne se trouve jamais que sur la même ligne ou dans le même espace, en haussant ou baissant une note par le moyen d'un béquarre ou d'un bémol.

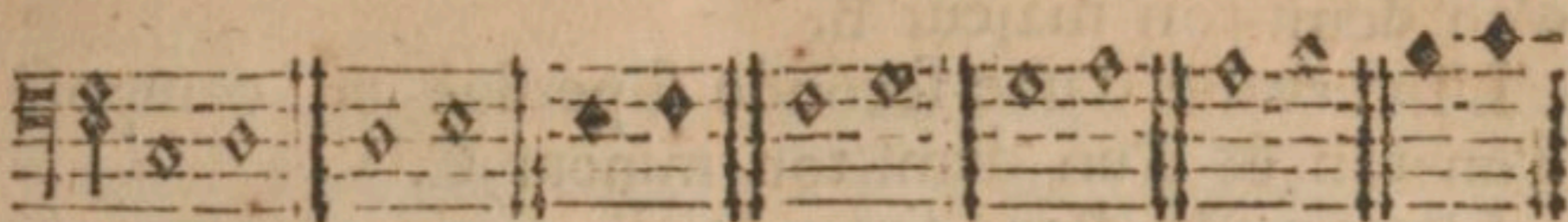
E X E M P L E.



Dans l'étendue de l'Octave il y a cinq tons & deux demi-tons majeurs; Scavoir *ut ré* ton : *ré mi* ton : *mi fa*

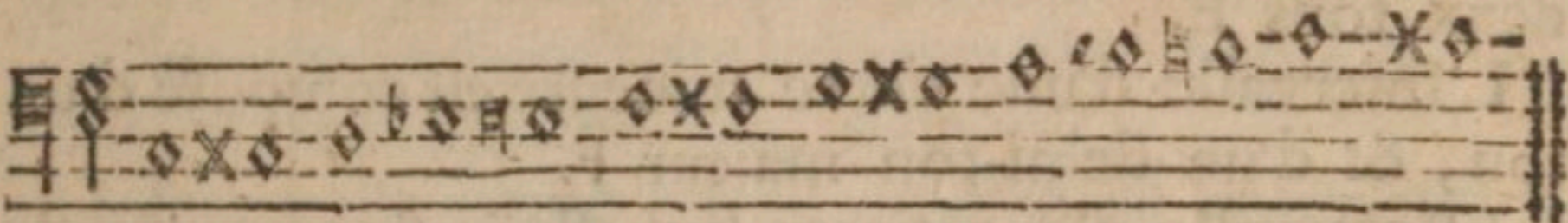
DES REGLES DE LA MUSIQUE. 3
demi ton : *fa sol* ton : *sol la* ton : *la si* ton : & *si ut* demi-
ton.

E X E M P L E.



Dans la même étendue de l'octave il y a douze demi-tons, tant majeurs que mineurs, entre lesquels sont compris *mi fa* & *si ut* : Les autres demi-tons se trouvent lors que l'on hausse une note par un dièse ou béquarre, ou qu'on la baisse par un bémol.

E X E M P L E.



Des Intervalles.

L'Intervalle se prend en plusieurs manières.

L'intervalle est la distance qui se trouve entre deux ou trois voix qui chantent ensemble, dont l'une par exemple chante *ut*, l'autre *mi*, & la troisième *sol*.

L'Intervalle se prend aussi pour la distance qui se rencontre lors qu'une voix après avoir chanté *ut*, passe au *mi*, ou bien au *fa*, &c.

Il y a sept principaux Intervalles ; Sçavoir *seconde*, *tierce*, *quarte*, *quinte*, *sixte*, *septième* & *octave*.

Tous les autres Intervalles ne peuvent être que les répliques de ceux-cy qui sont simples : Par exemple, la neuvième n'est que la réplique de la seconde, la dixième n'est que la réplique de la tierce, &c.

Tous ces Intervalles se divisent en justes & en faux.

Les justes se divisent en majeurs & en mineurs.

Les faux se divisent en superflus & en diminuez.

4 NOUVEAU TRAITE

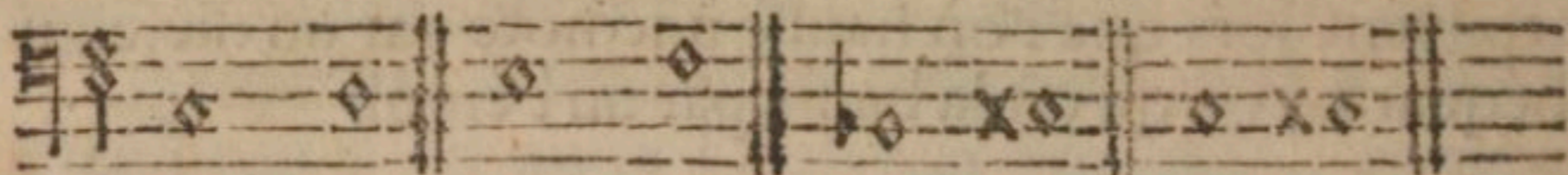
L'Intervalle d'une seconde majeure est composé d'un ton A.

L'Intervalle d'une seconde mineure est composé d'un demi-ton majeur B.

L'Intervalle d'une seconde superfluë est composé d'un ton & d'un demi-ton mineur C.

L'Intervalle d'une seconde diminuée est composé d'un demi-ton mineur D.

A B C D



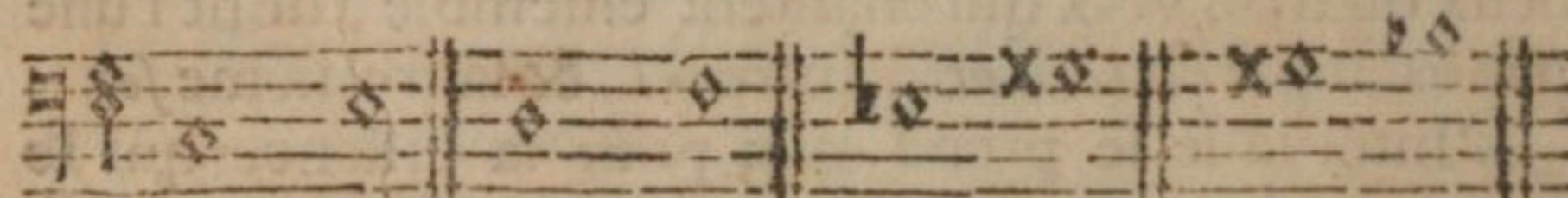
L'Intervalle d'une tierce majeure est composé de deux tons E.

L'Intervalle d'une tierce mineure est composé d'un ton, & d'un demi-ton majeur F.

L'Intervalle d'une tierce superfluë est composé de deux tons & d'un demi-ton mineur G.

L'Intervalle d'une tierce diminuée est composé de deux demi-tons majeurs H.

E F G H

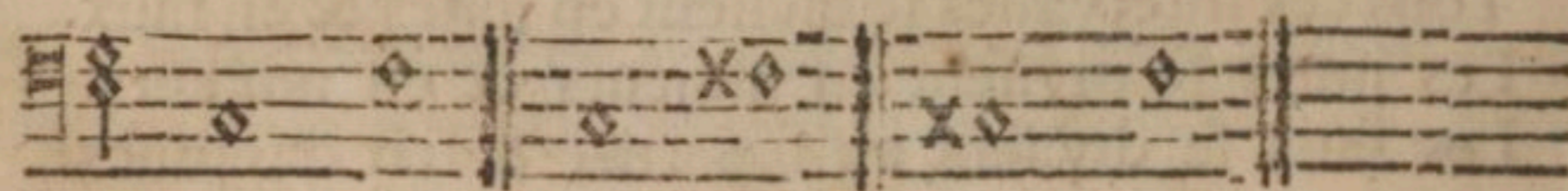


L'Intervalle d'une quarte est composé de deux tons & d'un demi-ton majeur I.

L'Intervalle d'une quarte superfluë, qu'on appelle aussi triton, est composé de trois tons K.

L'Intervalle d'une quarte diminuée est composé d'un ton & de deux demi-tons majeurs L.

I K L

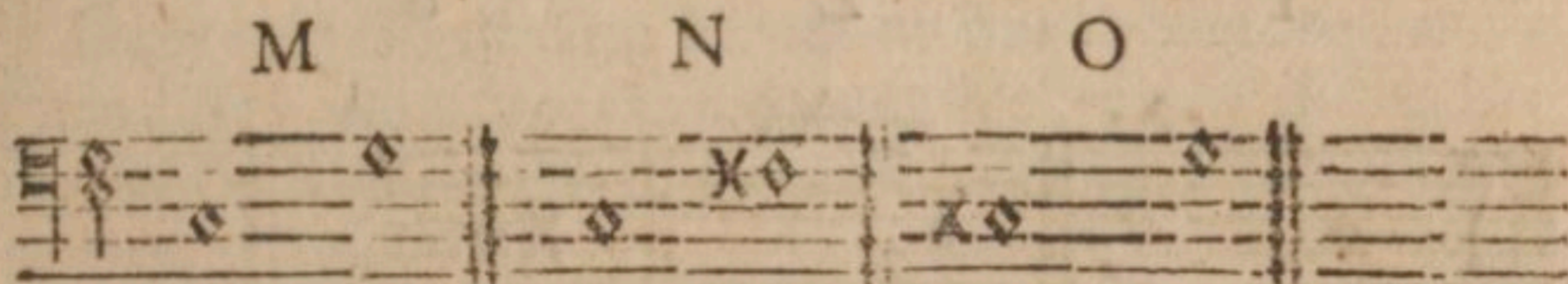


DES REGLES DE LA MUSIQUE. 5

L'Intervalle d'une quinte est composé de trois tons & d'un demi-ton majeur M.

L'Intervalle d'une quinte superfluë est composé de quatre tons N.

L'Intervalle d'une quinte diminuée, qu'on appelle fausse-quinte, est composé de deux tons & de deux demi-tons majeurs O.

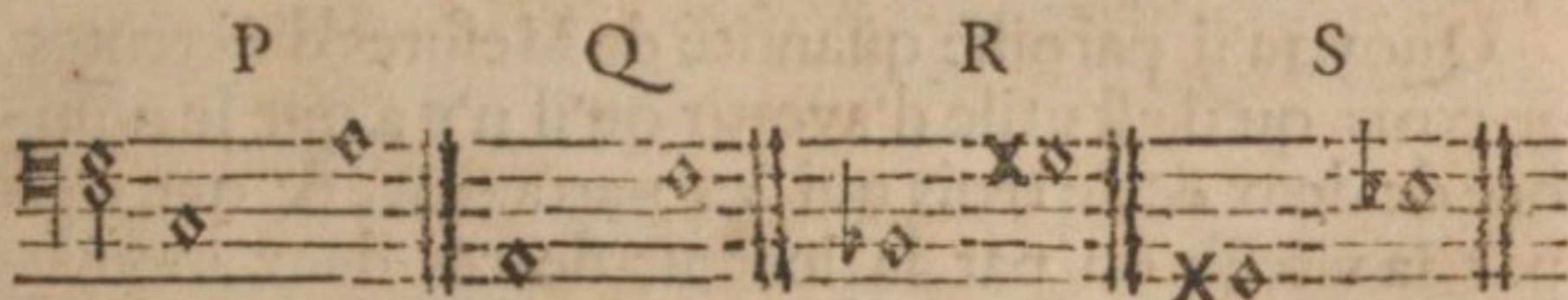


L'Intervalle d'une sixte majeure est composé de quatre tons & d'un demi-ton majeur P.

L'Intervalle d'une sixte mineure est composé de trois tons, & de deux demi-tons majeurs Q.

L'Intervalle d'une sixte superfluë est composé de cinq tons R.

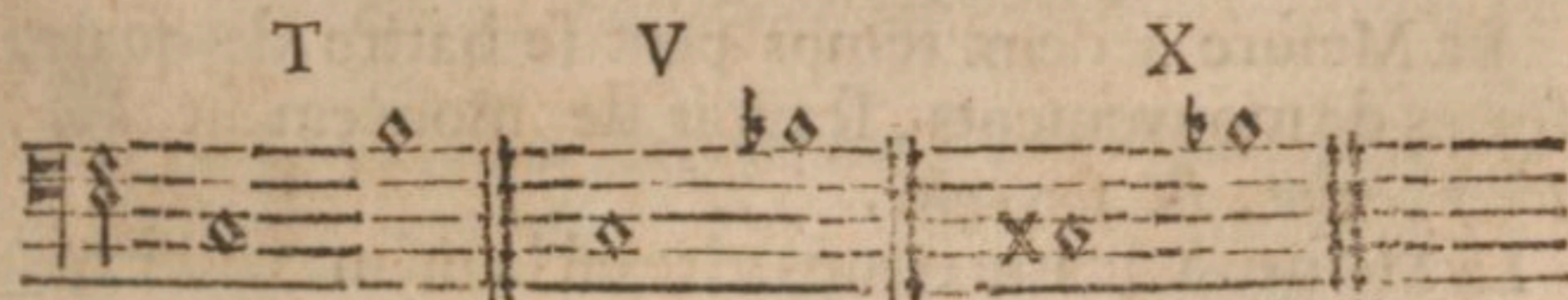
L'Intervalle d'une sixte diminuée est composé de deux tons & de trois demi-tons majeurs S.



L'Intervalle d'une septième majeure est composé de cinq tons & d'un demi-ton majeur T.

L'Intervalle d'une septième mineure de quatre tons & de deux demi-tons majeurs V.

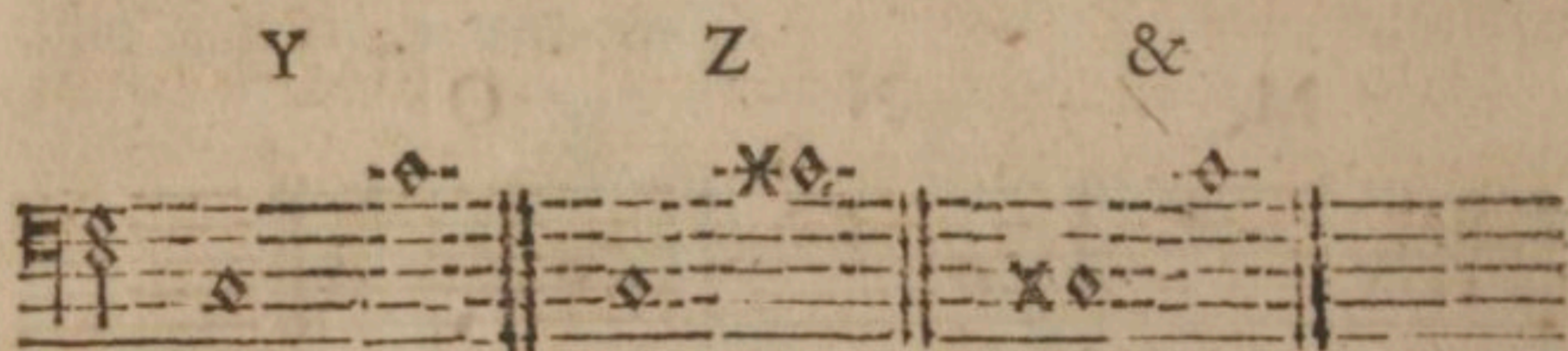
L'Intervalle d'une septième diminuée est composée de trois tons & de trois demi-tons majeurs X.



L'Intervalle d'une octave est composé de cinq tons & de deux demi-tons majeurs Y.

L'Intervalle d'une octave superflüe est composé de six tons & d'un demi-ton mineur Z.

L'Intervalle d'une octave diminuée est composé de quatre tons & de trois demi-tons majeurs &



De la Mesure & de la difference de ses mouvements.

LA Mesure est l'ame de la Musique, puisqu'elle fait agir avec tant de justesse un grand nombre de Personnes, & que par la variété de ses mouvements elle peut encore émouvoir tant de différentes passions, pouvant calmer les unes & exciter les autres, ainsi qu'on l'a toujours remarqué.

Quoyqu'il paroisse quantité de Mesures différentes, je crois qu'il est utile d'avertir qu'il n'y a que le nombre de deux & de trois qui les partagent, & que c'est par la vitesse ou par la lenteur de ces deux mouvements que l'on apporte de la difference dans les Airs.

La Mesure à quatre temps & à deux temps ont rapport l'une à l'autre quant au nombre; cependant il y a quelque difference entre elles quant au mouvement.

La Mesure à quatre temps peut se battre de deux sortes de mouvements, sçavoir de mouvement *lent* & de mouvement *léger*.

La Mesure à deux temps peut se battre de quatre sortes de mouvements, sçavoir de mouvement *lent*, *léger*, *vite*, & *fort-vite*.

La Mesure à quatre temps vite est la même chose que

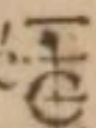
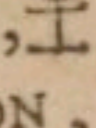
DES REGLES DE LA MUSIQUE. 7

celle à deux temps lents ; parce qu'un temps de celle qui est lente dure deux temps de celle qui est vîte.

La Mesure à quatre temps lents n'a point d'autre rapport au mouvement de celle à deux temps que par le nombre.

La Mesure à quatre temps lents sert ordinairement dans le recitatif d'un Motet, d'un Opera, & quelquefois dans les Chœurs

Dans le recitatif d'un Motet on bat la Mesure, mais dans celui d'un Opera on la néglige, parce que celui qui bat la Mesure est obligé de suivre la voix afin de ne la pas gêner.

Dans le signe à deux temps, marqué par un C barré  on bat la Mesure lentement ou à quatre temps vîte,  aux Airs qui sont du caractère de l'Entrée d'APOLLON, dans l'Opera du TRIOMPHE de l'AMOUR.

Elle se bat légèrement dans les Airs de *Gavotte* & *Gaillarde*, lesquels doivent estre marquez par le chiffre 2.

Elle se bat vîte dans les Airs de *Bourée* & de *Rigaudon*, qui doivent pareillement avoir un 2. au commencement, avec ce mot *vîte* écrit au dessus ou au dessous, pour marquer qu'ils sont d'un mouvement plus vîte que les précédents.

Elle se bat fort vîte dans les autres marquez ainsi $\frac{8}{4}$, comme l'Entrée des Bergers & Bergeres dans l'Opera de ROLAND.

Dans la Mesure à trois temps il y a cinq sortes de mouvements ; sçavoir *fort-grave*, *grave*, *leger*, *vite* & *tres-vite*.

Quand il se trouve au commencement d'une Pièce un $\frac{3}{2}$, la Mesure doit se battre fort gravement.

Les *Sarabande*, *Passacaille* & *Courante* doivent se battre gravement.

La *Chaconne* se bat légèrement, le *Mennet* vîte ; & le *Passepied*. tres-vîte.

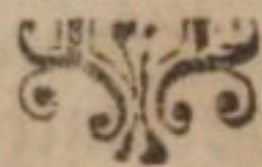
On peut battre à deux temps inégaux ces trois derniers Airs, quoyqu'ils soient à trois temps; Il est à remarquer qu'on met quelquefois trois noires pour un temps ou une blanche avec un point, ou trois croches seulement dans un temps, ou une noire avec un point, ou l'équivalent: Par exemple, de deux Mesures d'un Menuet les Maîtres de Danse n'en font qu'une à trois temps lents & égaux: Au contraire les Maîtres de Musique battent le Menuet à deux temps inégaux pour chaque Mesure; c'est à-dire qu'ils restent au premier temps une fois davantage qu'au dernier.

De deux Mesures d'un Passépied les Maîtres de Danse n'en font encore qu'une des deux; les Maîtres de Musique battent le Passépied à deux temps inégaux, comme le Menuet & même la Chaconne si l'on veut, excepté que l'un est plus vite que l'autre, comme il est dit cy-devant.

La *Loure*, qui a ordinairement pour signe $\frac{6}{4}$, doit se battre à deux temps égaux lentement; elle doit être du même mouvement que la Mesure à deux temps lents.

Les *Canaries* & la *Gigue*, qui ont pour signe $\frac{6}{8}$, se battent à deux temps égaux: Il est bon de remarquer que les *Canaries* se battent un peu plus vite que la *Gigue*.

La *Gigue* doit se battre de même mouvement que la *Bourée* & le *Rigaudon*, & les *Canaries* doivent se battre du même mouvement que l'Entrée des *Bergers* & *Bergeres* dans l'Opera de *ROLAND*, qui a pour signe $\frac{8}{4}$.



CHAPITRE SECOND.

Des Modes ou Tons.

Par le mot de Mode ou Ton, on entend la manière de commencer, conduire & conclure un Air sur certaines cordes ou notes propres à chaque Mode ou Ton.

Les Anciens se servoient du terme de Mode, mais la plus grande partie des Modernes ont mis en usage celui de Ton en la place de celui de Mode, à cause que les différentes manières des Chants de l'Eglise s'appellent Tons.

Mais afin de faciliter les moyens de parvenir plus promptement à la Composition, je ne montrerai que deux Modes, sçavoir le Mode majeur, & le Mode mineur : d'autant que ces deux Modes posez quelquefois plus haut & quelquefois plus bas, renferment tout ce que l'Antiquité a enseigné, & même les huit Tons que l'on chante dans l'Eglise, excepté quelques-uns qui se trouvent irreguliers.

Il ne sera pas difficile de faire la difference du Mode majeur d'avec le mineur, parce que le Mode majeur procède par la tierce majeure depuis la note finale jusqu'à la médiate, & le Mode mineur procède par la tierce mineure depuis la note finale jusqu'à la médiate.

Ces deux Modes ont chacun trois notes, qu'on appelle cordes ou notes essentielles.

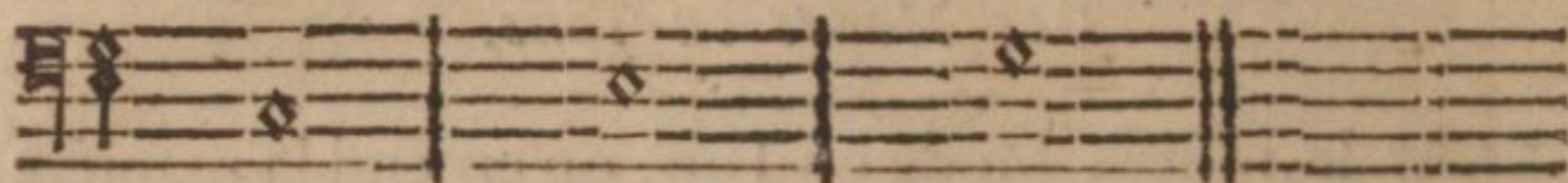
Il y en a une qui sert de fondement aux autres, & qui sert à finir toutes les Pièces de Musique; c'est pour ce sujet qu'on l'appelle *Finale*.

La seconde s'appelle *Médiate*, & la troisième *Dominante*.

10 NOUVEAU TRAITE'

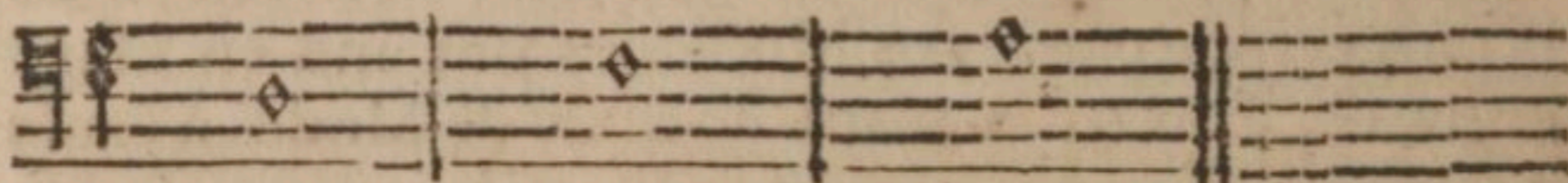
La note médiante est celle qui designe le Mode, pour faire connoître s'il est majeur, ou s'il est mineur.

Notes essentielles du Mode majeur.



finale. médiante. dominante.

Notes essentielles du Mode mineur.



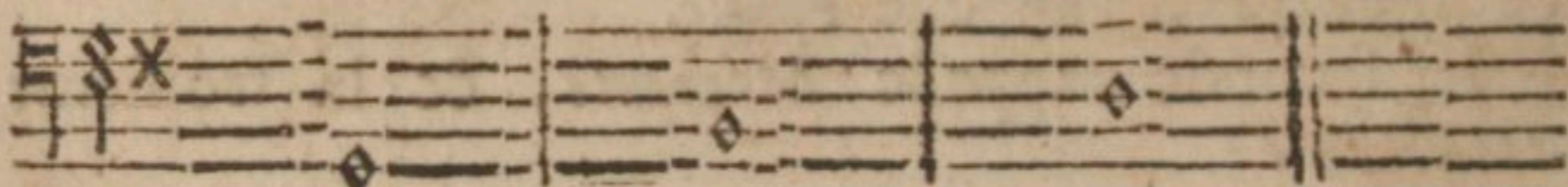
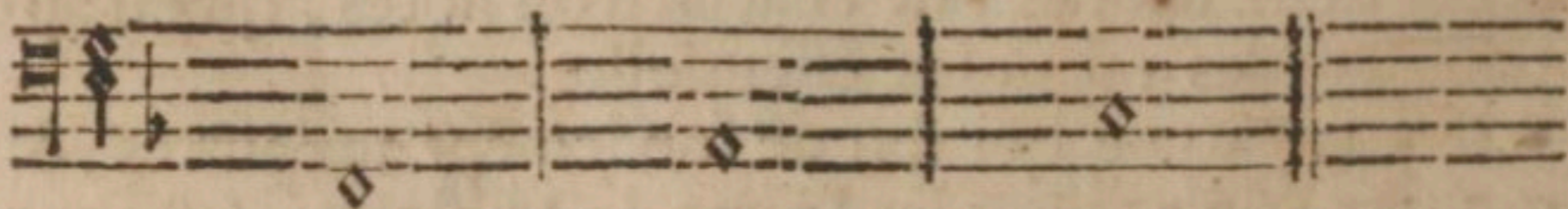
finale, médiante. dominante.

De la Nature des Modes.

LE Mode majeur en general est propre pour des chants de joye; & le Mode mineur est propre pour des sujets serieux ou tristes: de sorte qu'il n'y a point de passion qu'on ne puisse exprimer par ces deux Modes.

Exemples du Mode majeur sur toutes les cordes de la Gamme.

finale. médiante. dominante.



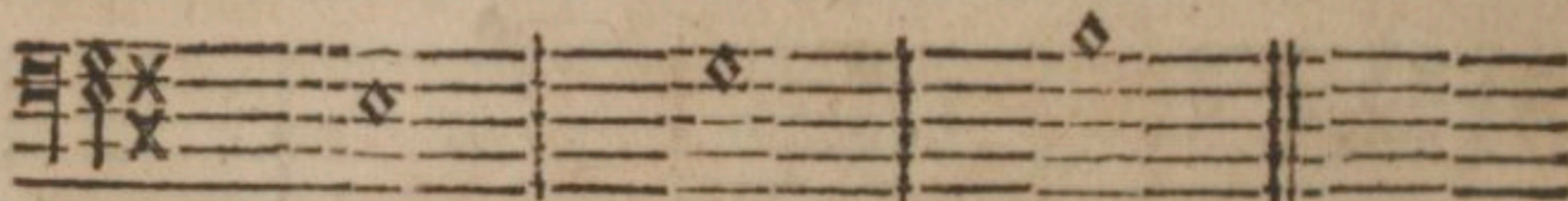
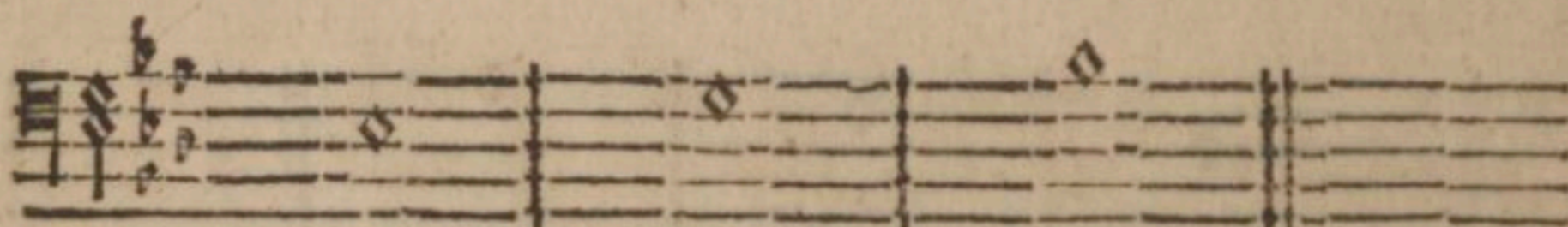
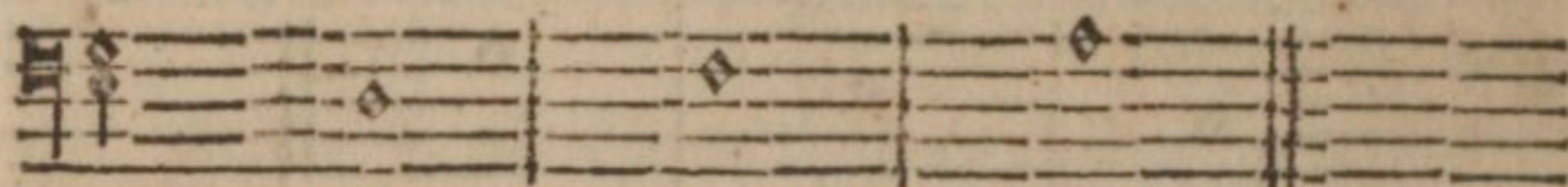
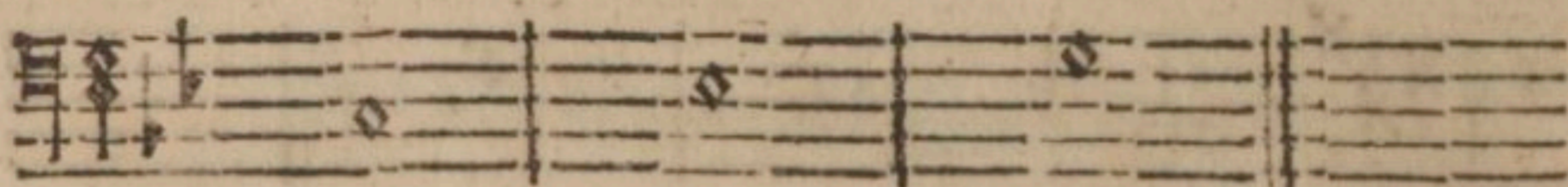
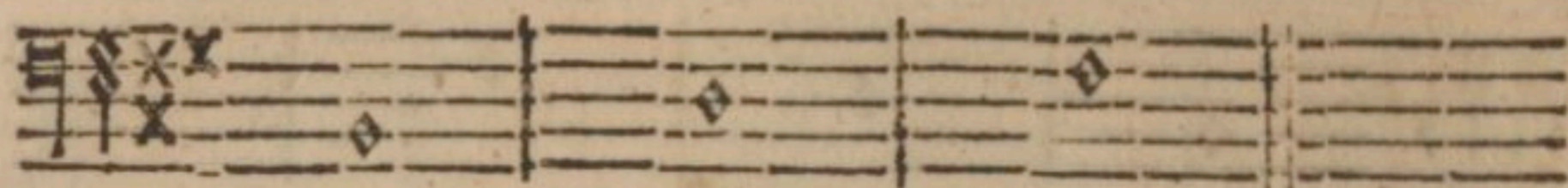
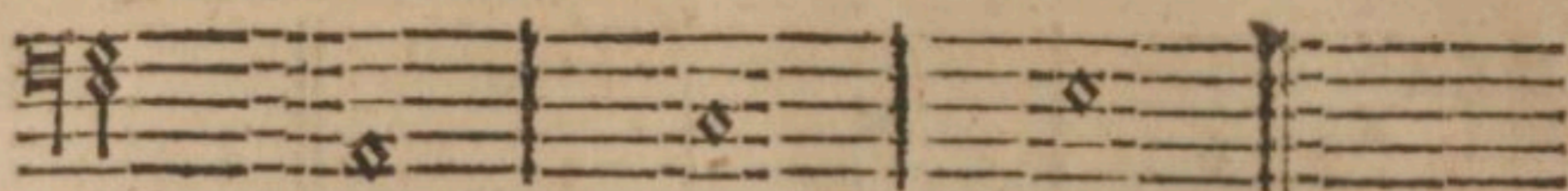
DES REGLES DE LA MUSIQUE. II



*Exemples du Mode mineur sur toutes les cordes
de la Gamme.*

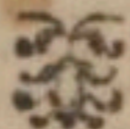
finale. médiate dominante.





On pourra dire, pour faire entendre le Mode majeur, *Tierce majeure*; & pour faire entendre le Mode mineur, *Tierce mineure*, ou comme quelques personnes disent, *F ut fa* béquarre, ou *G ré sol*, ou *A mi la*, &c. à l'égard du majeur. *F ut fa* bémol, ou *G ré sol*, ou *A mi la*, &c. à l'égard du mineur.

Quand on connoît bien la nature de chaque Mode, il faut ensuite s'efforcer à inventer un chant sur les cordes essentielles de l'un ou de l'autre Mode, ce qui s'appelle *Sujet*.



C H A P I T R E I I I.

Du Sujet.

DAns la Musique, Sujet n'est autre chose qu'un chant étudié, qui est produit principalement par la force de l'imagination.

Il faut distinguer deux sortes de Sujets ; l'un simple, libre & sans embarras ; l'autre d'imitation de chant, qui demande beaucoup d'application & de conduite, que l'on appelle Fugue : Et comme la Fugue est un des plus difficiles articles de la composition, je me reserve d'en parler ailleurs à fond : J'expliqueray seulement icy le Sujet simple, où l'on verra la manière de faire un Air dans une partie de Basse, & pareillement dans une partie de Dessus en particulier, c'est-à-dire sans avoir égard à d'autres Parties, mais ce ne sera qu'après que j'auray parlé de toutes les différentes Parties, & des différents Chants dont on se sert dans la Musique.

On entend par une Basse, la Partie qui chante toujours au dessous des autres : & par un Dessus, on peut entendre toute Partie supérieure.

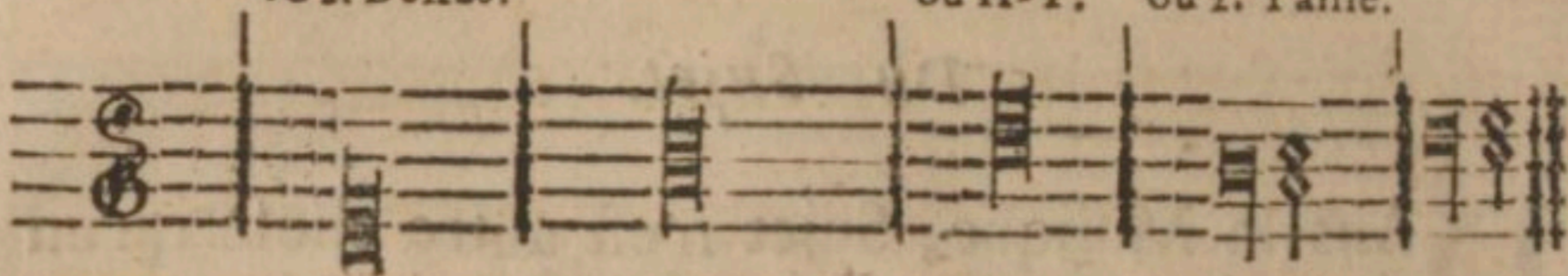
Des Parties.

IL y a ordinairement quatre Parties dans la Musique, qui sont *la Basse, la Taille, la Haute-Contre & le Dessus*, qui sont distinguées les unes des autres par la différente position des Clefs.

On y ajoute quelquefois *un Bas-Dessus & une Basse-Taille.*

Position des Clefs pour les Voix.

1 Dessus. Bas-Dessus. Haute Contre. 1^{re} Taille. Basse-Taille. Basse.
 ou 2. Dessus. ou H-T. ou 2. Taille.

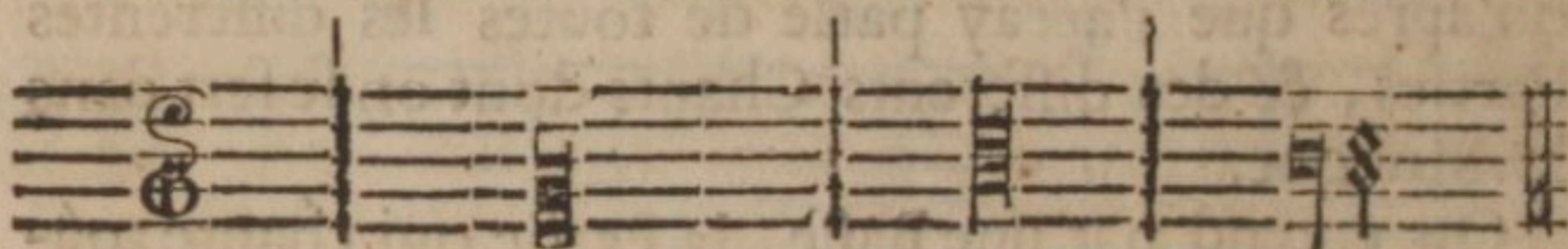


La Clef de *G ré sol* est posée sur la deuxième ligne d'en bas pour le Dessus : on se sert aussi indifferemment de la Clef de *C sol ut*, sur la première ligne d'en bas au lieu de la Clef de *G ré sol* pour le Dessus.

On doit remarquer que la Clef de *G ré sol* a plus d'étendue en haut qu'en bas ; & au contraire la Clef de *C sol ut* en a plus en bas que celle de *G ré sol*.

Lors que les voix ont beaucoup d'étendue en haut , on se sert des positions des Clefs suivantes , qui étoient fort en usage parmy les Anciens.

Dessus. Haute-Contre. Taille. Basse.

*De l'étendue qu'on doit donner à chaque Partie.*

ON ne doit point donner plus de dix ou douze notes d'étendue à chaque Partie , afin de ne pas gêner les voix.

Suivant les premières positions des Clefs pour les voix , à la Clef de *G ré sol* on ne doit pas monter plus haut que l'*A mi la* , & encore ne doit-on toucher cette corde ou note qu'en passant.

La Haute-Contre ne doit pas passer le *B fa si*.

La Taille rarement le *G ré sol*.

DES REGLES DE LA MUSIQUE. 15

La Basse rarement l'E *si mi*, & tout cela doit être réglé par la discretion du Compositeur.

Position des Clefs pour les Violons.

Dessus. Haute Contre. Taille. Quinte. Basse.



En Italie l'on pose la Clef de G *ré sol* sur la deuxième ligne d'en bas pour le Dessus de Violon.

CHAPITRE IV.

Des differents Chants.

IL y a trois sortes de Chants ; sçavoir le *Diatonique* ; le *Chromatique* & l'*Enharmonique*. Le *Diatonique* est composé de sept cordes ou notes principales. Le *Chromatique* est un Chant plus tendre , qui procède par demi-tons majeurs & par demi-tons mineurs ; c'est de ces deux sortes de Chants que nos Musiques sont composées. L'*Enharmonique* est un Chant qui se fait par quarts de tons , celui-cy n'est pas en usage à cause de la difficulté qu'il y a de le chanter.



CHAPITRE V.

*Ce qu'il faut observer pour faire un Air
ou de Basse ou de Dessus.*

IL faut d'abord se proposer le Mode sur lequel on veut composer comme en *F ut fa*, en *G ré sol*, ou en *A mi la*; &c. & se déterminer au Mode majeur ou au Mode mineur, par rapport au sujet sur lequel on veut travailler; ensuite il faut poser la Clef, qui marque naturellement la qualité & l'étendue de la voix qu'on veut faire chanter, & après la Clef, mettre le signe qui donne à connoître le mouvement de la mesure.

Avant que de poser le signe il faut prendre garde à celui qui conviendra le mieux ou du 3. ou du 2. parce qu'il ne faut changer de mesure que le moins qu'il est possible, car c'est un deffaut d'en changer trop souvent.

Les deux ou trois premières notes d'un Air doivent estre en commençant sur les cordes essentielles du Mode.

Une Basse commence ordinairement par la note finale, rarement par la dominante, jamais par la médiane.

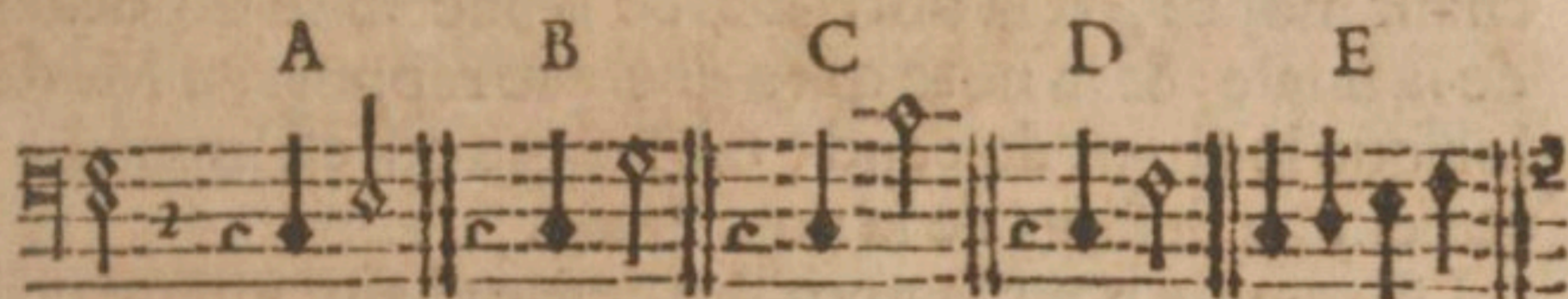
Une Partie supérieure peut commencer par la note finale, par la médiane & par la dominante.

Quand on commence par la finale, on peut procéder en montant à la médiane A, ou à la dominante B, ou à l'intervalle d'une octave C, & rarement à celui d'une quarte D, ou par degré conjoint E; Et d'autant que les notes des cordes essentielles en commençant de cette manière sont entremêlées d'autres notes qui

DES REGLES DE LA MUSIQUE. 17

ne sont pas sur les cordes essentielles, le Compositeur est averty de regler si bien le commencement de son Air, que la première partie de chaque temps de la mesure ne vienne point à tomber sur les notes entre-lacées, qui ne sont pas notes essentielles, parce qu'il faut (quand il y en a plusieurs dans un temps) que les essentielles soient toujours sur la première partie du temps.

Pour démonstration de ces regles arrêtons-nous à C *sol ut*, tierce majeure.



Ce n'est pas qu'on ne puisse employer quelquefois la note qui suit la note finale en montant, quoy qu'elle ne soit pas une corde essentielle du Mode, & qu'elle se trouvât sur la première partie du temps de la mesure F; mais il faut reprendre aussi-tôt les cordes essentielles du Mode sur lequel on travaille.



Comme il est également permis (en commençant par la note finale) de descendre ou de monter, ainsi on peut tomber de la finale à la dominante G, de la finale à la mediante H, ou à l'octave I, ou par degrez conjoints K, & rarement on doit descendre à l'intervalle d'une quinte L.



On doit sçavoir que chaque Mode sur lequel on travaille un Air, (outre la finale, la médiante ou la dominante) a encore deux notes qui ont quelque rapport selon que le chant monte ou qu'il descend, lesquelles jouïssent des mêmes privileges que les notes essentielles; c'est-à-dire qu'il est permis de faire fraper la première partie du temps de la mesure sur ces deux notes, de même que sur les notes essentielles du Mode.

La note qui a quelque rapport au Mode lorsque le chant monte, est la note élevée d'une sixte au dessus de la finale; & la note qui a quelque rapport au Mode lorsque le chant descend, est la note qui est immédiatement au dessous de la note finale.

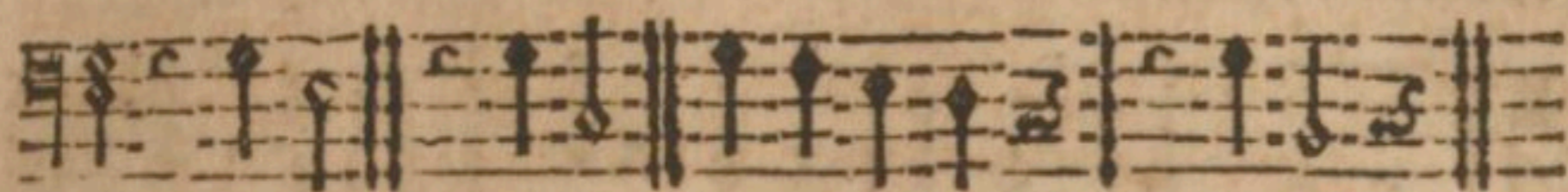
L'Exemple pour la note lorsque le chant monte, est cy-après marqué à la lettre N. L'Exemple pour la note lorsque le chant descend, est cy-devant à la lettre K. J'y renvoye, afin de ne pas multiplier les Exemples.

Quand on fait commencer la Basse par la dominante, on peut monter à l'octave de la finale M, ou monter par degrez conjoints N, ayant soin d'appuyer davantage sur la seconde note en montant que sur la troisième, parce qu'elle a rapport au Mode, comme je viens de dire.



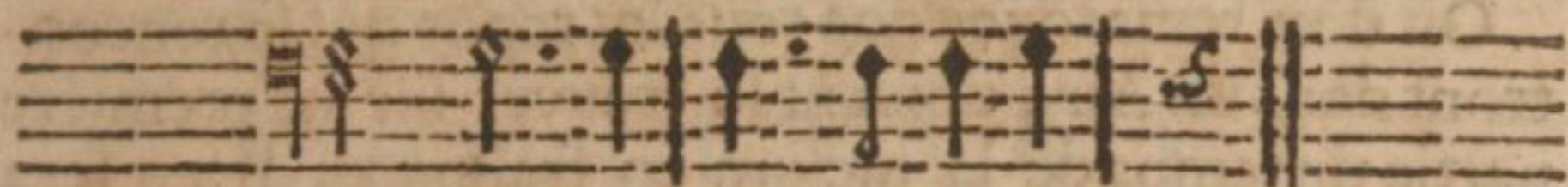
Quand on commence un Air par la dominante pour descendre, on peut procéder à la médiante O ou à la finale P, ou descendre par degrez conjoints Q en évitant, comme il est déjà dit, de faire tomber les notes qui ne sont pas essentielles au Mode, sur la première partie d'un temps de la mesure; On peut quelquefois descendre à la note qui est au dessous de la finale R.

O P Q R



Ce n'est pas qu'on ne puisse (en commençant par la dominante) descendre sur la note prochaine, quoy- qu'elle ne soit pas une corde essentielle, & qu'elle soit outre cela sur la première partie d'un temps de la mesure S; mais ensuite il ne faut pas négliger de reprendre aussi-tôt les cordes essentielles du Mode sur lequel on travaille.

S

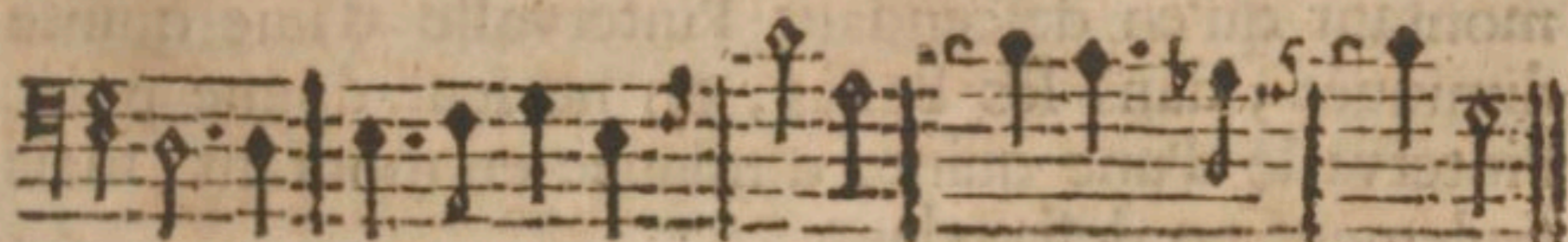
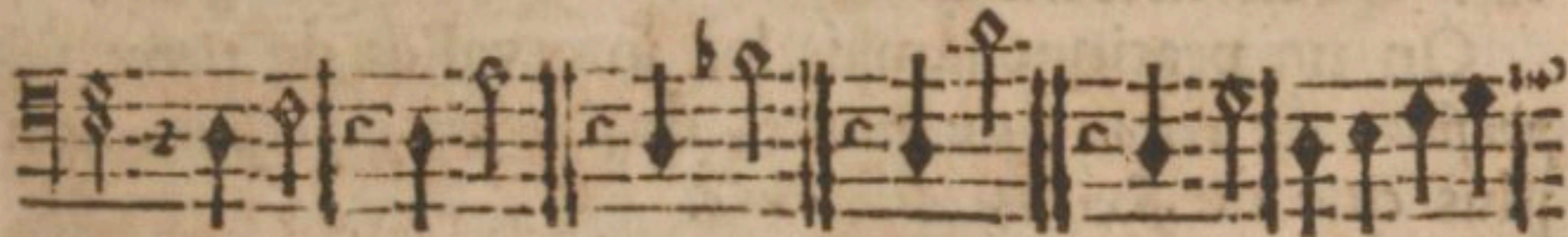


Après avoir expliqué le Mode majeur, je passe au mineur.

Il faut garder dans celuy-cy les mêmes regles que je viens de donner pour l'autre : car commençant une Basse ou une Partie supérieure par la finale, on peut procéder à la médiate ou à la dominante, &c.

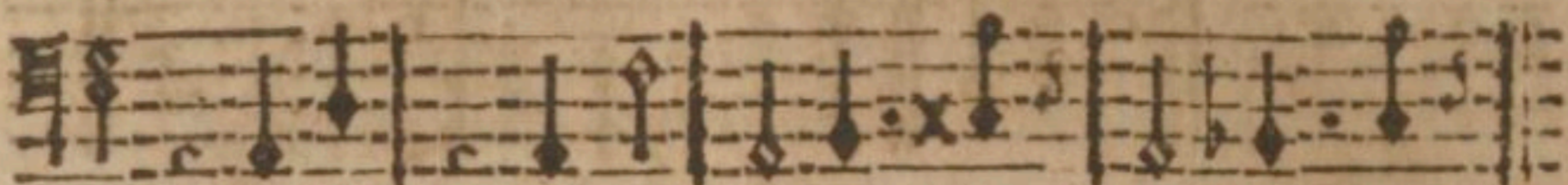
Les Exemples suivants suppléeront à la repetition des mêmes regles.

A B C D E



B ij

On peut aller de la finale à une Sixte mineure dans le Mode mineur.

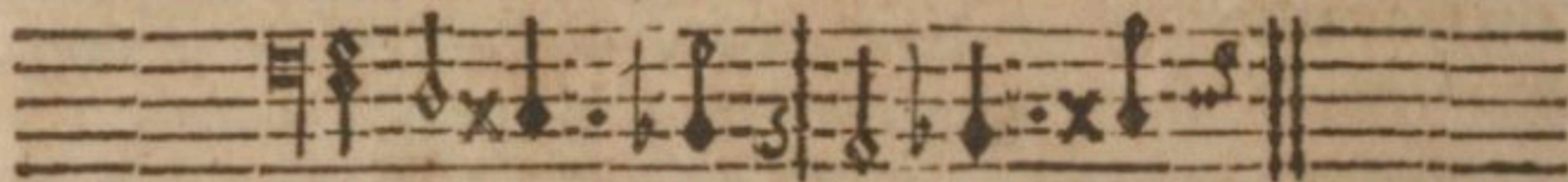


En se servant des diéses & des bémols dans la suite d'un Chant d'une seule Partie, il faut éviter de faire l'intervalle d'une seconde superflüe, tant en montant qu'en descendant.

EXEMPLE.

Mauvais.

Mauvais.



On doit remarquer que tous les repos qui se rencontrent dans un Air, doivent se trouver sur la première partie du temps de la mesure en frappant; Il en sera parlé plus amplement dans la suite.

Après une exacte observation de ces regles qui ne sont qu'une introduction pour entrer dans la composition d'un Air, il faut en produisant un Chant de son genie, parcourir tous les intervalles naturels; On peut encore se servir de ceux qui sont formez par le moyen des diéses, béquarres & bémols, tant en montant qu'en descendant, excepté ceux qui sont cy-aprés declarez. On ne pratique guères les intervalles de *seconde superflüe*, ni de *tierce diminuée*, tant en montant qu'en descendant.

On ne pratique jamais les intervalles de *tierce superflüe*, de *triton*, de *quinte*, de *sixième superflüe*, non plus que de *sixième diminuée*.

On peut donner aux Parties superieures, tant en montant qu'en descendant l'intervalle d'une *quinte diminuée*; dans les Basses, on ne leur donne point l'intervalle d'une *quinte diminuée* en montant, mais seulement en descendant.

DES REGLES DE LA MUSIQUE. 21

On employe rarement l'intervalle d'une sixte majeure, tant en montant qu'en descendant pour les voix, à cause de la difficulté de l'intonation.

On peut donner l'intervalle d'une septième majeure, mineure & même diminuée dans une Partie supérieure en descendant.

L'octave diminuée & l'octave superfluë sont défendus.

Les Italiens pratiquent presque tous les intervalles, tant dans leur Musique Vocale, qu'Instrumentale; je croy qu'on les peut imiter dans l'Instrumentale & non dans la vocale.

Après avoir conduit quelque temps un Chant en montant & en descendant, on doit faire une cadence.

CHAPITRE VI.

Des Cadences dans une seule Partie.

LE terme de Cadence, en fait de Composition, est différent de celuy dont on se sert dans le Chant.

Cadence, en matière de Chant, n'est qu'un agrément qui se fait par la flexibilité ou le tremblement de la voix, ou de quelqu'instrument; & en matière de Composition, il signifie *chûte* ou *conclusion* de Chant où les Parties viennent se rendre, afin que le chant prenne son repos avec le sens des paroles.

Par Cadence on entend deux notes chantées de suite, provenant d'un chant dont la dernière des deux notes doit se trouver sur une des cordes essentielle; du Mode que l'on traite.

Le Mode majeur a deux Cadences, & le Mode mineur en a trois.

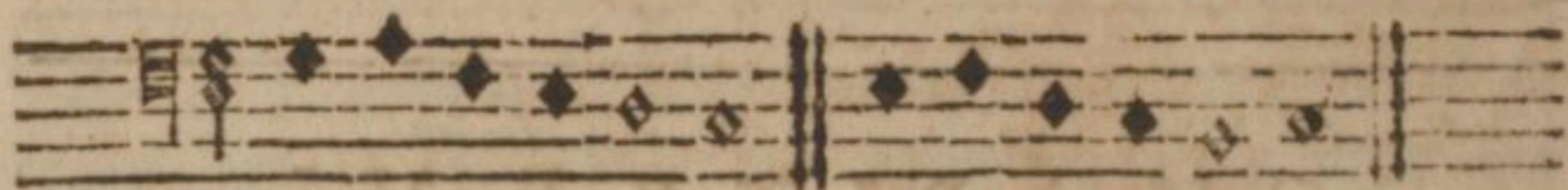
Le Mode majeur en a une à la finale & l'autre à la dominante.

Le Mode mineure en a une à la finale, une autre à la médiante, la troisième à la dominante.

Les Cadences se font par degrez conjoints & par degrez disjoints.

Les Cadences qui se font par degrez conjoints se terminent à la dernière de deux notes quelquefois en descendant & quelquefois en montant.

Exemple de la Cadence par degrez conjoints à la note finale.



Les petites notes noires qu'on voit dans les Exemples ne servent qu'à conduire simplement aux Cadences.

Les Cadences qui se font par degrez disjoints, tombent d'une quinte à la dernière des deux notes, ou elles y montent d'une quarte.

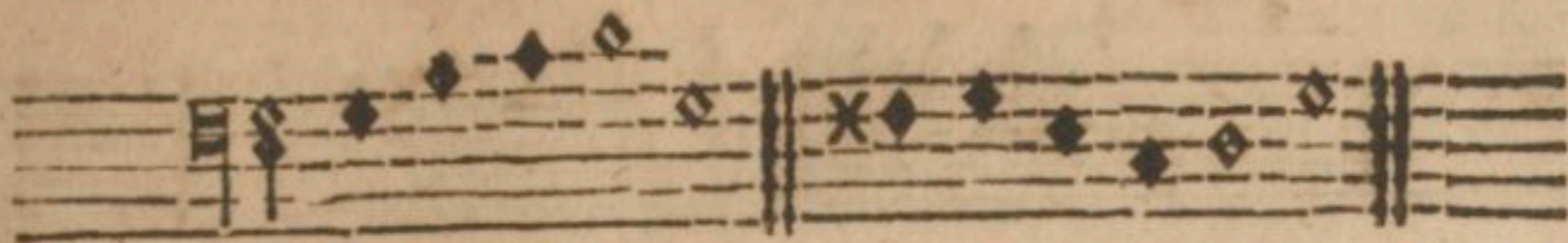
EXEMPLES.



Exemple de la Cadence par degrez conjoints à la dominante.



*Exemple de la Cadence par degrez disjoints
à la dominante.*



*Exemple de la Cadence par degrez conjoints
à la note finale dans le Mode mineur.*



Exemple par degrez disjoints.



*Exemple de la Cadence par degrez conjoints
à la note médiante.*



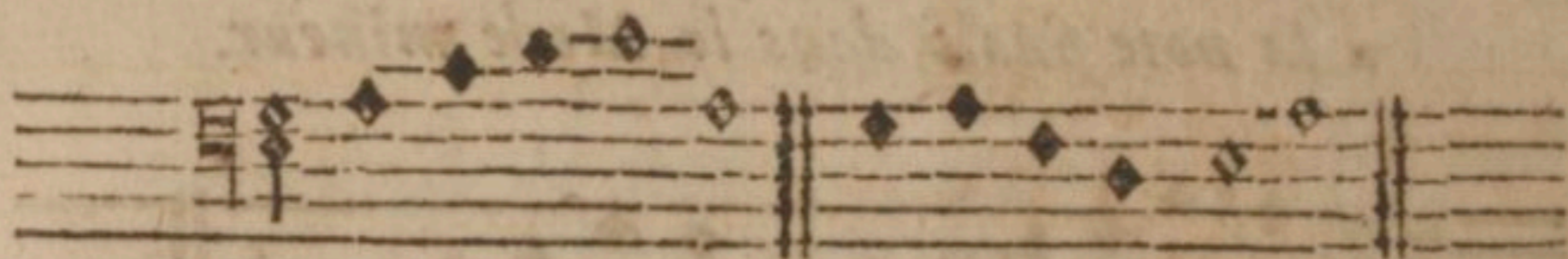
Exemple par degrez disjoints.



*Exemple de la Cadence par degrez conjoints
à la dominante.*



Exemple par degrez disjoints.



Il y a encore une autre sorte de Cadence qu'on peut appeller irregulière, commune au Mode majeur & au Mode mineur & propre à la Basse, qui se fait à la dominante par degrez disjoints, descendant d'une quarte ou montant d'une quinte: L'on voit qu'elle est différente de la précédente Cadence par degrez disjoints, en ce qu'elle descend d'une quinte ou remonte d'une quarte.

Exemple de la Cadence du Mode majeur.



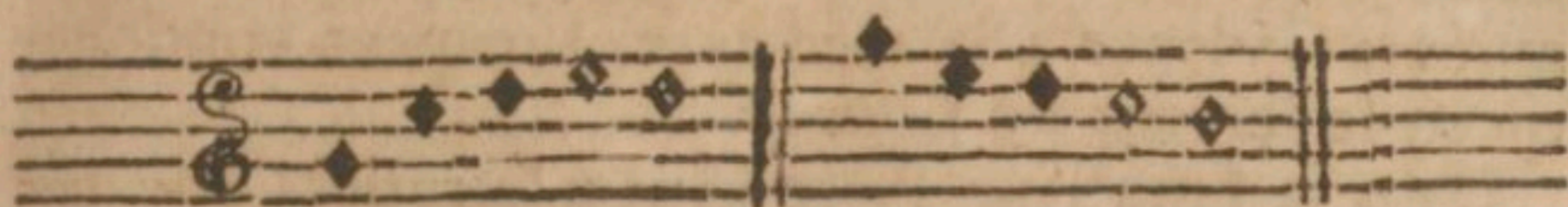
Exemple de celle du Mode mineur.



Une Partie supérieure peut terminer une Cadence immédiatement au-dessus ou au-dessous de la note

DES REGLES DE LA MUSIQUE. 25
finale, tant dans le Mode majeur que dans le Mode mineur.

Exemple pour le Mode majeur.



Exemple pour le Mode mineur.



Les Parties superieures font toujourns leurs Cadences par degrez conjoints ; La Basse les fait ordinairement par degrez disjoints, & rarement par degrez conjoints ; Elle fait ses Cadences par degrez conjoints, lorsqu'elle doit être accompagnée par une Basse-Continuë, à l'égard de laquelle elle est considérée comme Partie superieure ; Mais elle fait ordinairement ses Cadences par degrez disjoints dans les Chœurs de Musique où elle sert de fondement à toutes les Parties.

La Cadence finale sert à finir toutes les Parties de Musique.

La Cadence qui se termine à la dominante sert à finir la première partie d'un Air & d'une Overture, celle qui se termine à la médiante dans le Mode mineur, & celle que j'ay appellé irrégulière y servent aussi.

La Cadence qui se termine à une note audeffus ou à une note audeffous de la note finale dans une Partie superieure, peut servir encore à finir la première Partie d'un Air & d'une Overture.

Dans le Mode majeur, après la Cadence à la dominante laquelle finit toujourns la première Partie d'un Air & d'une Overture, les cordes essentielles pour en

continuer la seconde partie, sont *sol si ré*, & non pas *ut mi sol*.

Dans le Mode mineur, après la Cadence à la dominante, le Chant ne peut procéder que par *la ut mi*; & après la Cadence à la médiante il ne peut continuer qu'en se servant de *fa la ut*.

Dans la suite d'une Pièce on peut faire des Cadences sur toutes les cordes du Mode que l'on traite, pourvû qu'elles soient préparées; mais il n'en faut point faire deux de suite sur la même corde.

Quand on veut faire une Cadence qui n'est pas essentielle au Mode que l'on traite, on doit auparavant pratiquer les cordes qui sont essentielles par rapport à la Cadence; c'est-à-dire les notes qui sont à une tierce & à une quinte de la note qui termine la Cadence, & il faut même quelquefois donner un dièse ou un bémol à quelques notes, afin d'entrer tout-à-fait dans la modulation de la Cadence, comme plusieurs Exemples cy-devant l'ont fait voir.

CHAPITRE VII.

*Ce qu'il faut observer quand on met
des paroles en Chant.*

ON doit avoir soin d'exprimer les syllables du discours qui sont longues par des notes d'une valeur convenable, & celles qui sont brèves par des notes de moindre valeur; en sorte que l'on en puisse entendre le nombre aussi aisément que par la prononciation d'un Déclamateur.

Il y a deux manières de mettre des paroles en Musique; La première est ce qu'on appelle Recitatif ou Recit

de quelque Histoire, comme dans les Opera & dans quelques Motets ; le chant en doit être plus parlant, pour ainsi dire, que chantant.

La seconde manière est celle qui exprime une certaine reflexion en forme de Sentence ou Maxime, ce qu'on appelle communément Air ; & cette manière doit posséder tout le beau chant, toute la tendresse, la gayeté & la douceur qu'il peut avoir par rapport au sujet.

Quand on fait un Chant pour des paroles, il faut aller jusqu'à un sens parfait avant que de faire des répétitions ; c'est à-dire qu'on doit poursuivre le Chant jusqu'au bout d'une phrase ou d'une demi-phrase, auparavant que d'entrer dans la répétition de quelques mots de la phrase ; & quand on le fait, les mots doivent être bien propres & bien choisis pour en rendre la répétition agréable.

Il faut avoir soin dans l'arrangement des paroles que l'on met en mesure de régler si bien & si naturellement les choses, que les paroles que l'on employe, lorsqu'elles font ou qu'elles paroissent avoir un sens parfait, viennent presque toujours en frappant : Les Exemples qu'on en peut voir dans les bons Auteurs feront connoître la pratique de ces regles. En voicy deux tirez des Opera. *Quand on est aimé*, dans l'Opera d'AMADIS. *Non, non je ne puis plus souffrir*, dans celui de PERSE'E, dans lesquels endroits il faut remarquer qu'il y a un espèce de repos, & quelque sorte de sens à la fin des paroles, & que la dernière syllabe de chaque Exemple se rencontre sur la première partie d'un temps de la mesure en frappant.

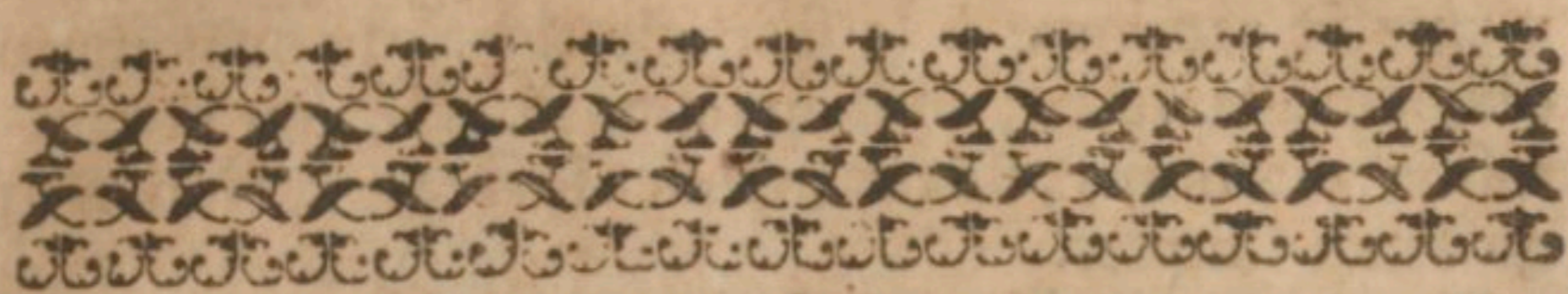
Il faut garder la même conduite dans les progrès d'un Air : Les Cadences doivent être réglées de la même façon ; c'est-à-dire qu'il les faut faire finir le plus souvent en frappant.

L'expression du Chant pour répondre à celles des

paroles, dépend de l'invention & du juste discernement du Compositeur; Cette expression étant soutenue & perfectionnée par une judicieuse diversité du mouvement de la mesure, a la force & la vertu de faire passer l'ame d'une passion à une autre; ce qui est une preuve naturelle de la perfection d'un Ouvrage.

Fin de la première Partie.





SECONDE PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

De l'Harmonie.



N a dit, au commencement de la première Partie, que l'Harmonie est une union de plusieurs sons differents, accordez & chantez ensemble avec art.

Il y a deux sortes d'Harmonies, l'une parfaite & l'autre imparfaite.

La parfaite est un mélange de trois ou quatre Parties comme *Dessus, Haute-Contre, Taille & Basse.*

L'imparfaite est celle qui se fait par l'union de deux Parties seulement, dont j'enseigneray la Composition, après que j'auray expliqué les Consonnances & les Dissonances que l'on y fait entrer.

Voicy l'explication des chiffres qui servent à connoître les consonances & les dissonances.

Le 1^{er} est regardé comme le principe des autres : Par le 2. on entend une seconde ; Par le 3. une tierce ; Par le 4. une quarte ; Par le 5. une quinte ; Par le 6. une sixte ou sixième ; & par le 7. une septième.

Il faut remarquer que ces nombres se doublent & se repliquent, & se souvenir que le 8. qu'on appelle

octave se rapporte à 1; que le 9. qu'on appelle neuvième se rapporte à la seconde; le 10. qu'on nomme dixième à la tierce, ainsi du reste. Pour éviter la confusion des noms, il faut appeller les repliques du nom de leurs simples.

Dans ces nombres ainsi expliquez, sont contenuës les consonances & les dissonances.

Les consonances sont la tierce, la quinte, la sixte & l'octave.

La quarte est mixte, parce qu'elle est prise quelquefois pour consonance, & quelquefois pour dissonance.

Les consonances se divisent en consonances parfaites & imparfaites; les consonances parfaites sont l'octave & la quinte, quelques-uns y ajoutent la quarte; les consonances imparfaites sont la sixte & la tierce.

L'octave est la plus douce de toutes les consonances, & la moins harmonieuse, parce qu'elle a beaucoup de rapport à l'unisson.

La quinte est après l'octave le plus doux de tous les accords; mais elle est plus harmonieuse que l'octave, comme ayant moins de rapport à l'unisson.

La quarte est la moins agréable de toutes les consonances; il y a eu des Auteurs qui l'ont absolument deffenduë quand elle est contre la Basse, & qui n'ont pas laissé toutefois de la reconnoître pour consonance entre les Parties superieures.

La sixte & la tierce sont des consonances qu'on appelle imparfaites, parce qu'elles se trouvent tantôt majeures & tantôt mineures.

A l'égard des sixtes, les mineures sont plus agréables que les majeures: quant aux tierces, les majeures sont plus harmonieuses que les mineures, & on peut même dire qu'elles le sont plus que toutes les autres consonances.

Les dissonances se divisent en justes & en fausses.

DES REGLES DE LA MUSIQUE. 31

Les jutes sont la seconde, la quarte (quoyque mixte) & le septième.

Les dissonances fausses sont la seconde superflüe, la seconde diminuée, la tierce superflüe & la tierce diminuée, le triton ou quarte superflüe, la quarte diminuée, la quinte superflüe, & la quinte diminuée, la septième diminuée, l'octave superflüe & l'octave diminuée.

Toutes ces consonances & toutes ces dissonances se repliquent; mais pour éviter la confusion des noms, j'appelleray les repliques du nom de leurs simples.

Du Contrepoint.

PAr le terme de Contrepoint, il faut entendre l'Harmonie, qui est l'assemblage de deux ou plusieurs voix, ou parties distantes l'une de l'autre par des intervalles commensurables.

La Partie qui chante audessous des autres dans la Musique est la baze & le fondement des autres Parties, puisqu'on les bâtit sur elle: En effet, les accords ne sont tels ou tels accords, que par le rapport qu'ils ont avec elle. Par exemple, la tierce n'est tierce qu'à cause qu'elle est élevée audessus de la Basse de trois degrez, & la quinte que parce qu'elle l'est de cinq, & ainsi du reste.

La bonne Harmonie consiste à sçavoir pratiquer les consonances & les dissonances, parce que les unes & les autres entrent dans la Composition.



CHAPITRE SECON D.

Regles pour composer à deux Parties.

IL est à présumer que les Anciens ont fondé les Regles de la Composition sur la variété des accords & sur les mouvements des Parties.

La variété des accords consiste à n'en point faire deux d'une même espèce de suite, comme deux octaves, deux quintes, quand les deux Parties montent ou descendent ensemble.

E X E M P L E.

The example shows two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain four measures of music, each measure separated by a double bar line. The notes are connected by stems. Below the staves, there are interval markings: '8 8 8 8' under the first two measures and '5 5 5 5' under the last two measures, indicating the intervals between the two parts.

La variété des mouvements se fait lors qu'une partie monte & que l'autre descend.

Il y a deux sortes de mouvements, sçavoir mouvement semblable & mouvement contraire.

Mouvement semblable, c'est lorsque les deux parties montent ou descendent ensemble; & mouvement contraire, c'est lors qu'une partie monte pendant que l'autre descend, soit par degrez conjoints, soit par intervalle.

Quand on veut composer une Pièce, il est libre de commencer par le Dessus ou par la Basse; mais je croy qu'il

qu'il y a moins de difficulté à commencer par la Basse & y faire ensuite un Dessus, que de composer une Basse sur un Dessus.

Il faut prendre une Basse dans un Livre pour y faire un Dessus, ou en faire une de son genie.

On doit commencer ou par l'Octave, ou par la tierce, ou par la quinte, rarement par la sixte ou par une dissonance.

On ne commence par la sixte & par une dissonance que pour une Fugue, cela se pratique sur la dernière partie d'un temps de la mesure.

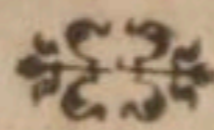
Quand on ne compose qu'à deux Parties, on commence ordinairement par l'octave, & on y finit toujours.

Pour s'exercer & se rendre la Composition plus familière, il me paroît fort utile de faire d'abord toutes sixtes sur toutes les notes d'une Basse qu'on aura ou faite ou choisie: En second lieu, de faire toutes tierces: En troisième lieu, des tierces & des sixtes alternativement; Et enfin, entremêler toutes les consonances avec jugement, & conformément aux Regles qui seront cy-après.

L'unisson qui ne rend aucune harmonie, & qui n'a pas plus de rang dans la Musique que l'unité dans les nombres, ne laisse pas d'être d'usage: On s'en sert pour commencer & pour finir, & même dans le milieu d'une Pièce, de la même façon que de l'octave; mais hors des cadences, on doit les éviter l'une & l'autre, à moins que ce ne soit pour faire de plus beaux Chants.

Exemple de l'Unisson en toutes les Parties.

The image displays a musical score for unison in all parts, consisting of eight staves. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The first staff contains a single note on the second line of the staff, followed by a double bar line. The second staff contains a single note on the second line of the staff, followed by a double bar line. The third staff contains a single note on the second line of the staff, followed by a double bar line. The fourth staff contains a single note on the second line of the staff, followed by a double bar line. The fifth staff contains a single note on the second line of the staff, followed by a double bar line. The sixth staff contains a single note on the second line of the staff, followed by a double bar line. The seventh staff contains a single note on the second line of the staff, followed by a double bar line. The eighth staff contains a single note on the second line of the staff, followed by a double bar line.



CHAPITRE III.

*Du choix qu'il faut faire de la Quinte
ou de la Sixte.*

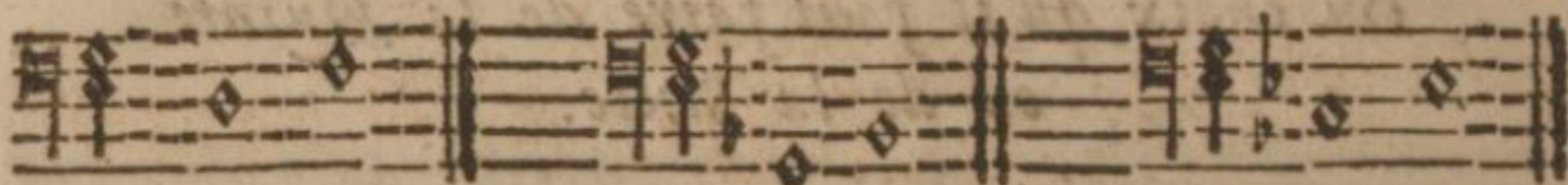
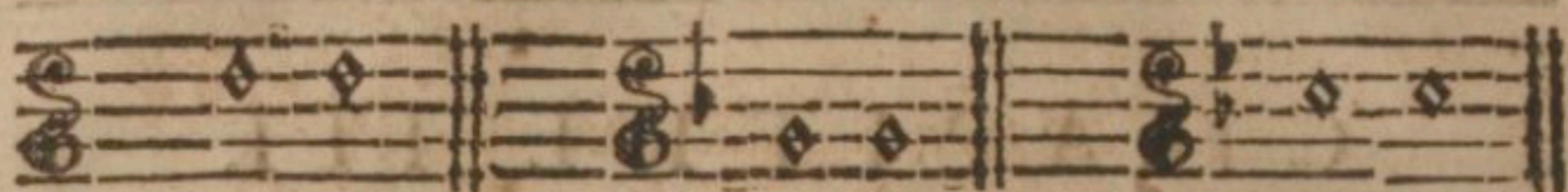
ON doit toujours se servir de la Quinte sur la dernière note des cadences, & même sur toutes les autres notes d'un Chant, excepté sur la médiate du Mode que l'on traite.

Suivant la modulation d'une Basse, il y a des accords affectez à certaines notes; c'est-à-dire qu'on doit observer quelque corde du Mode que l'on traite, tant dans le Mode majeur que dans le Mode mineur: Par exemple, la Basse d'*ut mi sol ut*, demandera pour accord une Sixte sur le *mi*, qui a du rapport au Mode majeur, & non une Quinte qui ne se trouve pas dans ces quatre notes *ut, mi, sol, ut*; de même la Basse de *ré, fa, la, ré*, demandera pour accord sur le *fa* une Sixte & non une Quinte, qui ne se trouve pas dans ces quatre notes *ré, fa, la, ré*.

EXEMPLES.

Quand les *fa* sont dièsez ils passent pour des *mi*,
& quand les *mi* ont des bémols ils passent pour des *fa*.

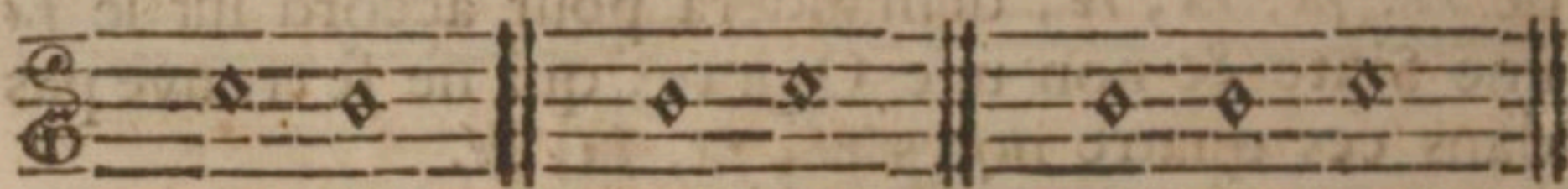
The image shows two musical staves, each with two systems of chords. The top staff is in a major mode (C major). The first system shows a chord with notes C, E, G. The second system shows a chord with notes C, E, G, B, with an 'x' above the B. The third system shows a chord with notes C, E, G, B, with an 'x' above the B. The bottom staff is in a minor mode (C minor). The first system shows a chord with notes C, E-flat, G. The second system shows a chord with notes C, E-flat, G, B-flat, with an 'x' above the B-flat. The third system shows a chord with notes C, E-flat, G, B-flat, with an 'x' above the B-flat. The letter 'C' is written below the second system of the bottom staff.



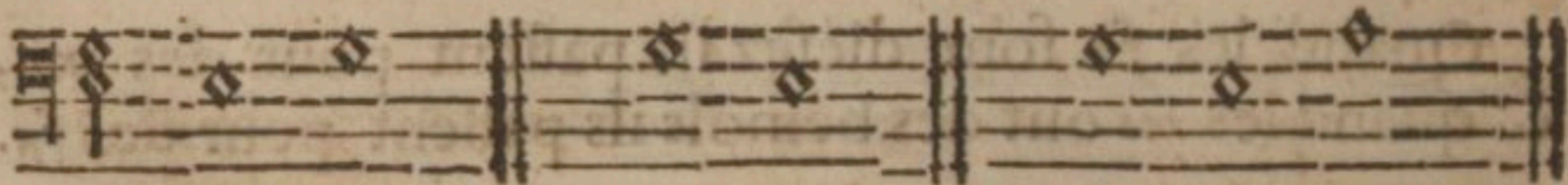
Lorsque l'on commence un autre Chant, on est obligé de garder la corde du Mode ou du Chant où l'on entre, de même que celui par où on a commencé.

Quand la Basse dit *mi sol* ou *sol mi*, on fait ordinairement sur le *mi* la sixte, & la tierce sur l'autre, excepté lorsque la Basse vient à descendre du *sol* au *mi* pour monter au *la*; car pour lors il faut faire la quinte sur le *mi*.

EXEMPLES.



6 3 3 6 3 5 3



Quand la Basse monte ou descend d'un demi-ton, comme *mi fa* ou *fa mi*, ou *si ut* ou *ut si*, ou qu'elle monte ou descend par le moyen d'un bémol ou d'un dièse, ou d'un béquarre, on fait ordinairement le sixte mineur sur le *mi* & le *si*, &c. Sur l'autre on y fait ordinairement la tierce ou la quinte.

EXEMPLES.

The first example consists of two staves. The top staff is a treble clef with a C-clef on the first line. It contains three measures of music, each with a diamond-shaped note. The notes are on the first, second, and first lines of the staff. Below the first two notes are the numbers 6 and 5, and below the third note are 6 and 5. The bottom staff is a bass clef with an F-clef on the first line. It contains three measures of music, each with a diamond-shaped note. The notes are on the first, second, and first lines of the staff. Below the first two notes are the numbers 3 and 3, and below the third note are 3 and 3.

The second example consists of two staves. The top staff is a treble clef with a C-clef on the first line. It contains three measures of music, each with a diamond-shaped note. The notes are on the first, second, and first lines of the staff. Below the first two notes are the numbers 6 and 5, and below the third note are 6 and 5. The bottom staff is a bass clef with an F-clef on the first line. It contains three measures of music, each with a diamond-shaped note. The notes are on the first, second, and first lines of the staff. Below the first two notes are the numbers 3 and 3, and below the third note are 3 and 3.

EXEMPLES.

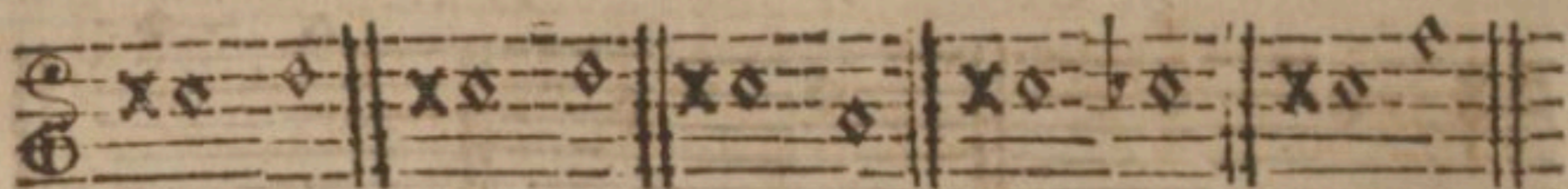
On doit remarquer que les *fa* passent pour des *mi* dans les Pièces transposées ou déclavées, & les *mi* pour des *si*.

EXEMPLES.

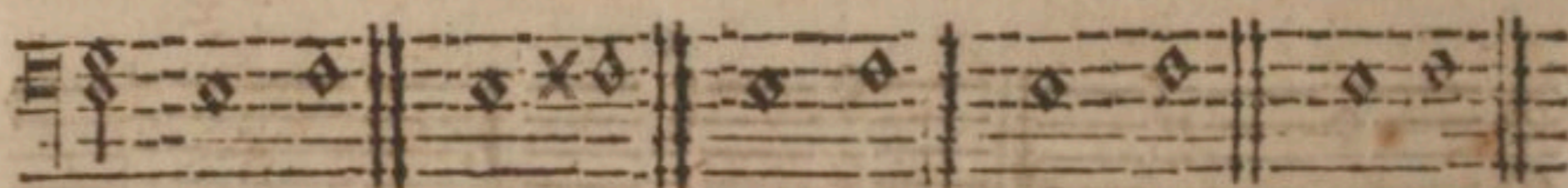
The third example consists of two staves. The top staff is a treble clef with a C-clef on the first line. It contains three measures of music, each with a diamond-shaped note. The notes are on the first, second, and first lines of the staff. Below the first two notes are the numbers 6 and 5, and below the third note are 6 and 5. The bottom staff is a bass clef with an F-clef on the first line. It contains three measures of music, each with a diamond-shaped note. The notes are on the first, second, and first lines of the staff. Below the first two notes are the numbers 3 and 3, and below the third note are 3 and 3. There are 'X' marks above the first two notes of the top staff and above the first two notes of the bottom staff.

Lorsque la Basse monte d'un demi-ton comme *mi fa* ou *si ut*, on se sert quelquefois de la Sixte majeure sur le *mi*, elle doit être suivie de la majeure ou mineure, comme il est dit cy-après; quelquefois de la tierce, jamais de la quinte ni de l'octave.

EXEMPLES.

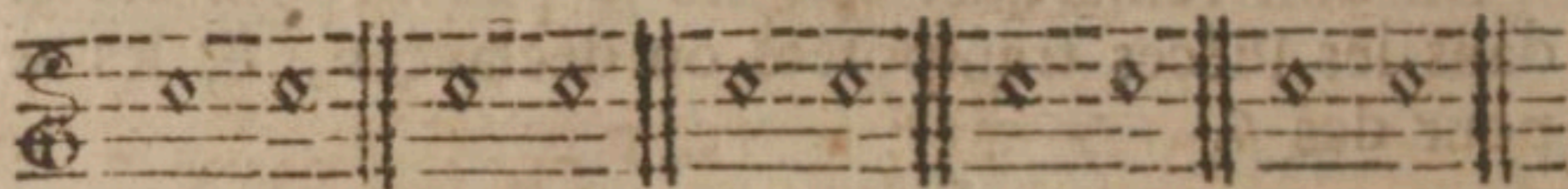


x6 6 x6 5 x6 3 x6 5 x6 8

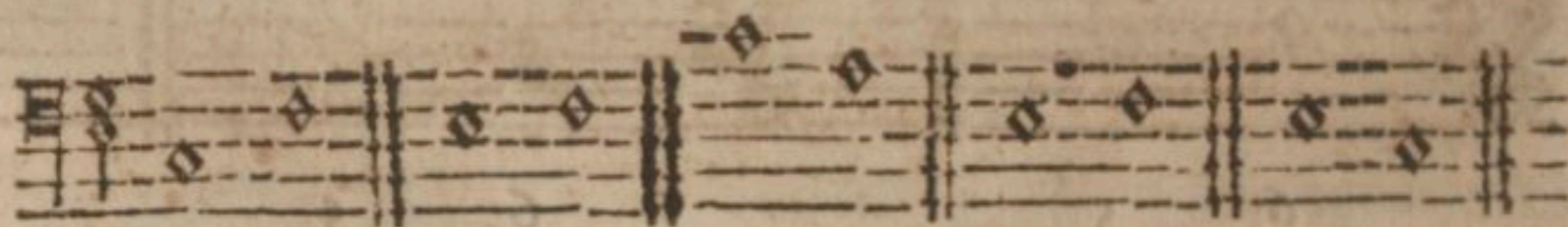


Toutes les consonances peuvent se suivre les unes & les autres, quand la Partie supérieure ne fait point de mouvement.

EXEMPLES.

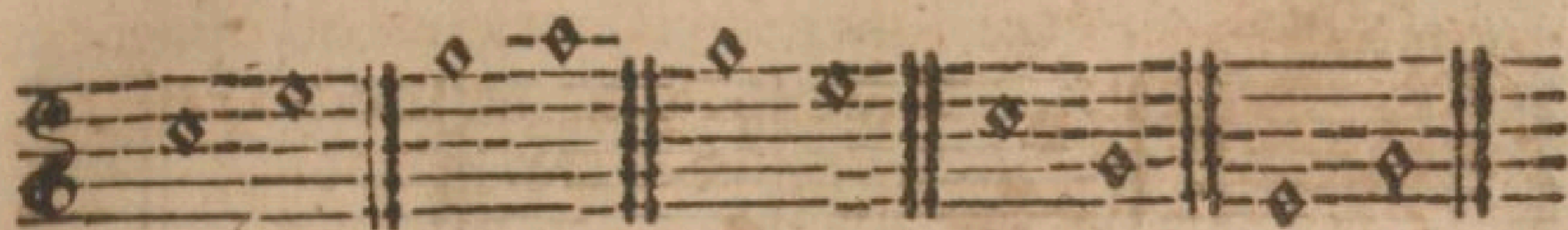


8 5 6 5 8 3 6 5 6 8

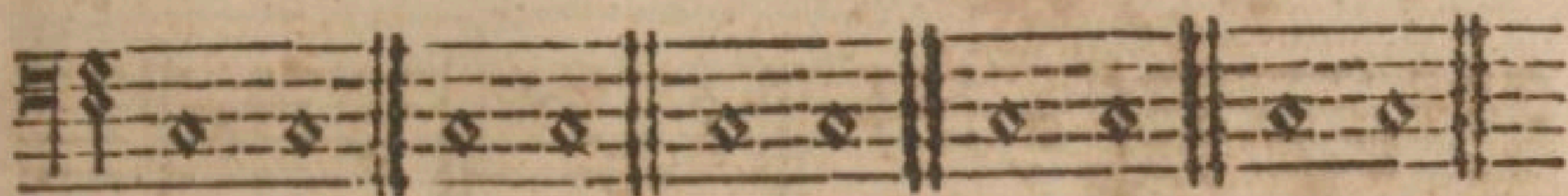


Toutes les consonances peuvent être précédées & suivies les unes des autres sur deux notes d'une Basse ou plusieurs qui sont en même degré.

EXEMPLES.



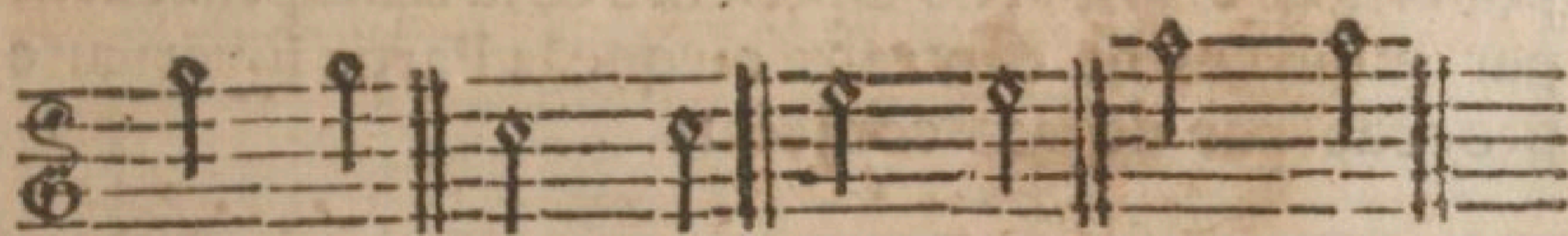
8 3 5 6 5 3 8 5 3 5



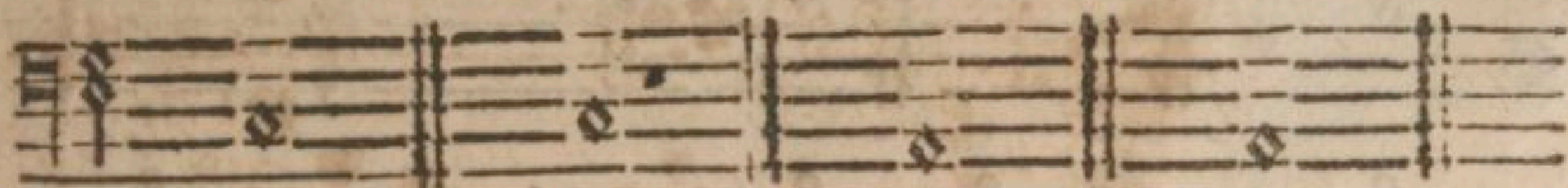
Les sixtes & les tierces se pratiquent ordinairement suivant qu'elles se trouvent naturellement avec les notes de la Basse

On peut répéter deux octaves, deux quintes sur une même note d'une Basse.

EXEMPLES.

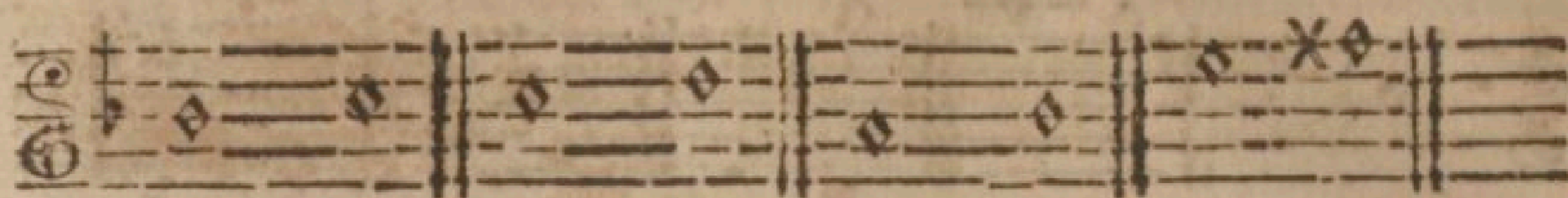


5 5 8 8 5 5 8 8

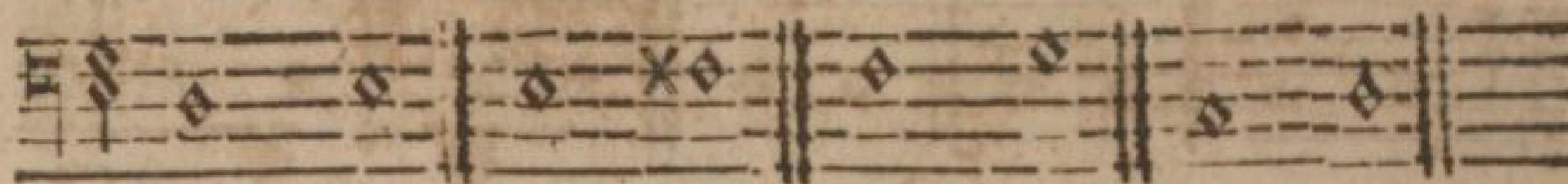


On doit, comme j'ay dit cy-devant, éviter deux octaves & deux quintes de suite, quand les Parties montent & descendent ensemble; mais à l'égard de deux sixtes ou de deux tierces, soit que les deux sixtes soient mineures, soit que les tierces soient majeures, on affecte souvent de les pratiquer pour la beauté du Chant ou pour l'expression des Paroles.

EXEMPLES.



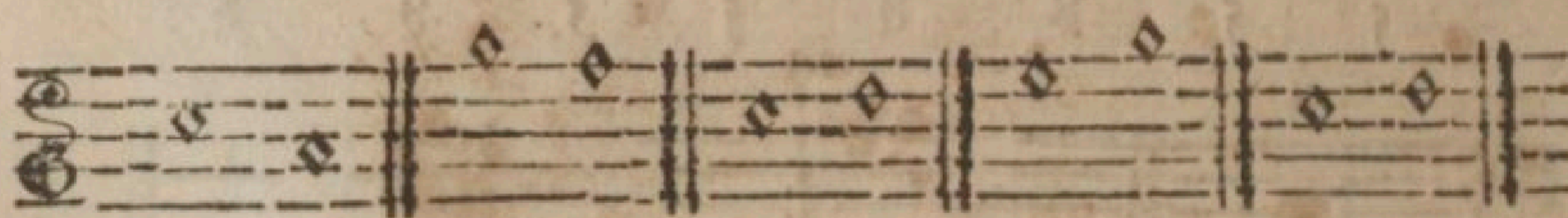
♯6 6 6 6 3 3 3 *3



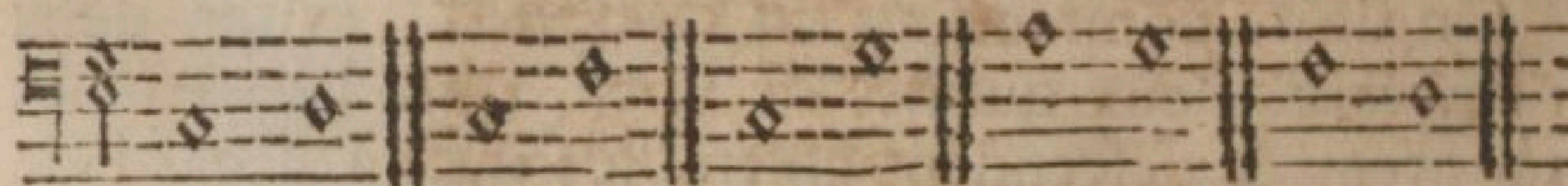
Comme l'on est obligé (quand on Compose pour les voix) de faire monter & descendre la Partie supérieure pour luy trouver du beau Chant, il est nécessaire d'enseigner en détail les consonances qui peuvent se suivre & ne se suivre pas, suivant les differents mouvements & intervalles de la Basse.

La Quinte peut être précédée & suivie de l'octave, pourvû que la Partie supérieure & la Basse procèdent par mouvement contraire ou que la Partie supérieure procède par degrez conjoints.

EXEMPLES.



8 5 5 8 8 5 5 8 5 8



La Quinte peut être précédée & suivie de la sixte, pourvû que la Basse ne monte ou ne descende que d'une tierce ou d'une sixte.

EXEMPLES.

The first example consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain three measures of music, each with two notes. The notes in the first measure are G4 and F4, in the second are F4 and E4, and in the third are E4 and D4. Below the staves, the fingerings are indicated as 5 6, 5 6, 5 6.

L'Octave peut être précédée & suivie de la sixte, pourvu qu'une des deux Parties procède par degrez conjoints.

EXEMPLE.

The second example consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain three measures of music, each with two notes. The notes in the first measure are G4 and F4, in the second are F4 and E4, and in the third are E4 and D4. Below the staves, the fingerings are indicated as 8 6, 8 6, 6 8.

La Quinte peut avoir la sixte devant elle, pourvu que la Basse descende seulement d'une sixte.

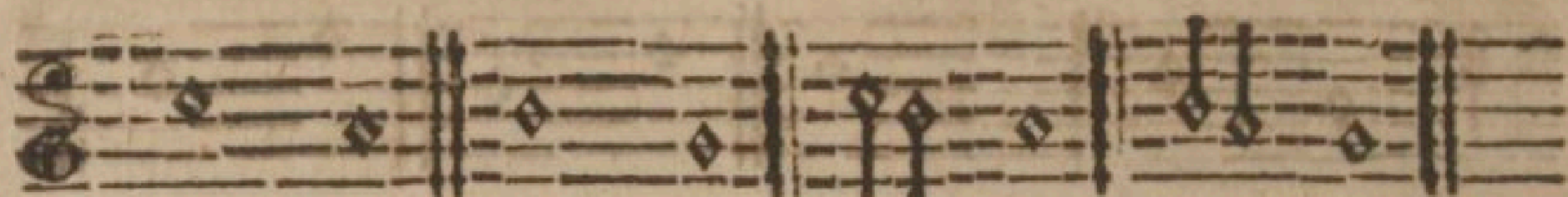
EXEMPLES.

The third example consists of two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves contain three measures of music, each with two notes. The notes in the first measure are G4 and F4, in the second are F4 and E4, and in the third are E4 and D4. Below the staves, the fingerings are indicated as 6 5, 6 5, 6 5.

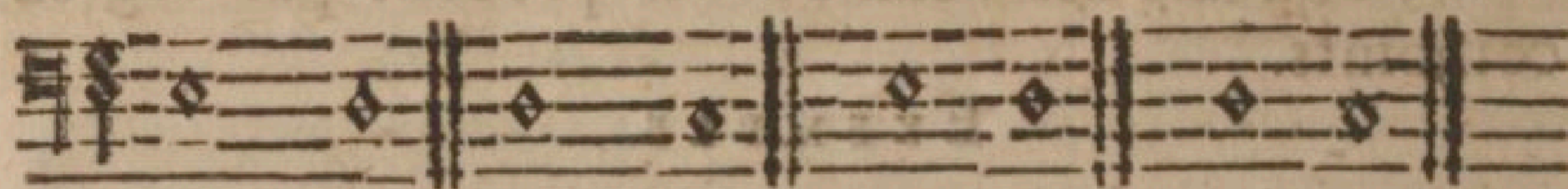
42 NOUVEAU TRAITE

On ne doit point mettre la quinte après la sixte quand la Basse descend par degrez conjoints, parce que la Partie superieure remplissant toujors son intervalle pour faire un Chant plus lié, on trouveroit deux quintes de suite.

EXEMPLES.

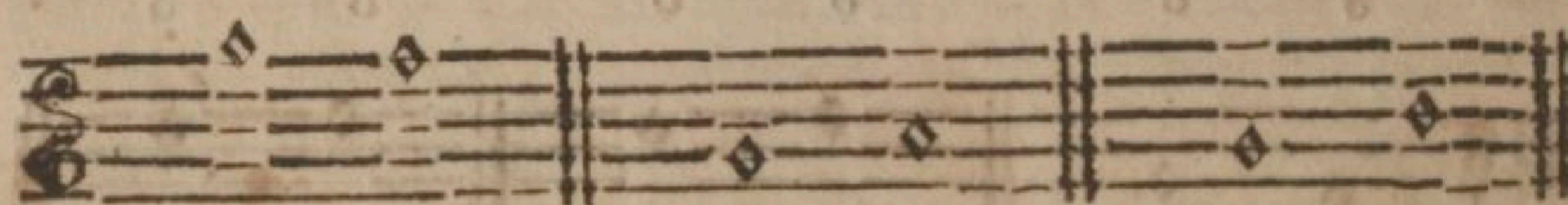


6 5 6 5 6 5 6 5

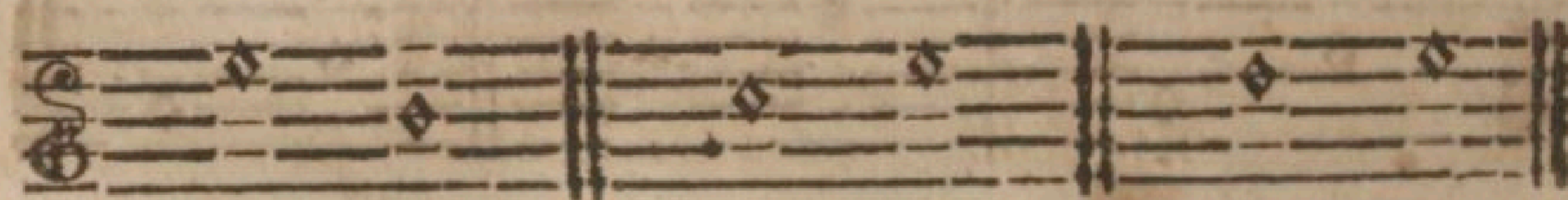
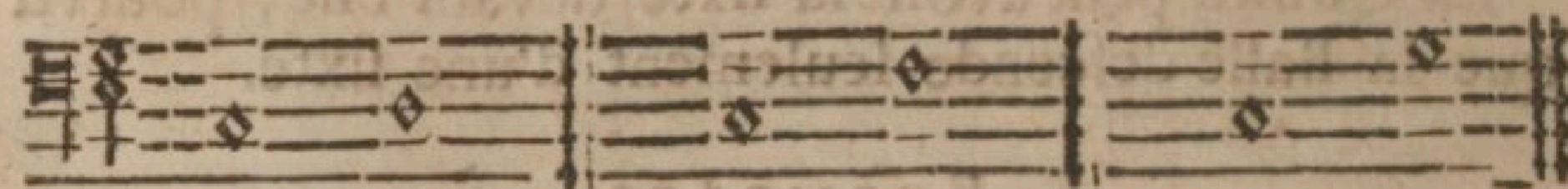


La Quinte peut être précédée & suivie de la tierce.

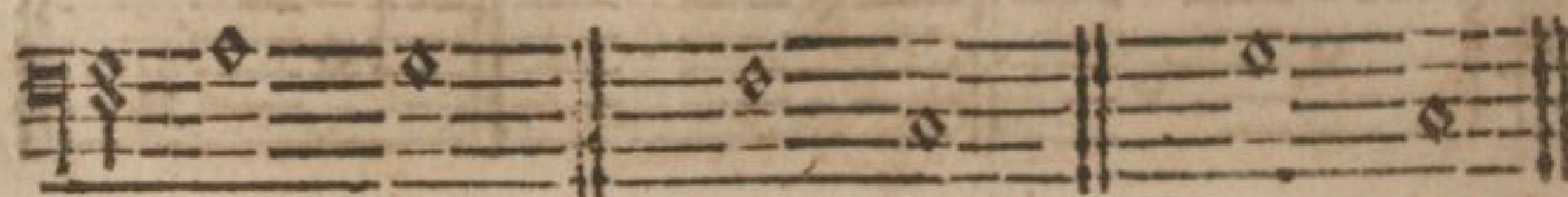
EXEMPLES.

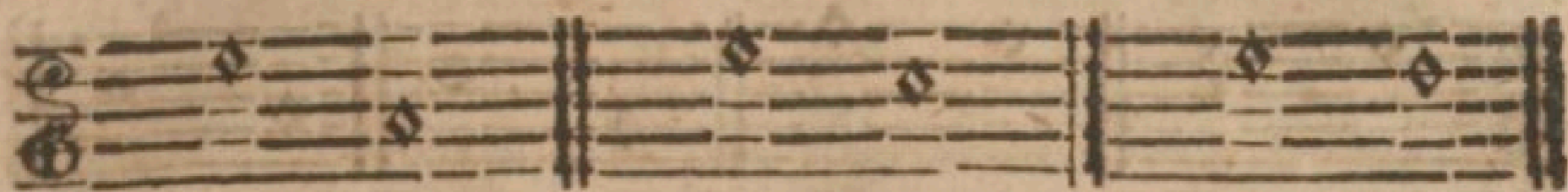


5 3 5 3 5 3

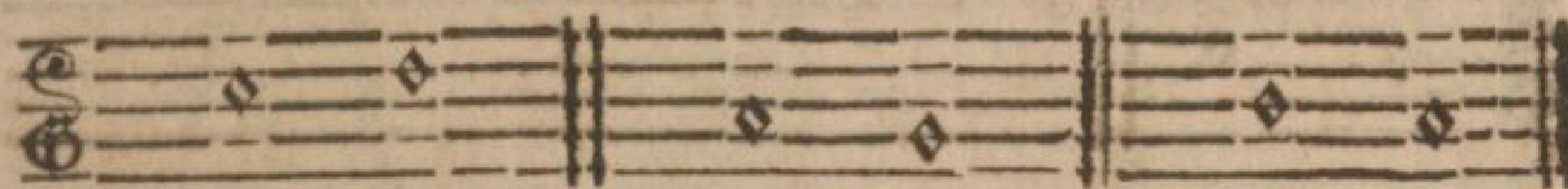
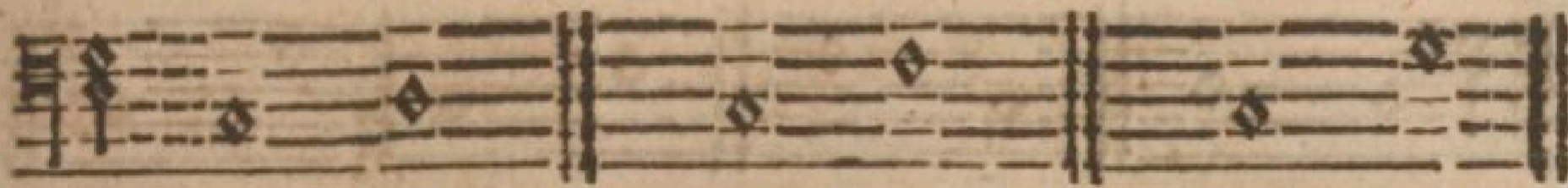


5 3 5 3 5 3

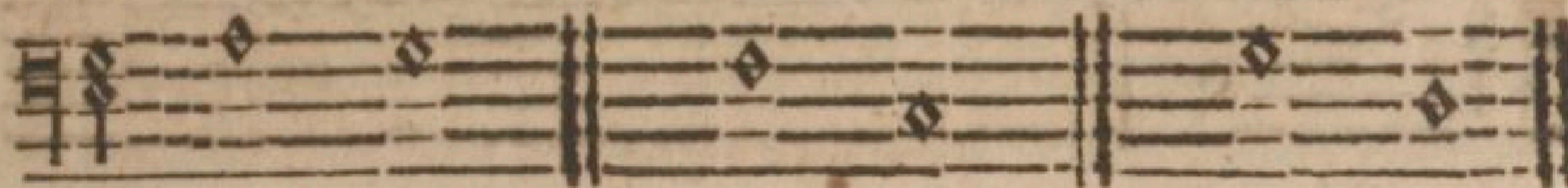




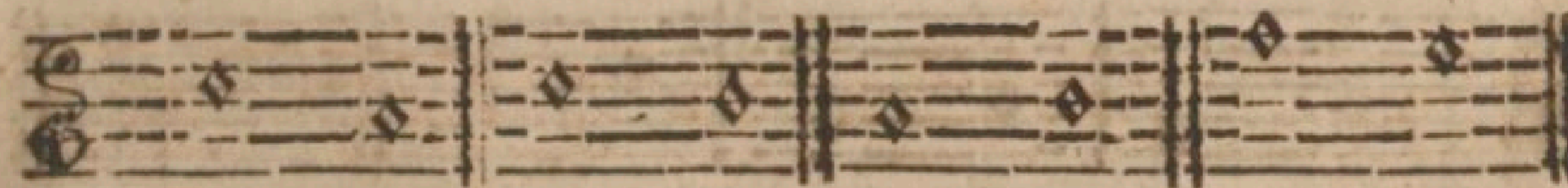
3 5 3 5 3 5



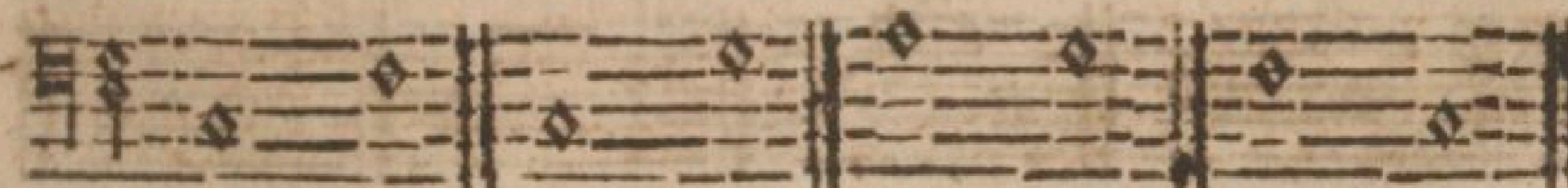
3 5 3 5 3 5



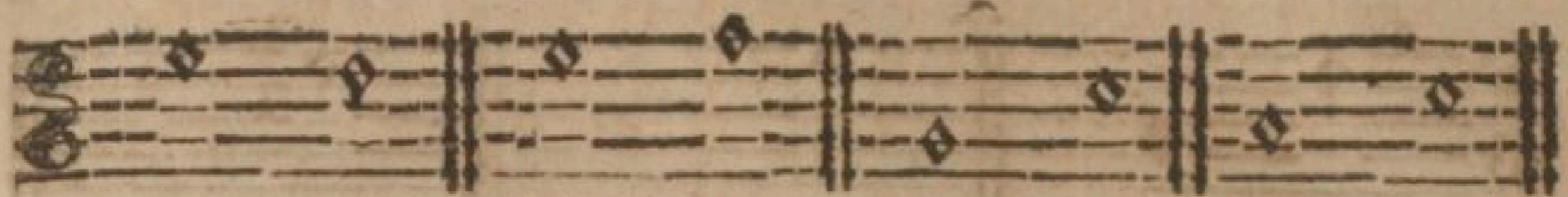
L'Octave peut être précédée & suivie de la tierce, pourvû que les Parties procèdent par mouvement contraire ou que la Partie superieure aille par degrez conjoints.



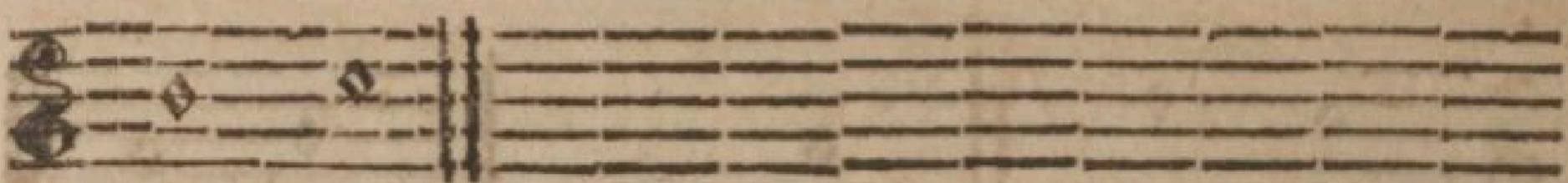
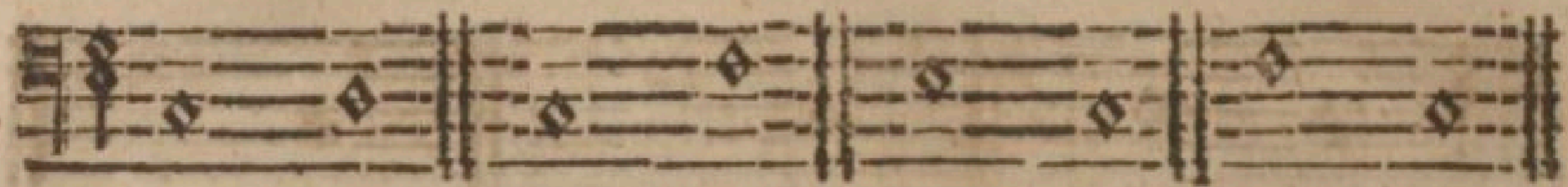
8 3 8 3 8 3 8 3



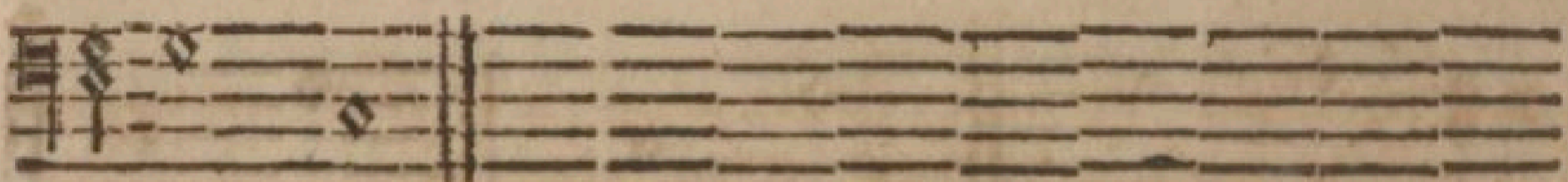
44 NOUVEAU TRAITE



3 8 3 8 3 8 3 8

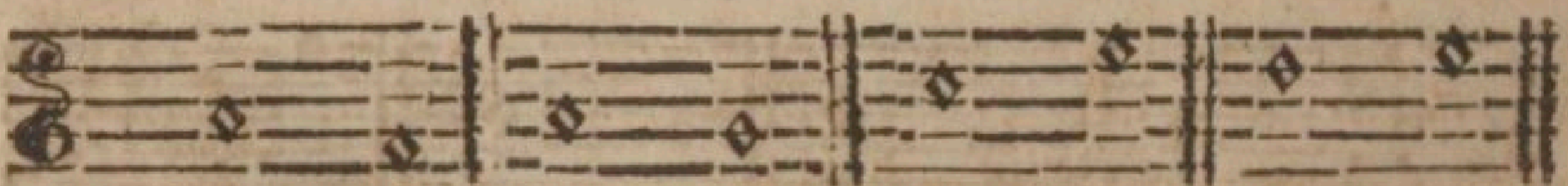


3 8

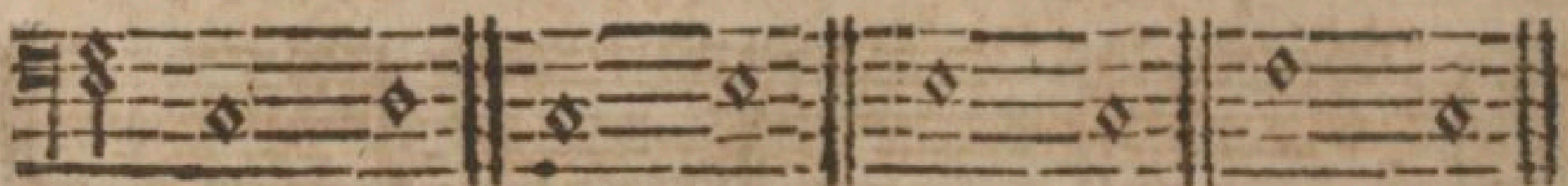


La sixte & la tierce peuvent être mises indifferem-
ment l'une devant l'autre.

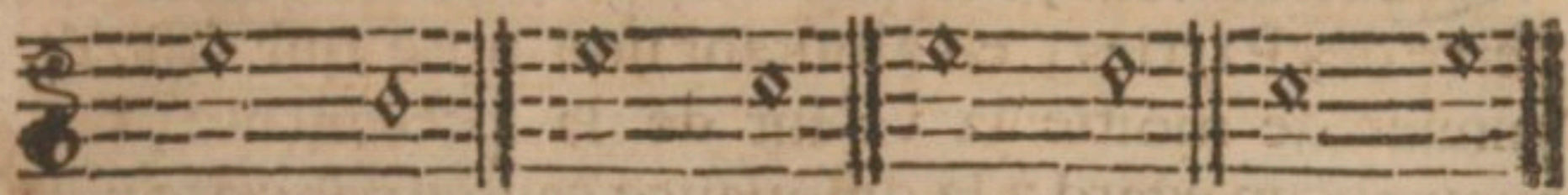
EXEMPLES.



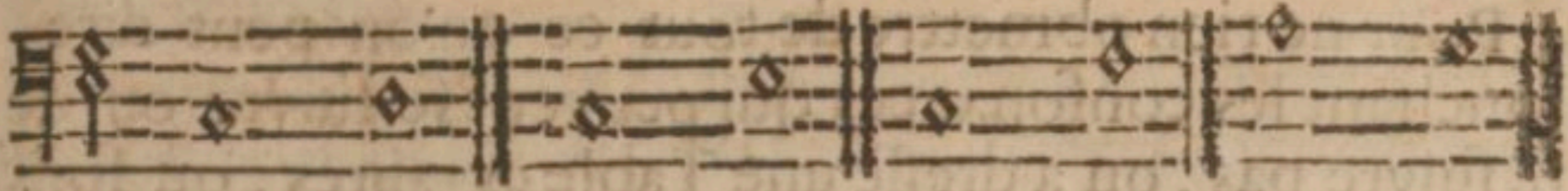
6 3 6 3 6 3 6 3



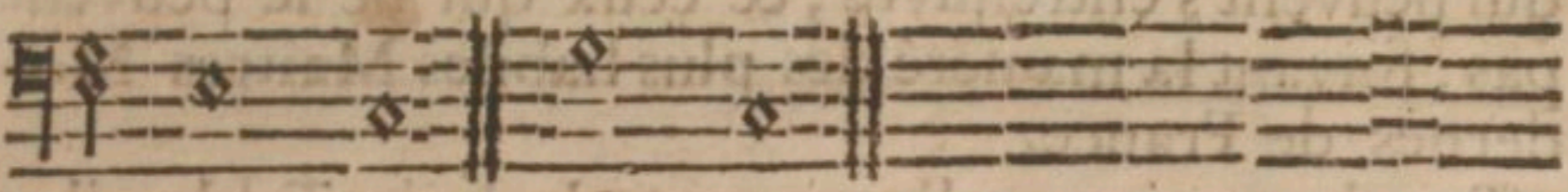
DES REGLES DE LA MUSIQUE. 45



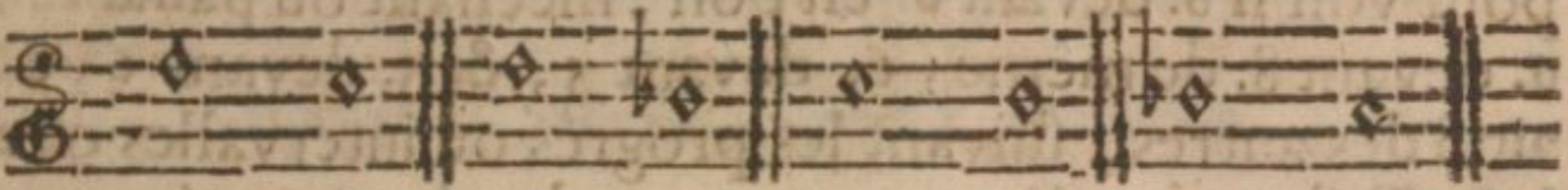
3 6 3 6 3 6 3 6



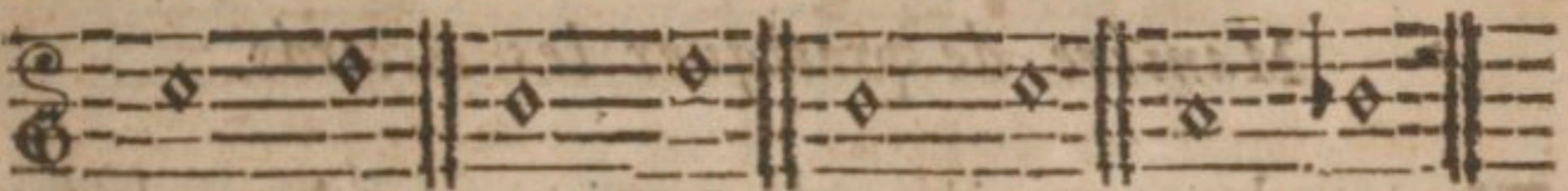
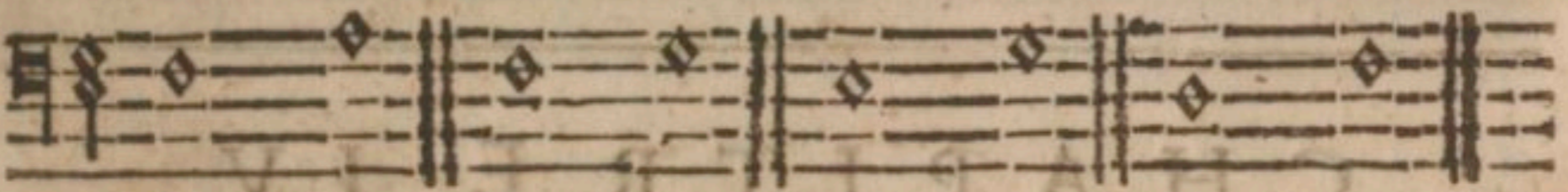
3 6 3 6



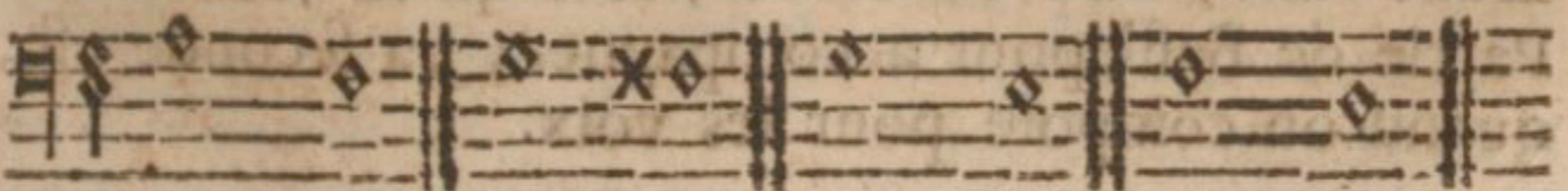
Lorsque la Basse procède par degrez conjoints ou par intervalle de tierce, & qu'on met la tierce après la sixte ou la sixte après la tierce, il est bon d'observer que l'une soit majeure & l'autre mineure, comme on le voit dans les Exemples suivans.



6 3 6 3 6 3 6 3



3 6 3 6 3 6 3 6



Quand on veut, l'on peut remplir tout intervalle de tierce des Parties, en ajoutant une note qui doit diminuer de moitié la valeur de la précédente, sans avoir aucun égard à la dissonance causée par cette note ajoutée.

Pour ne rien omettre de tout ce qu'on peut dire, touchant les consonances qui peuvent se suivre ou ne se suivre pas, on a dressé une Table cy-après, où sont renfermez tous les progrès ou intervalles que peut faire la Basse, tant en montant qu'en descendant, & ceux de la Partie supérieure avec tous leurs degrez differens; On verra dans cette Table tous les Accords qui peuvent s'entresuivre, & ceux qui ne le peuvent pas, suivant la manière des plus habiles Maîtres Modernes de France.

Sur chaque intervalle ou exemple de la Table, il y a une Lettre qui marque la qualité des Accords qui peuvent se suivre, ou ne se suivre pas; Le B signifie bon, l'M mauvais, & le P passable.

Quand vous serez en doute si une consonance est bonne après une autre, vous aurez recours à la Table, pour voir si 8. devant 6. est bon, méchant ou passable; 6. devant 8. de même; 6. devant 5, & 5. devant 6, & ainsi des autres, suivant les progrès ou intervalles que la Basse fera avec les mouvements des deux parties.

CHAPITRE IV.

Manière de pratiquer les Accords.

IL y a deux manières de pratiquer les Accords sur une Basse; La première est, lors qu'on joue sur la Partie de Basse pour accompagner; La seconde est, quand on compose pour les voix.

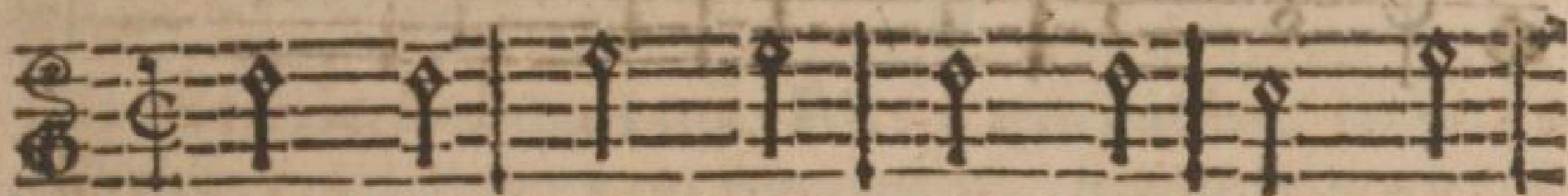
DES REGLES DE LA MUSIQUE. 47

Quand on jouë sur la Basse pour accompagner, les Parties supérieures pratiquent tous les Accords qui peuvent être faits sans quitter la corde où ils se trouvent; ou bien elles doivent prendre ceux qu'on peut faire avec le moindre intervalle, soit en montant soit en descendant.

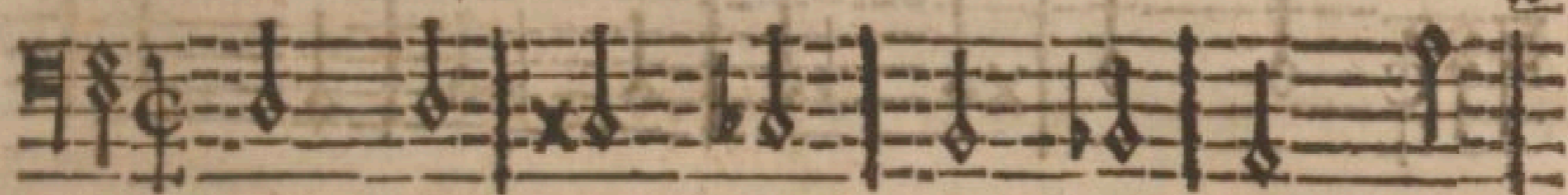
Lorsque l'on compose pour les voix, l'on fait monter & descendre les Parties avec jugement, afin de leur donner du beau Chant par cette variété.

La première manière de pratiquer les Accords est avantageuse à ceux qui commencent à travailler, pour apprendre en peu de temps les Regles de la Composition.

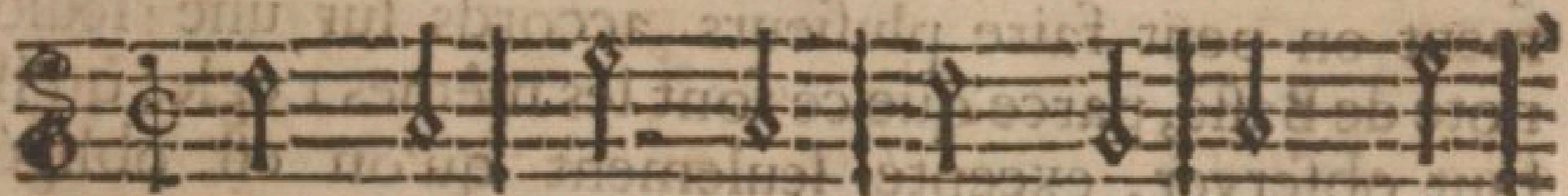
Exemple de la première manière.



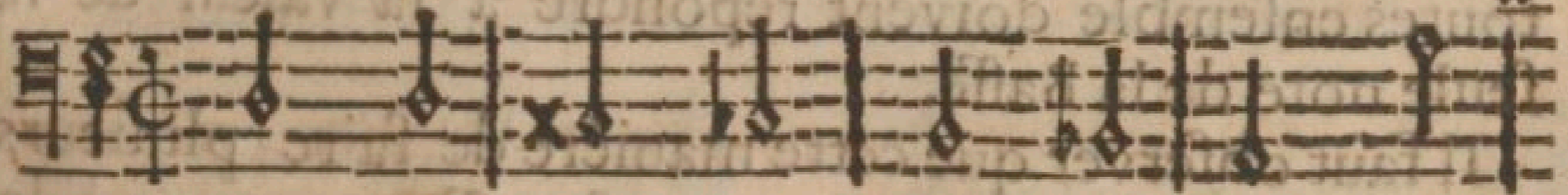
8



Exemple de la seconde manière.

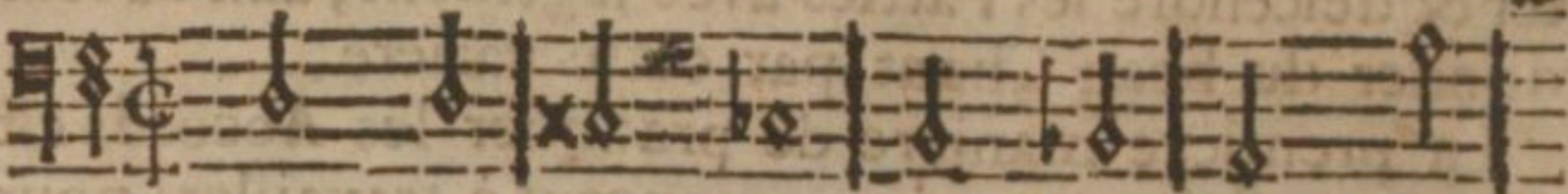
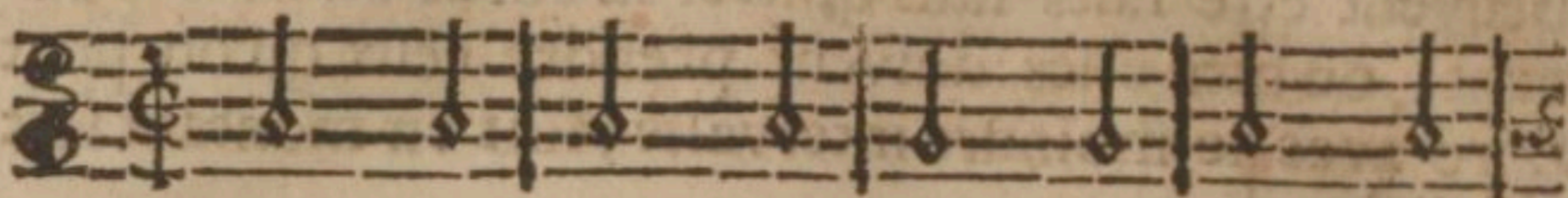
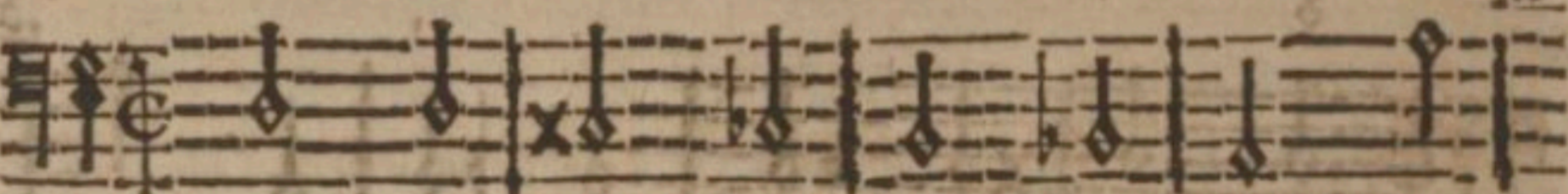
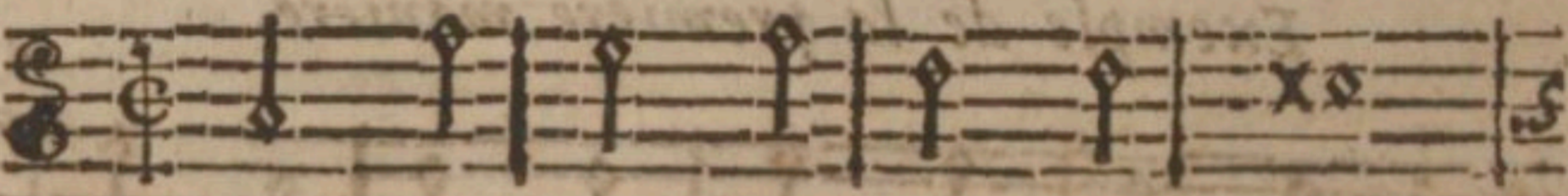


5



Quand la Basse a des notes diées par accident, on n'y doit faire ni Octave ni Quinte.

On ne se fert guère ni d'Octave ni de Quinte sur les *mi* & les *si* d'une Basse.

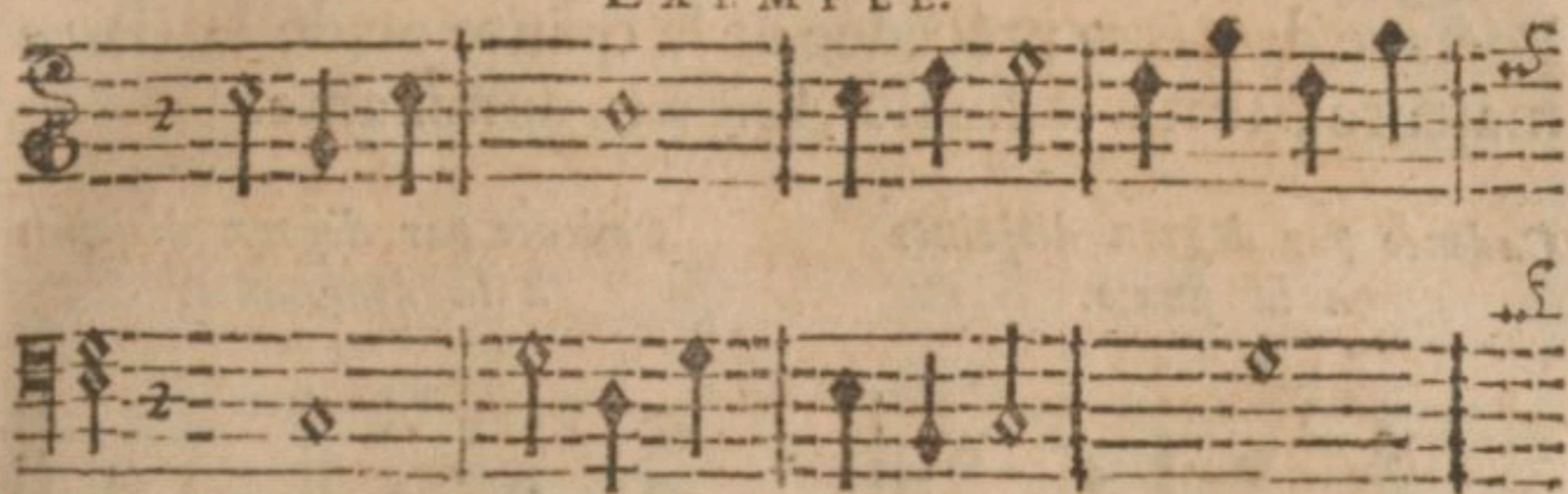
Autre Exemple de la première manière.*Autre Exemple de la seconde manière.*

Après s'être exercé à faire des consonances sur chaque note d'une Basse, il sera facile à comprendre comment on peut faire plusieurs accords sur une seule note de Basse, parce que ce sont les mêmes règles qu'il faut observer, excepté seulement qu'on est obligé d'employer plusieurs notes de moindre valeur, qui toutes ensemble doivent répondre à la valeur de la seule note de la Basse.

Il faut observer que cette manière de faire plusieurs consonances sur une seule note est aussi commune à la Basse, & à toutes les autres Parties; ainsi il est libre au Compositeur de faire un Accord simplement, ou d'en faire plusieurs sur une même note d'une Basse ou d'une autre Partie.

EXEMPLE.

EXEMPLE.



On doit faire des Cadences à la fin des Chants d'une Pièce.

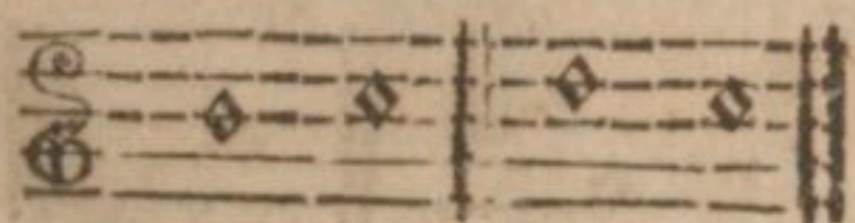
CHAPITRE V.

De la Cadence à deux Parties.

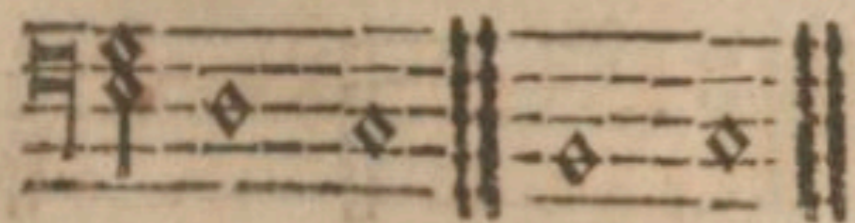
Les Cadences dans une Partie de Basse se font par degrez conjoints ou par degrez disjoints soit à la finale, à la médiante ou à la dominante; mais la Partie superieure les fait toujours par degrez conjoints, ce que j'ay montré dans la première Partie de ce Traité.

Quand la Basse fait ces cadences par degrez conjoints en descendant, l'octave doit être précédée de la sixte majeure; & quand elle fait ses cadences par degrez conjoints en montant, elle doit être précédée de la tierce mineure, soit à la finale, soit à la dominante.

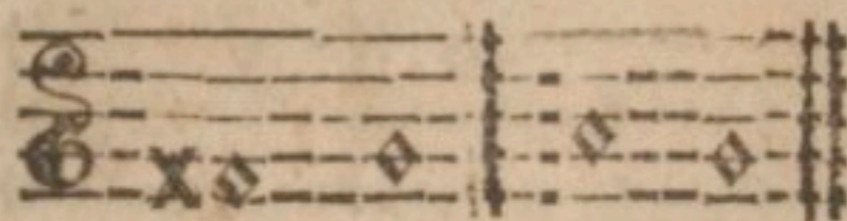
Cadence par degrez conjoints à la note finale du Mode majeur.



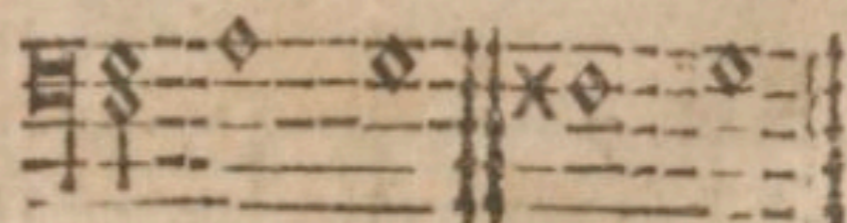
6 8 3 8



Cadence par degrez conjoints à la dominante du Mode majeur.



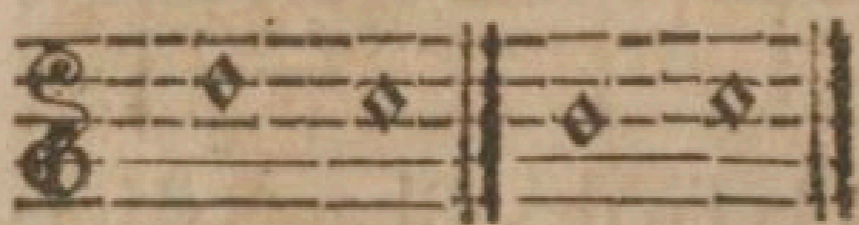
6* 8 3 8



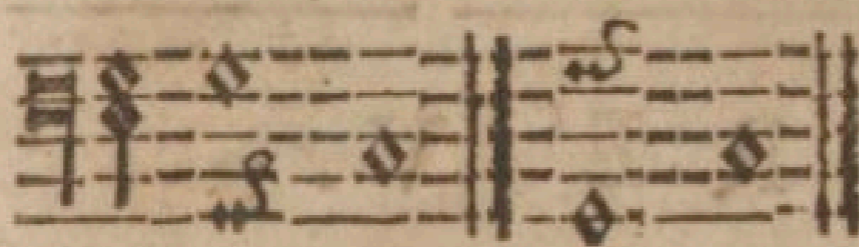
D

Quand la Basse fait ses cadences par degrez disjoints, l'octave doit être précédée de la quinte ou de la tierce majeure, soit à la finale, soit à la dominante.

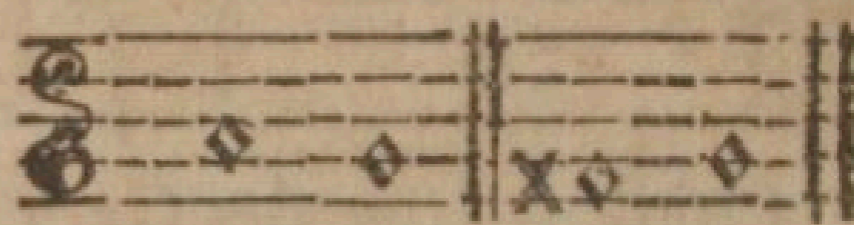
*Cadence par degrez disjoints
à la finale.*



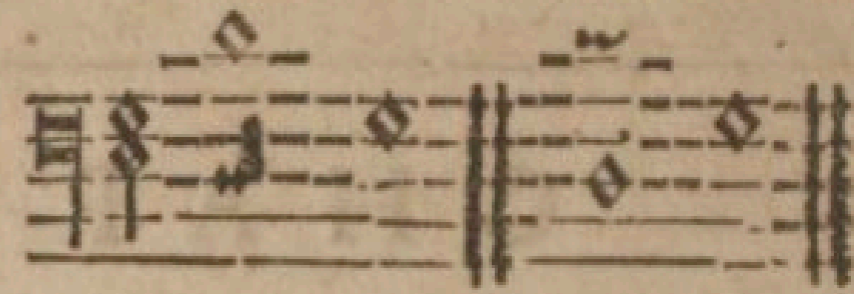
5 8 3 8.



*Cadence par degrez disjoints
à la dominante.*



5 8 3* 8

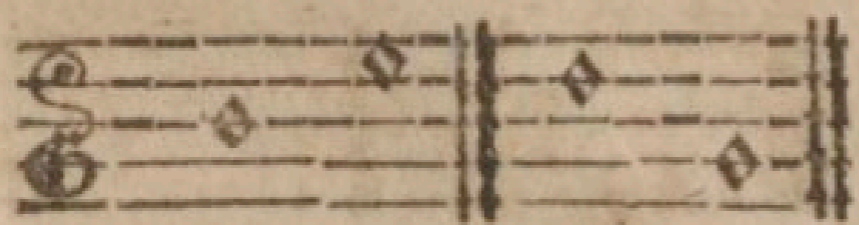


Toutes ces Cadences se divisent en Cadence parfaite & imparfaite, soit par degrez conjoints, soit par degrez disjoints, soit à la finale, à la médiante, ou à la dominante.

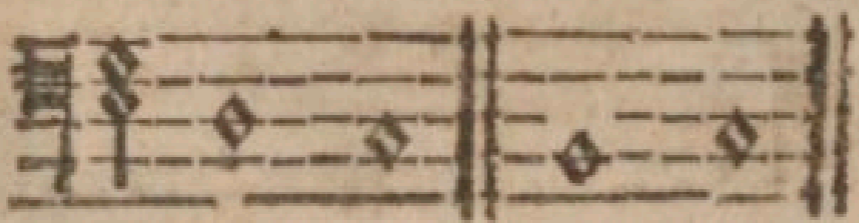
La Cadence est parfaite, lorsque la Partie superieure vient se terminer sur une même corde avec la Basse; comme l'on voit dans les Exemples cy-devant.

La Cadence imparfaite, que d'autres appellent rompuë, est celle où la Partie superieure ne se termine pas sur la même corde que la Basse; c'est-à-dire, qu'elle fait un autre accord avec la Basse au lieu de faire l'octave, soit dans le Mode majeur, soit dans le Mode mineur.

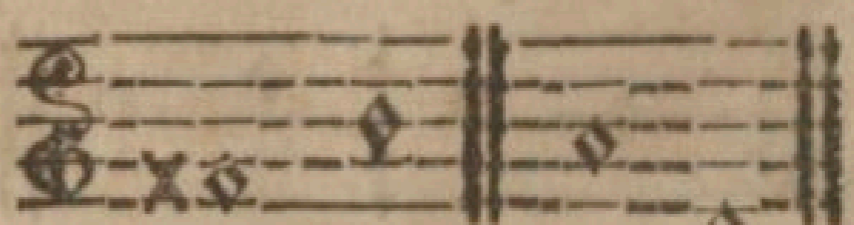
*Cadence imparfaite par degrez
conjoints à la finale du
Mode majeur.*



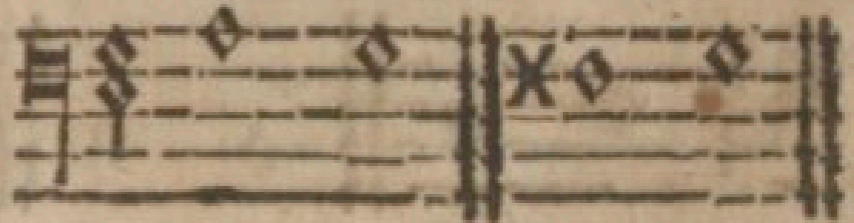
6 3 3 5



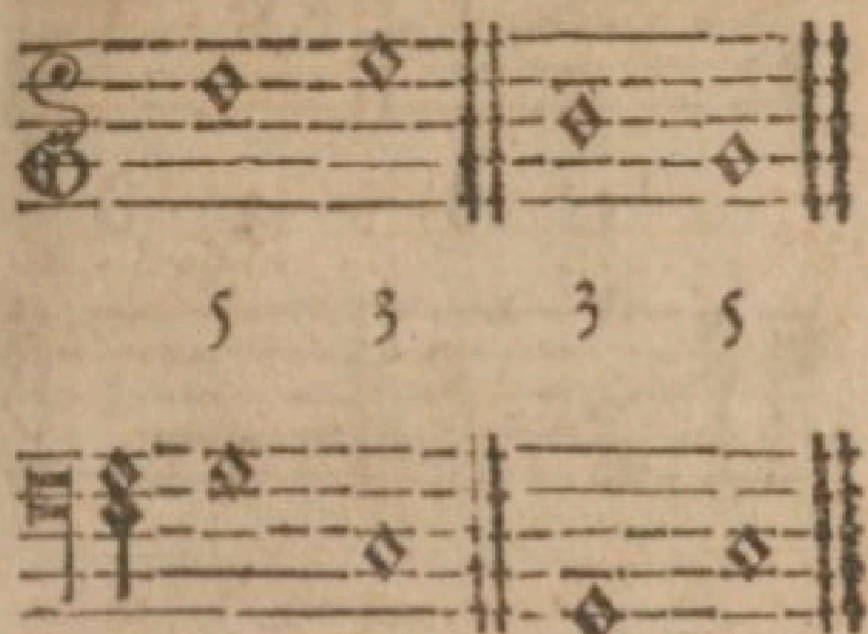
*Cadence imparfaite par degrez
conjoints à la dominante.*



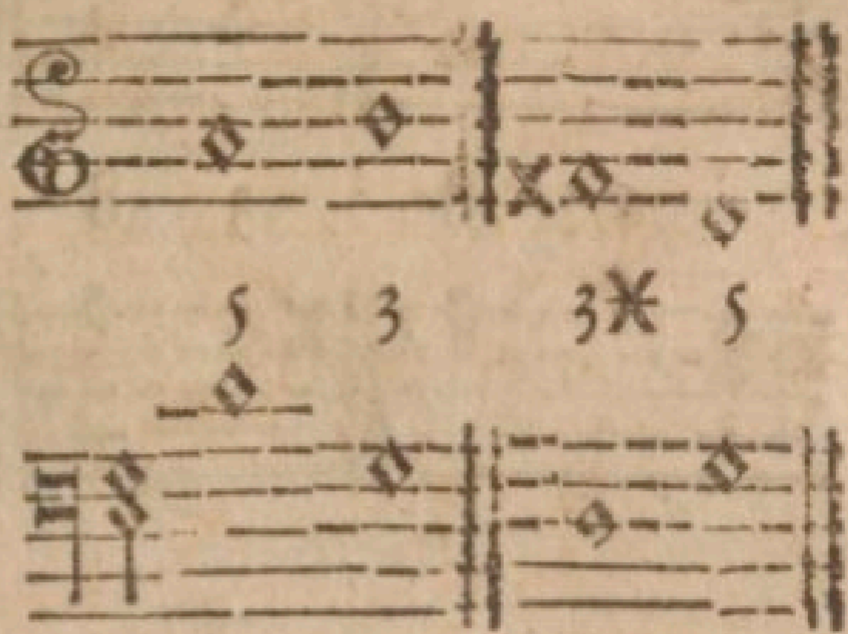
6* 3 3 5



*Cadence imparfaite par degrez
disjoints à la note finale*



*Cadence imparfaite par degrez
disjoints à la dominante.*



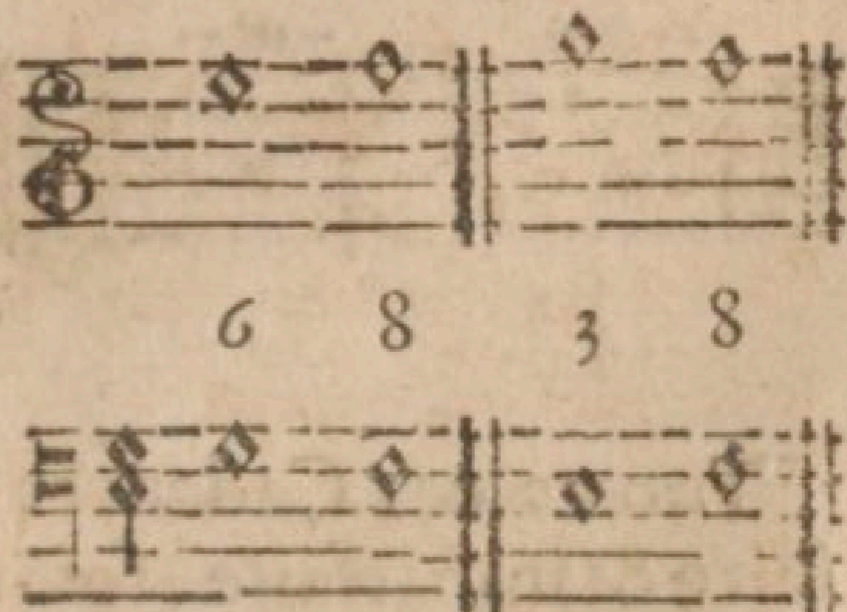
On doit remarquer que ce sont les mêmes regles pour le Mode mineur, que pour le Mode majeur.

La Basse peut rendre la Cadence finale, médiante & dominante imparfaites, aussi bien que la Partie supérieure, lorsqu'elle ne descend que d'une tierce, au lieu de descendre d'une quinte, ou lorsqu'elle ne monte que d'un degré, au lieu qu'elle devroit monter à l'intervalle d'une quarte: Celas'apprendra assez en voyant les Ouvrages des bons Auteurs.

*Cadence par degrez conjoints à
la finale du Mode mineur.*



*Cadence par degrez conjoints à
la médiante.*



*Cadence par degrez conjoints
à la dominante.*

6 X 8 3 8

*Cadence par degrez disjoints
à la finale.*

5 8 3 8

6 8 3 8

*Cadence par degrez disjoints
à la médiante.*

5 8 3 8

*Cadence par degrez disjoints
à la dominante.*

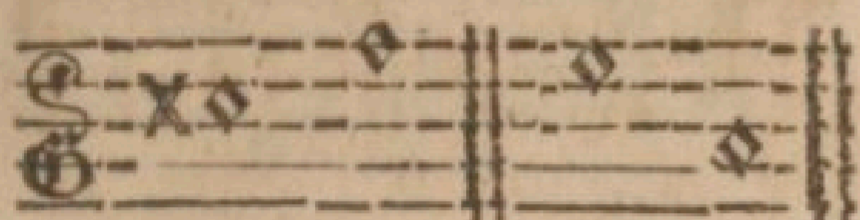
5 8 3 X 8

Toutes ces Cadences se divisent en Cadence parfaite & imparfaite, soit par degrez conjoints, soit par degrez disjoints, de même que dans le Mode majeur.

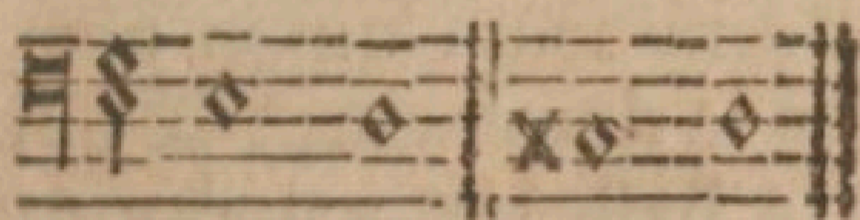
DES REGLES DE LA MUSIQUE. 53

Quand je parle des Cadences par degrez conjoints & par degrez disjoints, je considere en premier lieu la Basse, par ce que la Partie superieure fait toujourn ses Cadences par degrez conjoints; comme il est deja dit, excepté dans les Cadences imparfaites.

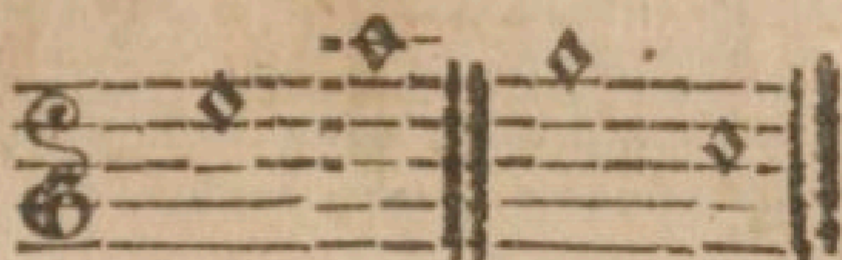
Cadence imparfaite par degrez conjoints à la finale, du Mode majeur.



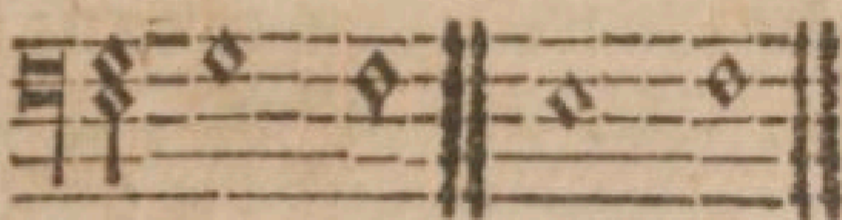
6* 3 3 5



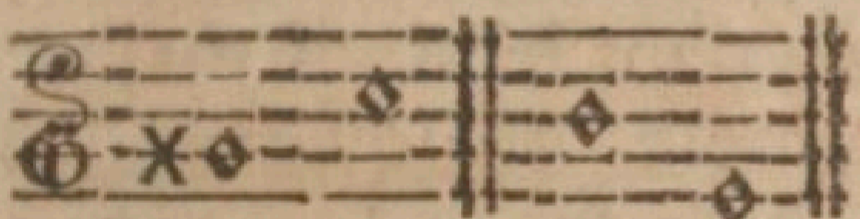
Cadence imparfaite par degrez conjoints à la médiate.



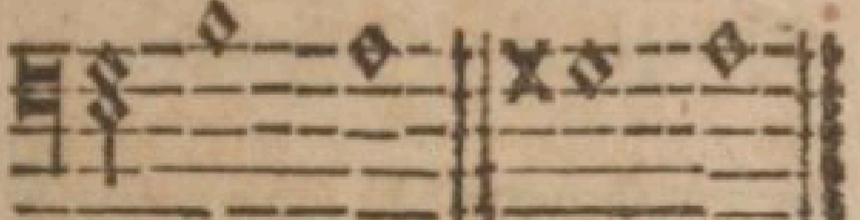
6 3 3 5



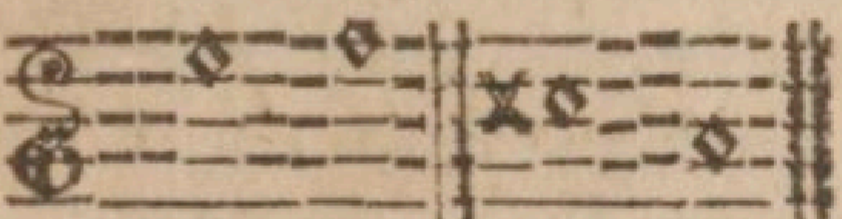
Cadence imparfaite par degrez conjoints à la dominante.



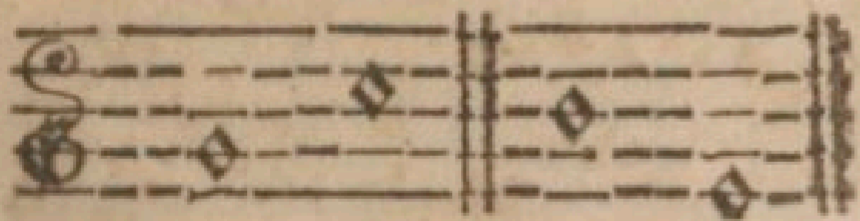
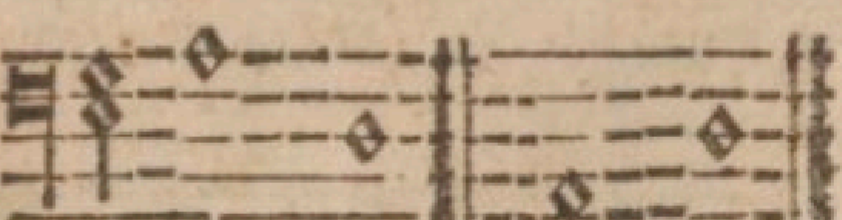
6* 3 3 5



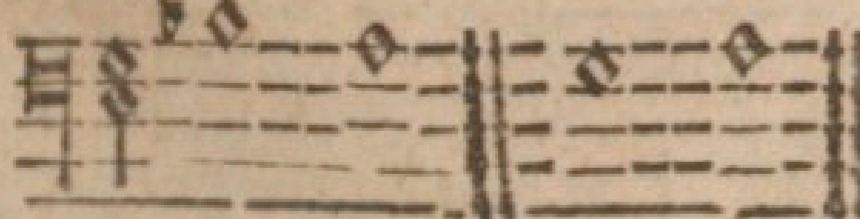
Cadence imparfaite par degrez disjoints à la finale.



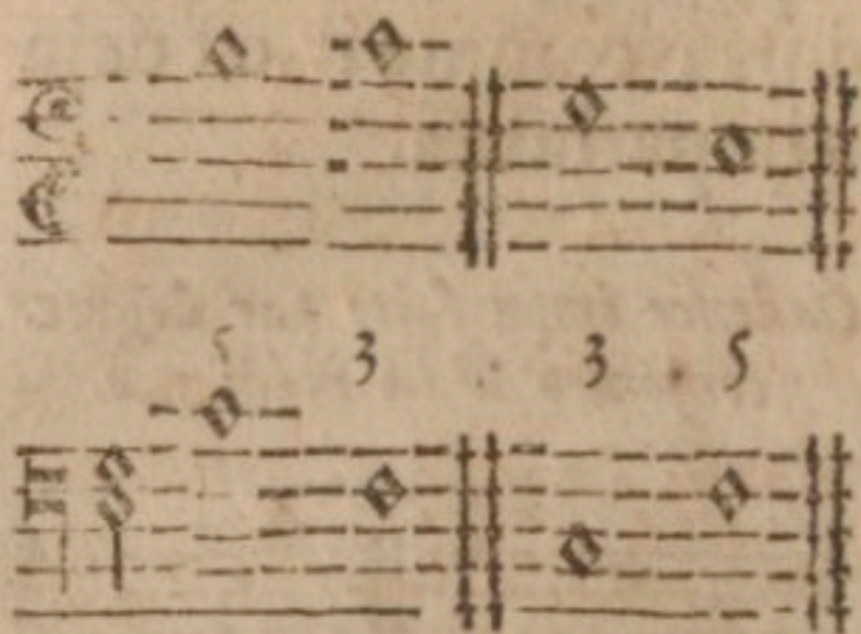
5 3 3* 5



6 3 3 5



*Cadence imparfaite par degrez
disjoints à la médiate.*



*Cadence imparfaite par degrez
disjoints à la dominante.*



Il y a encore une sorte de Cadence aussi bien dans le Mode majeur que dans le Mode mineur, qu'on peut appeler irrégulière, qui se fait à la dominante, & qui est toute opposée à celle que la Basse fait par degrez disjoints, parce qu'elle tombe à la dominante d'une quarte seulement, & y monte d'une quinte: Ce que j'ay fait voir en parlant des Cadences cy-devant.

Quand on compose à deux Parties, on fait ordinairement la tierce sur la première note de cette Cadence, & la quinte sur la dernière, tant dans le Mode majeur que dans le Mode mineur, Exemple. Quelquefois l'octave sur la première, & la tierce sur la seconde.

Exemple du Mode majeur.



Exemple du Mode mineur.



On peut appeler cette Cadence, si l'on veut, impar-

faite, à cause que la Partie supérieure ne finit pas sur la même corde avec la Basse.

Cette Cadence sert dans le milieu d'une Pièce pour surprendre agréablement les Auditeurs, en faisant cesser toutes les Parties avec jugement pour les faire reprendre toutes ensemble, ou deux ou trois, l'une après l'autre, ou trois ensemble; Elle peut encore servir à la première Partie d'un Air ou d'une Overture, de même que la Cadence dominante.

CHAPITRE VI.

Ce qu'il faut observer pour préparer une Cadence.

QUand on veut passer d'un chant à un autre ou faire une Cadence, on doit se servir des tierces ou des sixtes qui approchent le plus du chant ou de la Cadence que l'on veut faire. Par exemple, si l'on vouloit entrer de C *sol ut* en D *la ré*, il faudroit faire la tierce majeure sur le premier *la* de l'Exemple suivant; au contraire, si l'on vouloit entrer de D *la ré* en C *sol ut*, il faudroit faire la tierce mineure sur le premier *la* dans le second Exemple suivant.

Premier Exemple.



Second Exemple.



Si l'on vouloit entrer d'*A mi la*, tierce mineur, en *G ré sol*, il faudroit faire la tierce majeure sur le premier *ré* de l'Exemple suivant, ou au moins sur le second *A*.

On doit remarquer que la Basse peut descendre après le *ré* où le Dessus a fait la tierce majeure, d'une tierce majeure ou d'une tierce mineure.

Quand on sort d'*A mi la* pour faire une Cadence en *F ut fa*, on est obligé de faire la tierce mineure sur le *sol* dans le deuxième Exemple, & même sur le *la* qui est auparavant.



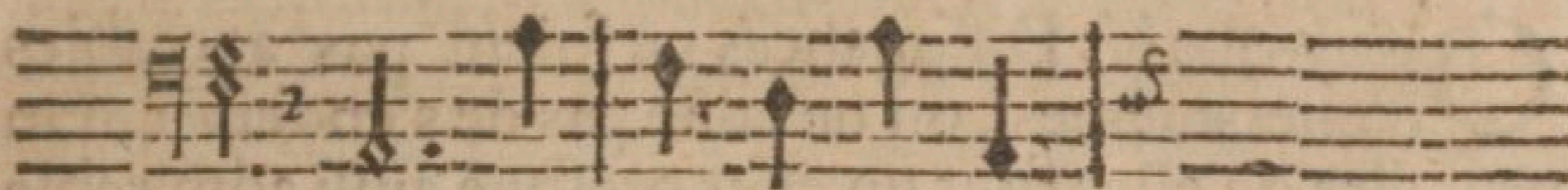
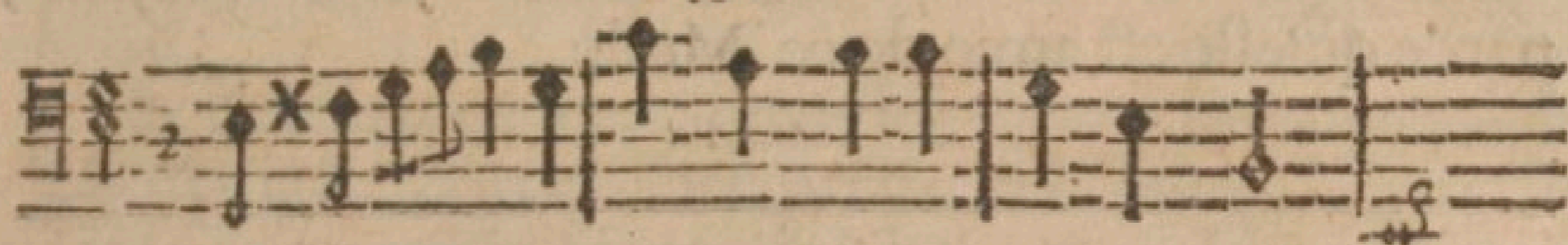
DES REGLES DE LA MUSIQUE. 57

Quand on veut faire une Cadence en *E si mi*, on est obligé de faire la sixte majeure sur le *la* le plus proche de la Cadence, comme l'on voit dans le premier Exemple.

Quand on veut entrer d'*A mi la* en *D la ré*, on doit faire la tierce majeure sur le premier *la*, comme le second Exemple suivant le fait voir.



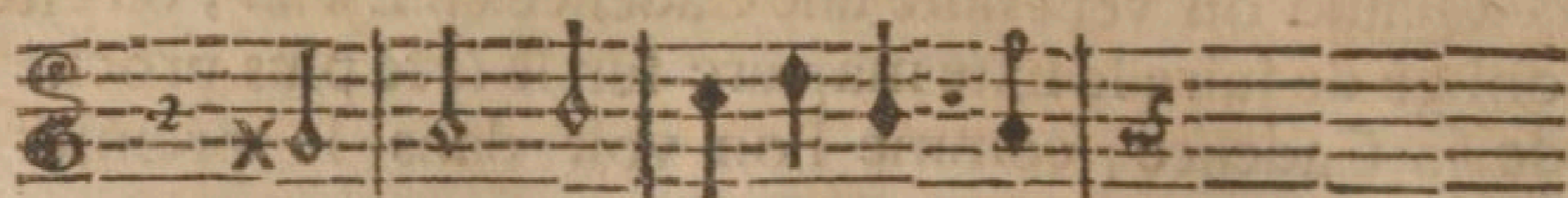
6 x x 6



On est obligé de faire la tierce mineure sur les *ré* du premier Exemp'e suivant.

Sur le premier *mi* du second Exemple on est obligé de faire la tierce majeure.





On doit remarquer que la Cadence d'*A mi la*, qui est la Cadence dominante du Mode de *D la ré* mineur, donne lieu d'entrer dans le Mode de *C sol ut* majeur, parce qu'elle est amie de ce Mode.

C H A P I T R E V I I .

Pratique des Dissonances à deux Parties.

Q U O Y - que les Dissonances ne soient pas agréables d'elles-mêmes, on ne laisse pas de s'en servir, On peut dire qu'elles font un effet presque aussi admirable que les Consonances, & qu'elles ont cet avantage particulier, (étant placées judicieusement) de rendre la Musique plus harmonieuse & plus agréable, que s'il n'y avoit que des consonances toutes seules.

Je ne trouve que trois raisons pour lesquelles on pratique les Dissonances.

La première raison est pour en faire entendre toute la dureté & pour donner par là une expression triste & lugubre à un Chant, soit qu'il ait des paroles, soit qu'il n'en ait point.

La seconde raison est, pour contribuer à la beauté du Chant, en ajoutant une note qui en fait l'orne-

ment, & qui luy donne de l'agrément, laquelle fait Dissonance.

La troisième est, pour remplir les intervalles, c'est-à-dire, pour faire un Chant plus lié & plus suivi.

Les Dissonances qu'on pratique pour en faire entendre la dureté, doivent se rencontrer sur le frappé ou sur la première partie d'un temps de la mesure; mais celles qui se font pour la beauté du Chant, ou pour remplir les intervalles, doivent se trouver sur le levé, ou sur la seconde partie d'un temps de la mesure.

L'on ne se sert point de Dissonances qu'elles ne soient préparées, ou par la Partie supérieure ou par la Basse.

Les Dissonances qu'on employe pour faire entendre leur dureté, doivent être préparées & sauvées; Celles qu'on fait pour la beauté du Chant, ou pour remplir les intervalles, doivent être préparées seulement.

Par préparer, j'entens que la Partie qui prépare est obligée d'avoir une note ronde ou deux blanches, ou deux noires ou deux croches en même degré: Et par sauver, j'entens que la même Partie doit descendre par degrez conjoints immédiatement après la note ronde, ou après les deux blanches, ou les deux noires, ou enfin les deux croches; c'est-à-dire après la Dissonance qui se fait toujours sur la note préparée, laquelle est la seconde partie de la note ronde, ou la deuxième des deux blanches, ou des deux noires, ou des deux croches.

Quand les Dissonances sont préparées & sauvées par la Basse, elles peuvent être précédées & suivies presque de toutes les consonances.

Les Dissonances qui sont préparées & sauvées par la Partie supérieure, doivent être suivies naturellement des Accords qui sont au dessous d'elle immédiatement comme la neuvième doit être suivie de l'octave, la septième de la sixte, & la quarte de la tierce.

On distingue la neuvième de la seconde dans la Composition, en ce que la neuvième se trouve toujours sur la première partie d'une note ronde d'une Basse, ou sur la première de deux notes blanches en même degré, de deux noires ou de deux croches; & que la seconde ne se trouve que sur la dernière partie de la note ronde de la Basse, ou sur la seconde des deux blanches en même degré, de deux noires, ou de deux croches, & de plus en ce qu'elles exigent des accompagnements différents, comme il en sera parlé dans la Composition à quatre Parties.

De la Neuvième.

LA Neuvième doit être précédée de la tierce, ou de la quinte.

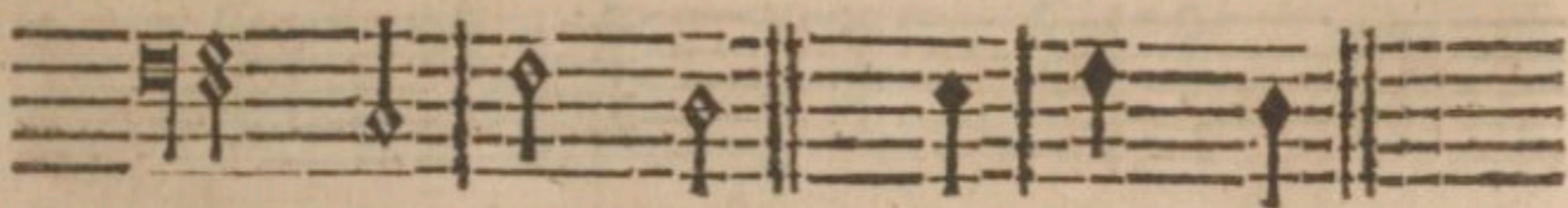
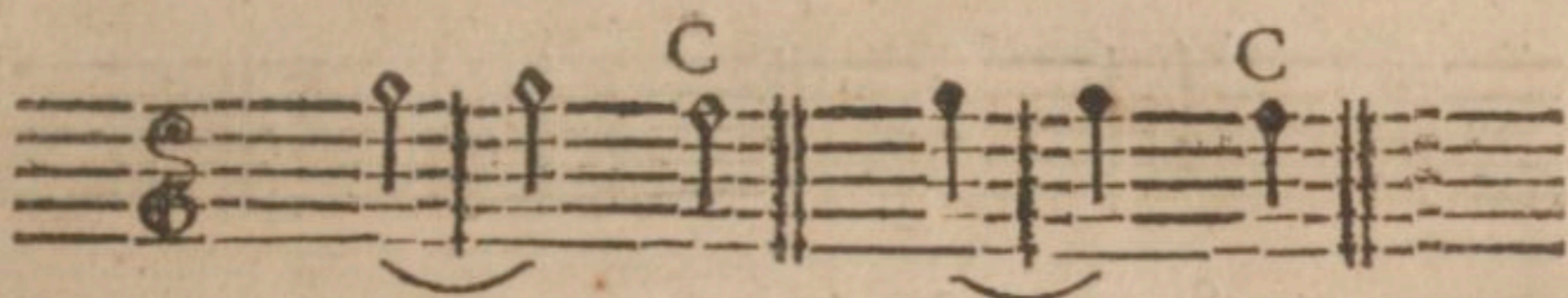
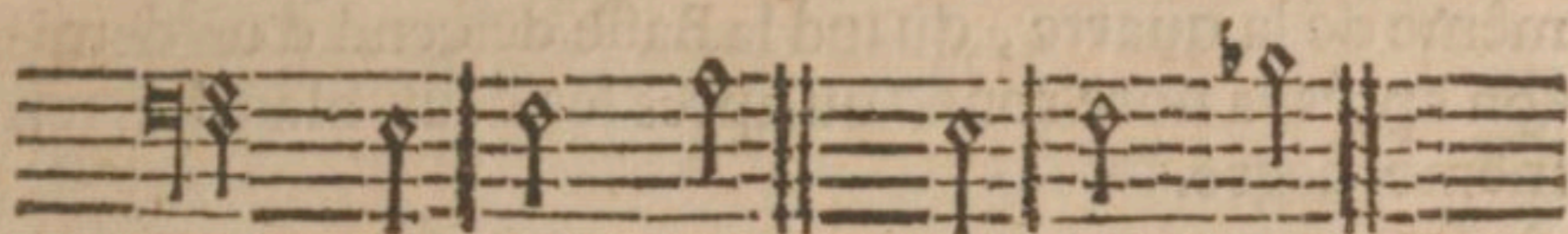
Elle doit être précédée par la tierce quand la Basse monte par degrez conjoints, & par la quinte quand elle monte d'une quarte; elle doit être suivie de l'octave, comme il est dit cy-devant.

EXEMPLE.

The musical example consists of four staves of music. The first two staves show a bass line with notes G, A, B, C, D, E, F, G and a treble line with notes C, D, E, F, G, A, B, C. The last two staves show a bass line with notes G, A, B, C, D, E, F, G and a treble line with notes C, D, E, F, G, A, B, C. The music is in 2/4 time and consists of two measures.

DES REGLES DE LA MUSIQUE. 61

La Neuvième peut être encore suivie ou de la sixte, ou de la quinte, ou de la tierce : Elle doit être suivie de la sixte, quand la Basse (au lieu de tenir toute la note ronde, ou d'avoir deux blanches en même degré, ou deux noires ou deux croches, comme dans les Exemples précédents) monte d'une tierce, Exemple A : Elle doit être suivie de la quinte quand elle monte d'une quarte, B, & de la tierce quand elle descend de l'intervalle d'une tierce, C.



Il vaut mieux que la Neuvième soit suivie de la tierce, ou de la sixte, que de l'octave & de la quinte, & ainsi de la seconde & de la septième.

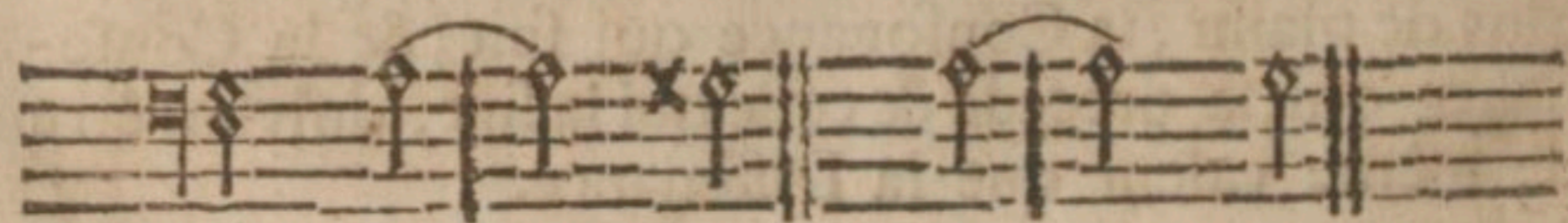
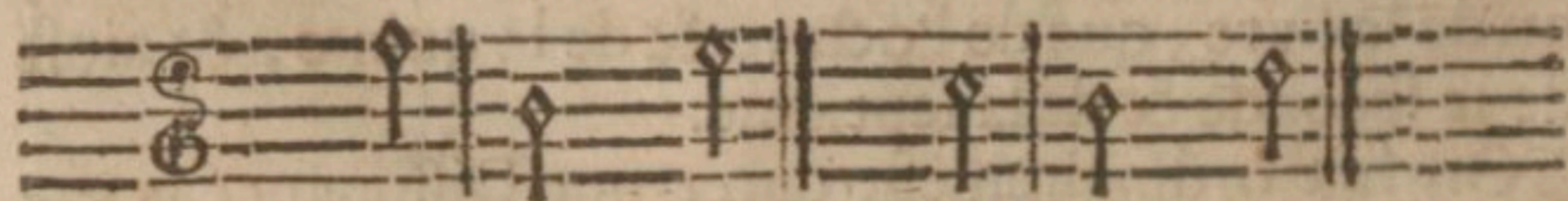
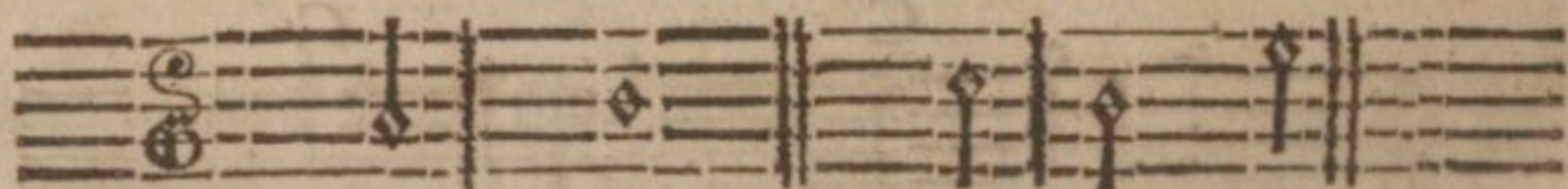
On fait ordinairement durer une Dissonance la valeur d'un temps de la mesure pour faire goûter avec plus de plaisir, la Consonance qui suit ; & la Consonance qui la précède & celle qui la suit, doivent être de même valeur que la Dissonance.

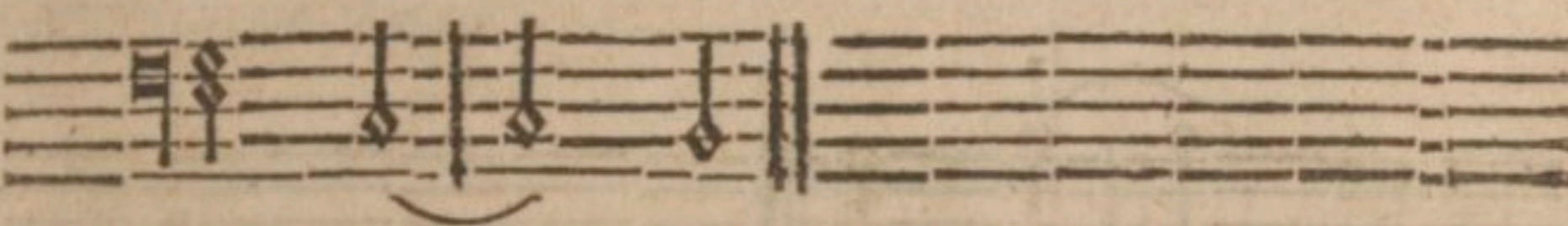
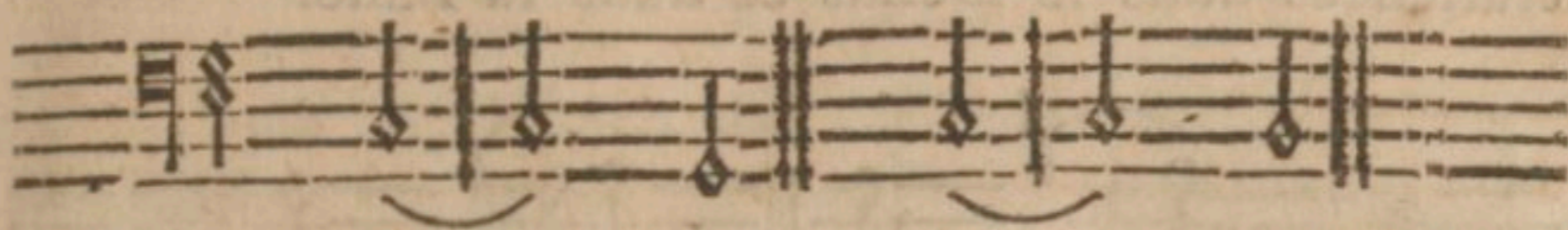
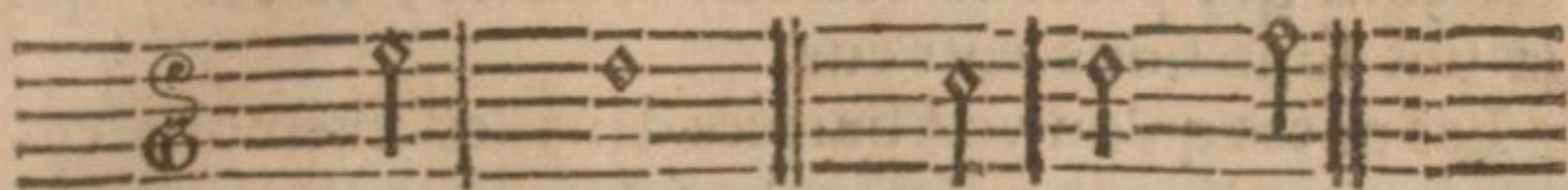
De la Seconde, préparée & sauvée par la Basse.

LA Seconde, préparée & sauvée par la Basse, peut être précédée & suivie de toutes les Consonances, excepté qu'elle ne peut point être suivie de l'octave. Outre que la Seconde peut être suivie de la quinte, quand la Basse descend par degrez conjoints après la note ronde ou après les deux blanches en même degré, &c. Elle peut être encore quelquefois suivie de la quinte quand elle descend d'une quarte après la note ronde ou après les deux blanches en même degré, &c. comme le cinquième Exemple le fait voir.

Elle peut être suivie de la fausse-quinte, quelquefois même de la quarte, quand la Basse descend d'un demiton après la note ronde ou après les deux blanches en même degré.

E X E M P L E.





Quand on fait quelque Dissonance pour en faire entendre la dureté (soit que la Basse, ou la Partie supérieure préparent & sauvent) les deux notes blanches en même degré ou les deux noires, &c. peuvent être liées ensemble avec un demi-cercle, comme l'on voit dans le dernier Exemple cy-devant de la Neuvième où la Partie supérieure a préparé & sauvé la Neuvième, & dans le dernier Exemple où la Basse a préparé & sauvé la seconde.

Comment on connoitra si les Dissonances sont bien préparées & bien sauvées.

Les Dissonances seront toujours bien préparées & bien sauvées, quand la note préparée soit dans le Dessus soit dans la Basse, (étant supposée être retranchée avec la note qui luy répond) on trouvera que

l'Accord qui précède cette Dissonance, & celui qui la suit sont bons entr'eux.

Les notes qu'on voit barrées dans les Exemples cy-après, marquent celles qu'on doit supposer être retranchées dans le Dessus & dans la Basse.

Mauvais. Mauvais.

5 16 5 8 16 8

bon. bon.

8 7 6 8 7 6

mauvais. bon.

5 4 5 5 4 6

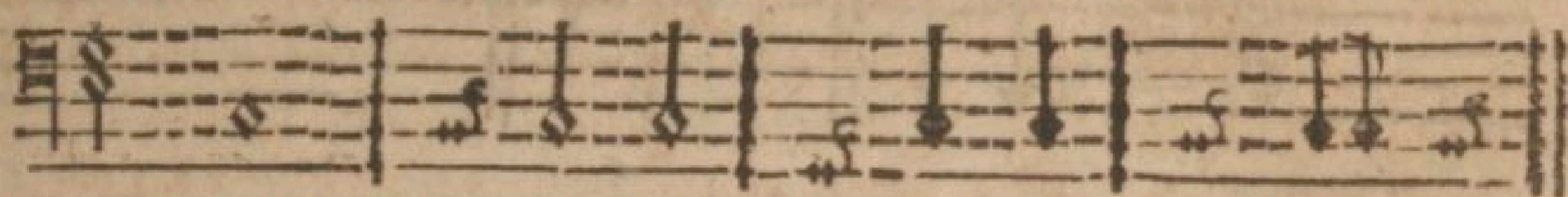
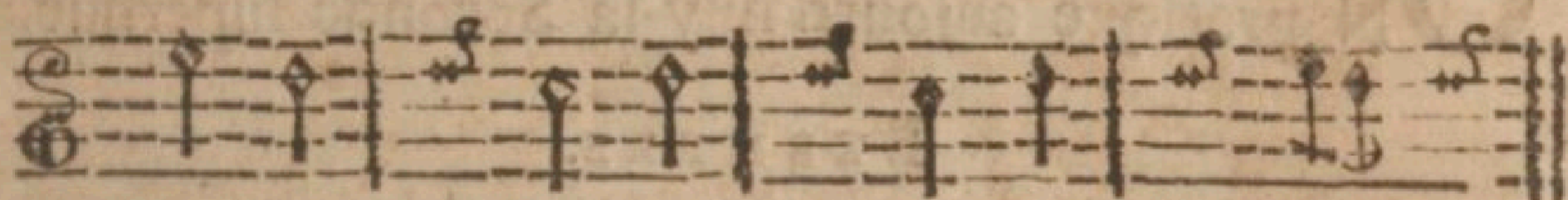
On doit remarquer que le Point tient lieu d'une note.

DES REGLES DE LA MUSIQUE. 65

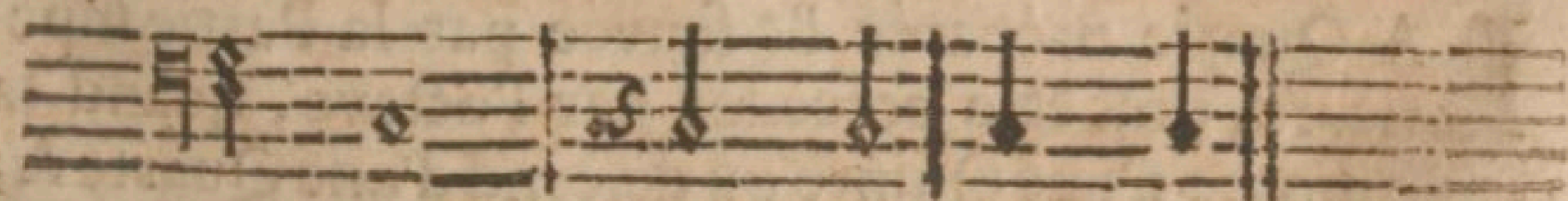
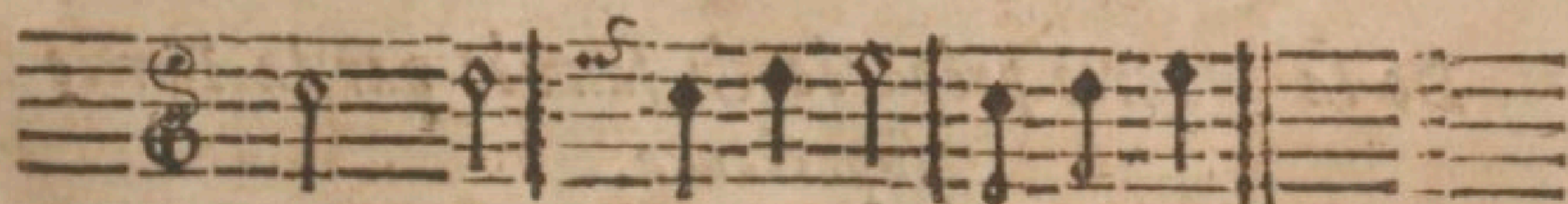
Les Dissonances qu'on pratique pour la beauté du Chant, ou pour remplir les intervalles, doivent se trouver sur le levé, ou sur la seconde Partie d'un temps de la mesure: Elles doivent être préparées seulement, soit par le Dessus, soit par la Basse, comme il est dit cy-devant.

Quand on pratique une Dissonance pour la beauté du Chant, cette note qui fait Dissonance doit être précédée par une autre note en degré conjoint, soit en montant ou en descendant dans la même Partie; & celle qui la doit suivre, doit être en même degré, ou monter ou descendre d'une tierce: Et lorsqu'on pratique la seconde pour remplir quelque intervalle, elle doit être précédée & suivie de notes en degrés conjoints, soit en montant ou en descendant dans la même Partie.

Pratique de la Seconde, pour l'ornement du Chant.



Pratique de la Seconde, en remplissant les Intervalles.

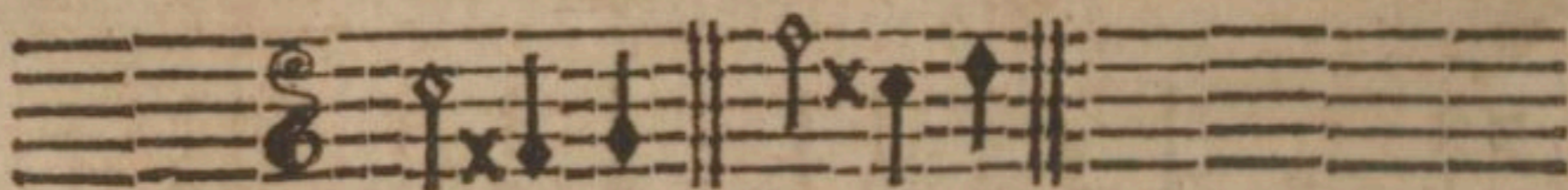


E



ON pratique aujourd'huy la Seconde superfluë.

EXEMPLE.

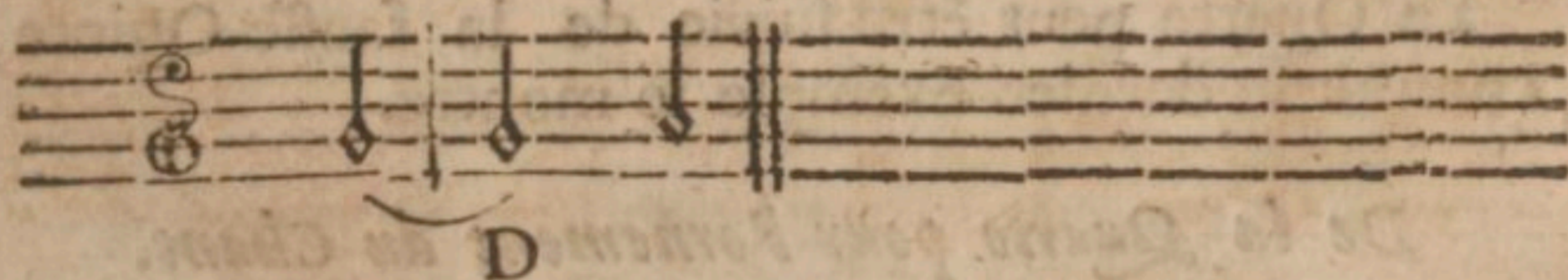
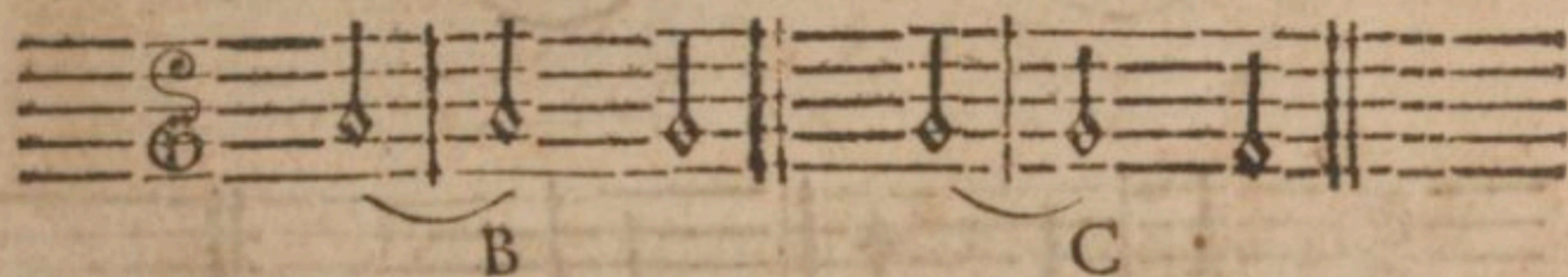
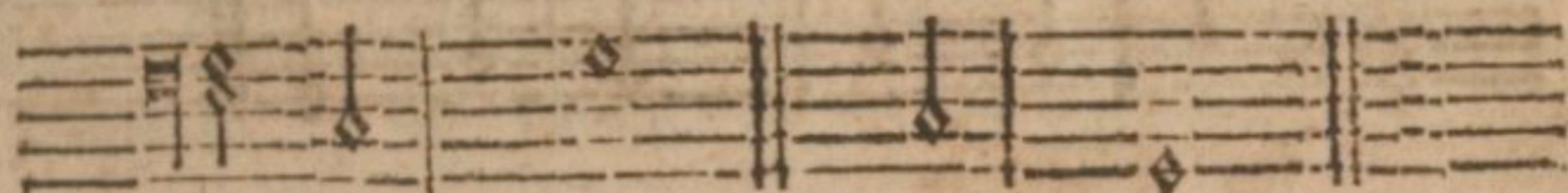


*De la Quarte préparée & sauvée par la Partie
superieure.*

LA Quarte préparée & sauvée par la Partie supérieure, doit être précédée par l'octave, quand la Basse monte d'une Quinte ou descend d'une Quarte A;

DES REGLES DE LA MUSIQUE. 67

Elle est précédée par la Sixte, quand elle monte d'une Tierce B; Elle l'est aussi par la Quinte, quand elle monte par degrez conjoints C; elle l'est par la Tierce, quand elle descend par degrez conjoints D.

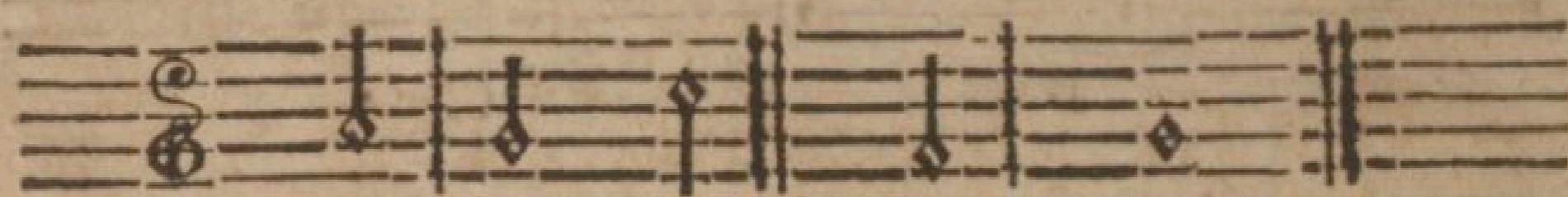
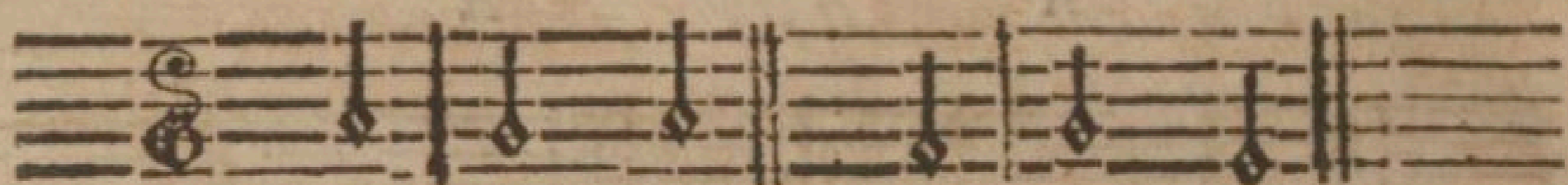


La Quarte doit être suivie de la Tierce, rarement de la Quinte, comme le dernier Exemple le fait voir

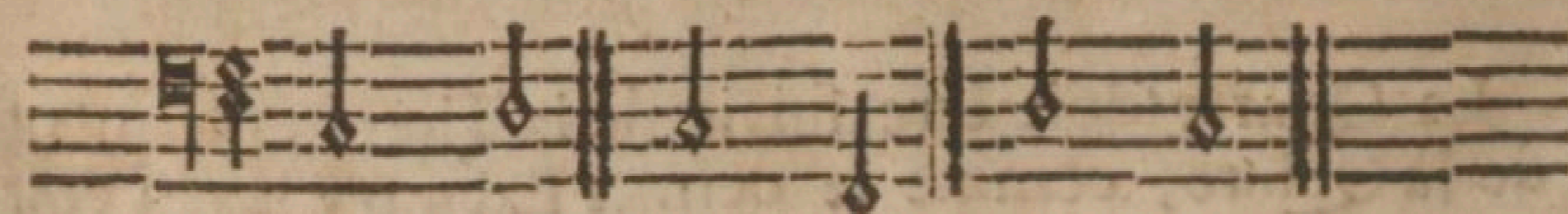
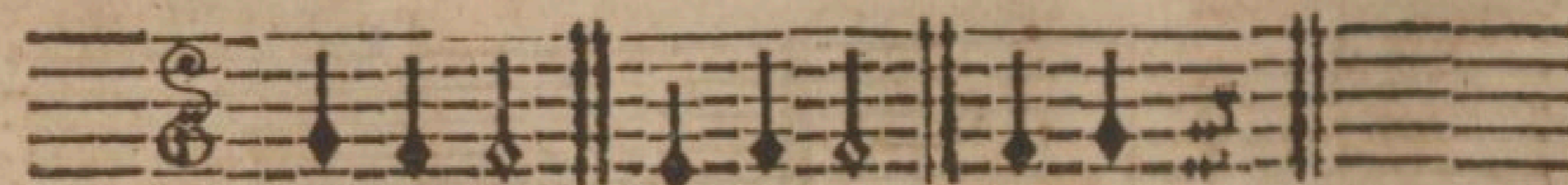
De la Quarte préparée & sauvée par la Basse.

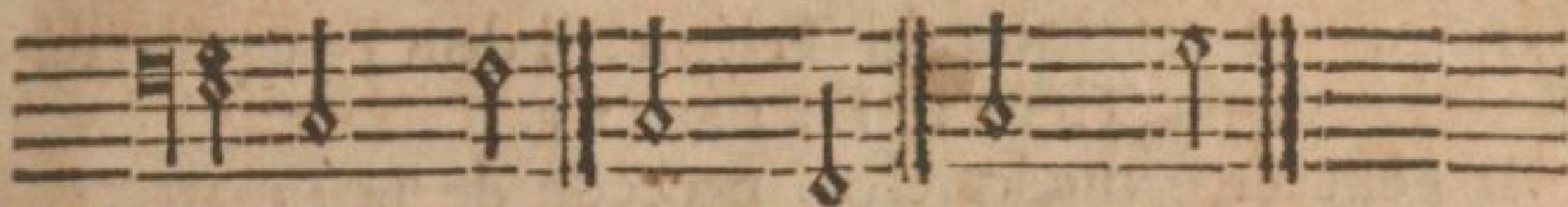
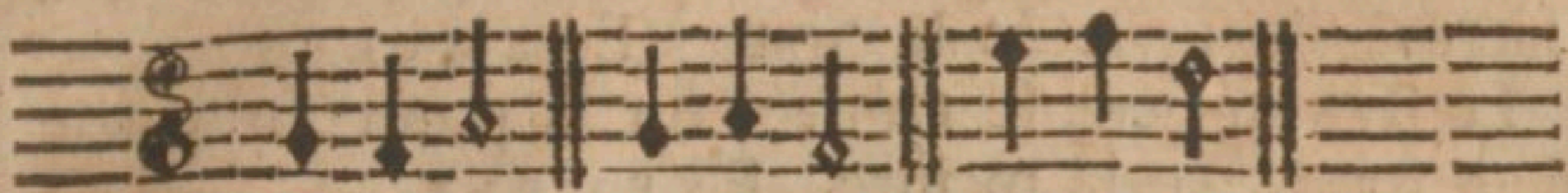
LA Quarte préparée & sauvée par la Basse, peut être précédée de tous les Accords & suivie de tous, excepté de l'Octave, à moins que la composition soit à quatre Parties.

EXEMPLE.



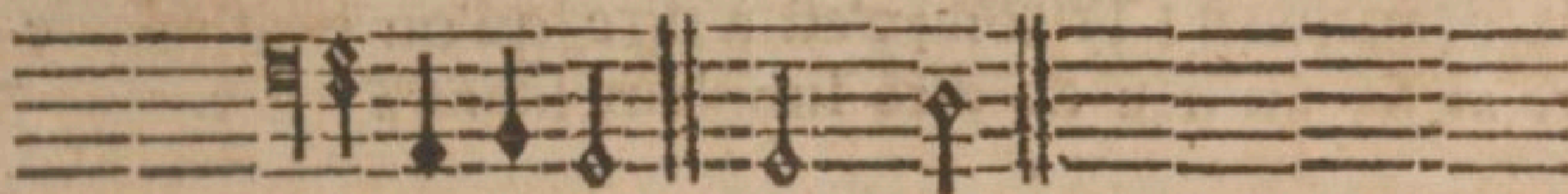
La Quarte peut être suivie de la fausse-Quinte, comme le dernier Exemple le montre.

De la Quarte pour l'ornement du Chant.



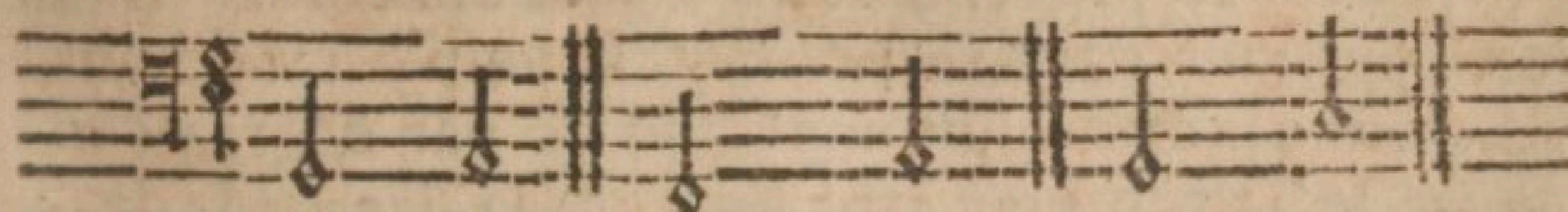
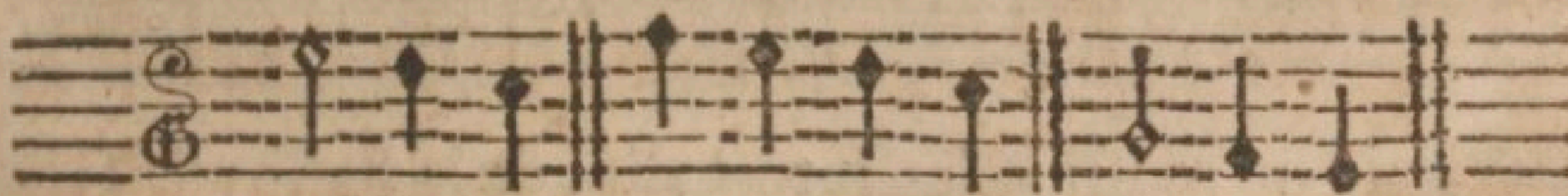
Lorsqu'on ajoute quelque note pour la beauté du Chant, la Quarte ne doit point être suivie de la Quinte non plus que de l'Octave, quand les Parties montent ou descendent en même temps.

EXEMPLE.



La Quarte peut remplir l'intervalle du Dessus, quoy qu'elle se trouve sur le frapé ou sur la première partie d'un temps de la mesure.

EXEMPLE.



Quand le Dessus remplit son intervalle en montant

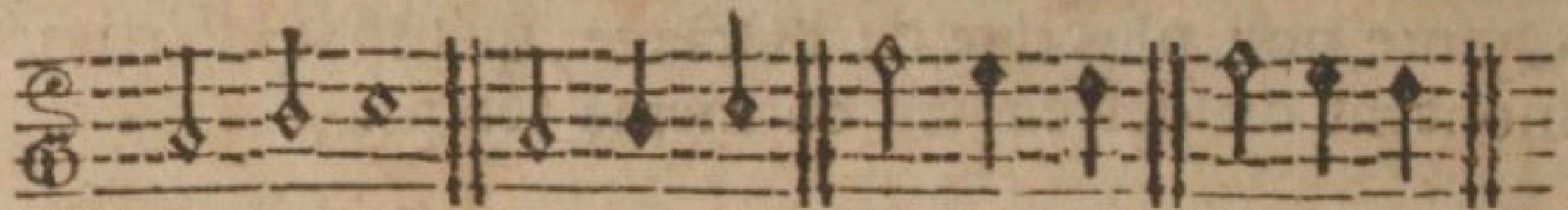
par la pratique du Triton, il doit être précédé de la Tierce, & suivie de la Sixte. **EXEMPLE.**

Le Triton peut se trouver sur la première partie d'un temps de la mesure. **EXEMPLE.**

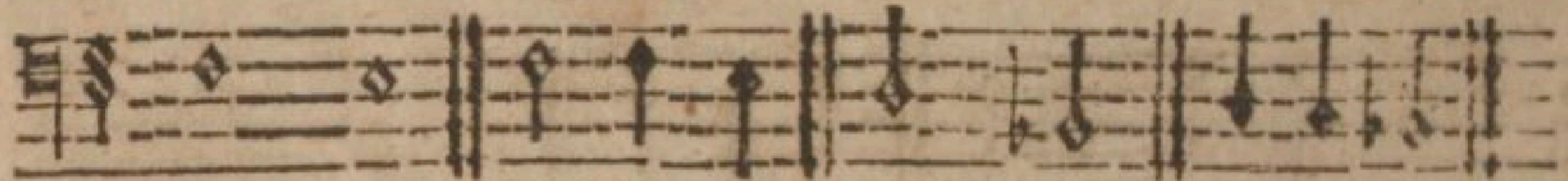
Lorsque le Dessus remplit son intervalle en descendant par la pratique du Triton, il doit être précédé & suivi de la Tierce. **EXEMPLE.**

Il peut être quelquefois précédé de la Quarte.

EXEMPLES.

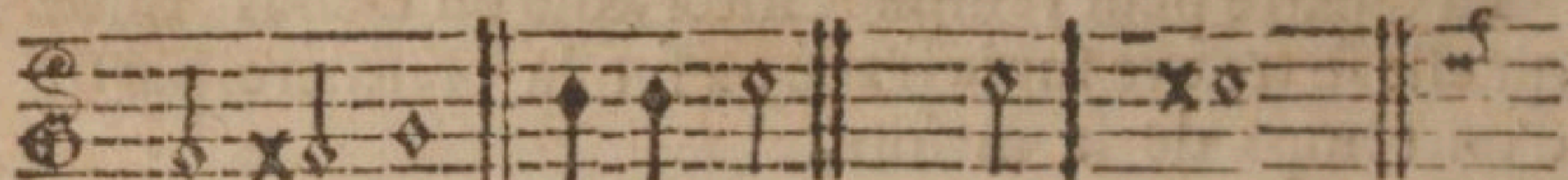


3 4X 6 3 4X 6 3 4X 3 3 4X 3

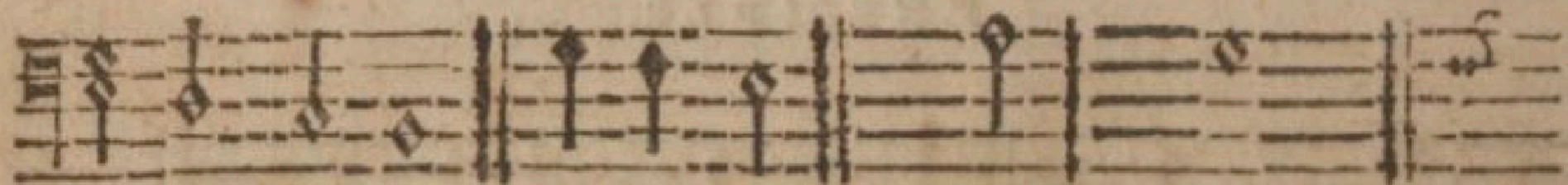


On peut aussi remplir les Intervalles de la Basse par la pratique du Triton; c'est à-dire qu'on peut mettre *ré ut si*, au lieu de dire simplement *ré si*, &c.

EXEMPLE.



3 4X 6 3 4X 6 3 4X 6



Quand on remplit les intervalles de la Basse, le Triton peut être précédé de la Tierce mineure, comme l'on peut voir dans le premier Exemple cy-devant.

Lorsque la Basse fait une Cadence par degrez joints, le Triton peut être suivi de la Tierce & de la Quinte.

EXEMPLE.

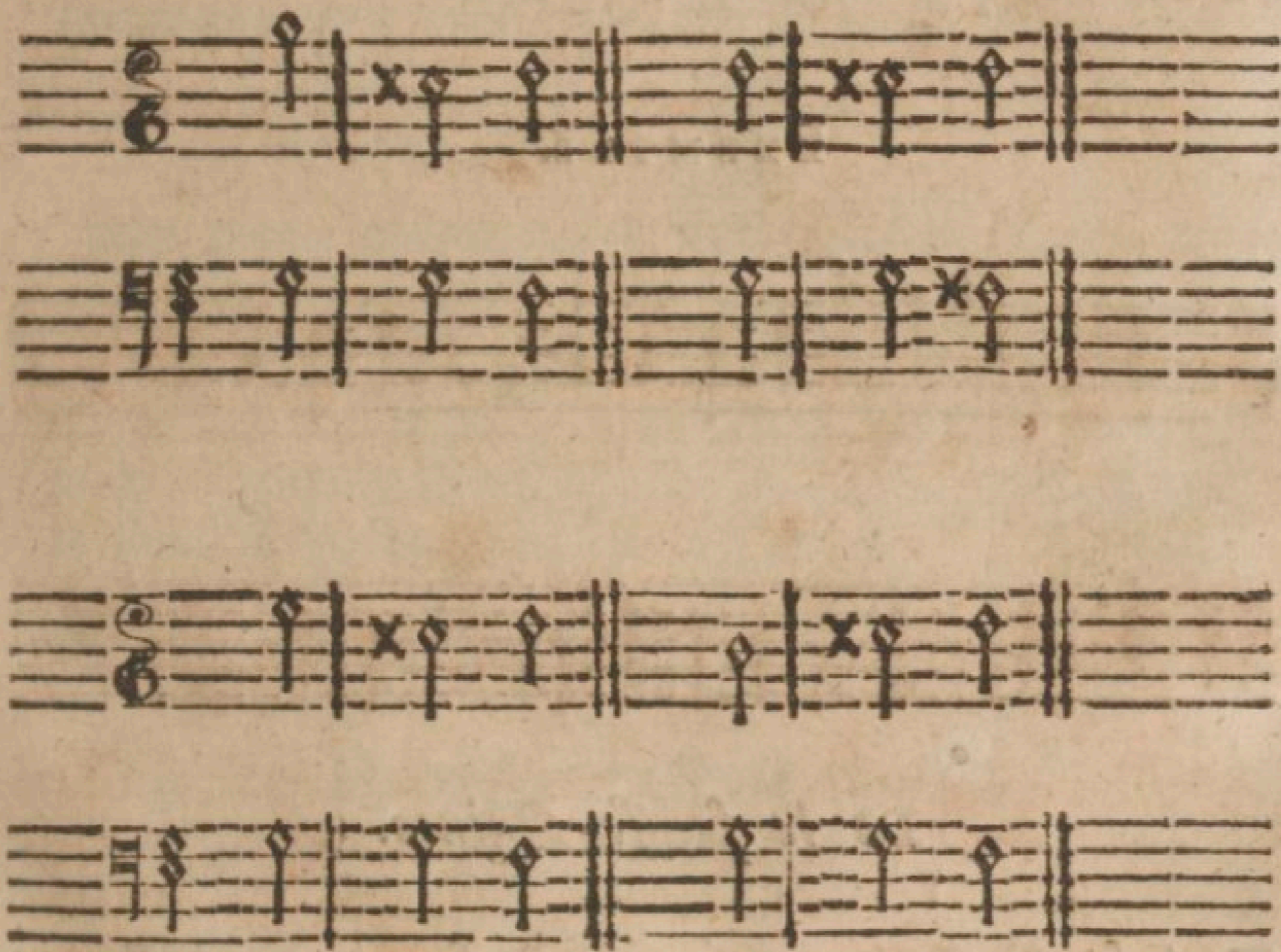


6 4* 3* 3 4* 5

Du Triton préparé & sauvé par la Basse.

LE Triton préparé & sauvé par la Basse, peut être précédée de tous les Accords, mais il doit être suivi de la Sixte, soit majeure ou mineure.

EXEMPLE.

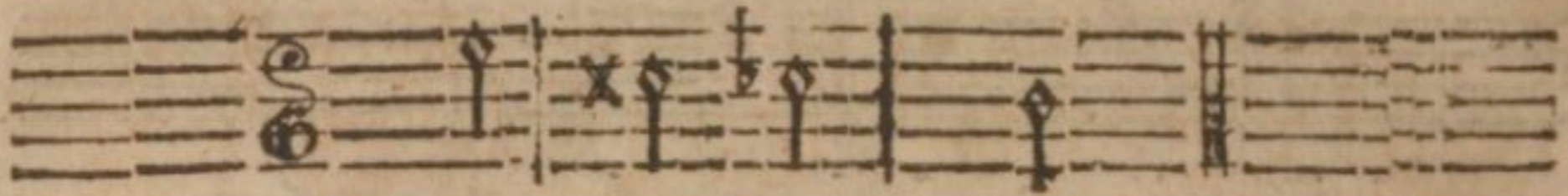


Quand le Triton est précédé de la Tierce, elle doit être majeure.

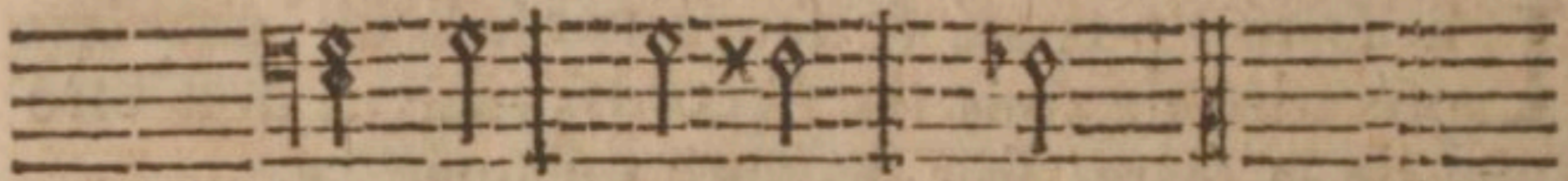
La Basse doit toujours descendre après le Triton, soit d'un ton ou d'un demi-ton.

Le Triton est quelquefois suivi de la fausse-Quinte, & la fausse-Quinte du Triton.

EXEMPLE.

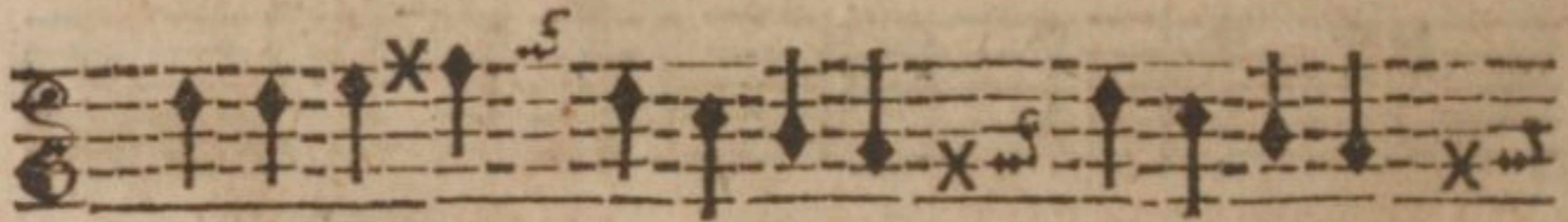


4* 5b



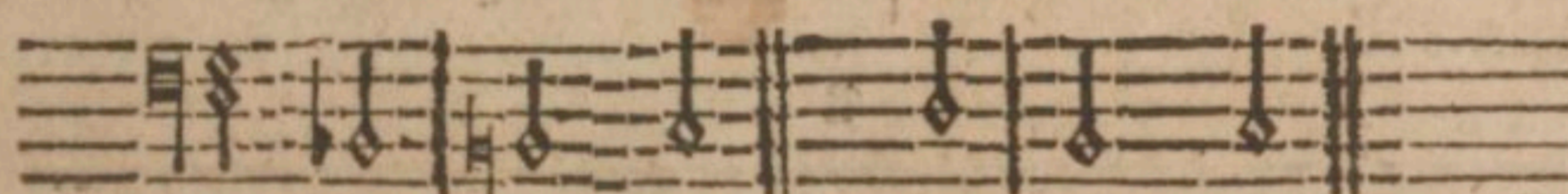
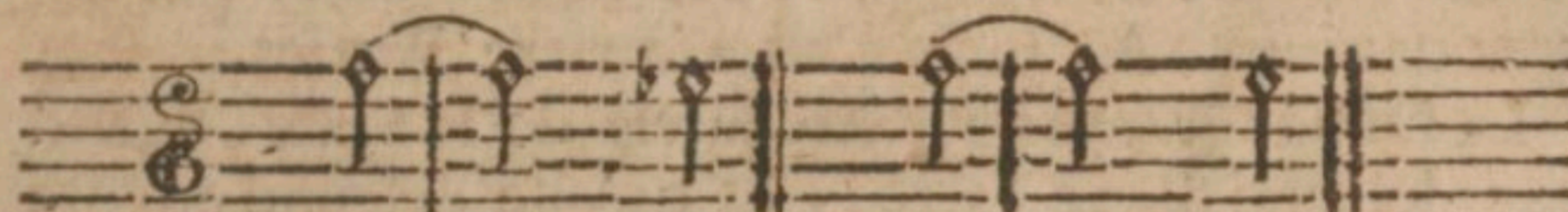
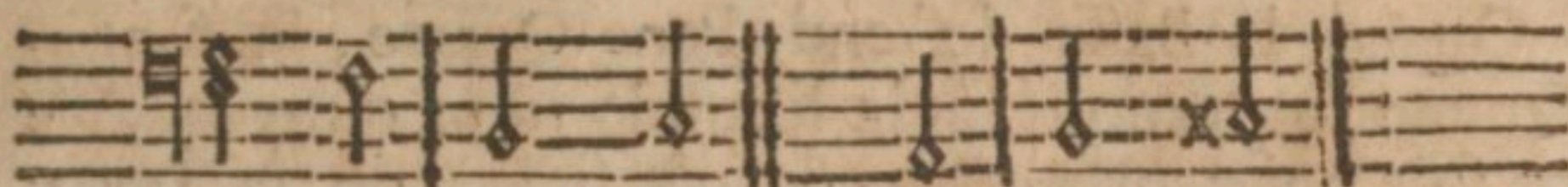
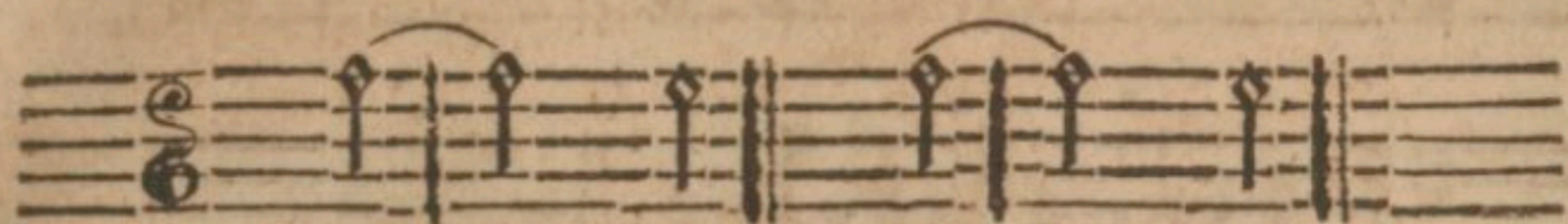
Le Triton se pratique encore quand la Basse monte ou descend par degrez conjoints.

EXEMPLE.

*De la fausse-Quinte.*

LA fausse-Quinte préparée & sauvée par la Partie supérieure, peut être précédée de tous les Accords & suivie de la Tierce, soit majeure ou mineure.

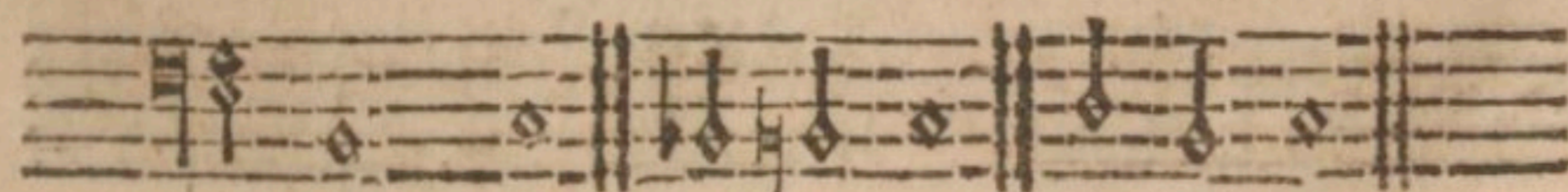
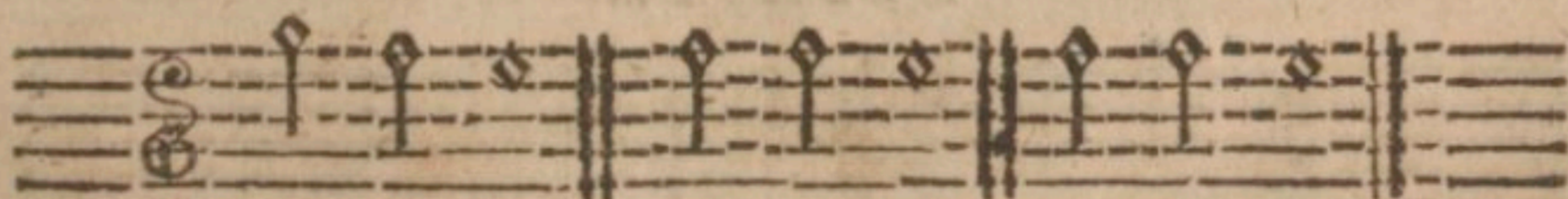
E X E M P L E.

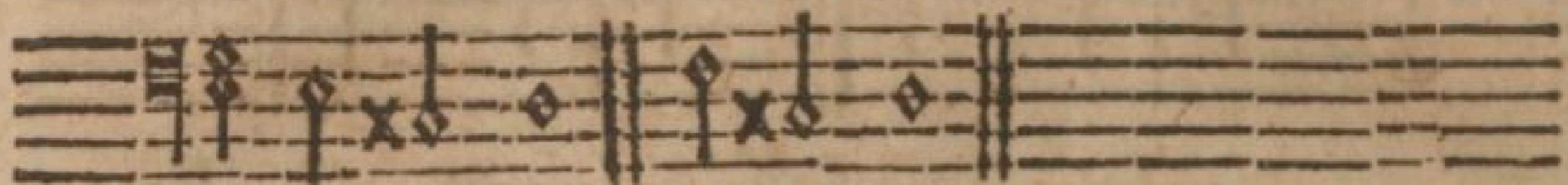
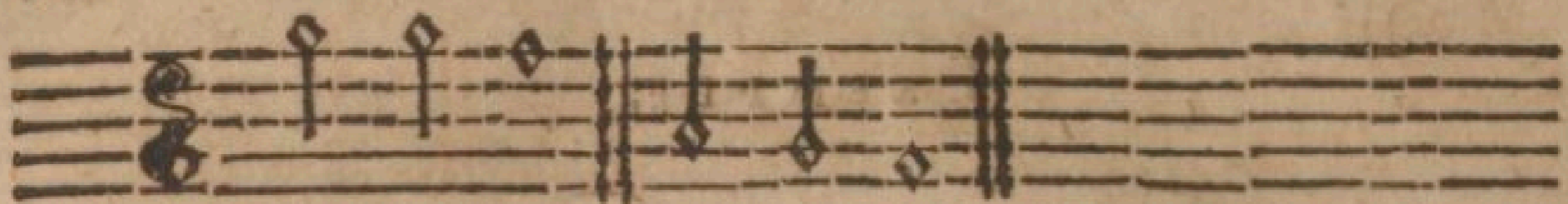


Après la fausse-Quinte la Basse doit toujours monter par degrez conjoints , soit d'un ton ou d'un demi-ton.

La fausse-Quinte peut être pratiquée aussi sur le levé ou sur la seconde partie d'un temps de la même mesure pourvû qu'elle soit préparée, ou par la Basse ou par le Dessus , toujours suivie de la Tierce.

E X E M P L E.

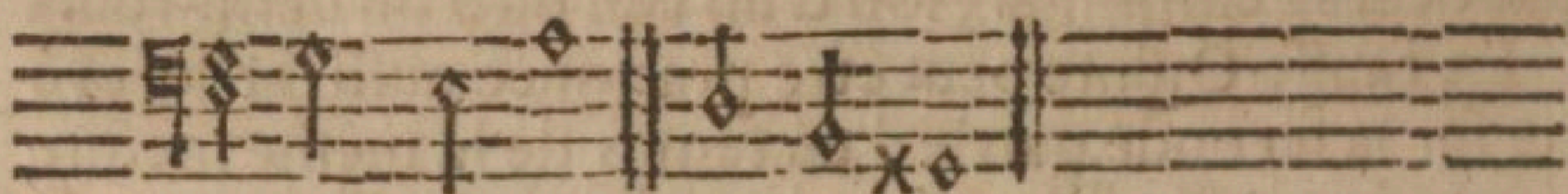
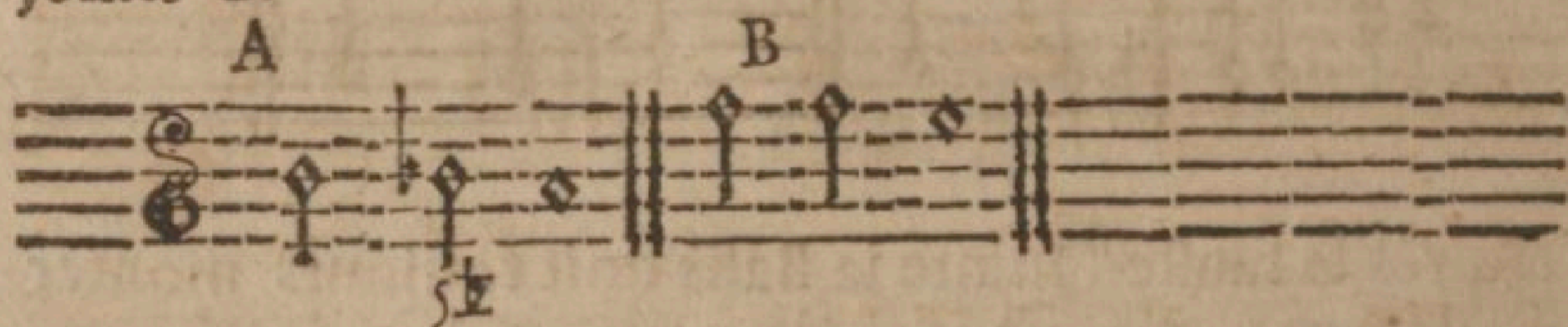




Quand la Basse descend d'une Quarte, la fausse-Quinte se pratique sur la seconde note quoy qu'elle ne soit point préparée, & est suivie de la Tierce comme on le voit au dernier Exemple cy-devant.

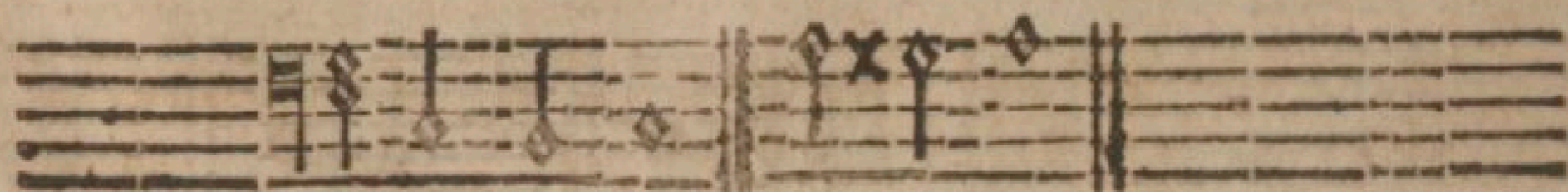
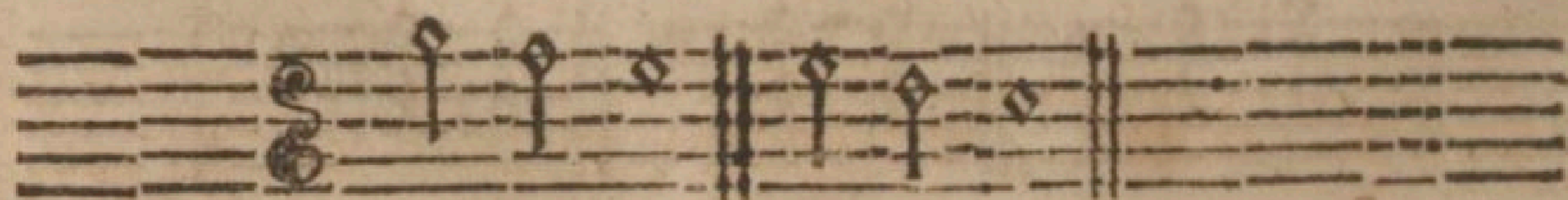
La fausse-Quinte peut être suivie de l'Octave, quand la Basse monte d'une Quarte au lieu de monter par degrez conjoints A; mais c'est à quatre Parties.

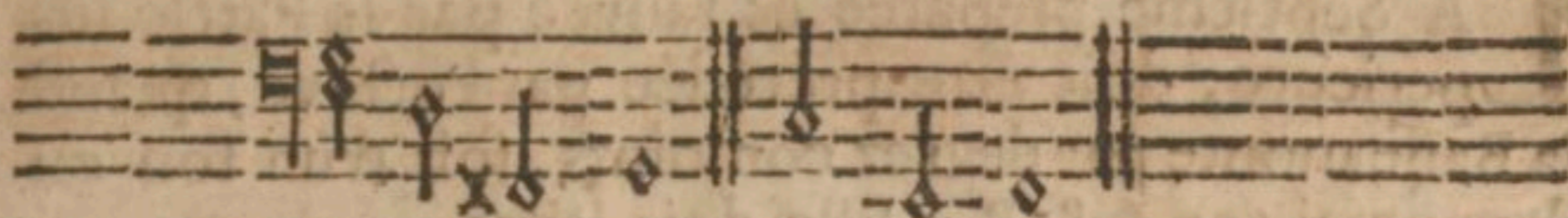
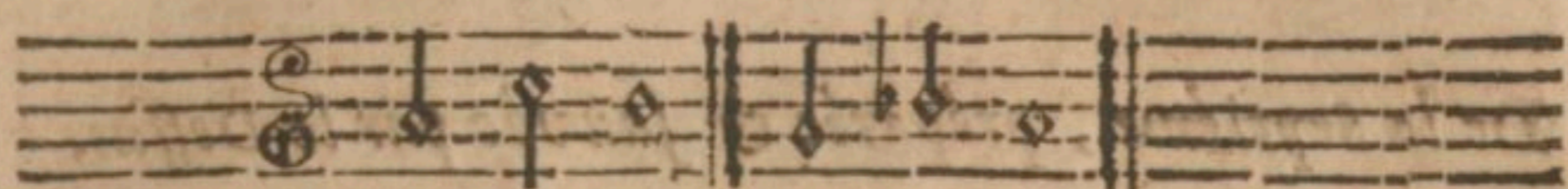
La fausse-Quinte peut être suivie de la Sixte, quand elle descend d'une Tierce, & qu'elle descend encore d'une autre Tierce, au lieu de monter par degrez conjoints B.



On peut faire deux Quintes de suite; sçavoir une juste & une diminuée, quand les Parties procèdent par degrez conjoints, ou par mouvement contraire.

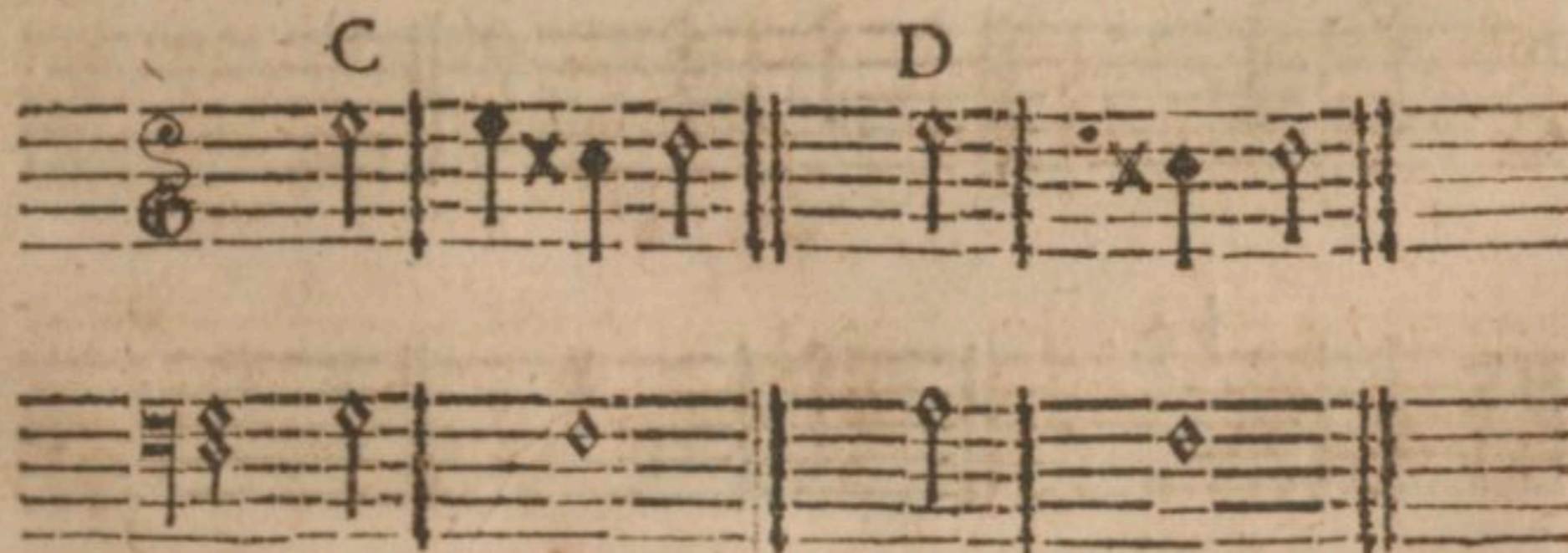
EXEMPLE.





De la Quinte superfluë.

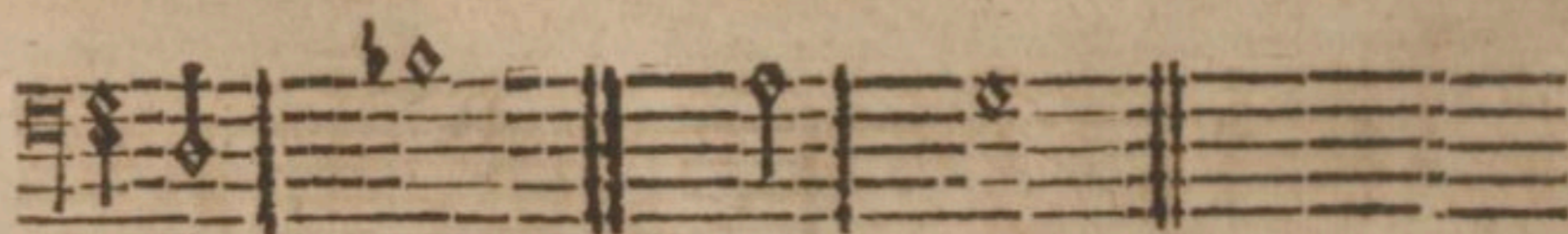
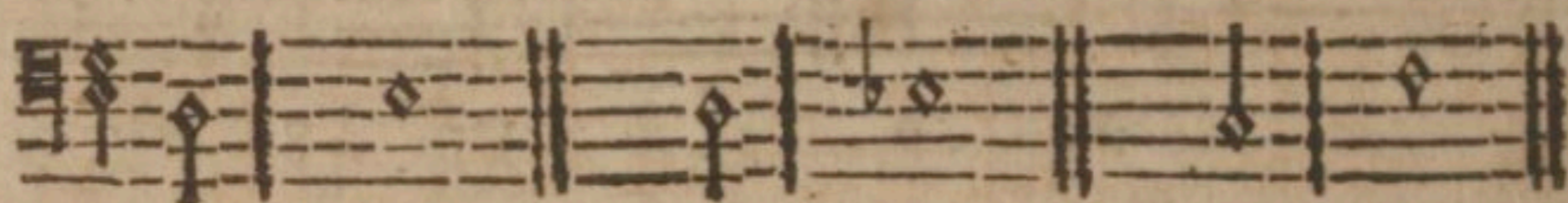
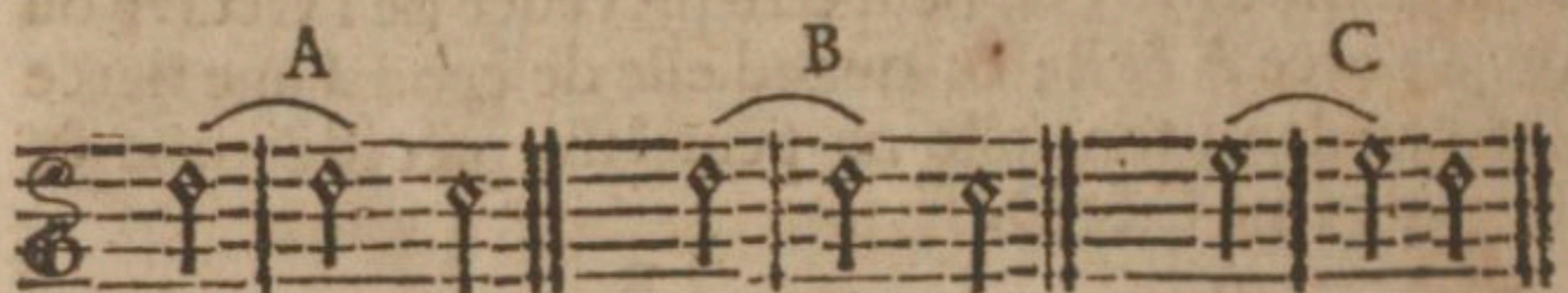
LA Quinte superfluë se pratique sur une note d'une Basse, quand elle monte ou descend d'un demi-ton ou qu'elle descend d'une tierce : Quand elle monte d'un demi-ton, elle peut être précédée de l'Octave ou de la tierce A & B ; & quand elle descend d'une tierce ou d'un demi-ton, elle ne peut être précédée que de la Septième C & D.



La Quinte superfluë doit être suivie de la Sixte ou de l'Octave.

De la Septième, préparée & sauvée par le Dessus.

LA Septième préparée & sauvée par la Partie supérieure, doit être précédée par l'octave, quand la Basse monte par degrez conjoints, soit d'un ton ou d'un demi-ton A & B : Elle doit l'être par la tierce, quand la Basse monte d'une quarte C : Par la Quinte, quand elle monte d'une sixte D : & par la sixte, lorsqu'elle descend par degrez conjoints E : Elle doit être suivie de la sixte comme il est dit cy-devant.



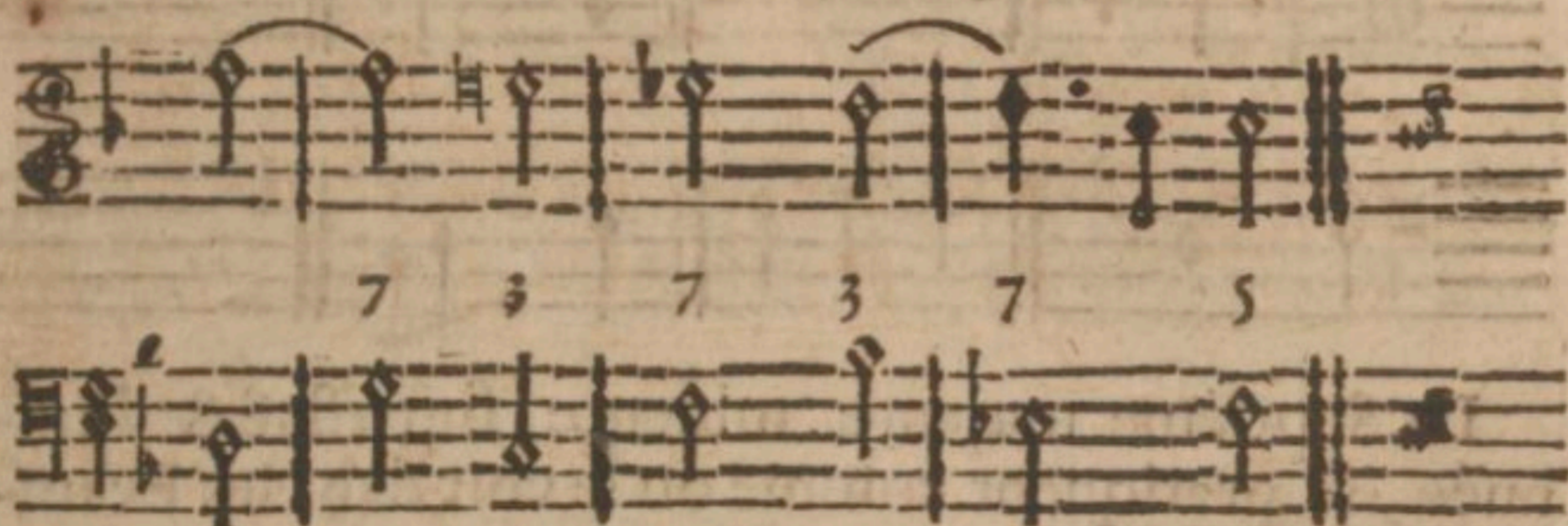
La Septième peut être quelquefois suivie de la tierce & de la quinte.

EXEMPLE.



La Septième peut encore être suivie de la tierce & de la quinte ; Elle peut être suivie de la tierce, quand la Basse (au lieu de tenir toute la note ronde) monte d'une quarte, ou descend d'une quinte : Elle peut être suivie de la quinte, quand la Basse (au lieu de tenir toute la note ronde) monte par degrez conjoints.

EXEMPLE.



La Septième se pratique encore, pourvû qu'elle soit préparée par la Basse.

EXEMPLE.



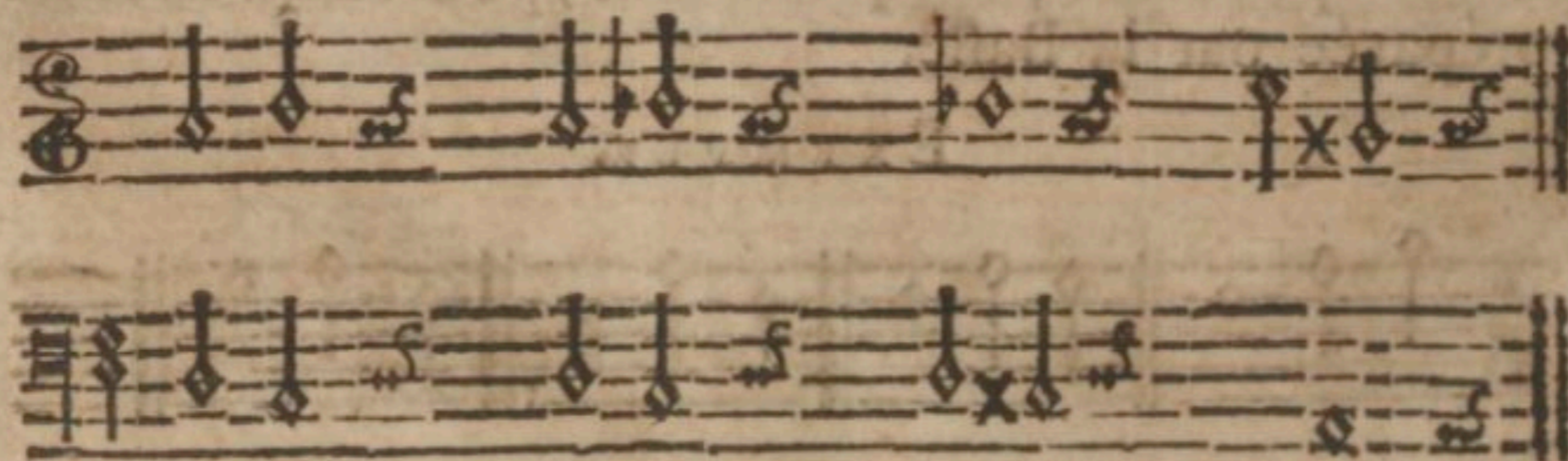
De la Septième, pour la beauté du Chant.

LA Partie superieure en remplissant l'intervalle d'une tierce peut faire la Septième, quoy qu'elle se trouve sur le frapé ou sur la première partie d'un temps de la mesure : La Basse le peut aussi.

E X E M P L E.



La Septième majeure, mineure, superflue & diminuée, se pratiquent comme on le voit dans les Exemples suivants.



Les Dissonances qui servent à remplir l'intervalle d'une tierce & à donner quelque ornement au Chant,

DES REGLES DE LA MUSIQUE. 79

entrent tres fréquemment dans toutes fortes de Pièces; mais les autres qui sont préparées & sauvées par la Basse ou par la Partie supérieure, ne se pratiquent qu'avec discrétion & en certaines occasions à cause de leur durezza : Il faut donc que le sujet ou les paroles l'exigent; Elles sont plus d'usage quand l'on veut terminer une Cadence que dans la suite d'un Chant, & plus convenables au Mode mineur, qu'au Mode majeur.

La Basse suivante qui a servi cy-dessus pour s'exercer dans la première manière de pratiquer les Accords, est rapporté exprés icy, pour pareillement s'exercer à y faire des Dissonances, à cause que la première Pratique conduit & enseigne naturellement à faire des Dissonances.

5 5 6 6 7 6 7 6

Autre Exemple.

7 6 5 5^b 3 6 5 8

Quoy que je ne parle que du Dessus & de la Basse, en parlant de la Composition à deux Parties, cela n'empêche pas qu'on ne puisse faire une Musique pour deux Dessus, pour deux Haute-Contre ensemble, ou pour une Haute-Contre & une Taille, & enfin pour toutes les Parties; Mais j'avertis que la Partie la plus basse doit être le fondement des autres.

CHAPITRE VIII.

Regles de la Composition à trois Parties.

Les Parties superieures doivent chacune en particulier observer les Regles cy-devant à deux Parties avec la Basse, & même entr'elles.

La Tierce doit se trouver sur toutes les notes de la Basse, ou bien la Sixte.

Quand une Partie fait la Tierce avec la Basse, l'autre doit faire la Quinte A : ou la Sixte B : mais plus rarement la Sixte.

A	A	B	B
5	3	6	3
3	5	3	6

Lorsqu'on pratique la Quarte entre les Parties superieures,

DES REGLES DE LA MUSIQUE. 81
 perieures, comme dans le troisieme Exemple cy-de-
 vant, elle est prise pour Consonance; mais il faut évi-
 ter d'en faire deux de suite.

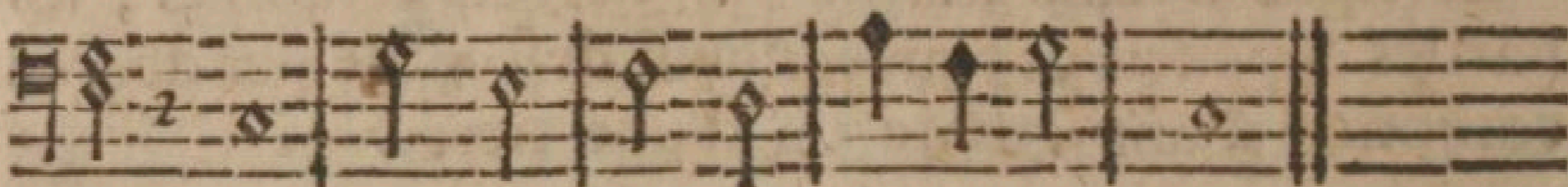
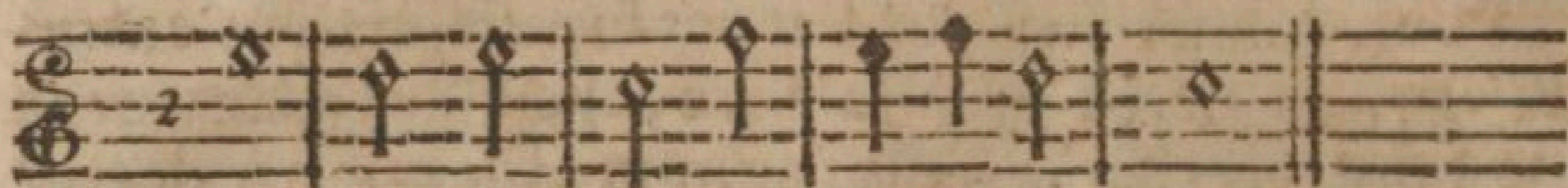
Pour donner lieu aux Parties superieures de s'entre-
 suivre à la tierce ou à la sixte, il est plus avantageux
 de faire marcher la Basse par intervalle que par degrez
 conjoints.

Quand la Basse marche par intervalle de quinte ou
 de quarte, les Parties superieures doivent aller par
 degrez conjoints; & quand elle va par intervalle de
 tierce, les Parties superieures peuvent aller par degrez
 conjoints ou par intervalle de quarte.

Lorsque la Basse monte par degrez conjoints, les
 Parties superieures peuvent aussi descendre par degrez
 conjoints d'une quinte ou d'une tierce.

EXEMPLE.

The musical score consists of three systems, each with three staves. The top staff is a treble clef, the middle is an alto clef, and the bottom is a bass clef. Each staff contains diamond-shaped notes with numbers below them indicating intervals or degrees. The first system has notes 3, 5, 8, 5, 3, 5, 5, 8. The second system has notes 8, 3, 1/6, 3, 8, 3, 3, 6. The third system has notes 5, 3, 3, 8, 3, 5. The bottom staff of the third system ends with the letter 'F'.

Composition à trois Parties.

ON se contente souvent , pour donner lieu aux Parties superieures de s'entre-suivre à la tierce ou à la sixte , de faire seulement la tierce ou la sixte avec l'octave sur quelques notes de la Basse.

Une Partie superieure ne doit pas finir par la sixte ; mais elle peut y commencer quelquefois.

Les trois Parties se terminent ordinairement à la fin d'une Cadence à l'Octave ou à l'Unisson , on peut aussi les y faire commencer si l'on veut.

Pratique des Dissonances à trois Parties.

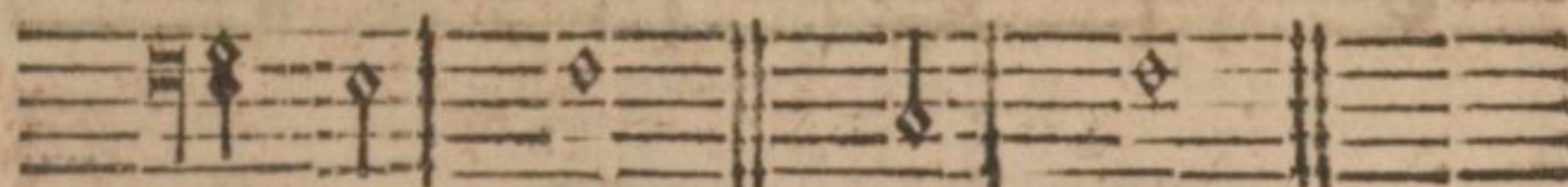
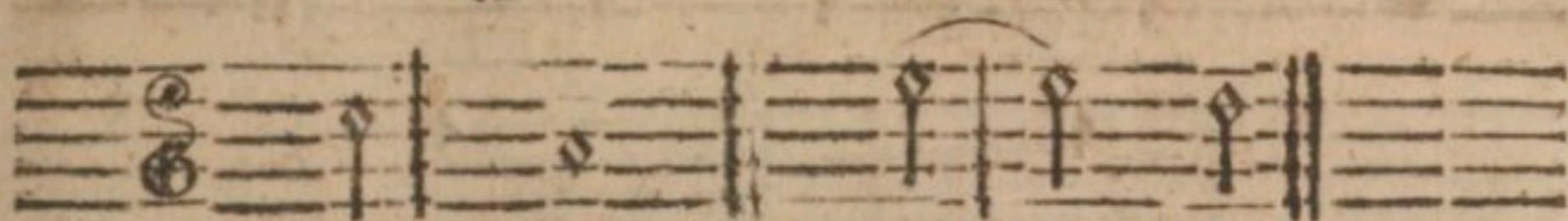
DE LA NEUVIÈME.

LA Neuvième doit être accompagnée de la tierce A, quelquefois de la septième B, ou de la quinte C, & même de la quinte superflue D.



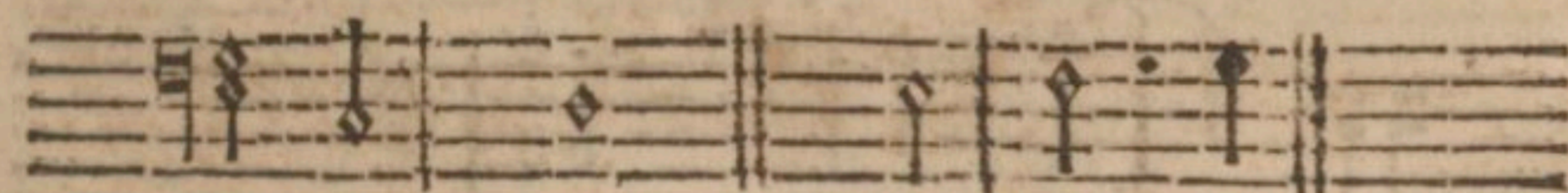
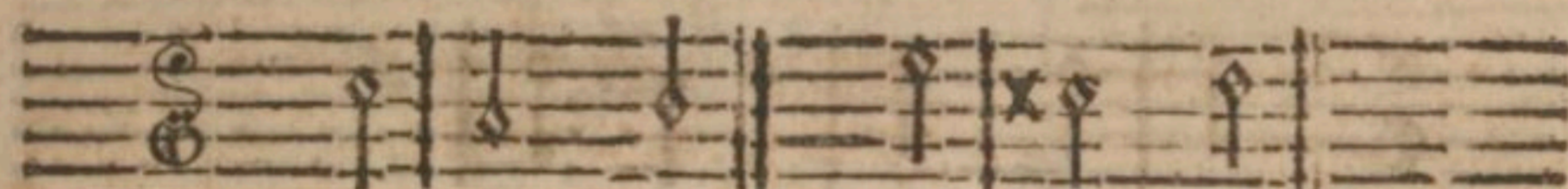
A

B



C

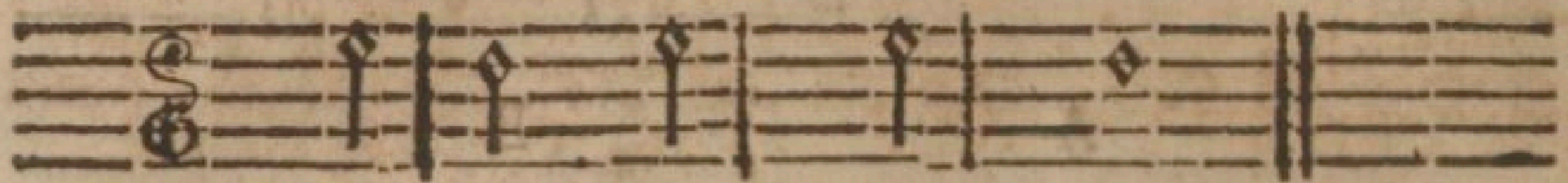
D



De la Seconde.

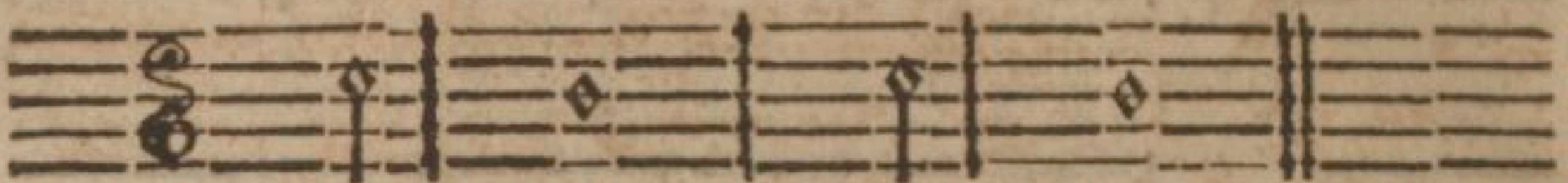
LA Seconde doit être accompagnée de la quar-
te.

EXEMPLE.



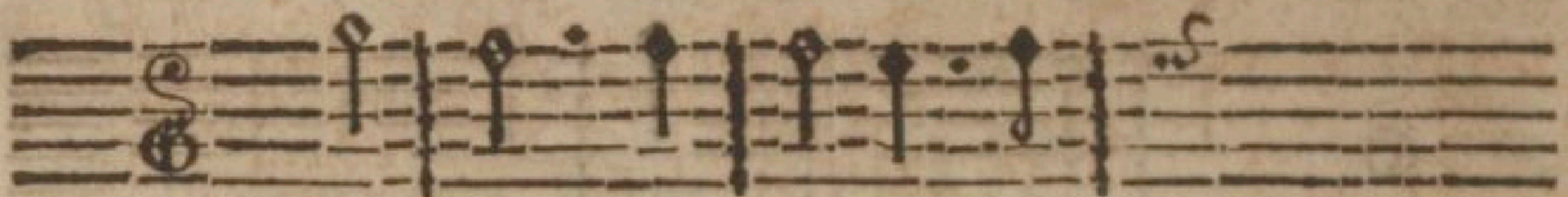
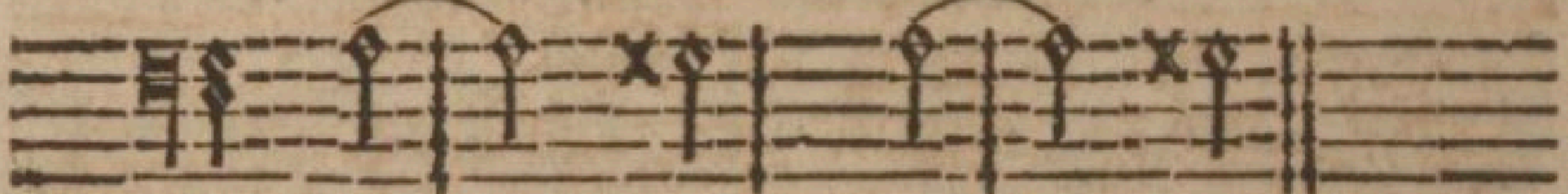
4

4



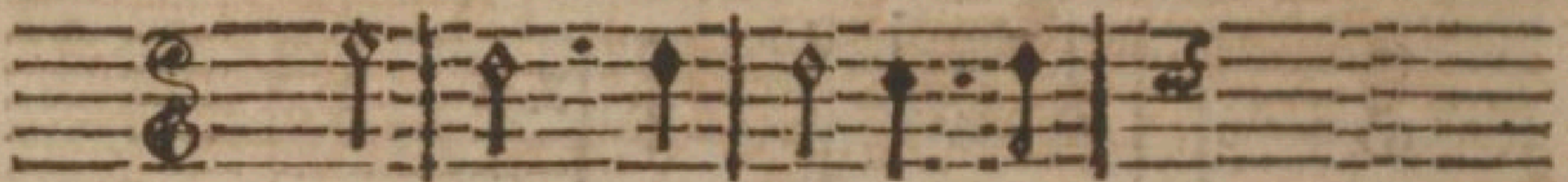
2

2



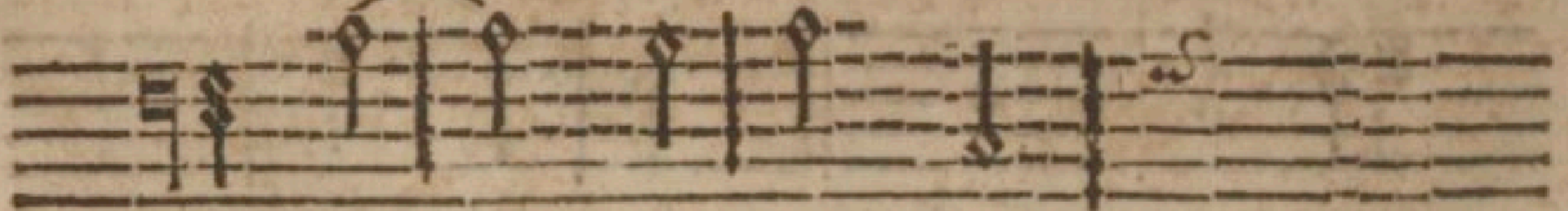
4

4



2

2

*De la Quarte.*

LA Quarte sur la première partie d'une note d'une Basse doit être accompagnée de la quinte, quelquefois de la sixte.

E X E M P L E.



La Quarte sur la deuxième partie d'une note ronde, ou sur la deuxième de deux notes en même degrez, soit blanche ou noire, doit être accompagnée de la sixte, quelquefois de la seconde,

E X E M P L E.



Quand une Partie supérieure fait le triton, l'autre doit faire la sixte.

EXEMPLES.

Three musical staves illustrating examples of intervals. The first staff shows a sequence of notes with '6' below. The second staff shows a sequence with '4', '6', and '*4' below. The third staff shows a sequence with '4' below.

La fausse-quinte doit être accompagnée de la tierce.

EXEMPLES.

Three musical staves illustrating examples of intervals. The first staff shows a sequence of notes with '3' below. The second staff shows a sequence with 'se' below. The third staff shows a sequence with 'se' below.

Quand une Partie fait la quinte, soit la juste soit la diminuée, l'autre peut faire la sixte, pourvu que la Partie qui fait la quinte ait eû une autre consonance en même degré devant elle, & qu'elle en ait encore une en degrez conjoints en descendant.

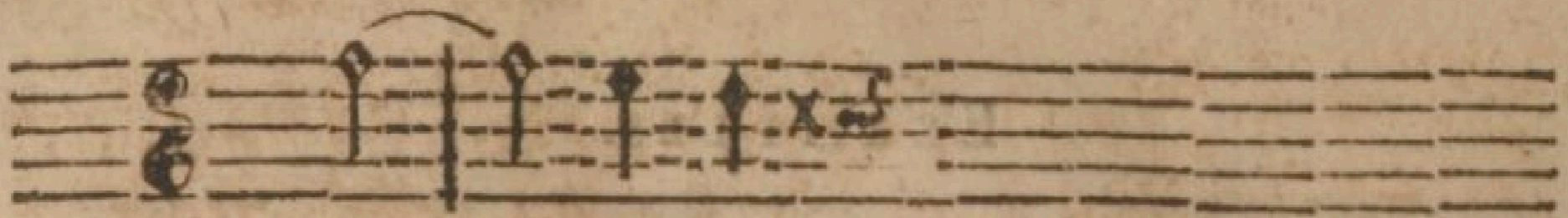
EXEMPLES.

Three musical staves illustrating harmonic examples. The first staff shows two measures with notes G4, A4, B4 and G4, A4, B4, with '6' written below each measure. The second staff shows two measures with notes G4, A4, B4 and G4, A4, B4, with '5' and '5b' written below. The third staff shows two measures with notes G4, A4, B4 and G4, A4, B4, with '5' and '5b' written below.

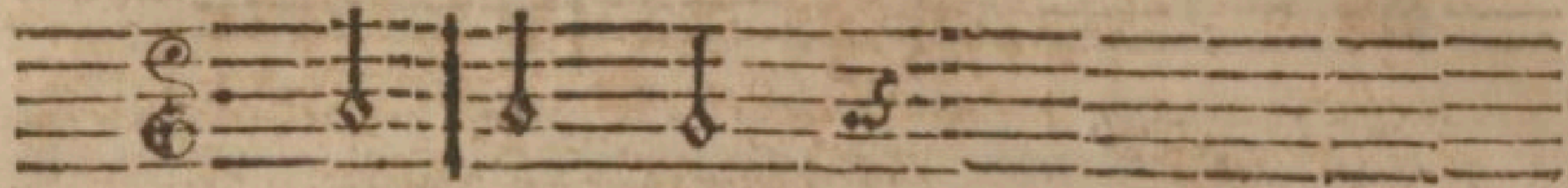
Quand une Partie fait la Septième sur la première partie d'une note d'une Basse, l'autre doit faire la tierce, quelquefois la quinte.

EXEMPLES.

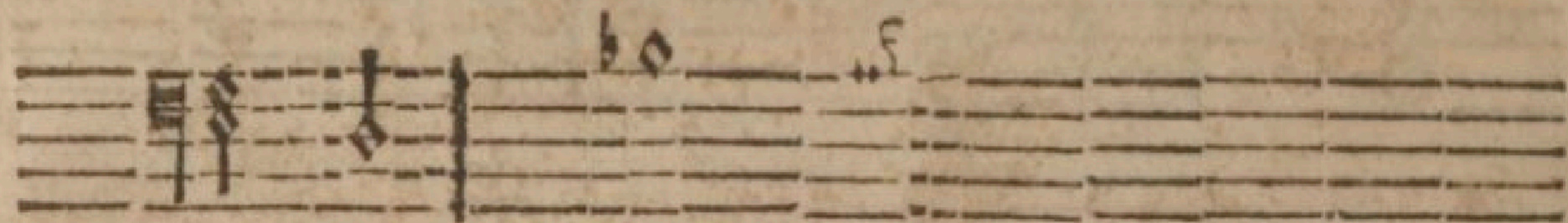
Three musical staves illustrating harmonic examples. The first staff shows two measures with notes G4, A4, B4 and G4, A4, B4, with '3' written below each measure. The second staff shows two measures with notes G4, A4, B4 and G4, A4, B4, with '7' written below each measure. The third staff shows two measures with notes G4, A4, B4 and G4, A4, B4, with '7' and 'F iv' written below.



3

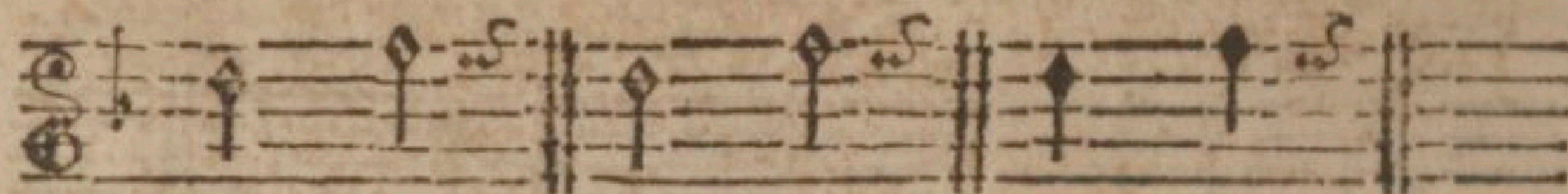


7



Quand une Partie fait la Septième sur la seconde partie d'une note ronde, ou sur la deuxième de deux blanches, ou noires ou croches en même degré, elle s'accompagne ordinairement de la quinte, quelquefois de la tierce

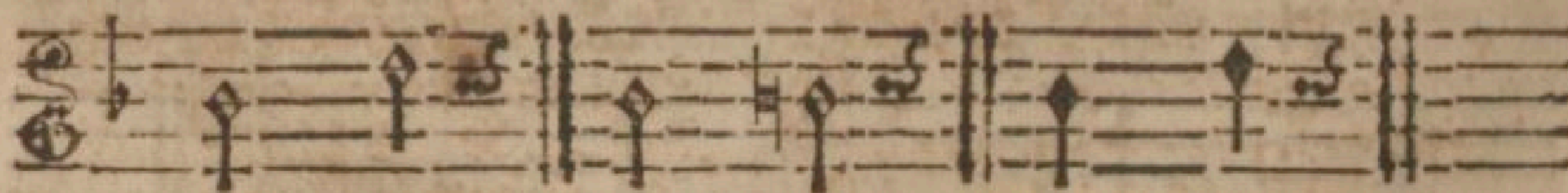
EXEMPLES.



7

7

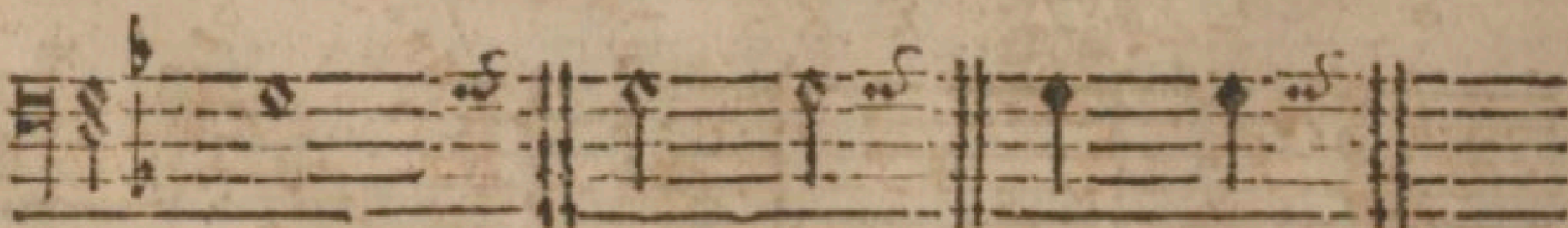
7



5

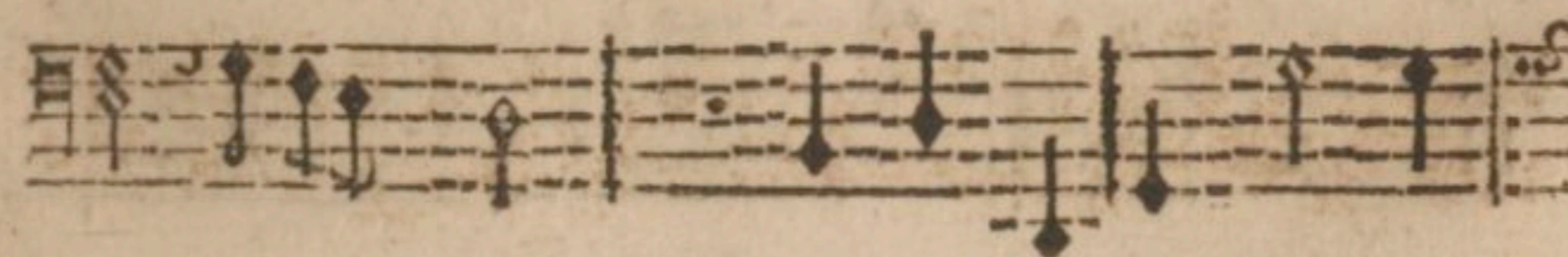
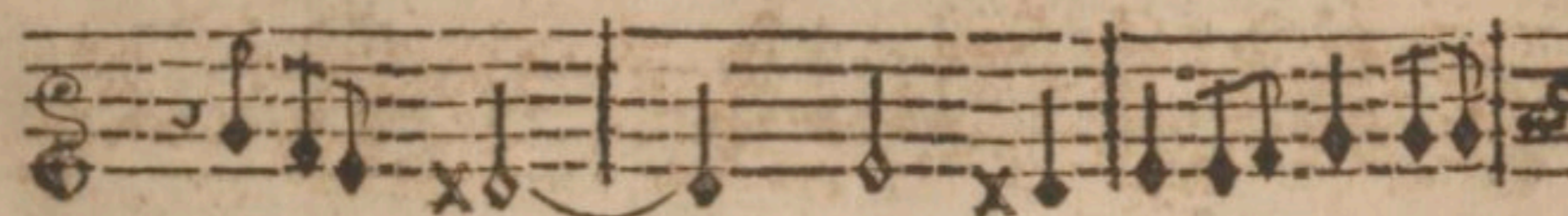
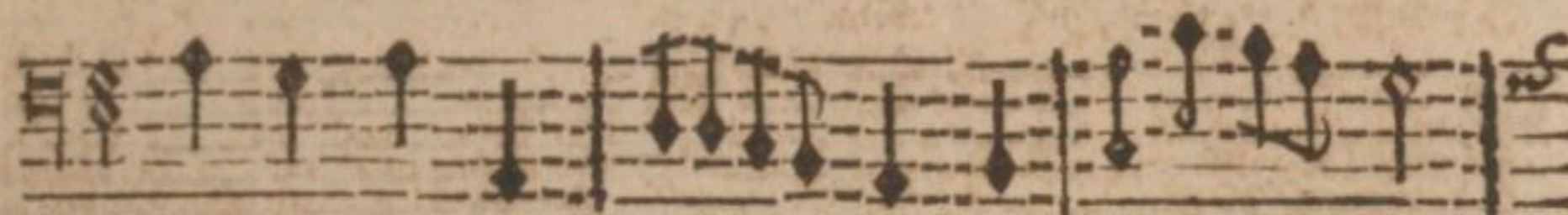
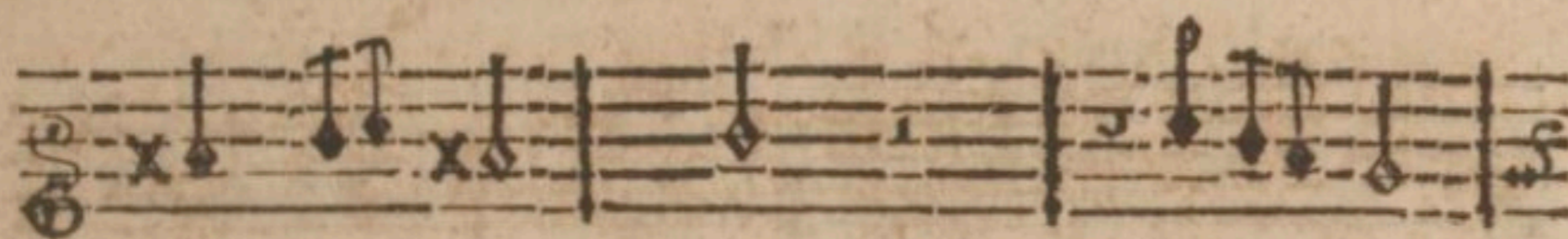
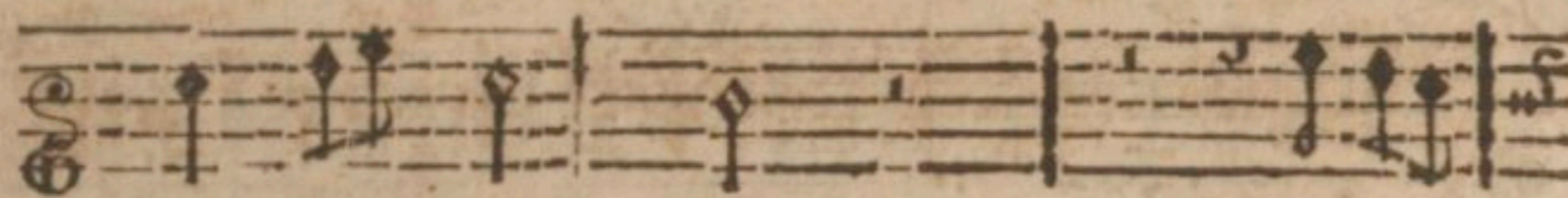
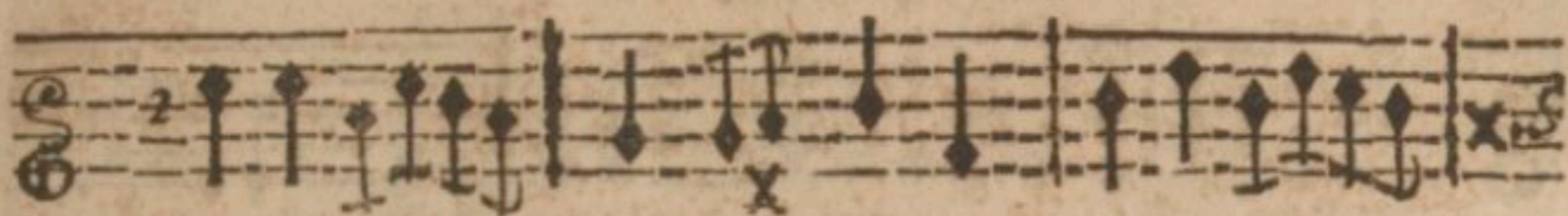
3

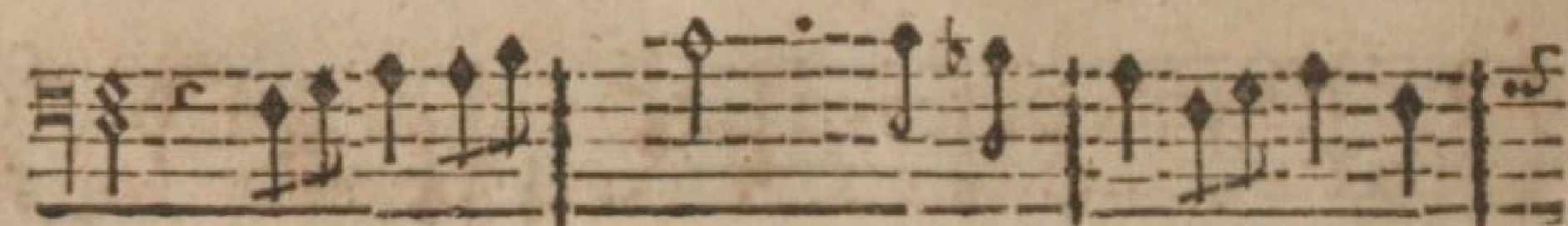
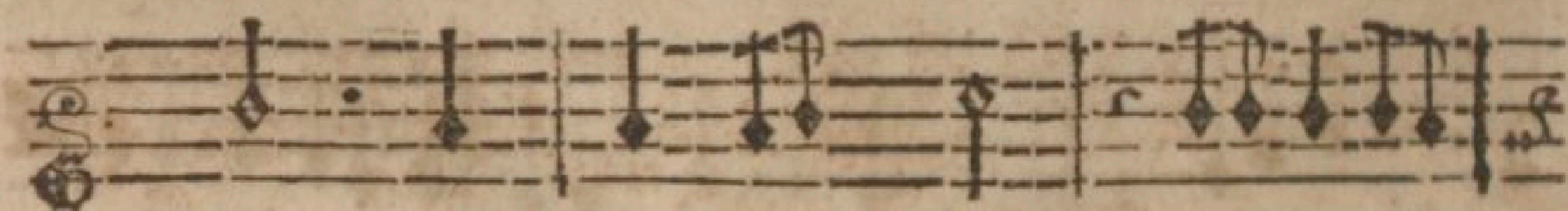
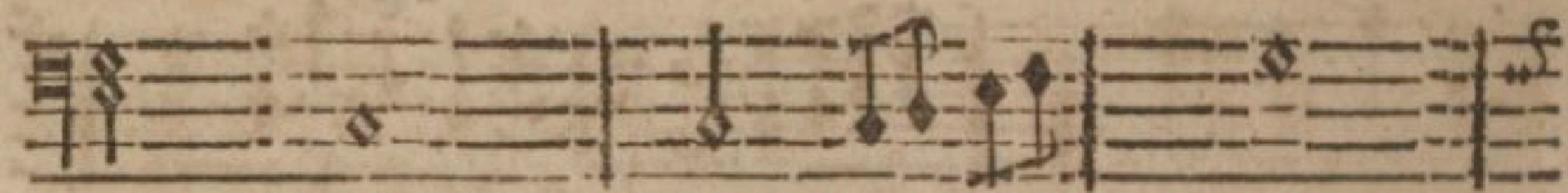
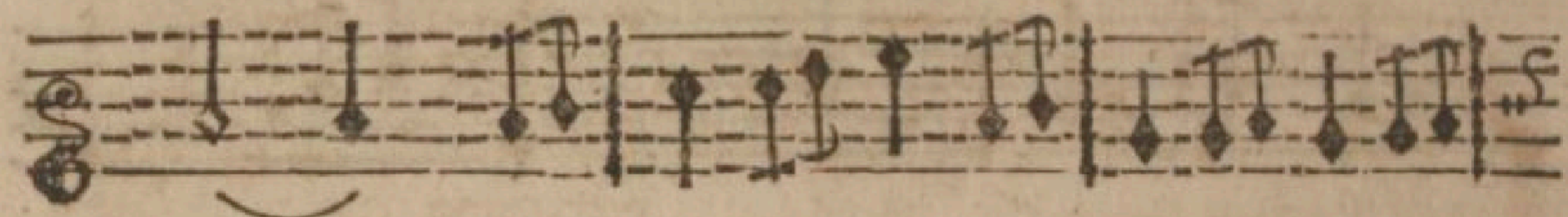
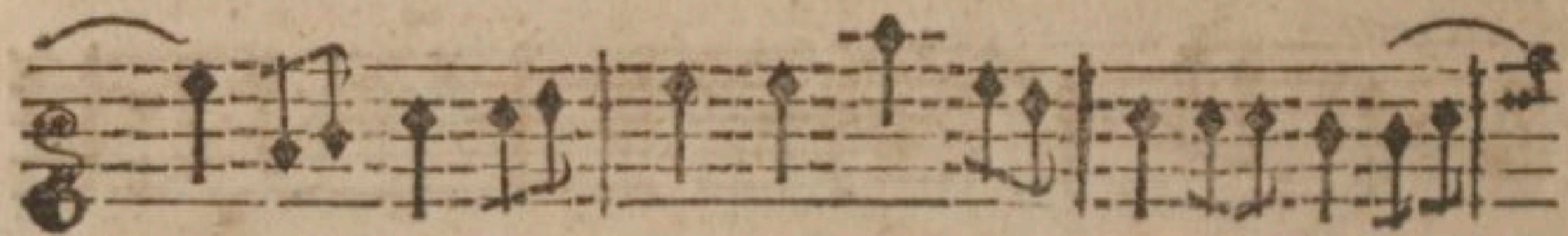
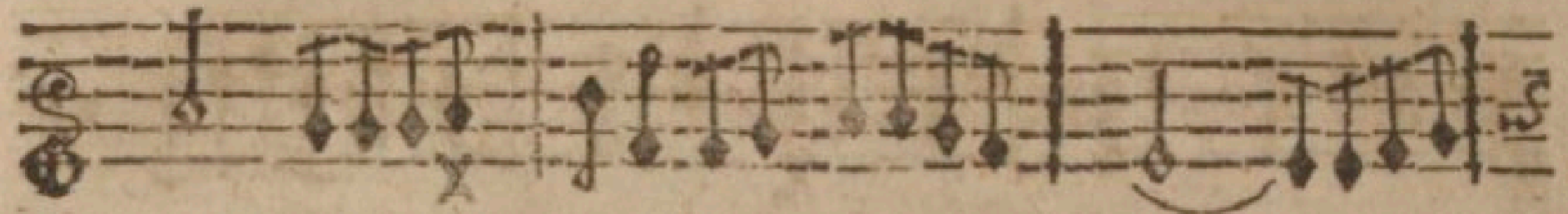
5

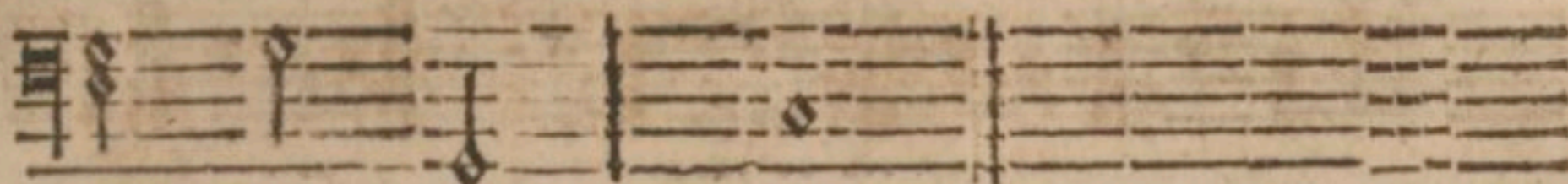
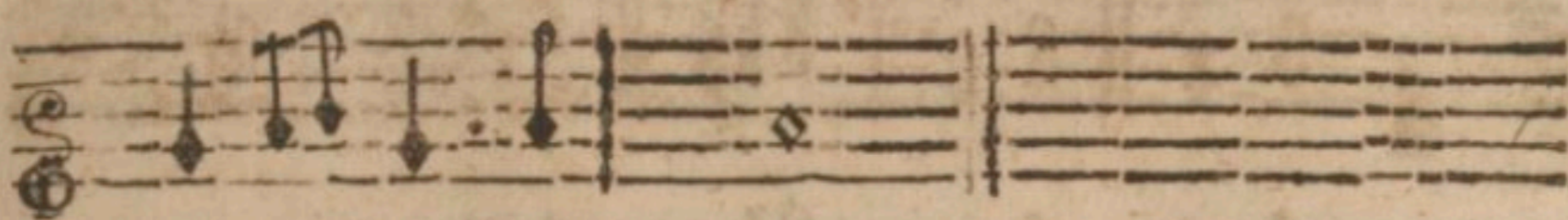
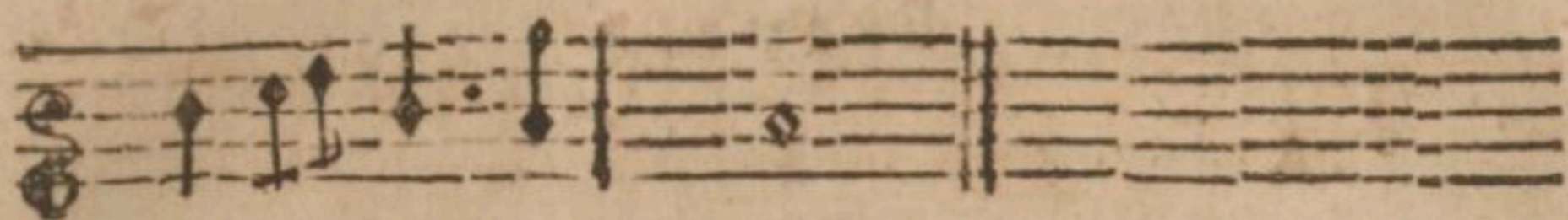


DES REGLES DE LA MUSIQUE. 89

TRIO.







CHAPITRE IX.

Regles de la Composition à quatre Parties.

Les Parties superieures doivent chacune en particulier observer les Regles à deux Parties avec la Basse, & même entr'elles : De plus, il se doit toujours trouver sur toutes les notes de la Basse, une tierce, une quinte, & une octave : ou une tierce, une sixte, & une octave, mais plus rarement.

Pratique des Accords quand la Basse monte.

Quand la Basse monte d'un ton, la Partie qui a fait l'octave sur la première note de la Basse fait la Quinte ou la Sixte, sur la note suivante. La Partie qui a fait la tierce, doit faire l'octave ; & celle qui a fait la quinte fera la tierce A

On doit faire la sixte au lieu de la quinte sur la première note de la Basse, quand elle monte d'un demi-ton B.

EXEMPLE.

A B

Lorsque la Basse monte d'une tierce majeure ou mineure, la Partie qui a fait l'octave sur la première note doit faire la quinte sur la seconde, quelquefois la sixte : Celle qui a fait la tierce doit faire l'octave, & l'autre qui a fait la quinte, fera la tierce.

EXEMPLES.

Quand la Basse monte d'une quarte, la Partie qui a fait l'octave fait ordinairement la quinte après, quelquefois la tierce : Celle qui a fait la tierce fait ordinairement l'octave, quelquefois la quinte; & l'autre qui a fait la quinte fait ordinairement la tierce, & quelquefois l'octave C.

Lorsque la Basse monte d'une quinte, la Partie qui a fait l'octave fait la tierce : Celle qui a commencé par

DES REGLES DE LA MUSIQUE. 33
la tierce doit faire la quinte; & l'autre qui a fait la
quinte fera l'octave D.

Enfin, lorsque la Basse monte d'une sixte, la Partie
qui a commencé par l'octave doit faire la tierce: Celle
qui a fait la tierce fait encore la tierce; & l'autre qui
a fait la quinte doit faire la sixte E.

EXEMPLES.

C

D

E



*Pratique des Accords quand la Basse
descend.*

Quand la Basse descend d'un ton, la Partie qui a
commencé par l'octave doit faire la tierce ensui-
vant: Celle qui a fait la tierce fait la quinte; & l'autre
qui a fait pour l'ordinaire la quinte & quelquefois
la sixte, fera l'octave F.

Quand la Basse ne descend que d'un demi-ton, la
Partie qui a fait l'octave fera la tierce: Celle qui a
commencé par la tierce doit faire la sixte ensuite; &
l'autre qui a fait la quinte doit faire la sixte G.

Quand la Basse fait une cadence par degrez con-
joints, on se sert ordinairement de la sixte sur la pre-
mière note de la cadence H.

EXEMPLE.

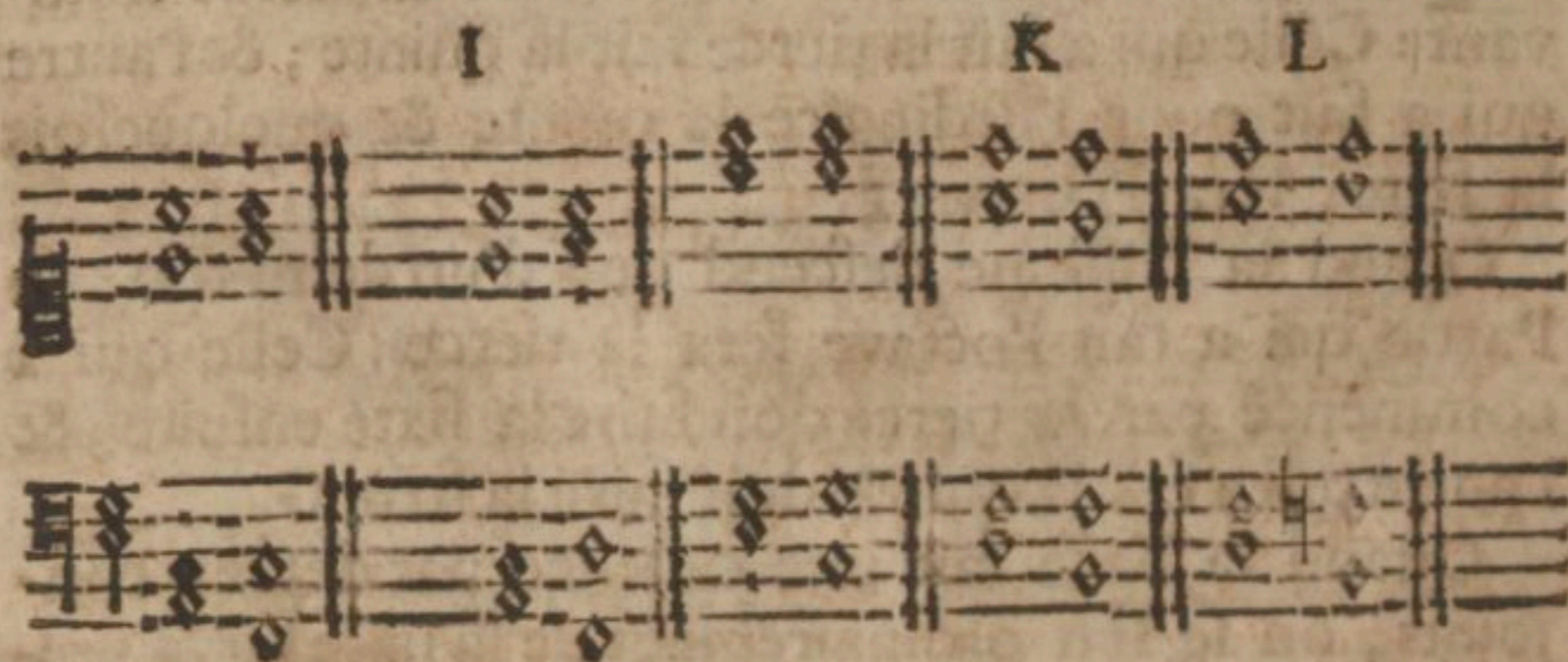


Lorsque la Basse descend d'une tierce majeure, la Partie qui a fait l'octave doit faire la tierce Celle qui a commencé par la tierce, ordinairement fait la quinte que quefois la sixte ; & l'autre qui a fait la quinte fera l'octave I.

On peut se servir de la sixte au lieu de la quinte sur la première note de la Basse K.

Quand la Basse descend d'une tierce mineure, la Partie qui a fait l'octave doit faire la tierce comme cy devant : Celle qui a commencé par la tierce fera la fausse quinte ou la juste ; & l'autre qui a fait la quinte fera la sixte ou l'octave L.

EXEMPLE.



DES REGLES DE LA MUSIQUE. 95

Quand la Basse descend d'une quarte, la Partie qui a commencé par l'octave doit faire la tierce. Celle qui a fait la tierce doit faire la quinte; & celle qui a fait la quinte fera l'octave M.

Lorsque la Basse descend d'une quinte, la Partie qui a fait l'octave fait la quinte: Celle qui a commencé par la tierce fera l'octave; & l'autre qui a fait la quinte doit faire la tierce, quelquefois l'octave N.

Enfin, quand la Basse descend d'une sixte, la Partie qui a commencé par l'octave demeure sur le même degré pour faire la sixte: Celle qui a fait la tierce fera la sixte; & l'autre qui a fait la quinte doit faire la tierce O.

EXEMPLE.

M N O



On double quelquefois la quinte, mais il faut faire toujours la tierce.

Quand on fait la sixte au lieu de la quinte on peut la doubler, mais rarement la tierce.

Sur une note diésée d'une Basse on n'y fait ni quinte, ni octave, on double la sixte ou la tierce.

On doit éviter l'Unisson avec la Basse, & entre les Parties superieures.

Pratique des Dissonances à quatre Parties.

QUand une Partie finit à la tierce, elle est ordinairement majeure.

De la Neuvième.

QUand une Partie fait la Neuvième, une autre doit faire la tierce, & l'autre la quinte A.

De la Seconde.

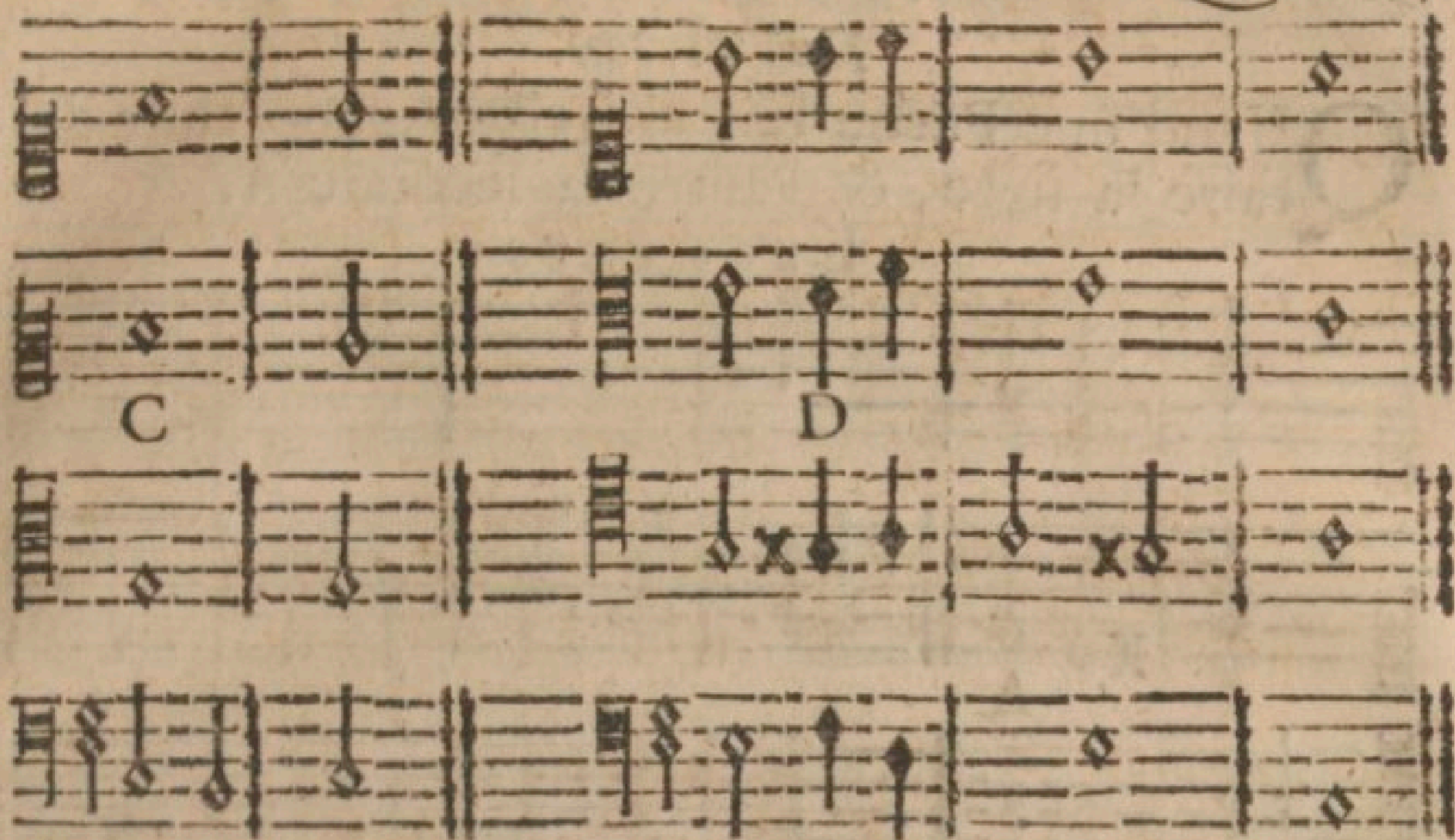
QUand une Partie fait la Seconde, une autre doit faire la quarte ou le triton A, & l'autre la sixte B, on la met quelquefois avec la quinte? mais c'est lorsque la Seconde est précédée de la tierce majeure C,

De la Seconde superfluë.

QUand une Partie fait la Seconde superfluë, une autre doit faire le triton, & l'autre la sixte D.

A B

The musical notation consists of four staves, each with a treble clef and a common time signature. The first staff is divided into two sections labeled 'A' and 'B'. Section 'A' shows a resolution from a second to a third. Section 'B' shows a resolution from a second to a fourth. The second staff shows a resolution from a second to a fourth. The third staff shows a resolution from a second to a fifth. The fourth staff shows a resolution from a second to a sixth. Each staff contains four measures of music with various note values and accidentals.

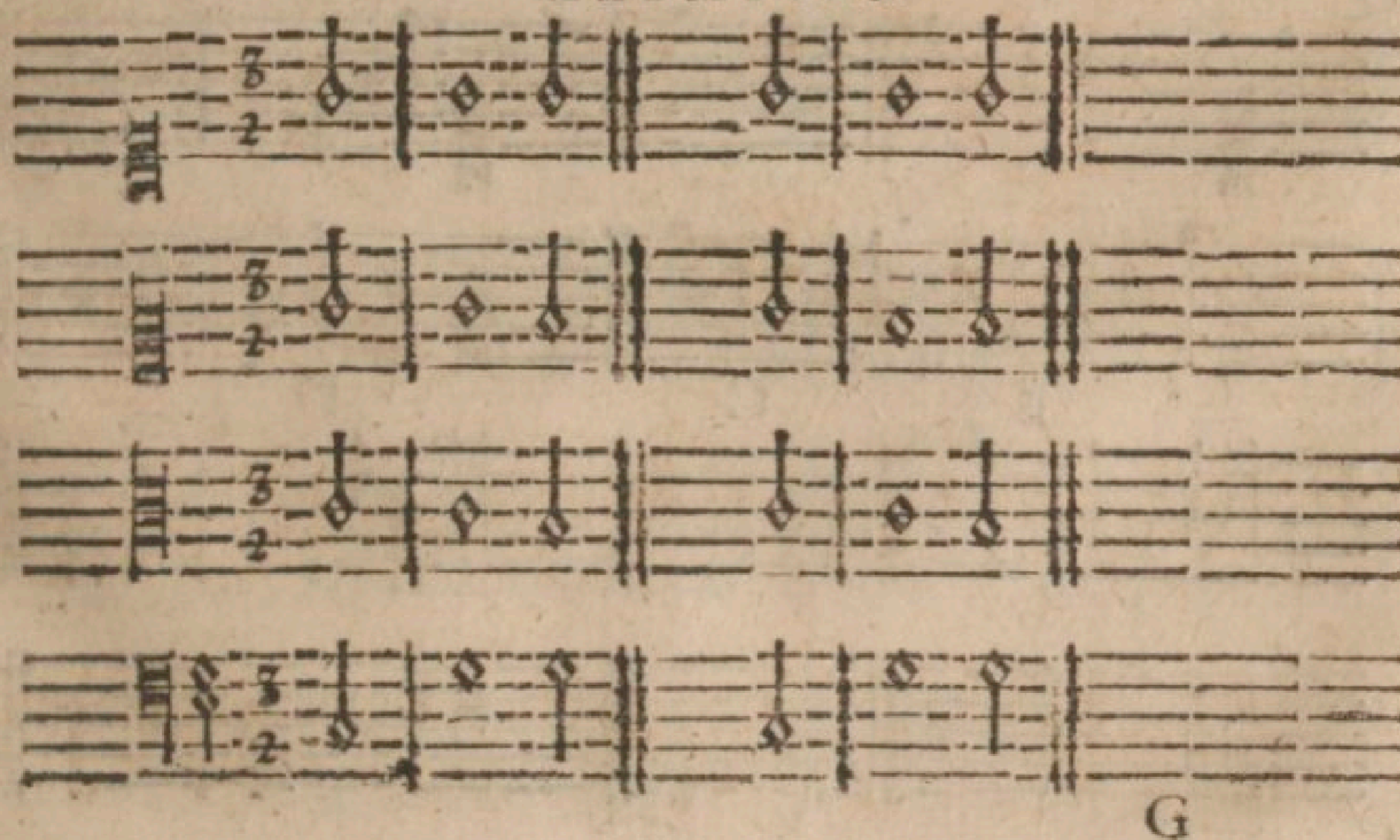


Il est bon d'avertir que le précédent Exemple, de même que ceux qui suivent à quatre Parties, ont été composez pour l'Orgue; cependant comme ils peuvent aussi servir pour les Voix, on a séparé les quatre Parties.

De la Quarte.

Quand une Partie fait la Quarte sur la première partie d'une note de la Bassie, une autre doit faire la sixte ou la quinte, & l'autre l'octave; Et quand c'est sur la deuxième partie, une autre doit toujours faire la sixte, & l'autre la seconde.

EXEMPLES.



G

Du Triton.

Quand une Partie fait le Triton, une autre doit faire la sixte, & l'autre la seconde A.

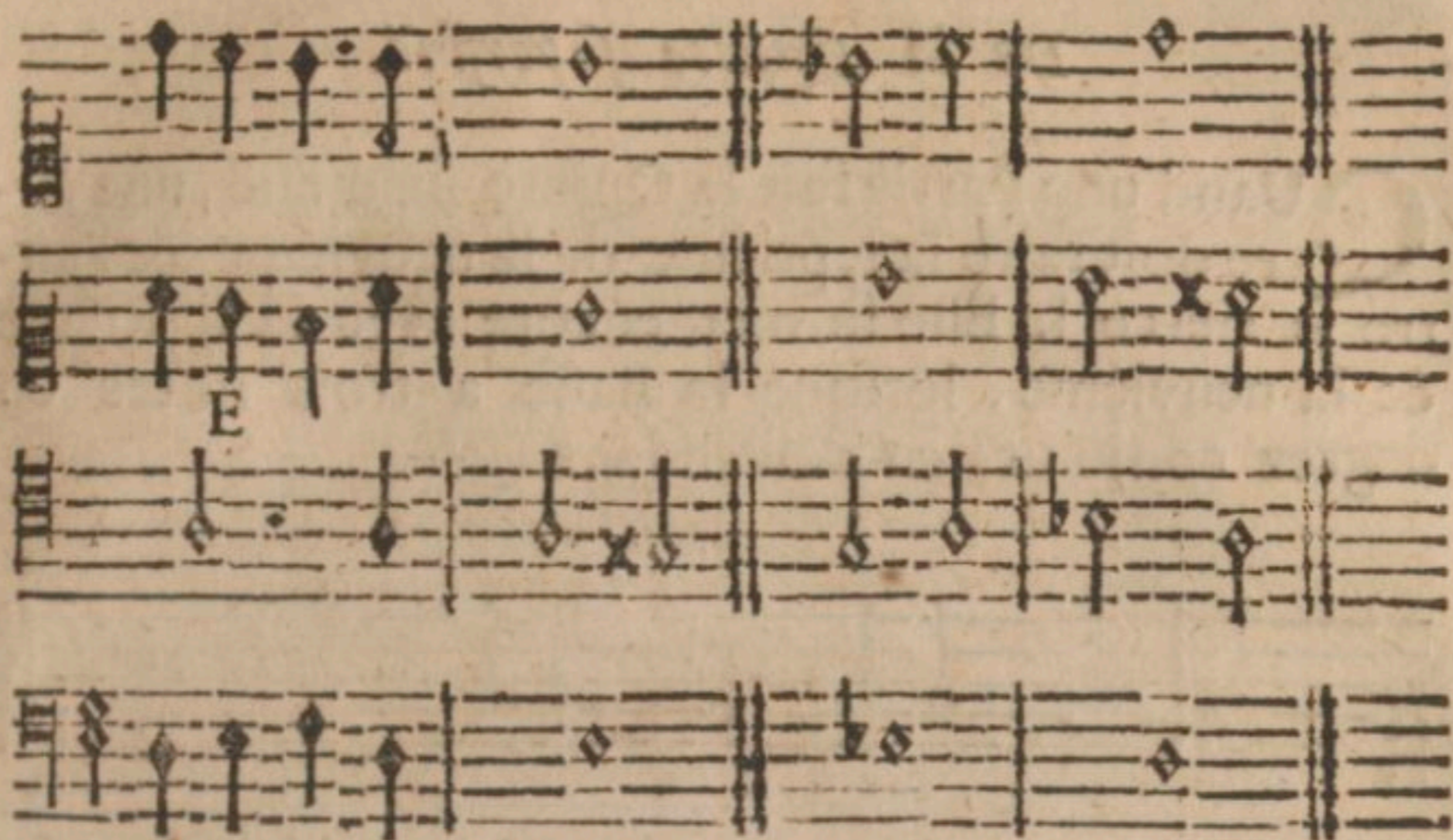
EXEMPLES.

Four staves of musical notation illustrating triton accompaniment. The first staff shows a triton (F) with a sixth (C) and a second (D). The second staff shows a triton (F) with a sixth (C) and a second (D), with an 'A' below the second. The third staff shows a triton (F) with a sixth (C) and a second (D), with an 'A' below the second. The fourth staff shows a triton (F) with a sixth (C) and a second (D).

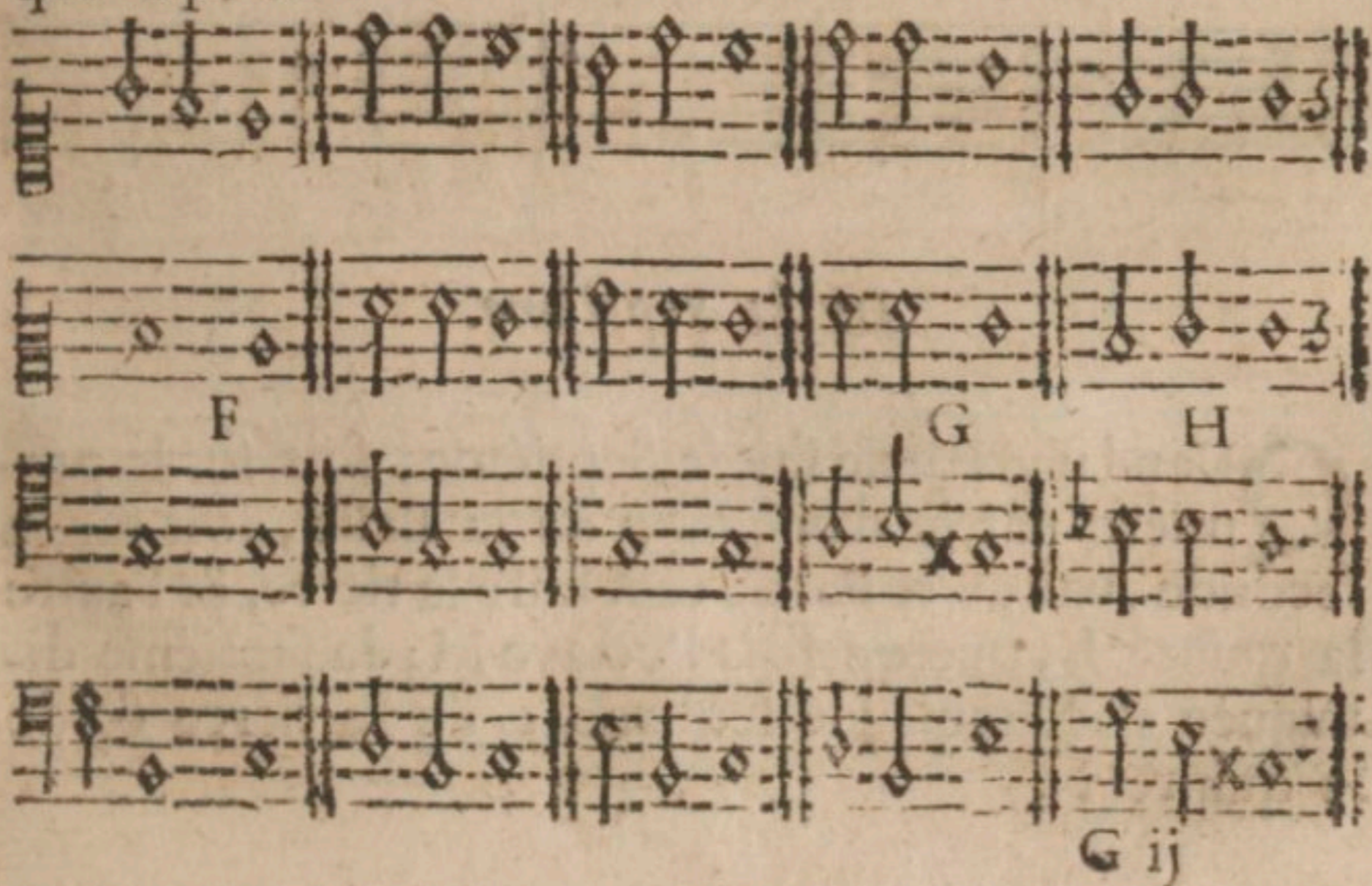
Quand la Basse fait une cadence par degrez conjoints, le Triton doit être accompagné de la sixte & de l'octave B; il doit être encore accompagné de la sixte & de l'octave, quand la Basse descend d'une quarte C, ou qu'elle demeure en même degré D.

Le Triton s'accompagne quelquefois de la tierce E.

Four staves of musical notation illustrating triton accompaniment. The first staff shows a triton (F) with a sixth (C) and a second (D). The second staff shows a triton (F) with a sixth (C) and a second (D), with 'B', 'C', and 'D' below the notes. The third staff shows a triton (F) with a sixth (C) and a second (D). The fourth staff shows a triton (F) with a sixth (C) and a second (D).

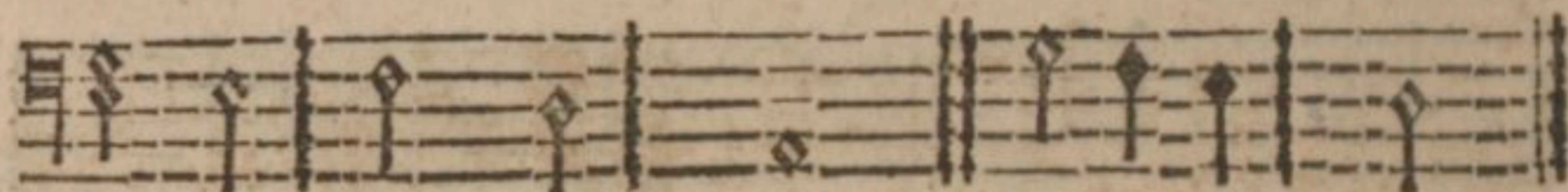
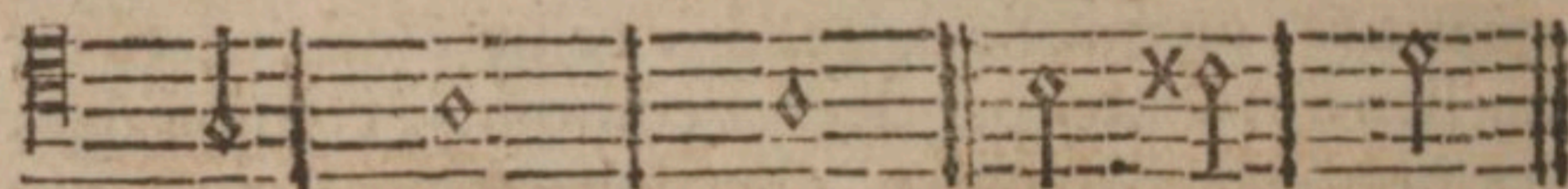
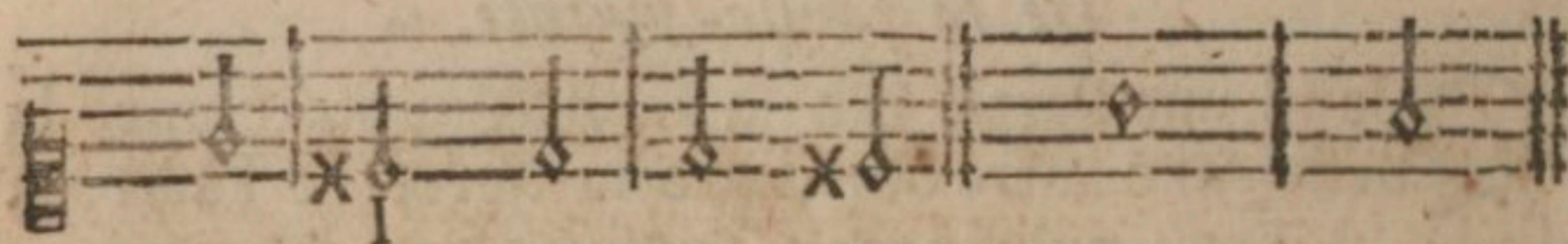
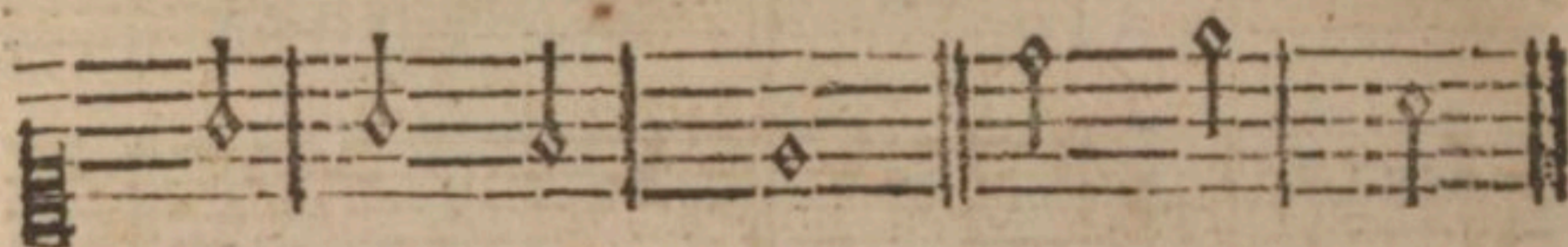
*De la fausse-Quinte.*

QUand une Partie fait la fausse-Quinte contre la Basse, une autre doit faire la tierce & l'autre la sixte, pourvû qu'elle monte ensuite par degrez conjoints F; mais quand elle monte à l'intervalle d'une quarte G, ou qu'elle descend à celuy d'une tierce H, au lieu de monter par degrez conjoints, comme dans les premiers Exemples, elle doit être accompagnée de la tierce & de l'octave: Cela se trouve dans quelque Opera.



De la Quinte superfluë.

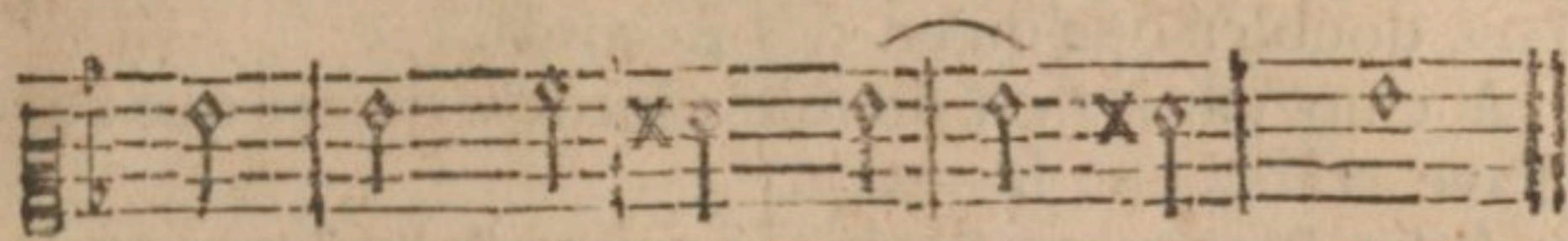
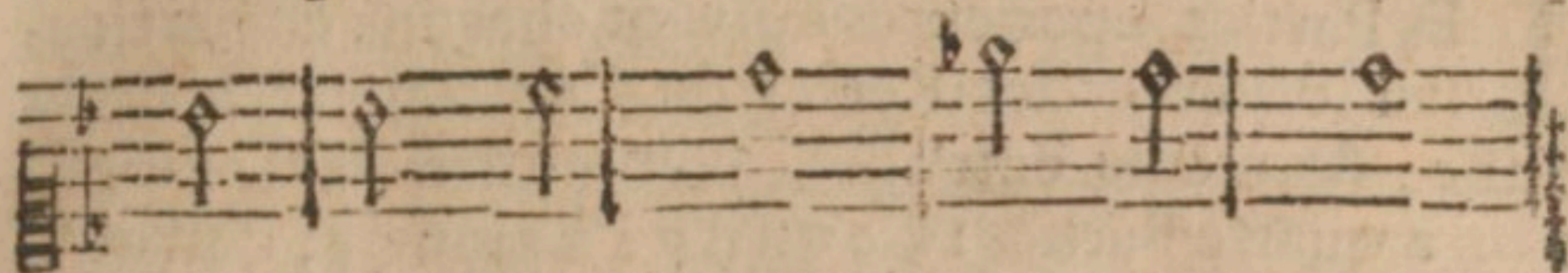
QUand une Partie fait la Quinte superfluë, une autre doit faire la septième ou la neuvième, & l'autre la tierce I. Elle se met encore avec la septième & la neuvième, lorsque la Basse a trois notes en degrez conjoints en descendant.

*De la Septième.*

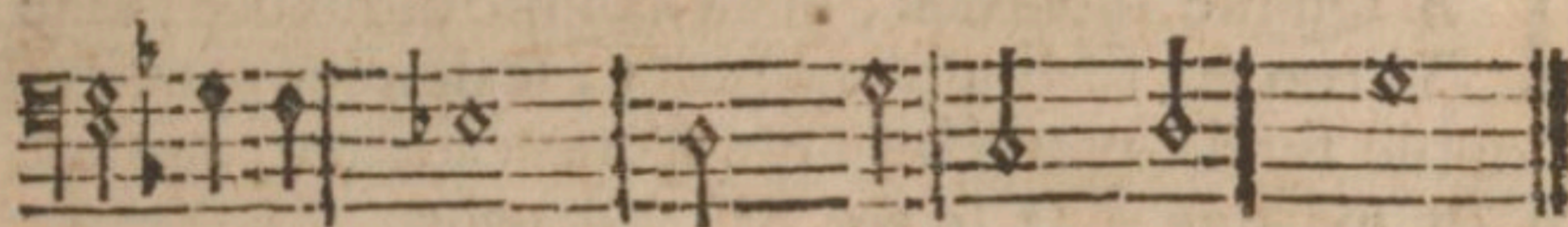
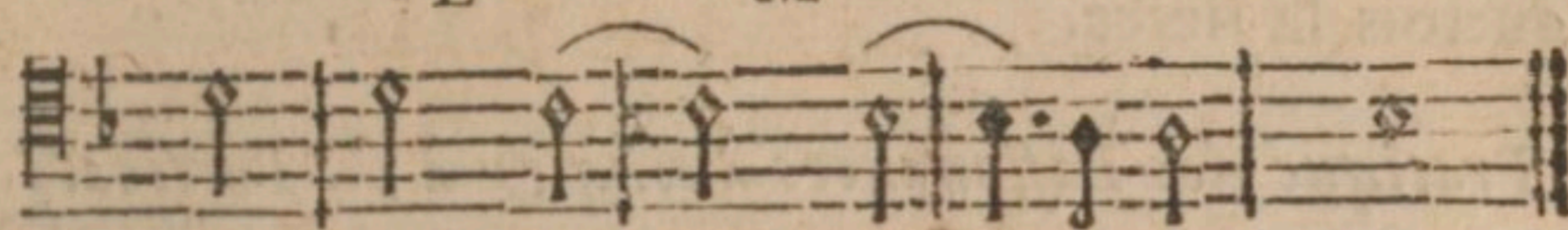
QUand une Partie fait la Septième, soit sur la première partie d'une note de la Basse, soit sur la seconde, une autre Partie doit faire la tierce, & l'autre la quinte L, quelquefois l'octave M; la septième diminuée s'accompagne seulement de la tierce & de la quinte N.

DES REGLES DE LA MUSIQUE. 101

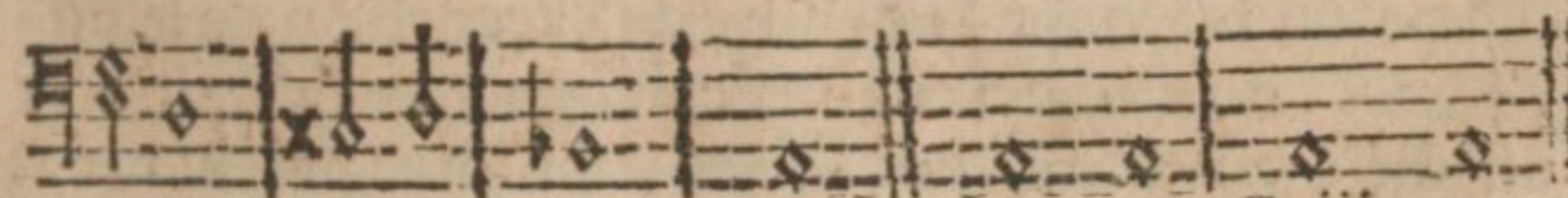
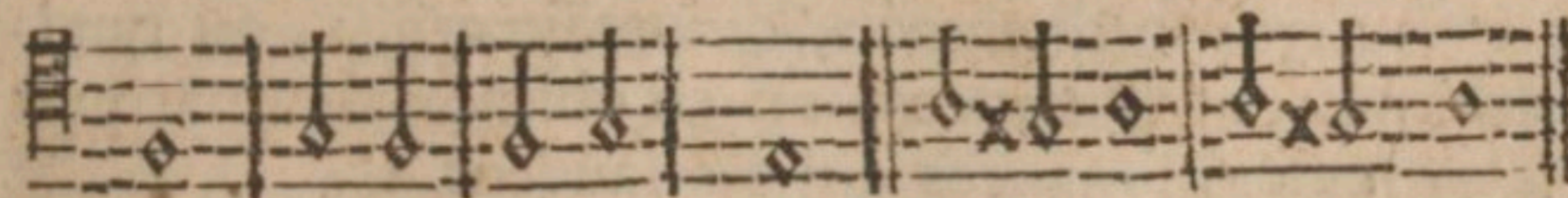
La septième superflue doit être accompagnée de la seconde & de la quinte O, quelquefois de la sixte & de la quinte P,



L M



N O P



G ii)

Pour composer à cinq & à six Parties.

LEs Parties superieures doivent chacune en particulier observer les Regles du Contrepoint avec la Basse, & même entr'elles, comme dans la Composition à quatre Parties: Ce qu'il y a à ajouter, c'est qu'il faut doubler quelqu'un des Accords.

A cinq parties on double plutôt la quinte que l'octave, rarement la tierce.

A six Parties on double la quinte & l'octave, quelquefois la tierce.

Pratique des Dissonances à cinq & à six Parties.

LA Quinte superflüe, ni la Quinte diminuée, ni le Triton ne se doublent point; le dernier peut être doublé sur la première note d'une cadence, comme il est marqué à la lettre B, cy-devant.

Les Dissonances qui se font sur la première Partie d'une note de la Basse ne se doublent jamais.

Pour chiffrer la Basse-Continüe.

IL n'est pas besoin de chiffrer la Basse-Continüe, quand il ne se rencontre que des tierces, des quintes & des octaves, parce que c'est l'harmonie ordinaire que les Instruments touchent sur chaque note de la Basse; mais lorsqu'il se trouve quelque sixte, quarte, triton, quinte diminuée, quinte superflüe, ou quelques autres dissonances, on est obligé de les marquer avec les consonances qui les sauvent.

Le nombre n'étant pas toujours suffisant de soy-même de marquer la qualité de l'accord ou de la dissonance, qu'il est nécessaire de désigner, il faut ajouter un dièse au chiffre pour faire connoître précisément

que c'est une tierce majeure, ou une sixte majeure, triton, quinte superfluë, &c. ou un bémol pour signifier une tierce ou une quinte, ou une sixte mineure, &c.

C H A P I T R E X.

De la Fugue.

LA Fugue est un Chant qui doit être répété ou Limité par une Partie ou par plusieurs; ce qui se fait par le moyen de quelques pauses que l'on donne à une Partie.

J'en distingue de quatre sortes.

La première se peut appeller parfaite ressemblance ou répétition du même Chant; Ce qui se fait quand une Partie répète à l'unisson ou à l'octave ce qu'une autre a chanté auparavant.

La seconde espèce de Fugue est une simple imitation de Chant: Je l'appelle ainsi, d'autant que la seconde Partie imite le Chant de la première à la distance d'une quarte ou d'une quinte.

La troisième s'appelle Contre-Fugue, ou Fugue renversée, & c'est un chant qui va par opposition à un autre, ce qui se fait quand une Partie suit l'autre par des mouvements opposez.

La quatrième, qu'on appelle double Fugue, est la répétition de deux Chants differents, ce qui se fait quand deux Parties reprennent ce que deux autres ont commencé en même temps, ou peu après l'une l'autre.

La Fugue est un Chant qui doit avoir quatre ou cinq notes ou environ, lesquelles doivent être sur les cordes essentielles du Mode que l'on traite.

Il n'importe point que ce soit le Dessus ou la Basse qui a commence.

La Fugue doit commencer à la note finale ou à la dominante, rarement à la médiate.

Il n'y a point de difficulté dans la première espèce de Fugue, tant pour la commencer que pour la continuer, soit qu'on la commence à la note finale, ou à la dominante, ou à la médiate, parce qu'il est évident que la seconde Partie doit répéter les mêmes notes de la même valeur, sous le même signe qui marque le mouvement de la mesure.

Dans la seconde espèce de Fugue, quand la première Partie commence de la finale pour monter à la médiate, la seconde doit procéder de la dominante par degrés conjoints en montant A, quelquefois de la dominante à une tierce; au contraire, si la première Partie procède de la dominante par degrés conjoints, la seconde procédera de la finale à la médiate B.

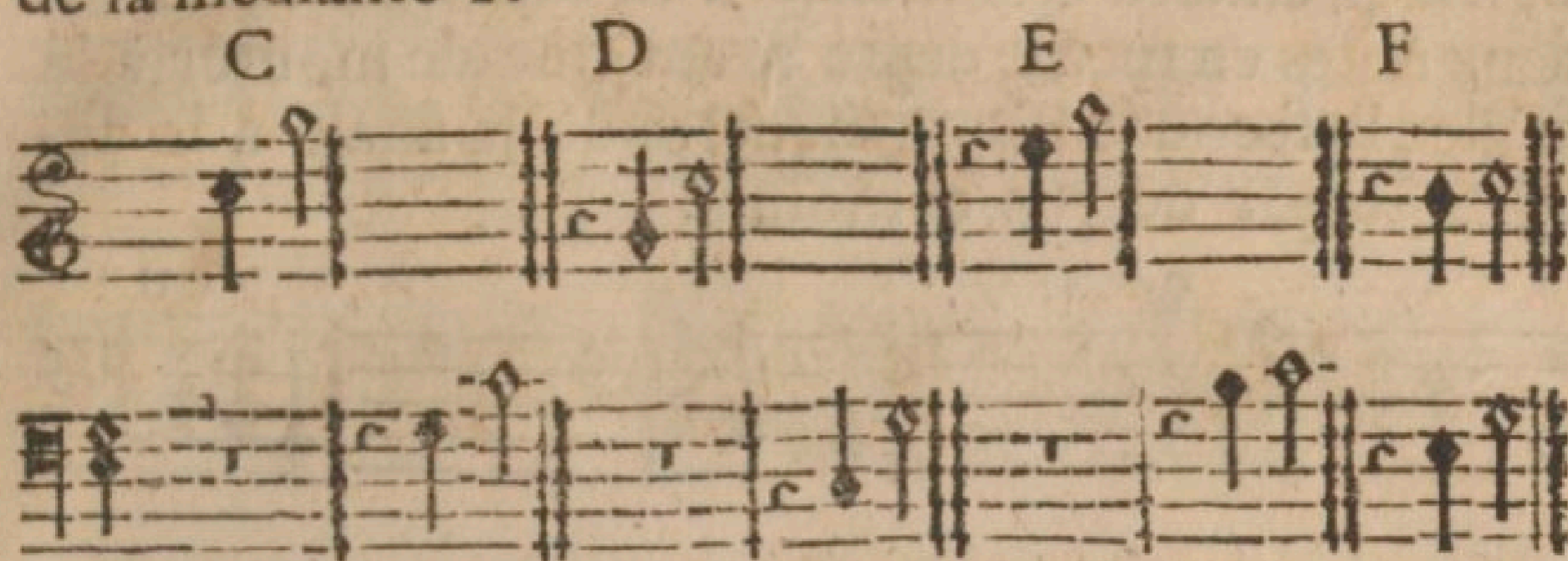
A B

ou

Quand la première Partie commence de la finale pour monter à la dominante, la seconde doit commencer de la dominante pour monter à la finale C; au contraire, si la première commence de la dominante à la finale, la seconde doit commencer de la finale à la dominante D.

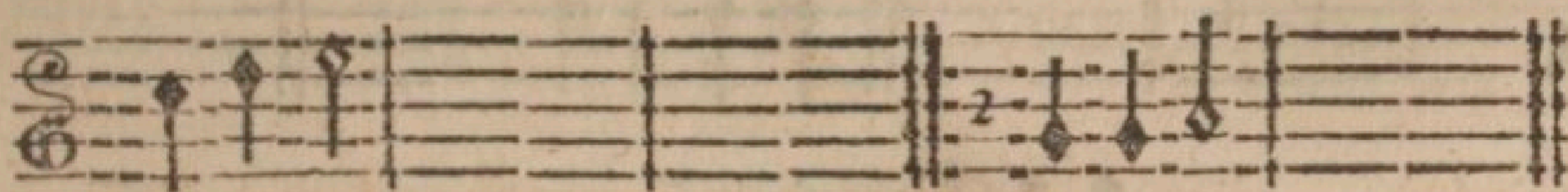
S'il arrive que la première Partie procède de la médiate à la dominante, la seconde procédera de la note au dessous de la finale par degrés conjoints E, ou

si la première Partie procède de la note au dessous de la finale par degrez conjoints, la seconde procédera de la médiane F.

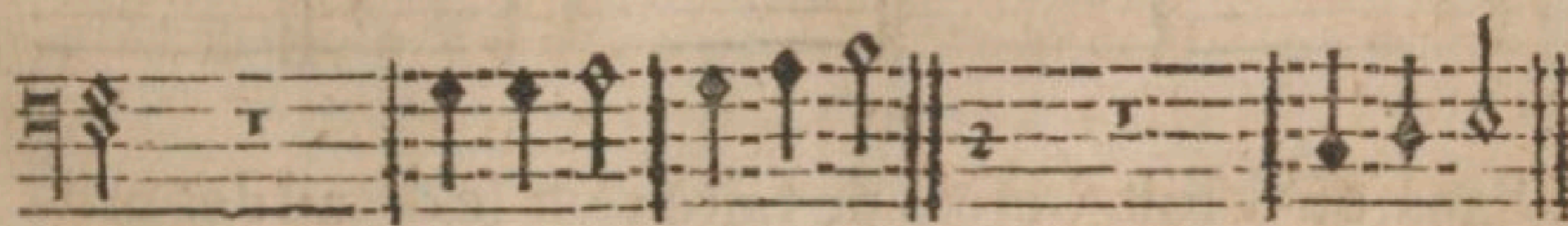


La Fugue paroît facile à pratiquer en commençant par degrez disjoints; mais comme elle peut être commencée par degrez conjoints, où les notes essentielles sont entrelacées d'autres notes immédiates qui ne sont pas essentielles au Mode, il faut regler si bien la Fugue, que la première partie de chaque temps de la mesure, ne vienne point à tomber sur les notes entrelacées qui ne sont pas essentielles.

Si la première Partie procède de la finale à la médiane par degrez conjoints, la seconde Partie commencera par la dominante, & fera deux notes en même degré: Et si la première commence à la dominante faisant deux notes en même degré, la seconde Partie montera de la finale à la médiane.

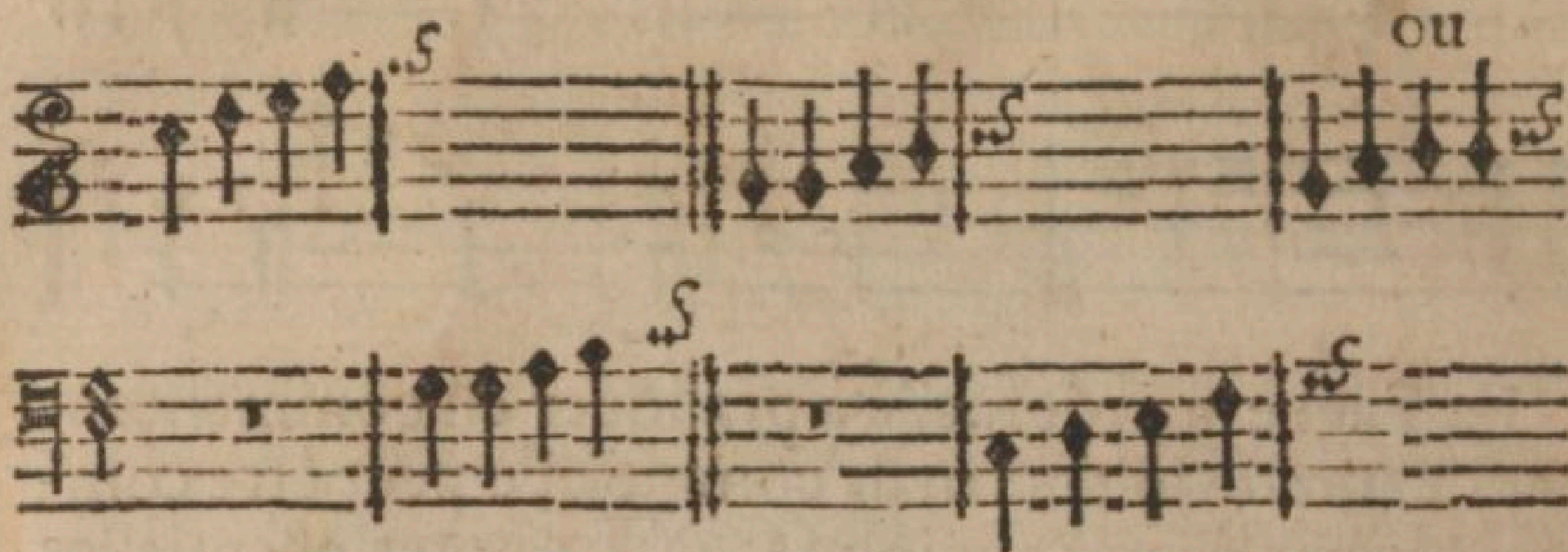


ou



Lorsqu'une Partie procède de la finale à la dominante par degrez conjoints, la seconde Partie doit

commencer par la dominante, & fera deux notes en même degré, avant que de monter à la note finale : Et si la première commence à la dominante, faisant deux notes en même degré avant que de monter à la finale, la seconde Partie montera de la finale à la dominante par degrez conjoints.



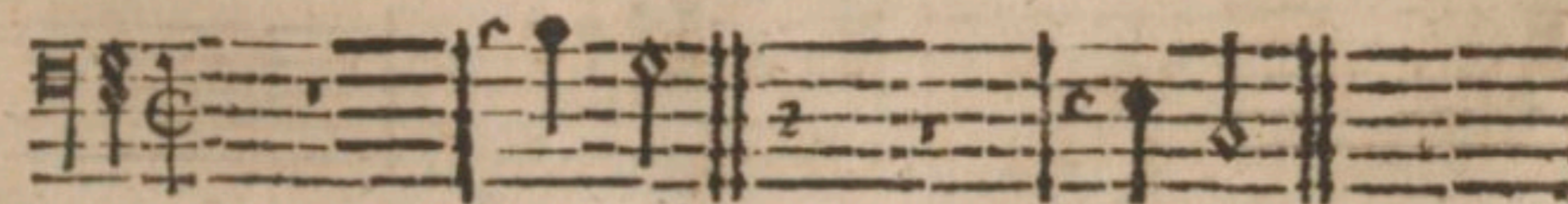
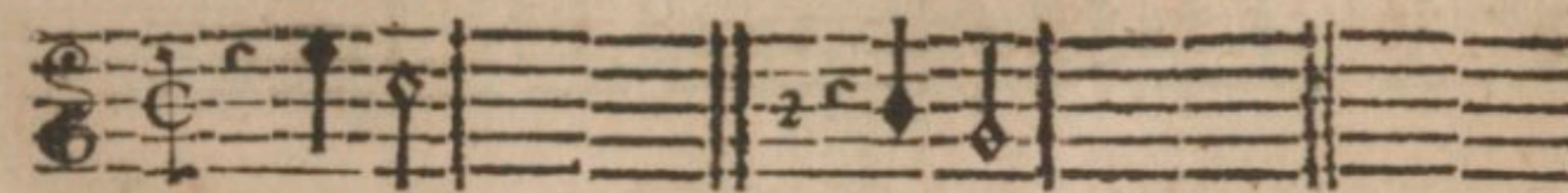
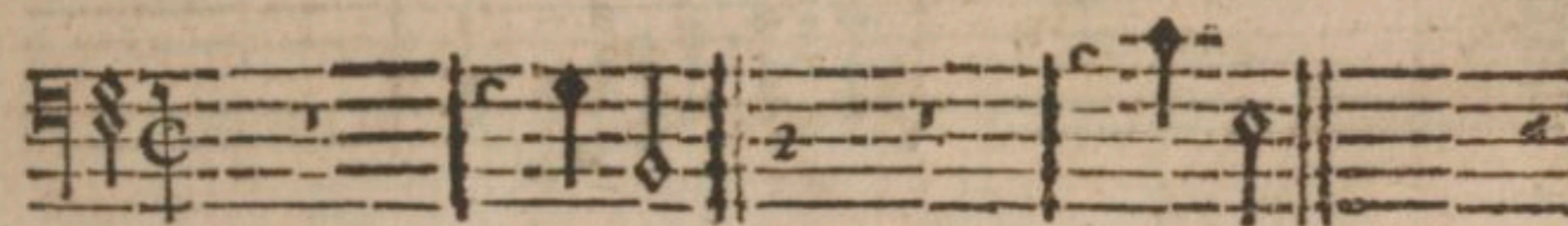
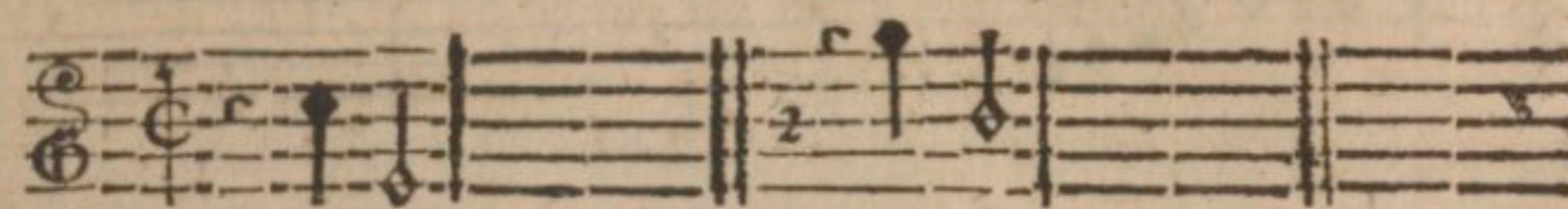
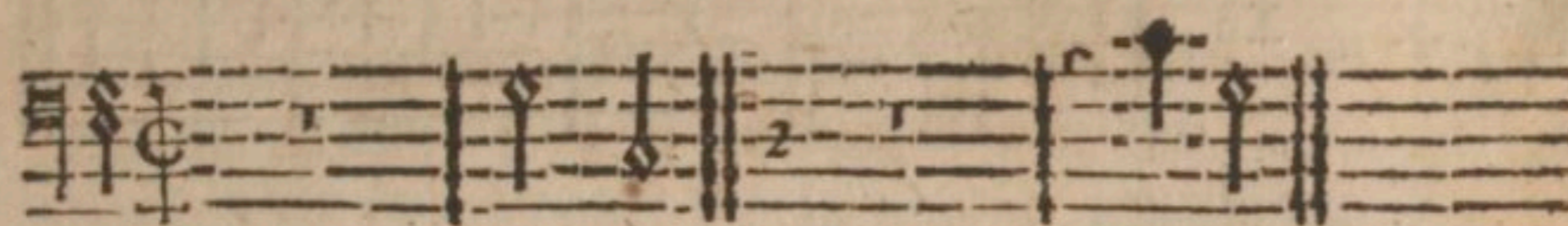
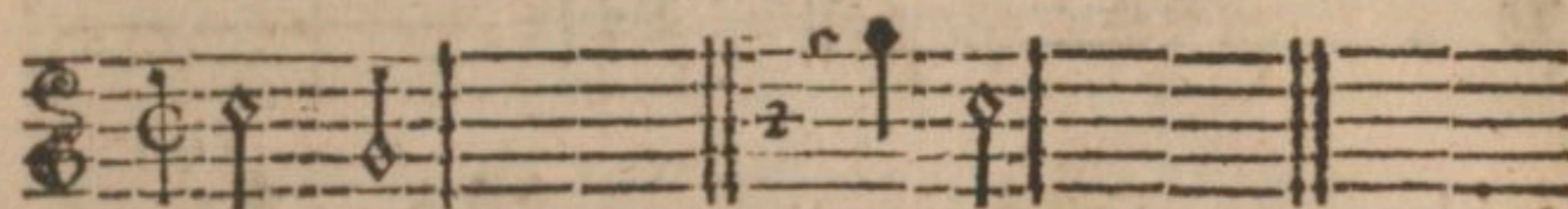
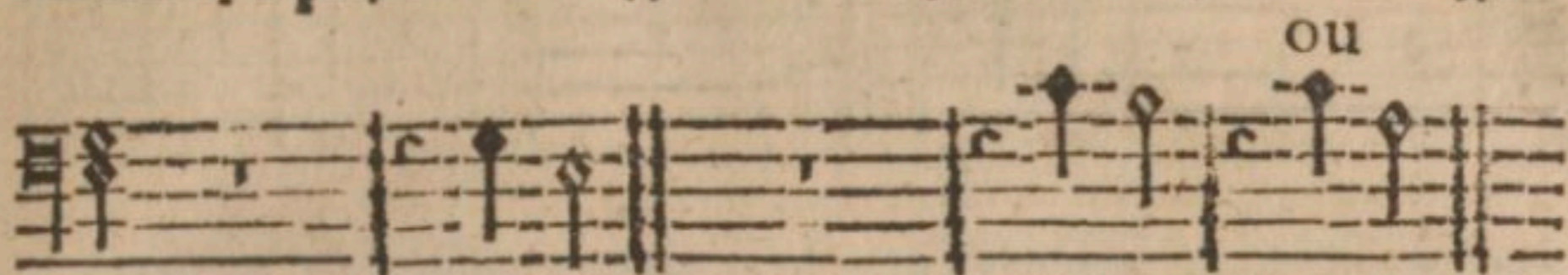
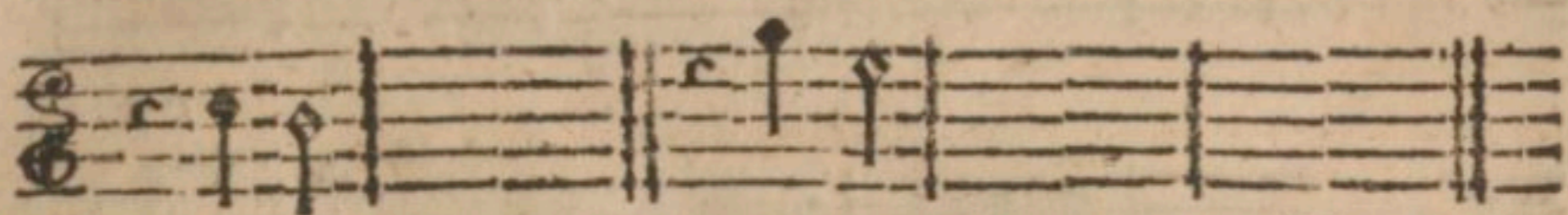
S'il arrive que la première Partie procède de la médiate à la dominante par degrez conjoints, la seconde Partie commencera par la note au dessous de la finale, & fera deux notes en même degré avant que de monter à la finale : Et si la première commence à la note au dessous de la finale, faisant deux notes en même degré avant que de monter à la finale, la seconde Partie procédera de la médiate à la dominante par degrez conjoints.

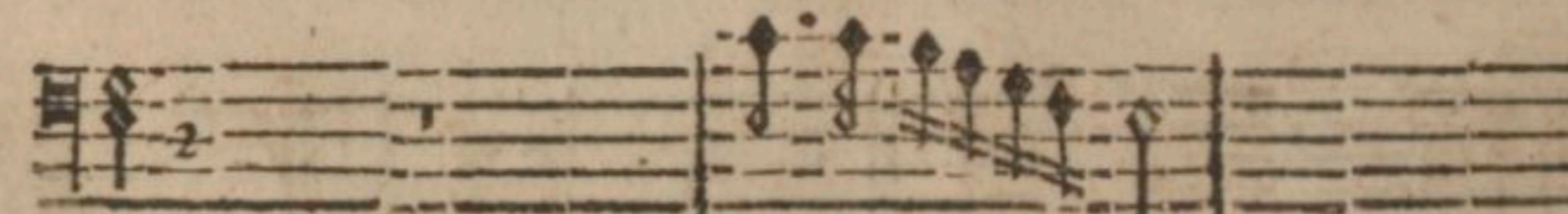
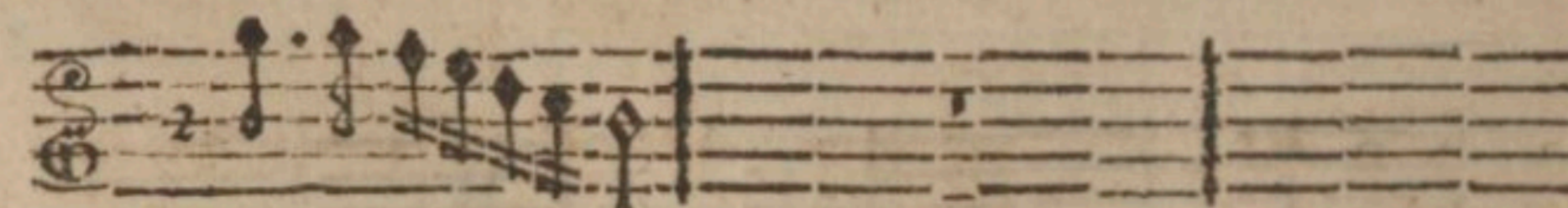
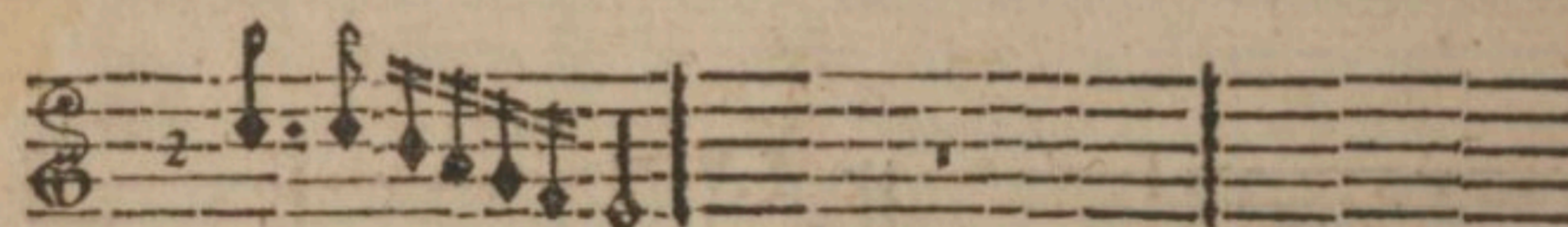
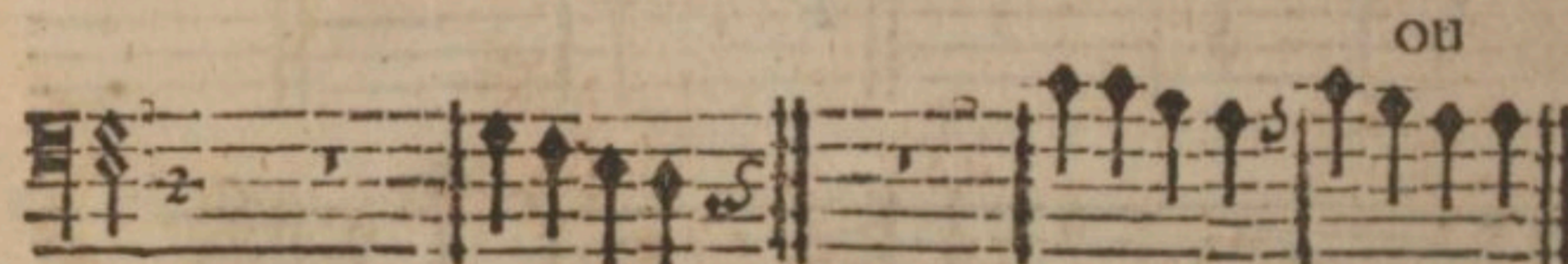
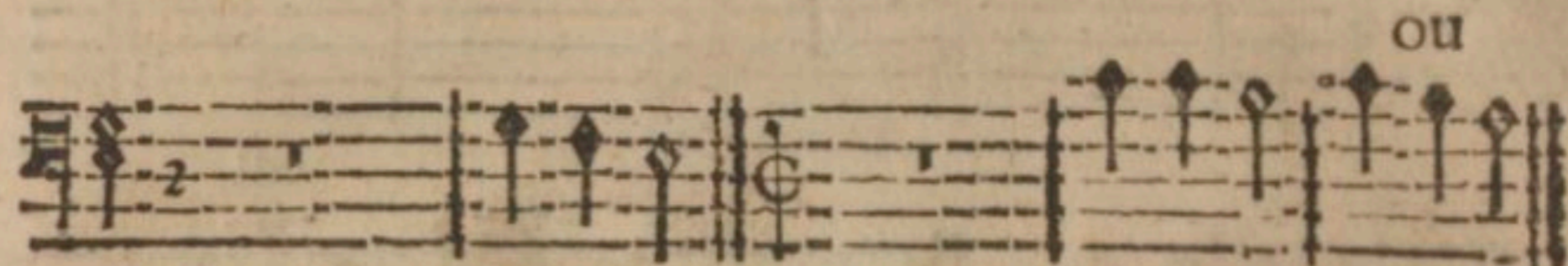


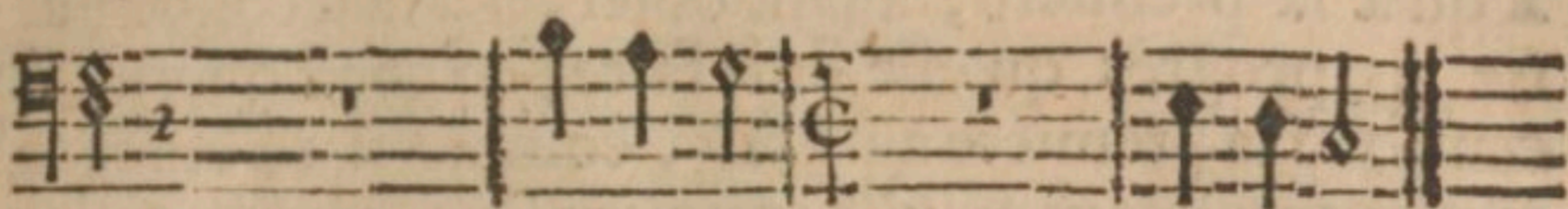
Sans qu'il soit besoin de faire tout le détail des progrès que doivent faire en descendant les Parties qui s'entresuivent par la seconde espèce de Fugue, les Exemples qui suivent sont suffisants pour les enseigner;

DES REGLES DE LA MUSIQUE. 107

parce que c'est à proprement parler, le renversement
des progrès en montant, cy-dessus expliquez.





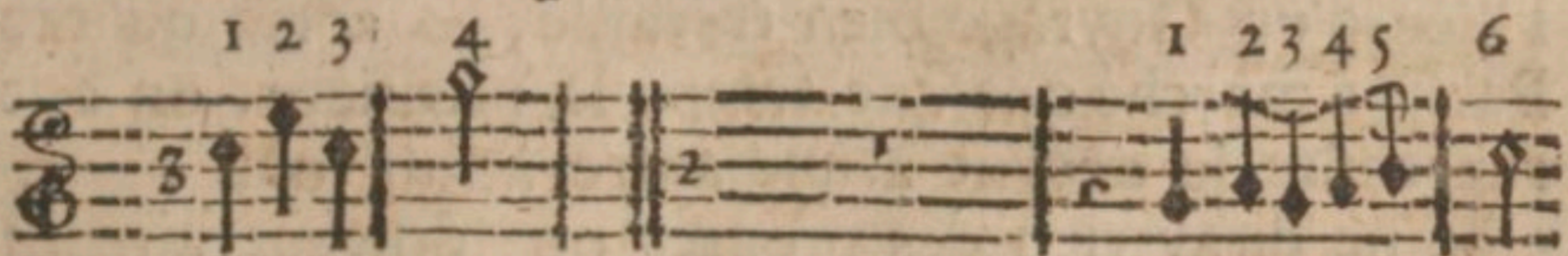


Il faut prendre garde de faire trouver dans la seconde Partie le demi-ton de la Fugue (quand elle en a un) sur une semblable note qu'il est dans la première Partie ; c'est-à-dire , que si le demi-ton s'est trouvé dans la première Partie à la troisième note , il doit être placé aussi à la troisième note dans la seconde Partie.

Quoy que j'aye réduit tous les Exemples de la Fugue au Mode majeur , il est nécessaire de dire qu'il n'y a rien de différent pour le Mode mineur , & que les progrès se pratiquent de la même manière.

Pour pratiquer la première espèce de Fugue.

IL faut donner à la deuxième Partie autant de notes qu'à la première , de la même valeur , sous le même signe qui marque le mouvement de la mesure , & remplir ensuite d'accords le nombre des notes de la Fugue qui sont marquées avec des chiffres au dessus ou au dessous des Exemples.



UN NOUVEAU TRAITE'

Pour pratiquer la deuxième espèce de Fugue.

IL faut donner à la deuxième Partie autant de notes qu'à la première, faisant observer à la seconde Partie les progrès qu'elle doit faire, en conséquence de ceux que la première aura fait, comme il est enseigné cy-devant: Il faut ensuite remplir d'accords le nombre des notes de la Fugue, de même que dans la précédente Fugue.

Les notes du remplissage de la première Partie peuvent servir à faire un autre sujet de Fugue, & ainsi en continuant si l'on veut: C'est ce qui fait que j'ay marqué avec des lettres de l'Alphabet, chaque endroit où commence le nouveau sujet de Fugue.

On fait cesser toutes ces Fugues aux Parties quand on veut, pour les faire aller ensemble, On recommence ensuite de nouvelles Fugues, pour donner à une Pièce l'idée d'un Ouvrage bien travaillé, & après qu'une Partie a marché quelque temps la première, on fait reprendre le devant à une autre à son tour.

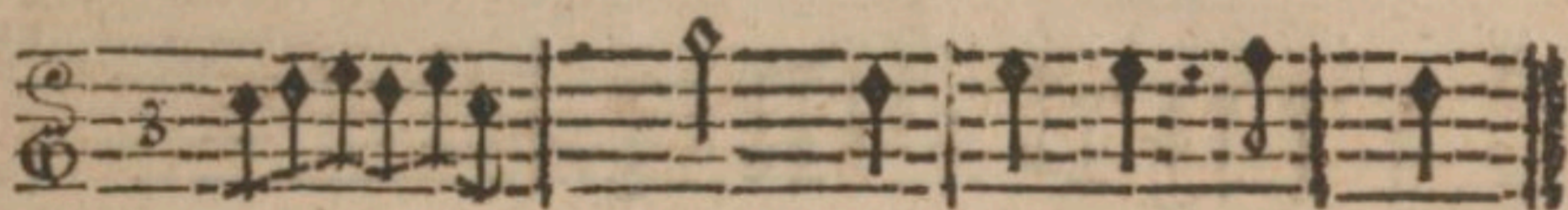
Je ne diray rien des progrès que doivent faire les Parties, lorsqu'on travaille la Contre-Fugue ou Fugue renversée: Les Exemples qu'on en trouvera cy-après & dans les Auteurs, en donneront un éclaircissement suffisant, aussi bien que de la double Fugue.

DES REGLES DE LA MUSIQUE. III

Quand on travaille sur une Fugue pour plusieurs Parties, il est plus d'usage que ce soit le Dessus qui la commence qu'une autre Partie, puis la Haute-Contre, ensuite la Taille, & ainsi des autres Parties; Et en ce cas, la troisième Partie doit répéter la même chose qui a été chantée par la première; la quatrième Partie reprend aussi ce qui a été chanté par la seconde, & ainsi des autres. Toutes les Parties peuvent reprendre alternativement ce que les unes & les autres ont chanté, autant de fois qu'on le juge à propos.

Quoy-que j'ay dit, cy-devant, qu'une seconde Partie qui prend la Fugue doit faire deux notes en même degré, lorsque la première a procédé de la finale à la médiate par degrés conjoints; Il y a cependant des rencontres où il vaut mieux que la seconde Partie procède par degrés conjoints comme l'autre, qu'elle fasse deux notes en même degré; Ce qui s'apprendra par l'usage & par un juste discernement.

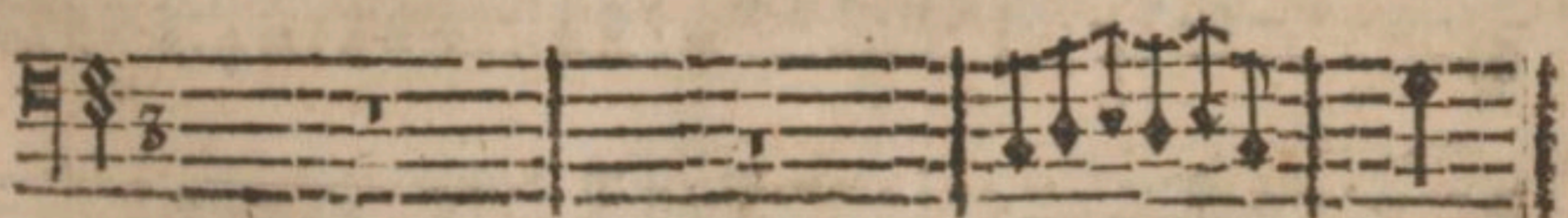
Exemple de la Fugue à trois Parties.



1 2 3 4 5 6 7



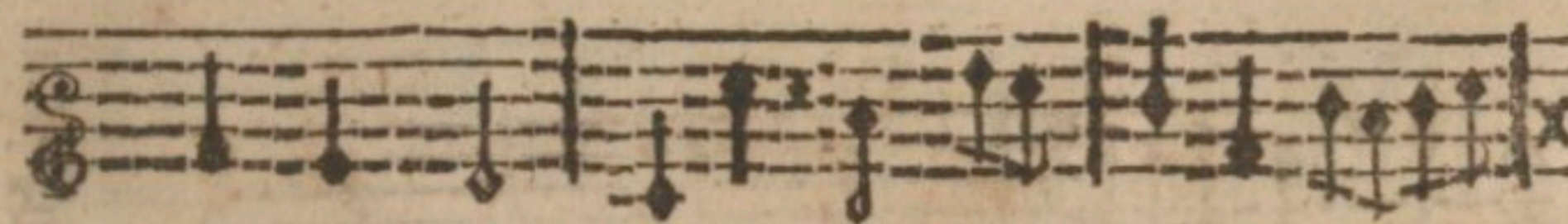
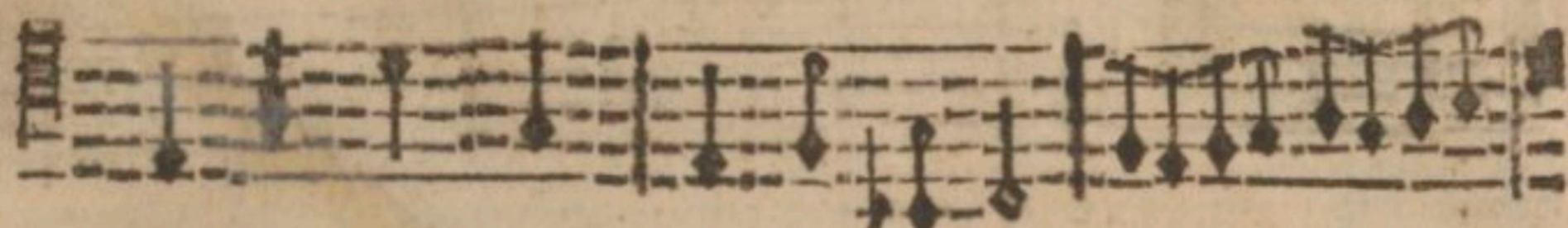
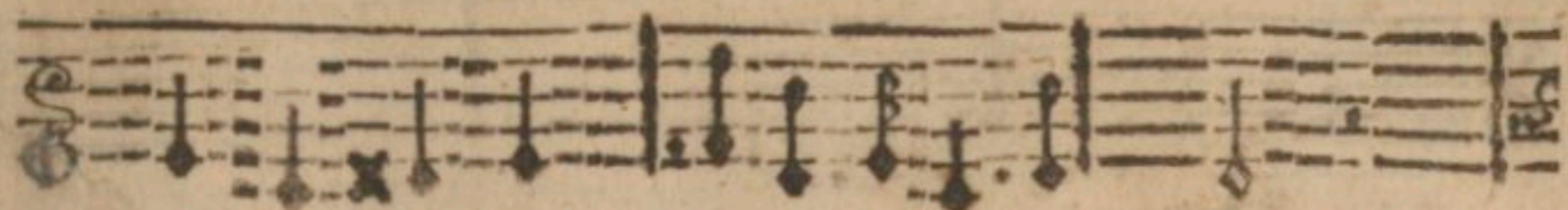
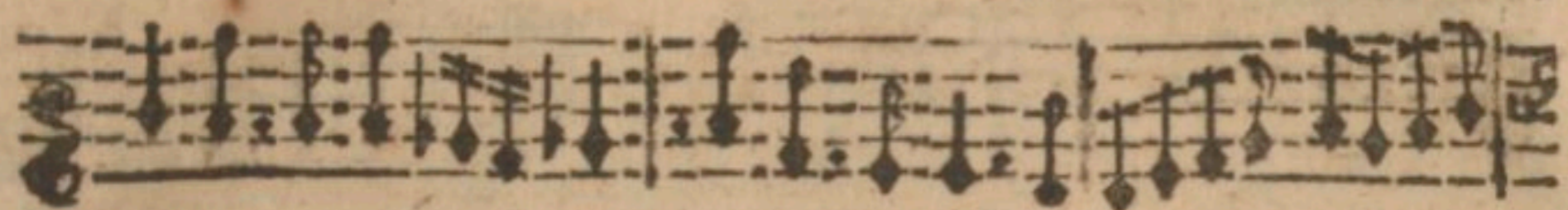
1 2 3 4 5 6 7

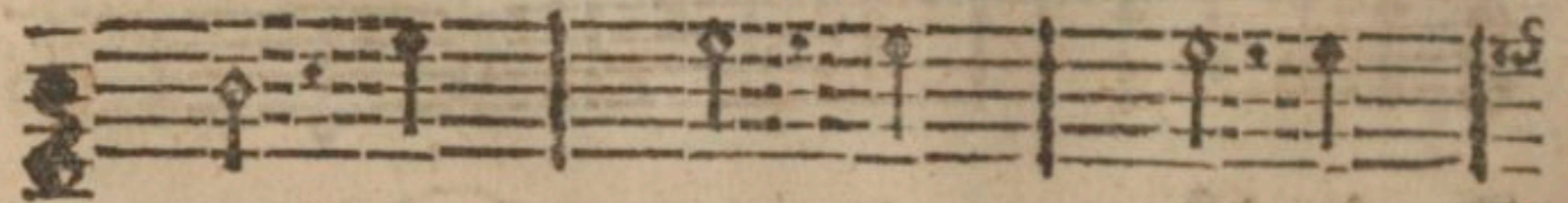
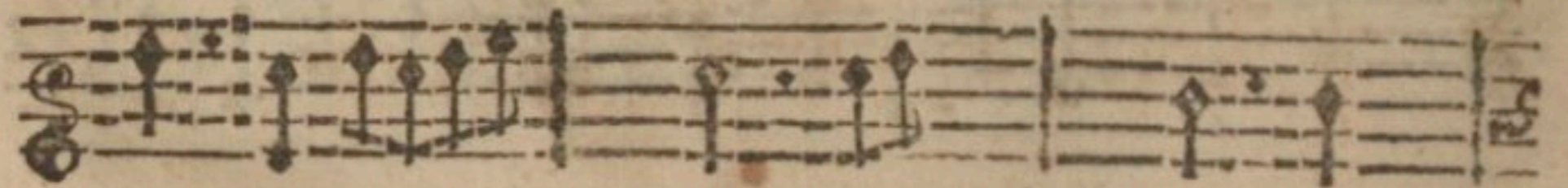
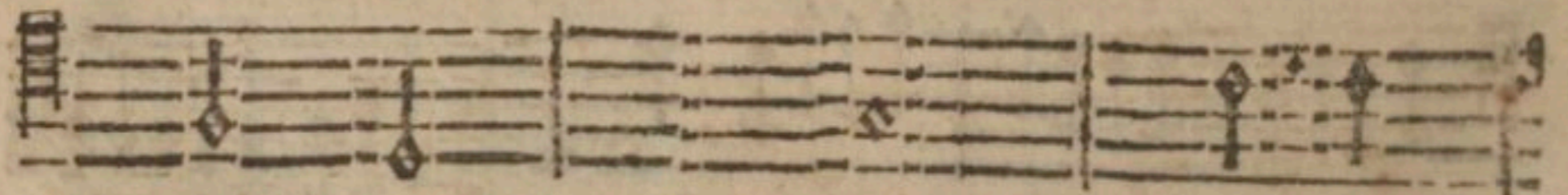
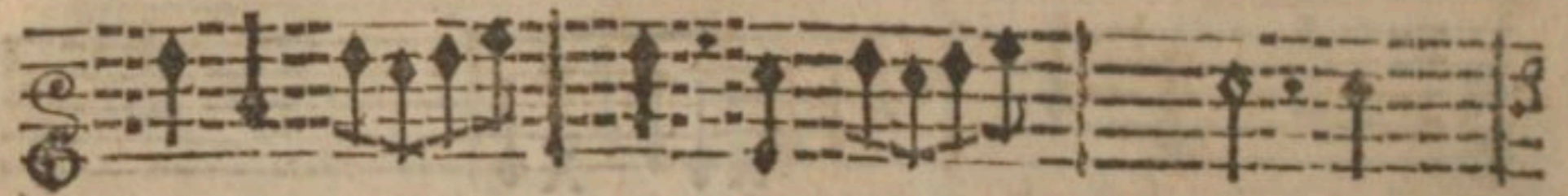
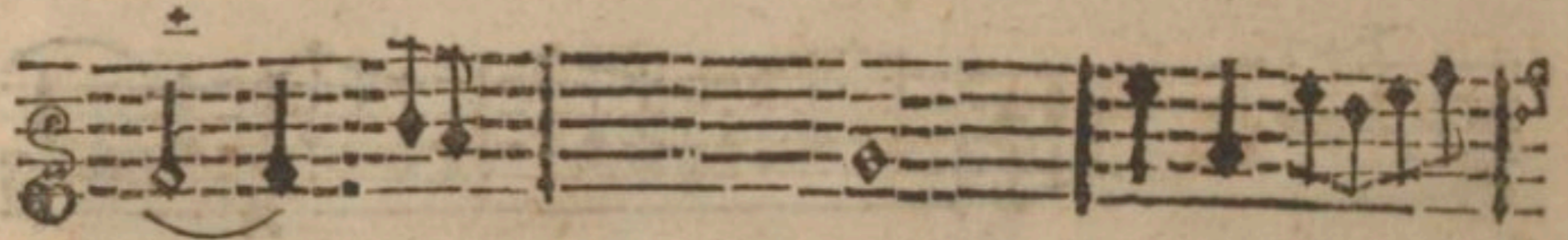
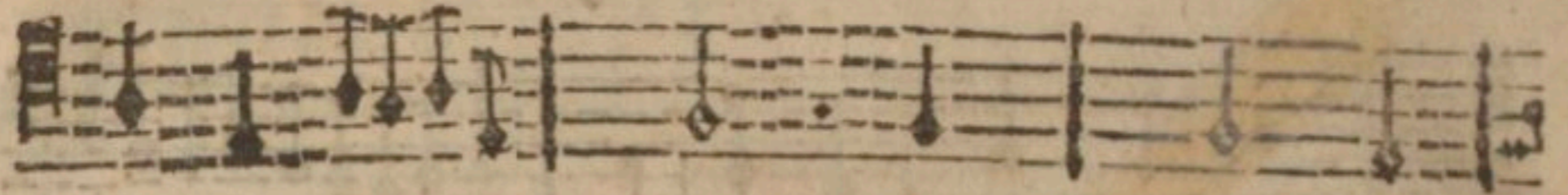
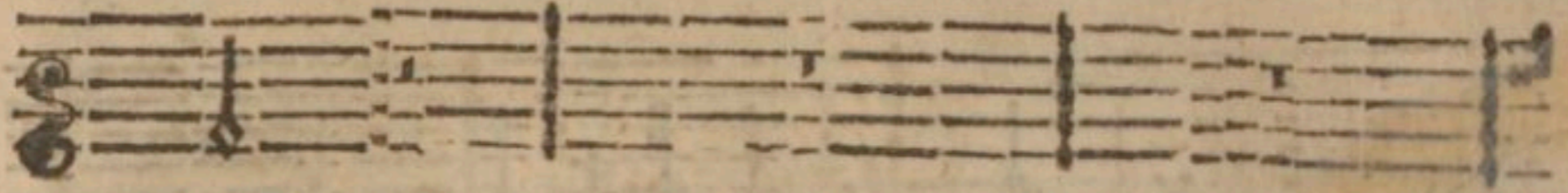


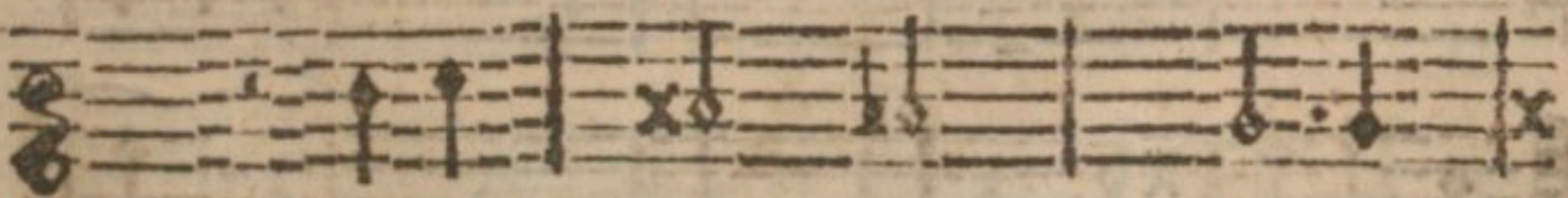
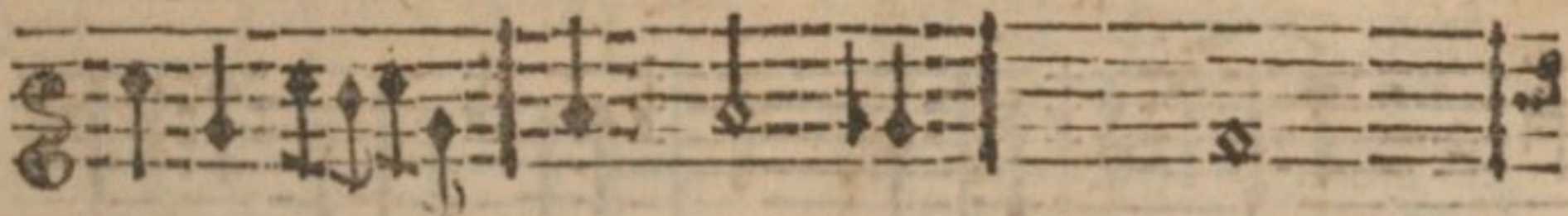
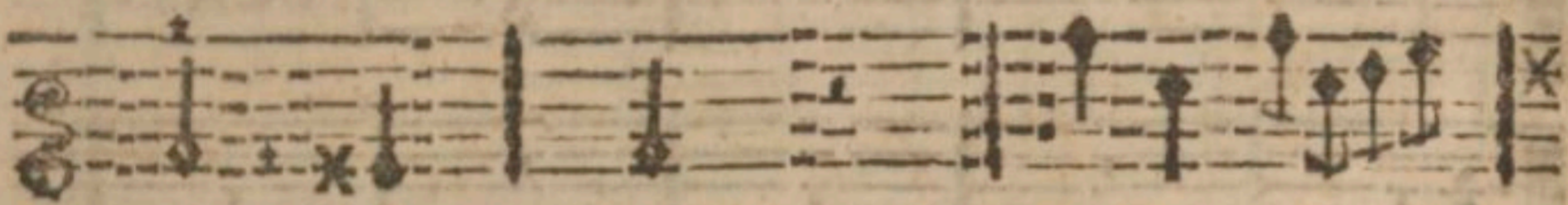
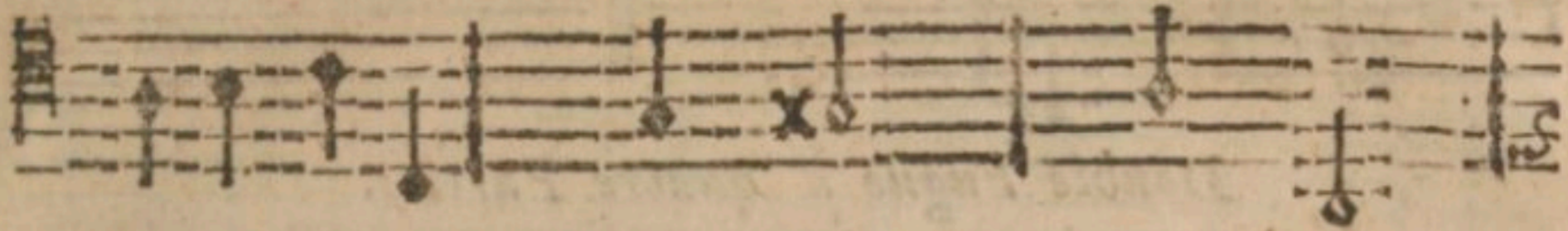
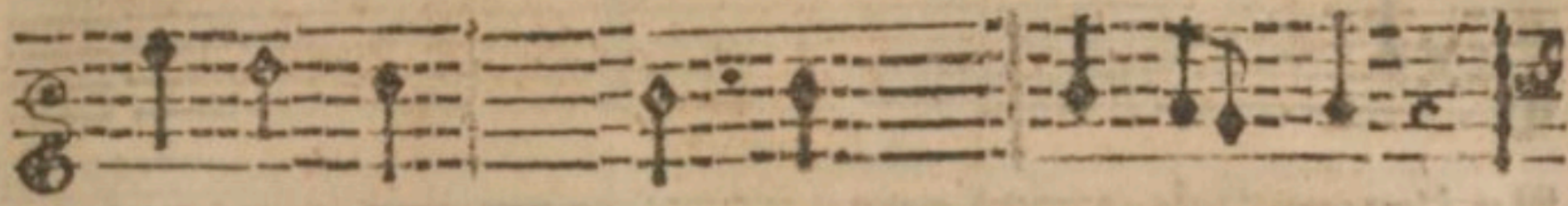
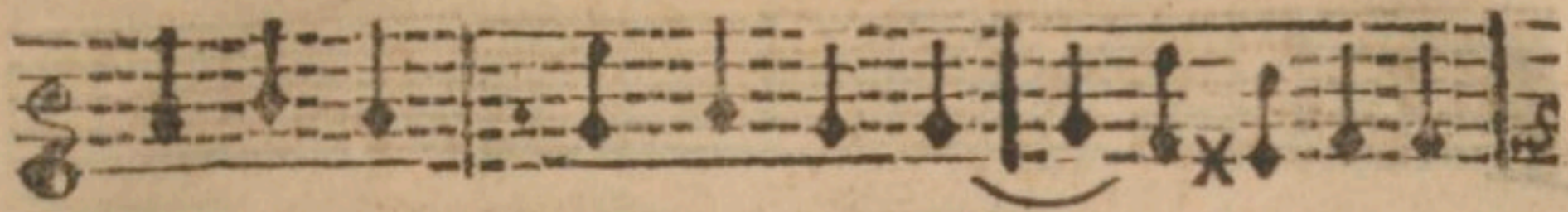
1 2 3 4 5 6 7

Fugue à trois Parties.

The image displays a handwritten musical score for a three-part fugue, consisting of ten staves of music. The notation is arranged in two columns of five staves each. The first staff in each column begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is written in a style characteristic of 17th or 18th-century manuscripts, featuring various note values, rests, and accidentals. Some notes are marked with an 'x', likely indicating specific rhythmic or articulation instructions. The score concludes with a double bar line and a fermata-like symbol on the final staff of each column.









Double Fugue à quatre Parties.

Eight staves of musical notation, arranged in two groups of four. The notation is complex, featuring many notes, rests, and bar lines. Some notes are marked with 'x' or 'o'. The staves are organized into two systems, each containing four staves.

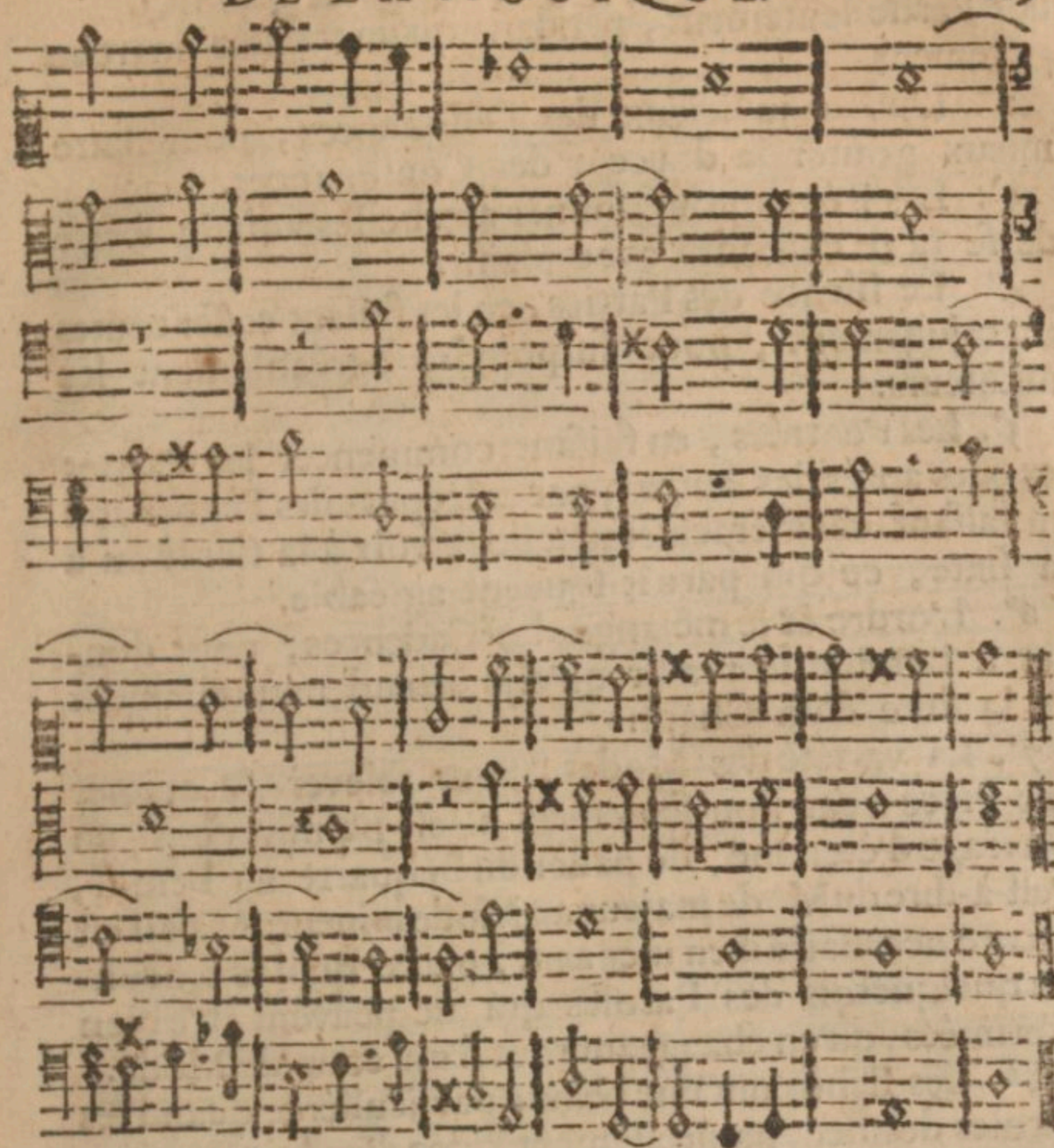
A handwritten musical score consisting of ten systems of staves. Each system contains two staves. The notation includes various note values, rests, and accidentals. Some notes are marked with an 'x' above them. The score is written in a historical style with a clear, legible hand.

The first system consists of four staves of musical notation. The top staff contains a sequence of notes, including a half note and several quarter notes. The second and third staves feature notes with 'x' marks above them, indicating specific rhythmic or articulation points. The bottom staff continues the melodic line with various note values and rests.

The second system also consists of four staves. It continues the musical piece with similar notation, including notes with 'x' marks and various rests. The notation is consistent with the first system, showing a progression of the piece.

The third system consists of four staves, continuing the musical notation. It includes notes with 'x' marks and various rhythmic values, maintaining the structure of the previous systems.

7 6 7 6



Il m'a semblé que je ne pouvois mieux finir cet Ouvrage, qu'en donnant une idée de ce qui peut contribuer à la beauté & à la perfection d'une Pièce de Musique.

On peut dire que le secret de donner de l'agrément à une Pièce, consiste dans une variété bien ménagée avec adresse; mais les choses particulières qu'on peut mettre en usage pour produire cette variété, sont :

1°. Les différents mouvements de la mesure, parce qu'ils font un effet agréable par leur succession. Ceux même des Parties; c'est-à-dire, qu'il est bon de faire aller

une Partie lentement, pendant qu'une autre marche gayement.

2°. L'usage judicieux des Dissonances, pour faire mieux goûter la douceur des Consonances.

3°. Les Récits pour donner aux belles voix la liberté de se faire entendre avec plaisir.

4°. Le silence des Parties, en les faisant cesser toutes avec jugement, pour surprendre agréablement les Auditeurs.

5°. Les r'entrées, en faisant commencer les Parties les unes après les autres, par le secours des Fugues, ou en faisant chanter seulement deux voix à la tierce ou à la sixte, ce qui paroît souvent agréable.

6°. L'ordre & le mélange des Cadences, pour donner à l'oreille le plaisir qu'elle attend naturellement de la suite d'un Chant.

7°. La variété des Modes, pour relever & animer une Piece: car non-seulement il est permis dans un Ouvrage d'étendue, de passer du béquarre au bémol, c'est-à-dire du Mode majeur au Mode mineur; Mais il est encore nécessaire d'en user ainsi, parce qu'il se rencontre quelquefois des Paroles qui ne peuvent être bien exprimées, qu'en changeant tout d'un coup de Mode.

8°. Les Echos ont une beauté particulière, quand les Paroles donnent naturellement l'idée d'en faire.

L'Echo est une répétition de Chant qui se fait à l'Union de cinq notes en cinq notes ou environ, par des voix séparées & éloignées des autres. Il est plus d'usage pour les Instruments, comme l'Orgue & les Violons, que pour les Voix.

9°. On doit toujours faire entendre le Sujet par les Voix & par les Instruments, le plus distinctement qu'il est possible, particulièrement dans les Symphonies; c'est-à-dire, qu'aucune Partie de Violon ne doit jamais passer au dessus du Sujet, comme aux Menuets, Gavotes, Ouvertures, &c.

Fin de la seconde Partie.

TABLE AJOUTÉE POUR APPRENDRE A COMPOSER,
suivant l'Instruction page 46.

Bon. b Passable. Mauvais. m b b

A musical staff with two lines. The top line has a treble clef and the bottom line has a bass clef. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes G4, A4, B4, and C5 are marked with a diamond-shaped fingering symbol containing the number 8. The notes B4, A4, and G4 are marked with a diamond-shaped fingering symbol containing the number 6. The staff is divided into measures by vertical bar lines.

A musical staff with two lines, similar to the first staff. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes G4, A4, B4, and C5 are marked with a diamond-shaped fingering symbol containing the number 8. The notes B4, A4, and G4 are marked with a diamond-shaped fingering symbol containing the number 6. The staff is divided into measures by vertical bar lines.

A musical staff with two lines. The top line has a treble clef and the bottom line has a bass clef. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes G4, A4, B4, and C5 are marked with a diamond-shaped fingering symbol containing the number 8. The notes B4, A4, and G4 are marked with a diamond-shaped fingering symbol containing the number 6. Above the staff, there are three flat symbols (b) positioned above the notes G4, A4, and B4. The staff is divided into measures by vertical bar lines.

A musical staff with two lines, similar to the first staff. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes G4, A4, B4, and C5 are marked with a diamond-shaped fingering symbol containing the number 8. The notes B4, A4, and G4 are marked with a diamond-shaped fingering symbol containing the number 6. The staff is divided into measures by vertical bar lines.

A musical staff with two lines. The top line has a treble clef and the bottom line has a bass clef. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes G4, A4, B4, and C5 are marked with a diamond-shaped fingering symbol containing the number 6. The notes B4, A4, and G4 are marked with a diamond-shaped fingering symbol containing the number 8. Above the staff, there are three flat symbols (b) positioned above the notes G4, A4, and B4. There are also three 'm' symbols positioned above the notes A4, B4, and C5. The staff is divided into measures by vertical bar lines.

A musical staff with two lines, similar to the first staff. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes G4, A4, B4, and C5 are marked with a diamond-shaped fingering symbol containing the number 6. The notes B4, A4, and G4 are marked with a diamond-shaped fingering symbol containing the number 8. The staff is divided into measures by vertical bar lines.

A musical staff with two lines. The top line has a treble clef and the bottom line has a bass clef. The staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes G4, A4, B4, and C5 are marked with a diamond-shaped fingering symbol containing the number 6. The notes B4, A4, and G4 are marked with a diamond-shaped fingering symbol containing the number 8. Above the staff, there are three 'm' symbols positioned above the notes A4, B4, and C5. The staff is divided into measures by vertical bar lines.

A musical staff with two lines, similar to the first staff. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes G4, A4, B4, and C5 are marked with a diamond-shaped fingering symbol containing the number 6. The notes B4, A4, and G4 are marked with a diamond-shaped fingering symbol containing the number 8. The staff is divided into measures by vertical bar lines.

Table ajoutée

b b b b P P P

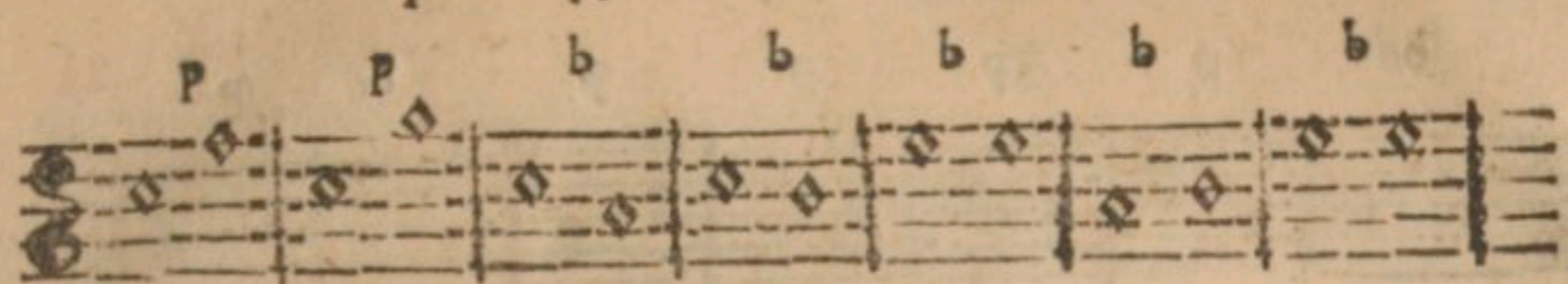
8 5 8 5

b b m

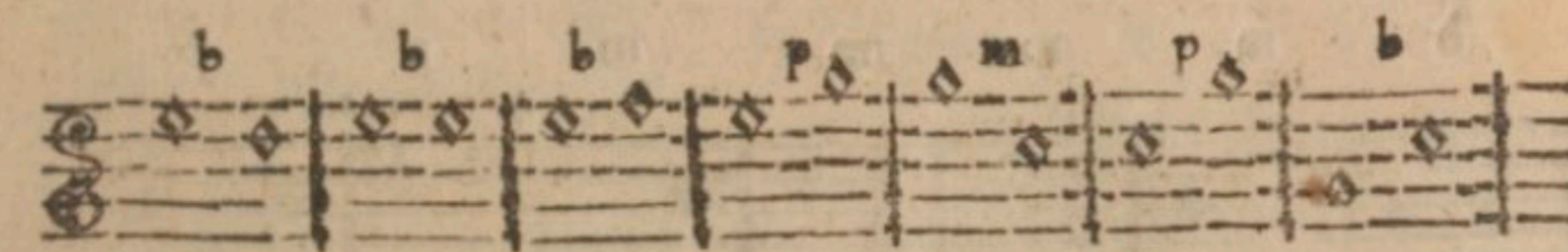
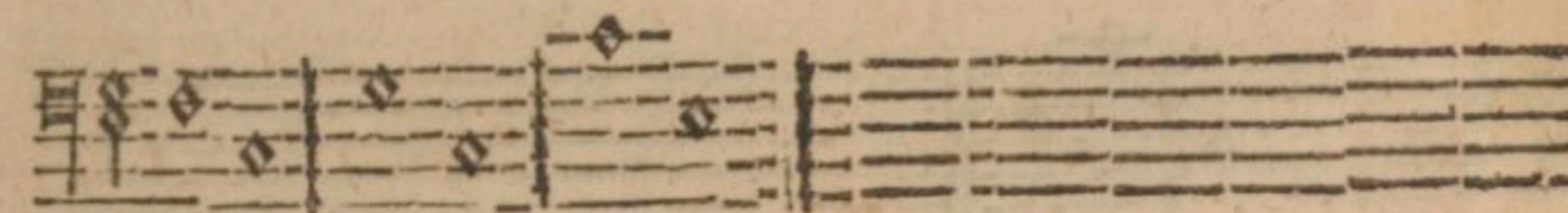
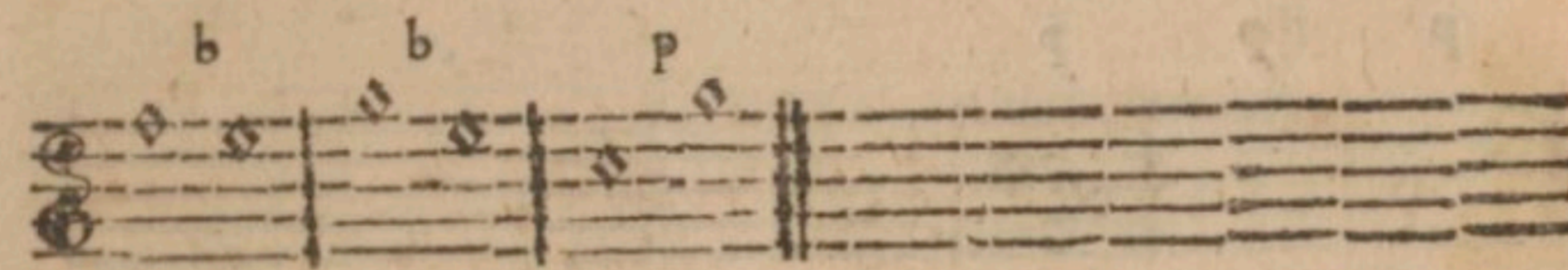
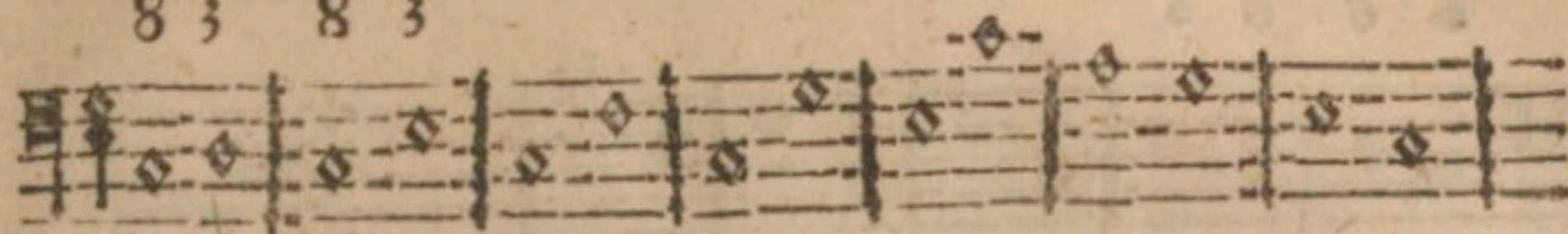
m m b b m b b

5 8 5 8

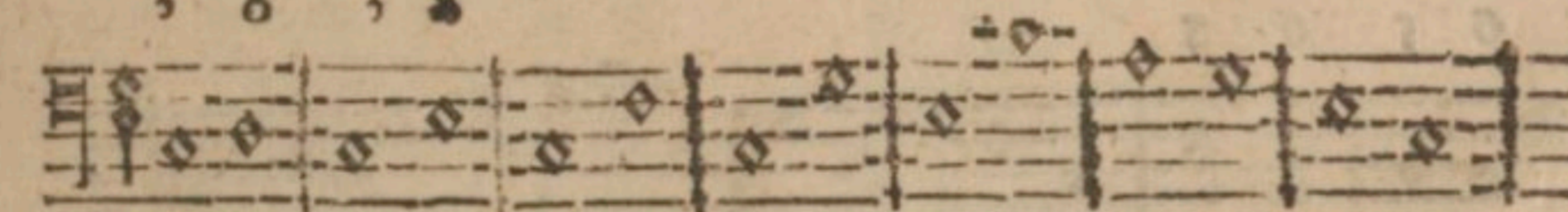
b p m



8 3 8 3



3 8 3 8



b b b

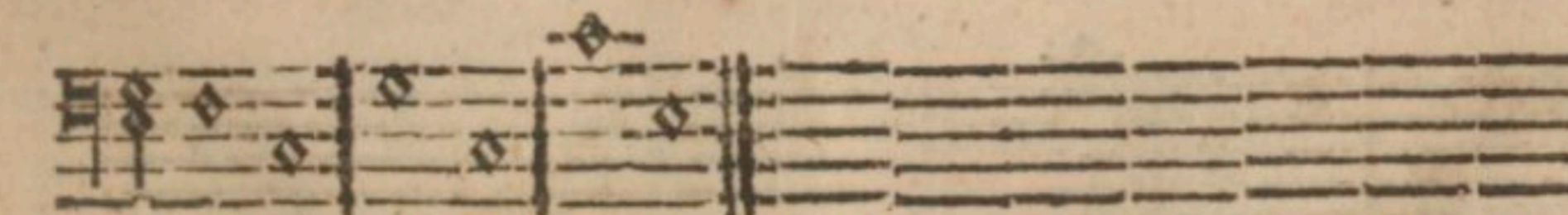
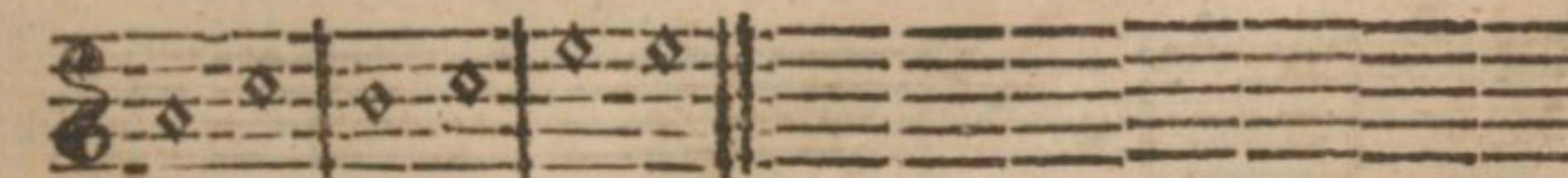
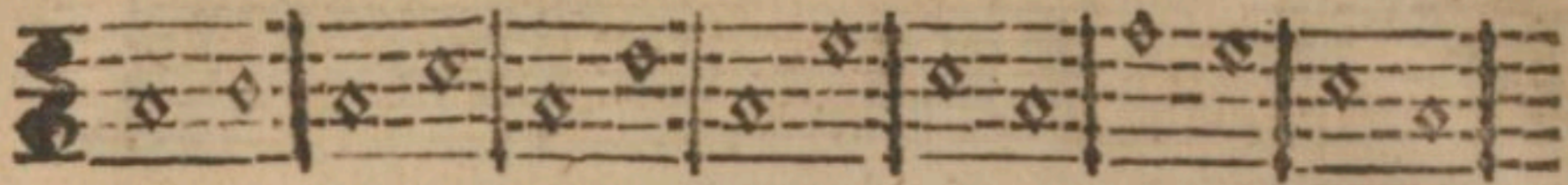
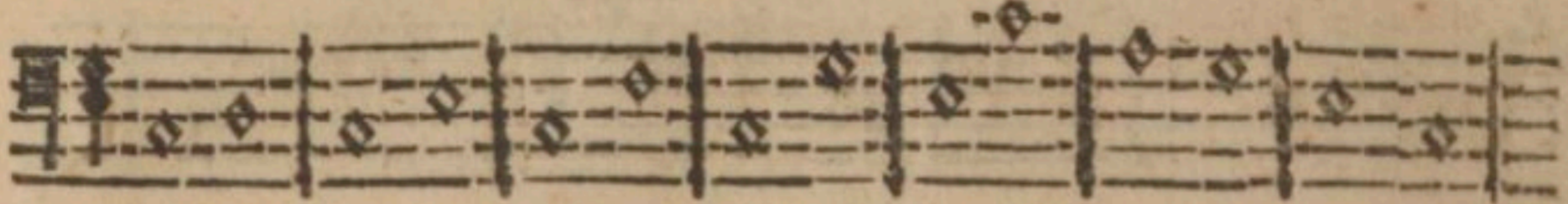


Table ajoutée

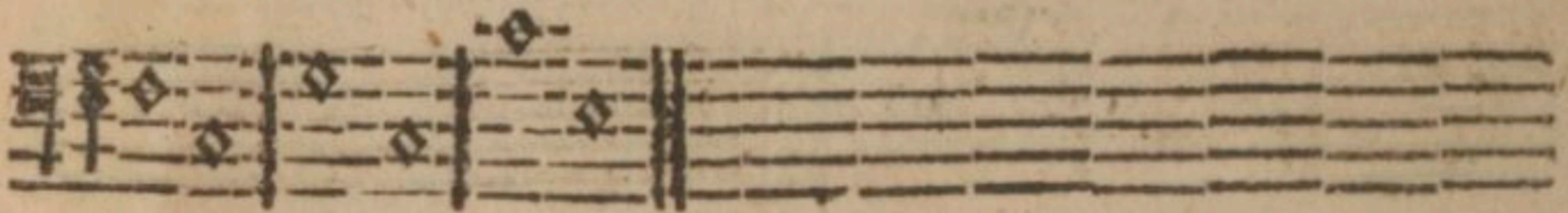
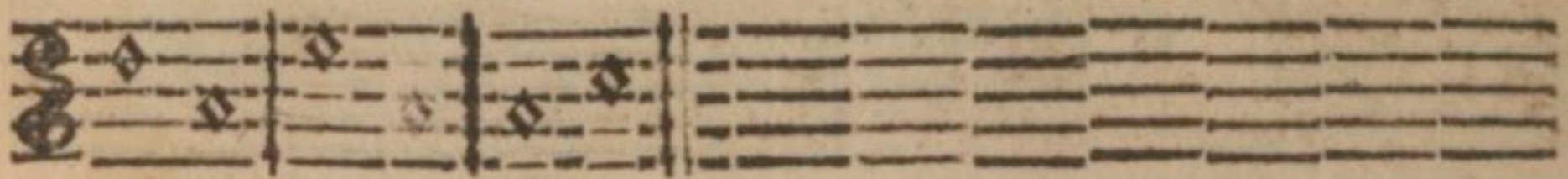
b P P P P b P



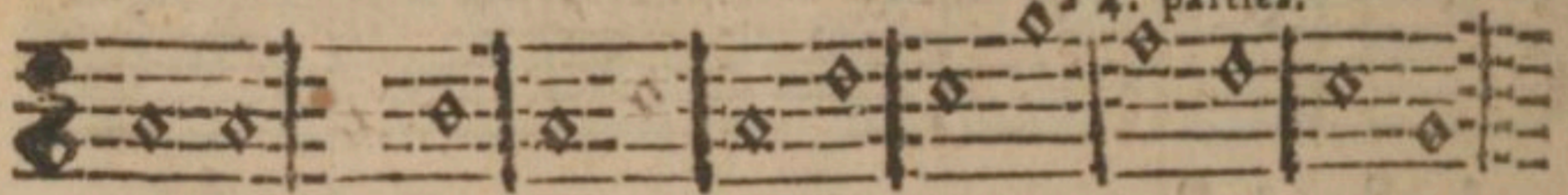
6 6 6 6



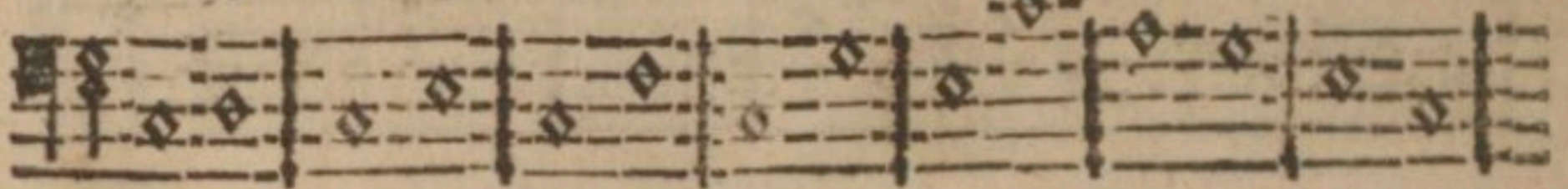
P *mp* P



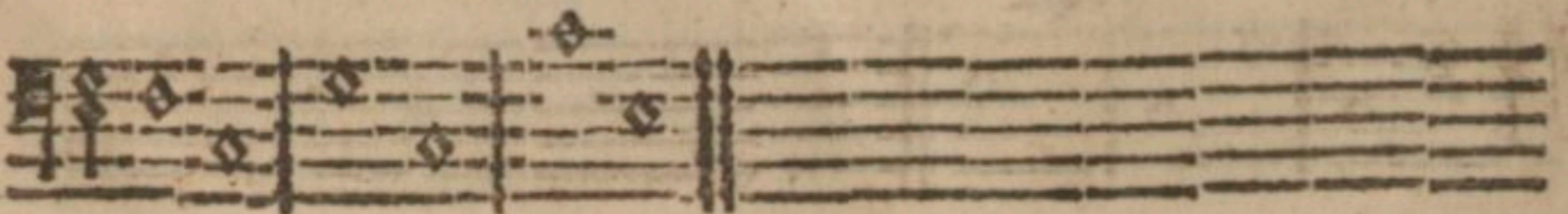
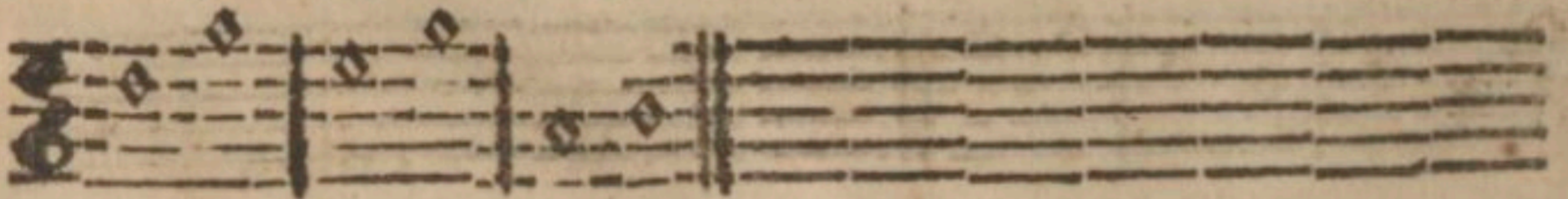
b m m m m *4. parties.* P P



6 5 6 5

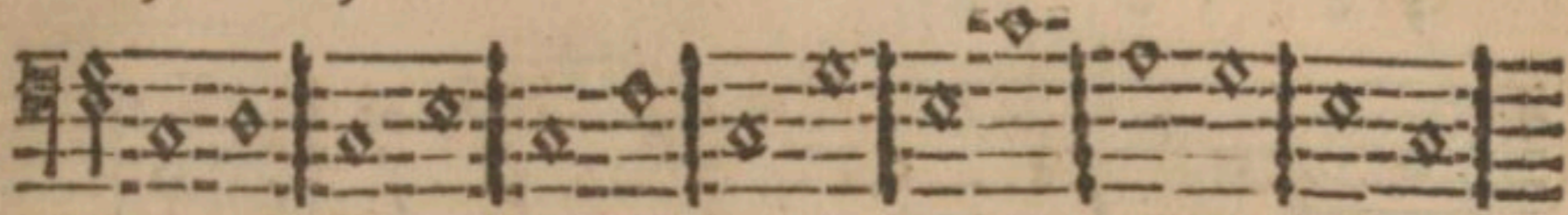


m m m

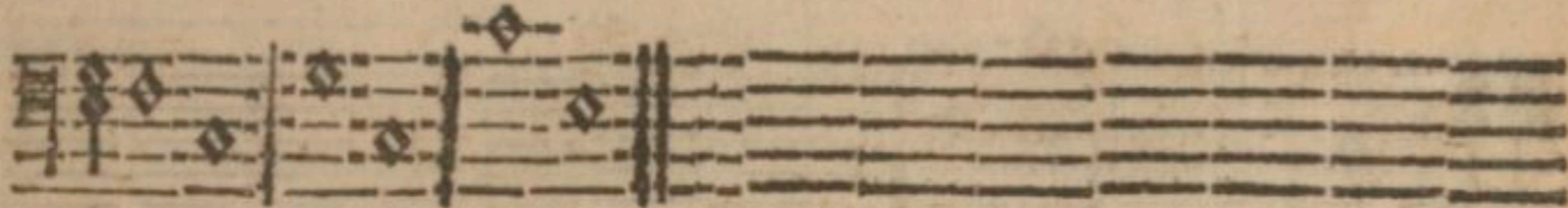
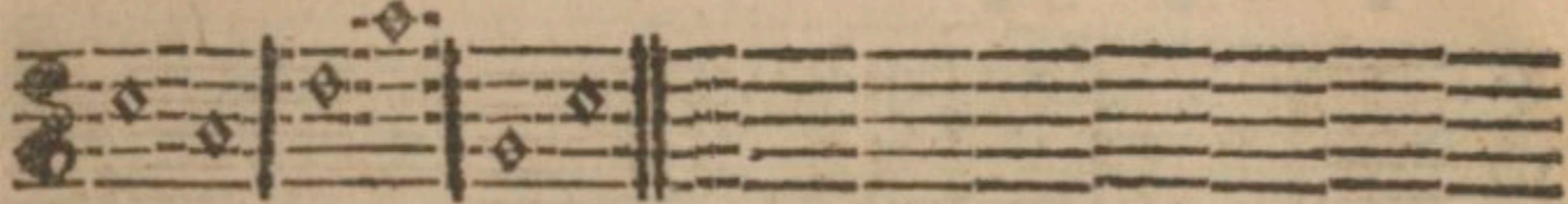




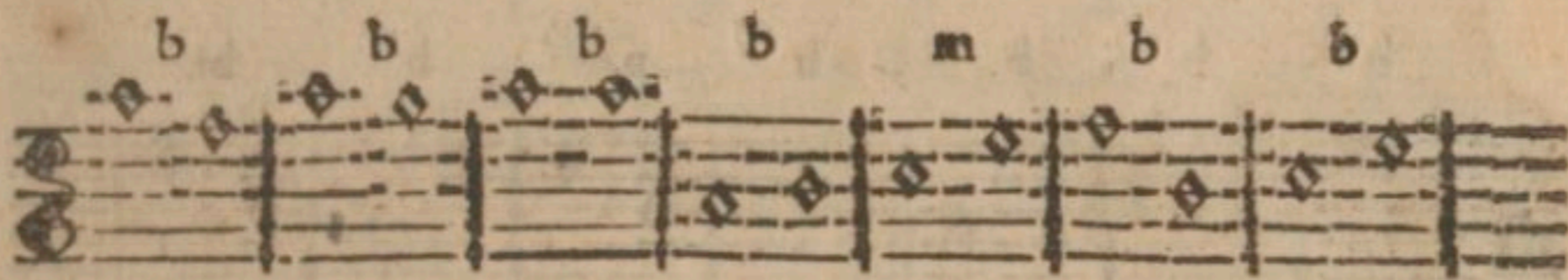
5 6 5 6



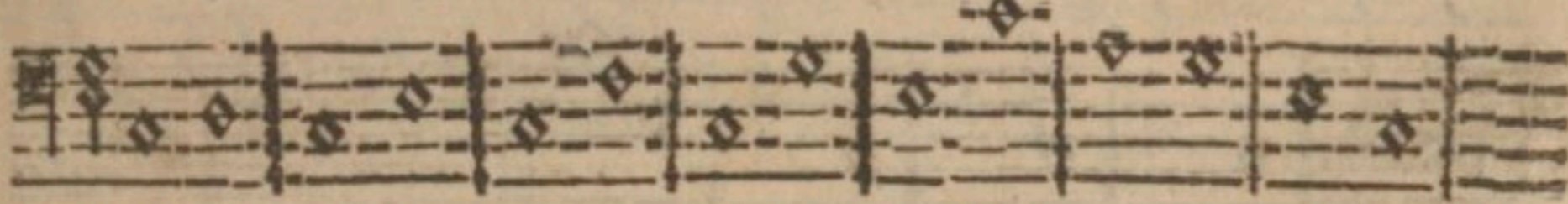
m m b



a



6 5 6 5



b b

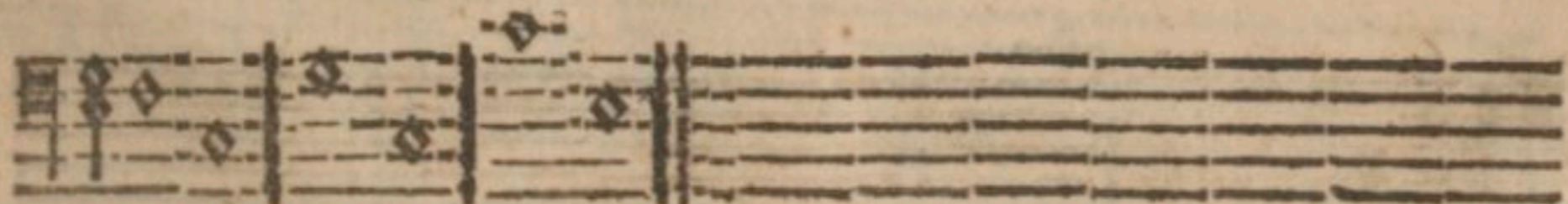
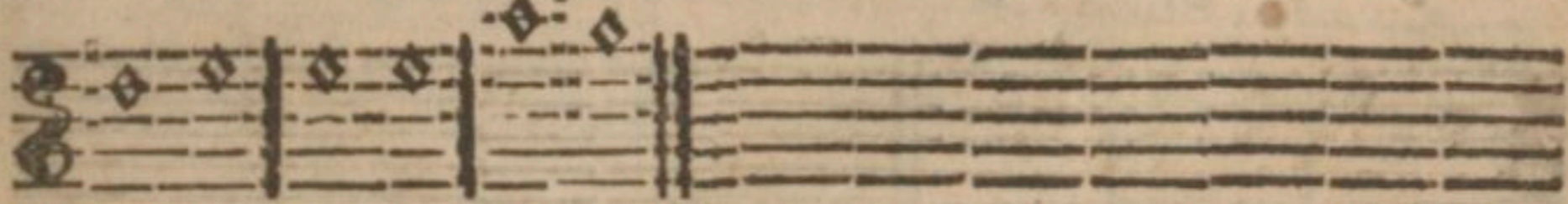
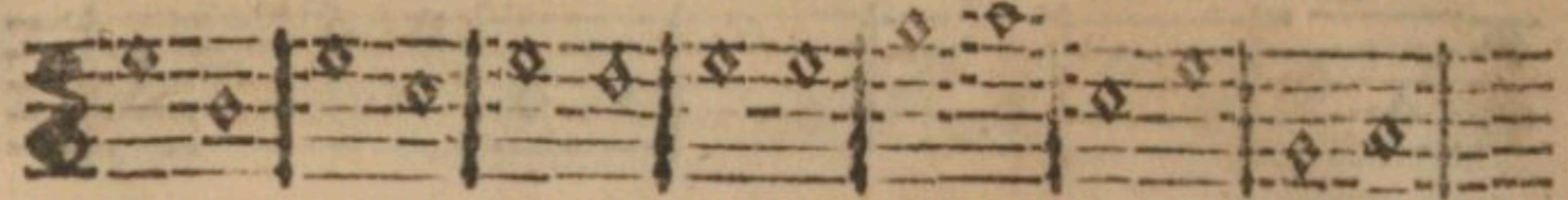
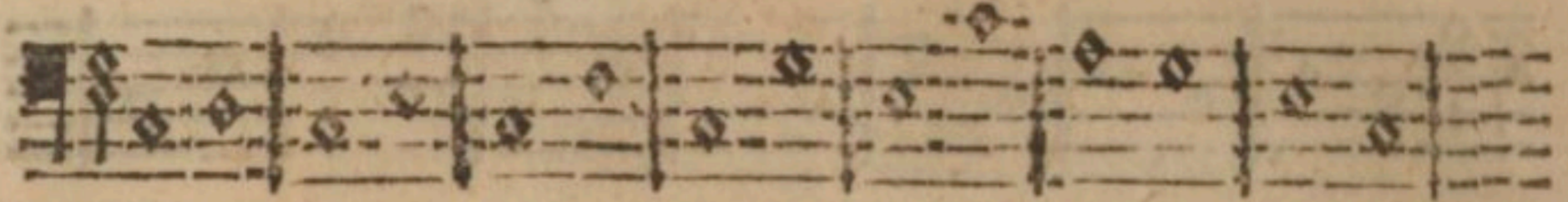


Table ajolée

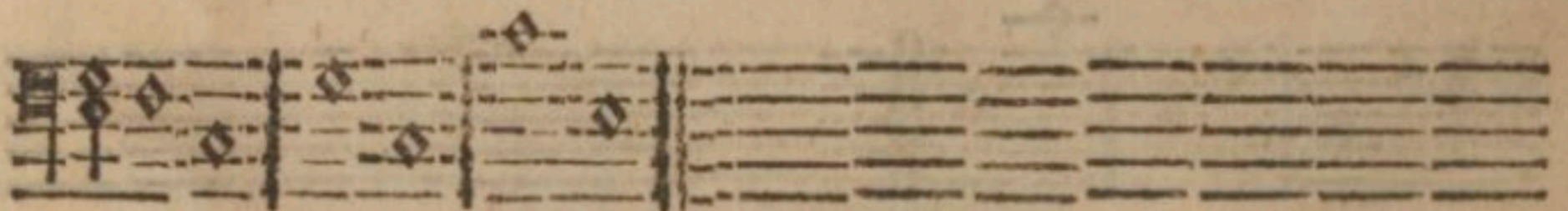
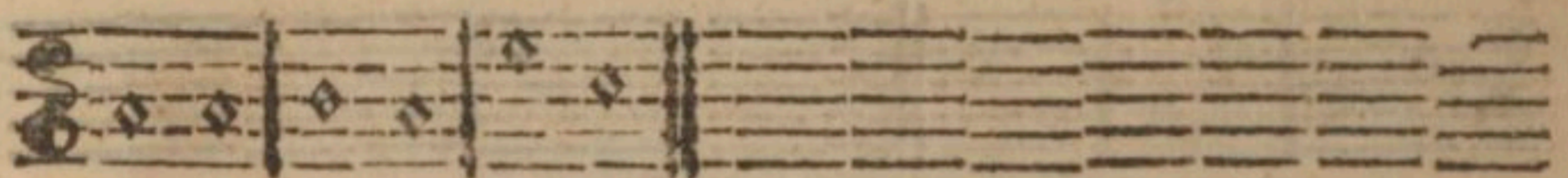
b b b b m b b



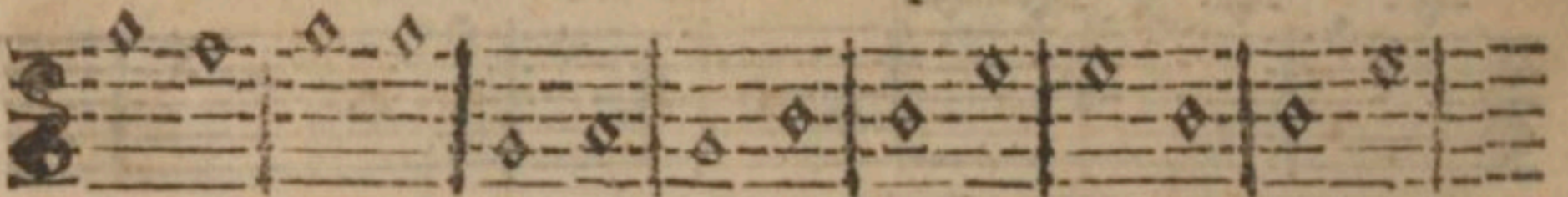
5 6 3 6



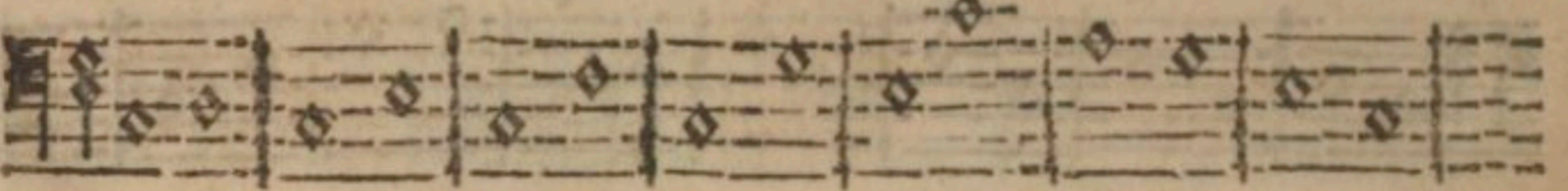
b b b



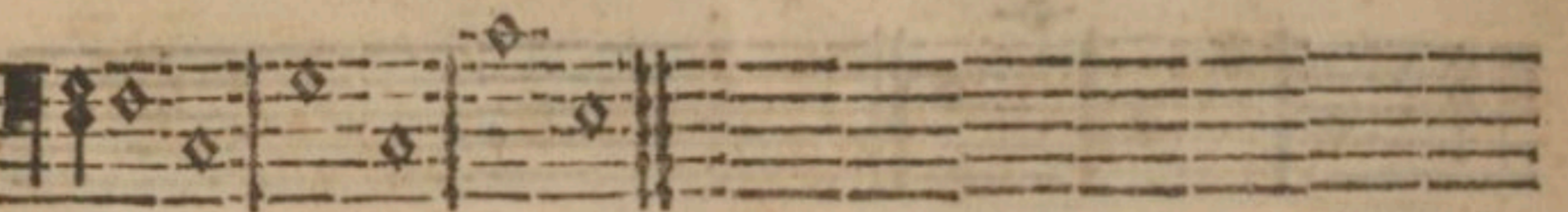
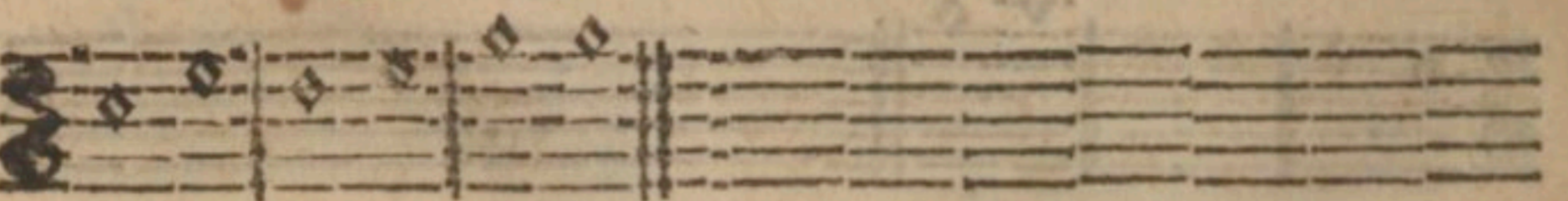
b b b b p b b

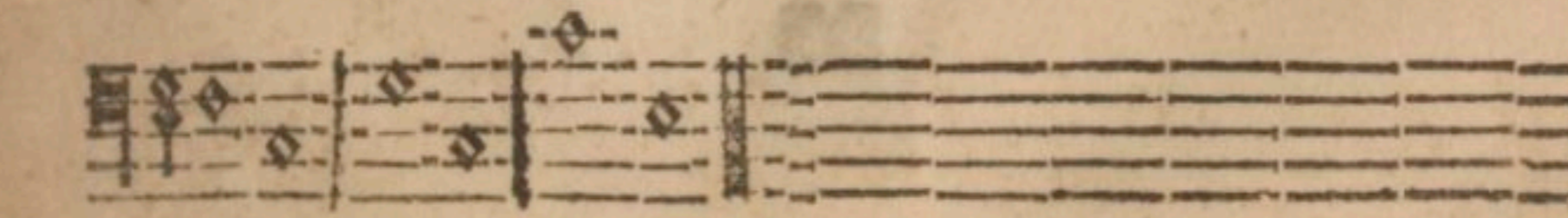
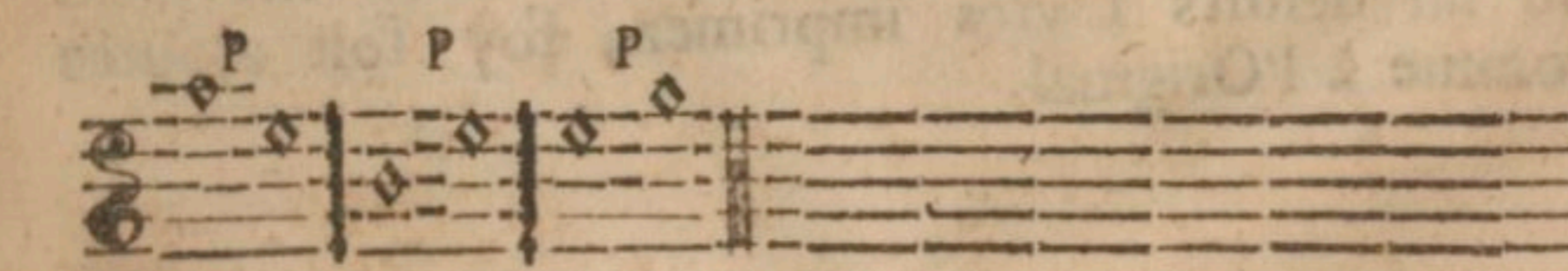
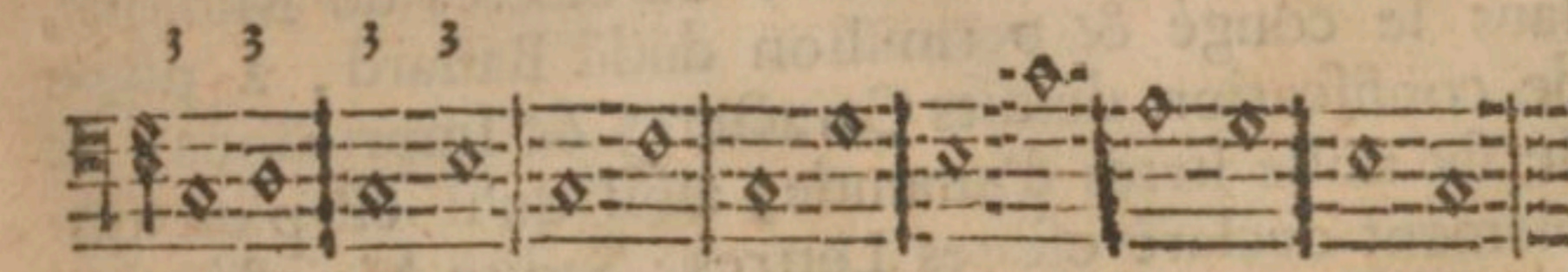
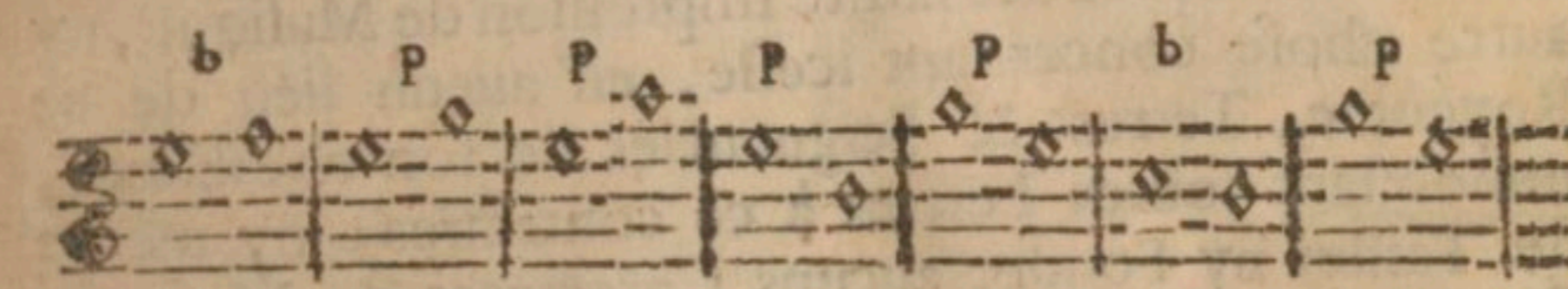
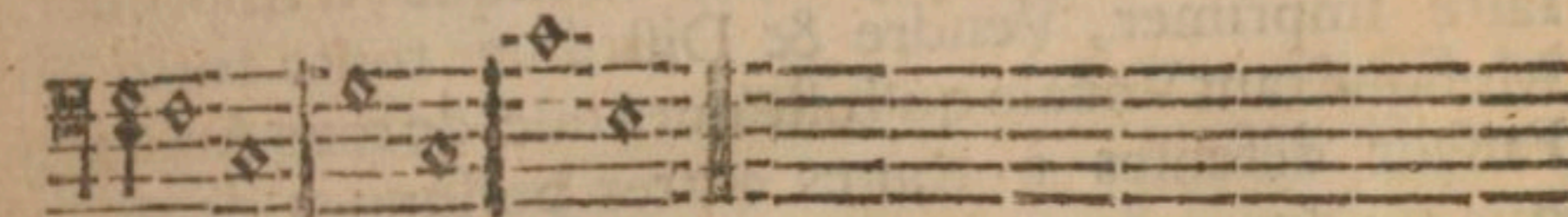
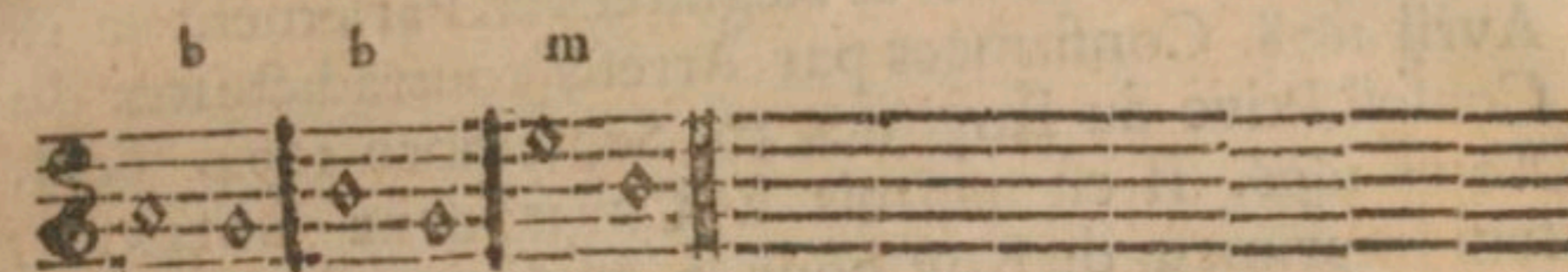
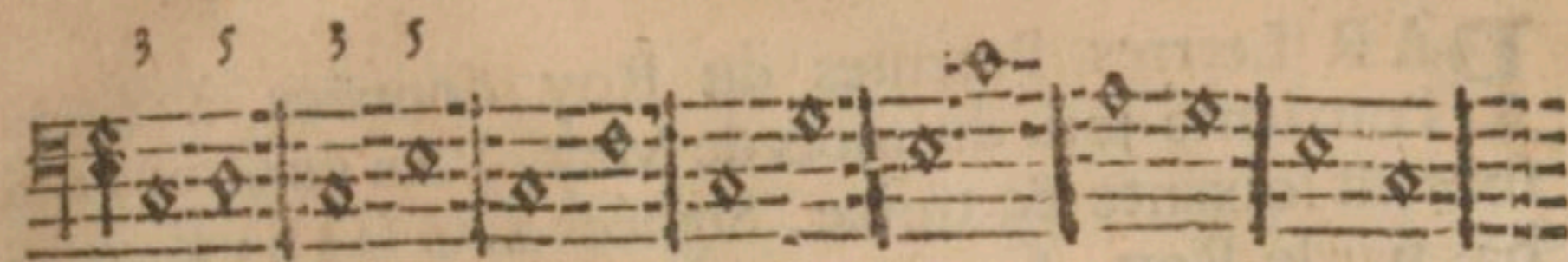
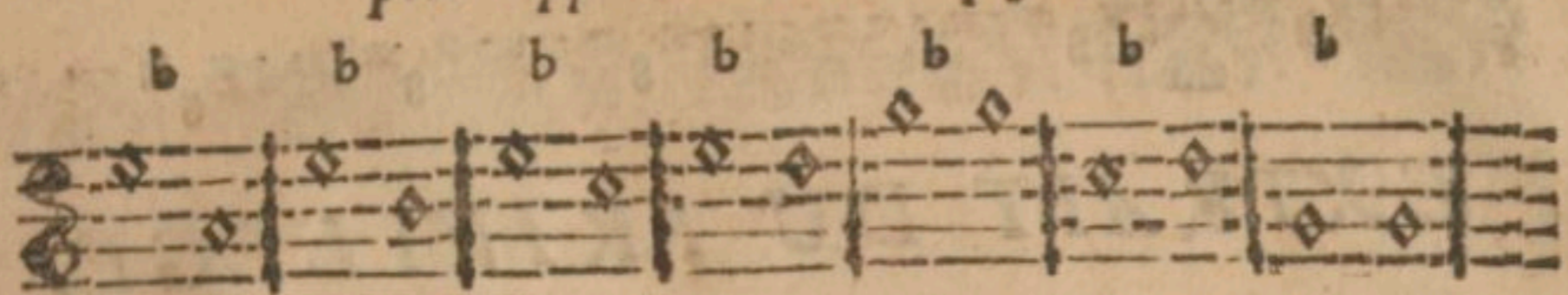


5 3 5 3

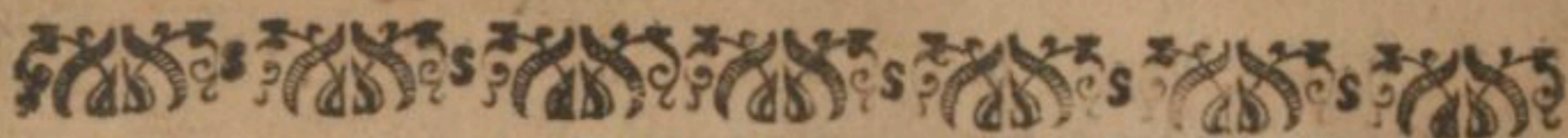


b b b





Fin du Traité.



EXTRAIT DU PRIVILEGE.

PAR Lettres Patentes du Roy données à Arras l'onzième jour du mois de May, l'An de Grace mil six cent soixante & treize, Signées LOUIS; Et plus bas par le Roy, COLBERT; Scellées du grand Sceau de cire jaune: Verifiées & Registrées en Parlement le 15. Avril 1678. Confirmées par Arrests contradictoires du Conseil Privé du Roy des 30. Septembre 1694. & 8. Aoust 1696. Il est permis à CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour la Musique, d'Imprimer, faire Imprimer, Vendre & Distribuer toute sorte de Musique tant Vocale qu'Instrumentale, de tous Auteurs: Faisant défenses à toutes autres personnes de quelque condition & qualité quelles soient, d'entreprendre ou faire entreprendre ladite Impression de Musique, ny autre chose concernant icelle, en aucun lieu de ce Royaume, Terres & Seigneuries de son obeïssance, nonobstant toutes Lettres à ce contraires; ny même de Tailler ny Fondre aucuns Caracteres de Musique, sans le congé & permission dudit Ballard, à peine de confiscation desdits Caracteres & Impressions, & de six mille livres d'amende, ainsi qu'il est plus amplement déclaré esdites Lettres: Sadite Majesté voulant qu'à l'Extrait d'icelles mis au commencement ou fin desdits Livres imprimez, foy soit ajoutée comme à l'Original.

