

LES PRINCIPES
DU
CLAVECIN

CONTENANT une Explication exacte de tout ce qui concerne
la Tablature & le Clavier.

*Avec des Remarques nécessaires pour l'intelligence de plusieurs difficultés
de la Musique.*

Le tout divisé par Chapitres selon l'ordre des matieres.

Par Monsieur de SAINT LAMBERT.



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

M. DCCII.

Avec Privilege de Sa Majesté.



P R E F A C E.

D N T R E tous les Instrumens qui sont en usage aujourd'huy, il n'y en a point après l'Orgue de si parfait que le Clavecin, puisqu'il a plusieurs avantages qu'aucun autre n'a tout à la fois comme luy. Il contient generalement tous les Tons de la Musique, qui ne sont distribuez aux autres Instrumens que par portions. Il est propre à jouer toutes les Parties à la fois, & peut toujours produire une Harmonie parfaite. Il garde son accord tres long-temps. Il est d'une extrême facilité à toucher, ne fatiguant point ceux qui en jouent, & n'exigeant point comme quelques autres une posture contrainte, qui même bien souvent ne convient pas aux personnes modestes. C'est ce qui l'a mis si fort en regne, que tout ce qu'il y a de Gens de distinction veulent maintenant en sçavoir jouer.

Ce grand nombre de Personnes qui aiment le Clavecin, m'a fait songer à donner au Public une Methode, qui en enseignât les Principes; & j'ay été d'autant plus porté à le faire, que j'ay vû qu'aucun Maître ne s'en étoit encore avisé, quoyque plusieurs ayent déjà composé des Methodes ou pour chanter, ou pour jouer des Instrumens. Le soin que je me suis donné en composant celle-cy, a été de la rendre aussi claire & intelligible, que vraye dans ce qu'elle enseigneroit. Il m'a semblé qu'un Ouvrage de cette nature seroit inutile, s'il y regnoit quelque obscurité: Car un Auteur ne doit pas croire qu'on l'entendra à demi mot comme il s'entend luy-même, parce qu'il est plein de ce qu'il sçait. Il doit songer que s'il ne range ses matieres dans l'ordre qui leur convient, & s'il ne les explique simplement, on ne tirera que tres-peu de fruit de son travail. Le but que doit se proposer un homme qui fait un Livre pour enseigner quelque Science, ou quelque Art, est que l'on puisse apprendre cette Science, ou cet Art dans son Livre, sans le secours de personne; supposé qu'ils soient d'une nature à pouvoir s'apprendre ainsi. Et quoyque la Musique ne se puisse pas facilement enseigner par écrit, à cause que ce qui regarde l'exécution veut presque absolument être montré de vive voix, ou à la main. Néanmoins les Livres qui en traitent doivent être digerez de telle sorte, que ce qui concerne la Théorie s'y puisse apprendre aisément: & un Auteur qui se seroit negligé là-dessus, ne pourroit guere être excusable.

Pour ne pas tomber dans cette inconvenient, j'ay pris toute la précaution qui m'a paru nécessaire. J'ay lû ma Methode à des Personnes qui n'avoient nulle teinture de Musique, pour voir si j'avois réussi dans le dessein que j'ay eu de me faire entendre à ceux qui n'ont aucune connoissance de cet Art. Ces Personnes m'ont assuré que de bonne foy, & sans me flatter, elles comprenoient facilement tous les Principes qui y sont enseignez. Je n'ay point craint après cela de donner cette Methode au Public, parce que j'ay une telle confiance aux Personnes dont je parle, que je suis persuadé qu'elles voudroient aussi peu me tromper, qu'elles sont peu capables de se tromper elles mêmes. Avec tout cela,

je ne me flatte pas d'avoir fait une si bonne Méthode, qu'on n'y puisse peut être encore trouver à reprendre. Il est impossible qu'il n'échappe toujours quelque chose, même aux soins des plus habiles. Ces Personnes que j'ay consultées n'ayant point de connoissance dans la Musique, n'ont pû que voir si ce que j'ay écrit étoit intelligible, mais non pas si j'ay raisonné juste dans mes preceptes, ou si j'ay oublié quelque point important : C'est pourquoy je prie ceux qui sont éclairés sur ces matieres d'excuser les fautes que j'aurois pû y laisser glisser, en considerant qu'il n'y a personne d'infailible. Mais ils m'obligeroient encore bien plus sensiblement, s'ils se vouloient donner la peine de me faire connoître mes erreurs à moi-même; je me ferois un extrême plaisir de defferer à leurs lumieres, & de corriger mon Ouvrage sur leurs avis, si l'on en faisoit une seconde Edition.

A V I S

Pour les Personnes qui veulent apprendre à jouer du Clavecin.

CEUX qui desirent apprendre à jouer du Clavecin, doivent avoir deux dispositions principales pour y réussir. Ces deux dispositions sont l'OREILLE & la MAIN. L'Oreille consiste à entendre la différence des Sons de la Musique, & la différente Cadence des Airs dans toute la justesse imaginable. Et quoyque cela paroisse d'abord considerable, il est néanmoins certain que cette extrême justesse d'Oreille pour l'Intonation & pour la Cadence, est un don accordé presque à tous les hommes, comme la Vûe & la Parole. Car il y en a peu qui ne chantent, & ne dansent naturellement. Si ce n'est pas dans toute la delicatesse & la propreté que l'Art a recherché, c'est du moins dans la corection qu'il prescrit, & qu'il n'a tiré luy-même que de la Nature. C'est donc déjà un grand point pour ceux qui veulent apprendre la Musique ou à jouer de quelque Instrument, que de sçavoir qu'ils ont naturellement le discernement de l'Oreille; c'est à dire, la premiere & la principale de toutes les dispositions. Mais s'ils veulent s'en assurer encore davantage, qu'ils fassent les épreuves que je vas leur enseigner. Qu'ils voyent si quand ils entendent une belle Musique, ils entrent dans tous les mouvemens qu'elle veut inspirer; s'ils s'attendrissent aux endroits tendres, & se réveillent aux endroits gays: s'ils chantent intérieurement ce qu'ils entendent chanter ou jouer aux autres: s'il ne leur semble pas que pour peu qu'on leur eût montré, ils en feroient autant sans peine. Car si la chose leur paroît aisée, c'est une marque qu'ils y réussiroient; mais si elle leur paroît surprenante & difficile, ils feront bien d'y renoncer. Qu'ils examinent donc s'ils goûtent bien le Chant & l'Harmonie des Pieces. S'ils entrent dans la Cadences des Airs. S'ils se sentent emportez comme malgré eux à suivre la mesure. S'ils la battent sans y songer ou de la tête ou autrement. Voila les veritables dispositions qui font le Musicien, & sans lesquelles on travaille inutilement à le devenir.

A l'égard de la disposition de la Main, il n'y a personne qui n'en puisse avoir, s'il commence de bonne heure à

s'exercer. Cette disposition n'étant autre chose qu'une grande souplesse dans les nerfs qui laissent aux doigts la liberté de se remuer subtilement : l'enfance est le temps le plus propre à l'acquérir. C'est une expérience faite, que ceux qui ont commencé de jeunesse sont devenus habiles; & que ceux qui ne s'y sont pris que tard n'ont pas réussi. On ne peut assigner précisément l'âge où il n'est plus temps de commencer, parce que les dispositions sont différentes selon les personnes. Néanmoins on peut dire à l'avantage des Dames, qu'à cause de la délicatesse naturelle de leur sexe, elles ont à trente ans encore plus de disposition dans la main que les hommes n'en ont à quinze ou seize; mais la saison la plus favorable pour les uns & pour les autres est la grande enfance: c'est à dire, avant dix ans, & même dès cinq ou six.

Ceux qui sont pourvus de ces deux dispositions ont encore un soin à se donner; c'est de choisir un bon Maître. De ce choix dépend du moins autant que du reste, le succès de l'étude d'un écolier. Tel seroit devenu habile, s'il eût été bien montré, qui est demeuré ignorant parce que son Maître l'étoit; & tel autre au contraire a beaucoup profité, quoiqu'il eut moins de disposition, parce que son Maître a su luy faire faire un bon usage du peu qu'il en avoit.

Un Maître pour être bon doit avoir deux qualitez, le SÇAVOIR & la PROBITÉ; parce que pour faire un bon écolier, il faut absolument deux dispositions dans le Maître: **QU'IL LE PUISSE & QU'IL LE VEÜIELLE.**

Par le Sçavoir d'un Maître, il ne faut pas entendre simplement qu'il soit habile Joueur de Clavecin, & excellent Compositeur en Musique: Il faut entendre qu'il joigne à ces deux avantages, le talent de bien montrer, qui est une qualité fort distinguée de celle de celebre Musicien.

Un bon Maître sçait connoître à fond les différentes dispositions de ceux qui se mettent entre ses mains, & s'accommodant à la portée & à la capacité de chacun, il les instruit les uns & les autres dans la maniere qui leur convient le mieux. Il se fait autant de methodes différentes, qu'il a de differens genies à conduire. Il parle en enfant aux enfans; raisonnablement aux personnes raisonnables: aux uns & aux autres avec intelligence & netteté. Il expose ses principes dans un bon ordre & les presente toujours sous des idées simples & détachées. Il n'embarasse point la mémoire de ceux qu'il instruit par des distinctions hors de saison. Il enseigne une regle generale comme si elle étoit sans exception, attendant que l'occasion amene cette exception pour en parler, parce qu'il sçait qu'alors elle se conçoit mieux; & que s'il en eût parlé d'abord elle eût empêché l'impression de la regle generale. Il donne sa premiere regle comme si elle étoit la seule dont il dût jamais parler; & lorsqu'il passe à une seconde, c'est toujours sans faire aucune mention de celles qui la doivent suivre.

Passant de la Théorie à la Pratique, le bon Maître sçait choisir pour chacun de ses écoliers les pieces qui conviennent le mieux à la disposition de leur main. Il en compose même exprés pour ceux qui en peuvent avoir besoin. Mais après avoir mis entre les mains de ses écoliers quelques pieces faciles pour les divertir au commencement, il leur en donne ensuite qui sont directement opposées à la disposition de leur main pour en corriger le défaut.

Le bon Maître mene loin dans la perfection celuy qui a beaucoup de facilité pour cet exercice, & plus loin celuy qui en a davantage. Il fait jouer mieux que luy-même les Ecoliers ou Ecolieres qui peuvent avoir plus de disposition que luy. Mais comme il sçait qu'on ne peut profiter si l'on n'a de l'attache à son exercice, il a encore un secret particulier pour faire ensorte que les Ecoliers se plaisent à apprendre. Ce talent est un des plus necessaires aux Maîtres

qui ont des enfans à enseigner, car la legereté naturelle des jeunes enfans fait bien souvent qu'après avoir souhaité ardemment d'apprendre à jouer du Clavecin, ils en font dégoûtez dès la troisième ou quatrième Leçon à cause de la difficulté qu'ils y trouvent : & leur dégoût va quelques fois si loin qu'un exercice qui s'appelle jeu, & qui devrait effectivement s'apprendre en jouant n'est pour eux qu'un objet de tristesse & de larmes. C'est donc aux Maîtres à trouver le moyen de soulager ses tendres élèves qu'on leur donne de toutes les difficultés qui les rebutent, & d'agir avec eux de manière qu'ils s'adonnent à leurs petits exercices avec plaisir, ou du moins avec courage & perseverance.

Après avoir parlé des bonnes qualitez du Maître de Clavecin, il faut dire un mot des deffauts qu'il peut avoir. . .

Laiſſant à part l'improbité de ne pas montrer en conscience ce qu'on ſçait, lacheté que je ne puis ſuppoſer en aucun Maître que ce ſoit, je ne connois de deffaut conſidérable dans un Maître de Clavecin, que celui de ne ſçavoir pas poſer la main de ſes Ecoliers, & de leur faire faire un mauvais uſage de leurs doigts. Les mauvais principes, & les fauſſes regles qu'il peut enſeigner, ſont des erreurs aiſées à corriger quand on vient à les reconnoître; mais le deffaut de mal employer ſes doigts, eſt celui de tous qui ſe repare le plus difficilement quand il eſt une fois contracté : Il demeure ſouvent toute la vie comme un obſtacle éternel à la perfection du Jeu. Or ce deffaut ne nous venant jamais que du Maître qui nous a commencé, il eſt important d'en choiſir un qui ſçache l'éviter.

Mais cet inconvenient n'eſt guere à craindre pour les perſonnes qui apprennent à Paris où il y a maintenant de ſi habiles Maîtres de Clavecin, que je puis avouer ſans les flatter, que ce ſont eux qui m'ont fourni l'idée du Maître parfait que j'ay dépeint dans ce diſcours.

L'Agréement qu'on appelle Harpége, étant marqué différamment dans les Ouvrages des Maîtres de Clavecin, on a crû devoir s'arrêter en cette Methode à le deſigner par cette marque 3 comme étant un caractère plus connu, & plus propre à faire impreſſion ſur la memoire.

On a auſſi choiſi cette marque 4 pour le Pincé comme celle qui a été employée juſqu'à preſent dans toutes les Methodes de Muſique.

*Apollon ſeul, ou plutôt la Nature
Fait le Poëte & le Muſicien;
Sans elle en vain l'eſprit ſe donne la torture,
On ſe tue & l'on n'apprend rien.*



T A B L E.



CHAPITRE I. Des Notes & des Clefs. page	1	CHAP. XV. Du Dieze.	35
CHAP. II. Du Clavier.	7	CHAP. XVI. Du Bémol.	36
CHAP. III. De la maniere d'étudier les Pieces.	8	CHAP. XVII. Du Béquarre.	37
CHAP. IV. De la valeur des Notes.	9	CHAP. XVIII. Des Pieces transposées.	37
CHAP. V. Du Point.	11	CHAP. XIX. De la Position des doigts.	40
CHAP. VI. De la Tenuë.	11	CHAP. XX. Des Agrémens en general.	42
CHAP. VII. De la Liaison.	12	CHAP. XXI. Du Tremblement.	43
CHAP. VIII. Des Signes qui marquent la mesure, & le mouvement.	14	CHAP. XXII. De la Double Cadence.	48
CHAP. IX. Des Partics.	27	CHAP. XXIII. Du Pincé.	48
CHAP. X. Des Paufes.	30	CHAP. XXIV. Du Port de Voix.	49
CHAP. XI. De la Double Barre.	33	CHAP. XXV. Du Coulé.	51
CHAP. XII. Du Renvoy.	34	CHAP. XXVI. De l'Harpégé.	54
CHAP. XIII. Du Guidon & du Renvoy.	34	CHAP. XXVII. Du Détaché.	56
CHAP. XIV. Des Feintes en general.	34	CHAP. XXVIII. De l'Aspiration.	56
	35	Remarques sur quelques endroits de cet Ouvrage.	59



F I N.



EXTRAIT DU PRIVILEGE.



AR 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 défences à toutes autres personnes de quelque condition & qualité qu'elles 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 obéissance, nonobstant toutes Lettres à ce contraires; ny même de Tailler ny fondre aucuns Caractères de Musique sans le congé & permission dudit Ballard, à peine de confiscation desdits Caractères & Impressions, & de six mille livres d'amende, ainsi qu'il est plus amplement déclaré esdites Lettres: Sadire Majesté voulant qu'à l'Extrait d'icelles mis au commencement ou fin desdits Livres imprimez, foy soit ajoutée comme à l'Original.



LES PRINCIPES DU CLAVECIN.



Tous les principes du Clavecin se réduisent à la connoissance de deux choses, LA TABLATURE & LE CLAVIER.

On appelle CLAVIER cet assemblage de Touches, par le moyen desquelles on fait résonner le Clavecin.

LA TABLATURE est l'amas des figures ou caractères, qui servent à écrire la Musique.

Le Clavier n'est pas difficile à connoître : Il ne faut que sçavoir le nom de chaque Touche en particulier.

La Tablature demande plus d'application; outre les noms

des figures, il faut connoître encore ce qu'elles signifient; & c'est ce qui fait la matière de ce Traité.

Les principales figures de la Tablature, sont celles qu'on appelle NOTES. Celles-là marquent le Chant & les Accords des Pièces, & sont proprement la Musique même. Les autres sont moins essentielles, & ne signifient que le mouvement des Pièces; les agrémens qu'il y faut faire, ou quelque chose de semblable.

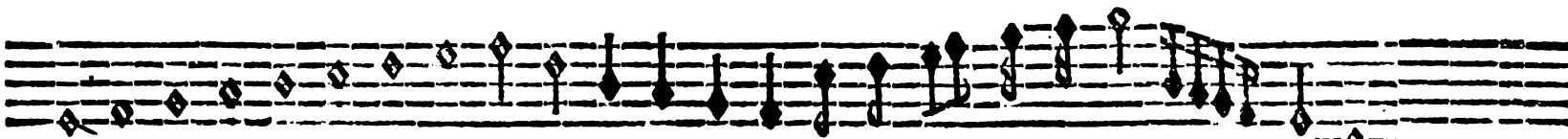
J'enseignerai premièrement à connoître les NOTES; Ensuite j'expliquerai le Clavier; & je parlerai du Mouvement, des Agrémens, & du reste.

CHAPITRE PREMIER.

DES NOTES ET DES CLEFS.

Les Notes sont des caractères dont la forme est représentée dans la démonstration qui suit.

DEMONSTRATION DES NOTES.



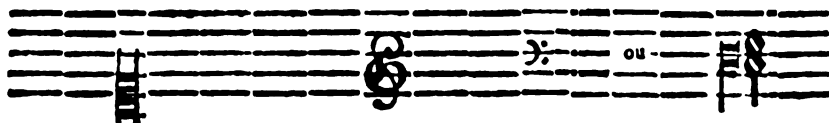
Ces Notes sont assises sur différens degrez, formez par des lignes tirées parallèlement, l'une au dessus de l'autre.

Quelques-uns appellent ces lignes l'ECHELLE de la Musique. Le nombre des lignes essentielles de l'échelle est fixé à cinq. *Voyez les remarques* Mais on en ajoûte d'autres petites en de certaines occasions, selon le besoin qu'on en a, pour monter ou pour descendre, comme il paroît par la démonstration cy-devant.

Les Notes prennent leurs noms des degrez sur lesquels elles sont posées, par rapport à une certaine figure qu'on appelle CLEF, laquelle est toujours marquée au commencement des cinq lignes essentielles : Mais avant que d'expliquer comment cela se fait, il faut dire,

Qu'il y a trois Clefs dans la Musique. *Voyez les Rem.* La clef d'UT, la clef de SOL, & la clef de FA, représentées dans la démonstration suivante.

DE'MONSTRATION DES CLEFS.



CLEF D'UT CLEF DE SOL. CLEF DE FA.

L'une de ces trois clefs préside toujours au commencement des cinq lignes de l'échelle, & il faut remarquer que, quoique chacune soit d'une grandeur à occuper les cinq lignes à la fois ; une clef cependant n'est censée assise que sur une seule ligne, & c'est sur celle des cinq qui la coupe dans le milieu. Ce qu'on verra encore mieux par les démonstrations des pages suivantes.

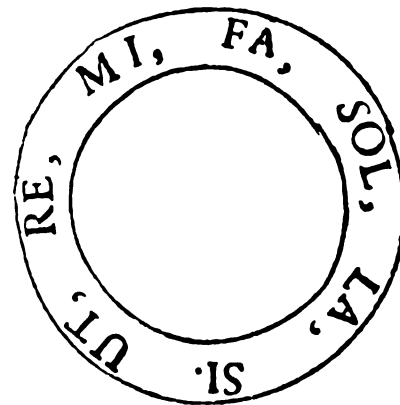
Il faut encore remarquer que les clefs ne sont pas toujours assises sur la même ligne ; mais qu'elles sont tantôt sur l'une, & tantôt sur l'autre. On ne les met cependant pas indifféremment sur toutes les lignes ; chaque clef a les siennes affectées : Celle de SOL ne se met que sur la première,

c'est-à-dire sur la plus basse des cinq, ou sur la seconde, & jamais sur les autres : Celle de FA sur la troisième, ou sur la quatrième, & point ailleurs : Et celle d'UT sur toutes les lignes, excepté sur la cinquième qui est la plus élevée. La démonstration en est aux pages suivantes.

Les noms des Notes sont UT, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, & c'est la clef qui enseigne quelle Note s'appelle UT, quelle RE, quelle MI, &c. Ce qui se fait de cette sorte.

Pour la clef d'UT

Quand c'est la clef d'UT qui préside & qu'elle est posée sur la première ligne, c'est-à-dire sur la plus basse, il faut dire UT sur la première ligne. Or comme l'ordre que tiennent les Notes sur l'échelle est en montant, celui qu'elles ont dans le cercle qui suit, commençant à celle qu'on voudra, & tournant continuellement à droite, en repétant toujours les mêmes noms ; & en descendant, celui qu'elles ont dans le même cercle en tournant continuellement à gauche ; il est aisé quand on sçait où l'on doit dire UT, de sçavoir le nom de toutes les autres Notes, puisqu'elles les ont par rapport à celle-là.



Car si l'on dit UT sur la première ligne, il faut dire RE sur le degre d'audeffus ; c'est-à-dire, entre la première & la secon-

D U C L A V E C I N.

de : ensuite M I sur la seconde , & puis F A entre la seconde & la troisième , après cela S O L sur la troisième ; & ainsi du reste , comme il est démontré cy-après.

Quand la clef d'U T est posée sur la seconde ligne , toutes les Notes changent de place : Il faut dire U T sur la seconde. R E entre deux & trois. M I sur la troisième , &c. comme il est expliqué dans la démonstration cy-après.

La clef d'U T étant posée sur la troisième ligne , on dit U T sur la troisième. R E entre trois & quatre. M I sur la quatrième , &c. suivant leur ordre.

Lorsqu'elle est sur la quatrième , on dit U T sur la quatrième , & ensuite le nom des autres Notes suivant leur ordre.

Pour la clef de S O L.

La clef de S O L fait un effet pareil à celui de la clef d'U T. Lorsqu'elle est posée sur la première ligne elle lui donne son nom , & l'on dit S O L sur la première. L A , entre la première &

la seconde. S I , sur la seconde , & ainsi des autres , en suivant l'ordre qu'ont les Notes dans le petit Cercle cy-devant.

Si elle est posée sur la seconde ligne , elle élève toutes les Notes de deux degrez , & l'on dit S O L sur la seconde. L A , entre deux & trois. S I , sur la troisième , & le reste par rapport à l'ordre.

Pour la clef de F A

La clef de F A donne comme les deux autres son nom à la ligne sur laquelle elle est posée. Quand elle est sur la troisième on dit F A , sur cette troisième. S O L , entre trois & quatre. L A , sur la quatrième , & le reste comme l'ordre du cercle le demande.

Si elle est sur la quatrième , c'est sur la quatrième qu'on dit F A , & de là le nom des autres Notes par rapport à l'ordre.

D E M O N S T R A T I O N

De toutes les différentes Positions des Clefs , & du Changement du nom des Notes.

La clef d'Ut sur la première ligne.

Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Ut Si La Sol

La clef d'Ut sur la seconde ligne.

Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Ut Si La Sol Fa Mi

L E S P R I N C I P E S

La clef d'Ut sur la troisième ligne.

Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut

La clef d'Ut sur la quatrième ligne.

Ut Re Mi Fa Sol La

La clef de Sol sur la première ligne.

Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut

La clef de Sol sur la seconde ligne.

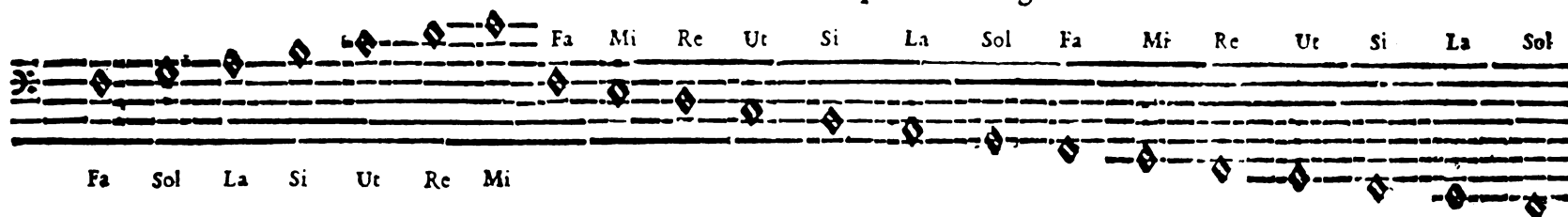
Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut

La clef de Fa sur la troisième ligne.

Fa Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol

D U C L A V E C I N .

La clef de Fa sur la quatrième ligne.



Il faut retenir par cœur les noms de toutes les Notes, & les mettre si bien dans sa tête, qu'en voyant de la Musique écrite, on puisse la lire tout d'un coup, & dire sans hésiter, Ut, Sol, Mi, Fa, Ré, La, Si, Sol, Ut, Ré, Si, Ut, &c. Mais pour faire entrer cette connoissance avec méthode dans la mémoire, il ne faut pas embrasser toutes les clefs à la fois. Il ne faut s'attacher d'abord qu'à une seule, comme par exemple à celle d'Ut posée sur la première ligne ; Et quand on connoitra bien les Notes par cette Clef ainsi posée, on les apprendra par la même clef posée sur la seconde ligne, & puis sur la troisième, & enfin sur la quatrième. On observera le même ordre pour les autres clefs. Il n'est cependant pas nécessaire de s'attacher à connoître les Notes par toutes les différentes positions de chaque clef, à moins qu'on ne veuille sçavoir la Musique à fond. Car pour ceux qui se bornent à jouer du Clavecin, il leur suffit d'apprendre à nommer les Notes par les clefs, qui sont en usage dans la Tablature du Clavecin.

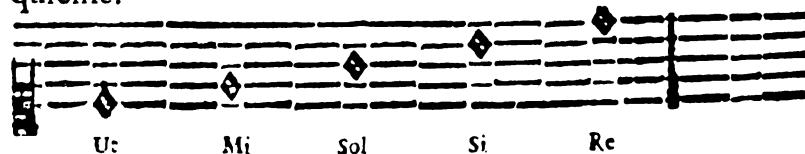
On se sert dans la Tablature du Clavecin de toutes les trois clefs ; mais on les fixe chacune sur une seule ligne. LA CLEF D'UT sur la première ; LA CLEF DE SOL sur la seconde, & LA CLEF DE FA sur la troisième. On peut donc d'abord se contenter d'apprendre à nommer les Notes par les clefs posées de cette sorte. Mais il est bon dans la suite de passer aux autres positions ; parce que pour le Clavecin même on ne s'en

tient pas toujours à ces trois-là, & qu'on met en de certaines occasions la clef d'Ut sur la troisième ligne ; celle de Fa sur la quatrième, & celle de Sol sur la première. C'est pourquoi il est bon de se familiariser avec toutes les différentes positions des clefs ; mais il suffit d'abord de commencer par les trois dont j'ai parlé.

Cette pluralité de clefs, & ces changemens de places qu'elles font, est peut-être ce qu'il y a de plus embarrassant dans la tablature du Clavecin, Voyez les Remarques, où il est proposé d'abolir cet usage de plusieurs clefs, & de rendre la Tablature incomparablement plus facile, en réduisant toutes les différentes manières de nommer les Notes, à une manière unique & invariable.

Ordre qu'il faut garder pour apprendre à nommer les Notes.

Pour imprimer les Notes dans sa mémoire, il faut premièrement retenir les noms de celles qui sont sur les lignes. Comme par exemple, si on veut apprendre à nommer les Notes par la clef d'Ut posée sur la première ligne ; il faut retenir qu'on dit Ut sur cette ligne, Mi sur la seconde, Sol sur la troisième, Si sur la quatrième, & Re sur la cinquième.

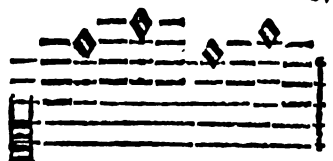


Il faut se rompre beaucoup à cela, & les pouvoir dire en montant *Ut, Mi, Sol, Si, Re*, & en descendant *Re, Si, Sol, Mi, Ut*, avec la même facilité. Et pour voir si on les sçait, se questionner soi-même ; c'est-à-dire prendre un Papier ou un Livre de Musique, & essayer si on dira bien tout d'un coup : Cette Note est un *Sol*, celle-là un *Mi*, cette autre un *Si*, &c.

Quand on n'hésitera plus à nommer les Notes qui sont sur les lignes, on apprendra avec la même méthode celles qui sont dans les espaces ; c'est-à-dire entre les lignes.



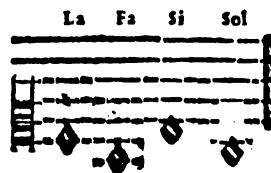
Re Fa La Ut



Fa La Mi Sol

Après cela celles qui sont par dessus les cinq lignes essentielles en gardant le même ordre.

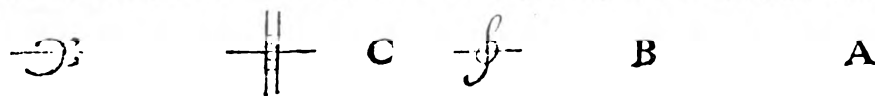
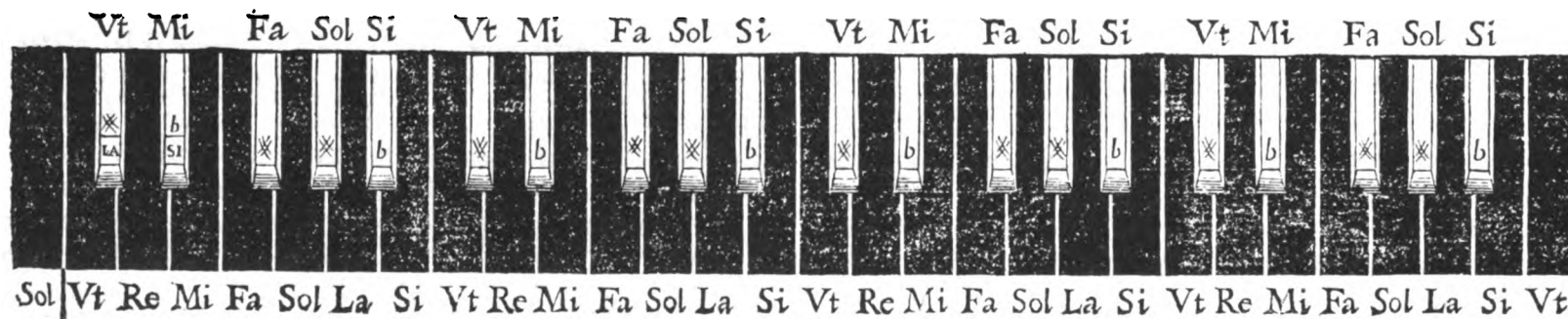
Et enfin celles qui sont par dessous.



La Fa Si Sol

Il ne faut point apprendre les Notes par la clef de *Sol*, qu'on ne les connoisse parfaitement par la clef d'*Ut* ; car l'empressement dans l'étude fait reculer au lieu d'avancer. Il faut se rendre sûr d'une première chose avant que de passer à une seconde ; n'en envisager jamais qu'une à la fois, & s'en faire l'idée la plus simple & la plus nette qu'il se puisse, & ceci regarde toute sorte d'étude. Quand on connoitra les Notes aussi-bien par la clef de *Sol*, que par la clef d'*Ut*, on les apprendra par la clef de *Fa*. Il n'importe cependant par laquelle des trois on commence ; car il les faut sçavoir toutes trois également bien ; mais il faut se souvenir de n'en apprendre qu'une à la fois, & de garder en l'apprenant l'ordre que j'ai enseigné.

DEMONSTRATION DU CLAVIER.



C H A P I T R E I I .

D U C L A V I E R .

A P R É S la connoissance des Notes, doit suivre naturellement celle du Clavier, puisque c'est sur le Clavier qu'on exécute les Pièces.

Il m'a semblé que la meilleure manière de l'enseigner étoit d'en faire ici dessiner un tout entier, sur lequel le nom de chaque Touche fut écrit dans son ordre. Le Clavier est composé de deux sortes de Touches, de Noires & de Blanches.

Les noms des Noires sont comme des Notes **U T**, **R E**, **M I**, **F A**, **S O L**, **L A**, **S I**, réitérez plusieurs fois.

Les Blanches portent les mêmes noms que les Noires, & se distinguent de plus par les marques que j'ai mises dessus, desquelles je parlerai ailleurs. Il suffit présentement de remarquer, que parmi les Blanches, les trois Touches **U T**, **F A**, **S O L**, sont caractérisées par cette marque *****, & les deux Touches **S I**, **M I**, par cette autre **♯**. Il n'y a point parmi les Blanches de **R E** ny de **L A**. *Voiez les Remarques; mais voyez auparavant le Chapitre XV I. du Bémol*

Quelques-uns appellent les Blanches en général, les **F E I N T E S**. Les Touches blanches sont distribuées par deux & par trois, & cette distribution sert à faire reconnoître les Touches à l'œil, tant Noires que Blanches; car sans ce différent partage tout seroit confondu, & l'œil n'y seroit aucune distinction. Pour se servir donc du secours qu'apporte cette manière de les distribuer, il faut remarquer que celle des Touches noires qui s'appelle **U T**, est celle qui est placée au côté gauche des deux blanches. Que le **R E** est entre les deux blanches, & le **M I** à leur côté droit. Le **F A** au côté gauche des trois blanches. Le **S O L** entre la première & la seconde. Le **L A** entre la seconde & la troisième; & enfin, le **S I** au côté droit des trois mêmes blanches. Quand on connoît sept Touches noires & cinq Touches blanches, on connoît tout le Clavier.

Il y a parmi les Touches noires trois Touches qui s'appellent **C l e f s**. *Voiez les Remarques pour le nom des Clefs* La

clef de **F a**, la clef d'**U t**, & la clef de **S o l** comme dans la Tablature. Ce sont celles auprès desquelles j'ai marqué les clefs, dans la figure du Clavier.

La première Touche noire, & les deux premières blanches, ne portent pas les noms qu'elles devoient avoir naturellement, & cela parce qu'on a trouvé plus à propos de les accorder à d'autres Tons qu'à ceux que leur place leur prescrit, pour l'avantage du Chant des Basses. Sur quoi il faut remarquer qu'il y a des Instrumens qui n'ont point cette première Touche noire, qui est un **S o l**, & dont le Clavier commence par **U t**. Il y en a d'autres dont l'une des deux premières blanches, & même toutes les deux sont doubles & font deux Tons: C'est pourquoi j'ai mis deux noms sur chacune de ces Touches qui sont ceux qu'elles ont quand elles sont doubles. Lorsqu'elles sont simples elles s'appellent pour l'ordinaire, la première **L A** & la seconde **S I**. Mais il ne faut pas s'embarasser du nom de ces deux Touches, parce qu'elles servent assez rarement sur-tout, dans les Pièces qu'on apprend au commencement, & avant que le temps de s'en servir soit venu, on aura tout le loisir de s'informer de quelqu'un, comment ces Touches se nomment au Clavecin, ou à l'Epinette qu'on aura: car elles ne sont pas les mêmes en tous les Instrumens, & leur différence dépend de la manière de celui qui accorde; mais pour l'ordinaire on les met au **L A** & au **S I**.

Je ne croi pas être obligé de dire qu'aux Clavecins qui ont deux Claviers; l'un & l'autre sont tout-à-fait semblables, en noms, en figure, & en tout. Cela se voit de soi-même.

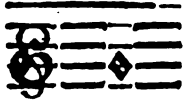
Il faut se rendre aussi sûr dans la connoissance des Touches du Clavier, que dans la connoissance des Notes de la Tablature, & pouvoir dire avec la même facilité, c'est-à-dire tout d'un coup & sans hésiter: Cette Touche s'appelle **S o l**, celle-là **U t** cette autre **M I**, &c.

CHAPITRE III.

DE LA MANIÈRE D'ETUDIER LES PIÈCES.

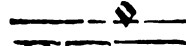
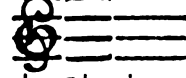
QUAND on connoit parfaitement les Notes & les Touches, il ne faut plus qu'avoir un Livre de Pièces de Clavecin; le mettre devant ses yeux; lire les Notes qui y sont écrites, & les toucher sur le Clavier, à mesure qu'on les lit. Le Clavecin chantera les Airs qui seront écrits dans le Livre, pourvu qu'on observe tout ce que je dirai dans la suite. Voilà en général comme on étudie les Pièces; mais pour dire plus particulièrement comment il s'y faut prendre, je ferai premièrement remarquer, que c'est sur les Touches noires qu'on joue & non sur les blanches, qui ne servent qu'en de certaines occasions, dont je ferai mention plus bas.

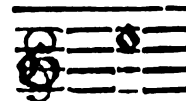
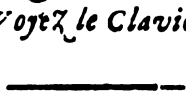
On doit toucher les Notes en certains endroits du Clavier, par rapport aux degrez où elles sont placées sur le Papier; ce qui s'expliquera mieux par des Exemples.

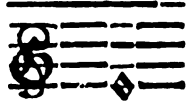
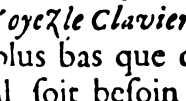
 La Note qu'on voit ici est un SOL; Il faut donc pour l'exprimer toucher un SOL sur le Clavier; mais comme il y en a plusieurs, on ne sçaura lequel choisir. La clef leve cette difficulté.

On doit toucher les Notes sur le Clavier, premièrement dans le quartier de la clef qui est marquée sur le Papier. En second lieu, il faut observer de les toucher plus ou moins près de la Touche qui s'appelle clef, selon qu'elles sont sur le Papier plus ou moins près du degré, ou comme on voudra dire de la ligne sur laquelle la clef est assise. Ainsi, pour la Note qui est ici proposée, il faut considérer d'abord que c'est la clef de Sol qui préside: Ensuite que cette Note est

directement assise sur le degré de la clef. Ces deux circonstances font, que pour l'exprimer, il faut toucher sur le Clavier précisément la Touche qui s'appelle CLEF DE SOL.

Pour cette autre Note qui est encore un SOL,  & qui n'est pas sur le degré de la clef, mais  sept degrez plus haut, il faut toucher le SOL du haut du Clavier, A, *Voyez la Figure du Clavier*, sept Touches au dessus de celle qui s'appelle clef de Sol. Le côté droit du Clavier est ce qui s'appelle le haut, & le côté gauche en est le bas; parce qu'en passant de la gauche à la droite les Tons s'élevent, & au contraire en passant de la droite à la gauche ils s'abaissent.

Cette autre Note  se doit toucher entre qui est un Ut,  les deux Sol dont je viens de parler, B, *Voyez le Clavier*, parce qu'elle tient ce rang-là sur le Papier.

Cette autre Note  se doit toucher deux qui est un MI,  Touches plus bas que la clef de Sol, C, *Voyez le Clavier* parce qu'elle est sur le Papier deux degrez plus bas que celui de la clef.

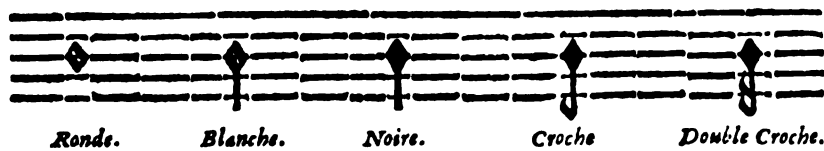
Je ne croi pas qu'il soit besoin d'en dire davantage sur cette regle, elle est des plus faciles du Livre, & doit se concevoir par les personnes qui auront le moins de disposition.

La même chose s'observe à l'égard des autres clefs.

C H A P I T R E I V .

D E L A V A L E U R D E S N O T E S .

IL ne suffit pas de sçavoir où l'on doit toucher les Notes, il faut sçavoir encore combien de temps on doit rester sur chacune après l'avoir touchée : car il y a pour chaque Note un temps déterminé, qu'il ne faut ny diminuer, ny augmenter. C'est ce qui s'appelle observer la valeur des Notes. Les unes doivent passer vîtes, les autres marcher plus gravement, & les autres fort lentement ; & la différence de leur mouvement se distingue par leur figure. Il y a de cinq sortes de Notes, dont voicy les noms & les figures.



La Ronde est celle de toutes ces Notes qui vaut le plus ; c'est-à-dire, celle qui doit marcher le plus lentement. Après elle c'est la Blanche, ensuite les autres, selon l'ordre où je les ai rangées.

La Ronde vaut { 2. fois la Blanche,
4. fois la Noire,
8. fois la Croche,
16. fois la double Croche.

La Blanche vaut { 2. fois la Noire,
4. fois la Croche,
8. fois la double Croche.

La Noire vaut { 2. fois la Croche,
4. fois la double Croche.

La Croche vaut 2. fois la double Croche.
La double Croche est la dernière des valeurs.

La valeur d'une Note s'exprime, comme j'ai dit, par la longueur du temps pendant lequel on la garde, après l'avoir touchée ; ainsi il faut rester plus long-temps sur celles qui valent le plus, & lâcher plutôt celles qui valent le moins. On doit rester sur une Ronde autant de temps qu'il en faudroit pour exprimer seize doubles Croches, parce qu'une Ronde vaut seize fois une double Croche. Je compare une Ronde à un Géant monstrueux, qui en un seul pas feroit autant de chemin qu'en pourroit faire un Nain en seize pas. Si deux Hommes, d'une taille si différente, marcheroient de compagnie, il faudroit que le Nain courût de toute sa force, pendant que le Géant ne feroit que se promener. Cette comparaison convient d'autant mieux à la Musique, qu'il y a des Notes qui courent fort vite, pendant que d'autres marchent lentement, & d'autres d'une médiocre vitesse, pour arriver cependant toutes au même but, c'est-à-dire à la fin de la Pièce dans le même temps. Pour sçavoir donc quelle portion de temps il faut donner à chaque valeur en particulier, il suffit de sçavoir ce qu'il en faut donner à une seule ; parce que toutes les Notes se conduisent à proportion l'une de l'autre.

La Noire, qui tient le milieu entre les valeurs, est celle sur qui toutes les autres se reglent. Il n'est donc besoin que de dire comment on doit conduire les Noires ; mais

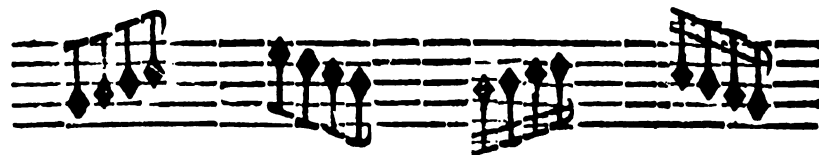
c'est icy où j'avoué que je me trouve embarrassé ; Il n'est pas aisé d'exprimer par des paroles la durée du temps qu'il faut employer sur une Noire, vü que cette portion de temps est si petite, que la mesure ne s'en trouve, ny dans un jour, ny dans une heure ; ny même dans la plus petite partie d'une minute : car la durée d'une Noire est moindre que tout cela. Cherchons donc quelque Exemple qui nous serve à mesurer le temps par plus petites portions, & qui le mesure également. Le Balancier d'une Horloge nous y pourroit peut-être aider : car il forme des mouvemens assez égaux, & assez fréquens ; mais il n'y est pas encore assez propre, parce que y ayant des Horloges de toutes tailles, & dont par conséquent les mouvemens du Balancier sont differens, il n'est pas aisé d'assigner sur quelle Horloge on doit se regler. Je n'y vois rien de plus propre que les pas que fait un Homme en marchant ; il les fait tous tres égaux, à moins qu'il ne soit boiteux. Nous nous en servirons donc, & nous dirons qu'il faut regler les Noires d'une Pièce sur les pas d'un Homme qui marcheroit un peu vite, & qui pourroit faire cinq quarts de lieuës en une heure. Chaque Noire doit durer autant de temps, qu'il en mettroit à faire un pas. Il est donc tres important de se mettre dans la tête l'idée de cette petite portion de temps, afin de s'en servir à regler les Notes des Pièces qu'on jouera ; & le meilleur moyen de l'y mettre est sans doute de marcher soi-même, selon la vitesse que je viens de dire & de s'attacher à sentir les divisions qu'on fait du temps par ses pas en marchant de cette sorte, & sur tout l'égalité de ces divisions ; si cette égalité n'est pas sensible, on ne reglera jamais comme il faut les Notes. J'appellerai cette petite portion de temps, qui s'employe à faire un pas un TEMPS, selon le langage des Musiciens, & ce terme qui est de l'Art dont je traite en ce Livre, me facilitera les moyens de me faire entendre.

Je dirai donc qu'une Noire doit durer un temps ; qu'une

Blanche en doit durer deux, & une Ronde quatre. Qu'une Croche ne valant que la moitié d'une Noire, il en faut passer deux pendant la durée d'un temps, & que quand les Notes sont doubles Croches on en met quatre. Voila comme on conduit les Notes par rapport à leur valeur, & c'est en observant cette regle qu'on donne aux Pièces le mouvement qui est l'ame de la Musique.

Avant que de sortir de ce Chapitre, il ne sera pas hors de propos de faire remarquer au Lecteur, que les Croches & les doubles Croches n'ont pas toujours la forme que je leur ai donnée à la page cy-devant, & qu'elles ne sont faites de cette sorte, que quand elles sont seules, comme en cet endroit-là ; mais que lors qu'il y en a plusieurs de suite, on les attache ensemble par un seul trait de plume, pour les Croches, & par un double trait pour les doubles Croches.

E X E M P L E.



Quelquefois aussi on les sépare en la manière qui suit
Voyez les Remarques.

E X E M P L E.



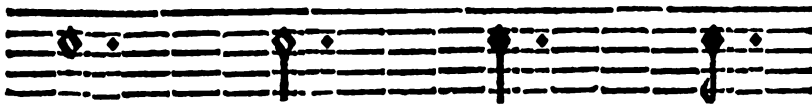
Les autres Notes ne sont jamais faites autrement que je les ai représentées ; mais on peut encore remarquer, que pour les Notes qui ont des queueës, on tourne indifferemment la queueë en haut ou en bas, sans que cela y apporte aucune difference.

C H A P I T R E V .

D U P O I N T .

L'USAGE du Point en Musique, est d'augmenter les Notes de la moitié de leur valeur naturelle , & on le met pour cet effet après la Note qu'on veut augmenter.

E X E M P L E .



Ces Notes dont la valeur est augmentée de la moitié par un Point, s'appellent Notes POINTÉES: Ainsi on dit une Ronde pointée, une Blanche pointée, une Noire pointée, une Croche pointée. La double Croche n'est jamais pointée. *Voyez les Remarques.*

Une Ronde pointée vaut {
 3. Blanches,
 6. Noires,
 12. Croches,
 24. Doubles Croches.

Une Blanche pointée vaut {
 3. Noires,
 6. Croches,
 12. Doubles Croches.

Une Noire pointée vaut {
 3. Croches,
 6. Doubles Croches.

Une Croche pointée vaut 3. Doubles Croches.

Lors qu'une Ronde est pointée, il faut lui donner la durée de six des temps dont j'ai parlé au lieu de quatre, parce qu'elle est augmentée de la moitié. La Blanche pointée en doit durer trois, & les autres Notes à proportion; ce que j'expliquerai plus particulièrement au Chapitre de la Mesure.

C H A P I T R E V I .

D E L A T E N U E .

Les Notes dont la valeur n'est pas augmentée par un Point, peuvent fort bien s'appeller Notes d'une valeur SIMPLE; & celles qui sont augmentées par un Point Notes d'une valeur COMPOSÉE; parce que les Notes ayant chacune leur valeur particulière qui se distingue par leur

figure; si on augmente cette valeur par un Point, c'est faire sans doute une Composition de valeur.

Mais il se fait une autre Composition de valeur par le moyen d'une figure qu'on appelle TENUE, laquelle varie encore plus que le Point la valeur naturelle des Notes: car

L E S P R I N C I P E S

le Point n'augmente jamais une Note que de la moitié de sa valeur justement ; & la tenuë l'augmente tantôt du double, tantôt du triple, tantôt de la moitié, tantôt du quart, & tantôt du demi-quart. Enfin, par le moyen de la Tenuë on fait des Notes de quelle valeur on veut, & ce n'est que pour cela qu'elle a été inventée. Voyez les Remarques.

La Tenuë s'appelle ainsi, parce qu'elle sert à attacher plusieurs Notes ensemble, & de toutes ces Notes n'en faire qu'une. Sa figure est telle qu'on la voit dans la démonstration qui suit. Elle se place entre les Notes qu'elle lie de la façon que cette démonstration l'expose.

Démonstration de la Tenuë & de son usage.

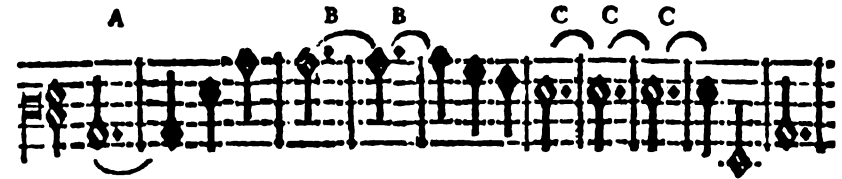


Les Notes que la Tenuë attache ensemble ne sont jamais assises sur differens degrez ; c'est-à-dire qu'elle n'attache point un U_T avec un R_E, ou un M_I, ny un F_A avec un L_A, ou un S_I, mais elle attache toujours un U_T avec un U_T en même degre, un S_OL avec un même S_OL, &c. comme l'exemple cy-dessus le fait voir.

Si la Tenuë n'enchaîne que deux Notes ensemble, elle

ne se met qu'une fois A ; si elle en enchaîne trois, elle se met deux fois B B ; si elle en enchaîne quatre, elle se met trois fois C C C, &c.

E X E M P L E.



Plusieurs Notes attachées ensemble par une ou plusieurs Tenuës, ne doivent être regardées que comme une seule Note, à laquelle on doit donner la valeur de toutes celles qui se tiennent. Ainsi deux Noires attachées ensemble doivent être considérées comme une Blanche. Quatre Noires comme une Ronde, Deux Croches comme une Noire, &c.

La manière d'exprimer ces Notes, est de les toucher comme s'il n'y en avoit qu'une seule. Ainsi il faut donner à la première la valeur de toutes celles qui sont enchaînées avec elle, & ne point toucher les autres : ou pour dire la chose d'une autre façon. Après avoir touché la première de ces Notes enchaînées, il ne faut pas relever le doigt pour toucher les autres, mais garder toujours cette première jusqu'à ce que le temps qu'on auroit mis à toucher toutes les autres soit expiré.

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

D E L A L I A I S O N.

LA Liaison par sa figure & par son usage, a beaucoup de ressemblance avec la Tenuë. Elle enchaîne comme celle-cy plusieurs Notes ensemble, & augmente leur valeur par cet enchaînement ; mais avec cette différence

que la Tenuë ne lie jamais que des Notes en même degre, & que la Liaison au contraire ne lie que des Notes assises sur differens degrez ; comme on le voit par la démonstration qui suit.

Démonstration de la Liaison & de son usage.



De plusieurs Notes enchainées par une Tenuë , on ne touche que la première , qu'on garde autant de temps qu'on en consomeroit à toucher toutes les autres , ainsi que nous l'avons dit au Chapitre précédent ; mais il n'en est pas de même de la Liaison.

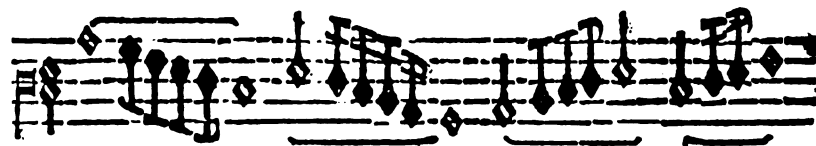
On touche toutes les Notes que la Liaison embrasse , & ce qui est l'effet de la Liaison ; on garde toutes ces Notes après les avoir touchées , quoi-que leur valeur soit expirée , & on ne les lâche que lors qu'il est temps de lâcher la dernière .

Pour expliquer cecy plus clairement , je suppose quatre Notes enchainées par une Liaison A B C D , *cy-dessus* , selon l'ordre où elles sont rangées . A , se doit toucher la première ; B , la seconde ; C , la troisième , & D , la quatrième . Mais en touchant B , il ne faut point lâcher A , ni en touchant C , lâcher B , ny A , ny en touchant D , lâcher ny A ny B , ny C . On doit garder toutes ces Notes , & ne les quitter que lorsqu'il est temps de lâcher la dernière ; c'est-à-dire , lorsque D , a achevé sa valeur . Alors on les lâche toutes à la fois , quoi-qu'on les ait touchées l'une après l'autre .

Pour achever la comparaison de la Tenuë avec la Liaison , on peut remarquer que la Tenuë se met plus d'une fois quand elle enchainé plus de deux Notes , comme nous l'avons dit en son lieu , & que la Liaison ne se met qu'une fois ; soit qu'elle en enchainé trois , ou quatre , ou davantage .

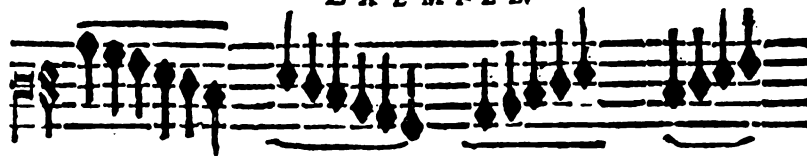
La regle générale est qu'on doit garder toutes les Notes que la Liaison embrasse , jusqu'à-ce qu'il soit temps de lâcher la dernière ; mais il y a des occasions où il ne faut pas les garder toutes . Quand la première Note & la dernière sont longues ; c'est-à-dire Rondes ou Blanches , & que les autres sont brèves , c'est-à-dire Croches ou doubles Croches , comme dans l'Exemple suivant , on ne doit garder que la première & la dernière , & lâcher toutes les autres .

E X E M P L E .



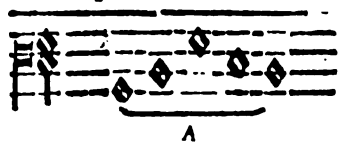
Mais sans examiner si la première & la dernière sont plus longues que les autres , il suffit que les Notes que la Liaison embrasse marchent par degrez successifs pour obliger à ne garder que la première & la dernière . Ainsi dans les Exemples qui suivent , quoi-que les Notes soient toutes d'une même valeur , on ne doit garder que la première & la dernière , de celles que la Liaison embrasse , parce qu'elles marchent par degrez qui se succèdent , & qui ne sont point interrompus .

E X E M P L E .



Quelquefois aussi , quoi-que les Notes qu'une Liaison embrasse marchent par degrez interrompus , on ne laisse pas de lâcher celles du milieu , en ne gardant que la première & la dernière ; & c'est lorsque la Liaison est tournée d'un certain sens , qui semble exclure ces Notes du milieu ,

& ne vouloir lier que celles qui commence le passage avec celle qui le finit. Un Exemple l'expliquera mieux.



Des cinq Notes qu'on voit icy accompagnées d'une Liaison A, on ne doit garder que la première & la dernière, parce que la Liaison étant tournée du sens qu'elle est, il est visible qu'elle ne lie que la Note qui commence avec celle qui finit : Mais si elle étoit

tournée de cet autre sens B, il faudroit les garder toutes.



La Liaison s'emploie particulièrement dans les Préludes, & quelque fois aussi dans les Pièces, mais plus rarement.

Parmi les Remarques, qui sont à la fin de ce Livre, il y en a une sur la Liaison; mais elle n'est point faite pour les Ecoliers.

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

DES SIGNES QUI MARQUENT LA MESURE ET LE MOUVEMENT.

IL y a toujours au commencement des Pièces, immédiatement après la première clef, une certaine figure qu'on appelle le *SIGNE*, laquelle se met dans chaque Pièce, pour en distinguer le caractère. Le *Signe* est le plus souvent un, ou plusieurs chiffres, & quelquefois aussi une lettre ou quelque chose d'approchant. Mais avant que de parler des *Signes*, il faut faire remarquer deux choses au Lecteur. La première, que dans toutes les Pièces, les Notes sont séparées avec de petites barres, par petites portions égales, qu'on appelle *MESURES*; Ce n'est pas à dire pour cela que chaque mesure d'une *PIÈCE* contienne un nombre égal de Notes; mais c'est-à-dire, que les Notes d'une mesure prises toutes ensemble, sont égales en valeur aux Notes d'une autre mesure prises aussi toutes ensemble, comme un écu est égal à deux pièces de trente sols, ou à quatre pièces de quinze sols: on sépare ainsi les Notes pour marquer les divisions qui sont naturellement dans le chant; car le chant d'une Pièce n'est pas composé sans ordre & sans raison; il est formé de plusieurs morceaux qui ont chacun leur sens complet; & une Pièce de Musique ressemble à peu près à une

Pièce d'Eloquence, ou plutôt c'est la Pièce d'Eloquence qui ressemble à la Pièce de Musique: car l'harmonie, le nombre, la mesure, & les autres choses semblables qu'un habile Orateur observe en la composition de ses Ouvrages, appartiennent bien plus naturellement à la Musique qu'à la Rétorique. Quoi qu'il en soit, tout ainsi qu'une Pièce d'Eloquence a son tout, qui est le plus souvent composé de plusieurs parties; Que chaque partie est composée de périodes, qui ont chacune un sens complet; Que les périodes sont composées de memores, les membres de mots, & les mots de lettres; De même le chant d'une Pièce de Musique a son tout, qui est toujours composé de plusieurs reprises. Chaque reprise est composée de cadences, qui ont chacune leur sens complet, & qui sont les périodes du chant. Les cadences sont souvent composées de membres; les membres de mesures, & les mesures de notes. Ainsi, les notes répondent aux lettres, les mesures aux mots, les cadences aux périodes, les reprises aux parties, & le tout au tout. Mais ces divisions qui sont dans le chant, ne sont pas aperçûes par tous ceux qui entendent chanter, ou jouer de quelque



Instrument : Il faut être du Métier pour les sentir ; excepté quelques-unes qui sont si grossières, que tout le monde les comprend ; cependant elles se marquent dans la tablature , par les barres qui séparent les mesures , & par quelques autres caractères dont je parlerai en leur lieu.

La seconde chose qu'il faut remarquer , est que pour se former une idée plus sensible de la durée qu'il faut donner à chaque Note dans une Pièce , les Musiciens ont inventé de faire avec la main certains mouvemens égaux sur lesquels ils reglent leurs Notes : C'est-là ce qui s'appelle battre la mesure ; & l'on use de ce terme pour deux raisons. La première , parce que ces mouvemens doivent être marquez sensiblement comme si l'on battoit sur quelque chose ; Ce qui est plus expliqué ailleurs : Et la seconde , parce qu'ils sont fixez à certain nombre , lequel s'applique à chaque mesure en particulier , pour les regler toutes l'une comme l'autre , & qui se repete autant de fois qu'il y a de mesures dans la Pièce. Il y a des Pièces où l'on doit faire quatre mouvemens pour chaque mesure ; d'autres où l'on n'en doit faire que trois , & d'autres qui n'en demandent que deux. Ces mouvemens s'appellent T E M P S , & quand on en fait quatre pour chaque mesure , cela s'appelle battre la mesure à quatre temps : Si l'on n'en fait que trois , c'est la battre à trois ; & si l'on n'en fait que deux , c'est la battre à deux temps.

Or le Signe qu'on met au commencement d'une Pièce , marque ces trois choses à la fois ; Combien il doit y avoir de Notes dans chaque mesure ; A combien de temps elle doit se battre , & quel mouvement , c'est-à-dire , quelle vitesse , ou quelle gravité il faut donner à la Pièce.

Il y a neuf différens signes qui ont chacun leur signification particulière , desquels les noms & les figures sont cy-aprés.

Noms & Démonstration des Signes.

C		2	
Majeur.	Mineur.	Binaire.	Quatre pour huit.
3		3	3
2			8
Trois pour deux		Trinaire.	Trois pour huit.
ou		ou	
Double triple.		Triple simple.	
6			6
4			8
Six pour quatre.			Six pour huit.

Nous dirons premièrement combien chaque Signe demande de Notes dans la Mesure , ensuite nous parlerons des Temps , & du Mouvement.

Le Signe MAJEUR veut quatre Noires dans la Mesure , ou la valeur de quatre Noires.

Le Signe MINEUR quatre Noires aussi , ou leur valeur.

Le Signe BINAIRE quatre Noires tout de même , ou leur valeur.

Le Signe de QUATRE POUR HUIT quatre Croches , ou leur valeur , au lieu de quatre Noires.

Le Signe de TROIS POUR DEUX OU TRIPLE DOUBLE , trois Blanches , ou leur valeur.

Le Signe TRINAIRE ou de TRIPLE SIMPLE , trois Noires ou leur valeur.

Le Signe de TROIS POUR HUIT trois Croches , ou leur valeur.

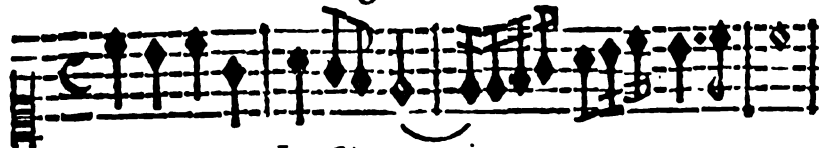
Le Signe de SIX POUR QUATRE , six Noires ou leur valeur.

Le Signe de SIX POUR HUIT , six Croches ou leur valeur.

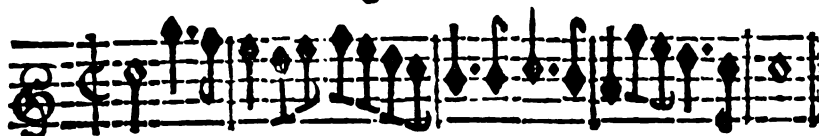
EXEMPLE OU DEMONSTRATION

De tout ce qui vient d'être dit touchant les Signes.

Le Signe majeur.



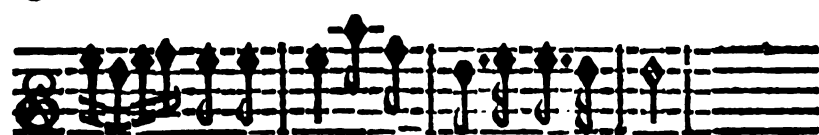
Le Signe mineur.



Le Signe binaire.



Le Signe de quatre pour huit.



Le Signe de trois pour deux.



Le Signe trinaire.



Le Signe de trois pour huit.



Le Signe de six pour quatre.

Il y a une petite remarque à faire sur ce signe : C'est que, quoi qu'il veuille toujours six Noires à la mesure, il les distribue cependant de deux manières. En quelques Airs, c'est presque toujours une croche entre deux noires, & en d'autres, ce sont plusieurs noires, & plusieurs croches de suite, mêlées indifféremment avec quelques blanches.

PREMIERE MANIERE.

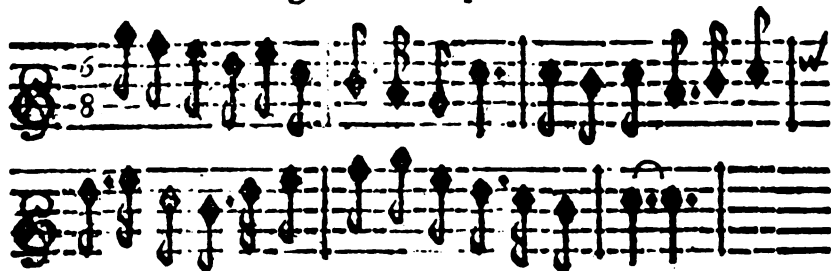


SECONDE MANIERE.



Ces deux manières de distribuer les Notes dans la Mesure de six pour quatre, établissent dans la manière de la battre, une différence que nous expliquerons aux pages suivantes.

Le Signe de six pour huit.

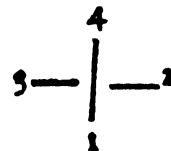


Après avoir connu ce que les Signes ordonnent, à l'égard du nombre des Notes qui doivent être dans chaque mesure d'une Pièce, il faut apprendre ce qu'ils ordonnent touchant la manière de battre la Mesure, & de donner le mouvement; & cecy regarde une matière que j'ay déjà ébauchée cy-devant, dans l'endroit où j'ay parlé de la manière de régler la durée des Notes, en disant que les Noires devoient se mesurer sur les pas d'un Homme, qui fait cinq quarts de lieuë dans une heure, & que les autres valeurs se conduisoient, à proportion de la Noire: Mais ce que j'ay dit en cet endroit-là, n'est pas une regle qui doive s'appliquer à toutes sortes de Pièces: car si cela étoit, elles auroient une trop grande uniformité de mouvement entre elles, puisque les Notes se conduiroient en toutes d'une même vitesse. Or il y a plusieurs sortes de mouvemens; ainsi il faut par nécessité que les Noires & les autres Notes à proportion, se conduisent en certaines Pièces, d'une certaine vitesse, & en d'autres Pièces, d'une autre vitesse. Si je n'ay pas fait cette distinction aux pages précédentes, c'est que ce n'étoit pas alors le temps d'en parler; & si d'ailleurs, j'ay choisi pour la durée des Noires, celle des pas

d'un Homme qui fait cinq quarts de lieuë dans une heure; c'est parce que cette Mesure est plus ordinaire aux Noires, & qu'il y a moins de Pièces, où on les conduise d'une autre vitesse. J'expliqueray par ordre ces différens degrez de vitesse marquez par les Signes, en enseignant à battre la mesure; car ces deux choses sont liées l'une avec l'autre: mais il faut remarquer que ce que je vais dire, touchant la manière de battre la Mesure, ne se peut exécuter en jouant du Clavecin, ny d'aucun autre Instrument, à cause qu'on a les mains occupées, & qu'il n'y a que ceux qui chantent qui le puissent faire. Cependant je ne croy pas devoir me dispenser d'en parler, puis que c'est une chose dont la connoissance est utile à toute personne qui se mêle de Musique, & que d'ailleurs, il n'y a point d'autre voye pour enseigner comment la cadence se donne aux Pièces, ce qui est absolument nécessaire à sçavoir.

Pour le Signe majeur C.


Aux Pièces marquées du Signe majeur, la Mesure se bat à quatre temps; c'est-à-dire, qu'il faut faire quatre mouvemens de la main, pour chaque Mesure. On les fait ordinairement de la main droite, pour la bonne grace en cette sorte. Le premier temps en baissant la main, ou en la faisant frapper dans la gauche. Le second en la portant à droit. Le troisième en la passant à gauche; Et le quatrième en la relevant, imitant par ces quatre mouvemens la Figure qu'on voit icy.



Ces quatre mouvemens doivent être égaux; c'est-à-dire,
C

qu'il ne faut pas employer plus de temps, à passer du premier au second, que du second au troisième, du troisième au quatrième, & du quatrième au premier. La Mesure à quatre temps est fort grave; les temps s'en doivent mesurer sur les pas d'un Homme qui se promene, & même assez lentement. Je compare toujours les temps de la Musique aux pas d'un Homme, parce que les pas d'un Homme étant égaux entre eux, sont fort propres à donner une juste idée des temps & de leur égalité. Il y a quatre Noires dans la mesure à quatre temps; ainsi chaque Noire doit durer un temps. Les Blanches en doivent durer deux; les Blanches pointées trois, & les Rondes quatre. Les Croches ne doivent durer qu'un demy temps; c'est-à-dire, qu'il en faut passer deux pendant la durée d'un temps, & les doubles Croches valant la moitié moins que les Croches, on en met quatre pour un temps: mais tout cecy a déjà été dit au Chapitre de la valeur des Notes.

La première Note de la Mesure se met en frappant le premier temps; si c'est une Noire elle dure depuis le premier temps jusqu'au second; si c'est une Blanche, elle dure depuis le premier jusqu'au troisième, &c. Mais quelque fois la première Note ne se met pas avec le premier temps, comme on le verra cy-après, au Chapitre X.

Pour le Signe mineur 

Aux Pièces marquées du Signe mineur, la Mesure ne se bat qu'à deux Temps; le premier en baissant la main, ce qu'on appelle *F R A P P E R*, & le second en la relevant, selon cette figure.

2
|
1

Cette Mesure contient quatre Noires comme celle du Si-

gne majeur; ainsi pour en faire un partage égal sur les deux temps, il faut mettre deux Noires sur chacun.

Les deux mouvemens qu'on fait de la main en battant cette Mesure, doivent être dans leur durée pareil à ceux de la Mesure à quatre temps; c'est-à-dire, ny plus lents, ny plus pressés, & cecy doit faire comprendre que dans les Pièces marquées du Signe mineur, les Notes vont une fois plus vite que dans celles qui sont marquées du Signe majeur; puisque dans la même durée d'un temps, on met deux Noires au lieu d'une.

La vitesse qu'ont les Noires dans les Pièces de ce mouvement, revient à celle que je leur ay donnée d'abord, quand je les ai réglées sur les pas d'un Homme qui fait cinq quarts de lieuë dans une heure.

Pour le Signe binaire. 

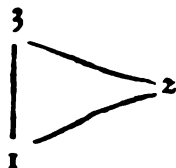
Aux Pièces marquées du Signe binaire, la Mesure se bat à deux temps, comme à celles qui sont marquées du Signe mineur; mais avec cette différence, que les temps du Signe binaire doivent aller une fois plus vite que ceux du Signe mineur. A cela près ces deux sortes de Mesures sont tout à fait semblables.

Pour le Signe de quatre pour huit. $\frac{4}{8}$

Aux Pièces marquées du Signe de quatre pour huit, la Mesure se bat encore à deux temps; mais comme elle ne contient que quatre Croches, & qu'il n'y en a que deux à mettre sur chaque temps, & non pas deux Noires, comme dans celles dont nous venons de parler; ses temps doivent aller encore une fois plus vite que ceux du Signe binaire; ainsi cette Mesure est tres vite.

Pour le Signe de trois pour deux $\frac{3}{2}$

Aux Pièces marquées du Signe de trois pour deux, la Mesure se bat à trois temps, lesquels se font le premier en frappant, c'est-à-dire en baissant la main; le second en la portant à droit, & le troisième en la relevant, conformément à cette Figure.



La Mesure de trois pour deux contient trois Blanches, & l'on en met une, ou sa valeur, sur chaque temps lesquels doivent être graves, c'est-à-dire lents, & tout pareils à ceux de la Mesure à quatre temps.

Pour le Signe Trinaire $\frac{3}{3}$

Aux Pièces marquées du Signe Trinaire, la Mesure se bat à trois temps comme à la précédente, excepté qu'en celles-cy les temps doivent aller une fois plus vite, parce que la Mesure n'est que de trois Noires, & qu'on n'en met qu'une ou sa valeur pour chaque temps. A cela près ces deux Mesures sont toutes pareilles; mais celle-cy est bien plus en usage que l'autre, ainsi que nous le remarquerons plus loin.

C'est encore dans les Pièces de ce mouvement que les Noires ont la durée du pas d'un Homme, qui fait cinq quarts de lieue dans une heure.

Pour le Signe de trois pour huit $\frac{3}{8}$

Aux Pièces marquées du Signe de trois pour huit, la Mesure

se bat encore à trois temps, mais cette Mesure n'étant composée que de trois Croches, & ny en ayant qu'une à mettre sur chaque temps, ils doivent aller encore une fois plus vite que ceux du Signe Trinaire, c'est-à-dire tres vite: mais à cause de cette grande vitesse, & de la difficulté qu'il y auroit à faire de la main trois mouvemens si pressez, on a coûtume de ne battre cette Mesure, pour ainsi parler, qu'à un temps; c'est-à-dire qu'on se contente de frapper sur la première Note de la Mesure, & qu'on passe les deux autres en relevant la main, sans distinguer de second, ny de troisième temps.

C'est ainsi que se battent encore les Menuets à danser, quoy que la Mesure en soit de trois Noires, parce qu'on les jouent fort gayement. Je dis les Menuets à danser; car il y a des Menuets de Clavecin qui ne se jouent pas ordinairement si vite.

Pour le Signe de six pour quatre $\frac{6}{4}$

Aux Pièces marquées du Signe de six pour quatre, la Mesure se bat de deux manières, ainsi que nous l'avons dit aux pages précédentes. Quand les Notes sont distribuées dans la Mesure, de la façon que j'ay appelée première manière, & dont l'Exemple est dans la démonstration cy-devant, la Mesure se bat à deux temps, sur chacun desquels on met trois Noires, ou leur valeur. Mais quand les Notes sont distribuées de la façon que j'appelle seconde manière, la Mesure se bat à trois temps; non pas à trois temps lents en mettant deux Noires sur chaque temps comme dans la Mesure de trois pour deux; mais à trois temps gais, pareils à ceux du Signe Binaire, en ne mettant qu'une Noire sur chaque temps, & faisant ainsi deux Mesures d'une, puis qu'il y a six Noires dans la Mesure.

Les Noires de cette Mesure, quand on la bat ainsi à trois temps reviennent encore aux pas de l'Homme dont j'ay tant

parlé; mais quand on ne la bat qu'à deux temps, les Notes passent beaucoup plus vite: car ces deux temps doivent être du moins aussi pressés que ceux du Signe binaire.

Pour le Signe de six pour huit $\frac{6}{8}$

Aux Pièces marquées du Signe de six pour huit, la Mesure se bat encore à deux temps, tout de même qu'en la première manière de six pour quatre, excepté seulement que les temps de six pour huit doivent aller une fois plus vite que ceux de six pour quatre, parce que la Mesure n'est composée que de six Croches, au lieu que l'autre est de six Noires; à cela près, ces deux Mesures n'ont aucune différence.

Les mouvemens qu'on fait de la main en battant la Mesure, ne doivent point être faits mollement; Ils doivent au contraire être marquez sensiblement & distinctement: & quoy qu'ils se fassent en l'air, il faut qu'il semble que l'on batte sur quelque chose selon le nom qu'on leur a donné. La main doit, pour ainsi dire, danser en les faisant, & représenter aux yeux une image de la cadence que l'oreille doit entendre; mais le premier temps de chaque Mesure doit être encore plus marqué que les autres. Les Musiciens appellent ce temps le *F R A P P É*, parce qu'en effet ceux qui battent la Mesure dans un Concert, ont coutume de frapper ce temps dans leur main, ou sur une table avec un papier roulé. On fait sentir ainsi le premier temps de la Mesure plus que les autres, parce que c'est toujours sur celui-là que la Cadence tombe dans un Air, & c'est pour en marquer la chute qu'on le frappe avec éclat. Mais comme il n'est pas possible de battre la Mesure de la main en jouant du Clavecin, il faut se remplir la tête de l'idée de ces mouvemens, afin de la battre en esprit, & de régler, sur cette Mesure qui se battra dans la tête, la Cadence des Pièces qu'on jouera.

Toutes les sortes de Mesures, dont nous venons de parler, ne sont pas d'un usage également fréquent.

Les plus ordinaires sont,

La Mesure } à deux temps *G R A V E S* ou *L E N T S*, marquée par le Signe mineur.
 } à deux temps *G A I S* ou *L E G E R S*, marquée par le Signe binaire.
 } à trois temps *L E G E R S*, marquée par le Signe trinaire.

C'est pour cela que quand les Musiciens parlent d'un Air à *D E U X T E M P S*, ils entendent toujours un Air marqué du Signe *M I N E U R* ou du *B I N A I R E*, & jamais un Air marqué du *Q U A T R E P O U R H U I T*, encore moins du *S I X P O U R Q U A T R E*, ny du *S I X P O U R H U I T*, quoy que ces derniers se battent aussi à deux temps.

Par la même habitude, quand ils parlent d'un Air à *T R O I S T E M P S* simplement, il faut entendre un Air marqué du Signe trinaire 3; mais quand ils disent *T R O I S T E M P S L E N T S*, cela signifie le trois pour deux 3

Pour ce qui est des Airs marquez des autres Signes, ils les nomment ordinairement par le nom de leur Signe. Ils disent, par exemple, un Air à *S I X P O U R Q U A T R E*, à *T R O I S P O U R H U I T*, &c. à moins que ces Airs n'ayent des noms particuliers qui les distinguent encore mieux que le Signe: car alors ils se servent de ces noms, & ils disent *U N E G I G U E*, *U N P A S S E P I E D*, &c.

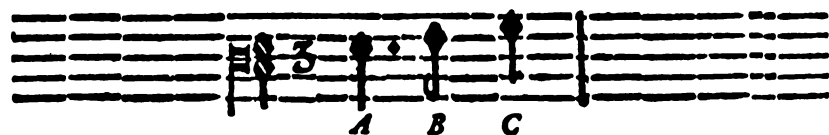
J'ay placé icy cette remarque, afin que le Lecteur entende ce que je voudray dire, lorsque dans la suite je me serviray de ces expressions; *U N A I R* à *D E U X T E M P S*, *U N A I R* à *T R O I S T E M P S*, ce que je vais faire, dès l'article suivant.

De quelques difficultez qui se trouvent dans la manière de battre la Mesure.

Il est bien aisé de battre la Mesure d'une Pièce, quand le nombre des Notes de chaque Mesure est égal au nombre des temps qu'il faut faire pour la battre; lorsque par exem-

ple dans une Pièce à trois temps, il y a toujours trois Noires dans la Mesure. Mais quand le nombre des Notes ne répond pas aux nombre des temps, & qu'il y a ou plus de Notes que de temps, ou plus de temps que de Notes; alors il est un peu plus difficile de les ajuster l'un avec l'autre. Ce n'est pas-là cependant la plus grande difficulté qui puisse arriver dans la manière de battre la Mesure. Ce qui embarrasse le plus les Personnes qui apprennent à battre, est quand il se trouve dans la Mesure des Notes composées qui anticipent d'un temps sur l'autre: C'est-à-dire des Notes, qui ayant rempli entièrement le temps sur lequel elles ont commencé, vont achever leur valeur sur la moitié ou le quart du temps qui suit. Il faut donner des Exemples de ces Notes, pour expliquer comment elles s'ajustent avec les temps.

Ceux qui ne savent pas chanter, doivent toucher de la main gauche les Notes qui suivent sur le Clavier, & battre la Mesure de la main droite.



La Note *A* se met, en battant le premier temps de la Mesure; mais comme elle vaut un temps & demi à cause qu'elle est pointée, on bat encore le second temps, avant que de la quitter. Après que le second temps est battu, on touche la Note *B* avant que de battre le troisième, parce que la Note *B* est pour le reste du second temps, dont la Note *A* n'a occupé que la moitié. Ensuite on bat le troisième temps sur la Note *C*.

AUTRE EXEMPLE.



On bat sur la Note composée *D*, le premier, le second & le troisième temps; & après que le troisième temps est battu, on touche la Note *E*, avant que de retomber sur le premier temps de la Mesure suivante.

La même chose d'une autre manière.



D E

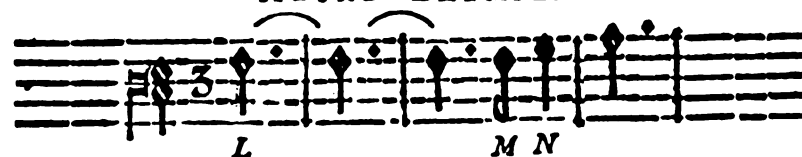
AUTRE EXEMPLE.



F G H I K

On bat le premier & le second temps sur la Note composée *F*; mais d'abord que le second temps est battu, on touche les trois Notes *G*, *H*, *I*, avant que de battre le troisième sur la Note *K*.

AUTRE EXEMPLE.



L

M N

La Note composée *L* vaut deux Mesures & un temps & demy; ainsi on bat sur elle la première & la seconde Mesure entières avec le premier & le second temps de la troisième; mais après que le second temps de cette troisième Mesure est battu, on touche la Note *M*, avant que de battre le troisième temps, lequel ne se bat qu'en touchant la Note *N*.

De la Sincopé.

Il y a une autre sorte d'anticipation, encore plus embarrassante, que celle dont nous venons de parler. C'est lorsqu'une Note commence à la moitié d'un temps, & finit à la moitié d'un autre. Ces sortes de Notes s'appellent **SINCOPE**S, ou les Mesures où elles se trouvent **MESURES SINCOPEES**; mais sans s'embarrasser du nom, il faut seulement remarquer que la Sincopé ne se trouve guère que dans la Mesure à deux temps, quoy qu'elle puisse être aussi quelquefois en d'autres, mais plus rarement. Pour se rendre cette Mesure sincopée facile à battre, il faut s'en former une autre idée, que celle qu'elle offre d'abord aux yeux. Et pour l'expliquer, j'en vais donner des Exemples.

EXEMPLE DE LA SINCOPE.**EXPLICATION.**

La Note blanche *P* est celle qui **SINCOPE**. Elle commence sa valeur à la moitié du premier temps de la Mesure où elle est, & la finit à la moitié du second. Pour battre cette Mesure, il faut frapper le premier temps sur la Note *O* ensuite toucher la Note *P*, & après l'avoir touchée & que la moitié de sa valeur est consumée, il faut lever le second temps. L'autre moitié de la Note *P* fait le commencement du second temps; lequel s'acheve en touchant la Note *Q*. Voilà comment se bat cette Mesure; mais en regardant la Note *P* comme si c'étoit deux Noires liées ensemble au lieu d'une

Blanche, on y aura plus de facilité; parce qu'on verra deux Noires à mettre sur chaque temps.

EXEMPLE.

La Sincopé se trouve plus souvent dans la Mesure à deux temps legers que dans celle à deux temps lents. Elle est quelquefois aussi dans la Mesure à quatre temps, & dans celle de quatre pour huit; mais elle ne se rencontre que tres rarement dans les autres. Quelque part où elle se trouve, elle s'exprime comme j'ay dit, en battant le temps à la moitié de sa valeur. Mais pour le faire avec plus de facilité, il faut diviser dans son esprit la Note qui sincopé en deux. Si c'est une Blanche, la regarder comme deux Noires liées, & si c'est une Noire, comme deux Croches.

EXEMPLE

Des Sincopes dans la Mesure à quatre temps, & dans celle de quatre pour huit.

Les Notes marquées d'une Etoile sont celles qui sincopent.



D U C L A V E C I N .

Manière dont il faut envisager ces Notes pour les ajuster sans peine sur les temps.



L'anticipation d'un temps sur l'autre, faite par le moyen de la Sincopé, ne se trouve guère, ainsi que j'en ay déjà remarqué, que dans la Mesure à deux temps; mais l'autre sorte d'anticipation faite par le moyen des Notes pointées, ou liées par une tenue, se trouve en toute sorte de Mesure. Je n'en ay cependant donné des Exemples que par la Mesure à trois temps. Mais qui entendra comment ces Notes ANTICIPANTES se battent dans la Mesure à trois temps, entendra sans peine comment elles se battent dans les autres; car en toute sorte de Mesure les Notes s'ajustent sur les temps de la même manière.

Pour comprendre en une seule idée tout ce que nous avons dit touchant les Mesures, nous remarquerons qu'elles se réduisent à trois sortes. La première comprend celles qui sont composées de quatre Notes; Sçavoir,

La Mesure { (MAJEURE, marquée par ce Signe..... C
 MINEURE, marquée par cet autre..... C
 BINAIRE, marquée par..... 2
 De QUATRE POUR HUIT, marquée par... $\frac{4}{8}$

La seconde sorte comprend celles qui sont composées de trois Notes; Sçavoir,

La Mesure { De TROIS POUR DEUX, marquée par... $\frac{3}{2}$
 TRINAIRE, marquée par..... 3
 De TROIS POUR HUIT, marquée par... $\frac{3}{8}$

La troisième sorte comprend celles qui sont composées de six Notes; Sçavoir,

La Mesure { De SIX POUR QUATRE, marquée par... $\frac{6}{4}$
 De SIX POUR HUIT, marquée par..... $\frac{6}{8}$

Après avoir distingué trois sortes de Mesures, on peut encore considérer dans chaque sorte en particulier la gradation des mouvemens, laquelle suit l'ordre où les Mesures sont rangées cy-dessus.

Le Signe MAJEUR assigne aux Pièces un mouvement grave & lent, expliqué aux pages précédentes, & qui étant bien entendu, explique tous ceux de la première espèce: car le Signe MINEUR leur donne le mouvement une fois plus vite que le majeur. Le BINAIRE une fois plus vite que le mineur, & le QUATRE POUR HUIT une fois plus vite que le binaire.

Dans la seconde espèce, le Signe de TROIS POUR DEUX marque aux Pièces un mouvement fort grave, & tout pareil en son espèce à celui du Signe majeur; ainsi qu'il est expliqué cy-devant. Le Signe TRINAIRE leur donne le mouvement une fois plus vite, & le TROIS POUR HUIT une fois plus vite que le trinaire.

Dans la troisième espèce, le Signe de SIX POUR QUATRE ordonne aux Pièces un mouvement fort gay, sur tout quand la Mesure se doit battre à deux temps; mais le SIX POUR HUIT leur donne le mouvement une fois plus vite, c'est-à-dire tres vite.

Voilà quelles sont les règles établies dans la Musique.

touchant le mouvement des Pièces ; mais voila de toutes les regles de cet Art, celles qui sont le moins observées par ceux qui le professent : Ce qu'on dit communément que les Peintres & les Poëtes prennent des licences, peut se dire aussi des Musiciens. Ceux-cy transgressent les regles de la Musique, comme les autres celles de la Peinture & de la Poësie. Mais c'est particulièrement dans ce qui regarde le mouvement des Pièces, que les Musiciens prennent des libertez contre leurs Principes. Tout Homme du Métier qui joit la Pièce qu'un autre a composé, ne s'attache pas tant à donner à cette Pièce le mouvement que l'Auteur a voulu marquer par le Signe qu'il a mis au commencement, qu'à luy en donner un qui satisfasse son goût ; & ce qui le porte à cela, est qu'il est persuadé, que quelque soin qu'il se donne, il ne sçauroit rencontrer que par hazard la véritable intention de l'Auteur : car il voit bien, si le Compositeur de cette Pièce a marqué par son Signe qu'on la doit joier gravement ou gayement, &c. mais il ne sçait pas précisément ce que ce Compositeur entend par GRAVEMENT ou GAYEMENT ; parce que l'un peut l'entendre d'une façon, & l'autre d'une autre. Pour sçavoir au juste la vraie signification des Signes, à l'égard du mouvement, il faudroit que tous les Musiciens se fussent assemblez, & que dans un Concert général, par une démonstration exposée aux yeux, ou plutôt aux oreilles de tous, ils fussent convenus de ce qu'on doit entendre par le mouvement du Signe majeur, par celui du Signe mineur & des autres. Après cela il n'y auroit plus d'ambiguité, au moins pour ceux qui auroient assisté à cette Assemblée, & les Signes seroient pour eux des marques certaines du mouvement des Pièces. Mais ce Concert si utile ne se pouvant faire, leur signification demeurera toujours confuse. Pour moy je l'ay fixée autant que j'ay pû dans cette Méthode, par la comparaison que j'ay donnée d'un Homme qui marche tantôt vite & tantôt lentement.

Mais ce que j'ay pû faire entendre par cette comparaison, n'est point encore assez positif : car quand j'ay dit que les Noires par lesquelles on regle le mouvement des Pièces, devoient avoir, en certaines Pièces que j'ay spécifiées, la durée des pas d'un Homme qui fait cinq quarts de lieüe dans une heure, la chose n'est pas pour cela décidée nettement ; parce que les Hommes n'étant pas tous de la même taille, un grand Homme marchera moins vite, pour faire cinq quarts de lieüe dans une heure, qu'un autre qui sera plus petit ; ainsi les pas du premier seront plus lents que ceux du second. Et quoy que ce que j'ay dit se doive entendre d'un Homme de moyenne taille, la Mesure que j'ay voulu donner par-là n'est toujours expliquée que confusément. Aussi n'ay-je pas tant prétendu par cette comparaison, donner la vraie Mesure de la durée des Noires, que j'ay songé à donner l'idée de l'égalité qu'elles doivent avoir ; ce qui est le plus essentiel du mouvement. Mais quand j'aurois expliqué positivement le mouvement de chaque Signe, ce qui ne se peut faire dans un Livre, ma décision ne seroit peut-être pas approuvée de tous les Maîtres. Tel pourroit trouver que j'aurois donné au Signe majeur par exemple un mouvement trop grave, & tel autre au contraire le trouveroit trop gay : car chacun suit son goût là-dessus, comme sur beaucoup d'autres choses. Les Musiciens cependant usent tous des mêmes termes : Ils appellent tous le mouvement du Signe majeur un mouvement LENT & GRAVE. Celui du Signe binaire & du Signe trinaire un mouvement GAY, & le reste des autres des mêmes noms que je leur ay donné en ce Chapitre ; mais quoy qu'ils usent tous du même langage, ils ne l'entendent pas tous de la même façon. L'expérience s'en fait tous les jours par ceux qui mettent sur le Clavecin des Airs d'Opera, sans avoir entendu comment on les joit à l'Opera : car ils donnent à ces Airs le mouvement qu'ils croient leur être propre, & qu'ils

qu'ils ont réglé sur le Signe qui le marque : Et allant ensuite à l'Opera, ils entendent jouer ces Airs d'un autre mouvement que celui qu'ils leur ont donné. Les Signes ne marquent donc le mouvement des Pièces que très imparfaitement ; & les Musiciens qui en sentent le défaut, ajoutent souvent au Signe dans les Pièces qu'ils composent, quelque'un de ces mots, LENTEMENT, GRAVEMENT, LEGEREMENT, GAYEMENT, VÎTE, FORT VÎTE, & semblables, pour suppléer par-là à l'impuissance du Signe, à exprimer leur intention.

Cette signification peu déterminée des Signes, est un défaut dans l'Art dont les Musiciens ne sont pas garans, & qu'il faut leur pardonner sans difficulté ; mais ce dont on pourroit les reprendre avec quelque raison, est que souvent le même Homme marque du même Signe, deux Airs d'un mouvement tout différent : comme par exemple, M^r de Lully, qui fait jouer la reprise de l'ouverture d'Armide très vite, & l'Air de la page 93. du même Opera très lentement, quoy que cet Air & la reprise de l'ouverture soient marquez tous deux du Signe de six pour quatre ; qu'ils ayent l'un & l'autre six Noires dans la Mesure, & distribués de la même sorte. Je ne prétens pas pour cela condamner M^r de Lully ; Il a pû prendre cette licence, puis que son Art le luy permettoit ; mais je voudrois que les Musiciens corrigeassent entre eux cette imperfection dans la Musique qui fait que la théorie est démentie par la pratique.

Mais la liberté que se donnent les Musiciens de transgresser leurs propres regles, va encore plus loin que je ne viens de le montrer : Elle va jusqu'à ne pas marquer les Pièces de leur véritable Signe. Tous nos Maîtres de Clavecin ne mettent aux Courantes que le Signe de triple simple 3, au lieu qu'ils devraient y mettre le Signe de triple double 6, puis que la Mesure est composée de trois Blanches, & non

pas de trois Noires. Il est vray qu'il y a des Courantes dont la Mesure se peut battre à trois temps legers en faisant deux Mesures d'une ; & il semble que c'est-là ce que ces Maîtres veulent signifier, quand ils ne les marquent que du triple simple ; mais de quelque façon qu'ils puissent l'entendre, c'est toujours aller contre la regle : car s'ils veulent qu'on batte ces Pièces à trois temps legers, ils doivent couper les Mesures en deux ; & s'ils prétendent qu'on les doit battre à trois temps lents, il faut donc qu'ils les marquent du triple double.

De tout cecy je conclus que, puisque dans la Musique on est si peu exacte à observer les regles des Signes & des mouvemens, le Lecteur qui étudie icy les principes du Clavecin, ne doit pas beaucoup s'arrêter à tout ce que j'ay dit sur cette matière ; qu'il peut user du privilege des Musiciens, & donner aux Pièces tel mouvement qu'il luy plaira, sans avoir que très peu d'égard au Signe qui le marque ; pourvu qu'il ne choisisse pas pour une Pièce un mouvement directement opposé à celui que demande le Signe, ce qui pourroit ôter la grace de la Pièce ; mais que celui qu'il choisira luy convienne, & la fasse valoir. Observant sur tout ce que les Musiciens appellent la Mesure ; c'est-à-dire la Cadence de la Pièce : Ce qui consiste à passer les Notes d'une même valeur avec une grande égalité de mouvement, & toutes les Notes en général avec égalité de proportion : car soit qu'on joue une Pièce vite, ou qu'on la joue lentement, on doit toujours luy donner la cadence qui en est l'ame, & la chose dont elle peut le moins se passer.

Cette égalité de mouvement que nous demandons dans les Notes d'une même valeur ne s'observent pas dans les Croches, quand il y en a plusieurs de suite. On a coûtume d'en faire une longue & une brève successivement, parce que cette inégalité leur donne plus de grace. Si le nombre des Croches qui se suivent sans interruption est pair, la pre-

mière est longue, la seconde brève, la troisième longue, la quatrième brève; ainsi du reste jusqu'au bout, quand il y en auroit cent de suite: Si le nombre en est impair, la première au contraire est brève, la seconde longue, la troisième brève, la quatrième longue, la cinquième brève, &c. jusqu'au bout. Une Croche seule est toujours brève, mais dès qu'il y en a deux de suite la première est longue, parce que le nombre est pair, & la seconde brève.

Cependant cette inégalité de plusieurs Croches de suite, ne s'observe pas dans les Pièces dont la Mesure est à quatre temps; comme par exemple dans les Allemandes, à cause de la lenteur du mouvement. Alors l'inégalité tombe sur les doubles Croches, s'il y en a.

Dans les Pièces dont la Mesure est à trois temps lents, s'il se trouve plusieurs Noires de suite, on les inégalise comme les Croches. Voyez dans Phaëton un Duo chantant, dont les Paroles sont : *Hélas ! une chaîne si belle*. Hors de ces occasions, toutes les Notes d'une même valeur se passent également.

Quand on doit inégaliser les Croches ou les Noires; c'est au goût à décider si elles doivent être peu ou beaucoup inégales. Il y a des Pièces où il sied bien de les faire fort inégales, & d'autres où elles veulent l'être moins. Le goût juge de cela comme du mouvement.

Avant de finir ce Chapitre, il sera bon de remarquer que ce que nous avons dit, quelques pages plus haut, *Que chaque Mesure d'une Pièce contenoit un nombre égal de Notes par rapport à la valeur*, se doit entendre, supposé que la Pièce ne change point de Mesure: car il y a des Pièces qui ne gardent pas la même depuis le commencement jusqu'à la fin. Elles commencent quelquefois par la Mesure à deux temps, & dans le milieu elles prennent celle à trois, ou une autre; ou ayant eû la Mesure à trois au commencement, elles finiront par celle à deux; souvent même une Pièce

change trois ou quatre fois de Mesure. Il y a peu d'ouvertures d'Opera qui ne le fasse trois fois, & dans le récitatif elle varie à tout moment. Ce changement de Mesure est plus rare dans les Pièces de Clavecin que dans les Airs d'Opera; mais quelque part où il se trouve, il se marque par un nouveau Signe mis dans l'endroit où la Pièce doit changer.

E X E M P L E.



Les Opera sont tous pleins de ces sortes d'Exemples, ainsi je n'en donneray pas davantage; mais je feray encore remarquer qu'il y a de certaines Pièces dont la première & la dernière Mesure ne sont pas entières, & n'en valent qu'une à elles deux. Ces Pièces-cy sont plus ordinairement à deux temps qu'autrement. La première Mesure n'a que deux Noires ou leur valeur, & la dernière a les deux autres; où la première n'en ayant qu'une, la dernière en aura trois. Mais de quelque Signe qu'une Pièce soit marquée, s'il manque quelque chose à la première Mesure pour être entière, le reste est toujours dans la dernière, & l'une & l'autre jointes ensemble n'en font qu'une

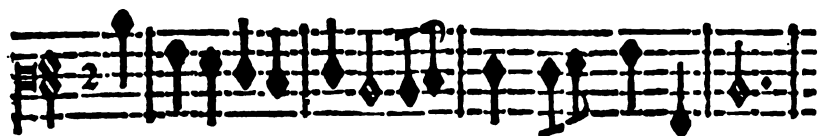
E X E M P L E

Des Pièces où la première Mesure n'est pas entière.

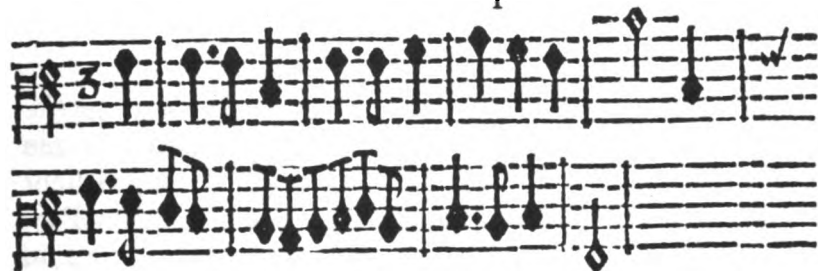
A deux Temps lents.



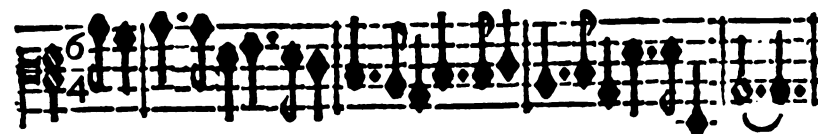
A deux Temps gais.



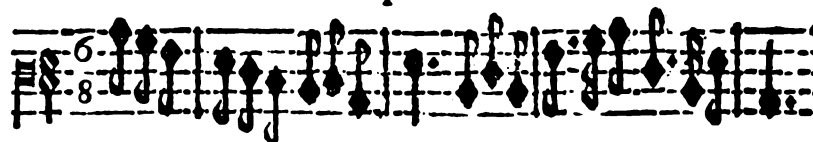
A trois Temps.



A six pour quatre.



A six pour huit.



Quand ces sortes de Pièces commencent par une demie Mesure . comme icy l'Exemple a deux temps lents , & celuy à six pour huit , si la Mesure se bat à deux temps comme en ces mêmes Exemples , on doit commencer à battre par le temps qui leve , & non par celuy qui frappe , ainsi qu'on fait dans les autres Pièces . Mais si la Pièce commence par un quart ou un tiers de Mesure , ou quelque chose de moins , comme dans les trois autres Exemples . Alors on ne commence à battre que sur la première Note de la première Mesure entière . Ce qui précède se joue ou se chante en tenant la main en l'air , toute prête à tomber sur le premier temps de cette Mesure . Les Allemandes , les Courantes , les Gigues , les Rigaudons & les Bourées , sont des Pièces de cette dernière espèce .

C H A P I T R E I X .

D E S P A R T I E S .

AN CIENNEMENT la Musique n'étoit point telle que nous la pratiquons aujourd'huy . Ce n'étoit qu'un chant tout seul , accommodé au sens & à la cadence des Vers qu'on chantoit ; & les Instruments dont on jouoit , n'en faisoient pas plus qu'une voix seule . Maintenant l'usage est d'accorder plusieurs Parties ; c'est-à-dire plusieurs sons ensemble : & ce mélange de plusieurs sons d'accords les uns avec les autres , est ce qui s'appelle HARMONIE . Cette

dernière sorte de Musique est beaucoup plus parfaite que la première ; car elle la contient toute entière , avec tout ce qu'elle peut avoir de beau , & y ajoute de plus l'harmonie des Parties , sans lesquelles à mon sens , la Musique n'est pas Musique . Il y a des Instruments qui conservent la coutume . ancienne , & sur lesquels on ne peut jouer qu'une Partie . Tels sont les Flûtes , les Haut-Bois , les Violons , &c . Mais le Clavecin a cet avantage , qu'on y peut

joüir plusieurs Parties à la fois, & qu'un Homme y peut faire à luy seul un petit Concert.

Le nombre des Parties de la Musique n'est pas limité. On peut composer des Pièces à six, sept, huit Parties, & même davantage. Cependant on les réduit d'ordinaire à quatre, auxquelles on donne les noms qui suivent. La plus basse s'appelle **BASSE**, la plus haute **DESSUS**, la plus proche du Dessus **HAUTE-CONTRE**, & la plus proche de la Basse **TAILLE**. En voicy l'ordre.

Dessus.
Haute-Contre.
Taille.
Basse.

Quand on compose à cinq Parties, la cinquième s'appelle **QUINTE**, & se met entre la Taille & la Basse en cette ordre.

Dessus.
Haute-Contre.
Taille.
Quinte.
Basse.

Si on compose à six, sept ou huit Parties, alors on ne distingue par leur nom que le **DESSUS** & la **BASSE**. Les autres Parties qui pourroient avoir aussi chacune un nom particulier, ne sont comprises que sous le nom général de **PARTIES DU MILIEU** ou de **PARTIES** simplement.

A V I S.

Le mot de Portée, employé dans l'article suivant, n'étant pas connu de tout le monde, j'ay crû en devoir donner l'interprétation avant que de m'en servir. On ap-

pelle Portée les cinq lignes parallèles qui forment les degrés des Notes, ce que nous avons nommé au commencement l'Echelle de la Musique. Lorsque ces cinq lignes sont répétées six fois dans une page, le papier qui les contient se nomme Papier à six portées. Si elles y sont huit ou douze fois, on le nomme Papier à huit ou à douze portées; ainsi du reste.

Pour la Tablature du Clavecin, on divise dans chaque page les **PORTÉES** deux à deux. On range dans la Portée supérieure **LE DESSUS**, & les Parties qui en approchent le plus; & dans la Portée inférieure **LA BASSE**, & les Parties qui s'approchent d'elle, les élevant toutes les unes au dessus des autres en ligne perpendiculaire, comme on le voit dans l'Exemple suivant.

Les Parties rangées dans la Portée supérieure se touchent de la main droite, & se nomment sans distinction **LES DESSUS** en général. Celles de la Portée inférieure se touchent de la main gauche, se nommant aussi en général & sans distinction **LES BASSES**.

Cependant le vray **DESSUS** d'une Pièce est toujours la partie la plus élevée de celles qu'on touche de la main droite; & la vraye **BASSE** la partie la plus basse de celles qu'on touche de la main gauche.

Il n'y a rien de plus irrégulier que les Pièces de Clavecin, pour ce qui regarde les Parties. Une même Pièce en a tantôt quatre, tantôt six, tantôt deux, tantôt trois, tantôt huit, &c. Cette irrégularité est du génie de l'Instrument, & c'est en elle que consiste un des plus grands agréments des Pièces.

D U C L A V E C I N .

29

Petite Pièce pour servir d'Exemple de tout ce qui vient d'être dit , touchant les Parties.

The musical score consists of four staves. The first two staves are labeled 'DESSUS, main droite.' and 'BASSES, main gauche.' respectively. They show a piece starting with a binary time signature (two vertical lines). The first staff has a treble clef and the second has an alto clef. The last two staves are also labeled 'DESSUS, main droite.' and 'BASSES, main gauche.' and show a change in the number of parts, with some parts dropping out.

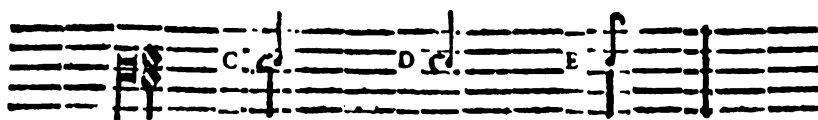
Mais comme nous avons dit au Chapitre précédent, que le Signe binaire ne vouloit dans la Mesure que quatre Noires ou leur valeur ; le Lecteur pourra être surpris d'en trouver davantage dans les Mesures de la petite Pièce cy-dessus : Mais il faut sçavoir que quand on dit quatre Noires dans la Mesure, c'est-à-dire quatre Noires à chaque Partie. Y ayant donc aux Pièces de Clavecin plus d'une Partie dans une Mesure, il doit y avoir aussi plus de quatre Noires : Cependant il n'y a pas toujours autant de fois quatre Noires à la Mesure, qu'il y a de Partie l'une sur l'autre en

quelques endroits ; parce que , comme j'ay dit, toutes les Parties d'une Pièce ne sont pas continuées regulièrement, depuis le commencement jusqu'à la fin , & que celles du milieu s'ajoutent ou se retranchent à la volonté du Compositeur, selon que la disposition du Dessus & de la Basse le permet. Ainsi pour le Dessus & la Basse , ils ont toujours regulièrement le nombre de Notes que demande le Signe ; mais pour les autres Parties, elles entrent ou sortent de la Mesure, en grand ou en petit nombre sans égard à la regularité, pour former seulement des Accords en quelques endroits, comme le demande le génie du Clavecin.

Si vous examinez la petite Pièce précédente, vous trouverez qu'elle commence d'abord par un Accord de six Parties ; mais que dès le second temps de la première Mesure, deux Parties de celles qu'on touche de la main droite quittent ; & qu'à la seconde Mesure les Basses perdent aussi une de leurs Parties, le tout se réduisant à trois en cet endroit-là, pour en reprendre cependant quatre dès l'Accord suivant, & pour redevenir ensuite à deux seulement, au second temps de la troisième Mesure. C'est ainsi que les Pièces de Clavecin sont irregulières dans le nombre de leurs Parties, ce qui leur convient cependant mieux qu'une exacte continuation de chacune.

Les Notes qui ont deux queues comme dans l'Exemple cy-devant *A* & *B*, signifient que deux Parties se rencontrent à faire le même ton en cet endroit-là.

Quelquefois ces Notes à double queue ont aussi double tête, & sont tout ensemble *BLANCHE & NOIRE C*, ou *RONDE & NOIRE D*, ou *CROCHE & NOIRE E*, &c. Alors on regle leur durée sur leur valeur la plus considérable ; gardant une *RONDE & NOIRE* aussi long-temps qu'une *RONDE SIMPLE* : une *BLANCHE & NOIRE* comme une *BLANCHE SIMPLE* : une *NOIRE & CRUCHE* comme une *NOIRE SIMPLE*, &c.

Exemple des doubles Notes.

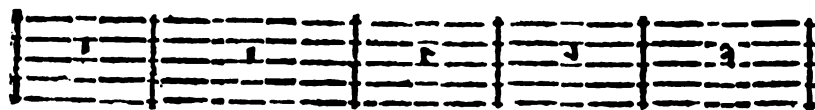
Mais quoy qu'on garde une double Note autant que le

demande sa valeur la plus considerable , on n'attend pas néanmoins que cette valeur plus considerable soit expirée pour toucher la Note qui la suit. On touche au contraire cette Note suivante, aussi-tôt que la valeur la moins considerable de la double Note est expirée.

C H A P I T R E X.

D E S P A U S E S.

LES PAUSES sont des figures ou caractères, qui servent à marquer les silences qu'il faut quelquefois observer en certaines Parties des Pièces, & quelquefois en toutes les Parties. Mais comme tout se regle en Musique sur le Temps, les silences ont une certaine durée, déterminée par les figures qui les marquent, après laquelle on recommence à jouer ou à chanter. Or comme il y a cinq sortes de Notes, il y a aussi cinq sortes de Pausés; parce que la durée des Pausés se mesure sur la durée des Notes.

Noms & démonstration des Pausés.

Pause, demy Pause, Soupir, demy Soupir, quart de Soupir.

La Pause & la demy Pause, étant semblables en figure, on ne connoitroit peut-être pas leur difference sans en être averti. Elle ne consiste qu'en ce que la Pause est attachée par le haut, & la demy Pause par le bas, ou pour le dire d'une autre façon, qu'en ce que la Pause est toujours sous

une ligne, & la demy Pause toujours dessus. Les Soupirs demis & quarts ne sont attachez à rien, & leur difference se remarque par leur figure.

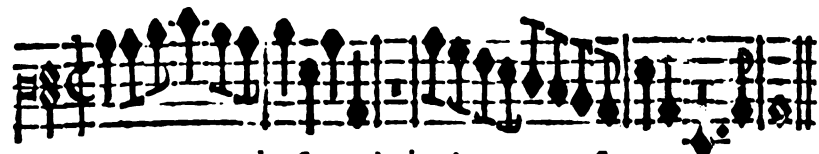
La Pause nommée PAUSE, vaut une Ronde; c'est-à-dire qu'elle marque un silence, qui doit durer autant de temps qu'on en employe à exprimer une Ronde. La DEMY PAUSE vaut une Blanche; le SOUPIR une Noire, le DEMY SOUPIR une Croche, & le QUART DE SOUPIR une double Croche.

Comme on joue plusieurs Parties à la fois sur le Clavecin, les Personnes qui ne sont pas du Métier ne s'apperçoivent jamais qu'il y ait des Pausés dans les Pièces, parce qu'il est rare qu'il y en ait dans toutes les Parties; & que lorsque l'une garde le TACET, il y en a toujours quelqu'autre qui parle; mais quoy que les Pausés ne se sentent presque point, il ne faut pas laisser de les observer fort exactement; & qui y manqueroit romproit l'Accord & l'Harmonie de la Musique.

La première chose qu'il faut faire, quand on trouve des Pausés dans une Mesure, est d'examiner dans quelle Partie elles sont, ensuite dans quel temps, & enfin ce qu'elles valent.

EXEMPLE

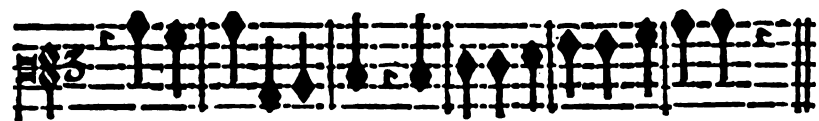
De l'usage de la Pause.



De l'usage de la demy Pause.



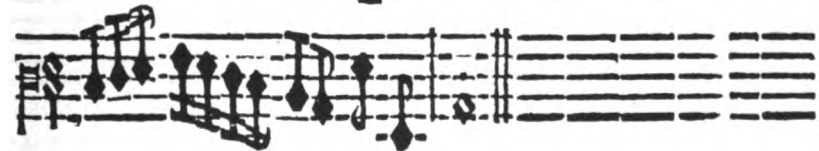
De l'usage du Soupir.



De l'usage du demy Soupir



De l'usage du quart de Soupir.



Quoy-que nous ayons déterminé la valeur de la Pause à une Ronde, & celle de la demy Pause à une Blanche, elles changent néanmoins de valeur l'une & l'autre, selon le caractère des Pièces où elles sont employées; l'usage étant de faire toujours servir la Pause à marquer un silence d'une Mesure jùitement, de quelque espèce que soit la Mesure; & la demy Pause un silence d'une demy Mesure, de quelque espèce aussi qu'elle soit: Ainsi dans les Pièces dont la Mesure contient plus de la valeur d'une Ronde, la Pause y vaut aussi plus d'une Ronde, & la demy Pause plus d'une Blanche; & dans celles dont la Mesure contient moins que la valeur d'une Ronde, la Pause y vaut moins qu'une Ronde, & la demy Pause moins qu'une Blanche.

Voyez cy-devant, dans la Demonstration des Mesures, celles qui contiennent plus d'une Ronde, & celles qui contiennent moins.

Mais remarquez, que la demy Pause n'entre jamais dans une Mesure triple, excepté dans celle qu'on appelle TRIPLE DOUBLE, où elle vaut non une demy Mesure, comme dans celles à deux ou à quatre temps; mais un tiers de Mesure, c'est-à-dire une Blanche, qui est la valeur que nous luy avons donné d'abord.

Mais l'Exemple cy-devant de l'USAGE DES PAUSES, n'étant donné que par une Partie seulement pour être plus aisé à concevoir; nous en ajouterons icy un autre à plusieurs Parties, selon la forme des Pièces de Clavecin.

E X E M P L E

De l'usage des Pauses dans les Pièces du Clavecin.

The first part of the example consists of six staves of music. The first staff shows a melodic line with several eighth and sixteenth notes, followed by a half rest. The second staff shows a similar melodic line with a half rest. The third staff shows a melodic line with a half rest. The fourth staff shows a melodic line with a half rest. The fifth staff shows a melodic line with a half rest. The sixth staff shows a melodic line with a half rest.

Les Pauses le plus en usage dans les Pièces de Clavecin sont, LE SOÛPIR, & LE DEMY SOÛPIR ; les trois autres n'y entrent pas si fréquemment.

Les Pauses sont plus souvent dans les Parties du milieu que dans le Dessus, ny dans la Basse ; & plutôt dans les Parties de la main gauche, que dans celles de la main droite.

Quoy qu'une demy Pause soit égale en valeur à deux Souûpirs, on ne la met jamais dans la Mesure à trois temps pour y marquer un silence de deux temps, & l'on y met toujours deux Souûpirs.

Il en est de même de la Mesure à trois Croches, où un silence de deux tiers de la Mesure se marque par deux demy Souûpirs, & non par un Souûpir.

Au contraire, dans la Mesure à deux ou à quatre temps, c'est-à-dire dans les Mesures qui contiennent quatre Noires, un silence d'une Blanche ou de deux Noires, se marque toujours par une demy Pause, & jamais par deux Souûpirs.

Deux Souûpirs dans une Mesure à trois temps, ne marquent un silence de deux temps, que lorsqu'ils sont l'un à côté de l'autre *F* : car s'ils sont l'un au dessus de l'autre *G*, ils ne passent que pour un, signifiant seulement que le même silence d'un temps s'observe en deux Parties à la fois, De même que plusieurs Notes ne passent que pour une à l'égard du temps quand on les doit toucher ensemble.

The second part of the example consists of a single staff of music. It shows a melodic line with several eighth and sixteenth notes, followed by a half rest.

La regle précédente s'applique à toutes les Pauses, & à toutes

toutes les Notes qui peuvent entrer dans la construction d'une Pièce de Clavecin.

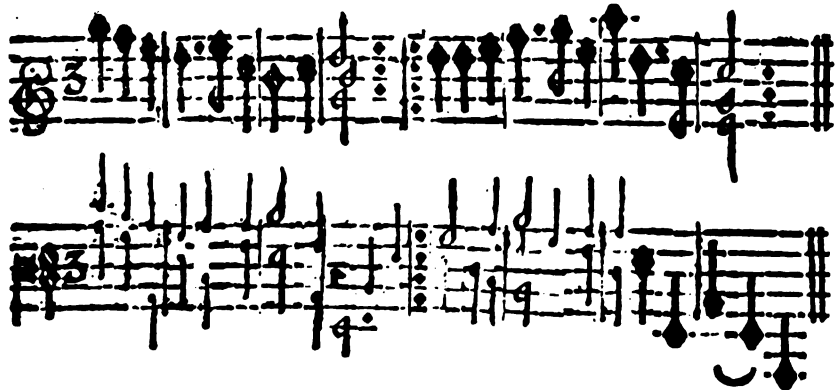
Les Pausés tiennent dans les Mesures la place des Notes, & composent avec elles la valeur que demande le Signe :

Ainsi deux Soupirs & une Noire sont comme trois Noires. Une Blanche & une demy Pausé sont comme deux Blanches, &c.

C H A P I T R E X I .

D E L A D O U B L E B A R R E .

CH A Q U E Pièce de Clavecin se divise ordinairement en deux ; & la coûtume est de jouer deux fois de suite, la première moitié , & deux fois aussi la seconde : C'est ainsi , comme la plupart du monde sçait, que se partagent toutes les Chançons. Ce qui marque la moitié dans une Pièce est une **D O U B L E B A R R E** à la fin de la Mesure pointée dans les espaces des lignes *A*.



Cependant la double Barre n'est pas toujours à la fin d'une Mesure : elle est quelquefois à la moitié ou aux trois quarts. En quelque temps de la Mesure qu'elle soit , elle marque toujours la division de la Pièce.

La seconde moitié d'une Pièce s'appelle la **R E P R I S E**

Mais il y a des Pièces qui ne se divisent pas en deux seulement , & qui sont partagées en divers Couplets. Telles sont les **C H A C O N N E S** & les **P A S S A C A I L L E S**. Chaque Couplet se joue deux fois ; & la fin d'un Couplet est marquée par une double Barre. Souvent aussi les Couplets sont écrits deux fois de suite, & alors on ne met point de double Barre à la fin. Les Pièces qui sont sans double Barre, se jouent depuis le commencement jusqu'à la fin sans rien reprendre ; parce que ce qui se doit répéter est écrit deux fois. Les Maîtres en composant ces sortes de Pièces écrivent deux fois chaque Couplet , lorsqu'ils veulent qu'il y ait quelque différence entre la première & la seconde fois ; comme dans la Chaconne de Phaëton , & la Passacaille d'Armide. Mais si la seconde fois est semblable à la première, ils ne se donnent pas la peine d'écrire les Couplets deux fois ; ils en marquent seulement la répétition par une double Barre. La double Barre est en Musique ce qu'est le mot de **B I S** dans les Chançons qui ne sont point notées. Car ce mot **B I S** étant mis à la fin de quelque Vers, signifie qu'il le faut recommencer ; mais quand ce qui se répète est écrit deux fois, on ne met point le mot de **B I S**.

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

D U R E N V O Y .


IL y a un autre Signe qui marque la répétition aussi-bien que la double Barre. Ce Signe s'appelle R E N V O Y , & est fait de cette sorte †.

Quand ce Signe est dans une Pièce, il y marque qu'après avoir joué la Pièce entièrement; c'est-à-dire deux fois

la première moitié & deux fois la seconde, il faut encore répéter une fois ce qui se trouve depuis l'endroit où ce Signe est marqué jusqu'à la fin de la Pièce. On en voit un Exemple dans la Gavotte qui est à la fin de ce Livre.

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

D U G U I D O N E T D U R E N V O Y .

LE Guidon est une figure faite ainsi , laquelle se met dans la Tablature au bout d'une portée, pour indiquer par sa position par quelle Note commence la portée suivante. Car si ce Guidon est placé sur le degré de l'U † au bout de la première portée, il signifie que la première Note de la seconde portée est un Ut, &c. Voyez en des Exemples, dans les Pièces qui sont cy-après, & dans tous Livres de Musique. C'est la tête du Guidon qui marque & non la queue, qui se tire en haut à l'aventure: Mais souvenez-vous, que dans la Tablature du Clavecin, la seconde portée n'est pas la suite de la première, & que celle-cy répond à la troisième; Ainsi les Guidons qui sont au bout de la première portée, n'indiquent pas les premières Notes de la seconde, mais celles de la troisième; & par la même raison, les Guidons de la seconde portée indiquent les premières Notes de la quatrième.

Le Guidon se met quelquefois avec le Renvoy, pour

marquer plus précisément à quelle Note il faut reprendre, quand il y a quelque chose à recommencer dans une Pièce, hors le cas des répétitions ordinaires. Exemple cy-après, dans la Gavotte.

On trouve souvent à la fin de la première & de la seconde moitié d'une Pièce, ces mots abrégés P R E F O I S , S E C F O I S , ou ainsi 1^e F O I S , 2^e F O I S ; ces mots marquent la différence qu'il doit y avoir entre la première & la seconde répétition du Couplet, qui consiste en ce que la première fois on joue la Mesure où il y a 1^e F O I S , & toutes celles qui la suivent, jusqu'à celle où il y a 2^e F O I S & que la seconde fois on faute cette Mesure où il y a 1^e F O I S , & celles qui la suivent, jouant au lieu d'elles celles où il y a 2^e F O I S . La Gavotte sert encore d'Exemple à cecy.

Dans les Opera, ces différences ne se marquent point par ces petits mots; mais il n'est pas question icy des Opera. Je n'enseigne en ce Livre que la Tablature du Clavecin.

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

D E S F E I N T E S E N G E N E R A L.

Les Feintes sont des figures inventées dans la Tablature, pour changer le Ton naturel de certaines Notes en un autre Ton. Il y a trois sortes de Feintes; le Diéze, le Bémol, & le Béquarre. Le Diéze élève le ton

de la Note qu'il accompagne. Le Bémol au contraire l'abaisse, & le Béquarre le relève; mais chacun des trois demande une explication particulière.

C H A P I T R E X V.

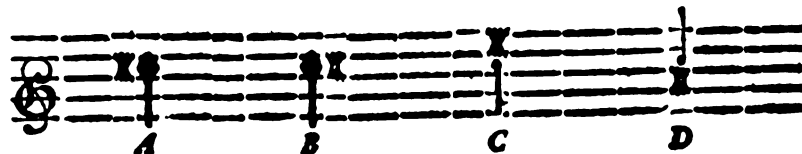
D U D I E Z E.

Lors qu'une Note est accompagnée d'un Diéze, qui est une figure faite ainsi ✱, comme il en change le ton, cette Note ne se prend plus parmi les Touches noires du Clavier, contre ce qu'enseigne le Chapitre III. mais elle se prend parmi les blanches, en la manière qui suit.

Si dans la Tablature un U r est marqué d'un Diéze A, il ne faut pas pour l'exprimer toucher la Touche noire U r qui répond à cette Note, mais sa voisine blanche U r ✱, qui dépend d'elle en quelque sorte, servant pour elle en ces occasions. Voila le changement qu'apporte le Diéze à la Note qu'il accompagne. Voila de quel usage sont les Touches blanches dans le Clavier. Voila pourquoy elles ont les mêmes noms que les noires, & pourquoy j'ay mis dans la figure du Clavier les caracteres qui sont dessus.

Remarquez que le Diéze se met toujours devant la Note pour laquelle il sert A, & jamais après B. Quelquefois on le met dessus C, & quelquefois dessous D. Toutes les

fois donc que parmi plusieurs Notes il se trouve un Diéze entre mêlé, il marque toujours pour la Note qui le suit, & jamais pour celle qui le précède. Quand il est dessus ou dessous, il n'y a pas d'ambiguité; mais on le met plus rarement de cette manière, & il est presque toujours devant.



Lorsque dans la Tablature une Note est accompagnée d'un Diéze, s'il suit plusieurs Notes en même degré, & sans interruption E, cy-après, ce Diéze-là les domine toutes, & il les faut toucher comme si chacune en particulier étoit marquée d'un Diéze. Mais si la suite en est interrompue par une Note qui change de degré F, le Diéze ne domine

que celles qui précèdent la Note qui change, & non pas celles qui la suivent; quoy que celles qui suivent soient sur le même degré que celles qui précèdent G.



CHAPITRE XVI.

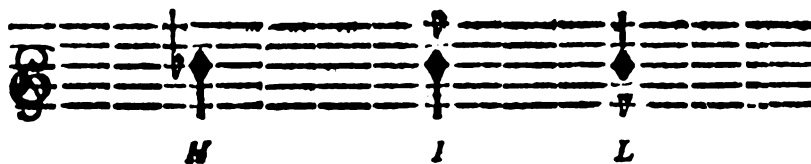
DU BÉMOL.

ON a pû remarquer dans la figure du Clavier cy-devant, que ce sont les trois Touches blanches U T, F A, S O L, qui sont caractérisées par le Diéze, ce qui vient de ce que dans la Tablature les trois Notes U T, F A, S O L, sont bien plus souvent accompagnées du Diéze que les autres. Il arrive néanmoins quelquefois, que d'autres Notes le sont aussi, mais c'est beaucoup plus rarement, & nous réservons d'en parler en un autre endroit. *Voyez les Remarques.*

Le Bémol a comme le Diéze certaines Notes qui luy sont particulières, & auprès desquelles il se trouve plus souvent qu'ailleurs, quoy que par occasion il en puisse encore accompagner d'autres. Les Notes ordinaires au Bémol sont le S I & le M I. Sa figure est celle qui suit ♭. Je l'ay mise dans la représentation du Clavier sur les deux Touches blanches M I, S I.

Lorsque dans la Tablature un Si se trouve accompagné d'un Bémol H, cy-après, il ne faut pas pour exprimer cette Note toucher la Touche noire S I qui luy répond; Mais la Touche blanche sa voisine S I ♯, ainsi que nous l'avons dit du Diéze.

Le Bémol comme le Diéze, se met ordinairement devant la Note qu'il accompagne H, quelquefois dessus I, ou dessous L, mais jamais après.



Les regles du Bémol & du Diéze sont précisément les mêmes: Ainsi lors qu'après une Note marquée d'un Bémol il en suit plusieurs autres en même degré & sans interruption M, cy après, le Bémol les domine toutes, & il faut les toucher comme si chacune en particulier étoit accompagnée d'un Bémol. Mais si la suite en est interrompue par une Note qui change de degré N; le Bémol ne domine que celles qui précèdent la Note qui change, & non pas celles qui la suivent; quoy que celles qui suivent soient sur le même degré que celles qui précèdent O.



Quand après une Note marquée d'un Diéze P, cy-après, il en suit une autre en même degré, marquée d'un Bémol Q, le Bémol signifie en cette occasion que le Diéze de

D U C L A V E C I N .


37

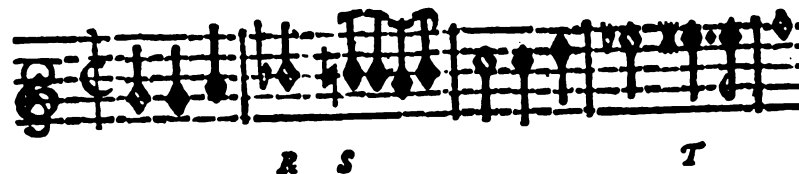
la Note *P* ne domine plus la Note *Q*, contre ce qu'enfeigne le Chapitre du Diéze, & qu'il faut toucher cette Note *Q*, & toutes celles qui la pourroient suivre en même degré, sur sa Touche noire & non sur sa blanche, comme on a fait la Note *P*.



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

D U B É Q U A R R E .

LE Béquarre est une figure faite ainsi , laquelle sert en des occasions pareilles à celle dont nous venons de parler tout à l'heure; c'est-à-dire que lorsqu'après une Note marquée d'un Bémol *R*, il en suit une autre en même degré marquée d'un Béquarre *S*. Le Béquarre n'est-là que pour signifier que le Bémol de la Note *R* ne domine plus la Note *S*, contre ce qu'enfeigne le Chapitre du Bémol, & qu'il faut toucher cette Note *S*, & toutes celles qui la pourroient suivre en même degré, sur sa Touche noire & non sur sa blanche, comme on en fait la Note *R*.



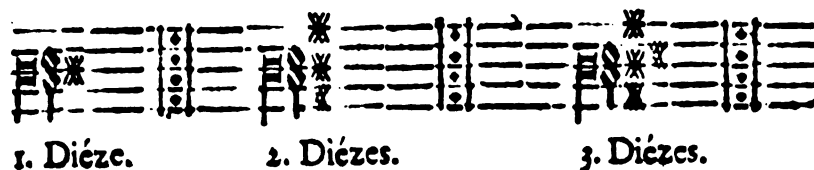
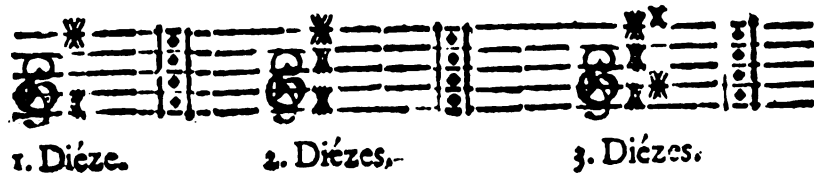
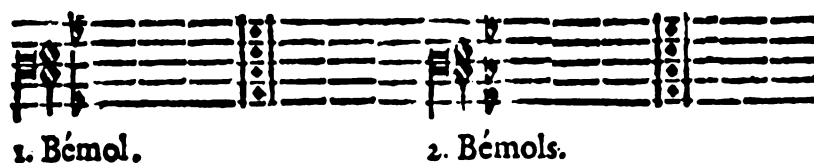
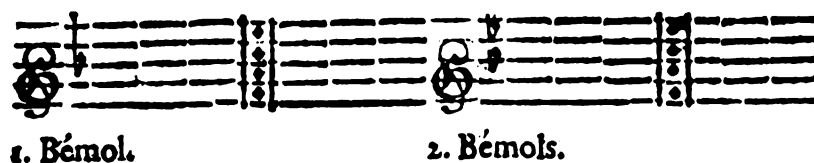
Au lieu du Béquarre on met quelquefois un Diéze *T*, *cy dessus*, & le Diéze alors a la même signification que le Béquarre.

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

D E S P I E C E S T R A N S P O S E E S .

IL y a des Pièces qu'on appelle *TRANSPOSEES*, & ce sont celles dont les clefs sont accompagnées de plusieurs Diézes, ou de plusieurs Bémols, de la manière que l'expose l'Exemple qui suit. *Voyez les Remarques.*

EXEMPLE DES TRANSPOSITIONS.

Transposition par Diéze.*Transposition par Bémol.*

Quoy que les regles du Diéze & du Bémol soient les mêmes, & que ce qu'il y a à dire de l'un convienne aussi à l'autre, nous les traiterons cependant séparément, afin d'éviter l'embarras qui pourroit naître de la double application des regles. Pour commencer par la Transposition par Diéze, nous dirons

Qu'il y a sept degrez de Transposition; c'est-à-dire, que

les clefs peuvent être accompagnées d'un, de deux, de trois Diézes, jusqu'au nombre de sept: mais il est rare qu'elles soient accompagnées de plus de trois.

Deux Diézes auprès des clefs ne passent que pour un, quand ils sont placez tous deux sur des degrez de Notes qui portent le même nom, comme on le peut voir dans l'Exemple précédent.

Quand il n'y a qu'un Diéze, il est toujours sur le degré du FA. Quand il y en a deux, l'un occupe le degré du FA & l'autre celui de l'UT; & lorsqu'il y en a trois, ils sont sur les degrez du FA, de l'UT & du SOL. Voyez l'Exemple précédent.

Les Diézes placez auprès des clefs dominent les degrez sur lesquels ils sont posez; c'est-à-dire, que s'il y a auprès des clefs un Diéze pose sur le degré du FA, toutes les Notes de ce degré doivent être touchées comme si chacune en particulier étoit marquée d'un Diéze. Il en est de même de l'UT & du SOL, & de tous les degrez qui pourroient être dominez par un Diéze.

Quand par la position de la Clef, le degré qui doit être dominé d'un Diéze, se trouve deux fois dans l'espace des cinq lignes; comme par exemple, s'il y a deux degrez de FA, deux degrez d'UT, ou deux degrez de SOL, on met des Diézes sur l'un & l'autre de ces deux degrez, & deux Diézes de cette sorte ne passent, comme j'ay dit, que pour un, parce qu'ils sont sur deux degrez de Notes qui portent le même nom.

Mais quand le degré qui doit être dominé par un Diéze, ne se trouve qu'une fois dans l'espace des cinq lignes, on ne met qu'un Diéze auprès de la clef. Voyez l'Exemple précédent.

Le Diéze auprès de la clef domine & les Notes de son degré, & toutes celles de la Piéce qui portent le même nom: Ainsi s'il est sur le degré du FA, il domine & les FA

de son degré, & toutes les Notes de la Pièce qui s'appellent **FA**, soit qu'elles soient sur son degré ou sur un autre. Il fait le même effet sur les degrez de l'**UT** & du **SO L**, quand il y est, & généralement sur tous les degrez où il peut être posé.

Si dans une Pièce transposée par Diéze, il arrive qu'une Note de celles que les Diézes dominant soit marquée d'un Bémol, le Bémol en cette occasion signifie que cette Note n'est plus dominée par le Diéze, & qu'il la faut toucher comme si la Pièce n'étoit point transposée, elle & toutes celles qui la pourroient suivre en même degré & sans interruption, conformément à la dernière regle du Chapitre du Bémol.

Dans une Pièce qui n'est point transposée, il peut arriver par hazard qu'une ou plusieurs Notes marquées de Diézes se trouvent justement auprès de la clef; & l'on pourroit faute d'en être averti, prendre à cause de cela cette Pièce pour transposée. Mais on doit sçavoir qu'une Pièce n'est transposée que lorsque toutes les clefs sont accompagnées de Diézes, & qu'ils sont par tout sur les degrez des mêmes Notes: Voila pour la Transposition par Diéze. Venons maintenant à la Transposition par Bémol.

La Transposition par Bémol a comme celle dont nous venons de parler sept degrez differens; c'est à-dire que les clefs peuvent être accompagnées de Bémols jusqu'au nombre de sept, mais pour l'ordinaire elles n'en ont pas plus de deux.

On appelle deux Bémols quand ils sont sur des degrez de Notes de differens noms: car lorsqu'ils sont sur des degrez de même nom, ils ne passent que pour un. Voyez l'Exemple précédent.

Quand il n'y a qu'un Bémol il est toujours sur le degré du **Si**; & quand il y en a deux, l'un occupe le degré du **Si** & l'autre celui du **Mi**. Voyez l'Exemple précédent.

Si par la position de la clef le degré qui doit être dominé par un Bémol se trouve deux fois dans l'espace des cinq lignes, on marque le Bémol deux fois, une sur le degré d'en haut, & l'autre sur le degré d'en bas: mais si le degré que le Bémol doit dominer ne se trouve qu'une fois, on n'en met qu'un. Voyez l'Exemple précédent.

Le Bémol auprès de la clef domine, & les Notes du degré qu'il occupe & toutes celles de la Pièce qui portent le même nom; c'est-à-dire que lors qu'auprès des clefs il y a un Bémol sur le degré du **Si**, les **Si** du degré qu'occupe le Bémol & généralement tous les **Si** de la Pièce, doivent être touchés comme si chacun en particulier étoit marqué d'un Bémol.

Lorsque dans une Pièce transposée par Bémol, il arrive qu'une Note de celles que les Bémols dominant est marquée d'un Béquarre ou d'un Diéze, le Béquarre ou le Diéze, en cette occasion, signifient que cette Note n'est plus dominée par le Bémol, & qu'il la faut toucher comme si la Pièce n'étoit point transposée, elle & toutes celles qui la pourroient suivre en même degré & sans interruption, conformément à ce qu'enseigne le Chapitre du Béquarre.

Comme une Pièce n'est transposée par Diéze, que lorsque toutes les clefs sont accompagnées des Diézes, placez à chaque clef sur les degrez des mêmes Notes. De même une Pièce n'est transposée par Bémol, que lorsque toutes les clefs sont accompagnées de Bémols, placez à chaque clef sur les degrez des mêmes Notes. Ainsi gardez-vous de prendre pour transposée, une Pièce où le hazard a fait trouver auprès d'une ou de deux clefs, quelques Notes marquées de Bémols; vous souvenant qu'il n'y a point de transposition, si il n'y a des Bémols à chaque clef sur les degrez des mêmes Notes.

C H A P I T R E X I X.
D E L A P O S I T I O N D E S D O I G T S.

IL n'y a rien de plus libre dans le Jeu du Clavecin, que la position des doigts. Chacun ne recherche en cela que sa commodité & la bonne grace. Mais comme il y a des occasions où tous ceux qui joient employent leurs doigts de la même manière, parce qu'on a reconnu que c'étoit ce qui y convenoit le mieux, cela a établi comme une sorte de regle qu'on est presque obligé de suivre, & à laquelle du moins, ceux qui commencent, ne peuvent se dispenser de se soumettre.

Cette regle regarde moins les passages où une main n'a qu'une Note à toucher à la fois, que ceux où elle en a plusieurs.

Plusieurs Notes à toucher à la fois d'une seule main, s'appellent, en terme de Clavecin, un ACCORD. Il y a des Accords de deux, de trois & de quatre Notes. Un Accord de deux Notes peut être UNE TIERCE, UNE QUARTE, UNE QUINTE, UNE SIXIÈME ou UNE OCTAVE. On appelle TIERCE un Accord de l'étendue de trois degrez. QUARTE, celui qui en occupe quatre. QUINTE, celui qui va jusqu'à cinq, & ainsi du reste, comme les Exemples cy-après l'expliqueront

Un Accord de trois Notes peut être composé de deux Tierces, ou d'une Tierce & d'une Quarte, ou d'une Quinte & d'une quarte.

Un Accord de quatre Notes n'est composé ordinairement que de deux Tierces & d'une Quarte. Quelquefois il l'est de trois Tierces, mais plus rarement.

Les Accords sont plutôt dans les Basses que dans les Des-

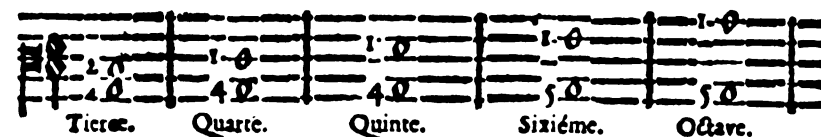
sus, mais ils ne se touchent pas de la main droite, des mêmes doigts que de la main gauche.

Dans l'une & l'autre main, on appelle en termes de Clavecin, LE POUCE, le premier doigt; celui d'après, le second; celui du milieu, le troisième; celui qui suit, le quatrième; & le petit, le cinquième.

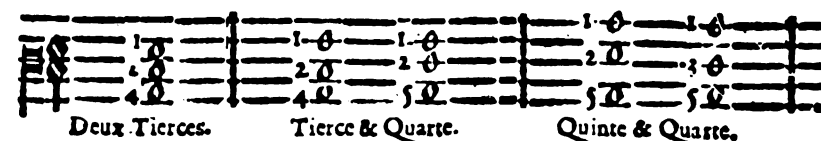
E X E M P L E O U D É M O N S T R A T I O N,
De la nature des Accords, & des doigts qu'il faut employer à les toucher.

Pour la main gauche.

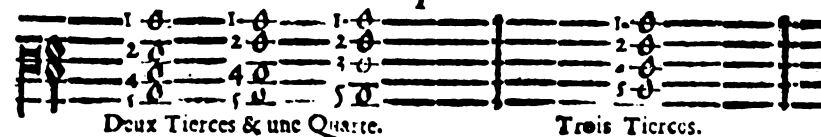
Accords de deux Notes.



Accords de trois Notes.



Accords de quatre Notes.



Pour

Pour la main droite.

Pour les grandes mains.

Pour les petites mains.

Pour les grandes mains.

Pour les petites mains.

Pour les grandes & les petites mains.

Quand il y a une feinte; c'est-à-dire un Dièze ou un Bémol, à la Note haute de quelques Accords de la main gauche, & à la Note basse de quelques autres de la main droite, cela en change la position des doigts,

E X E M P L E .

Main gauche, grande ou petite.

Main gauche, grande ou petite.

Main droite, grande ou petite.

Main droite, grande ou petite.

Mais quand la Note haute & la Note basse des Accords ont chacune une feinte, ils se touchent de la manière que nous l'avons d'abord enseigné; c'est-à-dire, comme s'il n'y avoit aucune feinte.

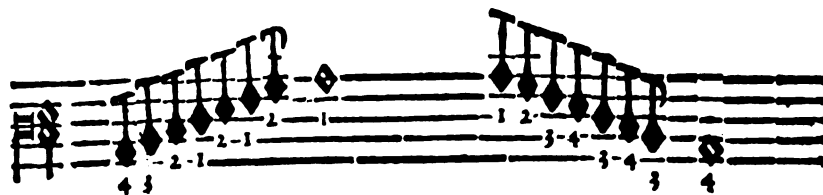
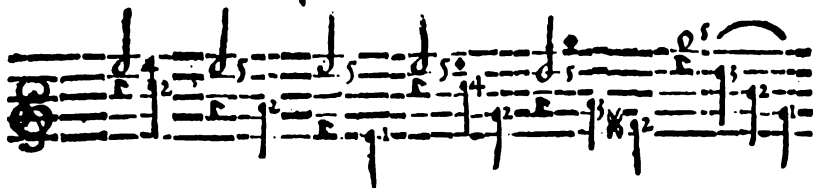
Quand il y a des feintes dans le milieu des Accords, cela ne change rien non plus à la position des doigts.

Il y a des Passages, qui n'étant point Accords, le deviennent par la manière dont les Notes s'arrangent, & par la règle qui oblige d'en garder quelques-unes, jusqu'à ce que d'autres soient touchées; selon qu'il a été enseigné au Chapitre de la Liaison. En ces occasions, la position des doigts s'observe comme dans les Accords.

E X E M P L E .

Pour la main gauche.

Pour la main droite.

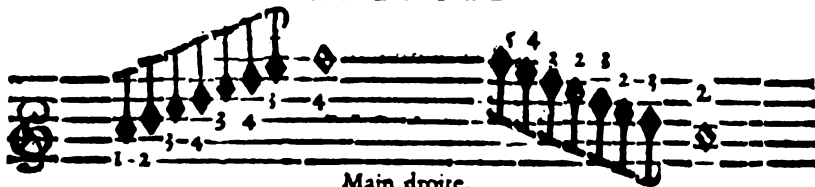


Main gauche.

Je ne multiplieray pas ces Exemples davantage; ce seroit inutilement. Le bon sens seul suffit pour reconnoître ces passages, quand ils se presenteront dans les Pièces, & pour faire comprendre qu'ils peuvent être en autant de manières qu'il y a de différentes sortes d'Accords.

Pour ce qui est des passages où la main n'a qu'une Note à toucher à la fois, il n'y a qu'une seule occasion où les doigts s'assujettissent à la règle: Et c'est quand il y a beaucoup de Notes de suite qui vont toujours en montant ou en descendant, par degrez successifs & non interrompus. Alors on y employe les doigts, comme ils sont marquez dans l'Exemple qui suit.

EXEMPLE.



Main droite.

En toute autre occasion on employe ses doigts comme on le juge à propos. Voyez les Remarques. Bien ou mal, selon qu'on a de jugement & de goût pour la chose. La commodité de celui qui joue est la première règle qu'il doit suivre; la bonne grace est la seconde. Celle-cy consiste à tenir ses mains droites sur le Clavier; c'est-à-dire, ne penchant ny en dedans ny en dehors. Les doigts courbez & tous rangez au même niveau, pris sur la longueur du pouce. Le poignet à la hauteur du coude; ce qui dépend du siège qu'on prend. Ne levant point les doigts trop haut en jouant, & n'appuyant point aussi trop fort sur les Touches.

CHAPITRE XX.

DES AGRÉMENTS EN GÉNÉRAL.


SI le choix des doigts est arbitraire dans le jeu du Clavecin, celui des Agréments ne l'est pas moins. Le bon goût est la seule loy qu'on y doit suivre. Cependant il y a

des Agréments qui sont comme essentiels aux Pièces, & dont elles auroient peine à se passer. Le plus considerable de ceux-cy est LE TREMBLEMENT; les autres sont LE

PINCE', L'HARPEGE' & LE COULE': Mais quoy que ceux si necessaires, ny si usitez, ils ne laissent pas de donner beaucoup de grace aux Pièces, & on auroit tort de les negliger.

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

D U T R E M B L E M E N T.

LE Tremblement est une agitation de deux Touches, battues alternativement le plus également & le plus promptement que l'on peut. Il se marque dans la Tablature, par une figure faite ainsi,  laquelle se met dessus ou dessous la Note qu'il faut trembler, selon qu'il est démontré dans l'Exemple cy-aprés. La figure qui marque le Tremblement, s'appelle dans l'usage ordinaire TREMBLEMENT comme luy; ainsi que toutes les autres figures qui marquent des Agrémens, portent le nom des Agrémens qu'elles designent.

Comme le Tremblement est un battement alternatif de deux Notes ou Touches, il en faut emprunter une seconde pour le faire, puisqu'il n'est jamais marqué que sur une seule Note. La Note qu'on emprunte est toujours la voisine en montant de celle qui est marquée d'un Tremblement: Par exemple, si c'est la Note *U* qui soit marquée, on emprunte la Note *R*, & l'on bat alternativement & précipitamment les deux Touches *R* & *U*.

On commence le Tremblement par la Note qu'on emprunte, & on le finit par celle qui est marquée.

Comme les Touches qu'on bat sont voisines, il faut aussi que les doigts qui battent soient voisins.

Les doigts qu'on employe aux Tremblemens sont pour la main droite, le troisième & le second, ou le quatrième & le troisième; & pour la main gauche, le premier & le second, ou le second & le troisième. *Voyez les Remarques.*

Les Personnes qui commencent ont beaucoup plus de peine à battre le Tremblement du quatrième & du troisième doigt de la main droite, que du troisième & du second; de même que de la main gauche ils le battent mieux du second & du troisième, que du premier & du second; & à cause de cela ils négligent ordinairement ces doigts qui leur font de la peine, & ne se servent que de ceux qu'ils remuent facilement. Mais il faut exercer également les uns & les autres, parce qu'il y a des occasions où l'on est obligé de faire le Tremblement avec ces doigts difficiles; comme il y en a d'autres où l'on peut s'en dispenser. Au reste nous ne parlerons point icy de ces occasions, la méthode ne pouvant les déterminer précisément, & n'y ayant que le bon sens qui en puisse juger.

La valeur de la Note sur laquelle le Tremblement est marqué, règle la durée du battement: Il est plus long sur une Ronde que sur une Blanche, & plus sur une Blanche que sur une Noire, &c.

Quand le Tremblement doit être long, il est plus beau de le battre lentement d'abord, & de ne le presser qu'à la fin; mais quand il est court il doit toujours être prompt.

Les doigts qui font le Tremblement ne doivent pas rester en finissant sur les deux Touches qu'ils ont battues. Celuy de la Touche empruntée doit demeurer en l'air; & celuy de la Note marquée demeurer sur elle autant que sa valeur le peut permettre. *Je me sers éleément du mot de Note & de celuy de Touche, pour exprimer la même chose, en parlant des Agrémens.*

DÉMONSTRATION DES TREMBLEMENS.



Main droite.

Main gauche.

Manière de les exprimer.



Main droite.

Main gauche.

Lorsqu'avec une Note tremblée il y a quelques autres Notes à toucher, soit de la main qui fait le tremblement, ou de celle qui ne le fait pas : Il faut frapper ces autres Notes justement en commençant le Tremblement ; c'est-à-dire, aussi-tôt qu'on touche pour la première fois la Note d'emprunt qui sert à faire le tremblement,

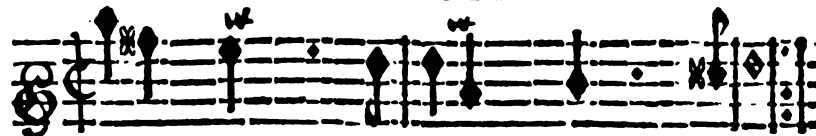
E X E M P L E .

E X P R E S S I O N .



Quand la Note marquée d'un Tremblement est précédée ou suivie dans la Tablature d'une Note, un degré plus haut, accompagnée d'une Feinte, soit Dièze, soit Bémol ; il faut pour exprimer ce Tremblement, emprunter sur le Clavier la Feinte voisine, en montant de celle qui est marquée.

E X E M P L E .



E X P R E S S I O N .



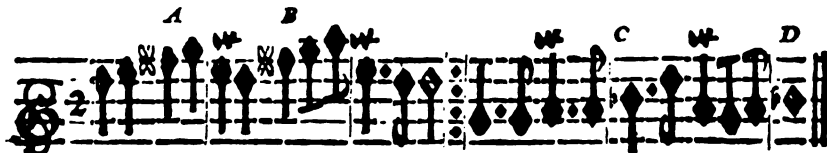
A U T R E E X E M P L E .



A U T R E E X P R E S S I O N .



Quoy qu'il y ait une Note ou deux entre la Note dominée par une Feinte & le Tremblement, qui la suit ou qui la précède un degré plus bas *A, B, C, D, cy-après*, on ne laisse pas d'emprunter la Feinte pour faire le Tremblement ; parce que l'oreille ne sçauroit le supporter sans cette Feinte, un moment après l'avoir entenduë, ou un moment devant que de l'entendre.



On fait encore le Tremblement avec la Feinte, indé-

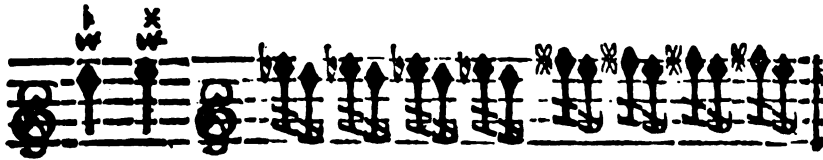
D U C L A V E C I N.

pendamment de ce qui suit ou qui précède ; quand la figure qui le marque est accompagnée d'une Feinte.

qu'on doit trembler ; le Tremblement de ce M r se fera avec le FA NATUREL, & non avec le FA DIEZE, à cause que le FA pour ce moment là, n'est plus dominé par le Diéze.

EXEMPLE.

EXPRESSION.



Il n'est pas ordinaire que les figures qui marquent le Tremblement, soient ainsi surchargées d'une Feinte; mais quand cela arrive, c'est plutôt un Bémol qu'un Diéze.

Par la même raison, lorsque dans les Pièces transposées par Bémol, il se trouve quelque Diéze ou quelque Béquarre qui suspende la domination du Bémol, selon le même Chapitre XVIII. Si cette Note remise au naturel est suivie ou précédée d'une Note un degré plus bas, marquée d'un Tremblement; il se fera en cette occasion, comme si la Pièce n'étoit point transposée : parce que la transposition est suspendue pour ce moment là.

Dans les Pièces transposées, tous les Tremblemens se font avec la Feinte. Lorsqu'ils se font sur des Notes, dont la place est un degré plus bas que celles qui sont dominées par les Feintes: Ainsi dans une Pièce transposée par Diézes, le Tremblement d'un M r se fait avec le FA DIEZE & non avec le FA naturel ; parce que les FA étant dominés par le Diéze, toutes les fois qu'on touche un FA, soit comme Note essentielle, ou comme Note empruntée, on doit toucher le FA DIEZE. De même dans les Pièces transposées par Bémol, le Tremblement d'un LA se fait avec les SI BEMOL, & non avec le SI naturel, à cause que les SI sont dominés par le Bémol.

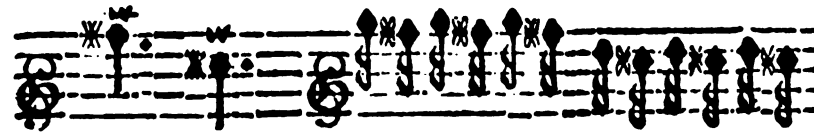
Quand il y auroit une Note ou deux entre la Feinte qui suspend la transposition & la Note qu'il faut trembler, on n'en feroit pas moins le Tremblement de la manière que nous venons de le dire; conformément à l'Exemple cy-devant.

Il y a une exception à cette règle, & elle arrive lorsque le Tremblement est précédé ou suivi d'une Note un degré plus haut marquée d'une Feinte qui suspende la domination de la première, & remet la Note au naturel : Par exemple.

En quelque Pièce que ce puisse être transposée ou non transposée, le Tremblement d'une Note marquée d'une Feinte, se fait toujours avec sa voisine naturelle, & non avec sa voisine feinte comme elle. Par exemple, le Tremblement d'un FA DIEZE se fait avec le SOL NATUREL & non avec le SOL DIEZE. Celuy d'un UT DIEZE avec le RE NATUREL, & ainsi des autres.

EXEMPLE.

EXPRESSION.



Lorsque dans une Pièce transposée par Diéze, il se trouve un FA marqué d'un Bémol, lequel suspend en cette occasion la domination du Diéze, selon que nous l'avons dit au Chapitre XVIII. Si ce FA est suivi ou précédé d'un M r,

Mais il y a une occasion où le Tremblement d'un FA DIEZE se fait avec le SOL DIEZE ; Et c'est quand par quelques-unes des règles dont nous avons parlé cy-de-

vant , le SOL est aussi dominé par un Diéze.

EXEMPLE.

EXPRESSION.



Dans les Pièces où l'UT, le FA, & le SOL sont dominés de Diézes, comme en ce dernier Exemple; il faut toujours faire le Tremblement d'un FA DIÉZE avec le SOL DIÉZE, à moins que le Tremblement du FA ne fut précédé ou suivi d'un SOL dediéze pour un moment; ainsi que nous l'avons tant de fois répété dans les regles précédentes.

Mais pour débarrasser l'esprit du Lecteur, de tout ce qui vient d'être dit, au sujet du Tremblement; je vais en ramasser la substance en deux regles, qui comprendront tout ce qu'on en peut enseigner.

1. Le Tremblement, pour ce qui regarde l'emprunt, se règle toujours sur la nature de la Note sa voisine, en montant. Si par les loix du Mode cette Note est un DIÉZE, le Tremblement se fait avec un DIÉZE. Si elle est un BÉMOL, il se fait avec un BÉMOL, & si elle est naturelle, il se fait avec une Touche naturelle. Voilà la grande & infailible règle du Tremblement. La seconde n'est pas moins considérable, quoy qu'elle ne soit que l'exception de cette première qui est générale.

2. En quelque occasion que ce puisse être, dans les Pièces transposées par Bémol ou par Diéze; ou dans celles qui n'ont aucune transposition; le Tremblement pour ce qui regarde l'emprunt, se règle toujours sur la nature de la Note qui le précède, ou qui le suit dans la Tablature, pourvu que cette Note qui précède ou qui suit, soit un degré plus haut que celle qu'il faut trembler.

Il suffit d'entendre ces deux regles, pour sçavoir tout ce qui concerne le Tremblement; mais souvenez-vous que la première est la règle générale; & la seconde la règle particulière, & l'exception à la générale.

Je me suis un peu étendu sur les regles du Tremblement, parce que cet agrément bien expliqué, rend l'intelligence des autres beaucoup plus aisée.

Les autres Agrémens se font comme le Tremblement, en ajoutant aux Notes qui sont marquées pour cela, d'autres Notes qui ne sont pas écrites dans la Tablature. Ainsi il suffira de marquer icy toutes les figures qui désignent des Agrémens, & d'expliquer par des Notes comment il les faut exprimer. Mais avant que d'entrer dans ce dénombrement, je parleray premièrement des diverses sortes de Tremblemens qu'on peut faire.

Monsieur d'Anglebert en distingue cinq, qui sont expliqués avec d'autres Agrémens de son invention, dans le Livre de Pièces qu'il a donné au Public. J'ay recueilli icy tous ces Agrémens, ainsi que ceux des autres Maîtres qui ont fait graver leurs Ouvrages. Voici les cinq Tremblemens de M^r d'Anglebert. Le Tremblement SIMPLE, qui est celui dont nous avons donné les Regles au commencement de ce Chapitre. Le Tremblement APPUYÉ, qui consiste à toucher une fois la Note qu'on emprunte pour le faire, avant que de le commencer. Il appelle le troisième & le quatrième CADENCE, & donne au cinquième le nom de TREMBLEMENT & PINCE' tout à la fois.

DEMONSTRATION des figures qui marquent les diverses sortes de Tremblemens selon Mr d'Anglebert.

Tremblement simple. Tremblement appuyé. Cadence. Autre Tremblement & Pincé.

Manière d'exprimer ces divers Tremblemens.

Mr Nivers fait mention de trois differens Tremblemens. Il nomme le premier, **AGRÉMENT**. Le second, **CADENCE**: Et le troisième, **DOUBLE CADENCE**. Il les designe & les exprime en la manière suivante.

Démonstration des Tremblemens, selon Mr Nivers.

Agrément. Cadence. Double Cadence.

Manière de les exprimer.

Agrément. Cadence. Double Cadence.

Le Tremblement que Mr Nivers appellé **AGRÉMENT**,

est la même chose que ce que les autres Maîtres appellent **PINCE'**; comme on verra dans la suite, excepté qu'il le commence par la Note qu'on emprunte, & que les autres le commencent par la Note essentielle.

Ce qu'il appelle **DOUBLE CADENCE**, est le même Agrément que ce que Mr d'Anglebert appelle **TREMBLEMENT & PINCE'**. Ainsi il n'y a rien de différent entre les Agrémens de ces deux Maîtres, que les noms & la manière de les marquer sur le papier.

Mr de Chambonnières & Mr le Begue, ne connoissent qu'une sorte de Tremblement, qui est celui dont nous avons parlé d'abord, & que Mr d'Anglebert appelle **SIMPLE**. Ils le marquent tous deux par cette figure *w*.

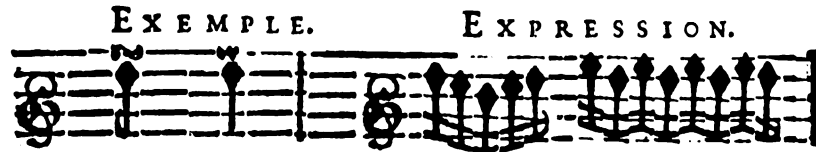
CHAPITRE XXII.
DE LA DOUBLE CADENCE.

COMME beaucoup de Personnes nomment le Tremblement CADENCE, je mettray la DOUBLE CADENCE à la suite de ce premier Agrément, quoy que je ne fusse d'abord proposé d'en placer le Chapitre ailleurs.

La double Cadence se marque & s'exprime en la manière qui suit.

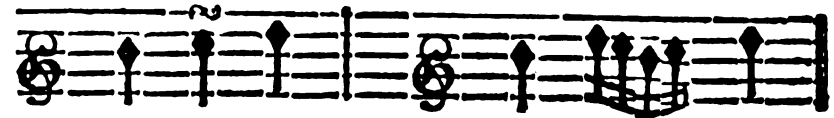


La double Cadence est ordinairement suivie du Tremblement.

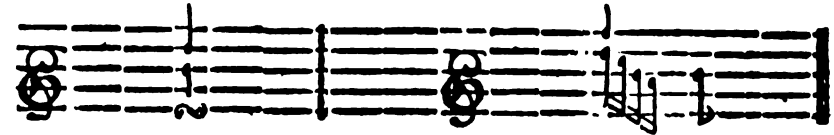


Mais quand le Tremblement ne la suit pas, elle se fait de cette autre manière.

EXEMPLE. EXPRESSION.



AUTRE EXEMPLE sur une Tierce. EXPRESSION de la Tierce.



Ces deux dernières manières sont de l'invention de M^r d'Anglebert; mais la première est pratiquée de tout le monde, & fut, je croy, inventée par M^r de Chambonnières.

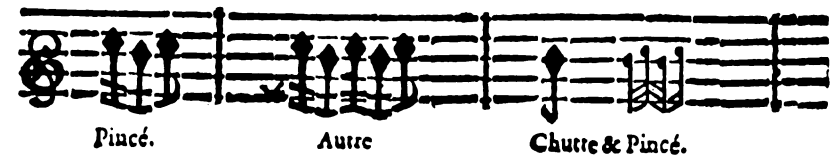
CHAPITRE XXIII.

DU PINCE.

M^r d'Anglebert distingue trois sortes de Pincez, qu'il désigne par ces marques.



Il les exprime de cette manière.



D U C L A V E C I N.

49

Dans l'Agrément qui s'appelle icy **CHUTTE & PINCE'**, la première Note n'est pas essentielle. Elle n'est-là que pour marquer, qu'on ne fait cet Agrément que quand la Note qui précède est un degré plus bas.

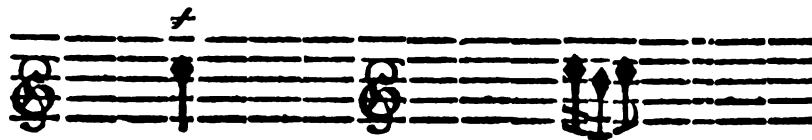
Cette **CHUTTE & PINCE'** est la même chose que ce que M^r Nivers appelle simplement **AGREMENT**.

Il faut remarquer que des deux premiers **PINCEZ** qui sont dans l'Exemple cy-devant le premier étant plus court, & moins figuré que le second, convient mieux aux Notes brèves, & que l'autre est pour les Notes longues.

M^r de Chambonnière & M^r le Begue, ne parlent que d'une sorte de Pincé, qu'ils désignent tous deux par cette marque **ƒ** & qu'ils expriment comme l'Exemple cy dessous l'expose.

E X E M P L E.

E X P R E S S I O N.



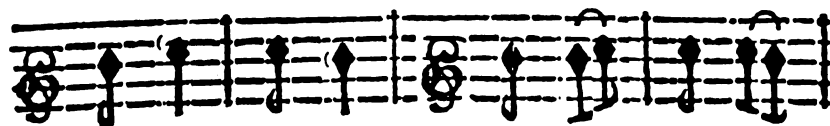
C H A P I T R E X X I V.

D U P O R T D E V O I X.

LE Port de Voix n'est pas un des moindres Agréments du Clavecin, quoy que tous les Maîtres n'en fassent pas mention. M^r d'Anglebert en connoit de deux sortes, l'un qui se fait en montant, & l'autre en descendant. Il les marque & les exprime comme il est démontré dans l'Exemple suivant.

E X E M P L E du Port de Voix.

E X P R E S S I O N.



En montant, en descendant.

En montant, en descendant.

Ce trait de plume tiré sur les Notes dans l'expression du Port de Voix, est une liaison qui signifie qu'il faut couler ces Notes-là; c'est-à-dire qu'il ne faut pas lever les doigts en les touchant, mais attendre que la seconde des deux Notes soit touchée, pour lever le doigt qui a touché la première

La règle du Port de voix est qu'on doit toucher deux fois au lieu d'une, la Note qui précède celle qu'accompagne la figure qui désigne cet Agrément, quand cette Note précédente est un degré plus bas ou plus haut que la Note marquée. C'est en cela que consiste le Port de Voix; mais il n'est pas bien décidé si c'est sur la valeur de la Note marquée que se doit prendre cette seconde, ou si c'est sur la valeur de la Note précédente. De la manière dont M^r d'Anglebert l'exprime, elle se prend sur la Note marquée; mais je doute que ce soit-là la meilleure manière d'exprimer le Port de Voix dans les Pièces de Clavecin. Je sçais que cette manière convient tout-à-fait aux Chançons; mais je trouve qu'il y a peu d'occasions où elle soit propre aux Pièces, & que celle qui prend cette seconde Note sur la précédente, est beaucoup plus convenable. C'est donc de la façon qui suit, que je voudrois exprimer les Ports de Voix cy-devant.

E X E M P L E .

E X P R E S S I O N .

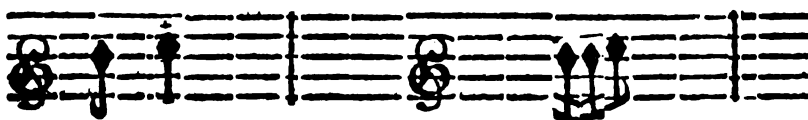


A l'égard des figures qui peuvent marquer le Port de Voix, celle dont M^r d'Anglebert use est bonne; mais vous devez remarquer qu'elle est faite comme celle dont il désigne le Pincé, & qu'il n'y a d'autre différence entre elles, sinon que celle du Port de Voix est devant la Note qu'elle caractérise, & celle du Pincé après. Il les met quelquefois toutes deux ensemble, & pour lors elles désignent un Port de Voix, & un Pincé tout à la fois pour la même Note. C'est ce qu'il appelle Chutte & Pincé; car il nomme le Port de Voix quelquefois Chutte.

M^r de Chambonnière ne connoît que le Port de Voix qui se fait en montant, & il le marque par une Croix.

E X E M P L E .

E X P R E S S I O N .



M^r d'Anglebert n'explique point comment il faut faire le Port de Voix, quand la Note qui le précède n'est pas sur le degré prochain de la Note marquée. Cependant on trouve dans les Pièces des Port de Voix sur des Notes, dont la précédente est sur un degré éloigné. Pour suppléer à ce qu'il a omis, & faire sur ce sujet toutes les remarques nécessaires, nous dirons qu'il faut distinguer trois sortes de Port de Voix; le Port de Voix SIMPLE, le Port de Voix

APPUYE', & le DEMY Port de Voix. Ils se pratiquent tous trois en descendant; mais en montant on n'use que du SIMPLE, & de celui qu'on appelle APPUYE'.

Des Ports de Voix en descendant.

Le Port de Voix SIMPLE se fait en touchant deux fois au lieu d'une la Note qui précède celle qui est marquée pour cela, supposé que cette Note qui précède ne soit qu'un degré plus haut que la Note marquée. Pour cette Note qui précède, elle n'est jamais sur le même degré, & est toujours croche ou noire.

Le Port de Voix APPUYE' se fait en touchant trois fois la Note qui précède, & qui n'est qu'un degré plus haut. Cette sorte de Port de Voix ne sied bien qu'aux Pièces qui se jouent lentement, & que quand la Note qui précède est noire & non croche.

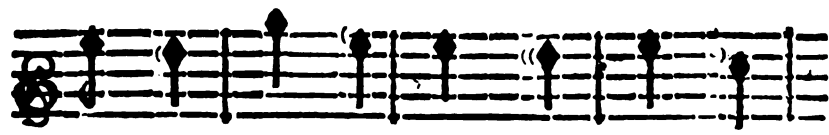
Quand la Note qui précède est deux degrés plus haut que la Note marquée, ce n'est plus elle qu'on touche deux fois pour exprimer le Port de Voix; mais celle dont la place est entre cette Note précédente & la Note marquée; & c'est alors un emprunt qu'on fait comme pour le Tremblement. L'Exemple en est cy-après. En ces occasions, le Port de Voix est toujours SIMPLE, celui qu'on appelle APPUYE' n'y feroit pas bien.

Le demy Port de Voix ne se fait non plus qu'en une seule occasion, & c'est en celle dont nous venons de parler; c'est-à-dire, quand la Note qui précède est deux degrés plus haut. Il consiste à toucher la Note qu'on emprunte une fois seulement. Voyez en l'Exemple cy-après. Celui-cy ne sied bien que dans les Pièces à deux temps légers, comme dans les Rigaudons, & les Airs qui en imitent le mouvement.

D U C L A V E C I N .

E X E M P L E .

Des Ports de Voix en descendant.



Port de Voix simple. Autre Port de Voix appuyé. Demy Port de Voix.

Manière de les exprimer.



Port de Voix simple. Autre Port de Voix appuyé. Demy Port de Voix.

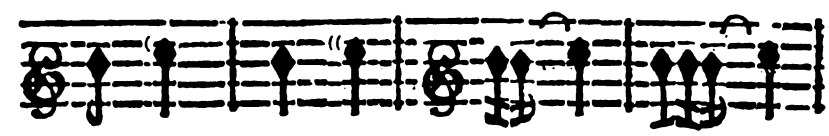
Des Ports de Voix en montant.

Le demy Port de Voix ne se pratique point en montant, comme j'ay déjà dit: Il n'y a que les deux autres, les-

quels se font avec les mêmes observations qu'en descendant.

E X E M P L E .

E X P R E S S I O N .



Port de Voix simple. Port de Voix appuyé. Port de Voix simple. Port de Voix app.

Le Port de Voix appuyé a plus de grace en montant qu'en descendant: mais il faut toujours se souvenir, qu'il n'est beau que dans les Pièces graves, & quand la Note qui précède est une noire.

Je ne remarque point qu'aucun Maître fasse de Port de Voix sur une Note, dont la précédente soit deux degrez plus bas; aussi n'auroit-il pas beaucoup de grace en cette occasion. Le Pincé y seroit beaucoup mieux, & sur tout celui que Mr d'Anglebert appelle Chutte & Pincé, qui est un composé du Port de Voix & du Pincé.

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

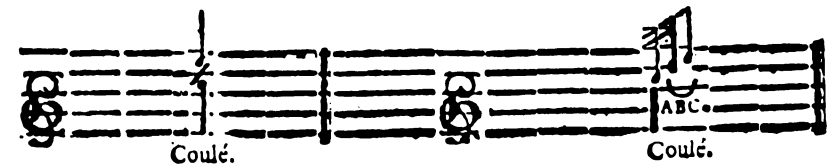
D U C O U L E ' .

Tous les Maîtres ne font mention que d'un seul COULE', qui est celui qui se fait sur une Tierce en montant: Mais Mr d'Anglebert, qui diversifie beaucoup les Agrémens, enseigne six ou sept sortes de Coulez. Le premier est celui qui se fait sur une Tierce, & que tout le monde pratique. Il consiste à toucher la plus basse des deux Notes de la Tierce avant la plus haute, & en passant de la plus basse à la plus haute, toucher aussi celle dont la place

est entre les deux: quittant cette Note du milieu après l'avoir touchée, & ne restant que sur les deux Notes de la Tierce.

E X E M P L E .

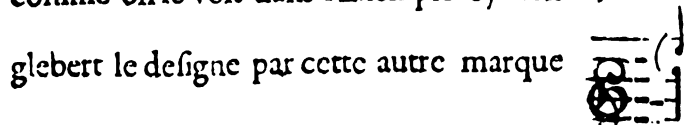
E X P R E S S I O N .



LES PRINCIPES

Le doigt qui a touché la Note *B*, doit se trouver en l'air à la fin du Coulé, & l'on ne doit rester que sur *A* & *C*, autant que la valeur des Notes de la Tierce le demande.

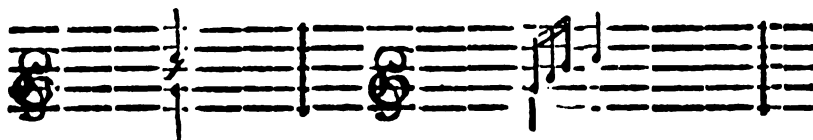
Tous les Maîtres marquent le Coulé dans la Tablature, par une petite ligne tirée en montant entre les deux Notes, comme on le voit dans l'Exemple cy-dessus; mais M^r d'Anglebert le désigne par cette autre marque



Le même Coulé se peut faire sur une Quarte, en touchant de même la plus basse des deux Notes la première, & ensuite la seconde, touchant en passant les deux qui en remplissent l'intervalle; ces deux-cy se doivent lâcher à la fin du Coulé, parce qu'elles ne sont que Notes empruntées, & on ne doit rester que sur les deux qui composent la Quarte, autant que leur valeur le demande.

E X E M P L E.

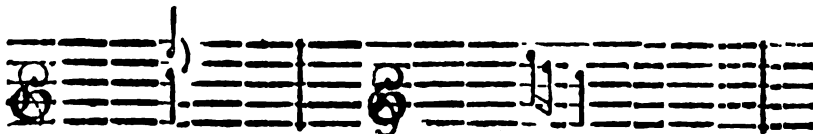
E X P R E S S I O N.



Le second Coulé, dont parle M^r d'Anglebert, est tout pareil au premier; car il se fait de même sur une Tierce, & avec cette seule différence qu'il se fait en descendant, au lieu que le premier se fait en montant.

E X E M P L E.

E X P R E S S I O N.



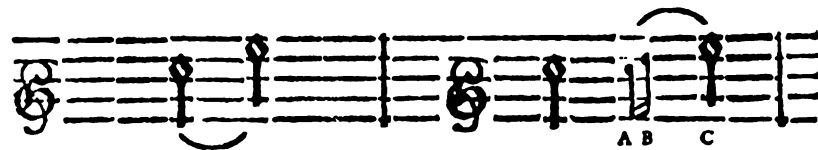
La marque placée après la Tierce, est ce qui désigne qu'il

faut commencer le Coulé par en haut. Quand elle est devant, on le commence par en bas.

Le troisième Coulé se fait sur deux Notes de suite, dont la seconde est plus élevée de deux degrés que la première. Il se fait comme celui de la Tierce, excepté qu'après avoir touché la première Note, on la répète pour couler à la seconde, en passant comme dans le Coulé de la Tierce, par la Note qui se trouve entre deux.

E X E M P L E.

E X P R E S S I O N.

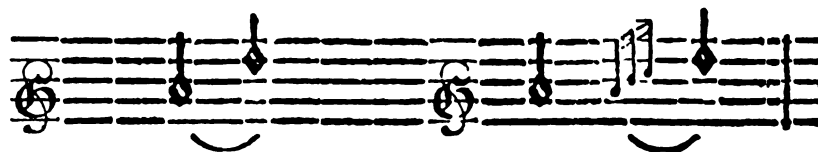


Les doigts qui ont touchés les Notes empruntées *A*, *B*, se doivent trouver en l'air à la fin du Coulé; & l'on ne doit rester que sur la Note *C*, autant que sa valeur le demande.

Le quatrième Coulé se fait aussi sur deux Notes de suite; mais dont la seconde est trois degrés plus élevée que la première. A cela près, il s'exprime comme le précédent; c'est-à-dire en répétant la première Note, après que sa valeur est expirée, pour couler subtilement à la seconde, passant par toutes celles qui se trouvent entre deux.

E X E M P L E.

E X P R E S S I O N.

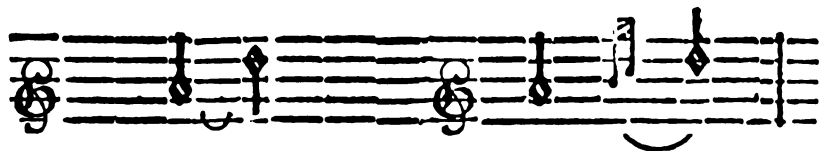


On lâche à la fin du Coulé toutes les Notes qu'on a em-

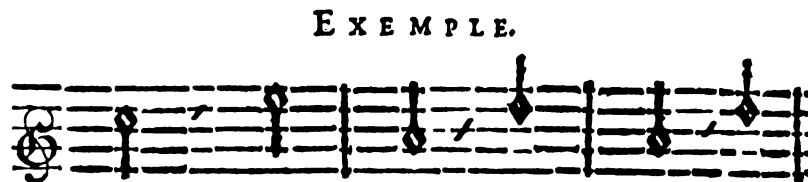
pruntées pour le faire , & on ne reste que sur la dernière , autant que sa valeur le demande.

Le cinquième Coulé se fait encore sur deux Notes de suite , & à même distance que le précédent : Mais pour l'exprimer , on ne répète pas la première Note comme dans celui-là. On le commence au second degré.

E X E M P L E .



E X P R E S S I O N .



E X P R E S S I O N .



Il faut , comme dans tous les autres , lâcher à la fin les Notes empruntées , & ne garder que celle qui est essentielle , autant que sa valeur le demande.

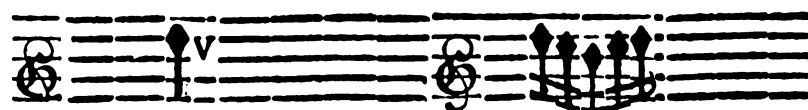
Ces trois dernières sortes de Coulez ne conviennent qu'aux Pièces graves ; & c'est pour cela que les Exemples en sont donnez par des Blanches.

M^r d'Anglebert, qui est l'inventeur de ces trois derniers Coulez , les designe tous par la même marque ; en quoy il me semble avoir fait une espèce de méprise : car ces Coulez s'exprimant différemment , sur tout le second & le troisième ; ce n'est pas s'expliquer assez , que de les marquer tous de la même façon. C'est embarrasser un Ecolier , qui , voyant cette marque entre deux Notes , ne pourra distinguer quel Coulé il doit faire en cet endroit-là , n'étant pas encore capable de juger lequel y convient le mieux ; Et l'on ne doit laisser aucun doute dans l'esprit de ceux qu'on instruit. Il seroit donc peut-être plus à propos de marquer toute sorte de Coulé , excepté celui de la Tierce , par une petite ligne , tirée sur les degrés des Notes qu'on doit emprunter pour le faire , en cette sorte.

Cette manière de marquer les Coulez leveroit les scrupules des Ecoliers , parce qu'ils connoitroient par les degrés qu'occupperoit la petite ligne , combien de Notes ils doivent emprunter , & où ils les doivent emprunter.

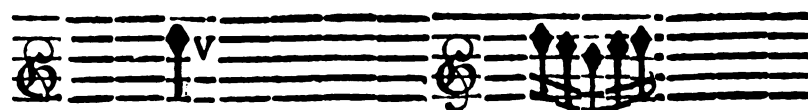
Cette petite ligne seroit même fort propre à exprimer toute sorte d'Agrément , si l'on en vouloit accepter l'usage. Car il n'y auroit qu'à la faire passer par tous les degrés des Notes qu'il faut emprunter pour faire l'Agrément : Comme par exemple , pour designer une double Cadence , on la marqueroit ainsi.

E X E M P L E .



Double Cadence.

E X P R E S S I O N .



Double Cadence.

Mais j'ay déjà dit , qu'on étoit libre sur le choix des Agréments , & sur la manière de les marquer dans la Tablature : C'est pourquoy je ne fais que proposer cecy simplement , sans prétendre qu'on soit obligé de m'en croire , me réservant à moy seul l'usage de ces marques dans les Pièces que

54 **LES PRINCIPES**

j'écris, pour les Personnes à qui j'ay l'honneur d'enseigner. Cette petite ligne me sert assez commodément, sur tout à marquer certains Coulez qui me sont particuliers, & qui ne font ce me semble pas mal, aux endroits où je les employe ; comme par exemple en celuy-cy.



Manière de l'exprimer.

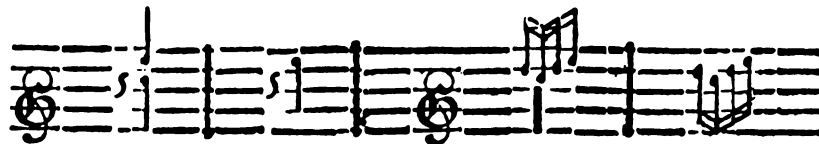


on règle la durée des Notes qu'on emprunte sur la valeur de la Note marquée.

Les deux autres Coulez qu'enseigne Mr d'Anglebert, se font tous deux de la même manière, excepté que l'un se fait sur une Tierce, & l'autre sur une Note seule. Il les appelle des Chuttes, & les marque, & exprime de cette forte.

EXEMPLE.

EXPRESSION.



Il faut toujours se souvenir qu'on lâche à la fin les Notes empruntées, & qu'on ne garde que les essentielles, autant que leur valeur le demande.

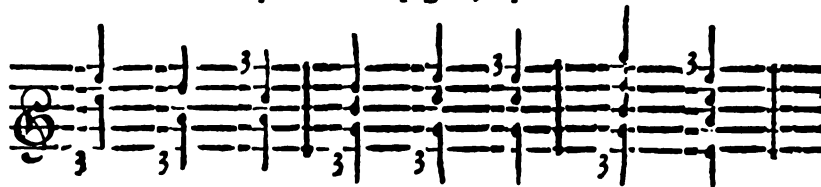
CHAPITRE XXVI.

DE L'HARPEGE'.

L'AGRÈMENT qu'on appelle HARPEGE' OU HARPEGEMENT, consiste à séparer les Notes d'un Accord, au lieu de les toucher toutes ensemble, selon que l'enseigne le Chapitre des Parties. Il y en a de deux sortes; l'HARPEGE' SIMPLE, qui se fait en séparant seulement les Notes de l'Accord; & l'HARPEGE' FIGURE', dans lequel on emprunte d'autres Notes que celles de l'Accord pour luy donner plus d'agrément.

L'HARPEGE' SIMPLE se fait sur les Accords de deux, de trois & de quatre Notes: Mais le FIGURE' se fait seulement sur les Accords de trois & de quatre Notes.

Manière de marquer les Harpéges simples dans la Tablature.

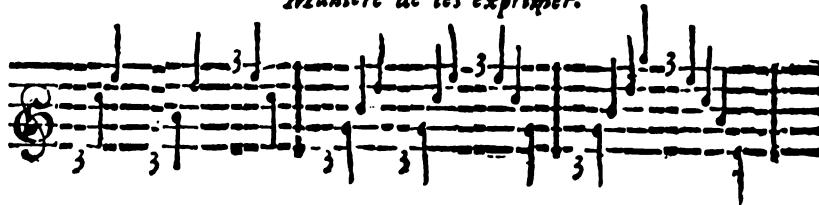


Sur deux Notes.

Sur trois Notes.

Sur quatre Notes.

Manière de les exprimer.



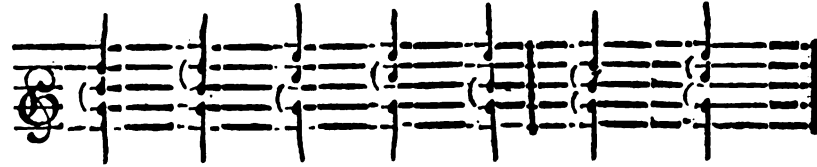
D U C L A V E C I N.

Les Harpegez se commencent par en bas ou par en haut, selon que la figure qui les marque est placée au bas ou au haut de l'Accord.

quelques autres. Il y en a où l'on n'emprunte qu'une Note, & d'autres où en emprunte deux.

Dans l'Harpegé, soit **SIMPLE**, soit **FIGURÉ**, les doigts se doivent appliquer sur les Touches avec une telle agilité, qu'il ne paroisse entre les Notes aucune intervalle sensible, qui altere ou rompt la Mesure de la Pièce. On en peut néanmoins excepter l'Harpegé qui se fait sur un Accord de deux Notes : car quand il y en a plusieurs de suite, les Notes ont plus de grace d'être séparées sensiblement, en telle sorte même que les secondes soient réduites à la moitié de leur valeur.

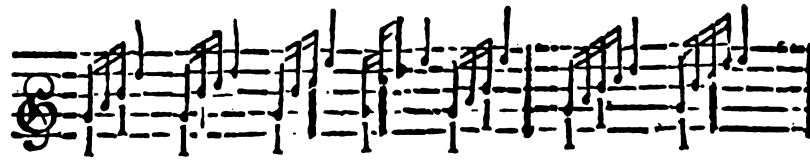
Manière de marquer l'Harpegé figuré.



Avec une Note d'emprunt.

Avec deux Notes d'emprunt.

Manière de l'exprimer.

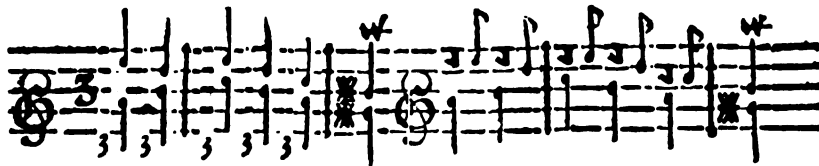


Avec une Note d'emprunt.

Avec deux Notes d'emprunt.

E X E M P L E

E X P R E S S I O N.

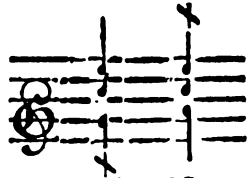


M^r d'Anglebert ne désigne pas ses Harpegez par les marques qui sont dans les Exemples cy-dessus ; mais par une petite ligne tirée en biais dans la queue d'une des Notes de l'Accord.

On doit lâcher à la fin de l'Harpegé toutes les Notes empruntées, & ne garder que les essentielles, autant que leur valeur le demande.

L'Harpegé figuré se commence presque toujours par en bas ; mais quand il se doit commencer par en haut, il a dans la queue de la Note la plus élevée, la petite ligne qui tombe en biaisant de gauche à droite.

E X E M P L E.



Et cette manière de marquer les Harpegez devrait être préférée à toute autre, parce qu'elle embarrasse moins la Tablature.

Des Harpegez figurez.

Les Harpegez **FIGUREZ** se font comme les **SIMPLES** par la séparation des Notes, & outre cela par l'emprunt de

E X E M P L E.

E X P R E S S I O N.



Quand l'Accord est de quatre Notes, il ne peut y avoir qu'une Note d'emprunt dans l'Harpegé figuré.

La position de doigts qui convient le mieux aux Harpegez figurez, est celle qui est enseignée au Chapitre XIX. pour les petites mains. Les emprunts qu'il faut faire, ne permettent pas d'y employer ceux qui sont marquez pour les grandes.

EXEMPLE.

EXPRESSION.



CHAPITRE XXVI.

DU DÉTACHÉ

Le dernier Agrément, dont parle M^r d'Anglebert, est un Agrément qu'il appelle DÉTACHÉ. Il se fait devant un Tremblement ou un Pincé; & consiste à marquer un petit Silence entre le Tremblement ou le Pincé, & la Note qui les précède; ce qui se fait en diminuant quelque peu la valeur de cette Note précédente.

La pratique de ce Détaché est fort nécessaire dans de certaines Pièces d'un mouvement gay, particulièrement lorsque la Note qui précède le Tremblement est un degré plus haut, & celle qui précède le Pincé un degré plus bas. Il n'a pas mauvaise grace non plus en d'autres Pièces & en d'autres occasions; mais c'est au bon goût à juger des endroits où il faut l'employer.

EXEMPLE.

EXPRESSION.



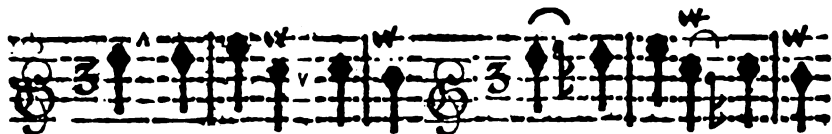
CHAPITRE XXVIII.

DE L'ASPIRATION.

Ce dernier Agrément, j'en ajouteray encore un autre, que j'appelle ASPIRATION; lequel consiste à toucher tres vite une seule Note qu'on n'emprunte qu'une seule fois. Il se marque & s'exprime de cette sorte.

MARQUE

Manière de l'Aspiration. Manière de l'exprimer.



La marque qui désigne l'Aspiration se met toujours après la Note qu'on doit aspirer; Quand cette marque a la pointe en haut, on emprunte la Note voisine en montant, comme pour le Tremblement; Et quand elle a la pointe en bas, la Note voisine en descendant comme pour le Pincé; ce que l'Exemple cy-dessus démontre.

Voilà les Agrémens qui sont en usage parmi les Personnes qui touchent le mieux le Clavecin.

Après avoir appris à les connoître icy, on pourra les pratiquer en toutes les occasions où l'on trouvera qu'ils seront à propos: car, comme je l'ay dit tant de fois, on est extrêmement libre sur le choix des Agrémens; & dans les Pièces qu'on étudie, on peut en faire aux endroits même où ils ne sont pas marquez; retrancher ceux qui y sont, si l'on trouve qu'ils ne siént pas bien à la Pièce, & y en ajouter d'autres à son gré. On peut même, si l'on veut, négliger tous ceux que j'ay enseignez icy (excepté seulement les essentiels) & en composer soy-même de nouveaux selon son goût, si l'on se croit capable d'en inventer de plus beaux; mais il faut cependant prendre garde à ne se pas donner trop de liberté sur ce sujet, sur-tout dans le commencement; de peur qu'en voulant raffiner trop tôt, on ne gâtât ce qu'on voudroit embellir: C'est pourquoy il est bon, & même nécessaire, de s'affujettir d'abord aux Agrémens des autres, & de ne les faire qu'aux endroits où ils sont marquez dans les Pièces, jusqu'à-ce qu'on soit assez fort, pour juger sans se tromper, que d'autres n'y feront point de mal. On doit

être persuadé, quelque bon goût qu'on ait pour le Clavecin, que si l'on n'a que six mois d'exercice, on ne peut pas si bien discerner ce qui donne de la grace au Jeu, que ceux qui ont pratiqué le Métier pendant vingt ou trente Ans, & qui ont acquis par cette longue expérience, une connoissance plus sûre de ce qui peut embellir leur Art. On suivra donc, si l'on m'en croit, les Agrémens que j'enseigne en ce Livre, & que je propose avec d'autant plus de liberté, que j'ay peu d'intérêt qu'on les suive, y en ayant très peu qui soient de moy; & tout le reste étant des plus célèbres Maîtres que notre Siècle ait produit, ce qui seul peut suffire à leur donner de l'autorité. Mais ce qu'il y a de fâcheux en cecy, est qu'on ne comprendra jamais bien comment il faut exprimer tous ces Agrémens; parce qu'il n'est pas possible de le bien expliquer par écrit, à cause que la manière de les exprimer change, selon les Pièces où on les employe. Et je ne puis que dire icy en général: *Que jamais les Agrémens ne doivent altérer le Chant, ny la Mesure de la Pièce. Qu'ainsi dans les Pièces d'un Mouvement gay, les Coulez & les Harpegez doivent passer plus vite que quand le Mouvement est lent: Qu'il ne faut jamais se presser pour faire un Agrément, quelque vite qu'il doive passer: Qu'il faut prendre son temps, préparer ses doigts, & l'exécuter avec hardiesse & liberté.*

Mais tout cela, ny tout ce que je pourrois dire de plus, ne feroit point assez entendre une chose dont le bon goût est le seul arbitre. Il importe cependant beaucoup de sçavoir bien exécuter les Agrémens; car sans cela, ils défigureroient les Pièces au lieu d'en augmenter la beauté, & il vaudroit mieux n'en point faire du tout que de les faire mal: Mais le parti qu'il y a prendre en cecy, est de se

les faire montrer une fois ou deux par quelque Maître qui les entende bien , avant que d'entreprendre de les mettre en usage.

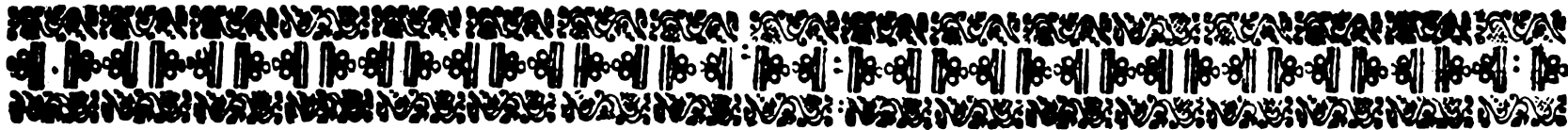
Dans tous les Agrémens , la quantité de Notes qu'on doit emprunter pour les faire , & la quantité de fois qu'on les doit toucher sont limitées , excepté seulement dans le Tremblement , dont on fait le battement le plus vite que l'on peut ; & plus on le fait vite , plus il y entre de Notes.

Tous les Agrémens en général suivent la règle du Trem-

blement , à l'égard des Notes qu'on emprunte pour les faire ; c'est-à-dire qu'on emprunte tantôt des Feintes , & tantôt des Touches naturelles , selon que le Mode ou quelque occasion particulière le demande. Relisez le Chapitre du Tremblement ; tout ce qui est dit à ce sujet , touchant l'emprunt , convient à tous les autres Agrémens.

F I N.





R E M A R Q U E S

SUR QUELQUES ENDRONTS DE CET OUVRAGE.

Le nombre des Lignes essentielles de l'Echelle est fixé à cinq.

C E nombre n'est pas le même dans toutes les Tablatures. Celles du Clavecin, du Violon, de la Viole, du Haut-Bois, de la Flûte, & de la Musique vocale, n'ont à la vérité que cinq lignes essentielles : Mais celles du Theorbe & du Luth en ont six, & celle du Plein-Chant n'en a que quatre..

Cette pluralité de Clefs, &c.

Il est certain que la pluralité des Clefs & la variation de leur position est ce qu'il y a de plus embarrassant dans la Tablature ; & sur tout dans celle du Clavecin, principalement pour ceux qui commencent. Rien ne les fatigue davantage, que de voir qu'il faut nommer les Notes d'une façon dans les Dessus, & d'une autre façon dans les Basses : Qu'au degré où ils disent Ut dans la main droite, ils doivent dire Sol dans la main gauche, &c. Outre cela, la Clef venant à changer dans le Dessus ou dans la Basse,

comme il arrive quelquefois, leur sçavoir est tout d'un coup renversé, & ils se retrouvent, pour ainsi dire, à l'A, B, C. J'ay remarqué que c'étoit là ce qui retardoit le plus les Ecoliers dans le progrès de leur étude, & ce qui rendoit les Pièces de Clavecin si difficiles à jouer à Livre ouvert ; même à ceux qui sont déjà avancez : Que les autres Musiciens avoient une bien plus grande facilité à le faire, par l'invariabilité de leur Clef. Dans cette pensée, je m'étois imaginé que ce ne seroit pas une reforme peu nécessaire à la Tablature du Clavecin, que de la réduire à l'usage d'une seule Clef comme celle du Violon, laquelle seroit fixée sur un même degré, pour arrêter par là la nomination des Notes à une seule manière, soit dans le Dessus ou dans la Basse ; ou bien en se servant encore des trois Clefs, les poser de telle sorte que la nomination des Notes fut toujours la même dans toutes les Parties. Cette reforme ne seroit pas si considerable qu'elle peut d'abord sembler, car il n'y auroit qu'à mettre pour les Dessus la Clef de Sol sur la première ligne, & pour les Basses celle de Fa sur la quatrième, comme on le fait pour le Violon. Et à l'égard

des Haute-Contres & des Tailles, on mettoit celle d'Ut entre la seconde & la troisième ligne, & pour cet effet on changeroit un peu sa figure, ainsi que je l'ay fait dans l'Exemple qui suit.

D E M O N S T R A T I O N
D'une nouvelle manière de poser les Clefs dans la
Tablature du Clavecin.

Clef de Sol.
Sol La Si. Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut.

Clef d'Ut.
Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut.

Clef de Fa.
Sol. La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut.

Cette manière de poser les Clefs, rendroit comme on le voit, la nomination des Notes la même dans toutes les Parties. Ce qui seroit un aussi grand soulagement pour ceux qui apprennent à jouer du Clavecin, qu'un grand deffaut de corrigé dans la Tablature.

Je ne me suis pas tenu à la simple idée de cette reformation, j'ai voulu en faire l'expérience il y a quelques années. J'avois été appelé en Province, pour y enseigner à quelques Personnes de qualité qui vouloient avoir un Maître de Paris.

Comme on me donna des enfans à instruire, qui n'avoient nulle connoissance de la Musique; je m'avisai de leur donner ma nouvelle Tablature, pour éprouver s'ils n'en apprendroient pas plus vite; & j'eus le plaisir de voir qu'elle leur apportoit une extrême facilité; & qu'une Demoiselle de cinq ans, au bout de trois leçons seulement, sur la connoissance des Notes, étoit en état d'étudier toute seule les Pièces que je lui donnois; & que des Personnes plus avancées en âge le pouvoient faire dès la première leçon.

Après tout, je ne suis pas si prévenu en faveur de ma nouvelle Méthode, que je ne voye bien qu'elle a un inconvenient considerable; qui est sa nouveauté même. Je comprends bien que comme elle n'est pas reçûe & établie par tout, celui qui n'en sçauroit point d'autre, ne sçauroit rien, puis qu'il ne pourroit apprendre aucune des Pièces qui sont écrites par la Méthode ordinaire. Mais si elle étoit une fois reçûe, ce deffaut n'étant autre chose que sa nouveauté, ne lui dureroit que peu; & l'autre Méthode s'abolissant insensiblement, celle-ci resteroit bien-tôt seule comme étant la plus commode. La Méthode du Si, toute raisonnable qu'elle est, a eu au commencement ce même deffaut de nouveauté; mais comme elle est infiniment meilleure que celles des muances, elle n'a pas eu de peine à l'emporter sur elle. La mienne n'étant pas ce me semble moins utile au Clavecin, que celle du Si l'est à toute la Musique, j'aurois quelque lieu d'esperer qu'elle pourra avoir un même succès. Je n'y comte cependant que tres legerement, & c'est comme on doit comter sur ce qui dépend de l'opinion publique. Ce qu'il y a de certain, est que je ne prétens point donner de loix à personne: Je propose seulement ce que je croi qui peut perfectionner l'Art que je professe. Si les Maîtres jugent que je me trompe, qu'ils me recusent; je me soumets de bon cœur à leur jugement, & ne serai pas plus mortifié de les trouver opposez à mon sentiment que

R E M A R Q U E S.

61

je ne me glorifierois d'avoir emporté leurs suffrages tout d'une voix.

*Il y a trois Clefs ; la Clef d'U T , la Clef de S O L ,
& la Clef de F A*

On a coûtume de dire ; la Clef de C sol ut , la Clef de G re sol , & la Clef d'F ut fa , conformément à la Gamme qui donne trois noms à chaque Note , en disant :

E	si	mi.
D	la	re.
C	sol	ut.
B	fa	si.
A	mi	la.
G	re	sol.
F	ut	fa.

Mais comme j'ai supprimé la Gamme en cette Méthode , parce qu'elle n'est plus nécessaire depuis que les nuances sont abolies , je supprime aussi cette manière de nommer les Clefs , qui n'est pas plus nécessaire que la Gamme.

La Clef de F A , la Clef d'U T , & la Clef de S O L.

Je les nomme en cet ordre , parce que c'est celuy qu'elles tiennent parmi les touches du Clavier. La première fois que j'en ai parlé , j'ai nommé celle d'Ut avant les autres , à cause que c'est par l'Ut que nous commençons à compter les Notes.

Quelquefois aussi on les sépare.

Il y a des gens qui prétendent que ces deux différentes manières de former les Croches , établissent une différence dans la manière de les exprimer ; que quand elles sont attachées ensemble par le trait qui les fait croches , il faut

les passer inégalement ; & que quand elles sont séparées & crochées chacune à part , il faut au contraire les passer également ; Mais c'est une règle à laquelle on ne doit point faire d'attention : car ce n'est pas la figure des Croches qui décide de la manière dont on les doit passer. C'est le signe qui est au commencement de la Pièce ; c'est le nom & le caractère de la Pièce ; & plus que tout cela , le bon goût de celui qui joue.

La double Croche n'est jamais pointée.

Dans les règles , la double Croche n'est jamais pointée , à cause qu'étant la dernière des valeurs , elle ne peut naturellement être partagée. Cela n'empêche pas que dans de certaine Musique on ne la trouve pointée comme les autres , parce qu'il y a des Maîtres , qui pour exprimer des passages tres vites , y mettent des triples Croches ; & comme une triple Croche (quand on en veut faire usage) vaut la moitié moins que la double Croche ; alors la double Croche peut être pointée n'étant plus la dernière des valeurs : Mais ceci est rare & ne se fait que par licence.

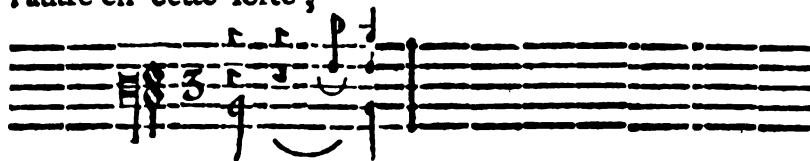
Et ce n'est que pour cela qu'elle a été inventée.

La beauté du Chant veut quelquefois qu'une Note tienne long-temps , ou d'une certaine durée de temps , à laquelle aucune valeur particulière ne répond. Alors on a recours à la tenuë , & par son moyen on compose cette durée telle qu'on la veut , ce qui variant extrêmement la valeur des Notes , fournit beaucoup à l'agrément du chant.

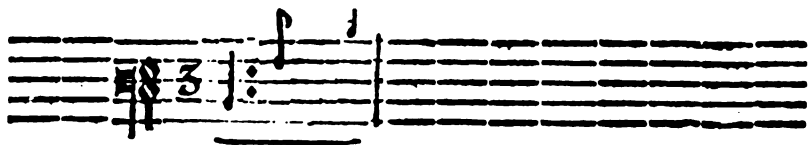
Remarque sur la Liaison

ON ne fait pas , à mon sens , une assez grand usage de la liaison. On ne s'en sert quasi que dans les Préludes , & l'on devroit ce me semble , s'en servir dans toutes les Pièces , aux endroits où les Parties entrent l'une après l'autre. Car dans ces sortes d'occasions , on met des Soupirs dans les temps

vuides de la Mesure pour la regularité de la Composition ; & pour marquer la jonction d'une Partie avec l'autre , on met des Notes superflues qu'on attache par des tenues avec les premières ; & tout cela fait une confusion dans la Tablature qui embarrasse ceux qui jouent. La liaison débrouillerait cette confusion , si on l'emploioit au lieu de ces doubles Notes & de ces Soupirs inutiles. Par exemple , si au lieu de marquer une Mesure où les Parties entrent l'une après l'autre en cette sorte ,



on la marquoit en celle-cy ,



ce qui feroit le même effet quand à l'exécution. Cette seconde manière rendant la Tablature plus dégagée & plus simple , la rendroit beaucoup plus facile , quoique moins regulière pour ceux qui veulent prendre les choses à la rigueur.

Nous reservons d'en parler en un autre endroit.

C'est ici l'endroit où j'ay reservé d'en parler ; & ce qu'il y a à dire sur ce sujet , regarde le Diéze , le Bémol & le Béquarre ; Mais nous les traiterons séparément , pour éviter la confusion.

Du Diéze.

LA regle du Diéze est que toutes les fois qu'il accompagne une Note dans la Tablature ; quelle que cette Note puisse être , on la touche sur le Clavier un semi-ton

plus haut qu'on ne la toucheroit sans ce Diéze. Ainsi , lorsque dans la Tablature une Ut est marqué d'un Diéze , au lieu de toucher sur le Clavier la touche noire Ut qui répond à cette Note , on touche la blanche qui est à sa droite , parce que cette blanche est un semi-ton plus élevée. De même quand un Ré est marqué d'un Diéze , on touche pour le Ré la blanche qui est à sa droite ; c'est à dire celle qu'on appelle communément Bémol de Mi. Mais quand c'est un Mi qui en est marqué , on touche alors le Fa au lieu du Mi ; parce qu'il n'y a point de blanche à la droite du Mi , & que le Fa n'est qu'un semi-ton plus haut que luy. Mais comme je n'ay point encore expliqué ce que c'étoit que Semi-ton & Ton , il est à propos que je le fasse ici. Ton & Semi-ton sont les noms des intervalles qui sont entre les Notes , ou Touches , par rapport aux sons qu'elles produisent. Les Touches du Clavier ne produisent pas toutes un même son ; en tirant de la gauche à la droite , le son de la seconde est plus élevé que celui de la première ; le son de la troisième plus élevé que celui de la seconde ; & ainsi du reste jusqu'au bout. Or la difference qu'il y a entre le son d'une Touche & celui d'une autre , est ce qui s'appelle Ton ou Semi-ton. Toutes les Touches du Clavier comprenant les blanches avec les noires , sont chacune à la difference d'un Semi-ton , de l'Ut à la blanche qui est à sa droite il y a un Semi-ton , de cette blanche au Ré un Semi-ton , du Ré à la blanche qui la suit à droite , un Semi-ton , de cette blanche au Mi , un Semi-ton , du Mi au Fa , un Semi-ton , & ainsi du reste. Mais en ne comparant que les noires entre elles , elles ne s'élevent pas ainsi par Semi-tons. De l'Ut au Ré il y a un Ton. Du Ré au Mi un Ton. Du Mi au Fa un Semi-ton. Du Fa au Sol un Ton. Du Sol au La un Ton. Du La au Si un Ton , & du Si à l'Ut un Semi-ton. Ceci étant expliqué , il sera aisé d'entendre ce que dit cette Regle. Toute Note qui dans la Tablature est accompa-

gnée d'un Diéze , se touche sur le Clavier un Semi-ton plus haut qu'on ne la toucheroit sans cette circonstance.

Les trois Notes Ut , Fa , Sol , sont bien plus souvent accompagnées de Diézes que les autres ; & c'est ce qui fait qu'on a donné aux Touches blanches qui sont à la droite de ces trois-là , le nom de Diéze d'Ut , Diéze de Fa , & Diéze de Sol , à cause du fréquent usage qu'on en fait en qualité de Diéze. La règle voulant que quand une Note sert pour un autre en qualité de Diéze , on la nomme alors Diéze de la Note pour qui elle sert.

Du Bémol.

Toutes les fois que dans la Tablature une Note est accompagnée d'un Bémol ; quelle que puisse être cette Note , on la touche sur le Clavier un semi-ton plus bas qu'on ne la toucheroit sans cette circonstance. Ainsi , lorsque dans la Tablature un Si est marqué d'un Bémol , au lieu de toucher sur le Clavier la Touche noire Si qui répond à cette Note , on touche la blanche qui est à sa gauche , parce que cette blanche est un semi-ton plus bas. Quand c'est un La qui est marqué d'un Bémol , on touche de même la blanche qui est à sa gauche ; c'est-à-dire celle qu'on appelle vulgairement Diéze de Sol , & qui dans cette occasion devient Bémol de La. Mais quand c'est un Fa qui est marqué , alors on touche le Mi au lieu du Fa , parce qu'il n'y a point de blanche à la gauche du Fa , & que le Mi n'est qu'un semi-ton plus bas que luy.

Les deux Notes Si , Mi , sont bien plus souvent accompagnées du Bémol que les autres , & c'est pourquoi l'on a donné aux Touches blanches qui sont à leur gauche dans le Clavier , les noms de Bémol de Si & Bémol de Mi , à cause du fréquent usage qu'on fait de ces deux blanches en qualité de Bémol. La Règle voulant , comme nous l'a-

vons dit du Diéze , que quand une Note sert pour une autre en qualité de Bémol , on la nomme alors Bémol de la Note pour qui elle sert.

La vérité est cependant qu'à le bien prendre , les Touches blanches n'ont aucun nom qui leur soit véritablement propre , puis que les mêmes qui servent ordinairement comme Diézes , servent quelquefois comme Bémols , & que celles qui servent souvent comme Bémols , servent aussi quelquefois comme Diézes. Bien plus , si on le vouloit prendre à la dernière rigueur , les noires mêmes ne devroient point avoir de noms fixes ; car la même Touche s'employant tantôt comme Note naturelle , tantôt comme Diéze , & tantôt comme Bémol , il semble qu'il n'y auroit pas plus de raison de luy donner un nom qu'un autre. Cependant on a très-bien fait de donner des noms déterminés tant aux blanches qu'aux noires , parce qu'il n'est pas raisonnable de toujours vaciller , & qu'il faut bien enfin s'en tenir à quelque chose.

Par le choix des noms qu'on a fait pour les Touches , chaque noire se trouve en avoir une blanche qui dépend d'elle , ou comme Diéze ou comme Bémol , excepté seulement le Ré & le La , qui dans l'usage ordinaire n'ont ni Diéze , ni Bémol nommez ; mais qui dans l'usage extraordinaire ont comme les autres chacune un Diéze & un Bémol ; car il n'y a point de Touche dans le Clavier qui ne soit , lorsque l'occasion le demande , Diéze de sa voisine d'au-dessous , & Bémol de sa voisine d'au-dessus.

Du Béquarre.

L'Usage du Béquarre est à peu près semblable à celui du Diéze ; car toutes les fois que dans la Tablature une Note est accompagnée d'un Béquarre , on la touche sur le Clavier un semi-ton plus haut qu'on ne la toucheroit sans

cette circonstance ; mais il faut remarquer que le Béquarre ne se trouve jamais dans la Tablature qu'auprès d'une Note déjà dominée par un Bémol , qu'ainsi on ne doit pas tant dire qu'il élève la Note d'un semi-ton , qu'on doit dire qu'il la remet à son ton naturel dont elle avoit été détournée par le Bémol.

Dans le Système ordinaire de notre Musique , le Si est à une certaine élévation déterminée , qui est un ton plus haut que le La & un semi-ton plus bas que l'Ut ; mais il y a des Pièces où il ne reste pas à cette élévation. Un Bémol marqué auprès des Clefs , la lui change & le rabaisse d'un semi-ton ; Alors le Système est comme nouveau , puis que le Si n'est plus qu'un semi-ton plus haut que le La , & qu'il est au contraire un ton plus bas que l'Ut : Or quand dans une Pièce semblable il vient un Béquarre relever quelqu'un de ces Si d'un semi-ton , il ne fait que le remettre à son ton naturel dont il a été détourné par le Bémol qui préside auprès des Clefs.

Et ce sont celles dont les Clefs sont accompagnées de plusieurs Dièzes ou de plusieurs Bémols

On appelle ordinairement Pièces transposées , celles dont les Clefs sont accompagnées de Dièzes ou de Bémols ; mais c'est à tort qu'on les appelle ainsi sans autre distinction ; car il y en a plusieurs qui , quoique très chargées de Bémols ou de Dièzes , ne sont nullement transposées , & sont au contraire en des modes très naturels. Telles sont les Pièces en D la ré Béquarre , en A mi la Béquarre , en B fa si Bémol tierce majeure , & plusieurs autres : Il n'y a de modes véritablement transposés que ceux où les Accords ne sont pas de la justesse ordinaire , comme quelques uns où les Tierces majeures sont plus que majeures , & d'autres où les mineures sont moins que mineures : En un mot , que ceux où les intervalles sont ou trop grandes ou trop petites : Si je les ai donc appellées toutes transposées , ç'a été seulement pour m'ac-

commoder à l'usage ordinaire ; joint à cela que la vérité ou la fausseté de la transposition de ces sortes de Pièces ne fait rien à la règle dont il s'agit au Chapitre XVIII.

Plusieurs Notes à toucher à la fois d'une seule main , &c.

Un Accord est une production de plusieurs sons tout à la fois , lesquels forment par leur assemblage une Consonnance agréable : Or quand on dit une production de plusieurs sons , cela s'entend aussi-bien de deux comme de quatre ou de six ; sur ce pied là il n'y a point de Pièce de Clavecin qui ne soit par Accords , puis qu'il n'y en a point qui n'ait au moins deux Parties ; & toutes les fois que ces deux Parties frappent ensemble , elles forment un Accord : Cependant on n'appelle pas cela Accord en terme de Clavecin , & l'on ne donne ce nom qu'à ceux qui se font d'une seule main , soit de la droite ou de la gauche.

Remarques sur le choix des Doigts pour les Tremblemens & les Diminutions.

Les Maîtres de Clavecin ont établi pour règle , de ne faire les Tremblemens que des doigts qui sont marquez dans cette Méthode , au Chapitre qui traite de cet agrément ; mais quand ils ont fait cette règle , ils n'y ont assurément point assez pensé. Ils devoient considérer qu'on ne sçauroit trop accoutumer tous les doigts à l'agilité , & que rien ne les dénouë davantage que le tremblement. Ainsi ils falloit établir l'usage d'en faire de tous les doigts de chaque main , même du petit doigt aussi bien que du pouce ; c'est du moins le conseil que je donnerai à tous ceux qui me feront l'honneur de s'en rapporter à moi là-dessus , & je suis persuadé qu'ils s'en trouveront bien. Car si l'on examine tout ce qu'il y a d'habiles Maîtres à Paris , on trouvera que ceux d'entre eux qui se distinguent le plus par la beauté du touché , & la sûreté de l'exécution , sont

ceux qui se servent également bien de tous leurs doigts, pour s'être accoutumés de bonne heure à les exercer tous également.

Pour les Diminutions.

ON appelle Diminution, un passage de plusieurs Notes qui doivent aller fort vite, telles que sont les doubles Croches. Or quand on a une Diminution à faire de la main droite, si les Notes vont toujours en descendant, l'usage est d'y employer le second & le troisième doigt alternativement, ainsi que je l'ay marqué au Chapitre de la Position des doigts; mais j'ajoute icy que cet usage ne me paroît pas encore bien établi, & que le pouce & le second doigt conviendroient mieux à ces sortes de passages, que le second & le troisième, parce que le pouce étant plus court que les autres doigts, il est plus aisé à retirer de dessous le second, que le second n'est aisé à retirer de dessous le troisième, quand on descend de la main droite de ces deux derniers. La même raison qu'on a pour employer le pouce dans les Diminutions en montant de la main gauche, doit déterminer à l'employer aussi dans les Diminutions en descendant de la main droite.

Remarque sur la Mesure.

Outre les diverses sortes de Mesures, dont nous avons parlé au Chapitre VIII. il y a des Maîtres qui en admettent encore plusieurs autres, comme sont,

- | | | |
|-----------|---|--|
| la Mesure | } | à DOUZE POUR QUATRE, composée de douze Noires, & marquée par ces chiffres... $\frac{1}{4}$ |
| | | à DOUZE POUR HUIT, composée de douze Croches, & marquée par..... $\frac{1}{8}$ |
| | | à NEUF POUR QUATRE, composée de neuf Noires, & marquée par..... $\frac{1}{4}$ |
| | | à NEUF POUR HUIT, composée de neuf Croches, & marquée par..... $\frac{1}{8}$ |

Mais ces Mesures sont si rares dans notre Musique, que je n'ay point encore vu d'Airs composés sur aucune d'elles;

excepté seulement trois qui sont à DOUZE POUR HUIT; sçavoir, deux GIGUES de M d'Anglebert, & ce bel Air Italien de l'Europe Galante, *Ad un cuore.*

L'extrême rareté de ces Mesures, est ce qui m'a empêché de les mettre au rang de celles dont j'ay traité dans la Méthode; mais comme il faut, autant qu'on peut, ne rien laisser à désirer à ceux qu'on veut instruire; j'enseigneray icy à battre ces Mesures, quoy qu'on les puisse regarder comme inusitées.

Il n'y a point de Mesure, de quelque espèce qu'elle soit, qui ne se puisse battre à deux, à trois, ou à quatre temps, parce que le nombre des Notes qu'elle contient, ne pouvant être que pair ou impair, la valeur totale de la Mesure se peut toujours partager en deux ou quatre portions égales, ou en trois. Sur ce principe, les Mesures à douze pour quatre, & à douze pour huit se battent à deux ou à quatre temps, comme on voudra; mais mieux à quatre qu'à deux, mettant dans douze pour quatre, trois Noires ou leur valeur sur chaque temps, & dans douze pour huit, trois Croches. Et les Mesures à neuf pour quatre, & à neuf pour huit se battent indispensablement à trois temps; mettant comme cy-dessus trois Noires sur chaque temps dans la première, & dans la seconde trois Croches.

FIN DES REMARQUES

J'ajoute à la fin deux Pièces de Clavecin, qui sont comme la pratique de tous les principes de cette Méthode. J'y ay marqué le choix des doigts par des chiffres qui accompagnent les Notes, afin que le Lecteur juge par la manière dont j'emploie les doigts en ces deux Pièces, de quelle manière il les doit employer en celles qu'il voudra apprendre ailleurs. Ce qu'on doit toujours observer, est de choisir les doigts qui font faire le moins de mouvement à la main; Et pour cela il faut en étudiant prévoir plusieurs Mesures de suite, afin de placer d'abord sa main dans la disposition où elle doit être, pour les toucher toutes avec bonne grace & facilité.

Ceux qui ne sont encore guere versez dans la Tablature , doivent être avertis qu'il n'apprendront jamais une Pièce correctement , sans y apporter une extrême attention , parce qu'il y a plusieurs petites choses à observer qui leur échapperont infailliblement , s'ils n'y prennent garde de fort près. Voicy les observations qu'il faut faire en étudiant.

1. Quelles Clefs président au commencement des Portées, tant pour les Dessus que pour les Basses.

2. Si les Clefs ne changent point dans le cours de la Pièce , soit au commencement des Portées ou dans le courant.

3. Si les Clefs ne sont point accompagnées de Dièzes ou de Bémols , qui , rendant la Pièce transposée , obligent à toucher certaines Notes sur les Feintes du Clavier , & non sur les Touches naturelles.

4. Combien il y a de Dièzes ou de Bémols auprès des Clefs , & sur quels degrez ils sont.

5. Si les Clefs , après avoir été accompagnées de Feintes , ne redeviennent point simples , ou au contraire , si après avoir été simples , elles ne deviennent point accompagnées de Feintes.

6. Quel Signe préside au commencement de la Pièce pour en déterminer le mouvement.

7. S'il n'y a point dans le cours de la Pièce quelque nouveau Signe qui en change le mouvement.

8. Quelles Notes on a à toucher tant de la main droite que de la gauche.

9. En quel endroit du Clavier on doit prendre ces Notes.

10. Si n'y a point plusieurs Notes à toucher à la fois d'une seule main.

11. Si l'on met bien ensemble les Notes qui sont l'une au dessus de l'autre en ligne droite , depuis la Basse jusqu'au Dessus.

12. Si les deux mains marchent toujours ensemble , ou si elles ne vont point séparément. Les Notes du Dessus vont seules , quand il n'y a point dans les Basses de Notes qui leur répondent en ligne droite ; & de même les Notes de la Basse

vont seules , quand il n'y en a point dans les Dessus qui leur répondent en ligne droite.

13. Si une Note n'est point marquée de quelqu'une des trois feintes , Dièze , Bémol , ou Béquarre.

14. Si une Note n'est point marquée de quelque Agrément , comme d'un Tremblement , d'une double Cadence , d'un Pincé simple ou appuyé , d'un Port de Voix simple , demi , ou appuyé , d'un Détaché , &c.

15. Si un Accord n'est point marqué d'un Coulé ou d'un Harpégé.

16. Si dans les emprunts qu'on fait pour les Agrémens on ne prend point une Touche naturelle lorsqu'il faut prendre une Feinte , ou si au contraire on n'emprunte point une Feinte lorsqu'il faut emprunter une Touche naturelle.

17. Si à la fin des Agrémens on lâche les Notes empruntées , ne gardant que les essentielles autant que leur valeur le demande.

18. En quel temps de la Mesure on doit toucher chaque Note , & jusques à quand on la doit garder. Les Ecoliers pechent souvent contre cette regle.

19. Si une Note n'est pas suivie d'un Point qui en augmente la valeur de la moitié.

20. Si une Note n'est point enchaînée avec quelqu'autre par une Tenuë ou par une Liaison.

21. Si quand il y a plusieurs Croches de suite , on observe bien les longues & les brèves.

22. Si on observe bien les Silences dans les Parties & dans les temps de la Mesure où ils sont marquez.

23. Si on choisit bien ses doigts , tant de la main droite que de la gauche.

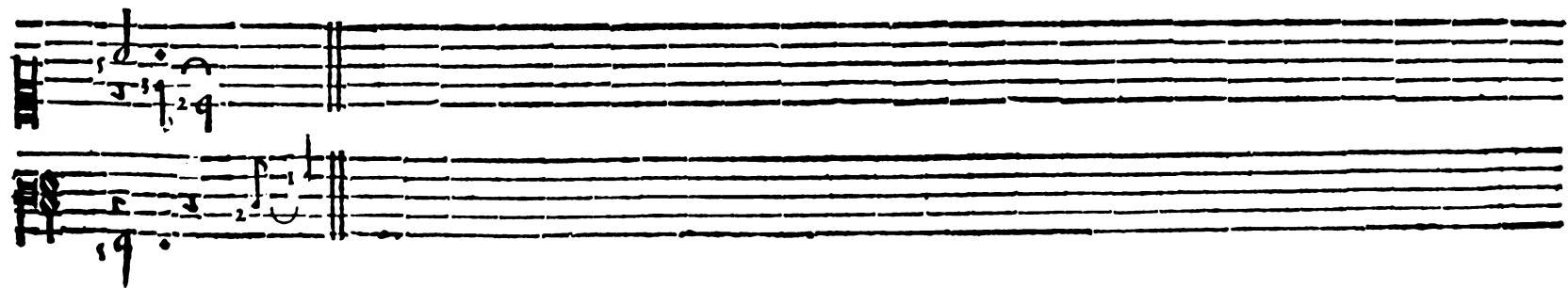
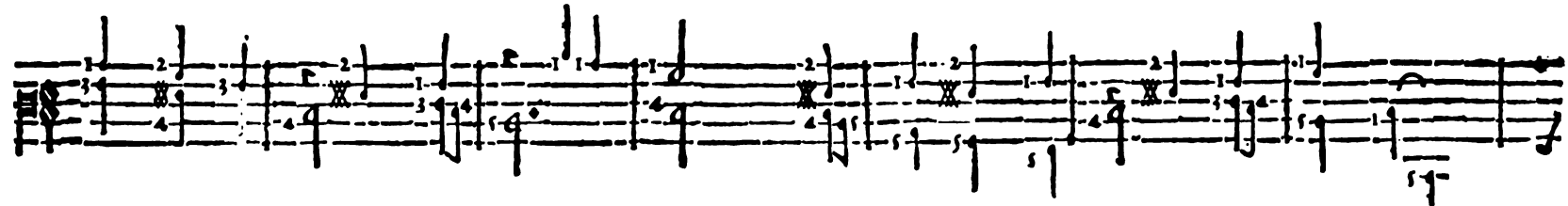
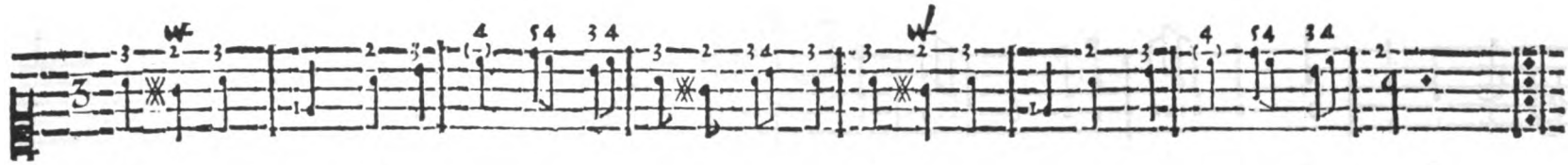
24. S'il n'y a point dans le cours de la Pièce quelque renvoy , qui marque la répétition de quelque portion de la Pièce.

25. S'il n'y a point quelque différence entre les finales des reprises.

Ces Observations sont un abrégé de toute la Méthode , & il les faut avoir continuellement devant les yeux.

M E N U E T.

67



GAVOTTE.

First system of musical notation, treble clef, featuring a melody line with various rhythmic values and fingerings.

Second system of musical notation, including a bass clef line with accompaniment and first/second endings.

Third system of musical notation, continuing the treble clef melody with complex rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation, continuing the bass clef accompaniment.

Fifth system of musical notation, showing the beginning of a triple ending section.

Premiere fois.

Seconde fois.

Troisième fois.

Sixth system of musical notation, concluding the piece with a final cadence.

F I N.



NOUVEAU TRAITÉ
DE L'ACCOMPAGNEMENT
DU CLAVECIN
DE L'ORGUE
ET DES AUTRES INSTRUMENTS



MICHEL DE SAINT-LAMBERT

NOUVEAU TRAITÉ
DE L'ACCOMPAGNEMENT
DU CLAVECIN
DE L'ORGUE
ET DES AUTRES INSTRUMENTS

MINKOFF



REPRINTS

GENÈVE

NOUVEAU TRAITÉ
DE L'ACCOMPAGNEMENT
DU CLAVECIN,
DE L'ORGUE,
ET DES AUTRES INSTRUMENTS.

Par Monsieur DE SAINT LAMBERT.



A P A R I S,

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

M. D C C V I I.

Avec Privilege du Roy.





P R É F A C E.

AYANT donné cy-devant au Public un Ouvrage sous le titre de *Principes du Clavecin*, dans lequel je ne parle que de ce qui regarde les Pièces, j'ai crû que le titre ne seroit point assez rempli, si je n'y ajoûtois un *Traité de l'Accompagnement*. La consideration d'avoir été prevenu par quelques uns dans ce travail ne m'a point empêché de l'entreprendre. Je me suis persuadé que les esprits des hommes n'étant pas tous d'une même portée, & n'ayant pas une égale disposition à recevoir les mêmes impressions & les mêmes idées des mêmes objets, il étoit avantageux qu'il y eut plusieurs Livres écrits sur les mêmes matieres, afin que ceux qui les étudioient pussent trouver dans les uns ce que souvent ils ne rencontroient pas dans les autres. L'expérience nous apprend qu'une nouvelle maniere de developer un Principe y donne souvent un jour nouveau. Et comme les genies de ceux qui apprenent les Sciences ou les Arts sont quelquefois assez differens, il faut qu'il y ait aussi des Maîtres de differens caracteres, afin que chaque Ecolier puisse en trouver un qui lui convienne. Or les Methodes composées pour enseigner quelque Science ou quelqu'Art sont comme des Maîtres portatifs, qui ont cet avantage par dessus les autres qu'ils sont à bien meilleur marché, & qu'on les peut consulter à toute heure. Il ne peut donc y en avoir un trop grand nombre, puisque cela donne à chacun la commodité de choisir.

Je ne parle en ce *Traité* ni de la connoissance des Notes, ni de celle du Clavier. Je suppose que ceux qui veulent apprendre l'Accompagnement sont instruits de ces choses, s'il s'en trouvoit qui ne le fussent, ils pouroient avoir recours aux *Principes du Clavecin*, qui ayant été donnez avant ce *Traité*, en sont très-naturellement la préparation.

Après avoir rendu raison du motif qui m'a porté à entreprendre ce nouveau *Traité d'Accompagnement*, je pourois ajoûter ici un abrégé des matieres qui y sont contenuës, & dire un mot

P R É F A C E.

de l'ordre que j'ai gardé en le composant ; mais il vaut mieux renvoyer le Lecteur à la Table des Chapitres , où il verra d'un coup d'œil la disposition de tout l'ouvrage.

Cependant je ne ferai peut-être pas mal de prevenir quelques objections qui se pourroient faire sur ce Traité. Pourquoi ayant établi la *Quarte* comme consonnance & dissonnance , je n'ai pas expliqué les cas où elle est consonnance , & ceux où elle est dissonnance ? Pourquoi je n'ai pas fait une *Regle* particuliere de la maniere de sauver les dissonnances , puisque la plus part des *Maîtres d'Accompagnement* apprennent à leurs *Ecoliers* à les sauver ? Pourquoi je mets un *Bemol* de plus qu'à l'ordinaire dans tous les *Tons* qui ont le *Mode mineur* ?

Je répons aux deux premieres objections que ce qu'elles demandent regarde les *Regles* de la *Composition* , & non pas celles de l'*Accompagnement*. Voyez les *Traitez* des *Sieurs Nivers, Masson*, & autres ; même le *Dictionnaire de Musique* par le *Sr. de Broliard*. Je n'ai pas laissé néanmoins d'apprendre à sauver les dissonnances , en parlant du mouvement des mains , *Chapitre V. Regles 8. & 9.* Pour le *Bemol* il est absolument necessaire , parce que tout *Ton* qui a le *Mode mineur*, a la *sixième* de sa finale essentiellement mineure. C'est pour cela qu'il faut mettre le *Bemol* à la *Clef*, & non pas dans le courant de l'*Air* comme accidentel , ainsi qu'il se pratique ordinairement ; ce qui est une erreur considerable qui n'a pas été reconnuë jusqu'à present.

A l'égard des *Exemples* que je donne sur chaque *Regle*, j'ai tâché qu'ils fussent autant de petits *Préludes* , dans lesquels l'accord en question se trouvât dans les trois arrangements qu'il peut avoir. Cela aura peut-être forcé la *Modulation* en quelques endroits ; mais pour en suivre une plus reguliere , il eut fallû trop étendre chaque exemple. J'ai même été obligé d'abandonner quelquefois cet assujettissement , parcequ'il m'auroit mené trop loin , & que les *Ecoliers* en auroient été plus embarassez , que soulagez.

Enfin les *Regles* contenues en ce *Traité* se peuvent pratiquer sur tous les *Instruments* à plusieurs *Parties* , mais particulièrement sur les *Instruments* à *Clavier*, qui sont les plus commodes , & les plus en usage pour l'*Accompagnement*.

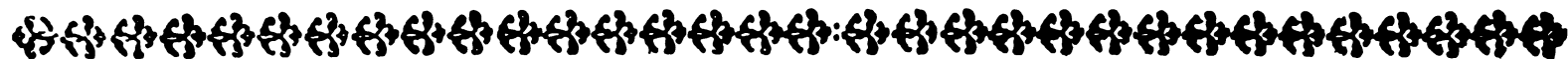


T A B L E

C HAPITRE I. Définition de l'Accompagnement.	1
C HAPITRE II. Des Intervalles.	3
CHAPITRE III. De la pratique de l'Accompagnement.	10
CHAPITRE IV. Des Tons, des Modes, & de la Transposition.	26
CHAPITRE V. Du mouvement des Mains.	33
CHAPITRE VI. Du choix des Accords.	36
CHAPITRE VII. Regles pour deviner les Chiffres, quand les Basses-Continuës ne sont pas Chiffrées.	45
CHAPITRE VIII. Des Licences qu'on peut prendre en accompagnant.	57
CHAPITRE IX. Du goût de l'Accompagnement.	61

FIN.

On vend ce Traité.	2. livres.
On vend les Principes du Clavecin.	2. livres.
Ces deux Livres reliez ensemble	5. livres.



EXTRAIT DU PRIVILEGE.



AR 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 qu'elles 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 obéissance, 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.





NOUVEAU TRAITÉ DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

CHAPITRE PREMIER.

DÉFINITION DE L'ACCOMPAGNEMENT.



L'ACCOMPAGNEMENT est l'Art de jouer la Basse-Continüe sur le Clavecin, ou sur quelque'autre Instrument.

On l'appelle *Accompagement*, parce qu'en jouant la Basse, on y doit joindre d'autres Parties, pour former des accords, & de l'harmonie.

Ces Parties s'ajoutent suivant certains principes & cer-

taines règles, dont l'explication fera la matiere de ce traité d'Accompagnement.

On ne peut entendre les principes de l'Accompagnement, sans avoir auparavant une idée distincte de la nature de la Musique.

La Musique est un mélange de divers sons agréables, dont la douceur, l'assemblage & l'arrangement réjouissent l'ame, en entrant par le sens de l'oüye.

Un son n'est different d'un autre, que lorsqu'il est plus

clair & plus aigu, ce qu'on appelle être *plus haut* : ou lorsqu'il est plus gros & plus grave, ce qu'on appelle être *plus bas*.

Le Clavecin contenant tous les sons qui peuvent entrer dans la construction des ouvrages de Musique, il est aisé d'en remarquer la différence, en touchant toutes les touches l'une après l'autre; car si l'on commence à gauche, & que l'on tire vers la droite, on trouvera que les sons vont toujours en s'élevant, c'est-à-dire en s'éclaircissant : & si l'on commence à droite, & que l'on tire vers la gauche, on trouvera qu'il vont en baissant, c'est-à-dire en grossissant.

La différence ou la distance qu'il y a d'un son bas à un son élevé, s'appelle *intervalle*. On use de ce nom, parce qu'on regarde un son comme s'éloignant d'un autre, quand il s'élève au dessus, ou qu'il s'abaisse au dessous. En effet si l'on a égard à la figure du Clavier, les touches qui produisent les sons les plus clairs, sont les plus éloignées de celles qui produisent les sons les plus gros.

L'intervalle a différents noms, selon qu'il est plus ou moins grand : c'est-à-dire, selon qu'il y a plus ou moins loin du son bas au son élevé, ou pour mieux dire, il y a autant d'intervalles différents qu'il y a de différentes distances entre un son bas, & tous les divers sons qui sont plus ou moins élevés au dessus de lui.

Le plus petit de tous les intervalles s'appelle *demi-ton* : c'est l'intervalle qui se trouve entre deux sons très-proches l'un de l'autre, comme entre *mi* & *fa*, qui sont si proches qu'il n'y a point d'autre son entre deux.

Quoique *fa* & *sol*, aussi-bien que plusieurs autres notes du Clavier, soient fort voisins l'un de l'autre, je n'appelle pas cela être *très-proche*, parce qu'il y a un autre son entre deux qui est le Dieze de *fa*, lequel est plus près du *fa* que le *sol*, & plus près du *sol* que le *fa*.

Toutes les touches du Clavier, en comprenant les blanches avec les noires, sont éloignées l'une de l'autre de l'in-

tervalle d'un demi-ton.

De l'*ut* à son Dieze il y a un demi-ton.

Du Dieze d'*ut* au *re*, un demi-ton.

Du *re* au Bemol de *mi*, un demi-ton.

Du Bemol de *mi* au *mi*, un demi-ton.

Du *mi* au *fa*, un demi-ton.

Du *fa* à son Dieze, un demi-ton.

Du Dieze de *fa* au *sol*, un demi-ton.

Du *sol* à son Dieze, un demi-ton.

Du Dieze de *sol* au *la*, un demi-ton.

Du *la* au Bemol de *si*, un demi-ton.

Du Bemol de *si* au *si*, un demi-ton.

Et enfin du *si* à l'*ut*, un demi-ton.

Ces demi-tons sont de différentes espèces; mais la distinction n'en est pas nécessaire dans l'Accompagnement.

Les intervalles plus étendus ont d'autres noms, dont nous parlerons dans la suite, après que nous aurons achevé l'idée que nous donnons icy de la Musique.

Dans la composition des pièces de Musique, on employe bien plus souvent les sept sons appellez *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, que l'on n'employe les cinq autres compris sous les noms de Diezes & de Bemols. C'est pour cela que dans l'arrangement des touches du Clavier, les sept touches *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, sont disposées bien plus commodément pour la main, que ne le sont les Diezes & les Bemols; Et c'est pour la même raison que dans la Tablature de Musique ces sept sons ont chacun un degré particulier pour leur situation, & que les autres n'en ont point.

Les sept sons, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, étant d'un usage incomparablement plus fréquent que les autres, sont considérez dans les principes de la Musique comme s'ils étoient les seuls qui entraissent dans la composition des pièces. Ainsi dans la suite de ce Traité, nous établirons toujours nos règles par rapport à ces sept sons, & nous les

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

3

appellerons les sept notes de la Musique, parce qu'ils sont ordinairement connus sous ce nom & sous cette idée.

Les notes de la Musique étant de différentes élévations sont avec raison regardées comme des degrez sur lesquels le *chant* se promene, en s'élevant & s'abaissant presque continuellement.

La note *ut* étant donc prise pour le premier degré, la note *re* sera le second, la note *mi* le troisième, la note *fa* le quatrième, & ainsi de suite: ce qui est amplement expliqué dans le premier chapitre des principes du Clavecin.

Mais si l'on prenoit quelqu'autre note pour le premier degré, comme par exemple la note *sol*: alors la note *la* seroit le second degré, la note *si* le troisième, la note *ut* le quatrième, & ainsi de suite.

Une note qui est au second degré d'un autre, s'appelle en terme de Musique *la seconde* de cette premiere note;

celle qui est au troisième degré s'appelle *la tierce*, celle qui est au quatrième s'appelle *la quarte*, &c.

Ainsi l'*ut* étant pris comme premiere note, & comme Son fondamental, le *re* en est la *seconde*, le *mi* la *tierce*, le *fa* la *quarte*, le *sol* la *quinte*, le *la* la *sixième*, le *si* la *septième*, le second *ut* l'*octave*: le second *re* la *neuvième*, le second *mi* la *dixième*, &c.

Si l'on prend la note *re* pour Son fondamental, & pour premier degré, le *mi* en est la *seconde*, le *fa* la *tierce*, le *sol* la *quarte*, le *la* la *quinte*, &c.

Les diverses distances qu'il peut y avoir entre un son & un autre, sont, comme j'ay déjà dit, ce qu'on appelle en termes de Musique & d'Accompagnement *les Intervalles*; & toute la science de l'Accompagnement ne consiste que dans la connoissance & la pratique de ces Intervalles.

C H A P I T R E I I.

D E S I N T E R V A L L E S.

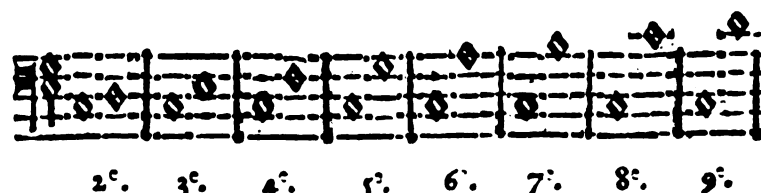
ON n'admet en Musique, ou plutôt dans l'Accompagnement, que huit intervalles différents, qui sont.

La Seconde,
La Tierce,
La Quarte,
La Quinte,
La Sixième,
La Septième,
L'Octave,
Et la Neuvième,

C O M M E

ut re.
ut mi.
ut fa.
ut sol.
ut la.
ut si.
ut. second ut.
ut. second re.

E X E M P L E.



La plupart des Intervalles se divisent en quatre especes, qu'on appelle, *majeure*, *mineure*, *diminuée*, & *superflüe*:

Quelques autres ne se divisent qu'en trois especes, qu'on nomme *juste, diminuée, & superflüë*. Mais comme les distinctions qu'on peut faire de toutes les diverses especes de chaque Intervalle ne dépendent point des regles de l'Accompagnement, nous ne parlerons ici que de celles qu'il faut absolument connoître pour entendre les regles de cet Art.

Il y a deux especes de secondes. La seconde *mineure*, & la seconde *majeure*.

La seconde mineure est un intervalle d'un demi-ton : comme de *mi* à *fa*, ou d' *si* à *ut*.

La seconde majeure est un intervalle d'un ton : comme d'*ut* à *re*, de *re* à *mi*, &c. les exemples en sont cy-aprés.

Quand on parle de la seconde en terme d'Accompagnement, on entend toujours la seconde majeure, parce qu'elle est seule en usage.

Il y a deux especes de tierces. La tierce *majeure*, & la tierce *mineure*.

La tierce majeure est un intervalle de deux tons : comme d'*ut* à *mi*, de *fa* à *la*, &c.

La tierce mineure est un intervalle d'un ton & un demi-ton : comme de *re* à *fa*, de *mi* à *sol*, &c.

Il y a deux especes de quartes. La quarte *juste*, & la quarte *majeure* ou *superflüë*, appelée communément le *Triton*.

La quarte juste est un intervalle de deux tons & un demi-ton : comme d'*ut* à *fa*, de *re* à *sol*, &c.

Le Triton est un intervalle de trois tons : comme de *fa* à *si*, &c.

Quand on parle de la quarte, on entend toujours la juste.

Il y a trois especes de quintes. La quinte *juste*, la quinte *diminuée*, appelée communément la *fausse-quinte*, & la quinte *superflüë*.

La quinte juste est un intervalle de trois tons & un demi-ton : comme d'*ut* à *si*, de *re* à *la*, &c.

La fausse-quinte est un intervalle de deux tons & deux demi-tons : comme de *si* à *fa*, &c.

La quinte superflüë est un intervalle de quatre tons : comme d'*ut* à *sol dieze*, du *mi bemol* au *si naturel*, &c.

Il y a deux especes de sixièmes. La sixième *majeure*, & la sixième *mineure*.

La sixième majeure est un intervalle de quatre tons & un demi-ton : comme d'*ut* à *la*, de *re* à *si*, &c.

La sixième mineure est un intervalle de trois tons & deux demi-tons : comme de *mi* à *ut*, de *la* à *fa*, &c.

Il y a trois especes de septièmes. La septième *majeure*, la septième *mineure*, & la septième *diminuée*.

La septième majeure est un intervalle de cinq tons & un demi-ton : comme d'*ut* à *si*, &c.

La septième mineure est un intervalle de quatre tons & deux demi-tons : comme de l'*ut* au *si bemol*, du *re* à l'*ut*, &c.

La septième diminuée est un intervalle qui contient dans son étenduë trois tierces mineures : comme du dieze de *ut* au bemol de *si*, du dieze de *sol* au *fa naturel*, &c.

Il n'y a qu'une espece d'Octave, qui est l'Octave *juste*.

L'Octave juste est un intervalle de cinq tons & deux demi-tons : comme d'*ut* à *ut*, de *re* à *re*.

Il y a deux especes de neuvièmes. La neuvième *majeure*, & la neuvième *mineure*.

La neuvième majeure est un intervalle de six tons & deux demi-tons : comme d'un *ut* au second *re* d'au-dessus, d'un *re* au second *mi*, &c.

La neuvième mineure est un intervalle de cinq tons & trois demi-tons : comme d'un *mi* au second *fa* d'au-dessus, d'un *si* au second *ut*, &c.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

La nature & les diverses especes de chaque intervalle étant expliquées, comme nous venons de le faire, il faut que celui qui veut sçavoir l'Accompagnement s'applique à trouver de soi-même sur le Clavier tous les intervalles de chaque note ou touche, & toutes leurs diverses especes; & il faut qu'il se rende cette connoissance si familiere, que quelque touche qu'on lui montre, il puisse dire tout d'un coup quelle autre touche en est la tierce majeure, ou la

mineure, ou la quarte, ou le Triton, ou la septième, &c.

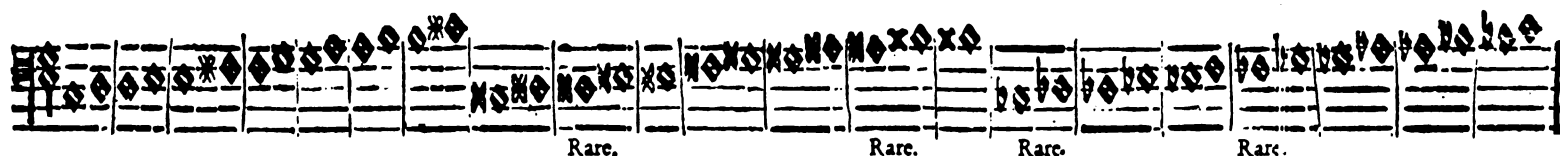
Mais afin de rendre l'acquisition de cette connoissance plus facile, nous allons exposer ici par des notes tous les intervalles dont on fait usage dans l'Accompagnement.

Dans tous les Exemples suivans, les Notes qui sont seules sont celles qui ne peuvent avoir les Intervalles dont il est question, excepté en peu d'occasions très-rares, dont il n'est pas encore tems de parler.

DEMONSTRATION DES INTERVALLES,

selon toutes les manières dont ils se trouvent dans le Clavier.

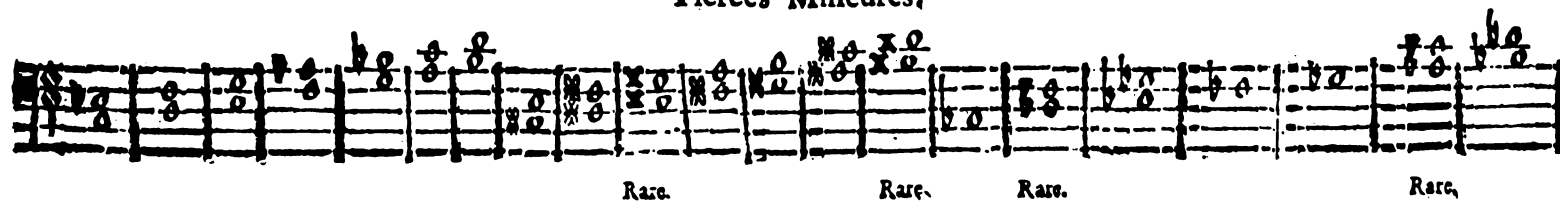
Secondes majeures seules en usage dans l'Accompagnement.



Tierces Majeures.

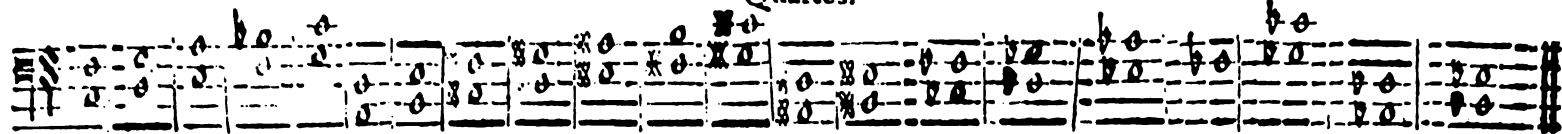


Tierces Mineures.



NOUVEAU TRAITE'

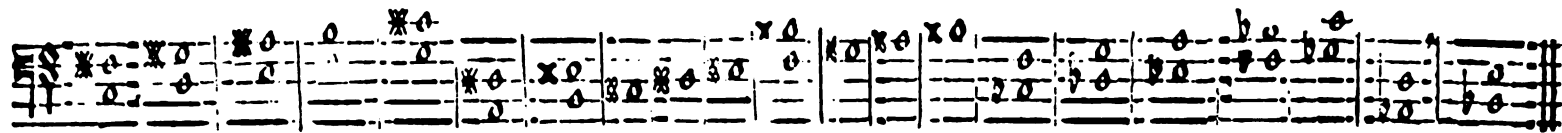
Quartes.



Musical notation for Quartes, consisting of two staves with various notes and accidentals. The notation includes several instances of the word "Rare." written below the staff.

Rare. Rare. Rare. Rare.

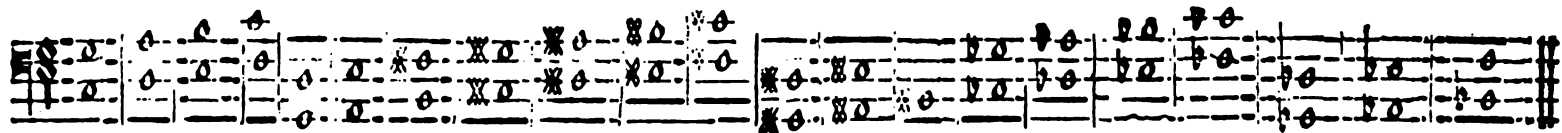
Tritons.



Musical notation for Tritons, consisting of two staves with various notes and accidentals. The notation includes several instances of the word "Rare." written below the staff.

Rare. Rare. Rare. Rare. Rare.

Quintes.



Musical notation for Quintes, consisting of two staves with various notes and accidentals. The notation includes several instances of the word "Rare." written below the staff.

Rare. Rare. Rare. Rare.

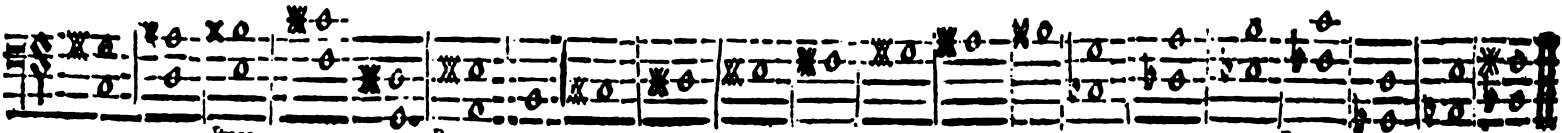
Fausses-Quintes.



Musical notation for Fausses-Quintes, consisting of two staves with various notes and accidentals. The notation includes several instances of the word "Rare." written below the staff.

Rare. Rare. Rare. Rare.

Quintes Superflus.



Musical notation for Quintes Superflus, consisting of two staves with various notes and accidentals. The notation includes several instances of the word "Rare." written below the staff.

Rare. Rare. Rare.

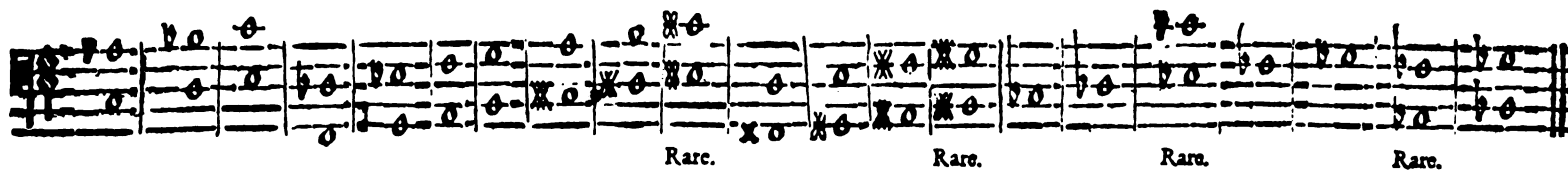
DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

Sixièmes Majeures



Musical notation for Sixièmes Majeures, showing four measures with the word 'Rare.' written below each measure.

Sixièmes Mineures.



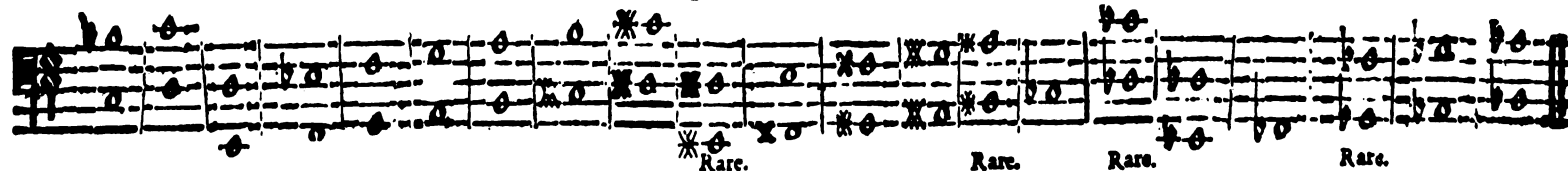
Musical notation for Sixièmes Mineures, showing four measures with the word 'Rare.' written below each measure.

Septièmes Majeures.



Musical notation for Septièmes Majeures, showing four measures with the word 'Rare.' written below each measure.

Septièmes Mineures.



Musical notation for Septièmes Mineures, showing four measures with the word 'Rare.' written below each measure.

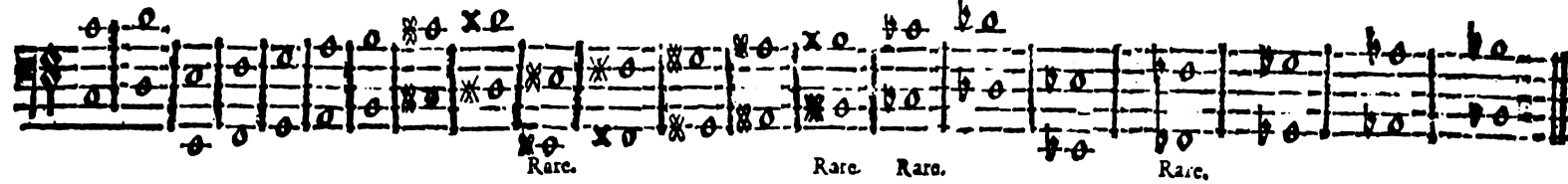
Septièmes Diminuées.



Musical notation for Septièmes Diminuées, showing four measures with the word 'Rare.' written below each measure.

NOUVEAU TRAITE'

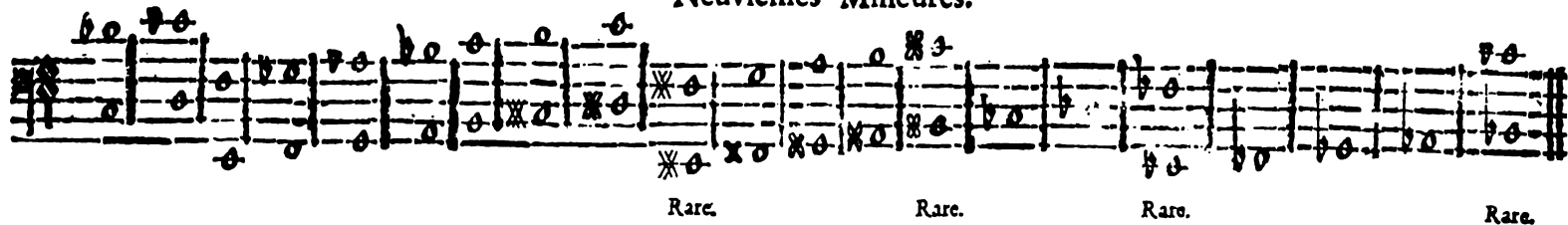
Oâaves.



Neuvièmes Majeures.



Neuvièmes Mineures.



Lorsque deux sons ou un plus grand nombre étant produits en même tems frappent l'oreille agréablement, cet assemblage de sons s'appelle *Consonnance* : si cet assemblage choque l'oreille au lieu de la réjoûir, on l'appelle *Dissonnance*.

Or des divers intervalles dont nous venons de parler, il y en a dont la note haute fait consonnance avec la note basse, & d'autres où elle fait dissonnance.

Les Intervalles dont la note haute fait consonnance avec la basse, sont

L'Octave.

La Quinte.

La Quarte, qui passe aussi quelquefois pour dissonnance.

La Tierce, majeure, ou mineure.

La Sixième, majeure, ou mineure.

Ceux où elle fait dissonnance, sont

La Seconde de toute espece.

Le Triton.

La fausse Quinte.

La Quinte superflüe.

La Septième de toute espece.

La Neuvième de toute espece aussi.

Toutes les Consonnances ne sont pas également douces, ni toutes les Dissonances également dures. L'examen exact de leurs véritables qualitez seroit la matière d'une grande Dissertation que je pourray faire quelque jour, mais qui n'est point nécessaire ici, parcequ'il importe plus à ceux qui apprennent l'accompagnement de sçavoir quel usage on y fait des intervalles, que de sçavoir s'ils sont en effet Consonnances douces, ou Dissonances dures.

Il y a à l'égard des intervalles deux remarques importantes à faire.

La première, qu'ayant déterminé une note pour fondement d'un intervalle, lorsqu'on parle de la tierce, de la quinte, ou de quelqu'autre intervalle de cette note: on entend toujours la tierce d'au-dessus, la quinte d'au-dessus, &c. & jamais la tierce ni la quinte d'au-dessous. Ainsi la note *ut*, par exemple, étant prise pour note fondamentale, sa tierce est le *mi* d'au-dessus, & non pas le *la* d'au-dessous: sa quinte est le *sol* d'au-dessus, & non le *fa* d'au-dessous; En un mot les intervalles se mesurent toujours par dessus la note qui leur sert de fondement, & jamais par dessous.

La seconde remarque est, que les intervalles qui passent l'étendue de l'Octave; comme sont la Neuvième, la Dixième, la Onzième, &c. n'étant que la répétition de ceux qui sont au dessous de l'Octave, ils ne se comptent point pour ce qu'ils sont en effet, mais seulement pour ceux dont ils sont la répétition: c'est-à-dire, que la Neuvième se compte pour la seconde (excepté en un cas que nous expliquerons cy-après) la Dixième se compte pour la Tierce, la Onzième pour la Quarte, & ainsi de tous les autres intervalles, quelqu'éloignez qu'ils soient de la note fondamentale.

Ainsi quoique à l'égard, par exemple, du premier *ut*, qui est tout au bas du Clavier, le premier *mi* qui suit en montant en soit la Tierce, le second *mi* naturellement la Dixième, le troisième *mi* la Dix-septième, & le quatrième

mi la Vingt-quatrième: néanmoins tous ces *mi* ne passent & ne se prennent en terme d'Accompagnement chacun que comme la Tierce de ce premier *ut*, parce qu'ils ne sont que répétitions les uns des autres.

Il en est de même de tous les autres intervalles; c'est pourquoi lorsque dans la suite de ce Traité nous parlerons des intervalles, il ne faudra pas entendre seulement les intervalles *absolus*, c'est-à-dire ceux qui sont au dessous de l'Octave, mais encore ceux qui sont au-dessus, & qui sont les répétitions des intervalles absolus, quelqu'éloignez qu'ils puissent être de la note fondamentale.

Si par exemple je touchois le premier *re* du bas Clavier, & que je vous demandasse de me montrer la quinte de ce *re*: vous ne seriez pas obligé de me toucher le premier *la* d'au-dessus, qui en est la quinte absoluë; il vous suffiroit de me toucher un *la* dans le Clavier; quel qu'il fût, il seroit toujours la quinte de mon *re*.

S'il étoit nécessaire de distinguer les intervalles pris au dessous de l'Octave, d'avec ceux qui sont pris au dessus: on pourroit nommer les premiers, *intervalles absolus*, & les autres, *doubles, triples, ou quadruples intervalles*, selon qu'ils seroient, la première, la seconde, ou la troisième répétition des intervalles absolus.

On pourroit dire, par exemple, que le premier *mi* du bas du Clavier est la tierce absoluë du premier *ut*: que le second *mi* en est la double tierce: que le troisième *mi* en est la triple tierce, & qu'enfin le quatrième *mi* en est la quadruple tierce.

On useroit des mêmes termes à l'égard de la quarte, de la quinte, & de tout autre intervalle, mais on ne fait point cette distinction dans l'Accompagnement. On y regarde les répétitions des intervalles, comme les intervalles mêmes.

Exception pour la Neuvième.

Cependant la Neuvième, quoique répétition de la se-

conde, ne se traite pas toujours comme seconde ; Il y a des occasions où on la traite effectivement comme Neuvième : en lui donnant alors d'autres Accompagnements que ceux qu'on lui donne quand on ne la regarde que comme Seconde: ce que l'on verra dans la suite.

Dans la pratique de l'Accompagnement, la Neuvième se prend, ou à la Neuvième absolue, ou à la double Neuvième, ou à la triple : comme nous l'avons dit des autres intervalles.

CHAPITRE III.

DE LA PRATIQUE DE L'ACCOMPAGNEMENT.

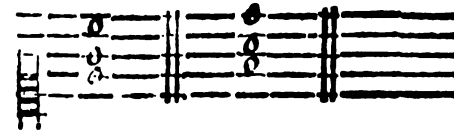
Nous avons dit que l'Accompagnement étoit l'Art de joüer la Basse-Continüë, en y joignant d'autres Parties, c'est-à-dire d'autres notes, pour former des accords & de l'harmonie. Il faut dire maintenant de quelle manière cela se fait.

On joüe la Basse de la main gauche, & à chaque note de Basse que l'on touche, on en ajoute trois autres de la main droite, faisant ainsi un accord sur chaque note. On passe néanmoins quelquefois des notes de Basse, sans leur donner d'Accompagnement, mais ce n'est pas en cet endroit qu'il en faut faire mention, nous en parlerons au chapitre VIII. Mais il faut remarquer que les notes des Basses-Continüës sont de deux especes : les unes sont *simples*, & les autres sont *chiffrées*.

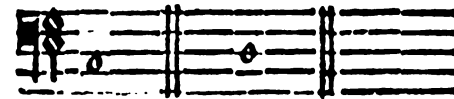
Sur une note simple on fait pour accompagnement l'accord qu'on appelle *parfait*, ou *naturel*, lequel est composé de la Tierce, de la Quinte & de l'Octave de cette note ; Ainsi pour accompagnement d'un *ut*, on touche un *mi*, un *sol*, & un *ut*. Pour accompagnement d'un *re*, on touche un *fa*, un *la*, & un *re*.

EXEMPLE.

Accompagnement.
Main droite.



Basse-Continüë.
Main gauche.



Il en est ainsi de toutes les autres notes.

Il n'y a point d'ordre à garder dans l'arrangement des notes de l'accord ; la tierce peut être la plus basse des trois, comme dans l'exemple ci-dessus, elle peut être celle du milieu, & elle peut être la plus haute : & par conséquent la Quinte & l'Octave peuvent être aussi, ou au bas, ou au milieu, ou au haut de l'accord.

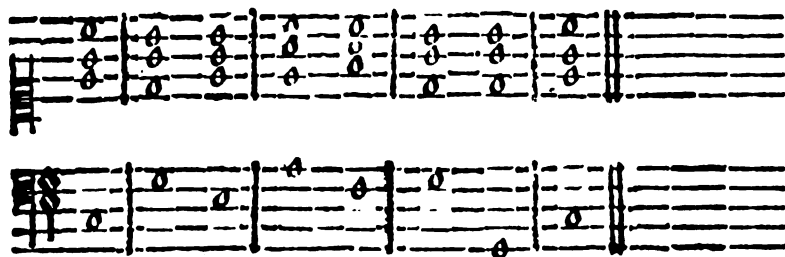
Ce qui décide de l'arrangement des parties, c'est la

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

11

situation de la main de celui qui accompagne; La règle étant, que quand on a une fois posé sa main sur le Clavier, pour toucher le premier accord de l'Air qu'on va accompagner, il faut prendre tous les accords suivants au lieu le plus proche où ils se trouvent: & l'observation de cette règle fait que les parties changent d'arrangement à chaque accord que l'on touche.

E X E M P L E.



Lorsqu'une note de Basse est chiffrée, on ne lui donne plus pour Accompagnement l'accord parfait, ou naturel: mais on lui donne l'intervalle marqué par le chiffre, & les accompagnements convenables à cet intervalle. Il faut expliquer la signification des chiffres, & puis nous parlerons des accompagnements qu'on leur donne.

- Le 2 marque la Seconde.
- Le 3 marque la Tierce.
- Le 3♯ marque la Tierce mineure.
- Le 3 sans ♯ marque aussi la Tierce mineure.
- Le 3M marque la Tierce majeure.
- Le * sans ♯ marque aussi la Tierce majeure.
- Le 4 marque la Quarte.
- Le 4x ou 4+ marque le Triton.
- Le * coupé d'une ligne oblique, marque aussi le Triton.
- Le 5 marque la Quinte.

- Le 5♯ ou 5+ marque la fausse-Quinte.
 - Le * coupé marque aussi la fausse-Quinte.
 - Le x5 marque la Quinte superflüe.
 - Le 5M marque aussi la Quinte superflüe.
 - Quand le 5 suit la fausse-Quinte, il ne marque alors que la Quinte juste.
 - Le 6 marque la Sixième.
 - Le 6♯ ou 6+ marque la Sixième mineure.
 - Le 6x ou 66 marque la Sixième majeure.
 - Le 7 marque la Septième.
 - Le 7♯ ou 7+ marque la Septième mineure, & la Septième diminuée: car il n'y a point de marque particulière pour celle-ci, c'est à l'Accompagnateur à la discerner.
 - Le 7M ou 7+ marque la Septième majeure.
 - Le 8 marque l'Octave.
 - Le 9 marque la Neuvième majeure ou mineure.
- Il y a six Remarques à faire sur les Chiffres dont nous venons de parler.

La première, que les Chiffres dans la Basse-Continuë se mettent ordinairement au dessus des notes pour lesquelles ils marquent, & quelquefois au dessous, mais jamais à côté précisément.

La seconde, que nous comprenons sous le nom de Chiffre des figures qui ne sont point Chiffres, telles que sont le ♯ & le x. Mais ils ne passent pour Chiffres que lorsqu'ils sont dans le rang des Chiffres; car hors de-là ils ne sont que Bémols & Diezes, comme à l'ordinaire.

La troisième, qu'une note n'est quelquefois chiffrée que d'un seul Chiffre, & que d'autres fois aussi elle en porte plusieurs tout à la fois.

La quatrième, que plusieurs Chiffres marquez pour une même note, sont quelquefois l'un au dessus de l'autre, & quelque fois l'un à côté de l'autre.

La cinquième, qu'il y a quelquefois pour une même

note plusieurs Chiffres l'un au dessus de l'autre, & aussi plusieurs l'un à côté de l'autre.

La sixième enfin, que le Chiffre n'est pas toujours perpendiculairement au dessus de sa note, mais qu'il est quelquefois un peu à côté, & quelquefois même fort loin à côté, quoique toujours plus élevé qu'elle.

Nous ferons en tems & lieu les observations qu'il y a à faire sur toutes ces différences; Il faut maintenant parler des accompagnements qu'on donne à chaque Chiffre.

I.

Regles pour l'Accompagnement des notes chiffrées d'un chiffre seulement.

La Seconde se double & s'accompagne de la Quinte, quand la note suivante descend d'un demi-ton, & qu'elle est chiffrée d'un 6, ou qu'elle n'est point chiffrée.

E X E M P L E.

Dans le cas ci-dessus on peut encore accompagner la seconde d'une Quinte doublée.

E X E M P L E.

La Seconde s'accompagne de la Quarte & de la Quinte, quand la note suivante descend d'un demi-ton, & qu'elle est chiffrée d'une fausse-Quinte.

E X E M P L E.

La Tierce s'accompagne de la Quinte & de l'Octave: C'est l'accord qu'on appelle *parfait* ou *naturel*, tel qu'on le donne aux notes non chiffrées.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

13

EXEMPLE.



EXEMPLE.



Soit que la Tierce soit marquée simplement par un \sharp sans distinction de majeure ou de mineure, ou qu'elle soit marquée avec distinction de majeure ou de mineure par un \sharp joint à un Dieze, ou à un Bemol, comme nous l'avons représenté ci-dessus dans l'explication des Chiffres; cela n'apporte aucun changement à l'accompagnement qu'on lui donne; on l'accompagne toujours de la Quinte & de l'Octave.

Je ne vous dis point icy pourquoi la Tierce est quelquefois marquée par un \sharp tout simple, & quelquefois par un $\sharp\sharp$, ou un $\sharp\flat$. Cela regarde la connoissance des *modes*, dont il n'est pas encore tems que je vous instruisse.

Le \times tout seul sur une note de Basse signifie l'accord parfait, ayant la Tierce majeure.

Le \dagger tout seul signifie aussi l'accord parfait, mais avec la Tierce mineure.

La Quarte s'accompagne de la Quinte & de l'Octave.

Le Triton s'accompagne de la Seconde & de la Sixième, quand la note suivante descend d'un ton, ou d'un demi-ton.

EXEMPLE.



On peut mettre l'Octave au lieu de la seconde dans l'Accompagnement du Triton: mais cependant la seconde s'y met plus communément que l'Octave.

NOUVEAU TRAITÉ

Le Triton s'accompagne de l'Octave & de la Sixième, quand la note suivante descend d'une quarte, étant accompagnée d'un accord parfait, & tombant sur le premier tems de la mesure.

E X E M P L E.

On accompagne le Triton de la Tierce & de la Sixième, quand la note suivante descend d'un demi-ton, étant accompagnée d'un accord parfait majeur, & tombant sur le premier tems de la mesure.

E X E M P L E.

La Quinte s'accompagne de la Tierce & de l'Octave ; C'est l'accord parfait, tel qu'on le donne aux notes sans chiffres. Voyez l'exemple de la Tierce.

La fausse-Quinte s'accompagne de la Tierce, & de la Sixième.

E X E M P L E.

La fausse-Quinte s'accompagne de la Tierce & de l'Octave, comme la Quinte juste, lorsque la note suivante au lieu de monter d'un demi-ton selon la coutume, fait un intervalle plus grand, soit en descendant, ou en montant.

E X E M P L E.

La Quinte superflue s'accompagne de la Seconde & de la Septième majeure : ou ce qui est la même chose de la Septième & de la Neuvième, toutes deux majeures.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

EXEMPLE.

6 La Sixième s'accompagne de la Tierce, & de l'Octave.

EXEMPLE.

6 La Sixième se double & s'accompagne de la Tierce, quand la note qui suit monte d'un demi-ton, & qu'elle a pour accompagnement un accord parfait.

EXEMPLE.

6 La Sixième s'accompagne encore d'une Tierce doublée, quand la note suivante monte d'un demi-ton, & qu'elle a pour accompagnement un accord parfait.

EXEMPLE.

Ces accords qui contiennent deux fois la Sixième, & une fois la Tierce: ou bien deux fois la Tierce, & une fois la Sixième, s'appellent accords *doubles*. L'un & l'autre sont également bons sur les notes chiffrées d'un 6: pourvu que la note suivante monte d'un demi-ton, & qu'elle soit accompagnée d'un accord parfait.

Enfin la Sixième s'accompagne encore de la Tierce & de la Quarte.

EXEMPLE.

Comme il faut faire distinction des choses, pour éviter la confusion: nous donnerons differents noms à ces differents accords, qu'on fait sur la Sixième.

Le premier accord composé de la Tierce, la Sixième & l'Octave, s'appellera l'accord *simple*, pour le distinguer de ceux où l'on double une partie.

Le second accord contenant deux fois la Sixième, & une fois la Tierce, s'appellera l'accord *doublé par la Sixième*.

Le troisième qui contient deux fois la Tierce, & une fois la Sixième, se nommera l'accord *doublé par la Tierce*.

Enfin le Quatrième, composé de la Tierce, la Quarte & la Sixième, s'appellera le *petit accord*: parce qu'en effet cet accord est peu étendu quand la Tierce se trouve en bas, comme on le peut voir dans l'exemple précédent.

Il y a des occasions où l'on doit faire l'accord *simple*, d'autres qui demandent l'accord *doublé*, & d'autres qui veulent plutôt le *petit accord*. Mais nous ne parlerons de ces occasions, que quand nous traiterons du choix des accords, au chapitre 6.

La Septième, soit majeure, soit mineure, s'accompagne de la Tierce & de la Quinte.

E X E M P L E.

Ou bien on l'accompagne de la Tierce & de l'Octave.

E X E M P L E.

La Septième est moins bien accompagnée de la Tierce & de l'Octave, que de la Tierce & de la Quinte. C'est une espèce de licence que d'y mettre l'Octave au lieu de la Quinte: on ne le doit faire que quand on y est forcé. Nous dirons dans le chapitre du choix des accords quelle est la nécessité qui y force.

La Septième s'accompagne de la Tierce doublée, quand la note précédente est un demi-ton ou un ton plus bas que celle qui porte la Septième, ayant pour accompagnement un accord parfait *majeur*: c'est-à-dire un accord parfait dans lequel la Tierce est majeure.

E X E M P L E.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

17

Cette maniere d'accompagner la Septième n'a lieu qu'après un accord majeur dans lequel la Tierce a été la plus haute des trois Parties, comme dans l'Exemple ci-dessus.

La Septième diminuée s'accompagne de la Tierce mineure, & de la fausse-Quinte.

EXEMPLE.

The first example shows two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of a sequence of chords and single notes, illustrating the accompaniment of the seventh degree. The notes are mostly quarter notes and eighth notes, with various accidentals (sharps, flats, naturals) indicating different modes and alterations.

Le chiffre n'avertit point si la Septième est diminuée, ou si elle n'est que mineure : c'est à l'Accompagnateur à en juger de lui-même. Il ne le peut faire qu'il ne soit instruit des Modes : mais il n'est pas encore tems de parler d'eux.

8. L'Octave s'accompagne de la Tierce & de la Quinte. C'est l'accord parfait dont nous ne donnons point d'Exemple. Voyez celui de la Tierce, page 13.

9. La Neuvième quand elle est majeure s'accompagne de la Tierce & de la Quinte : & quand elle est mineure, de la Tierce & de la Septième.

EXEMPLE.

The second example shows two staves of music. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music consists of a sequence of chords and single notes, illustrating the accompaniment of the ninth degree. The notes are mostly quarter notes and eighth notes, with various accidentals (sharps, flats, naturals) indicating different modes and alterations.

Le chiffre n'avertit pas non plus si la Neuvième est majeure ou mineure ; il faut que l'Accompagnateur en juge de lui-même.

I I.

Regles pour l'Accompagnement des notes chiffrées de deux chiffres.

Quand nous parlons ici des notes chiffrées de deux chiffres ; nous entendons que ces deux chiffres soient placez l'un au dessus de l'autre, pour assigner à leur note deux intervalles particuliers tout-à-la-fois ; & non pas qu'ils soient l'un à côté de l'autre ; ce qui marqueroit autre chose, que nous examinerons quelques pages plus bas.

Deux chiffres determinant déjà deux parties de l'accord, l'Accompagnateur n'a plus que la troisième à ajouter ; & voici des Regles pour le faire.

‡ Le double chiffre deux & quatre s'accompagne de la Quinte, ou si l'on veut de la Sixième, mais la Quinte est meilleure.

C

EXEMPLE.

$\frac{4^{\text{N}}}{2}$ Le double chiffre deux & triton s'accompagne de la Sixième.

EXEMPLE.

$\frac{3}{5}$ Le double chiffre trois & cinq s'accompagne de l'Octave. C'est l'accord parfait. Voyez cy-devant, à l'article de la Tierce, page 13.

$\frac{3}{6}$ Le double chiffre trois & six s'accompagne de l'Octave. C'est l'accord simple de la Sixième. Voyez cy-devant, à l'article de la Sixième, page 15.

$\frac{7}{5}$ Le double chiffre trois & sept s'accompagne de la Quinte. C'est l'accompagnement de la Septième seule. Voyez son article, cy-devant, page 16.

$\frac{3}{8}$ Le double chiffre trois & huit s'accompagne de la Quinte. C'est l'accord parfait démontré cy-devant, page 10.

$\frac{4}{8}$ Le double chiffre quatre & cinq s'accompagne de l'Octave.

EXEMPLE.

$\frac{4}{6}$ Le double chiffre quatre & six s'accompagne de l'Octave.

EXEMPLE.

Remarquez que quand une note porte ainsi quatre & six $\frac{4}{6}$ la Sixième doit toujours être de la même nature qu'étoit la Tierce dans l'accord précédent. C'est-à-dire que quand la Tierce de l'accord précédent a été majeure, la Sixième doit être aussi majeure. Et quand la Tierce a été mineure, la Sixième est aussi mineure, l'Exemple cy-dessus vous le démontre.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

$\frac{6}{4}$ Le double chiffre triton & six s'accompagne de l'Octave.

EXEMPLE.



$\frac{7}{4}$ Le double chiffre quatre & septième mineure dans la cadence [expliquée cy-après] s'accompagne de la Quinte, ou de l'Octave.

Hors de la cadence, il s'accompagne de l'Octave, ou de la Neuvième.

EXEMPLE.



$\frac{2}{2}$ Le double chiffre quatre & neuf s'accompagne de la Septième, ou de la Quinte.

EXEMPLE.



Monsieur Charpentier dans son Opera de MEDE'E, au lieu de chiffrer quatre & neuf $\frac{2}{2}$, chiffre neuf & onze $\frac{3}{2}$. Mais c'est toujours la même chose, puisque la Onzième n'est que la répétition de la Quarte. C'est avec aussi peu de nécessité qu'il chiffre huit & dix $\frac{3}{4}$, au lieu de trois & huit $\frac{3}{4}$, qui marque le même accord. Tout intervalle qui n'est que la répétition d'un autre n'a pas besoin d'être chiffré tel qu'il est : il vaut mieux chiffrer au lieu de lui celui dont il est la répétition. C'est embarrasser inutilement un Accompagnateur que de lui présenter des chiffres qu'il n'a pas coutume de voir, quand ces chiffres ne signifient que ce que d'autres, qui sont plus en usage, signifient aussi bien qu'eux.

De tous les intervalles qui en répètent d'autres, il n'y a que la Neuvième qui se doit chiffrer, parce qu'en qualité de Neuvième elle s'accompagne autrement que la Seconde dont elle est la répétition.

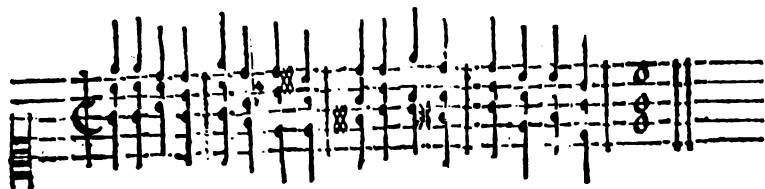
Au reste, c'est la progression de la Basse qui détermine le même intervalle à être tantôt Neuvième, & tantôt Seconde. La Neuvième ne se faisant jamais que sur une note de Basse qui monte ; au lieu que la Seconde se fait sur une note qui demeure en même degré que la précédente, ou qui

NOUVEAU TRAITE'

descend d'un ton. Voyez les Exemples de la Seconde, & de la Neuvième, pages 12 & 17.

6 Le double chiffre cinq & six s'accompagne de la Tierce.

EXEMPLE.



6 Le double chiffre fausse-quinze & six s'accompagne de la Tierce. C'est l'accord de la fausse-Quinte seule. Voyez-en l'Exemple, cy-devant, page 14.

7 Le double chiffre quinte-superfluë & sept s'accompagne de la Neuvième. C'est l'accord de la Quinte-superfluë seule, démontré cy-devant, page 15.

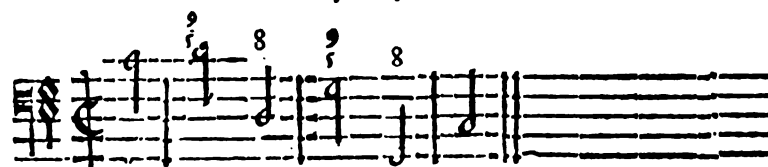
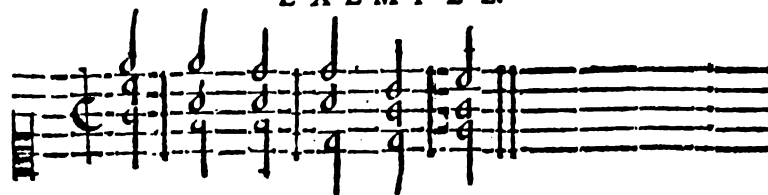
7 Le double chiffre quinte-superfluë & neuf s'accompagne de la Septième. C'est encore l'accord de la Quinte-superfluë démontré cy-devant, page 15.

7 Le double chiffre cinq & sept s'accompagne de la Tierce, ou de l'Octave. Ce sont les mêmes accords qu'on fait pour la Septième seule. Voyez-en les Exemples cy-devant, page 16.

8 Le double chiffre cinq & huit s'accompagne de la Tierce. C'est l'accord parfait démontré cy-devant, page 13.

9 Le double chiffre cinq & neuf s'accompagne de la Tierce; ou bien en doublant la Quinte.

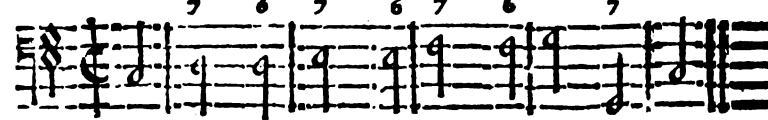
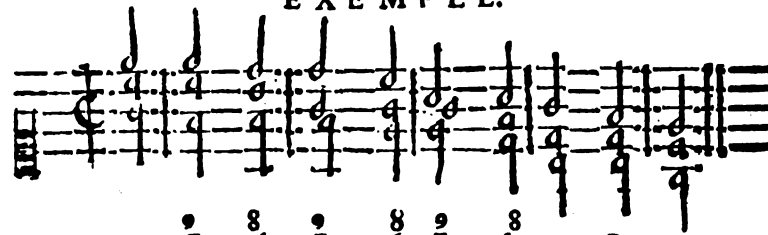
EXEMPLE.



8 Le double chiffre six & huit s'accompagne de la Tierce. C'est l'accord simple de la Sixième, dont nous avons parlé cy-devant, page 15.

9 Le double chiffre sept & neuf s'accompagne de la Tierce.

EXEMPLE.



Au lieu d'accompagner sept & neuf de la Tierce, on peut donner à la note qui porte ces deux chiffres le même accord qu'avoit la note précédente. Cela est plus commode, & quelquefois même plus agreable à l'oreille.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

EXEMPLE.



III. Des Notes chiffrées d'un triple chiffre.

J'appelle notes chiffrées d'un triple chiffre celles qui portent trois chiffres l'un au dessus de l'autre.

La seule règle qu'il y a à observer à l'égard de ces sortes de notes, c'est de leur donner pour accompagnement les trois intervalles marquez par les trois chiffres qu'elles portent, sans y ajouter rien autre chose.

EXEMPLE.



IV. Des Notes qui portent plusieurs chiffres l'un à côté de l'autre.

Lorsqu'une note porte plusieurs chiffres l'un à côté de l'autre, on lui donne plusieurs accords l'un après l'autre; & on lui en donne autant qu'il y a de chiffres qui se succèdent, en diminuant la durée de chacun à proportion que le nombre en augmente; comme l'Exemple suivant le fera voir.

Ces chiffres sont plus souvent doubles que simples, & quelquefois même ils sont triples.

EXEMPLE.



A l'égard de la durée de chaque accord, elle se mesure comme j'ai dit sur le nombre qu'il y en a, comparé avec la valeur de la note qui les porte. Mais il faut du discernement pour juger s'ils doivent être égaux ou inégaux dans leur durée. Ceux qui ont un peu de routine en jugent par les notes longues ou breves de la Partie chantante; car ces accords ne sont faits que pour la suivre. Si les Copistes étoient exacts ils pourroient aisément marquer cela, en arrangeant leur chiffres de manière que leur situations fait connoître en quel temps de la mesure ils doivent passer, comme j'ai fait

dans l'exemple ci-dessus. Cela determineroit précisément leur durée. Mais c'est à quoy ils manquent souvent, ou faute de le sçavoir, ou faute d'y faire attention; c'est néanmoins le seul moyen de determiner cette durée, & l'on en devroit faire une Regle essentielle de la Tablature de Musique, comme on en a fait de la figure & de la situation des notes: mais je doute fort que les Musiciens y songent; parce que je vois plusieurs autres choses encore plus nécessaires que celle-là à établir, ou à reformer dans la Musique, auxquelles cependant on n'a point encore pensé.

En attendant qu'on remédie à ce defaut, nous allons tâcher d'y suppléer par les Regles suivantes.

Pour l'ordinaire une note de Basse-Continuë ne porte guere que deux chiffres l'un à côté de l'autre; Ainsi il est aisé de juger que n'ayant que deux accords à faire sur cette note, chacun doit avoir la durée de la moitié de sa valeur. Si c'est une Ronde, chaque accord aura la durée d'une Blanche. Si c'est une Blanche, ils n'auront chacun que la durée d'une Noire, & si c'est une Noire, ils n'auront que celle d'une Croche.

Si l'on a quatre accords à faire sur une Ronde, on leur donnera à chacun la durée d'une Noire, & si c'est sur une Blanche, on ne leur donnera que la durée d'une Croche.

S'il y trois accords sur une Ronde, on donnera au premier la durée d'une Blanche, & à chacun des deux autres la durée d'une Noire: ou au contraire aux deux premiers, chacun la durée d'une Noire, & au troisième la durée d'une Blanche. On juge de cela en écoutant la Partie chantante, ou en la lisant, si on l'a devant les yeux.

S'il y a trois accords à faire sur une Blanche pointée, ils dureront chacun autant qu'une Noire.

S'il n'y en a que deux, le premier durera autant qu'une Blanche, & le second autant qu'une Noire; Ou au contraire le premier aura la valeur d'une Noire, & le second

celle d'une Blanche. On en juge par le mouvement de l'Air.

Enfin sans étendre plus loin ce détail, vous devez considerer qu'une note de Basse, pouvant toujours partager sa valeur en deux portions égales, ou en quatre, ou en trois, on peut ajuster le nombre des chiffres à ce partage; étant aisé de voir par leur nombre, & par le Chant & le mouvement de l'Air, si chacun doit avoir pour sa durée, le quart de la note, ou la moitié, ou trois quarts, ou un tiers, ou deux tiers.

J'avouë que ces Regles sont vagues & peu capables de vous satisfaire, si vous voulez que l'on vous fixe absolument: mais il ne s'en faut point prendre à moi; c'est la faute de ceux qui n'ont pas determiné la situation des chiffres.

Quelquefois une note ne portant qu'un seul chiffre, soit simple, soit double, soit triple, ce chiffre ne se trouve pas directement au dessus de sa note, mais un peu à côté vers la droite, comme dans l'exemple suivant; A lors on donne à cette note deux accords l'un après l'autre; d'abord l'accord parfait, ensuite l'accord denoté par le chiffre.

E X E M P L E.

Si le chiffre est fort loin à côté de la note, comme dans la seconde Mesure de l'Exemple cy-dessus, cela marque que le premier accord doit être beaucoup plus long que le second. Ce que l'Exemple même explique.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

23

Quelquefois aussi dans le cas de l'Exemple précédent, au lieu d'un chiffre seulement il s'en rencontre plusieurs de suite. Quand cela arrive, on fait après l'accord parfait autant d'autres accords qu'il y a de chiffres de suite, en jugeant toujours de la durée de chacun, par leur nombre, par la valeur de la Note qui les porte, par le Chant & par le mouvement de l'Air.

Après le dénombrement que j'ay fait en ce Chapitre de tous les accords de la Musique, tant consonnans que dissonnans, mais dont je ne vous ay presque donné d'exemples que par l'*Ut*, & par le *Ré*. pour ne pas grossir ce volume inutilement, vous devez les apprendre de vous même par cœur, sur toutes les autres notes de l'Octave, & même sur les Diezes & les Bemols. Vous ne pouvez accompagner à livre ouvert, que vous ne les sçachiez ainsi par tout, & dans leurs trois arrangements, comme je les ay représentez.

V. Réduction des Accords chiffrés aux Accords parfaits.

Ceux qui apprennent l'Accompagnement ont ordinairement plus de peine à concevoir & à retenir par cœur les accords chiffrés, que les accords qu'on appelle parfaits. Mais il est aisé de les soulager de cette peine, en leur faisant remarquer, que lorsqu'une note porte quelques chiffres, qui lui assignent un accord extraordinaire, cet accord, extraordinaire pour elle, est souvent l'accord parfait d'une autre note. Lorsqu'un *Ut* par exemple est chiffré d'un 6, l'accord que dénote ce 6 pour l'*Ut*, est l'accord parfait du *La*; S'il est chiffré de quatre & six 4, c'est l'accord parfait du *Fa*; S'il est chiffré d'un 7, ou de 7, ou de 7, c'est l'accord parfait du *Mi*, &c.

Afin donc de donner au Lecteur tout le soulagement

possible la dessus, je vais lui apprendre à concevoir comme accords parfaits, la plus part des accords dissonnans qui se marquent par des chiffres.

L'accompagnement d'une note chiffrée de deux, quatre, six, 4, est l'accord parfait mineur de sa seconde.

Quand la note ne porteroit que deux quatre 4, ou que 2. seulement, on pouroit encore lui donner l'accord mineur de sa seconde, quoique j'aye enseigné le contraire cy-devant, en parlant de ces chiffres.

L'accompagnement d'une note chiffrée de deux, triton, & six, 6, est l'accord parfait majeur de sa seconde. On appelle accord majeure, celui qui a la tierce majeure, & accord mineur, celui qui a la tierce mineure.

Quand la note ne porteroit que deux, & triton, 4, ou que triton & six, 6, ou que le triton tout seul 4, son accompagnement seroit toujours l'accord majeur de sa seconde.

L'accompagnement d'une note chiffrée d'un 7, ou de cinq & sept 7, ou de trois, cinq, sept, 7, est l'accord parfait de sa tierce.

L'accompagnement d'une note qui porte quatre & six 4, ou bien quatre, six, huit, 8, est l'accord parfait de sa quarte.

L'accompagnement d'une note qui porte cinq, sept, neuf 7, est l'accord parfait de sa quinte.

L'accompagnement d'une note chiffrée d'un 6, ou de trois & six 6, ou de trois, six, huit 8, est l'accord parfait de sa sixième, ou de sa *sous-tierce* qui est la même note.

L'Accompagnement d'une note qui porte quatre & sept 4, ou bien quatre & neuf 4, ou bien sept & neuf 7, ou bien quatre, sept, neuf 7, est l'accord parfait de la note d'un ton plus bas.

Les autres chiffres ne reviennent point aux accords parfaits.

VI. De la Cadence.

Outre qu'il faut, comme j'ay dit, sçavoir par cœur tous les accords imaginables, sur toutes les touches du Clavier, il est encore bon de sçavoir faire sur chacune le passage qu'on appelle *Cadence*.

La Cadence est une terminaison de chant, qu'on peut regarder comme la conclusion d'une phrase, ou d'une période de Musique : Car comme je l'ay fait voir dans le Livre des Principes du Clavecin, la Musique a des périodes & des phrases, aussi bien que le discours.

Dans la Cadence, la Basse termine ordinairement son chant par trois notes, dont la seconde est un octave plus bas que la première; & la troisième une quarte plus haut que la seconde.

Les accompagnements ordinaires à la Cadence sont sur la première note, la Quarte, accompagnée de la Quinte & de l'Octave; Sur la seconde, la Tierce majeure accompagnée de la Quinte & de la Septième; Et sur la troisième, l'accord parfait.

E X E M P L E.

Quelquefois la Basse ne termine son chant que par deux notes seulement, dont la seconde est une quinte plus bas que la première, ou bien une quarte plus haut, ce qui revient au même. Alors si la première note est longue

dans sa valeur, on luy donne ordinairement les deux accords qu'on auroit faits sur les deux premières notes de la Cadence, si elle en avoit eu trois : & si elle est breve, elle n'a pour accompagnement que l'accord parfait majeur.

E X E M P L E.

Ily a cinq especes de Cadences dans la Musique. Sçavoir

La Cadence parfaite.

La Cadence rompuë.

Et trois especes de Cadences imparfaites.

La Cadence parfaite est celle où la Basse termine son chant par trois notes, ou par deux, de la maniere que nous le venons de représenter dans les deux exemples cy-dessus.

La Cadence rompuë est celle où la dernière note se détourne de la chute qui concluroit naturellement son chant, pour prendre une terminaison qui ne termine point.

E X E M P L E.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

25

A l'égard des trois especes de Cadences imparfaites, comme nous aurons occasion d'en parler vers la fin de ce Livre, nous reservons de les expliquer en ce lieu là, n'étant pas necessaire que vous en soyez instruits presentement : Mais il y a quelques remarques à faire sur la Cadence.

La premiere ; Que quand on parle de la Cadence en général, on entend toujours la Cadence parfaite.

La seconde ; Que la Cadence porte le nom de la note sur laquelle la Basse se termine. Ainsi quand on dit une Cadence en *Ut*, ou en *G Sol Ut* ; c'est à dire une Cadence où la Basse conclud par un *Ut*, en s'y acheminant par un *Sol*.

La troisième ; Que la Cadence n'est pas toujours chiffrée

dans les Livres de Musique, & que souvent l'Accompagnateur la doit reconnoître à la seule progression des notes, mais cela n'est pas difficile pour peu que l'on ait d'usage.

La quatrième enfin ; Que soit que les notes de la Cadence soient chiffrées, ou qu'elles ne le soient pas, on leur doit toujours donner les accords que j'ay marquez dans les exemples cy-dessus, excepté qu'au lieu de la septième que je mets presque toujours dans le penultième accord, on y peut mettre l'octave, neanmoins la septième y est beaucoup meilleure ; mais gardez-vous d'oublier que dans ce penultième accord, la tierce doit toujours être majeure.

Nous aurons encore occasion de parler de la Cadence cy-aprés.



CHAPITRE IV.

DES TONS, DES MODES, ET DE LA TRANSPOSITION.

Celui qui veut accompagner de quelque Instrument que ce soit, doit avoir une connoissance au moins superficielle des Tons, & des Modes de la Musique.

Tout Air ou Piece de Musique est composée sur un certain ton, & dans un certain mode.

Le ton d'un Air est la note sur laquelle il se termine; & cette note s'appelle aussi la *finale*.

Si la finale d'un Air est un *Ut*, on dit que l'Air est composé en *C Sol Ut*. (c'est le terme) Si elle est un *Ré*, il est en *D La Ré*, &c.

Lorsqu'un Air a plusieurs parties, les parties, (même celle qu'on appelle le *Sujet*,) se terminent quelquefois sur une autre note que la finale essentielle de l'Air; Mais pour la Basse, soit qu'elle soit le sujet de l'Air, ou qu'elle ne le soit pas, elle se termine toujours sur la finale essentielle. Ainsi quand on veut sçavoir sur quel ton un Air est composé, c'est à la finale de la Basse qu'il faut regarder. Cette finale est toujours la note fondamentale de l'Air, & pour ainsi dire la note *Tonique*.

Le Mode est la détermination du chemin que doit tenir le chant d'un Air, & celui de ses parties, quand il en a, le tout par rapport à la note finale. C'est ce qui constitue l'espèce de chaque intervalle; C'est le système particulier sur lequel une Piece de Musique est bâtie.

Il n'y a que deux Modes en Musique; le Mode majeur, & le Mode mineur.

Le Mode d'un Air est majeur quand la tierce, la sixième, & la septième de la finale ou note tonique sont majeures.

Le Mode est mineur quand la tierce, la sixième, & la septième de la finale sont mineures.

La seconde, la quarte, la quinte, & l'octave sont de même espèce dans le Mode majeur, que dans le mineur; Ainsi toute la différence d'un Mode d'avec l'autre ne consiste que dans la différence des trois intervalles marqués ci-dessus.

Ce n'est peut-être pas là tout ce qu'il y auroit à dire sur les Modes de la Musique, si l'on en vouloit traiter à fonds. Mais c'est du moins ce qu'il suffit d'en dire quand on ne traite que de l'Accompagnement.

Le ton & le mode d'un Air sont deux choses absolument inseparables, & l'on ne peut aussi jamais parler du premier, sans exprimer en même temps le second, ou du moins sans le sousentendre; car si l'on dit par exemple qu'un Air est en *G Re Sol*, cela fait bien connoître qu'il roule sur les cordes d'une modulation dont la finale est un *Sol*; mais cela ne dit point si cette modulation est majeure ou mineure. Il faut donc nécessairement y ajouter l'un ou l'autre de ces termes, & dire qu'il est en *G Re Sol* mode majeur, ou en *G Re Sol* mode mineur.

Il y a néanmoins des modulations qu'on sousentend ordinairement sans les exprimer, parce qu'on les regarde comme naturelles à certains tons.

Quand on dit qu'un Air est en *C Sol Ut*, sans parler de sa modulation, on sousentend qu'elle est majeure.

Quand on dit qu'il est en *D La Ré*, on sousentend que son mode est mineur.

Quand on parle de l'*ESi Mi*, on suppose le mode mineur. En parlant de l'*F Ut Fa* on suppose le mode majeur.

Le *G Re Sol* n'a point de modulation qui lui soit plus naturelle que l'autre. Ainsi on est toujours obligé d'exprimer le mode quand on parle d'un Air en *G Re Sol*.

L'*AMi La* est supposé avoir le mode mineur.

Le *B Fa Si* Becarre étant un ton sur lequel on compose rarement, il n'a point de modulation qui lui soit particulièrement affectée : s'il en avoit une, ce seroit la mineure. Mais par un usage qui a prévalu, quand on dit qu'un Air est en *B Fa Si*, on entend qu'il est en *B Fa Si Bemol*, & que sa modulation est majeure.

Dés qu'un Air n'est pas conforme à cet usage commun ; c'est à dire dès qu'il n'est pas dans l'un des tons ci-dessus, modifiez comme ils le font ici, on ne parle jamais de son ton sans exprimer en même temps sa modulation ; Ainsi lorsqu'un Air est en *C Sol Ut*, & que son mode n'est pas majeur, on ne manque pas de déclarer le mode, en disant *C Sol Ut mode mineur*, ou *C Sol Ut mineur*.

S'il est en *D La Re*, & que sa modulation ne soit pas mineure, on dit qu'il est en *D La Re mode majeur*, ou *D La Re majeur*.

Quelques Musiciens au lieu d'user des termes de *majeur* & de *mineur* pour exprimer le mode d'un Air, se servent des anciens termes de *Becarre* & de *Bemol*. Pour marquer par exemple qu'un Air est en *C Sol Ut Mode mineur*, ils disent qu'il est en *C Sol Ut Bemol* ; Pour marquer qu'un autre est en *D La Re Mode majeur*, ils disent qu'il est en *D La Re Becarre*, & ainsi des autres ; mais ces expressions qui sont peut-être les plus communes, ne sont pas néanmoins si convenables que les autres.

La division de l'Octave en douze parties comme nous la faisons, nous donnant douze sons différents, qui peuvent être pris chacun pour la note *Tonique* d'un Air, fait

qu'on peut dire que nous avons douze tons dans notre Musique, en prenant le mot de ton dans la signification que nous luy avons donné au commencement de ce Chapitre. Et l'on voit en même temps qu'il ne peut y en avoir que douze justement, puisque l'Octave ne se divise qu'en douze parties.

Cependant, parceque des douze sons qui naissent de cette division de l'Octave, il y en a neuf qui peuvent être considerez chacun sous deux idées différentes, cela multiplie le nombre des tons jusques à vingt & un ; mais ce ne sont vingt & un tons que de nom, car en effet il n'y en a que douze.

La Demonstration suivante vous représente tous ces tons ; Et comme il y en a plusieurs qui, comme j'ay dit, sont les mêmes sous des noms différents, j'ai marqué d'une même Lettre ceux qui se rapportent entr'eux.

Parmi ces tons il y en a qui sont d'un plus grand usage que les autres. Il y en a même quelques uns qui n'ont peut-être jamais été mis en œuvre ; mais je n'en ay voulu omettre aucun dans la Demonstration, parceque la plus part de nos Compositeurs en employant maintenant plusieurs qui n'étoient point en usage auparavant, il se pourra bien faire qu'ils viendront enfin à les rendre tous aussi communs les uns que les autres.

Remarquez, s'il vous plait, qu'il y a tels de ces tons qui demandent que toutes les notes de l'Octave soient marquées d'un Dieze, ou d'un Bemol, & qu'il y ait même plusieurs notes qui le soient doublement. Pour faire mieux connoître les notes qui portent double Dieze, ou double Bemol, j'ay separé les Diezes ou les Bemols simples de ceux qui les doublent par une barre que j'ai tirée entre deux. Outre cela j'ay marqué par des chiffres le nombre de Diezes ou de Bemols que chaque ton porte. La Demonstration suivante vous représente tout cela.

NOUVEAU TRAITE'

Demonstration des Tons & des Modes.

Les Tons où l'on n'a point mis le mot de majeur ou de mineur, sont les Tons communs, dont le Mode est ordinairement sousentendu. Leur Mode est semblable à ceux parmi lesquels ils sont ici rangez.

A	E
C Sol Ut.	3 C Sol Ut mineur.
1. D La Ré majeur.	1 D La Ré.
4 E Si Mi majeur.	1 E Si Mi.
C	G
1 F Ut Fa.	4 F Ut Fa mineur.
1 G Ré Sol majeur.	2 G Ré Sol mineur.
3 A Mi La majeur.	A Mi La.
D	H
5 B Fa Si Baccaro, majeure, rare.	1 B Fa Si Baccaro mineur.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

I

7 C Sol Ut Diéze majeur, rare.

P

4 C Sol Ut Diéze mineur, rare.

L

9 D La Ré Diéze majeur, rare.

Q

6 D La Ré Diéze mineur, rare.

C

11 E Si Mi Diéze majeur, rare.

G

8 E Si Mi Diéze mineur, rare.

M

6 F Ut Fa Diéze majeur, rare.

R

3 F Ut Fa Diéze mineur, rare.

N

8 G Ré Sol Diéze majeure, rare.

S

5 G Ré Sol Diéze mineur, rare.

O

10 A Mi La Diéze majeur, rare.

T

7 A Mi La Diéze mineur, rare.

A

12 B Fa Si Diéze majeur, rare.

E

9 B Fa Si Diéze mineur, rare.

NOUVEAU TRAITE'

D

7 C Sol Ut Bémol majeur, rare.

D

5 D La Ré Bémol majeur, rare.

L

3 E Si Mi Bémol majeur.

B

8 F Ut Fa Bémol majeur, rare.

M

6 G Ré Sol Bémol majeur, rare.

N

4 A Mi La Bémol majeur, rare.

O

2 B Fa Si.

H

10 C Sol Ut Bémol mineur, rare.

R

8 D La Ré Bémol mineur, rare.

Q

6 E Si Mi Bémol mineur, rare.

F

11 F Ut Fa Bémol mineur, rare.

R

9 G Ré Sol Bémol mineur, rare.

S

7 A Mi La Bémol mineur, rare.

T

5 B Fa Si Bémol mineur, rare.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

31

Le Mode étant ce qui constitue dans une Piece de Musique l'espece de chaque intervalle, & ce qui determine les cordes, c'est à dire les sons dont la Piece doit être composée; On doit avant que d'accompagner un Air examiner quel est son ton & son mode, & quelles sont les cordes qui lui appartiennent, afin de prendre les accompagnements sur ces cordes là, & non sur d'autres: à moins que dans le cours de la Piece on ne fut averti d'en changer quelques-unes, par quelque Dieze, quelque Bemol, ou quelque Becarre, qui sont des signes instituez pour cet usage.

Supposant donc un Air composé en *C Sol Ut Mode majeur*, les cordes naturelles à ce ton, sont les sept notes *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*, sans Dieze ni Bemol à aucune. Ainsi lorsqu'en jouant la Basse d'un Air semblable, on accompagne un *Ut*, un *Fa*, ou un *Sol*, la tierce dans les accords de ces trois notes doit toujours être majeure, parce qu'elle se trouve telle par la nature du Mode de même que celle du *Re*, du *Mi*, du *La*, & du *Si*, s'y rencontre naturellement mineure. On ne doit donc jamais mettre sur l'*Ut* une tierce mineure, ni sur le *Re* une majeure, à moins que cela ne soit marqué expressement dans la Basse-continue.

La mutation de la tierce majeure en mineure, se marque dans les Basses continuës par un trois associé à un Bemol ♯♭, ou par un Bemol seulement mis sur la note où il faut faire ce changement: & la mutation contraire de la tierce mineure en majeure, se marque par un trois associé à un Dieze ♯, ou par un Dieze seulement.

Le Bemol associé à quelque Chiffre que ce soit, accourcit d'un demi-ton l'intervalle denoté par ce Chiffre là; Si par la nature du Mode cet intervalle est majeur, il le rend mineur; s'il est juste, il le rend diminué.

Par raison reciproque le Dieze augmente d'un demi-ton

l'intervalle denoté par le Chiffre auquel il est joint: s'il est mineur, il le rend majeur; & s'il est juste, il le rend superflus.

Après un Chiffre associé d'un Bemol, si le même Chiffre est repeté immediatement avec un Dieze, c'est pour ôter le Bemol; Et reciproquement si après un Chiffre associé d'un Dieze, le même Chiffre est repeté avec un Bemol, c'est pour ôter le Dieze.

Quand le Chiffre est tout simple, c'est à dire sans Bemols ni Dièzes, on met l'intervalle qu'il demande naturellement comme le Mode l'a constitué.

Ce que nous venons de dire fait voir que les Accompagnemens quittent quelquefois les cordes du Mode, pour en prendre d'étrangere: mais un Accompagnateur ne le doit jamais faire que cela ne soit expressement marqué dans la Basse-continue.

Les Basses font aussi quelquefois ce changement, prenant comme les accompagnements un Dieze, un Bemol, ou un Bequarre; Et il faut remarquer à propos de cela qu'aucun intervalle, excepté l'Octave, ne varie avec la Basse quand elle prend une corde étrangere au Mode. Ainsi lorsque l'*Ut*, par exemple, prend un Dieze, le *Mi* qui en étoit la tierce, & qui étoit naturellement majeure, demeure toujours pour tierce du Dieze, & devient tierce mineure par cette variation de la Basse. Lorsque le *Si* prend un Bemol, le *Sol* qui en étoit la sixième, & qui étoit naturellement mineure, demeure pareillement pour sixième du *Si Bemol*, & devient par là, sixième majeure. Car c'est une regle inviolable dans l'accompagnement, que quoique la note inferieure d'un intervalle change de corde, haussant, ou baissant d'un demi-ton, par le moyen d'un Dieze, ou d'un Bemol, cependant la note superieure (excepté quand elle fait l'Octave) n'en doit jamais changer, à moins que cela ne soit marqué expressement. Pour ce qui est de l'Octave, elle suit toujours la variation de la

NOUVEAU TRAITE'

34

Basse sa note fondamentale, devenant Bemol ou Dieze selon que celle-ci le devient; Neanmoins vous verrez dans les Regles suivantes que lorsque quelque note de Basse prend un Dieze, on ne fait plus entrer l'Octave dans l'accompagnement qu'on luy donne. Ainsi l'exception de l'Octave ne subsiste qu'à l'égard des notes de Basse qui prennent un Bemol.

Quoique nous ayons dit ci-dessus que les accompagnements d'un Air se prennent sur les cordes qui lui sont affectées par son Mode, la quarte neanmoins ne s'y prend pas, quand par la nature du Mode elle se trouve être un Triton, au lieu d'une véritable Quarte. Ainsi lorsque dans le ton appelé *C Sol Ut*, il se trouve par exemple un *Fa* chiffré de la quarte, on ne touche point cette quarte sur le *Si* naturel, mais sur le *Si Bemol*, quoique corde étrangère au Mode: parceque le *Si* naturel est le Triton du *Fa*, & non pas sa quarte juste.

Cependant lorsque par la nature du Mode la quarte d'une note se trouve être son Triton, comme nous venons de le faire voir, il y a des Maîtres de Musique qui pour marquer le triton sur cette note là ne la chiffrent que d'un quatre simplement 4. & non d'un quatre dieze 4#, comme on a coutume de le faire; C'est pourquoi l'Accompagnateur doit un peu aider à la lettre, & deviner pour ainsi dire l'intention du Compositeur. Cela est fort aisé à faire quand on a un peu d'usage: on en juge par la partie chantante, qui fait presque toujours les intervalles designez par les chiffres; ou par la progression de la Basse, qui descend toujours après un triton; ou enfin par la modulation, qui avertit une oreille un peu delicate de tout ce que la main doit faire.

Au reste, je serois assez d'avis que l'on chiffrait toujours ainsi; c'est à dire qu'on n'associat quelque chiffre que ce fut d'un Dieze ou d'un Bemol, que lorsque cela seroit ne-

cessaire pour montrer que l'intervalle se doit toucher sur une corde étrangère au Mode: car pourvû que la note supérieure d'un intervalle ne sorte point des cordes du Mode, ce n'est pas au chiffre à marquer s'il est majeur, ou mineur, ou diminué, ou superflu; La qualité de la note inférieure, jointe à la nature du Mode le marque assez, sans cela.

De la Transposition.

La Transposition est le changement que l'on fait lorsqu'on tire un Air du ton où il a été composé, pour le mettre quelques tons plus haut, ou plus bas, afin de le pouvoir chanter ou jouer plus commodement. Si par exemple un Air avoit été composé en *C Sol Ut*, & qu'une personne le prenant à ce ton là, ne pût descendre aux notes les plus Basses de cet Air, il faudroit qu'elle le montât d'un ton ou de deux, mettant l'*Ut* de cet Air au ton du *Re* ou du *Mi*, & les autres notes à proportion. Si au contraire elle ne pouvoit atteindre aux notes les plus hautes, elle descendroit tout l'Air de quelques degrez, mettant l'*Ut* au ton du *La* ou du *Sol*, & les autres notes à proportion. Ainsi transposer un Air n'est autre chose que le tirer de son ton, pour le mettre sur un autre, sans neanmoins rien changer à son mode.

Quand on accompagne une voix qui ne peut se conformer au ton de l'Instrument dont on l'accompagne, il faut necessairement transposer, ou accorder l'Instrument au ton de la voix. Mais comme il y a des Instruments dont on ne peut changer le ton, tels que sont les Flutes, & tous les Instruments à vent, & que la plus part des Instruments à cordes qui servent à l'accompagnement seroient trop long à racorder, il vaut mieux qu'un Accompagnateur sçache transposer.

Pour transposer facilement, on se represente les notes
sous

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

33

sous d'autres noms que ceux qu'elles ont naturellement; & pour le faire, on suppose une autre Clef que celle qui préside. Cela oblige encore à supposer des diezes ou des bemols sur certains degrez, selon que l'on transpose d'un ton qui a le Mode majeur sur un autre qui l'a naturellement mineur, ou au contraire d'un ton qui a le Mode mineur, à un autre qui l'a naturellement majeur; comme si l'on transpose du *C Sol Ut* à l'*A Mi La*, on est obligé de supposer trois diezes, l'un à l'*Ut*, l'autre au *Fa*, & l'autre au *Sol*; parceque le *C Sol Ut* ayant la tierce, la sixième, & la septième majeures, & l'*A Mi La* au contraire les ayant mineures, il ne se rapporteroit pas au *C Sol Ut* sans ces

trois diezes. Si au contraire on transposoit de l'*A Mi La* au *C Sol Ut*, il faudroit supposer trois bemols, l'un au *Si*, l'autre au *Mi*, & l'autre au *La*; parceque l'*A Mi La* a la tierce, la sixième, & la septième mineures, & que les intervalles du *C Sol Ut* ne s'y peuvent rapporter sans ces trois bemols.

Il n'est pas nécessaire d'en dire davantage sur ce sujet. Un homme qui se met à l'Accompagnement n'est pas si novice en Musique qu'il ne puisse bien faire de lui-même les suppositions nécessaires, quand il transpose d'un ton à un autre.

CHAPITRE V.

DU MOUVEMENT DES MAINS.

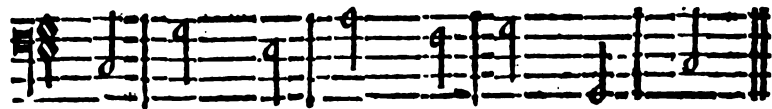
Il y a dans l'Accompagnement plusieurs regles à observer touchant le mouvement des mains.

1. La premiere, que les mains doivent toujours faire mouvement contraire; c'est à dire que la Basse montant l'accompagnement doit descendre, & que la Basse descendant l'accompagnement doit monter.

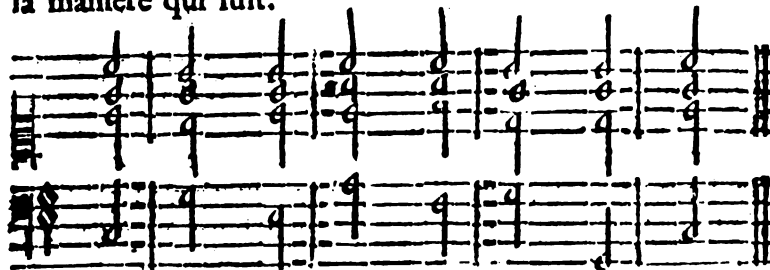
On observe cela pour éviter qu'une même Partie ne fasse deux fois de suite l'Octave ou la Quinte contre la Basse, ce qui est absolument deffendu.

2. La seconde regle est, que la main droite doit toujours prendre ses accords au lieu le plus proche où ils se trouvent, & ne les aller jamais chercher loin d'elle. Ainsi

des accords seroient mal choisis, s'ils l'étoient dans l'ordre suivant.



Pour accompagner regulierement, il les faut choisir de la maniere qui suit.



Ainsi l'accompagnement fait toujours dans la progression de ses accords les plus petits intervalles qu'il se peut, n'en faisant même point du tout quand la Basse le peut permettre, comme on le verra dans le Chapitre suivant.

3. La Partie superieure de l'accompagnement ne doit jamais monter plus haut que le *Mi* de la dernière Octave du Clavier, ou tout au plus jusqu'au *Fa*, en passant; excepté quand la Basse devient Haute-contre: car alors on monte tout fort haut.

4. Quand la Basse fait un grand intervalle dans la progression de ses notes, soit en montant ou en descendant, les deux mains peuvent faire mouvement semblable.

Les grands intervalles sont la *Quarte*, la *Quinte* & tous ceux qui vont au-delà.

Les petits intervalles sont la *Seconde*, & la *Tierce*.

5. En allant à un accord doublé, ou en le quittant, les deux mains peuvent faire mouvement semblable, quand même la Basse ne feroit qu'un petit intervalle.



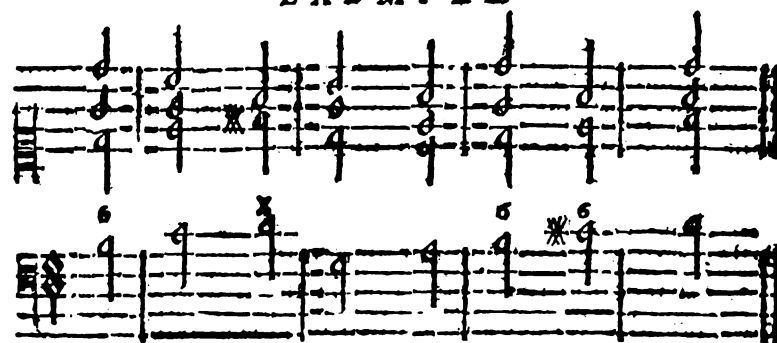
6. Dans le penultième accord d'une Cadence, si la note qui fait tierce se trouve être la plus haute des trois, l'accord suivant doit monter, soit que la Basse monte ou descende.

E X E M P L E.



7. Quand les deux mains se trouvent si près l'une de l'autre que la droite ne peut faire son accord des trois notes sans monter des deux mains à la fois; on ne le fait alors que de deux notes, & celle des trois qu'on retranche est celle qui fait Octave contre la Basse.

E X E M P L E.



Après ces accompagnemens de deux notes seulement les deux mains peuvent faire mouvement semblable; elles y sont même quelquefois obligées, comme dans la seconde partie de l'exemple ci-dessus; à moins qu'on ne fit tout de suite plusieurs accords de deux notes; ce qui est permis.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

8. Après la quarte 4. la fausse-quinte 5. la septième 7. & la neuvième 9. l'accompagnement doit toujours descendre, non pas absolument de toutes les Parties, mais du moins de la Partie qui fait l'un de ces quatre intervalles là.

E X E M P L E.

9. Après le Triton 4[♯], la quinte superflue 1[♯]. La sixième majeure chiffrée 6[♯], & la septième majeure 7[♯], faite en passant sur une note de Basse qui demeure stable; l'accompagnement doit monter, ou de toutes les Parties, ou du moins de celle qui a fait quelqu'un de ces chiffres là.

E X E M P L E.

Si dans l'arrangement des Parties, celle qui fait la quinte superflue se trouvoit la plus basse, ou celle du milieu, & non la plus haute comme cy-dessus, on descendroit l'accord suivant, & l'on ne le doubleroit pas.

E X E M P L E.

C H A P I T R E V I.

DU CHOIX DES ACCORDS.

Tous les accords, excepté ceux qui sont doublez ayant dans l'arrangement de leurs notes trois ordres differens, comme nous l'avons montré cy devant, il dépend souvent de l'Accompagnateur de faire choix duquel il lui plaît de ces trois ordres. Les regles particulieres lui permettant en quelques occasions de monter ou de descendre son accompagnement, selon qu'il le juge à propos, c'est à son bon goût seul à le determiner la dessus. Il peut même quelquefois changer les accords prescrits aux notes, lorsqu'il juge que d'autres y conviendront mieux. Il y a des notes où l'accord doublé vient mieux que l'accord parfait; d'autres où l'accord simple de la sixième est meilleur que l'accord doublé; c'est à l'Accompagnateur à choisir. Qui le fait le mieux accompagne le plus sçavamment.

1. On peut sur une note de Basse, d'une valeur un peu considerable, faire deux ou trois accords differens l'un après l'autre, quoique le livre n'en demande qu'un, pourvû qu'on sente que ces accords quadreront avec la Partie chantante.

2. On peut au contraire se dispenser quelquefois de faire tous les accords marquez dans le livre, quand on trouve que les notes en sont trop chargées.

Il y des notes qu'on peut passer sans accompagnement, comme nous le ferons voir dans le Chapitre des Licences; Il y en a d'autres aussi qu'on ne doit jamais se dispenser d'accompagner.

3. On accompagne toujours la note qui suit ou une fausse

quinte \sharp , ou une septième 7. ou un Triton $\sharp\sharp$, ou une sixième majeure chiffrées $\sharp\sharp$.

4. On accompagne toujours la note qui suit quelque dissonance que ce soit, à moins que la dissonance ne fut sauvée sur la même note qui l'a portée; c'est à dire, à moins qu'après la dissonance, il n'y eut sur la même note un accord consonnant. La neuvième 9. la septième 7. la quinte superflüe \sharp , & la quarte 4. traitées comme dissonances, sont ordinairement sauvées sur la même note. Voyez-en mille exemples pour un dans tous les livres de Musique.

5. Quand la Basse passe du Bemol au Becarre, ou d'une note naturelle à son Dieze, on fait sur ce Becarre ou ce Dieze un accord doublé, ou bien une fausse quinte.

E X E M P L E.

6. Mais quand elle passe du Dieze au naturel, ou du Becarre au Bemol, on laisse sur la seconde note l'accord

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

doublé qu'a eu la première, ou bien on y fait l'accord simple de la sixième; cela est libre, mais il vaut mieux laisser l'accord doublé.

E X E M P L E.

This musical example consists of two staves. The upper staff shows a sequence of chords: a triad (root, third, fifth), a dyad (root, sixth), a triad (root, third, fifth), a dyad (root, sixth), a triad (root, third, fifth), a dyad (root, sixth), and a triad (root, third, fifth). The lower staff shows the corresponding bass notes: a single note, a dyad (root, sixth), a single note, a dyad (root, sixth), a single note, a dyad (root, sixth), and a single note. Asterisks are placed under the second and sixth chords in both staves.

7. Quand une même note porte deux accords l'un après l'autre; sçavoir premierement l'accord parfait, & ensuite la *quarte* & la *sixième*, ou la *sixième* seulement. Cette *sixième* du second accord doit être de même espèce que la *tierce* du premier; c'est à dire que si la *tierce* du premier accord est mineure, la *sixième* du second doit être aussi mineure, & si la *tierce* est majeure dans le premier, la *sixième* du second le doit être aussi.

E X E M P L E.

This musical example consists of two staves. The upper staff shows a sequence of chords: a triad (root, third, fifth), a dyad (root, sixth), a triad (root, third, fifth), a dyad (root, sixth), a triad (root, third, fifth), and a dyad (root, sixth). The lower staff shows the corresponding bass notes: a single note, a dyad (root, sixth), a single note, a dyad (root, sixth), a single note, and a dyad (root, sixth). Asterisks are placed under the second and sixth chords in both staves. The text "ou bien" is written between the second and third chords in the upper staff.

8. Quand la Basse fait deux notes de suite dont la seconde est un degré plus bas que la première, s'il y a une

liaison de l'une à l'autre, on laisse sur cette seconde note le même accord de la première.

E X E M P L E.

This musical example consists of two staves. The upper staff shows a sequence of chords: a triad (root, third, fifth), a dyad (root, sixth), a triad (root, third, fifth), a dyad (root, sixth), a triad (root, third, fifth), and a dyad (root, sixth). The lower staff shows the corresponding bass notes: a single note, a dyad (root, sixth), a single note, a dyad (root, sixth), a single note, and a dyad (root, sixth). Asterisks are placed under the second and sixth chords in both staves.

La seconde de ces deux notes est ordinairement un ton plus bas que la première comme ci-dessus; mais quand elle ne seroit qu'un demi-ton plus bas, on observeroit toujours la même règle.

9. Toutes les notes de Basse qui sont sous une liaison, se doivent passer sous l'accompagnement de la première note. Voyez cy-devant au Chapitre 5 dans l'Exemple de la règle 9.

10. Quand la Basse fait deux notes de suite, dont la seconde est un ton plus bas que la première; quelques chiffres que porte la seconde note, elle ne doit avoir pour accompagnement que l'accord de la première, supposé que cette première ait porté un accord parfait m jeur.

E X E M P L E.

This musical example consists of two staves. The upper staff shows a sequence of chords: a triad (root, third, fifth), a dyad (root, sixth), a triad (root, third, fifth), and a dyad (root, sixth). The lower staff shows the corresponding bass notes: a single note, a dyad (root, sixth), a single note, and a dyad (root, sixth). Asterisks are placed under the second and sixth chords in both staves.

11. Mais si la premiere note n'avoit pour accompagnement qu'un accord parfait mineur, & qu'il y eût un triton dans les chiffres de la seconde comme cy-dessus, il faudroit en touchant la seconde note changer dans l'accord de la premiere, la tierce mineure en majeure.

E X E M P L E.

12. Si la tierce d'une note de Basse, étant majeure par la nature du Mode, se trouve chiffrée mineure en quelque passage particulier, & qu'après cette mutation le même accord se doit repeter plusieurs fois, ou tout de suite, ou avec une breve interruption; on fournit la tierce mineure dans toutes ces repetitions, jusqu'à ce qu'elle soit rechiffrée majeure.

E X E M P L E.

13. Si au contraire étant mineure par la nature du Mode, on la trouve chiffrée majeure en quelque passage, & répétée plusieurs fois après cette mutation, de la maniere que nous avons dit cy-dessus; on la fournit majeure dans toutes ces repetitions, jusqu'à ce que les chiffres la remettent au mineur.

E X E M P L E.

La même chose s'observe à l'égard des autres intervalles.

14. Lorsqu'une note de Basse prend une feinte, c'est à dire un Dieze, un Bemol, ou un Becarre, & qu'un moment après, ou un moment devant, la même note entre dans l'accompagnement, elle y doit entrer avec la même feinte que dans la Basse; c'est à dire que si la Basse ayant à passer, par exemple sur l'Ut Dieze, elle passoit un moment devant, ou un moment après sur une note qui dût avoir un Ut dans son accompagnement, cet Ut y devrait être Dieze comme dans la Basse, & non naturel. Et suivant la même règle, si la Basse ayant à passer sur le Si Bemol, elle passoit un moment devant, ou un moment après sur une note qui dût avoir un Si dans son accompagnement, ce Si y devrait être Bemol comme dans la Basse, & non naturel ou Becarre.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

39

E X E M P L E.

Pour le Diéze & pour le Bémol.

Souvenez-vous de cette règle quand vous trouverez des fautes dans les Basses : on peche souvent contre elle, faute d'y faire attention.

15. Quand par la nature du Mode les intervalles se trouvent diminuez ou superflus au lieu d'être justes, il ne faut pas les remettre au juste, à moins que cela ne soit marqué expressement, parce que ce seroit corrompre le Mode, ce qui n'est jamais permis. La fausseté des intervalles est plus supportable à l'oreille, quand le Mode le demande, que la corruption du Mode, quoi qu'elle remette les intervalles dans leur justesse.

E X E M P L E.

Des Intervalles faux par la nature du Modé.

Les notes à côté desquelles il y a un D font contre la Basse des Intervalles diminuez ; & celle où il y a un S en fait un Superflu.

La terminaison de cet exemple, depuis le dernier *La* de la Basse jusqu'à la fin, est une des trois especes de Cadences imparfaites dont nous avons parlé au Chapitre III. Article 6.

Remarquez qu'en laissant ainsi les intervalles dans la fausseté où le Mode les met, on les accompagne néanmoins comme s'ils étoient justes.

L'accord qui suit celui qu'on appelle *Petit*, doit toujours être semblable à celui qui le précède. Voyez le dernier temps de la première mesure entière de l'exemple précédent, & le premier temps de la seconde mesure.

16. Il faut prendre garde qu'une même Partie de l'accompagnement ne fasse deux fois de suite l'Octave ou la Quinte *juste* contre la Basse. On l'évite en observant la règle des mouvemens contraires, prescrite au Chapitre précédent.

E X E M P L E.

Cette règle met comme vous voyez dans la nécessité d'accompagner la septième de l'Octave & de la tierce, & non pas de la tierce & de la quinte, comme on le doit toujours faire quand on en a la liberté.

On pourroit néanmoins accompagner ici la Septième de la Tierce & de la Quinte, en descendant toutes les Parties du troisième accord, en la manière qui suit.

E X E M P L E.



Mais cela ne se pourroit souffrir qu'à toute rigueur ; car la regularité de la composition veut que la Partie qui fait septième contre la Basse , ne le fasse qu'en gardant la corde qu'elle avoit dans l'accord précédent, ce qui ne seroit pas si on descendoit toutes les Parties , à moins qu'on ne supposât que la Partie d'enbas, gardant toujours sa même corde , la Partie du milieu saute par dessus elle , pour se venir mettre au dessous. C'est ce qu'on appelle faire croiser les Parties , & c'est une licence permise à la vérité , mais dont on ne doit pourtant user que modérément.

17. On doit encore prendre garde qu'aucune Partie de l'accompagnement ne fasse de *mauvaise progression* , c'est à dire qu'elle ne fasse entendre deux notes de suite que l'oreille ne peut souffrir l'une après l'autre

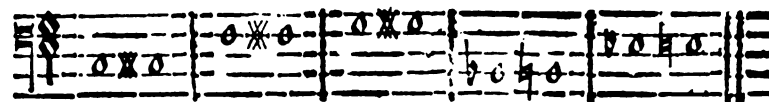
Les intervalles dont l'oreille est offensé dans la progression d'une même partie sont la *seconde superflüe* , le *Triton* , & tous les autres intervalles superflus dont nous ne parlerons point ici , parceque l'Accompagnateur n'a à éviter que la *seconde superflüe* , ou tout au plus le *Triton* , n'étant pas en danger de tomber dans les autres , s'il observe la règle qui ordonne de tenir les accords serrez & rapprochez entr'eux.

Le Triton ayant été démontré ci devant nous n'avons maintenant à expliquer que la *seconde superflüe*.

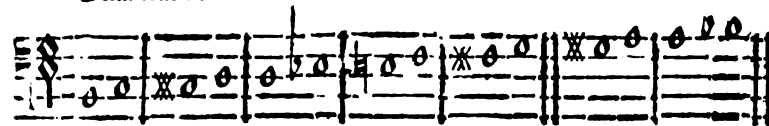
La seconde superflüe est un intervalle composé d'un son & d'un *demi-ton mineur*.

Le demi ton mineur est la distance où l'intervalle qu'il y a entre deux sons très-proches & qui portent un même nom , comme entre une note & son Dieze , ou entre un Bemol & son Becarre : Et le demi-ton majeur , est l'intervalle qu'il y a entre deux sons très-proches , mais qui portent differens noms , comme entre *Mi* & *Fa* , ou entre l'*Ut* Dieze & le *Re* , &c.

Démonstration des Demi-tons, mineurs & majeurs.



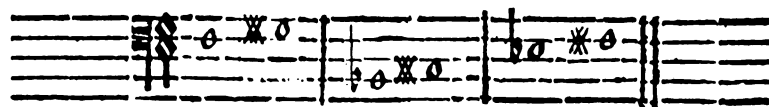
Demi-tons mineurs.



Demi-tons majeurs.

Il n'y a naturellement que trois secondes superflües dans le Clavier , sçavoir celle du *Fa* , celle du *Si* Bemol , & celle du *Mi* Bemol.

E X E M P L E.



Mais par extraordinaire , & dans quelques tons transferez tout ce qu'il y a de tierces mineures dans le Clavier peuvent devenir secondes superflües ; comme vous le reconnoîtrez aisément , si vous examinez le système particulier de chaque ton , tels qu'ils sont demontrez ci-devant.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

41

On doit donc éviter la seconde superflüe dans la progression d'une même Partie, & c'est ce qui oblige à changer les Accompagnemens de certaines notes, en leur donnant pourtant toujours des accords convenables, mais non pas les mêmes qu'on leur donneroit, si l'on n'avoit rien à éviter.

Ainsi pour éviter la seconde superflüe, on donne à une note qui ne porte point de chiffres, un accord doublé (par la tierce) au lieu d'un accord parfait, & si elle porte quelque chiffre qui demande une dissonnance, on n'y joint que les consonnances que peut permettre la nécessité d'éviter la mauvaise progression, & non pas celles qui devroient naturellement accompagner cette dissonnance.

Exemple sans chiffre.

Parceque si l'on faisoit un accord parfait sur chaque note, la Partie superieure de l'accompagnement seroit la mauvaise progression d'une seconde superflüe en descendant, puisqu'elle passeroit du Dieze d'Ut au Bemol de Si.

Autre Exemple avec la Septième.

Parceque si on l'accompagnoit de cette seconde maniere, la Partie du milieu seroit dans la progression une seconde superflüe en montant, passant du Fa au Sol Dieze.

Il y a bien des gens qui ne font pas scrupule des mauvaises progressions dans l'accompagnement, parcequ'elles ne sont pas extrêmement sensibles, & que d'ailleurs on n'a pas toujours le temps de les éviter, étant souvent emporté par la mesure. On a même lieu de croire que les Italiens ne les trouvent pas choquantes, puisqu'ils en font souvent exprés jusques dans les propres Sujets de leurs Pieces. On en trouve dans les *Sonnantes*, du fameux *Correlli*, si celebre maintenant dans l'Europe, & si à la mode parmi nous depuis quelques années. Vous ne ferez donc pas un fort grand mal quand vous vous permettez quelques mauvaises progressions dans les Parties de votre accompagnement, pourvû que vous ne les affectiez pas, & que vous ne les fassiez que par une espece de nécessité. J'aurois mieux cependant qu'on n'en fit point du tout, si ce n'est en de certains cas fort extraordinaires, où l'on sent bien que de semblables negligences valent mieux qu'une plus exacte regularité.

18. Lorsqu'en faisant tous les accords de trois notes, on se trouve par la situation des mains en danger de faire deux Octaves ou deux Quintes de suite de la maniere qu'elles sont deffenduës, on retranche alors une Partie de l'Accompagnement en le reduisant à deux Parties; & la Partie qu'on retranche est celle qui fait Octave contre la Basse.

E X E M P L E.

Vous voyez que si on faisoit l'accord entier sur la troisième note de la Basse, on feroit deux Quintes & deux Octaves de suite tout à la fois, ce qu'on évite en retranchant une Partie.

19. On retranche encore une Partie de l'accompagnement, quand on s'aperçoit qu'en en faisant toujours trois on tomberoit nécessairement ou dans deux Quintes, ou dans une mauvaise progression.

E X E M P L E.

Ce retranchement d'une Partie n'est pas proprement un retranchement, c'est plutôt une réunion de deux Parties sur une même corde : Car on doit supposer dans l'exemple que nous donnons ici, que le *La* & le *Fa* Dieze du premier accord, viennent tous deux se rendre au *Sol*

dans le second ; c'est ce que j'ai prétendu marquer en donnant deux queuës à la note *Sol*.

Quand nôtre note de Basse *Mi Bemol*, qui est ici chiffrée d'un 7. ne porteroit aucun chiffre, nous retrancherions toujours une Partie dans son accompagnement, ou comme on voudra l'entendre nous en réunirions deux sur une même corde, pour éviter les mêmes fautes.

E X E M P L E.

20. Quand la Basse fait deux notes de suite en montant, soit par degrez successifs, ou par degrez interrompus, si la seconde porte deux ou trois chiffres à la fois quels qu'ils soient, on peut laisser sur cette seconde note le même accord de la première.

Remarquez que je dis qu'on l'y *peut* laisser, & non pas qu'on l'y *doit* laisser ; parceque quoi qu'il y convienne presque toujours, il peut pourtant quelquefois n'y pas convenir ; Néanmoins il y convient si ordinairement que j'en ferois volontiers une Règle generale, étant fort rare qu'il s'y trouve de la deffectuosité ; & quand il s'y en rencontre, elle se raccommoieroit si naturellement par l'accord de la note suivante, que je ne ferois nul scrupule de l'y laisser.

21. Quand un même accord peut servir à plusieurs notes de Basse tout de suite, il ne faut pas le changer.

EXEMPLE.

Musical notation for Example 22. The treble staff shows a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, C major, F major. The bass staff shows the corresponding bass notes: C, F, C, F, C, F. Fingerings are indicated: 4 and 6 in the treble, and 4 and 6 in the bass.

22. Quand on passe d'un accord à un autre, on doit examiner si quelques unes des notes de l'accord dont on sort ne pourront point servir à l'accord où l'on entre ; & quand cela se peut il ne faut pas changer ces notes. Il arrive souvent que des trois notes qu'on tient sous sa main il y en a deux qui pourront entrer dans l'accord suivant ; Ainsi on n'est obligé que d'en changer une, mais celle qui change doit faire mouvement contraire à la Basse.

EXEMPLE.

Musical notation for Example 23. The treble staff shows a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, C major, F major. The bass staff shows the corresponding bass notes: C, F, C, F, C, F. Fingerings are indicated: 4 and 6 in the treble, and 4 and 6 in the bass.

23. On ne doit jamais faire deux accords doublez de suite, soit par mouvement semblable, ou par mouvement contraire ; Mais quand un accord double peut servir à deux notes de suite. en n'y changeant que la note qui n'est pas doublée, on le peut garder.

EXEMPLE.

Musical notation for Example 24. The treble staff shows a sequence of chords: C major, F major, C major, F major. The bass staff shows the corresponding bass notes: C, F, C, F. Fingerings are indicated: 6 and 6 in the treble, and 6 and 6 in the bass. Labels 'mauvais.' and 'ben.' are placed above the bass staff.

24. Quand il y a dans la Basse deux notes de suite qui marchent par degrez successifs, soit en montant ou en descendant, & qu'elles sont chiffrées chacune d'un 6. on fait sur chacune de ces notes l'accord simple de la sixième.

EXEMPLE.

Musical notation for Example 25. The treble staff shows a sequence of chords: C major, F major, C major, F major. The bass staff shows the corresponding bass notes: C, F, C, F. Fingerings are indicated: 6 and 6 in the treble, and 6 and 6 in the bass.

25. Si l'on ne peut, ou qu'on ne veuille pas faire sur chacune de ces notes l'accord simple, ce qui est libre, il y faut faire des accords de différentes especes, en observant ce qui suit.

26. Si les deux notes de Basse vont en descendant, on peut faire sur la premiere un accord double, & sur la seconde l'accord simple.

E X E M P L E.

Ou bien on peut faire l'accord simple sur la premiere, & sur la seconde le petit accord.

E X E M P L E.

Mais si les notes vont en montant, il faut plutôt faire l'accord simple sur la premiere, & l'accord doublé sur la seconde.

E X E M P L E.

Et si la seconde des deux notes est un demi-ton p'us haut que la premiere, il vaut mieux faire le petit accord sur la premiere, & l'accord simple sur la seconde.

E X E M P L E.

Enfin quand les deux sixièmes sont mineures, & qu'après elles la Basse monte encore d'un demi-ton, on peut faire sur la premiere note l'accord simple ou l'accord doublé, & sur la seconde une fausse quinte.

E X E M P L E.



CHAPITRE VII.

REGLES POUR DEVINER LES CHIFFRES,
quand les Basses-Continuës ne sont pas chiffrées.*Suite du choix des Accords.*

Quoique l'usage soit de chiffrer les Basses-Continuës, pour marquer les accords particuliers que le sujet de chaque Piece demande; il en tombe quelquefois entre les mains des Accompagnateurs qui ne sont point du tout chiffrés, ou qui le sont peu fidèlement. Les chiffres étant ainsi ou oubliés, ou mal placez, c'est à l'Accompagnateur à suppléer par sa capacité au deffaut de son papier.

Nous traiterons dans ce Chapitre de tous les chiffres que doit porter une Basse-Continuë par rapport à sa progression, afin que le Lecteur en ayant compris les Regles puisse par ce moyen corriger toutes les deffectuositez qui se pourront trouver dans les Pieces qu'on lui presentera.

1. Les *Si*, les *Mi*, & les *Diezes* se supposent toujours chiffrés d'un 6. & s'accompagnent d'un accord doublé, pourvû que la note suivante monte d'un demi-ton, & soit accompagnée d'un accord parfait.

E X E M P L E.

2. On peut mettre l'Octave dans l'Accompagnement d'un *Mi*, d'un *Si*, ou d'un *Dieze*, quand la note suivante baisse d'une Tierce majeure, ou fait quelque grand intervalle soit en montant ou en descendant. On l'y doit mettre absolument quand cette note suivante montant d'un ton ou d'un demi-ton se trouve chiffrée d'une septième.

E X E M P L E.

3. Toute note est supposée chiffrée d'un 6. & s'accompagne d'un accord doublé, quand la note suivante monte d'un demi-ton, & est accompagnée d'un accord parfait. Cette Regle est la même que la première de ce Chapitre.

NOUVEAU TRAITE'

EXEMPLE.

On peut si l'on veut dans la Regle précédente, & dans la premiere de ce Chapitre, faire l'accord simple de la sixième, au lieu de l'accord doublé; cela est libre, mais l'accord doublé est plus sur, pour la regularité de l'Accompagnement.

On peut encore y faire la fausse Quinte, au lieu de l'accord simple, ou de l'accord doublé; mais ce dernier est toujours le plus convenable.

4. Quand la Basse fait deux notes de suite, dont la seconde est un demi-ton plus haut que la premiere. Si cette premiere porte un accord parfait majeur, la seconde doit porter un accord doublé, & doublé par la tierce plutôt que par la sixième.

EXEMPLE.

ou bien on retranche une partie à la seconde note, selon que la main se trouve située.

5. Quand la Basse fait deux notes de suite, dont la seconde est un demi-ton plus bas que la premiere. Si cette

seconde porte un accord majeur & tombe sur le premier temps de la mesure, la premiere doit porter un accord doublé. C'est le contraire de la regle précédente.

EXEMPLE.

6. Quand la Basse fait deux notes de suite dont la seconde est un demi-ton plus haut que la premiere: Si celle-cy porte une sixième majeure chiffrée 6x, la seconde doit aussi porter une sixième, laquelle se trouve naturellement majeure; à l'égard du choix des accords de ces deux notes voici ce qu'il faut faire. Si l'on donne l'accord simple à la premiere, on doit donner l'accord doublé à la seconde, & si l'on met sur la premiere le petit accord, on doit mettre l'accord simple sur la seconde.

EXEMPLE.

ou bien

Le choix des deux manieres d'accompagner cecy, dépend de la situation de la main.

DÉ L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

7. Quand la Basse fait deux notes de suite dont la seconde est une tierce mineure plus bas que la première : Si la première porte un accord parfait mineur, la seconde doit porter la fausse quinte dans son accord, au lieu de la quinte juste.

E X E M P L E.

8. Une note doit avoir la tierce mineure dans son accord, quand sa précédente ou son antécédente étoient cette tierce mineure.

E X E M P L E.

9. Elle la doit encore avoir, quand sa suivante ou sa subsuivante sont cette même tierce mineure.

E X E M P L E.

10. Par une règle semblable, une note doit avoir la tierce majeure dans son accord, quand elle est précédée ou suivie immédiatement ou médiatement d'une note qui fait cette tierce majeure.

E X E M P L E.

11. Quand la Basse fait deux notes de suite dont la seconde est deux tons plus bas que la première ; si cette première porte un accord parfait majeur, il faut faire sur la seconde l'accord simple de la sixième.

E X E M P L E.

Musical notation for Example 12, showing a bass line with a false fifth and a treble line with a just fifth.

12. Une note doit avoir la fausse quinte dans son accord au lieu de la quinte juste, quand la Basse descend immédiatement ou médiatement d'une note qui étoit cette fausse quinte.

E X E M P L E.

Musical notation for Example 13, showing a bass line with two notes of a third and a treble line with a perfect or simple sixth. The text "ou bien" is written below the treble line.

13. Quand la Basse fait deux notes de suite dont la seconde est une tierce plus haut ou une sixième plus bas que la première. Si celle - cy porte un accord parfait, la seconde doit porter l'accord simple de la sixième.

E X E M P L E.

Musical notation for Example 14, showing a bass line with three notes of a third and a treble line with a perfect major or minor third.

A U T R E E X E M P L E.

Musical notation for 'Autre Exemple', showing a bass line with three notes of a third and a treble line with a perfect major or minor third.

Remarquez que par tout où je parle d'une tierce, d'une sixième, ou de quelqu'autre intervalle sans spécifier son espèce; j'entens pour lors toutes les espèces en général.

14. Quand la Basse fait trois notes de suite en montant par intervalle d'un ton, A. B. si la troisième tombant sur le premier temps de la mesure, a pour accompagnement l'accord parfait majeur, il faut supposer un 6. sur la première, & sur la seconde le double chiffre, accompagné de la tierce mineure.

E X E M P L E.

Musical notation for Example 14, showing a bass line with three notes of a third and a treble line with a perfect major or minor third. The text "A. B." and "6 6" are written above the treble line.

Quand la troisième note ne tomberoit pas sur le premier temps de la mesure, on ne laisseroit pas de leur donner les mêmes accompagnements.

E X E M P L E S.

DE L'ACCOMPAGNEMENT' DU CLAVECIN.

EXEMPLES.

à 3. temps.

à deux temps.

Quand il n'y auroit qu'un demi-ton d'intervalle entre la première & la seconde de ces trois notes A. on leur pourroit encore donner les mêmes accompagnemens, au lieu de faire un accord doublé sur la première, comme nous l'avons enseigné au commencement de ce Chapitre.

EXEMPLE.

A

au lieu de

Mais alors la tierce qui accompagne le double chiffre \natural doit être majeure, parce que la nature du Mode l'y détermine, comme on le voit par ce dernier exemple.

Au reste les deux manières d'accompagner les trois notes de l'exemple cy-dessus sont toutes deux également bonnes; on peut choisir dans l'occasion celle qu'on voudra, c'est à dire celle qui sera le plus à la portée de la main.

15. Quand la Basse fait trois notes de suite en descendant par degrez successifs chacune de l'intervalle d'un ton; Si la première porte un accord parfait majeur; la seconde doit porter le même accord de la première, & la troisième l'accord simple de la sixième.

EXEMPLE.

16. Quand la Basse fait trois notes de suite en descendant par degrez successifs; Si la première porte un accord parfait, & que la troisième porte une septième, on ne donne point d'autre accompagnement à chacune de ces trois notes, que l'accord parfait de la première, mais on ne frappe pas l'accord sur la seconde, on le tient.

EXEMPLE.

Il y a dans l'exemple cy-dessus deux passages qui sont deux especes de Cadences imparfaites, la premiere depuis A. jusqu'à B. & la seconde depuis C. jusqu'à D.

17. Quand la Basse fait trois notes de suite, dont la seconde est plus basse que la premiere d'une tierce majeure ou mineure, & la troisieme plus haute d'un ton que la seconde ayant pour accompagnement un accord parfait majeur, & tombant sur le premier tems de la mesure, on doit supposer un 6. sur la seconde de ces trois notes, & y faire l'accord simple de la sixieme majeure.

EXEMPLE.

18. Si la Basse fait trois notes de suite dont la seconde descende d'une tierce mineure, & la troisieme remonte d'un demi-ton en tombant sur le premier tems de la mesure, il faut,

Sur la premiere note, l'accord parfait majeur.

Sur la seconde, l'accord simple ou doublé de la sixieme mineure.

Et sur la troisieme, l'accord parfait majeur.

EXEMPLE.

19. Quand la Basse fait trois notes de suite dans un ordre d'intervalles semblable à *Mi, Ut, Fa*. Si la premiere porte une fausse-Quinte, la seconde doit porter une septieme mineure, & la troisieme un accord parfait. En cette occasion la fausse-Quinte s'accompagne de la tierce & de l'Octave.

EXEMPLE.

20. Quand la Basse fait trois notes de suite dont la seconde est un demi-ton plus haut que la premiere, & la troisieme une quinte plus haut, ou une quarte plus bas

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

51

que la seconde, en tombant sur le premier temps de la mesure ; il faut sur la première note une fausse quinte, sur la seconde l'accord parfait tel qu'il se trouve, ou bien l'accord simple de la sixième majeure, & sur la troisième l'accord parfait majeur.

E X E M P L E.

ou bien ou bien

Trois notes de Basse dans l'ordre précédent font la conclusion d'une des trois Cadences imparfaites, dont nous avons parlé au Chapitre III. Article 6.

21. Quand la Basse fait trois notes de suite, dont les deux premières sont en même degré, & la troisième monte d'une quinte en tombant sur le premier temps de la mesure. On fait sur la première & sur la troisième l'accord parfait, & sur la seconde l'accord simple de la sixième majeure, avec mouvement semblable.

E X E M P L E.

Remarquez s'il vous plaît que quand je parle de l'ac-

cord parfait, sans spécifier son espèce, j'entens toujours qu'il soit tel que le Mode l'assigne, comme vous le pouvez comprendre par l'exemple précédent.

22. Quand la Basse fait trois notes de suite, dont les deux premières sont en même degré, & la troisième descend d'une quarte, en tombant sur le premier temps de la mesure. Si la première porte un accord parfait majeur, la seconde doit porter un Triton, & la troisième un accord parfait avec mouvement contraire.

E X E M P L E.

23. Quand la Basse fait quatre notes de suite en montant par intervalles semblables à ceux que forment *Sol*, *La*, *Si*, *Ut*, supposé que la dernière note tombe sur le premier temps de la mesure, & que chacune soit d'une valeur assez considérable pour mériter un accord, on fait,

Sur la première, l'accord parfait,
 Sur la seconde, la sixième mineure dans un accord simple ou doublé,
 Sur la troisième, la fausse quinte,
 Et sur la quatrième, l'accord parfait.

E X E M P L E.

Musical notation for Example 24. The bass line consists of four descending notes: G4, F4, E4, D4. The right hand provides accompaniment with chords: a perfect triad (G-B-D) on the first note, a doubled chord (G-B-D-G) on the second, a simple triad (G-B-D) on the third, and a perfect triad (G-B-D) on the fourth. The text "ou bien" is written above the third measure.

24. Quand la Bassie fait quatre notes de suite en descendant par degrez successifs, la derniere tombant sur le premier temps de la mesure, il faut prendre garde en quel endroit de ces quatre notes se trouve l'intervalle du demi-ton. S'il se trouve entre la premiere & la seconde note, on fait pour accompagnement à ces sortes de passages.

Sur la premiere note, l'accord parfait,

Sur la seconde, l'accord doublé,

Sur la troisième, l'accord simple de la sixième majeure, ou bien le petit accord, selon qu'il se trouve plus prest sous la main.

Et sur la quatrième, l'accord parfait majeur.

E X E M P L E.

Musical notation for Example 25. The bass line consists of four descending notes: G4, F4, E4, D4. The right hand provides accompaniment with chords: a perfect triad (G-B-D) on the first note, a simple triad (G-B-D) on the second, a perfect triad (G-B-D) on the third, and a perfect triad (G-B-D) on the fourth. The text "ou bien" is written above the third measure.

Si la seconde note passe plus vite que les autres, on lui peut laisser l'accord de la premiere, en le gardant sans le refrapper.

E X E M P L E.

Musical notation for Example 26. The bass line consists of four descending notes: G4, F4, E4, D4. The right hand provides accompaniment with chords: a perfect triad (G-B-D) on the first note, a perfect triad (G-B-D) on the second, a simple triad (G-B-D) on the third, and a perfect triad (G-B-D) on the fourth. The text "ou bien" is written above the third measure.

Si le demi-ton se trouve entre la seconde & la troisième note, & que la premiere porte un accord parfait majeur.

On fait sur la seconde, le Triton la seconde & la sixième; sur la troisième, l'accord simple de la sixième majeure; & sur la quatrième, l'accord parfait mineur.

E X E M P L E.

Musical notation for Example 27. The bass line consists of four descending notes: G4, F4, E4, D4. The right hand provides accompaniment with chords: a perfect triad (G-B-D) on the first note, a perfect triad (G-B-D) on the second, a perfect triad (G-B-D) on the third, and a perfect triad (G-B-D) on the fourth. The text "ou bien" is written above the third measure.

Si la premiere porte un accord parfait mineur; on fait sur la seconde, la seconde la quarte & la sixième; sur la troisième, le petit accord; & sur la quatrième, l'accord parfait mineur.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

EXEMPLE.



Enfin si le demi-ton se trouve entre la troisième & la quatrième note, il faut faire,
 Sur la première, l'accord parfait mineur;
 Sur la seconde, l'accord parfait majeur;
 Sur la troisième, l'accord doublé par la tierce,
 Et sur la quatrième, l'accord parfait majeur.

EXEMPLE.



Ou bien on peut sans changer l'Accompagnement que nous venons d'assigner à la première & à la quatrième note, donner à la seconde le même accord de la première, & à la troisième le petit accord; où il faut remarquer que la tierce se trouve majeure, & que la quarte est un triton.

EXEMPLE.



Si la seconde note se trouvoit breve, & que la troisième fut beaucoup plus longue, on passeroit la seconde sans accompagnement particulier, & l'on donneroit deux accords de suite à la troisième; sçavoir d'abord une septième, & ensuite le petit accord, comme dans l'exemple précédent; ou bien l'accord doublé.

EXEMPLE.



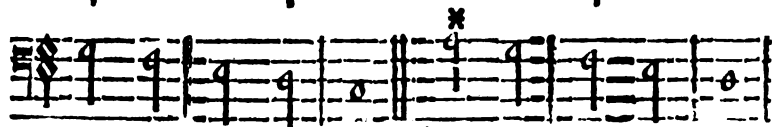
Dans ces sortes de passages on fait toujours un tremblement sur la note qui porte deux accords; mais on ne le fait qu'en mettant le second accord; ce qui paroît par l'exemple ci-dessus.

Tous les exemples de la règle précédente quoiqu'un peu differends entre eux, sont des especes de Cadences imparfaites, dont nous avons parlé au Chapitre III. Article 6.

25. Quand la Basse fait cinq notes de suite en descendant par degrez successifs, la dernière tombant sur le premier temps de la mesure, & les notes étant assez longues pour meriter chacune un accord. Si la première porte un accord majeur, & que les intervalles de ces notes soient semblables à ceux de *Sol, Fa, Mi, Re, Ut*, ou à ceux de *La, Sol, Fa, Mi, Re*, on fait,

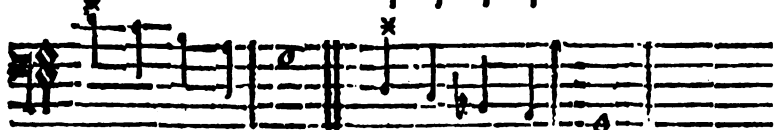
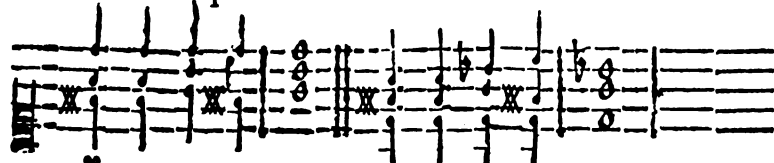
Sur la première, l'accord majeur;
 Sur la seconde, le Triton & son accompagnement
 Sur la troisième, l'accord doublé;
 Sur la quatrième, l'accord simple de la sixième majeure.
 Et sur la cinquième, l'accord parfait.

E X E M P L E.



On peut selon la commodité de la main faire sur la troisième note l'accord simple, & sur la quatrième le petit accord, en conservant aux autres les accords que nous leur avons marquez.

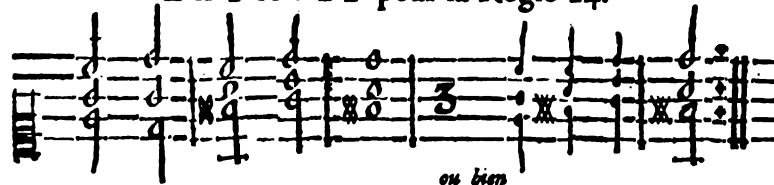
E X E M P L E.



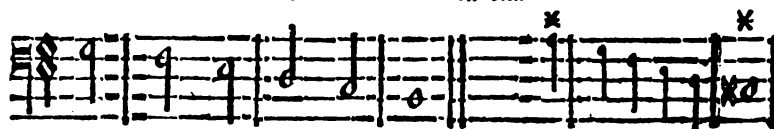
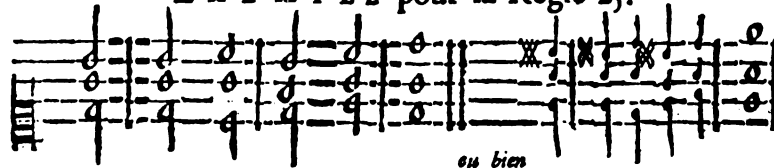
Les exemples de cette Regle sont encore une des trois especes de Cadences imparfaites.

26. Quoique des passages, semblables à ceux des deux Regles précédentes, ne se terminassent point sur le premier temps de la mesure, comme ils font dans les exemples de ces Regles, on ne laisseroit pas de les accompagner, comme nous l'avons marqué.

E X E M P L E pour la Regle 24.



E X E M P L E pour la Regle 25.



DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

55

27. Quand la Basse fait cinq notes de suite en montant par degrez successifs, la dernière tombant sur le premier temps de la mesure, & les notes étant assez longues pour mériter chacune un accord. Si l'arrangement de leurs intervalles est semblable à celui d'*Ut, Re, Mi, Fa, Sol*, ou à celui de *Re, Mi, Fa, Sol, La*, on fait;

- Sur la première note, l'accord parfait;
- Sur la seconde, l'accord simple de la sixième majeure;
- Sur la troisième, l'accord doublé;
- Sur la quatrième, l'accord parfait;
- Et sur la cinquième, l'accord parfait majeur.

E X E M P L E.

The example shows a bass line with five notes: C4, D4, E4, F4, G4. Above each note is a chord: a perfect triad (C-E-G) for C, a simple sixth (C-E-G) for D, a doubled triad (C-E-G) for E, a perfect triad (C-E-G) for F, and a perfect major triad (C-E-G) for G.

Ou bien selon que la main y trouve plus de commodité, on fait,

- Sur la première, l'accord parfait;
- Sur la seconde, le petit accord;
- Sur la troisième, l'accord simple;
- Sur la quatrième, la quinte & la sixième accompagnées de la tierce;
- Et sur la cinquième, l'accord parfait majeur.

E X E M P L E.

The example shows a bass line with four notes: C4, D4, E4, F4. Above each note is a chord: a perfect triad (C-E-G) for C, a simple sixth (C-E-G) for D, a perfect triad (C-E-G) for E, and a perfect major triad (C-E-G) for F.

The example shows a bass line with seven notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. Above each note is a chord: a perfect triad (C-E-G) for C, a simple sixth (C-E-G) for D, a perfect triad (C-E-G) for E, a perfect major triad (C-E-G) for F, a perfect major triad (C-E-G) for G, a perfect major triad (C-E-G) for A, and a perfect major triad (C-E-G) for B.

Cette manière d'accompagner de semblables passages me paroît préférable à la première.

28. dans le passage qu'on appelle *Cadence*, on suppose toujours un 4. sur la première des trois notes qui le composent, & un 7. sur la seconde.

E X E M P L E.

The example shows a cadence of two notes: C4, D4. Above each note is a chord: a perfect triad (C-E-G) for C, and a perfect major triad (C-E-G) for D.

The example shows a cadence of two notes: C4, D4. Above each note is a chord: a perfect triad (C-E-G) for C, and a perfect major triad (C-E-G) for D.

29. Si la Cadence n'est composée que de deux notes dont la seconde descende d'une quinte, ou monte d'une quarte, on fait deux accords sur la première; pourvu qu'elle soit assez longue pour les porter.

E X E M P L E.

The example shows a cadence of two notes: C4, D4. Above each note is a chord: a perfect triad (C-E-G) for C, and a perfect major triad (C-E-G) for D.

Cadence. Cadence. Autre. Autre.

The example shows a cadence of two notes: C4, D4. Above each note is a chord: a perfect triad (C-E-G) for C, and a perfect major triad (C-E-G) for D.

30. Dans une Cadence qui n'est composée que de deux notes, si la première n'est pas assez l'ongue pour porter deux accords parfaits de suite, on ne luy donne que l'accord parfait majeur, dans lequel on met quelquefois la septième au lieu de l'Octave, selon qu'on la trouve commodément sous sa main.

E X E M P L E.

31. Quand on fait deux accords de suite sur une même note, soit dans la Cadence ou ailleurs, ils doivent durer chacun la moitié de la valeur de la note qui les porte, comme les exemples cy-dessus l'on dû faire comprendre. Voyez encore ce que nous avons déjà écrit la dessus au Chapitre III. Article 4.

Cependant si la note où l'on fait deux accords de suite étoit d'une valeur qui se pût partager en trois, telle que seroit une blanche pointée, ou une noire pointée, on pourroit donner à l'un des deux accords, soit le premier, soit le second, la double valeur de l'autre.

E X E M P L E.

32. Quand la note se peut ainsi partager en trois, on peut faire trois accords de suite au lieu de deux. Le premier contenant la quarte, le second étant parfait majeur, & le troisième ayant la septième.

E X E M P L E.

33. Quand la Cadence n'est composée que de deux notes, l'Accompagnateur la peut remettre à trois; mais comme ceci regarde les licences plutôt que la supposition des Chiffres, nous réservons d'en parler au Chapitre suivant.



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

DES LICENCES QU'ON PEUT PRENDRE EN ACCOMPAGNANT.

Suite du choix des Accords.

A Prés avoir établi les Regles générales de l'Accompagnement dans les Chapitres précédents, nous allons parler en celui-ci des exceptions de ces Regles générales; c'est à dire des Licences qu'on peut prendre en accompagnant:

La premiere Regle que nous avons posée pour la pratique de l'Accompagnement, Chapitre III. est que l'on doit faire un accord sur chaque note: mais nous disons ici que,

1. Quand les notes de Basse vont par degrez successifs, on n'est pas obligé de les accompagner toutes. On peut n'accompagner que de deux notes l'une alternativement. Cela à même meilleure grace quand les notes sont breves, c'est à dire Noires ou Croches; & l'on peut même quand elles sont Croches n'accompagner que de quatre notes l'une; sur tout dans la mesure à deux temps.

E X E M P L E.



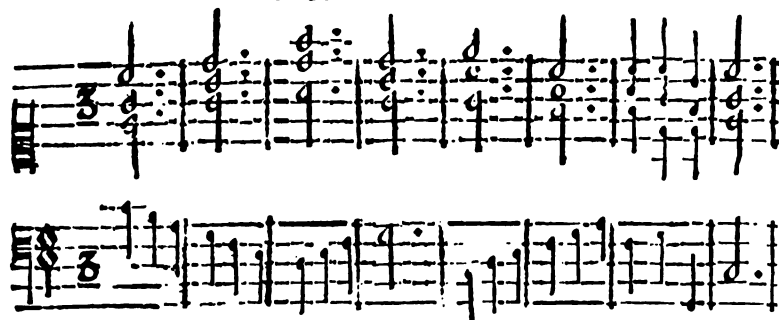
Ceci se doit entendre supposé que les notes qu'on passe sans accompagnement ne soient pas chiffrées, comme dans l'exemple précédent; car quand une note est chiffrée il la faut toujours accompagner, quelque breve qu'elle soit; à moins qu'on ne voye clairement que le chiffre n'est pas nécessaire, & que la note se peut passer d'accompagnement.

Vous remarquerez encore qu'on ne passe sans accompagnement particulier que les notes qui se trouvent entre deux temps dans la mesure, & non pas celles qui tombent précisément sur les temps; car ces dernières veulent toujours être accompagnées, si ce n'est dans la mesure à trois temps, comme nous le dirons plus bas.

2. Quand les notes marchent par degrez intertempus, il faut aussi les accompagner toutes, quelques breves qu'elles soient, excepté lorsqu'un même accord peut servir à plusieurs notes, comme nous l'avons fait cy-devant en plusieurs endroits.

3. Quand la mesure est à trois temps, & que l'Air se joue vite, on peut se contenter d'accompagner seulement la premiere note de chaque mesure; pourvu que les notes marchent par degrez successifs, & que celles qu'on se dispense d'accompagner ne soient pas chiffrées, ce qui arrive très-souvent dans les Airs guais.

E X E M P L E.



4 Quand la mesure est si pressée que l'Accompagnateur n'a pas la commodité de jouer toutes les notes, il peut se contenter de jouer & d'accompagner seulement la première note de chaque mesure, laissant au Basses de Violle, ou de Violon à jouer toutes les notes ; ce qu'elles peuvent faire beaucoup plus aisément, n'ayant point d'accompagnement à y joindre. Les grandes vitesses ne conviennent point aux Instruments qui accompagnent ; c'est pourquoy quand il se trouve des passages fort vites, même dans une mesure lente, l'Accompagnateur les peut laisser jouer aux autres Instruments, ou s'il les joue il peut reformer cette vitesse, en ne touchant que les notes principales de ces passages ; c'est à dire les notes qui tombent sur les principaux temps de la mesure.

Les principaux temps d'une mesure, sont dans toute espèce de mesure, le premier temps : celui-là l'emporte sur tous les autres.

Dans la mesure à deux temps de quelque espèce qu'elle soit, le premier & le second sont presque également principaux.

Dans la mesure à trois temps (soit lents, soit vites) c'est le premier & le dernier qui le sont.

Et dans la mesure à quatre temps, c'est le premier & le troisième.

5. Au contraire de ce que nous venons de dire ; Quand les Basses sont peu chargées de notes, & qu'elles traînent trop au gré de l'Accompagnateur, il peut y ajouter d'autres notes pour figurer d'avantage, pourvu qu'il connoisse que cela ne fera point de tort à l'Air, & sur tout à la voix qui chante. Car l'Accompagnement est fait pour seconder la voix, & non pas pour l'étouffer ou la défigurer par un mauvais carillon. Il y a des Accompagnateurs qui ont si bonne opinion d'eux-mêmes que croyant valoir seuls plus que le reste du Concert, ils s'efforcent de briller par dessus tous les Concertans. Ils chargent les Basses-Continuës de passages Ils figurent les Accompagnements, & font cent autres choses qui sont peut-être fort belles en elles-mêmes ; mais qui pour lors nuisent extrêmement au Concert, & ne servent qu'à montrer l'habile vanité du Musicien qui les produit. Quiconque joue en Concert doit jouer pour l'honneur & la perfection du Concert, & non pas pour son honneur particulier. Ce n'est plus un Concert quand chacun ne joue que pour soy.

6. Cependant l'Accompagnateur n'est pas obligé de suivre scrupuleusement le progrès de la Basse-Continuë. Il peut descendre quand elle monte, ou monter quand elle descend comme il le juge à propos ; C'est à dire que si elle fait *Ut, Sol*, en montant d'une quinte, il peut faire *Ut, Sol*, en descendant d'une quarte, ou si elle le fait en descendant d'une quarte, il le peut faire en montant d'une quinte, & ainsi de toute autre progression. Il peut même monter ou descendre toute la Basse d'une Octave pendant plusieurs mesures de suite, soit pour se conformer davantage au caractère de la voix qui chante, soit pour s'accommoder à la qualité de son Instrument, qui souvent resonance mieux dans un endroit du Clavier que dans l'autre.

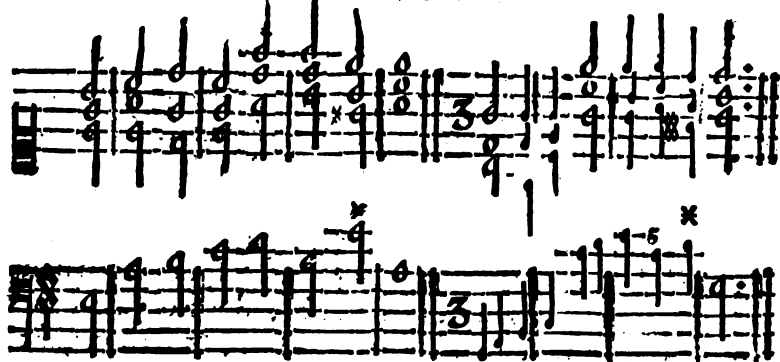
DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

ou enfin pour degager ou rapprocher ses mains trop gênées ou trop écartées.

Nous avons dit dans les Chapitres III. & V. que la main droite doit prendre ses accords fort proche les uns des autres, & toujours par mouvement contraire à la Basse, lorsque la Basse faisoit de petits intervalles; Il est néanmoins permis en quelques occasions de transgresser absolument ces regles.

7. Quand le progrès de la Basse & le mouvement contraire de l'Accompagnement ont tellement rapproché les mains l'une de l'autre qu'elle s'en trouvent embarrassées; on peut & même on doit remonter tout d'un coup la main droite, en faisant un intervalle aussi grand qu'il en est besoin pour se degager; & quoique cela se fasse par mouvement semblable, & sur un petit intervalle de Basse, il n'y a point de mal, parceque la necessité le demande,

E X E M P L E.



Au lieu de remonter ainsi l'Accompagnement, on pourroit retrancher une de ses parties comme nous l'avons enseigné cy-devant. On est libre de faire l'un ou l'autre, ils sont tous deux également bons.

8. Quand on se trouve sur une note longue on peut éloigner

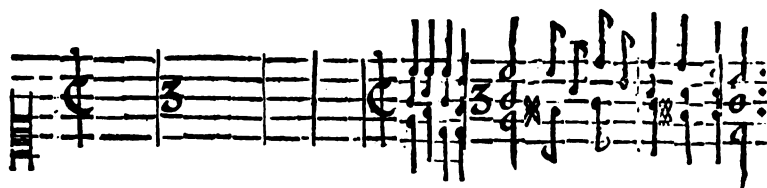
ou rapprocher la main droite, selon que l'on se trouve trop ferré ou trop écarté, en faisant deux accords sur cette même note.

E X E M P L E.



9. Quand une Cadence n'est composée que de deux notes, l'Accompagnateur la peut remettre à trois, en divisant la premiere note en deux, & lui faisant faire une Octave en dessous; mais cela ne se peut faire que quand la Cadence se termine en descendant d'une quinte, & que la premiere note est assez longue pour être partagée.

E X E M P L E.



S'il y a

On peut faire



10. Quoique deux Octaves ou deux Quintes de suite par mouvement semblable soient ce qu'il y a de plus rigoureusement deffendu en Musique, on n'en fait pas grand scrupule dans l'Accompagnement, quand on accompagne dans un grand Chœur de Musique, où le bruit des autres Instruments couvre tellement le Clavecin, qu'on ne peut juger s'il fait des fautes ou s'il n'en fait pas. D'ailleurs ces fautes toutes mortelles qu'elles soient contre la Composition ne doivent point passer pour fautes en telles occasions, parce qu'il ne s'agit alors que de jouer la Basse fidèlement, & de faire entendre l'harmonie des Parties, laquelle se trouve toute aussi bonne en faisant deux Quintes ou deux Octaves qu'en ne les faisant pas.

Mais quand on accompagne une voix seule, on ne peut s'attacher trop religieusement à la correction, sur tout si l'on est seul à l'accompagner; car tout paroît alors, & c'est là que les Critiques ne vous passent rien.

11. Une même Partie de l'Accompagnement peut faire deux fois de suite la quinte contre la Basse, sans que ce soit une licence, pourvû que la premiere de ces deux quintes soit juste, & la seconde fausse, ou superflûe.

E X E M P L E.

12. Une Partie peut faire contre une autre Partie, d'abord la fausse quinte, & ensuite la quinte juste, ce qu'elle ne

peut faire contre la Basse. Voyez la premiere partie de l'exemple cy-aprés.

13. Enfin ce ne seroit qu'une legere licence qu'une Partie fist deux fois de suite même la quinte juste contre une autre Partie.

Je sçay que la *grandissime* regularité ne le voudroit pas; mais comme cette faute (si c'en est une) ne paroît point du tout, je tiens qu'on la peut faire hardiment. Car comme la Musique n'est faite que pour l'oreille, une faute qui ne l'offense point, n'est pas une faute.

E X E M P L E des Quintes dans les Parties.

Voilà quelles sont les licences qu'on peut prendre en accompagnant, contre les principes généraux de l'Accompagnement. Le discernement delicat d'un Accompagnateur habile pouroit peut-être lui en permettre encore d'autres dont il n'est pas aisé de parler, puisqu'elles ne dépendroient que de son bon goût; Car on sçait que le bon goût determine souvent à des choses, dont on ne peut donner d'autre raison que le goût même, & ce bon goût si estimable n'est pas trop clairement connu de ceux même qui le possèdent. Mais il y a à l'égard de l'Accompagnement du Clavecin un goût général qui passe pour le bon, dont nous allons donner un idée dans le Chapitre suivant.

C H A P I T R E I X.

DU GOUT DE L'ACCOMPAGNEMENT.

Suite du choix des Accords.

Ainsi qu'il y a dans tout ce que les hommes disent ou font, un certain tour, & une certaine bonne grace à rencontrer, sans laquelle les meilleures choses ne valent souvent rien; Il y a aussi dans l'Accompagnement du Clavecin un goût & une maniere d'accompagner, qui n'est guere moins necessaire à l'Accompagnement que le fonds de l'Accompagnement même.

1. Ce goût consiste principalement à bien menager l'harmonie de son Instrument, en telle sorte qu'on ne tire pas tant de son du Clavecin qu'il étouffe entierement la voix qui chante, ou qu'aucontraire on n'en tire point si peu qu'il ne la soutienne pas assez. Il faut se conformer autant qu'on peut à la voix qu'on accompagne. Quand la personne se menage, & ne chante pour ainsi dire qu'à demi-voix, il faut beaucoup soulager l'accompagnement; tirer peu de son du Clavecin, en appuyant peu sur les touches, & accompagnant même sur le petit jeu, si la voix est trop foible. Mais quand ce sont des voix fortes, de ces personnes qui chantent toujours à pleine poitrine, il faut mettre tous les jeux du Clavecin, & frapper vigoureusement les accords, autant qu'on le peut sans faire entendre le bruit du bois: il faut accompagner dans le bas du Clavier plutôt que dans le milieu; En un mot, il faut faire autant de bruit que la voix, & prendre garde aussi de n'en pas faire davantage.

2 Pour les voix extrêmement delicates, on peut comme nous avons dit ôter un jeu ou deux du Clavecin, ou

bien retrancher une note dans chaque accord, reduisant l'Accompagnement à deux Parties, & la Partie a retrancher, est plutôt celle qui fait Octave contre la Basse, que l'une des deux autres, autant que cela se peut sans transgresser les regles générales.

3 Quand au contraire les voix sont fortes, on peut doubler de la main gauche quelqu'une des Parties que fait la main droite; on peut même les doubler toutes, si les voix sont très-fortes, & qu'on ne soit pas assez secondé par les autres Instruments du Concert. Si l'on ne double qu'une Partie, c'est l'Octave qu'on doit doubler; si l'on en double deux, c'est l'Octave & la Quinte, ou la Partie qui tient lieu de Quinte; & si l'on en double trois, ce sont les mêmes que de la main droite

4 Bien loin pourtant qu'en remplissant ainsi l'on soit obligé de mettre de la main gauche les mêmes notes que de la main droite, il y a au contraire de l'élégance à en choisir d'autres. On ne doit mettre précisément les mêmes que tout au plus sur les notes qui portent des accords parfaits; car pour les autres on n'en doit pas toujours user ainsi. Premièrement on ne doit jamais doubler les dissonances, excepté la seconde: ainsi lorsqu'une note en porte quelqu'une on ne doit doubler pour remplir que les consonances qui lui servent d'accompagnement, ou quand cela se peut on y met & l'on double même la consonance dont la dissonance tient lieu; Pour m'expliquer je suppose une note portant la septième, l'Accompagnement naturel de

la septième est la tierce & la quinte ; ce sont donc-là les notes qu'on doit doubler quand on veut remplir : mais comme la Septième dans un accord y tient lieu de l'Octave ; je dis que pour remplir on doit mettre l'Octave & même la doubler parmi les Accompagnement de la Septième. Remarquez cependant qu'on ne peut pas toujours mettre dans l'accompagnement d'une dissonance, la consonnance dont elle tient lieu, & qu'il n'y a guere que la Septième qui le puisse souffrir. Ainsi vous ne pouvez remplir sur les autres qu'en doublant les consonnances qu'on leur donne ordinairement pour Accompagnement.

5. Quand une note dont la suivante monte d'un ton, porte une sixième au lieu d'un accord parfait, on peut outre cette sixième mettre & doubler pour remplir, toutes les notes qui composent l'accord parfait.

6. Mais outre qu'on remplit souvent comme nous le disons, pour faire rendre plus de son au Clavecin, quand il est à propos de le faire; on rebat encore plusieurs fois de suite les mêmes accords, lorsque cela se peut faire sans alterer la mesure, ny defigurer l'Air. On en use presque toujours ainsi dans les Chœurs.

7. Il n'est pas moins du bon usage de remplir les Accompagnemens lors même qu'on n'accompagne qu'une voix seule : mais alors on ne frappe pas toutes les Parties à la fois, on les applique l'une après l'autre avec menagement. C'est ce qu'on appelle *Harpéger* les accords, & c'est un des agrémens le plus convenable à l'Accompagnement du Clavecin.

8. Lors même qu'on ne double pas les Parties on ne laisse pas de les harpéger encore. On repete même plusieurs fois un même accord, harpégeant tantôt en montant, & tantôt en descendant. Mais cette repetition qui veut être bien menagée, ne peut vous être enseignée dans un Livre, il faut que vous la voyez pratiquer à quelqu'un.

Les harpégemens ne sont convenables que dans le Recitatif, ou il n'y a proprement point de mesure : car dans les Airs de mouvement il faut frapper les accords tout à la fois avec leur Basse: Excepté que quand toutes les notes de la Basse sont Noires, & que la mesure est à trois temps, on separe les notes de chaque accord, de telle maniere qu'on en reserve toujours une pour la faire parler entre deux temps. Cela forme une espee de battement qui sied tout à fait bien.

E X E M P L E.



On peut observer la même chose dans la mesure à deux tems.

9. Quand on accompagne un long Recit, il est beau de demeurer quelquefois long temps sur un accord, quand la Basse le peut permettre, & de laisser chanter plusieurs notes à la voix sans accompagnement; ensuite de refrapper un second accord, & puis de s'arrêter encore dessus; & de ne donner ainsi les accompagnemens que par de longs intervalles, supposé comme j'ay dit que la Basse ne fasse que de longues notes, ce qui est assez ordinaire dans le Recitatif.

10. D'autres fois après avoir frappé un accord rempli sur lequel on s'arête long-temps, on rebat quelque note toute seule par c'y par là, mais avec tant de menagement qu'il semble que le Clavecin les rende de lui même, sans le consentement de l'Accompagnateur.

DE L'ACCOMPAGNEMENT DU CLAVECIN.

63

11. D'autre fois doublant les Parties on rebat toutes les notes l'une après l'autre d'une repetition continuelle, faisant faire au Clavecin un petillement à peu près semblable à de la mousqueterie qui tire ; mais après avoir fait cet agréable charivari pendant trois ou quatre mesures, on s'arrête tout court sur quelque grand accord Harmonique, c'est à dire sans dissonnance, comme pour s'y reposer de la peine qu'on a eû à faire tant de bruit.

12. Quand on accompagne une voix seule qui chante quelqu'Air de mouvement, dans lequel il y a plusieurs imitations de chants, tels que sont les Airs Italiens ; on peut imiter sur son Clavecin le Sujet & les Fugues de l'Air, faisant entrer les Parties l'une après l'autre ; Mais cela demande une science consommée, & il faut être du premier ordre pour y réussir.

13. Le plus grand goût qu'on puisse faire paroître dans l'Accompagnement, c'est de sçavoir bien se conformer au caractère des voix qu'on accompagne, & à celui des Airs qui sont chantez, entrant même dans l'esprit des parolles, & n'animant point l'accompagnement quand la Chançon parle de *Foiblesse* & de *Langueur*, & au contraire ne le laissant point traîner quand l'Acteur s'anime & s'emporte, qu'il parle de *Couroux*, de *Vengeance* de *Rage*, de *Fureur*.

Enfin l'Accompagnement n'étant fait que pour seconder la voix, il doit s'y conformer en tout.

14. Sur l'Orgue on ne rebat point les accords, & l'on n'use guere d'harpegemens ; on lie au contraire beaucoup les sons en coulant les mains adroitement. On y double rarement les Parties, L'Orgue fournissant de lui-même plus que le Clavecin, & gardant toujours son harmonie également, il n'a pas besoin de toutes les recherches dont on use sur le Clavecin pour suplérer à la secheresse de l'Instrument.

15. On peut soit sur l'Orgue, soit sur le Clavecin faire de temps en temps quelques tremblemens, ou quelqu'autre agrément, soit dans la Basse ou dans les Parties, selon qu'on juge que les passages le demandent. On fait toujours un tremblement sur la note qui porte un accord doublé quand cette note est d'une valeur un peu considerable. On en fait un sur la penultième d'une Cadence imparfaite, de ceiles qui concluent par deguez successifs, & non point par intervalles.

E X E M P L E.

The musical example consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 4/4 time signature. It shows a sequence of notes: a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note. The lower staff is in bass clef with a 4/4 time signature. It shows a sequence of notes: a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, a half note, a quarter note, and a half note. There are various markings above the notes, including '6' and 'ou bien'. The notation is a simple harmonic exercise.

Dans ces deux especes de Cadences, au lieu de faire le tremblement sur la note de Basse où il est marqué ici, on le peut faire sur la note d'Accompagnement qui fait sixième contre cette Basse : mais quelquefois la position de la main ne le permet pas, & d'ailleurs il a meilleure grace sur la Basse que dans les Parties. On le pourroit faire dans la Basse & dans les Parties à la fois ; mais je ne voudrois pas que ce fut à chacune de ces sortes de Cadences. Cela seroit trop affecté.

16. Pour lier les accords entr'eux & faire qu'ils ne paroissent point si plaquez, on touche en quelques occasions la note qui se trouve dans le chemin d'une Partie qui fait l'intervalle d'une tierce, ainsi que je l'ay pratiqué au premier Exemple de la page 39. & peut-être ailleurs.

Comme on n'est point obligé de mettre toujours trois Parties différentes dans un accord d'accompagnement, ayant la liberté d'en doubler quelques unes quand on le veut, ou même d'en ôter une des trois quand cela paroît nécessaire, on peut aussi en fourer quelquefois une quatrième dans les accords prescrits par les Regles ordinaires, soit pour adoucir la dureté d'une dissonnance, ou au contraire pour la

rendre plus piquante, afin de faire mieux goûter la consonnance qui la sauvera. De dire quel intervalle cette quatrième note doit faire contre la Basse, cela demanderoit un trop grand détail; il faudroit examiner de nouveau tous les Tons, & tous les accords en particulier. Que v^{otre} oreille en juge dans l'occasion, & si vous n'en pouvez juger ne la mettez point.

C O N C L U S I O N .

JE pourrois ajoûter ici une Recapitulation semblable à celle que j'ai mise à la fin des Principes du Clavecin, mais cela ne me paroît pas trop nécessaire. Ceux qui se mettent à l'Accompagnement ne sont pas novices en matiere de Musique. Ils sçavent qu'avant que d'accompagner un Air on doit regarder en quel Ton & en quel Mode il est composé, afin de faire un petit Prélude sur ce Ton là; Qu'on en doit examiner la mesure & le mouvement; Que dans le courant de l'Air on doit voir si le Mode, la Mesure, ou la Clef ne changent point: Qu'on doit prendre garde aux Chiffres que portent les notes,

aussi bien qu'aux Diezes, ou Bemols qui peuvent être associez à ces Chiffres: Qu'on doit considerer la progression de la Basse pour suppléer les Chiffres en quelques endroits où il peuvent manquer; En un mot, qu'on doit mettre en pratique tous les préceptes qu'on a reçûs. Quand on commence à apprendre des Pieces on n'est pas encore routiné à toutes les figures de la Tablature, & à toutes les observations qu'elles exigent: mais quand on se met à l'Accompagnement on sçait ordinairement tout cela par cœur, & l'on n'a pas besoin d'être averti d'y prendre garde.

F I N.