

EXPOSITION  
DE LA THÉORIE  
ET DE LA PRATIQUE  
DE  
*LA MUSIQUE,*

Suivant les nouvelles découvertes.

*Par M. DE BETHIZY.*

SECONDE ÉDITION

Corrigée & augmentée par l'Auteur.



*A PARIS,*

Chez F. G. DESCHAMPS Libraire,  
rue S. Jacques, aux Associés.

---

M. DCC. LXIV.

*Avec Approbation & Privilège du Roi.*





## P R É F A C E.



ÊTRE à la portée du commun des Lecteurs la Théorie de la Musique, & leur donner dans un grand détail les règles de la Composition, voilà ce que je me suis proposé & ce que je crois avoir exécuté dans cet Ouvrage.

La Théorie de la Musique a fait de grands progrès par le moyen des nouvelles découvertes. Réduite auparavant aux calculs des intervalles, elle est devenue un système lumineux, où l'on remonte à l'origine de la Mélodie & de l'Harmonie, où la succession de certains accords qu'on appelle fondamentaux est fixée & déterminée celle des autres accords, où les règles de la Composition sont fondées, non sur le seul jugement de l'oreille, mais sur des raisons qui contentent l'esprit.

Quelle obligation les Musiciens & les Amateurs n'ont-ils pas à l'Auteur de ces découvertes? Et avec quel empressement devroient-ils tâcher d'en profiter? Beau-

coup d'entr'eux néanmoins les ignorent encore. Quelques-uns même en font peu de cas, parce que sans elles on a fait & l'on fait de bonne musique. D'autres sans les connoître les admirent d'après ceux qui les connoissent, & bornés à un éloge stérile négligent par paresse de les apprendre, ou rebutés après quelques tentatives abandonnent une étude qui leur paroît trop épineuse.

Quand les nouvelles découvertes ne seroient d'aucune utilité pour la Pratique, tout Compositeur, homme d'esprit, ne devoit-il pas faire tous ses efforts pour s'en instruire? Tout homme d'esprit ne doit-il pas être curieux d'appercevoir les raisons de ce qu'il fait? N'est-ce pas pour lui un plaisir, un honneur? Sans cette connoissance, si belles & si régulières que soient ses productions, il n'est qu'un artiste habile; avec cette connoissance il est un artiste sçavant. Car on n'est véritablement sçavant dans un art, que lorsqu'on en voit les règles dans les principes de théorie qui en sont les sources.

Mais on se trompe, lorsqu'on pense que les nouvelles découvertes ne servent point à la Pratique. Par leur moyen elle est devenue beaucoup plus aisée & plus sûre.

## P R É F A C E.

vii

Elle est devenue beaucoup plus aisée. Un Maître, suivant l'ancienne manière de l'enseigner, donne à ses Ecoliers un certain nombre de règles, & pour le reste les renvoie à l'usage, c'est-à-dire, au travail & à la lecture des meilleures pièces de Musique. Il faut que les étudiants, du moins pour la plûpart, s'exercent fort long-tems à la composition sous les yeux de ce Maître, avant qu'instruits par leurs fautes ils n'en fassent plus. Ils ont beau consulter d'excellens Auteurs : leurs progrès ne sont jamais bien rapides. Ils découvrent à la vérité mille choses qu'ils ne sçavoient pas ; mais ces choses qu'ils voudroient retenir, n'étant point rassemblées ni liées entr'elles par un systême, échapent à leur mémoire, & ne s'y fixent qu'après avoir été oubliées & rappries bien des fois. Suivant la nouvelle manière, un Maître peut donner en peu de tems toutes les règles & les exceptions, même les plus singulieres. Ces règles unies entr'elles par un systême se gravent profondement dans l'esprit, & les Ecoliers apprennent plus en quelques mois, qu'ils n'auroient appris en plusieurs années.

Les nouvelles découvertes sont donc très-utiles aux Ecoliers, parce qu'elles abrègent considérablement l'étude de la composition. Elles ne sont point inutiles aux

Maîtres mêmes : elles rendent la Pratique plus sûre. Si l'on a fait & si l'on fait encore sans elles un grand nombre de morceaux réguliers, on a fait aussi beaucoup de morceaux défectueux pour les avoir ignorées ; & des Auteurs fameux, trompés par leur oreille, sont tombés dans des fautes, qu'ils auroient évitées s'ils eussent été guidés par les principes modernes.

Ces Principes facilitent, assurent & perfectionnent la Pratique. L'ignorance & la jalousie leur contestent injustement ces avantages. Mais la difficulté de s'en instruire a rebuté pendant long-tems la plupart des Musiciens & des Amateurs. Pour les aider je leur ai offert cet Ouvrage, dont le plus grand mérite est l'ordre & la clarté.

En le faisant, j'ai cherché tous les moyens possibles de me faire entendre. Peut-être même quelques personnes trouvent-elles, que pour me rendre intelligible, j'ai trop étendu certains endroits. En ce cas je prie ces personnes de penser que je n'ai pas écrit pour elles seules, & que j'ai mieux aimé être trop diffus pour quelques Lecteurs, qu'obscur pour les autres.

J'ai voulu mettre les nouvelles découvertes & en général la Théorie de la Musique à la portée de tout Lecteur capable de quelque attention. Quand je dis de tout

Lecteur, je suppose qu'une personne qui ne lit point la Musique, ne s'avifera pas d'en étudier la Théorie, encore moins la Pratique. Je ne sçais si je me trompe, mais l'ordre dans lequel j'expose cette Théorie qui fait partie de la Physique & des Mathématiques, & les tables que j'ai faites pour l'intelligence des calculs qu'elle demande, la rendent, ce me semble, très-facile, non-seulement pour ceux qui sont accoutumés à des études abstraites, mais même pour le commun des Lecteurs; & je me flatte d'avoir enfin achevé de déchirer le voile, qui la cachoit en tout ou en partie à la plupart des Musiciens & des Amateurs qui avoient essayé de l'apprendre. Je n'ai pas poussé les calculs aussi loin que j'aurois pû. Ce que j'en ai dit, suffit pour la connoissance des principales espèces d'intervalles musicaux, & met un Lecteur curieux à même de faire sur ce sujet toutes les recherches qu'il lui plaira.

En développant les nouveaux principes, j'ose abandonner quelquefois leur illustre Auteur, & combattre quelques-uns de ses sentimens. J'ai espéré qu'on me pardonneroit cette hardiesse. On doit du respect & de la reconnoissance à ces hommes rares qui sont les lumières de leur siècle, & qui par d'heureuses découvertes ont perfection-

né les sciences & les arts : on ne leur doit pas une soumission aveugle. Il m'a donc été permis de m'écarter quelquefois des idées & du langage de l'Auteur dont j'expose le système. Mais je n'ai pas substitué mes sentimens & mon langage aux siens. J'ai eu soin de rapporter ce qu'il disoit & ce qu'il pensoit, & de faire voir en quoi & pourquoi je ne le suivois pas. Si lorsque je me suis éloigné de lui je me suis égaré, mes erreurs ne sont pas considérables. Elles n'intéressent ni la Pratique, ni le fond du système que j'entreprends d'expliquer.

Quant à la Pratique, je me suis proposé d'entrer dans le détail le plus scrupuleux des règles & des exceptions. J'ai distingué ce qui est naturel d'avec ce qui est licence, ce qui est plus naturel d'avec ce qui l'est moins, & les licences qui sont d'un usage fréquent d'avec celles qui sont extraordinaires. Malgré mon application & mes soins plusieurs choses manquent à ce détail dans la première Edition : on les trouvera dans celle-ci.

J'ai tâché d'éclaircir par un grand nombre d'exemples ce que j'avançois. Je n'ai presque jamais rien présenté à l'esprit, que je ne l'aie offert ensuite aux yeux ; parce que j'ai pensé que ce que plusieurs Lecteurs ne comprendroient pas d'abord, ils le feroient à la

vûe de l'exemple. On voit par conséquent dans les exemples, outre les manières communes de pratiquer l'harmonie, les suites d'accords les plus singulieres.

J'ai joint au détail des règles plusieurs réflexions propres à perfectionner les talens d'un jeune Compositeur, à le mettre en état d'apprécier les pièces de musique qu'il entend & qu'il voit, & à le préserver de certains écarts que le mauvais goût admire comme sçavans, & que le bon goût condamne comme ridicules. En un mot, j'ai voulu qu'avec du bon sens & de la mémoire, on pût par la seule lecture de ce Livre, acquérir des connoissances qui ont couté jusqu'à nos jours beaucoup de tems, de recherches & de peines.

Quelle satisfaction pour les Ecoliers, si j'ai atteint, comme j'ai lieu de m'en flater, le double but que je me suis proposé, d'achever d'éclaircir la Théorie, & de leur faire appercevoir jusqu'aux ressorts les plus secrets du mécanisme de l'art! Une lecture réfléchie les met en peu de tems au niveau des plus grands Maîtres, non pour le genie que l'étude ne donne point, ni pour la facilité d'exécuter les règles qui ne s'acquiert que par l'usage, mais du moins pour la connoissance de la Pratique. Ils se voyent même en quelque manière au-des-

fus de tous ceux qui ignorent les nouveaux principes, parce qu'ils apperçoivent dans ces principes la liaison des règles entr'elles, & les raisons sur lesquelles les règles sont fondées.

L'accueil que le Public a fait à la premiere Edition de cet Ouvrage, m'oblige d'en donner une seconde. J'ai ajouté dans celle-ci ce qui manquoit dans l'autre au détail des règles, & j'y ai corrigé quelques défauts d'exactitude qui se trouvoient dans certaines expressions. J'espère par conséquent qu'elle sera encore mieux reçue que l'autre, & que le Public me sçaura gré des soins que j'ai pris pour perfectionner un Ouvrage dont j'ose dire qu'il a reconnu l'utilité.



---

# TABLE

## DES CHAPITRES

### ET DES ARTICLES.

---

## PREMIERE PARTIE.

### DE LA MÉLODIE.

CHAPITRE I. <i>Des Modes.</i>	page 8
ART. I. <i>Du Ton &amp; du Demi-ton.</i>	8
ART. II. <i>Du nombre de tons &amp; de demi-tons qui se trouvent entre la note principale &amp; chacune des autres notes d'un mode.</i>	13
CHAP. II. <i>Des deux différens goûts de chant dont les modes sont susceptibles.</i>	16
ART. I. <i>De la Modulation majeure.</i>	18
ART. II. <i>De la Modulation mineure.</i>	19
CHAP. III. <i>Des diverses manières d'employer les modes.</i>	21
ART. I. <i>Du Mode principal.</i>	23
ART. II. <i>Des Modes qu'on peut enchaîner au mode principal.</i>	26
ART. III. <i>Des différentes manières de terminer un mode.</i>	34

CHAP. IV. <i>Des suites de sons qui n'appartiennent à aucun mode.</i>	41
CHAP. V. <i>Des moyens de reconnoître le mode principal &amp; les autres modes, ou du moins une partie des autres modes d'un chant, &amp; le goût que l'Auteur a donné à chacun d'eux.</i>	42
ART. I. <i>des moyens de reconnoître le mode principal d'un chant, &amp; l'espece de modulation de ce mode.</i>	43
ART. II. <i>Des moyens de reconnoître du moins une partie des modes enchaînés au mode principal d'un chant, &amp; l'espece de la modulation de ces modes.</i>	50

## SECONDE PARTIE.

### DE L'HARMONIE.

CHAPITRE I. <i>DES accords formés par deux notes.</i>	58
CHAP. II. <i>De l'origine des accords.</i>	64
ART. I. <i>De l'accord rendu par les corps sonores lorsqu'ils resonnent.</i>	64
ART. II. <i>De l'accord indiqué par un effet de la resonance des corps sonores.</i>	71
ART. III. <i>Des moyens par lesquels l'art a tiré des deux accords primitifs tous les autres accords.</i>	76
CHAP. III. <i>De la basse fondamentale &amp; de sa marche dans un même mode.</i>	79
CHAP. IV. <i>Des rapports des intervalles qui se trouvent dans les modes.</i>	92

# DES CHAPITRES. XV

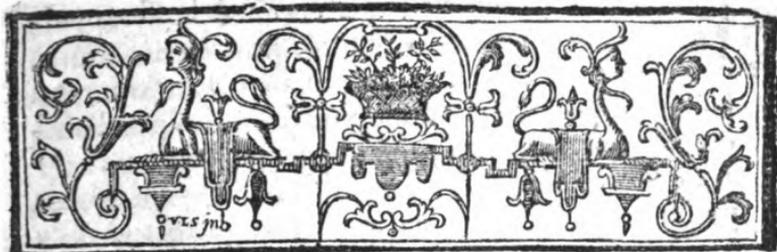
<b>ART. I.</b> Exposition des rapports des intervalles qui se trouvent entre les notes des modes.	100
<b>ART. II.</b> Propositions de théorie tirées des rapports des intervalles qui se trouvent dans les modes, ou démontrées à leur occasion.	111
<b>CHAP. V.</b> Du Temperament.	126
<b>CHAP. VI.</b> Des mouvemens de la Basse fondamentale dans les changemens de mode.	137
<b>CHAP. VII.</b> Des mouvemens de la Basse fondamentale dans les endroits où il n'y a point de mode.	149
<b>ART. I.</b> Des suites de dominantes simples.	150
<b>ART. II.</b> Des notes censées toniques.	160
<b>CHAP. VIII.</b> Des mouvemens de la Basse fondamentale dans certains genres particuliers de Musique.	167
<b>ART. I.</b> Du Chromatique.	168
<b>ART. II.</b> De l'Enharmonique, du Diatonique enharmonique & du Chromatique enharmonique.	176
<b>CHAP. IX.</b> Des différentes manières de composer la Basse fondamentale sous un même chant.	182
<b>CHAP. X.</b> Des Cadences musicales.	185
<b>CHAP. XI.</b> Des notes qui forment harmonie.	188
<b>CHAP. XII.</b> Énumération des accords.	195
<b>CHAP. XIII.</b> Observations importantes sur les accords.	213
<b>CHAP. XIV.</b> De la manière de bien employer les accords & de bien composer un tout harmonique.	229
<b>CHAP. XV.</b> De la Basse continue.	236
<b>ART. I.</b> De la Basse continue considérée par rapport à l'harmonie.	237
<b>ART. II.</b> De la Basse continue considérée par rapport à la mélodie	260
<b>CHAP. XVI.</b> Des Parties supérieures.	266

## xvj TABLE DES CHAPITRES:

CHAP. XVII. <i>Du Duo, du Trio &amp; des Pièces à quatre ou à plus de parties.</i>	275
ART. I. <i>Du Duo.</i>	275
ART. II. <i>Du Trio.</i>	278
ART. III. <i>Des Pièces à quatre &amp; à plus de parties.</i>	282
CHAP. XVIII. <i>Des Voix &amp; des Instrumens.</i>	300
ART. I. <i>Des Voix.</i>	302
ART. II. <i>Des Instrumens.</i>	304
CHAP. XIX. <i>De l'Imitation &amp; de la Fugue.</i>	308

Fin de la Table des Chapitres & des Articles.





# EXPOSITION DE LA THÉORIE ET DE LA PRATIQUE DE LA MUSIQUE;

Suivant les nouvelles découvertes.



A Musique Pratique, ou la Composition, est l'art de faire des chants, & d'en faire qui plaisent étant exécutés ensemble.

Une suite de sons, qui en se succédant les uns aux autres flattent l'oreille, forme un chant, & s'appelle *Mélocie*. Le chant & la mélodie sont par conséquent la même chose.

L'union ou le mélange de plusieurs sons, qui entendus ensemble font un bon effet, s'appelle *Accord*. Une suite agréable d'accords forme plusieurs chants qui plaisent exécutés en même-tems, & s'appelle *Harmonie*.

La mélodie & l'harmonie viennent d'une même

**Source.** Cette source est une certaine basse appelée fondamentale, basse ignorée jusqu'à nos jours, & dont on doit la connoissance à M. Rameau, qui par cette découverte a commencé à dissiper l'obscurité répandue sur la théorie de l'harmonie.

Avant que ce célèbre Musicien eût pénétré les mystères de son art, on avoit fait de fort grands progrès dans la pratique. Beaucoup de Maîtres de différens pays, & principalement d'Italie & de France, s'étoient fait un grand nom par des productions admirables. Ces Auteurs avoient des règles, mais ils en ignoroient le principe. Ces règles avoient été trouvées par un instinct qui avoit fait faire des essais, & qui avoit sçu discerner par leur moyen ce qui étoit agréable d'avec ce qui ne l'étoit pas. Cet instinct étoit cette même basse fondamentale dont je viens de parler. Car elle a été le guide invisible des inventeurs des règles, & de tous les Musiciens qui ont travaillé avant les nouvelles découvertes. Elle l'est encore de ceux qui composent sans avoir appris le nouveau système, & de ceux même qui sans aucune teinture de musique font des chants réguliers. C'est un sentiment qui a suppléé, & qui supplée encore à la connoissance.

La musique a donc été jusqu'à nos jours un pays ténébreux, où l'oreille & le cœur goûtoient de grands plaisirs, & où l'esprit ne voyoit presque rien. Cet art charmant qui a toujours fait les délices de l'Univers, n'avoit, pour ainsi dire, point de théorie. M. Rameau par ses sçavantes recherches lui en a trouvé une, & s'est fait par ce moyen, comme par ses ouvrages de pratique, une réputation immortelle.

### *& de la Pratique de la Musique.*

Il a d'abord apperçu la basse fondamentale. Il a remonté ensuite au principe de cette basse, que la nature nous offre dans tout corps sonore, il a vu que la marche de cette basse produisoit la mélodie & l'harmonie, il nous a tracé cette marche; & par ces découvertes il a créé, pour ainsi dire, la théorie de son art, & en a facilité la pratique, dont il a lié les règles les unes aux autres, en les faisant couler toutes d'une même source.

C'est en suivant son système que je vais donner la Théorie de la Musique, & le détail des règles de la Composition.

La composition a deux objets, la mélodie & l'harmonie. L'une & l'autre viennent de la basse fondamentale. Il sembleroit donc que je devois parler d'abord de cette basse, en exposer le principe, en tracer la marche, & tirer de cette marche la mélodie & l'harmonie. Mais cet ordre qui paroît le plus naturel, m'obligeroit à traiter en même tems de l'une & de l'autre; car on ne peut pas sans parler d'harmonie, tirer de la basse fondamentale la mélodie. Tous les chants viennent de cette basse, parce qu'ils sont tous renfermés dans les accords qu'elle porte. L'on ne peut donc les tirer de cette basse, sans parler de ses accords & de son harmonie.

Or j'ai cru devoir parler séparément de la Mélodie & de l'Harmonie, quoiqu'elles viennent d'une source commune. Ainsi j'ai divisé ce Traité en deux Parties. Dans la première je fais voir ce qui constitue la mélodie; & sans remonter à son origine, je me contente d'exposer ce qui entre dans la composition des chants. Dans la seconde, qui est beaucoup plus longue que la première, je

*Exposition de la Theorie*

Traite de l'harmonie, j'en découvre l'origine, je fais connoître la basse fondamentale, je donne les règles de cette basse, je montre comment elle engendre la mélodie & l'harmonie, & je donne ensuite toutes les autres règles & toutes les autres connoissances nécessaires pour composer toutes sortes de pièces de musique.



# PREMIERE PARTIE.

## DE LA MÉLODIE.

**L**A Mélodie en général est la suite agréable des sons. Une suite agréable de sons forme un chant. Le chant & la mélodie sont par conséquent la même chose, comme je l'ai déjà dit.

Les tons ou modes, deux différens goûts de chant dont ils sont susceptibles, les diverses manières dont ils sont employés, les suites de sons qui ne sont d'aucun mode, les valeurs des notes, les mesures & les intervalles sont l'agrément & la variété des chants. Ainsi pour donner, autant qu'il est possible en cette partie, une connoissance exacte de la mélodie ou du chant, je parlerai 1<sup>o</sup> des modes; 2<sup>o</sup> des deux différens goûts de chant dont ils sont susceptibles; 3<sup>o</sup> des diverses manières d'employer les modes; 4<sup>o</sup> des suites de sons qui n'appartiennent à aucun mode; & pour terminer cette partie, je donnerai les moyens de reconnoître le mode principal & les autres modes, ou du moins une partie des autres modes d'un chant, & le goût que l'Auteur a donné à chacun d'eux.

Je ne dirai rien des valeurs des notes ni des mesures, parce que je suppose qu'on ne s'avisera pas de lire cet Ouvrage avant d'avoir appris la musique. Quant aux intervalles, je commencerai à les faire connoître en parlant des modes, & l'on trouvera dans la Seconde Partie ce qui manquera sur ce sujet dans celle-ci.

Avant de parler des modes, je ferai une observation sur ce terme *Mode*, qui a été employé jusqu'à présent de différentes manières.

M. Rameau, dans son *Traité de l'Harmonie*, dit qu'il n'y a que deux Modes & vingt-quatre Tons. Dans la Génération harmonique, il répète qu'il n'y a que deux modes, le majeur & le mineur, & dans la suite il en admet davantage; mais il avertit que la distinction qu'il en fait, ne consiste que dans la différence des sons qu'on peut prendre à son gré dans l'un ou dans l'autre pour principaux.

L'Auteur des *Éléments de Musique théorique & pratique* reconnoît de même deux modes, le majeur & le mineur, & ensuite vingt-quatre dont il fait l'énumération page 146 de la première édition, & 179 de la seconde.

Chacun de ces Auteurs, en admettant tantôt deux & tantôt plus de modes, ne se contredit point réellement; & quoique je n'admette que douze modes, je pense au fond comme eux.

Lorsque de plusieurs notes qui forment un trait de chant l'une est principale, il y a un mode. Ainsi le mode en général consiste dans la subordination des notes d'un chant à l'égard d'une note comme principale.

Lorsqu'une note est principale, elle peut avoir deux degrés au-dessus d'elle deux notes différentes, tantôt l'une, tantôt l'autre. Par exemple, quand *ut* est principal, il peut avoir deux degrés au-dessus de soi tantôt *mi* naturel & tantôt *mi* ♯. Les deux notes qui peuvent être deux degrés au-dessus d'une principale, forment chacune un goût de chant particulier. Ainsi chaque endroit d'un chant où il y a

un mode, est susceptible de deux goûts. C'est ce qui a fait dire qu'il y avoit deux modes.

Toutes les notes peuvent être principales, chacune à leur tour. On a réduit le nombre des notes à douze, pour une raison que je dirai. Quand l'une d'elles est principale, le chant est, comme je viens de le dire, susceptible de deux goûts. Leur nombre multiplié par celui de ces deux goûts a fait dire qu'il y avoit vingt-quatre modes.

Ainsi quand on dit qu'il n'y a que deux modes, on ne parle que des deux goûts de chant dont le mode en général est susceptible. Quand on dit qu'il y en a vingt-quatre, on a égard au nombre des notes qu'on a réduit à douze, & aux deux goûts de chant qui peuvent se trouver dans les endroits où l'une d'elles est principale.

M. Rameau & l'Auteur des Éléments ne se contredisent donc point, en admettant quelquefois deux modes seulement, & une autrefois davantage. J'ai cru néanmoins, en pensant comme eux au fond, devoir éviter cette variété de langage. Ainsi je fais consister le mode en général dans la subordination des notes du chant à une note comme principale; j'appelle modulation les deux goûts de chant dont le mode en général est susceptible; & comme on a borné le nombre des notes à douze, je dis qu'il y a douze modes, à chacun desquels on peut donner tantôt l'une & tantôt l'autre de ces deux modulations.

Quelqu'un dira peut-être que ce terme *Modulation* exprime la succession des modes. J'en conviens; mais rien n'empêche qu'il ne signifie aussi les deux goûts de chant qu'on peut donner à un mode. Le mot *Ton* exprime, suivant l'usage uni-

verfel, trois choses différentes, comme je le dirai incessamment. Ce terme *Modulation* en peut donc bien exprimer deux, sans causer de confusion. Quand quelqu'un dira, *la modulation de tel air est admirable*; on verra bien qu'il parlera d'une succession agréable de modes. Quand il dira *la modulation de tel air est mineure*; on ne doutera pas qu'il ne parle du goût de chant que l'Auteur a donné au mode principal de cet air.

## CHAPITRE PREMIER.

### *Des Modes.*

**M**ode est une manière de chanter, où il y a une note principale, à qui toutes les autres sont subordonnées.

Pour rendre une note principale, il faut placer les autres à certaines distances d'elle. Ces distances qui se doivent trouver entre la note principale & les autres, s'appellent Tons & Demi-tons. Ainsi j'expliquerai d'abord ce que c'est qu'un Ton & un Demi-ton, & je dirai ensuite combien il y a de tons & de demi-tons entre la note principale & chacune des autres notes d'un mode.

### ARTICLE PREMIER.

#### *Du Ton & du Demi-ton.*

*Ton* est un mot qui a plusieurs significations. On le prend quelquefois pour la même chose que son. C'est ainsi qu'on dit que les tons de la flûte

sont tendres, que ceux du violon sont brillans. On le prend aussi quelquefois pour la même chose que mode, comme lorsqu'on demande en quel ton est un air. Enfin il sert à exprimer la distance d'un son à un autre. C'est en cette signification qu'on le prend lorsqu'on demande combien il y a de tons depuis une note jusqu'à une autre; & c'est ainsi que nous le prendrons dans cet article.

Quand la voix s'éleve ou descend peu à peu d'une manière naturelle, il se rencontre deux sortes d'intervalles entre les sons qu'elle forme. Quand elle entonne l'octave *ut re mi fa sol la si ut*, elle s'éleve beaucoup moins en montant de *mi* à *fa* & de *si* à *ut*, qu'en montant d'*ut* à *re*, de *re* à *mi*, de *fa* à *sol*, de *sol* à *la* & de *la* à *si*. Les plus grands de ces intervalles s'appellent tons, les plus petits s'appellent demi-tons.

Ainsi le *Ton* est la plus grande des deux especes d'intervalles, qui se succèdent les uns aux autres lorsque la voix monte ou descend par les degrés naturels les plus proches. Par exemple, l'intervalle d'*ut* à *re* est un ton.

Il y a des tons plus grands les uns que les autres. Par exemple, l'intervalle d'*ut* à *re* dans l'octave de *C sol ut* entonnée avec une parfaite justesse, est un peu plus grand que celui de *re* à *mi*. C'est pourquoi on a divisé le ton en majeur & en mineur. Le rapport du ton majeur est de 8 à 9, celui du ton mineur est 9 à 10.

Pour concevoir ces rapports, il faut avoir quelques connoissances préliminaires que je vais donner. Elles feront comprendre non-seulement les deux rapports dont il s'agit à présent, mais encore plusieurs autres dont je parlerai dans la suite.

Tout corps sonore, lorsqu'il résonne, fait pendant un certain tems un nombre limité de vibrations. Une vibration est une secousse. Ainsi une corde de violon, lorsqu'elle résonne fait pendant une seconde un certain nombre de secousses, c'est-à-dire, est secouée un certain nombre de fois pendant une seconde ; & tant que le même son dure, le nombre des vibrations ou secousses de cette corde est toujours le même dans le même espace de tems.

Deux corps sonores qui sont à l'unisson, c'est-à-dire, qui rendent le même son ou la même note, mettent le même tems à faire le même nombre de vibrations.

De deux corps sonores qui rendent chacun un son différent, celui qui rend le son le plus haut ou le plus aigu, fait pendant un certain tems plus de vibrations, que n'en fait pendant le même tems celui qui rend le son le plus bas ou le plus grave. Ainsi la chanterelle d'un violon touchée à vuide, fait pendant une seconde plus de vibrations, que n'en fait pendant le même espace de tems la corde voisine touchée à vuide. On voit par-là, que plus un son est aigu, plus les vibrations du corps sonore qui le rend sont fréquentes, c'est-à-dire, se succèdent avec rapidité.

Quand de deux corps sonores qui résonnent en même tems l'un fait une vibration pendant que l'autre en fait deux, & par conséquent deux pendant que l'autre en fait quatre, trois pendant que l'autre en fait six ; on dit que le rapport de l'intervalle des sons qu'ils rendent est de 1 à 2, ou, ce qui est la même chose, de 2 à 4, de 3 à 6. C'est le rapport de l'unité ou celui d'un nombre à son double, & c'est celui de l'inter-

valle de l'octave, comme on le verra dans la Seconde Partie.

Il m'est aisé à présent de faire comprendre le rapport du ton majeur & celui du ton mineur. Le rapport du ton majeur est de 8 à 9, c'est-à-dire, que si un corps qui rend un son, fait 8 vibrations pendant un certain tems, pendant une seconde; un corps qui rendroit un son plus haut d'un ton majeur, feroit pendant une seconde neuf vibrations. Le rapport du ton mineur est de 9 à 10, c'est-à-dire, que si deux corps sonores rendent en même-tems deux sons qui forment un ton mineur, celui qui rend le son le plus aigu, fait dix vibrations pendant que l'autre en fait neuf. Ainsi une corde d'instrument qui rendroit successivement avec une parfaite justesse (en *C sol ut*) les trois notes *ut re mi*, feroit en des tems égaux huit vibrations en rendant *ut*, neuf en rendant *re*, dix en rendant *mi*.

La différence du ton majeur au mineur, s'appelle *Comma*: son rapport est de 80 à 81. Cette différence ne fait rien à la pratique, où tous les tons sont regardés comme égaux. Outre ce comma, la Théorie en offre deux autres, l'un dont le rapport est de 2025 à 2048, & qui avec celui de 80 à 81 compose un quart de ton qu'on appelle enharmonique; l'autre dont le rapport est de 524288 à 531441, & qui est l'intervalle qu'on trouve entre *ut* & *si* ♯, quand ces deux notes sont données par certaines progressions dont je parlerai dans la Seconde Partie. On attribue à Pythagore la découverte de ce dernier comma.

Le Demi-ton se divise en majeur & en mineur.  
Le *Demi-ton majeur* est la plus petite des deux

especes d'intervalles qui se trouvent entre les sons que la voix forme en montant ou en descendant, par les degrés naturels les plus proches. C'est l'interval de *mi* à *fa* & de *si* à *ut*, dans l'octave de *C sol ut*. Son rapport est de 15 à 16.

Le *Demi-ton mineur* n'est pas naturel; c'est-à-dire, que la voix ne se porte point d'elle-même à former de suite deux sons, entre lesquels cet espace d'interval se trouve. Il est l'effet de l'art. Aussi ne se rencontre-t-il point dans un mode, tant qu'il conserve le même goût de chant; mais bien dans le passage d'un mode à un autre, ou d'un goût de chant à un autre goût de chant, comme on le verra. C'est l'interval qui se trouve entre deux notes de même nom, & différentes l'une de l'autre par un diese ou par un bémol: c'est, par exemple, l'interval de *fa* à *fa*, ♯, de *si* à *si* ♭; au lieu que le demi-ton majeur est un interval qui se trouve entre deux notes qui ont des noms différens; par exemple, entre *mi* & *fa*, entre *fa* ♯ & *sol*. Le rapport du demi-ton mineur, est de 24 à 25.

Lorsqu'on parcourt successivement plusieurs demi-tons, soit en montant, soit en descendant; les tons se trouvent partagés en deux demi-tons, dont l'un est majeur & l'autre est mineur. Par exemple, si l'on entonne de suite *ut*, *ut* ♯, *re*, *re* ♯, *mi*; l'interval d'*ut* à *re* se trouve partagé en un demi-ton mineur qui est la distance d'*ut* à *ut* ♯, & un demi-ton majeur qui est la distance d'*ut* ♯ à *re*; l'interval de *re* à *mi* se trouve partagé de même. Ainsi un demi-ton n'est pas la moitié d'un ton. Le demi-ton majeur excède cette moitié, le demi-ton mineur est moindre qu'elle, tous deux font le ton.

entier. Leur différence est ce quart de ton composé du comma de 80 à 81, & de celui de 1025 à 2048.

La différence du demi-ton mineur au majeur, & par conséquent la justesse des demi-tons, ne se trouve point sur certains instrumens, tels que le clavecin, les dessus & les basses de viole, ni dans les instrumens à vent. Car on fait de la même manière sur ces instrumens deux notes, dont l'une doit former un demi-ton mineur avec une note voisine, & l'autre un demi-ton majeur avec la même note. Par exemple, la même touche d'un clavecin fait entendre en certains modes *re* ♯, qui doit former un demi-ton mineur avec *re* naturel, & en d'autres modes *mi* ♭, qui doit former avec *re* naturel un demi-ton majeur. La corde que cette touche fait résonner, rend un son mitoyen entre *re* ♯ & *mi* ♭ justes. Ainsi le *re* ♯ sur le clavecin est plus haut qu'il ne faut, & le *mi* ♭ plus bas qu'il ne devrait être. Tous les dièses sont de même trop hauts & les bémols trop bas sur les instrumens dont je viens de parler.

L'altération d'une note qu'on porte plus haut ou plus bas qu'elle ne doit être, s'appelle *Tempéramment*. Elle fera la matière du Chapitre V. de la Seconde Partie.

## ARTICLE II.

*Du nombre de tons & de demi-tons qui se trouvent entre la note principale & chacune des autres notes d'un mode.*

Lorsque la voix s'éleve peu à peu d'une manière naturelle, le huitième son qu'elle forme ressemble

au premier ; & si elle monte plus haut que ce huitième son, elle recommence le chant qu'elle a fait entendre, & chacun des nouveaux sons n'est que la répétition d'un son plus bas.

Chaque son que la voix forme en s'élevant ou en descendant peu à peu, s'appelle *Degré*. On divise les degrés en diatoniques & en chromatiques.

Les *Degrés diatoniques* sont ceux que la voix parcourt en s'élevant ou en descendant peu à peu d'une manière naturelle. Il y en a huit depuis telle note qu'on voudra choisir jusqu'à son octave inclusivement.

Les *Degrés chromatiques* sont ceux que la voix parcourt en s'élevant ou en descendant toujours par demi-tons. Il y en a douze depuis une note jusqu'à son octave exclusivement.

Pour faire connoître le nombre de tons & de demi-tons qui se trouvent entre la note principale d'un mode, & chacune des autres notes de ce mode, il suffit de parcourir les degrés diatoniques renfermés entre elle & son octave. Car le mode n'offrant qu'un chant naturel, n'admet d'autres degrés que les diatoniques ; & les notes qui sont au-dessus de l'octave, n'étant que la répétition de celles qui sont au-dessous ; dès que l'on connoitra les distances qui se trouvent entre la note principale & les notes qui sont au-dessus de son octave, on connoitra aussi les distances qui se trouvent entre cette note & celles qui sont au-dessus de cette octave ou répétition.

Ainsi je vais parcourir les degrés diatoniques de l'octave du mode. Mais auparavant je remarquerai qu'on a donné un nom particulier à chacune de ses notes. La note principale s'appelle *tonique* ; les au-

tres s'appellent *futonique*, *médiate*, *soudominante*, *dominante*; *sudominante*, *sensible*. L'octave, qui n'est que la répétition de la note principale, s'appelle tonique comme elle; chacune des notes qui sont au-dessus de l'octave, porte le même nom que celle dont elle est la répétition.

Il y a un ton entre la tonique & la futonique. Il n'y a quelquefois qu'un demi-ton majeur, & quelquefois il y a un ton entre la futonique & la médiate. Dans le premier cas, il y a un ton entre la médiate & la soudominante; dans le second cas, il n'y a entre elles qu'un demi-ton majeur. Il y a un ton entre la soudominante & la dominante, entre la dominante & la sudominante, entre la sudominante & la sensible, & un demi-ton majeur entre la sensible & l'octave. Il y a par conséquent quelquefois un ton & un demi-ton majeur, & quelquefois deux tons entre la tonique & la médiate, & toujours, lorsque le chant monte, deux tons & un demi-ton majeur entre la tonique & la soudominante, trois tons & un demi-ton majeur entre la tonique & la dominante, quatre tons & un demi-ton majeur entre la tonique & la sudominante, cinq tons & un demi-ton majeur entre la tonique & la sensible, cinq tons & deux demi-tons majeurs entre la tonique & son octave. Je dis, lorsque le chant monte: car lorsqu'on parcourt en descendant les degrés d'un mode, si l'on ne doit mettre entre la médiate & la tonique qu'un ton & un demi-ton; la sudominante doit se trouver un demi-ton plus bas, comme je le dirai dans l'Article II du Chapitre suivant. *Voyez les exemples 1 & 2.*

---

 CHAPITRE II.

*Des deux différens goûts de chant dont les modes sont susceptibles.*

ON vient de voir qu'il n'y a quelquefois qu'un ton & un demi-ton majeur entre la tonique & la médiante, & qu'il y a quelquefois deux tons entre elles. Cette diversité produit deux goûts différens de chant, que j'appelle modulation majeure & modulation mineure. Quand la modulation d'un mode est majeure, ce mode est appelé mode majeur: on dit que ce mode est mineur, quand sa modulation est mineure. Ainsi je dirai, par exemple, *C sol ut* majeur, pour signifier le mode de *C sol ut* avec la modulation majeure; je dirai *C sol ut* mineur, pour signifier le même mode avec la modulation mineure.

On désigne souvent ces deux goûts de chant par le mot *Tierce*. On dit, par exemple, qu'un chant est en *A mi la* tierce majeure, pour faire entendre que son mode est celui d'*A mi la*, & que sa modulation est majeure; qu'un autre chant est en *C sol ut* tierce mineure, pour faire entendre que son mode est celui de *C sol ut*, & que sa modulation est mineure. On ne peut rendre raison de cette manière de parler, sans dire ce que c'est que la tierce, & sans en faire connoître les deux espèces.

*Tierce* est un mot qui signifie *troisième*. Une tierce en musique est une note qui se trouve la troisième, lorsqu'on monte par degrés diatoniques en partant d'une note que l'on compte pour la première.

premiere. Ainsi *mi* est la tierce d'*ut*, *fa* est la tierce de *re*.

Les intervalles qui se trouvent entre les notes & leurs tierces, sont de deux espèces; les uns sont de deux tons, & les autres d'un ton & d'un demi-ton majeur. Cette inégalité forme deux sortes de tierces, sçavoir la tierce majeure & la tierce mineure.

La *Tierce majeure* est une note entre laquelle & celle dont elle la tierce il y a un intervalle de deux tons. Ainsi *mi* est la tierce majeure d'*ut*, parce qu'il y a deux tons entre ces deux notes.

La *Tierce mineure* est une note entre laquelle & celle dont elle est la tierce il y a un intervalle d'un ton & d'un demi-ton majeur. Ainsi *fa* est la tierce mineure de *re*, parce qu'il y a cet intervalle entre ces deux notes.

La médiane, entre laquelle & la note tonique il y a quelquefois un ton & un demi-ton majeur & quelquefois deux tons, est par conséquent tantôt la tierce mineure & tantôt la tierce majeure de la note tonique. Lorsqu'elle en est la tierce majeure, la modulation est majeure; lorsqu'elle en est la tierce mineure, la modulation est mineure. C'est pour cela qu'on désigne souvent l'espèce de la modulation d'un chant par le mot *tierce*, & qu'on se sert de ces expressions, *A mi* la tierce majeure, *C sol ut* tierce mineure & autres semblables.

Outre cette inégalité d'intervalle de la médiane à la tonique, inégalité qui fait la différence essentielle des deux modulations, il y a encore entre les deux modulations plusieurs autres diversités, comme on le verra dans les deux Articles suivans, où je vais parler séparément des deux modulations.

## ARTICLE PREMIER.

*De la Modulation majeure.*

La *Modulation majeure* est, comme on vient de le voir, celle où la médiante est la tierce majeure de la note tonique. Le modé de *C sol ut* majeur, qu'on appelle aussi ton de *C sol ut* naturel, nous servira d'exemple. Voyez l'exemple 1.

Cette modulation est gaie d'elle-même, parce que la tierce majeure qui la caractérise a cette qualité. Elle est plus naturelle que la modulation mineure. Car tout corps sonore, comme je le dirai dans la suite, rend toujours en même-tems plusieurs sons, dont l'un est beaucoup plus bas & plus fort que les autres, & presque toujours le seul que l'oreille apperçoive. Un des autres sons fait la double octave de la tierce majeure de ce son grave. Cette double octave de la tierce majeure doit être regardée comme la tierce dont elle est la double octave. Ainsi la nature nous offre toujours la tierce majeure sur le son grave des corps sonores. Chaque note est exprimée par un corps sonore, dont elle est le son grave; chaque note porte par conséquent sur elle une tierce majeure; la note tonique de tout mode porte donc naturellement cette espèce de tierce. D'où il faut conclure que la tierce majeure de la tonique caractérisant la modulation majeure, la nature nous porte plutôt à cette modulation qu'à la modulation mineure.

ARTICLE II.

De la Modulation mineure.

La *Modulation mineure* est celle où la médiane est la tierce mineure de la note tonique. Le mode d'*A mi la* mineur ou naturel nous servira d'exemple. *Voyez l'exemple 2.*

Cette modulation est d'elle-même tendre & triste, parce que la tierce mineure a ces deux qualités. Elle est moins naturelle que la modulation majeure. Elle n'est pas néanmoins un pur effet de l'art. La nature nous l'indique dans une expérience dont nous parlerons au commencement de l'Article II. du Chapitre II. de la Seconde Partie de ce Traité.

Cette modulation a un défaut considérable. La sudominante des modes mineurs, lorsqu'elle est suivie de la note sensible, forme avec la sudominante un intervalle de deux tons, intervalle qui choque. Car l'oreille demande entre la sudominante & la sudominante, le même intervalle qu'elle aperçoit entre la note tonique & la médiane. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à entonner *la si ut re mi fa*, & rester sur le *fa*; puis entonner *la si ut re mi fa* ✕, & rester sur le *fa* ✕: l'on trouvera le premier chant agréable, & le second fort dur. *Voyez les exemples 3 & 4.*

On n'emploie le *fa* ✕ dans le mode d'*A mi la*, que pour éviter un intervalle choquant, que le *fa* naturel formeroit avec le *sol* ✕ note sensible, & qui rendroit le chant beaucoup plus dur qu'il ne l'est avec le *fa* ✕. C'est la nécessité qui fait admet-

tre le *fa* ♯, & l'oreille ne le souffre qu'autant qu'il conduit à la note sensible. Après avoir entonné *la si ut re mi fa* ♯, l'on ne peut revenir sur ses pas & dire *mi re ut si la*, sans révolter l'oreille.

Il suit de-là qu'après avoir entonné toutes les notes d'un mode mineur, en s'élevant par degrés diatoniques depuis la tonique jusqu'à son octave, si l'on retourne par degrés diatoniques à la note d'où l'on est parti; on ne forme pas les mêmes notes qu'on a formées en montant. En effet, après avoir chanté *la si ut re mi fa* ♯ *sol* ♯ *la*, si l'on veut descendre diatoniquement depuis ce dernier *la* jusqu'au premier; les notes *fa* & *sol*, qu'on a fait dieses en montant, se trouveront naturelles en descendant. Voyez l'exemple 5.

Le *sol* naturel n'est pas du mode d'*A mi la*: dans ce mode le *sol* est toujours diese. Ainsi après avoir entonné toutes les notes d'un mode mineur, en montant diatoniquement depuis la tonique jusqu'à son octave, on ne peut point les parcourir toutes en revenant de même de cette octave à la tonique; & pour retourner diatoniquement de cette octave à la note par laquelle on a commencé, il faut sortir du mode immédiatement après cette octave.

L'on pourroit regarder ceci comme un second défaut de la modulation mineure, mais on se tromperoit. Car si l'on fait la même opération dans la modulation majeure, on est obligé de même en descendant de sortir du mode. Lorsqu'on entonne *ut re mi fa sol la si ut*, on peut être toujours dans le mode majeur d'*ut*; mais lorsqu'on entonne *ut si la sol fa mi re ut*, on sort de ce mode pour quelque tems. On trouvera la preuve de ceci à la fin du Chapitre III. de la Seconde Partie.

CHAPITRE III.

*Des diverses manières d'employer les modes.*

**A**VANT que d'exposer de quelles manières on peut employer les modes, il faut parler de leur nombre. Un mode est une manière de chanter où il y a une note principale à laquelle toutes les autres sont subordonnées. Or toutes les notes peuvent être principales chacune à leur tour. Il y a donc autant de modes que de notes. Mais combien y a-t-il de notes? Il y a les sept notes naturelles *ut, re, mi, fa, sol, la, si ut*, sept notes ayant les mêmes noms avec un dièse, & sept notes ayant les mêmes noms avec un bémol. Cependant, comme certains instrumens rendent de la même manière deux notes différentes, par exemple, *re* ♯ & *mi* ♭; le nombre des notes y est beaucoup moindre, qu'en comptant les notes comme je viens de le faire. Il n'y a réellement sur ces instrumens que douze modes, parce qu'ils ne peuvent rendre que douze sons différens, depuis telle note qu'on voudra choisir, jusqu'à son octave exclusivement. Voici ces douze sons; *ut, ut* ♯ ou *re* ♭, *re, re* ♯ ou *mi* ♭, *mi, fa, fa* ♯ ou *sol* ♭, *sol, sol* ♯ ou *la* ♭, *la, la* ♯ ou *si* ♭, & si Voyez l'exemple 6.

Un chant complet, c'est-à-dire, commencé & terminé d'une manière qui ne laisse rien à désirer à l'oreille, doit présenter un mode; & s'il est un peu long, il en doit présenter plusieurs. Une suite de sons sans mode peut être un trait de chant, & non un chant complet. Un chant un peu

long qui n'offriroit qu'un seul mode, seroit ennuyeux.

Lorsqu'il y a plusieurs modes dans un chant, il faut qu'un d'eux soit principal, & que tous les autres lui soient subordonnés, comme toutes les notes sont subordonnés à la tonique dans chaque mode. Ce mode principal doit être annoncé dès le commencement du chant, & ce n'est que par lui que le chant peut finir. Sa note tonique, ou du moins une des notes de l'accord de cette tonique, qui sont sa tierce & sa quinte, c'est-à-dire, celle qui se trouve la cinquième, lorsqu'en partant de cette tonique on s'éleve peu à peu par degrés diatoniques, sa note tonique, dis-je, ou l'une des notes de l'accord de cette tonique doit commencer le chant; ou si quelque autre note le commence, il faut qu'elle passe fort vite, qu'elle soit suivie d'une des trois notes dont je viens de parler, & que cette note suivante soit plus longue & frappe plus l'oreille que celle qui commence le chant. Voyez l'exemple 7 qui est en *A mi la*. Le *fa* qui le commence n'est pas de l'accord de *la*; mais il passe rapidement, & il est suivi de *mi* qui est la quinte de *la*, & qui frappe plus l'oreille que cette première note de l'exemple.

La note tonique du mode principal peut seule finir le chant d'une manière qui contente parfaitement l'oreille. On l'appelle *finale* pour cette raison, & ce nom la distingue des autres toniques qui paroissent dans le cours du chant. Si elle ne le termine pas, il faut qu'une des notes de son accord le termine à sa place. Mais cela ne doit se faire que dans les pièces à plusieurs parties, où les notes de l'accord de cette tonique peuvent & doivent même

quelquefois finir le chant de quelques-unes de ces parties, pendant que cette tonique finit elle-même le chant des autres.

Pour exposer avec ordre ce qui régarde l'emploi des modes, je parlerai d'abord du mode principal, je traiterai ensuite des autres modes qu'on peut lui enchaîner, enfin je ferai quelques réflexions sur les différentes manières de terminer les modes, & je montrerai à cette occasion que le chant est partagé en phrases & en membres de phrases comme le discours, & qu'il y a entre le chant & le discours une analogie presque parfaite.

## ARTICLE PREMIER.

### *Du Mode principal.*

On peut choisir tel mode qu'on veut pour principal d'un chant qu'on se propose de faire, à moins qu'on ne travaille pour certains instrumens, tels que la musette & la vielle, qui ne peuvent exécuter qu'en certains modes. Mais il faut se servir de cette liberté avec jugement, & pour faire un bon choix, connoître les différences des modes. Elles ne se trouvent que sur les instrumens, elles viennent des dieses & des bémols, & sont de deux espèces : les unes consistent dans la facilité ou dans la difficulté de l'exécution, & les autres dans la gayeté ou dans la tristesse des notes.

Le mode de *C sol ut* naturel qui n'a ni dieses ni bémols, est d'une facile exécution. Les autres modes sont plus ou moins faciles ou difficiles à proportion du nombre de dieses ou de bémols qui leur est nécessaire ; & il y en a de si difficiles qu'

les Auteurs ne s'en servent point ou presque jamais. Ainsi lorsqu'on veut faire choix d'un mode, il faut le faire avec prudence, de peur de s'exposer au désagrément d'une mauvaise exécution. Je remarquerai à ce sujet que la vitesse du mouvement des notes redouble la difficulté qui vient du grand nombre de dieses ou de bémols; & qu'on ne doit pas par conséquent, lorsqu'on veut faire un morceau d'une grande vivacité, le composer dans un mode que les dieses ou les bémols rendent de lui-même peu praticable.

L'orgue, le clavecin, & la plupart des instrumens à vent sont faits ou accordés de manière que les modes qui demandent un, deux, trois ou quatre dieses à la clef, paroissent brillans & gais plus ou moins à proportion du nombre de dieses qu'ils exigent, & que ceux qui demandent un, deux, trois ou quatre bémols à la clef, paroissent sombres & tristes plus ou moins à proportion du nombre de bémols qu'il leur faut. M. Rameau regarde cette variété des modes comme un défaut, & propose pour le clavecin une espèce de tempérament qui la fait disparoître. Mais comme ce tempérament n'est pas encore universellement reçu, qu'il trouve même des contradicteurs, & que d'ailleurs il n'est pratiqué que sur le clavecin; je crois que lorsqu'on veut composer pour ces instrumens en particulier, ou qu'on veut faire des morceaux de musique dans l'exécution desquels ces instrumens devront ou pourront être employés, il faut avoir égard à cette variété. Il me semble même qu'elle se trouve, du moins jusqu'à un certain degré, sur tous les instrumens; & qu'il est par conséquent toujours bon, lorsqu'on délibère sur le choix

Du mode principal d'un morceau, de songer que les modes ne sont pas tous également propres à la même expression; qu'à la vérité on peut indépendamment du caractère du mode exprimer ce qu'on veut par le moyen du chant, de la mesure & de l'harmonie; mais que quand le caractère du mode est analogue aux objets qu'on veut peindre & aux sentimens qu'on veut rendre, l'expression en est plus forte. Tous les Maîtres conviendront de ce que j'avance ici, & M. Rameau lui-même paroît avoir eu beaucoup d'égard à cette variété des modes en composant ses ouvrages. Peut-on mieux faire que de l'imiter?

Quand on a choisi un mode principal, il faut mettre entre sa tonique & ses autres notes les distances qu'il demande. Ces intervalles se trouvent naturellement en *C sol ut* majeur. Celui d'*A mi la* mineur exige deux diesis, un sur le *fa*, & l'autre sur le *sol*, lorsque le chant monte. Ces deux diesis se mettent dans le cours du chant. Voyez l'exemple 5. Tous les autres modes demandent un ou plusieurs diesis ou bémols qu'on met ordinairement à la clef. Il faut un diesis pour *G re sol* majeur, & pour *E si mi* mineur; il en faut 2 pour *D la re* maj. & pour *B fa si* min. 3 pour *A mi la* maj. & pour *F ut fa*  $\times$  min. 4 pour *E si mi* maj. & pour *C sol ut*  $\times$  min. 5 pour *B fa si* maj. & pour *G re sol*  $\times$  min. 6 pour *F ut fa*  $\times$  maj. & pour *D la re*  $\times$  min. 7 pour *C sol ut*  $\times$  maj. & pour *A mi la*  $\times$  min. Il faut un bémol pour *F ut fa* maj. & pour *D la re* min. il en faut 2 pour *B fa si*  $\sharp$  maj. & pour *G re sol* min. 3 pour *E si mi*  $\sharp$  maj. & pour *C sol ut* min. 4 pour *A mi la*  $\sharp$  maj. & pour *F ut fa* min. 5 pour *D la re*  $\sharp$  maj. & pour *B fa si*  $\sharp$  min. 6

pour *G re sol* ♯ maj. & pour *E si mi* ♯ min. 7  
 pour *C sol ut* ♯ maj. & pour *A mi la* ♯ min. Voyez  
 l'exemple 8.

Les modes mineurs qui ont des dieses à la clef, en demandent encore deux autres dans le cours du chant lorsqu'il monte, l'un à la sudominante & l'autre à la note qui doit être sensible. Voyez l'exemple 9.

Les modes mineurs qui ont des bémols à la clef, prennent aussi deux dieses dans le cours du chant lorsqu'il monte. Ces dieses ne font quelquefois que retrancher des bémols : on peut en ce cas se servir de béquarres au lieu de dieses. Voyez l'exemple 10.

Remarquez qu'un mode mineur demande à la clef, le même nombre de dieses ou de bémols que demande un mode majeur dont la tonique forme une intervalle de tierce mineure avec la tonique de ce mode mineur ; qu'*E si mi* mineur, par exemple, demande un diefe, comme *G re sol* majeur ; que *B fa si* mineur en demande deux, comme *D la re* majeur. La plupart des Auteurs ne s'astreignent pas à cette règle. Ils mettent, par exemple, quelquefois deux dieses à *E si mi* mineur ; ils ne mettent qu'un bémol à *G re sol* mineur, & n'en mettent point à *D la re*, lorsqu'il a la même modulation.

## ARTICLE II.

### *Des Modes qu'on peut enchaîner au mode principal.*

On ne peut pas enchaîner indifféremment à un mode principal tout autre mode. Il y a des modes qui s'y enchaînent naturellement, d'autres qui ne

ſy lient qu'avec certaines précautions, & d'autres qui ne peuvent pas paroître avec lui dans le même chant.

Quand un mode principal est majeur, on peut, après l'avoir annoncé, passer au mode de la dominante, & c'est ce qu'on fait ordinairement. On peut aller aussi, soit tout d'un coup, soit après le mode de la dominante, à celui de la sudominante. Après ces deux modes on peut employer celui de la soudominante, celui de la futonique & celui de la médiate. On passe rarement à ce dernier, à moins que le chant ne soit long. Le mode de la dominante & celui de la soudominante doivent être majeurs; ceux de la sudominante, de la futonique & de la médiate doivent être mineurs. On fait néanmoins quelquefois succéder à un mode majeur principal le mode mineur de sa dominante. Celui-ci paroît alors fort triste, & peut servir à exprimer le regret, le chagrin, la douleur. On peut aussi employer dans un chant dont le mode principal est majeur, le mode majeur de la futonique; mais cela se fait rarement, & il faut alors que celui-ci succède au mode de la dominante. On y fait même quelquefois, mais très-rarement, usage du mode d'une note qui est quatre tons & deux demi-tons majeurs au-dessus de la tonique. Cet intervalle s'appelle de septième mineure. Le mode de cette note doit être majeur.

Le mode de *C sol ut* naturel ou majeur nous servira d'exemple. Lorsqu'il a été annoncé comme principal, le mode de *G re sol* est celui qui se présente ordinairement le premier, majeur pour l'ordinaire, mineur quelquefois. Après le mode de *G re sol* celui d'*A mi la* mineur fait un fort bon

effet. Après ce dernier on peut employer ceux de *F ut fa* majeur, de *D la re* mineur, &, si le chant est long, celui de *E si mi* mineur. On peut même passer à celui de *B fa si* majeur, dans un chant d'une longueur considérable. Le mode de *D la re* peut être majeur, lorsqu'il paroît après celui de la dominante.

Quand le mode principal est mineur, le mode de la dominante & celui de la médiane s'enchaînent à lui également bien. Après eux l'on peut faire paroître celui de la soudominante, celui de la sudominante telle qu'elle est en descendant, & celui de la septième mineure. On n'emploie guère les deux derniers que dans les chants fort longs. Les modes de la médiane, de la sudominante & de la septième mineure doivent être majeurs; ceux de la dominante & de la soudominante doivent être mineurs.

Le mode d'*A mi la* naturel ou mineur nous servira d'exemple. Lorsqu'il a été annoncé comme principal, le mode d'*E si mi* mineur & celui de *C sol ut* majeur peuvent également bien être employés. Après eux on peut faire paroître celui de *D la re* mineur, &, si le chant est long, celui de *F ut fa* majeur, & celui de *G re sol* aussi majeur.

Il faut remarquer qu'un mode enchaîné qui doit être mineur, peut finir par une note qui soit la tierce majeure de sa tonique; que le mode d'*E si mi*, par exemple, quoique mineur peut finir par *sol* ✕, qui est la tierce majeure de *mi*. Cela n'arrive que parce que cette note, qui fait la tierce majeure de la tonique, appartient ou va appartenir comme sensible au mode qui succède ou va succéder à celui qui finit. Le *sol* n'est dièse, que parce

Qu'on veut rentrer dans le mode d'*A mi la* dont il est ou va devenir note sensible. Il a pour basse *mi*, qui est ou va devenir dominante de ce mode d'*A mi la* qui succède ou va succéder au mode d'*E si mi*.

On n'est pas absolument obligé d'employer les modes dans l'ordre où je les ai indiqués. C'est au génie à produire les chants, & le génie est libre. Il suit pour l'ordinaire les routes que j'ai tracées : mais il s'en éloigne quelquefois, & ne brille jamais tant que dans ses écarts. Il ne faut donc point, lorsqu'on fait un chant, se contraindre à employer tel ou tel mode ; mais se livrer à son imagination, & prendre garde seulement que l'envie de faire du singulier ne séduise. Ces surprises causées par des modes auxquels on ne s'attend pas, sont très-agréables, lorsqu'elles peignent des objets & qu'elles expriment des sentimens que l'Auteur doit peindre & exprimer. Le goût les approuve alors, & admire le feu & les transports du génie. Mais elles déplaisent, quand elles ne servent ni à cette peinture ni à cette expression ; & plus encore quand elles font sur l'Auditeur une impression contraire à ces objets & à ces sentimens : ce qui arrive quelquefois. Ce sont alors les efforts d'une imagination froide & bizarre, efforts désapprouvés par les oreilles délicates, qui aiment le chant naturel, & qui ne peuvent souffrir ce qui s'en écarte sans autre raison que la nouveauté.

Il y a une observation à faire sur ce sujet. Si l'on n'est pas obligé d'employer les modes dans l'ordre que j'ai exposé, il faut du moins avoir égard à cet ordre dans la manière de s'en servir. Il y a des modes dans lesquels le chant peut s'étendre beaucoup, d'autres qui doivent durer moins, d'autres qui ne

doivent paroître que pour un instant, suivant la longueur du chant & l'endroit où ils paroissent.

On peut, par exemple, dans un air dont le mode principal est *C sol ut* majeur, employer d'abord après le mode principal pendant un nombre considérable de mesures, le mode de *G re sol*; on ne peut pas employer de même, c'est-à-dire, au commencement de l'air & avec autant d'étendue, les modes de *F ut fa* & de *D la re*; & le mode d'*E si mi* ne peut paroître qu'après que les modes de *G re sol* & d'*A mi la* ont paru, ou du moins qu'après qu'on a employé celui de *G re sol*. Quand le mode de *C sol ut* a été employé pendant quelques mesures, on peut lui faire succéder immédiatement celui de *F ut fa*, mais pour quelques mesures seulement, après quoi on peut passer à celui de *G re sol*, ou revenir au mode principal. On peut même dès la première mesure de l'air, aussi-tôt que le mode de *C sol ut* a été annoncé, faire paroître celui de *F ut fa*, mais pour un instant, après quoi le mode de *C sol ut* doit reparoître. On ne peut pas employer de même dès la première mesure celui de *D la re*. Il peut à la vérité paroître avant celui de *G re sol*, même pour plusieurs mesures; mais cela est rare, & l'on ne l'apperçoit guère avant celui de la dominante, que dans les pièces à plusieurs parties. La basse y présente quelquefois avant le mode de *G re sol*, ut ♫ comme note sensible suivi de *re* tonique à qui on donne la tierce majeure, & qu'on rend aussi-tôt après dominante de *G re sol*. Le mode de *B fa si* ♯ qu'on n'emploie avec étendue dans les chants dont le mode principal est *C sol ut* majeur, que lorsqu'ils sont d'une longueur très-considérable, peut paroître dans un air en *C sol ut*

majeur qui ne soit pas fort long, & où l'on n'employe pas celui d'*A mi la* ni celui de *D la re*. Mais il ne peut paroître qu'au milieu de cet air; il faut même qu'il soit précédé & suivi de celui de *F ut fa*, dont il interrompe le cours pour fort peu de tems.

Dans un air dont le mode principal est *A mi la* mineur, on peut employer le mode de *D la re*, comme j'ai dit qu'on peut employer le mode de *F ut fa* dans un air dont le mode principal est celui de *C sol ut* majeur. Bien plus, on peut, après avoir débuté par quelques mesures en *A mi la*, employer le mode de *D la re* aussi longuement qu'on pourroit employer celui d'*E si mi* ou celui de *C sol ut*, & revenir ensuite à celui d'*A mi la*, & si le chant n'est pas long, n'employer que le mode de *D la re* avec le mode principal. Dans le triste & le plaintif, le ton de la soudominante ainsi enchaîné convient mieux que ceux de la dominante & de la médiante, & mérite la préférence sur eux. On peut aussi faire paroître dès la première mesure celui de *C sol ut*, mais pour un moment; employer dès les premières mesures celui de *G re sol*, mais pour peu de tems; &, quoique l'air ne soit pas long, faire paroître celui de *F ut fa*, mais précédé & suivi de celui de *D la re*. Il faut remarquer à ce sujet, qu'un mode qui ne doit paroître qu'un instant, paroît pour l'ordinaire au milieu d'un mode qui peut durer un tems considérable, & dont il interrompt le cours.

Quand on a employé un mode, si l'on veut le faire reparoître, il faut que ce soit pour peu de tems, à moins que le chant ne soit long, & qu'on en ait parcouru plusieurs autres depuis que ce mode

a paru. Il n'y a que le mode principal auquel on puisse revenir sans se gêner. Il est bon même de le faire entendre de tems en tems entre les autres modes, de peur que l'auditeur ne l'oublie. Car c'est un plaisir pour ceux qui écoutent un chant, d'avoir toujours présent à l'esprit ce mode à qui tous les autres sont subordonnés.

Pour achever de faire connoître la manière d'enchaîner les modes, je remarquerai qu'il y a trois genres principaux de musique, le diatonique, le chromatique & l'enharmorique. Le diatonique est le genre ordinaire, où le chant monte & descend par les degrés naturels, & parcourt des tons & des demi-tons majeurs. Le chromatique est celui où le chant procède par demi-tons mineurs. L'enharmorique est celui où un même son est pris successivement pour deux notes différentes & appartenant à des modes différens. Ce que j'ai dit jusqu'à présent de l'enchaînement des modes ne regarde que le genre diatonique. Je vais dire quelques mots de leur enchaînement dans les deux autres genres.

On peut, pour peindre quelque objet ou pour exprimer quelque sentiment, parcourir dans un chant plusieurs demi-tons de suite. On y peut mettre, par exemple, en montant ce trait, *mi fa fa* ✕ *sol sol* ✕ *la*, & en descendant celui-ci, *la sol* ✕ *sol fa* ✕ *fa mi*. Le chant est alors chromatique, parce que les demi-tons mineurs s'y trouvent mêlés avec les demi-tons majeurs; & les modes y succèdent ou du moins peuvent y succéder les uns aux autres avec beaucoup de rapidité. Le premier trait peut être en *F ut fa*, en *G re sol* & en *A mi la*; le second peut être en *A mi la*, en *D la re*, en *G re sol* & en *C sol ut*.

Dans

Dans le genre enharmonique, un mode se trouve suivi immédiatement d'un autre mode qui n'a aucun rapport naturel avec lui. Par exemple, après avoir pris un certain son pour *sol* ♯ note sensible d'*A mi la*, on le prend de suite pour *la* ♭ sudoiminante de *C sol ut* mineur, & l'on passe ainsi du mode d'*A mi la* à un mode qui avec la modulation mineure non-seulement ne peut pas lui succéder immédiatement, mais même ne peut pas naturellement paroître avec lui dans un même chant.

Je m'étendrai davantage sur ces deux genres dans le Chapitre VIII. de la Seconde Partie de ce Traité, où je ferai connoître aussi deux autres genres dont il est inutile que je parle à présent.

Avant de finir cet Article, il faut dire un mot sur le changement de modulation. On peut, vers le commencement, ou au milieu, ou vers la fin d'un morceau, changer la modulation du mode principal.

Quand le mode principal d'un air est majeur au commencement, on peut après quelques mesures le rendre mineur, mais seulement pour quelques tems, après lequel on revient à la modulation majeure. On peut aussi le rendre mineur au milieu ou vers la fin de l'air, soit pour un instant, soit pour un tems considérable, soit même pour le reste du morceau.

Quand le mode principal d'un air est mineur, on peut vers le milieu du morceau le rendre majeur, soit pour un tems considérable, soit pour le reste de l'air.

Lorsqu'on a changé la modulation du mode principal d'un morceau, il faut que les modes qu'on lui enchaîne, conviennent eux & leur modulation à la nouvelle modulation qu'on lui a donnée.

Comme on peut enchaîner à un mode majeur principal celui de sa dominante, tantôt avec la modulation majeure, & tantôt quoique plus rarement avec la modulation mineure; on peut donner successivement les deux modulations à ce mode enchaîné. Ainsi l'on peut, dans un air dont le mode principal est *C sol ut* majeur, faire paroître le mode de *G re sol* avec les deux modulations; le faire d'abord majeur, ensuite mineur, ou d'abord mineur, ensuite majeur; ou même après l'avoir fait d'abord majeur ensuite mineur, lui faire reprendre la modulation qu'on lui a fait quitter.

Le changement de modulation employé à propos est agréable, mais trop fréquent il devient ennuyeux. Il ne faut donc pas dans un air, si long qu'il soit, faire passer trois ou quatre fois le mode principal de la modulation majeure à la mineure. Ce qui plaît la première fois peut déplaire la seconde, & rebute certainement une oreille délicate lorsqu'il est encore réitéré.

### ARTICLE III.

#### *Des différentes manières de terminer un mode.*

Il y a deux manières de terminer les modes, l'une parfaite & l'autre imparfaite.

On termine parfaitement un mode, lorsqu'on fait entendre pour sa terminaison sa dominante suivie de sa note tonique, ou des notes dont ces deux premières sont la basse fondamentale. Par exemple, on finit parfaitement le mode de *G re sol* par les notes *re sol*, ou par des notes dont *re* & *sol* sont la basse fondamentale.

On termine imparfaitement un mode, en faisant entendre pour sa terminaison la sousdominante suivie de la note tonique, ou la dominante suivie d'une note plus haute d'un degré, ou la dominante suivie d'une note plus basse de deux degrés, ou des notes qui ont pour basse fondamentale la sousdominante suivie de la tonique, ou enfin des notes qui ont pour basse fondamentale la dominante suivie de l'une des deux manières que j'ai dites. Par exemple, on finit imparfaitement le mode de *G* *re sol* par *ut sol*, ou par *re mi*, ou par *re si*, ou par des notes qui ont *ut sol*, ou *re mi*, ou *re si* pour basse fondamentale.

Quand la dominante & la tonique, ou la sousdominante & la tonique forment la terminaison d'un mode; la tonique est la dernière note de ce mode. Quand la dominante & une note plus haute d'un degré, ou la dominante & une note plus basse de deux degrés forment la terminaison d'un mode; la dominante en est la dernière note.

Les terminaisons des modes, & sur tout les terminaisons parfaites, font sentir à l'oreille certains repos, qui lui font partager le chant en différentes parties qu'on appelle phrases musicales. Ces repos mettent entre le chant & le discours, une analogie à laquelle il faut faire une grande attention dans la composition & dans l'exécution de la musique, & sur laquelle pour cette raison je vais faire des réflexions importantes.

L'oreille sent de tems en tems dans les chants des repos plus ou moins marqués. Elle sent un repos très-marqué, lorsqu'elle apperçoit une espèce de conclusion d'une partie considérable d'un chant, conclusion qui lui fait séparer ce qu'elle a

entendu d'avec ce qu'elle va entendre, comme on sépare dans le discours une phrase d'avec une autre. Elle apperçoit cette sorte de conclusion, aux endroits où elle entend des terminaisons parfaites & bien sensibles de modes, & en certains autres endroits que l'ex. 11 fera connoître. Elle sent un repos moins marqué, lorsqu'elle apperçoit la fin d'une petite partie d'un chant, ce qui lui fait mettre entre ce qu'elle a entendu & ce qu'elle va entendre, une espèce de séparation semblable à celle qui se trouve entre les petites parties du discours qu'on appelle membres de phrases.

On doit, comme je le ferai voir, interrompre l'exécution à la fin de la plupart des parties considérables & de beaucoup de petites parties des chants. Mais quand on exécuteroit un air sans aucune interruption, l'oreille feroit d'elle-même ces espèces de séparations dont je viens de parler. On interrompt l'exécution en respirant lorsqu'on chante ou qu'on joue d'un instrument à vent, & en levant l'archet lorsqu'on joue d'un instrument à cordes. Voyez l'ex. 11 qui est tiré du Ballet des Fêtes de l'Été.

Toutes les notes désignées par une lettre, sont des notes de repos. L'oreille sent sur chacune d'elles, un de ces repos plus ou moins marqués dont je viens de parler. Elles commencent toutes une mesure. La plupart des repos qui se trouvent dans les airs à deux ou à trois tems, se rencontrent de même au commencement des mesures. Ceux des airs à quatre tems, se trouvent ordinairement au commencement du premier ou du troisième tems. Ceux qui se rencontrent dans le second tems de la mesure à deux tems, dans le second ou dans

le troisième de la mesure à trois tems, dans le second & dans le quatrième de la mesure à quatre tems, se font sentir au moins dès le commencement de ces tems, excepté quelques-uns qui ne sont pas considérables.

Les repos qu'on sent sur les notes C, E, H, K & M, sont très-marqués, & répondent à ceux qu'on sent à la fin des phrases d'un discours. Les trois premières & la dernière de ces notes terminent chacune parfaitement un mode. La note E termine d'une manière bien sensible celui de *F ut fa*; la note H termine de même celui de *G resol*; la note M termine le mode principal & le chant de manière que l'oreille ne désire plus rien. Quand je dis que chacune de ces notes termine parfaitement un mode; cela ne signifie pas que chaque mode terminé par l'une de ces notes soit tellement fini, qu'on ne puisse regarder les notes qui la suivent comme étant de ce mode. Car il se feroit pu faire qu'un mode terminé par l'une de ces notes, eut subsisté encore après cette note, si l'Auteur eut voulu. Les notes qui suivent la note E seroient du mode de *F ut fa*, si l'Auteur qui ne leur a point donné de basse eut voulu leur en donner une convenable à ce mode. En ce cas la terminaison que forme la note E, n'eut point été réelle, mais simplement possible; c'est-à-dire, que la note E n'eut pas réellement terminé le mode de *F ut fa*, mais eut été regardée comme pouvant le finir. On trouve souvent des repos bien marqués sur des terminaisons simplement possibles, que l'oreille prend pour des terminaisons réelles, ne présentant point ce qui va venir.

Les repos qu'on sent sur les notes A, B, D, F,

G, I & L, sont moins marqués que les autres; & répondent à ceux que l'on sent dans le discours à la fin des membres de phrases.

Il faut interrompre, autant qu'il est possible, l'exécution après tous les repos bien marqués. Je dis autant qu'il est possible. Car il y a des chants faits de manière qu'on n'a pas le tems d'interrompre l'exécution, même après la terminaison parfaite & bien sensible d'un mode. Il faut nécessairement interrompre l'exécution après la note K, & quand les notes C, E, H seroient des blanches & n'auroient point de soupirs après elles, il faudroit aussi l'interrompre après ces trois notes; mais l'interruption seroit plus courte qu'elle ne l'est.

Le goût exige qu'on interrompe aussi l'exécution après certains repos moins marqués. Ainsi il est bon d'interrompre l'exécution après les notes A & F.

L'interruption qu'on doit mettre après les repos, ne doit pas toujours se trouver immédiatement après les notes où les repos se font sentir. Par exemple, si après la note C l'Auteur eut mis un *si* ♯, comme je l'ai mis dans l'exemple 12; il ne faudroit point placer l'interruption immédiatement après la note C, mais après ce *si* ♯ qui seroit une tierce plus bas, & c'est ce que marque le trait qu'on voit dans l'ex. 12 entre ce *si* ♯ & le suivant. Ce premier *si* ♯ seroit de la même phrase que la note C, & seroit par rapport à cette note ce qu'une syllabe muette qui termine une phrase ou un membre de phrase, est par rapport à la syllabe sonore qui la précède, ce que dans ce vers, *ceſsez mes yeux de contraindre vos larmes*, la dernière syllabe est par rapport à l'avant dernière qui est une syllabe de repos, parce qu'il faut rester un peu sur elle en prononçant le vers.

Une note qui est par rapport à une note de repos ce qu'une syllabe muette est par rapport à une syllabe sonore qui la précède, doit toujours être du même accord fondamental que la note de repos, comme on le verra dans la suite.

Il y a, comme l'on voit, une grande analogie entre le chant & le discours. L'un & l'autre sont partagés en phrases & en membres de phrases. L'esprit sent un repos considérable à la fin de chaque phrase d'un discours, & un moindre à la fin de chaque membre de phrase. L'oreille en apperçoit de semblables à la fin des phrases & des membres de phrases musicales. La seule différence qui se trouve à ce sujet entre le discours & le chant, c'est qu'une personne qui prononce bien un discours, s'arrête plus ou moins, soit en prononçant, soit en respirant, à la fin des membres de phrases à proportion de leur importance, & reste toujours plus à la fin des phrases qu'à la fin des membres de phrases; au lieu qu'une personne qui exécute bien un air, ne s'arrête pas toujours dans la même proportion à la fin des membres de phrases & des phrases entières, parce que les Auteurs ne s'assujettissent pas à donner aux notes de repos la valeur qu'il faudroit pour que cette proportion pût être observée. Fort souvent la note de repos qui termine un membre de phrase est longue, & celle qui termine la phrase entiere est courte. Le chant même, comme je l'ai dit, est quelquefois fait de manière qu'on ne peut pas interrompre l'exécution après une terminaison parfaite & bien sensible d'un mode. L'oreille n'en apperçoit pas moins la fin des phrases musicales, & ne la distingue pas moins de la fin des peti-

res parties du chant qui n'en font que les subdivisions.

On doit, en composant de la musique vocale, avoir égard à cette analogie qui se trouve entre le chant & le discours. Il faut que les phrases poétiques finissent avec des phrases ou du moins avec des membres de phrases musicales; que les membres de phrases poétiques, à moins qu'ils ne soient considérables, finissent avec des membres de phrases & non avec des phrases musicales, sur tout avec celles dont la fin offre des terminaisons parfaites & bien sensibles de modes, telle que la terminaison de *F ut fa* lettre E dans l'ex. 11. Il faut absolument éviter de faire rencontrer ces terminaisons parfaites & bien sensibles des modes, sur des paroles qui ne terminent pas même des membres de phrases. Il est beau de faire toujours concourir la fin des phrases poétiques avec celle des phrases musicales, & celle des membres de phrases poétiques avec celle des membres de phrases musicales. Un Auteur doit tendre, autant qu'il est possible, à cette perfection.

C'est encore une grande beauté que de placer des repos dans le chant à des distances égales. Cet agrément ne peut que rarement avoir lieu dans la musique faite sur des paroles. La musique instrumentale peut s'en passer; mais lorsqu'il s'y rencontre, il n'échappe pas aux oreilles délicates, & leur fait un très-grand plaisir. Il se trouve presque toujours dans les airs à danser: on y sent des repos de deux en deux, ou de trois en trois, ou de quatre en quatre mesures.

## CHAPITRE IV.

*Des suites de sons qui n'appartiennent à aucun mode.*

UN chant, pour être agréable, doit, comme on l'a vû dans le Chapitre précédent, offrir à l'oreille un mode; & s'il est un peu long, il doit lui en offrir plusieurs, dont l'un soit principal & les autres subordonnés à ce premier.

Cette nécessité des modes ne s'étend pas à toutes les parties d'un chant. Il y a dans les meilleures pièces de musique beaucoup d'endroits qui n'appartiennent à aucun mode; & ces endroits, loin d'affoiblir la beauté de ces pièces, y mettent un grand agrément.

On verra dans la Seconde Partie qu'un mode, quand il est majeur, ne peut avoir pour basse fondamentale que certaines notes, sçavoir, la tonique, la dominante-tonique, la soudominante, & une dominante formée de la dissonnance de la soudominante; que quand il est mineur, il peut, outre ces quatre notes, avoir encore pour B. F. la note sensible; & que les endroits des chants dont la B. F. offre des notes qui ne sont ni toniques, ni dominantes-toniques, ni soudominantes, ni dominantes formées de la dissonnance des soudominantes, ni notes sensibles, ne sont d'aucun mode.

On trouve quelquefois ces sortes d'endroits au milieu d'un mode dont ils interrompent le cours, & quelquefois entre la fin d'un mode & le commencement d'un autre. Les uns ont pour B. F. une

suite de notes indépendantes les unes des autres, & que j'appelle notes censées-toniques pour les raisons que je dirai. La B. F. des autres est une suite de dominantes simples, ainsi nommées pour les distinguer des dominantes-toniques. Les uns & les autres tiennent dans une suspension agréable, l'oreille incertaine à l'égard du mode qui va leur succéder. Ceux qui se trouvent entre deux modes, & qui ont pour B. F. une suite de dominantes simples, ajoutent au plaisir de cette suspension celui d'une douce liaison du mode passé avec celui qui va venir. Car il n'y a point de meilleur moyen d'enchaîner un mode à un autre, qu'une suite de ces dominantes dans la B. F.

## CHAPITRE V.

*Des moyens de reconnoître le mode principal & les autres modes, ou du moins une partie des autres modes d'un chant, & le goût que l'Auteur a donné à chacun d'eux.*

**I**L y a bien des choses dans la mélodie des pièces de musique, qui ne peuvent être aperçues que par ceux qui connoissent l'harmonie. Tels sont plusieurs des modes qui se trouvent ou peuvent se trouver dans tel ou tel chant. C'est pourquoi je suis obligé de me borner ici à donner 1<sup>o</sup> les moyens de reconnoître le mode principal d'un chant & l'espèce de modulation de ce mode, c'est-à-dire, s'il est majeur ou mineur; 2<sup>o</sup> ceux de reconnoître au moins une partie des autres modes que l'Auteur a parcourus, & l'espèce de modulation qu'il leur a donnée.

ARTICLE PREMIER.

*Des moyens de reconnoître le mode principal d'un chant, & l'espèce de modulation de ce mode.*

Il est aisé de découvrir le mode principal d'un chant terminé d'une manière qui contente parfaitement l'oreille. On n'a qu'à recourir à la fin de ce chant : la dernière note est, comme je l'ai dit, la tonique de ce mode. Mais il faut s'accoutûmer à reconnoître dès le commencement d'un chant, quel en est le mode principal.

Lorsqu'un chant commence par deux intervalles de tierce, soit en montant, soit en descendant, son mode principal est annoncé. Trois notes forment ces deux intervalles : celle qui est la plus basse des trois est la tonique de ce mode. Ainsi un chant qui commence par *ut mi sol* en montant, a pour mode principal celui de *C sol ut* : il est, dit-on en *C sol ut*. Un chant qui commence par *ut la fa* en descendant, est en *F ut fa*.

Lorsqu'un chant commence par trois notes qui ne forment pas deux intervalles de tierce, mais par qui on seroit former ces deux intervalles, en portant plus haut ou plus bas une ou deux de ces notes, ou en dérangeant l'ordre dans lequel elles se suivent, ou en se servant en même-tems de ces deux moyens ; le mode principal de ce chant est encore annoncé, pourvu que ces deux intervalles soient l'un de tierce majeure, l'autre de tierce mineure. Ainsi tous les commencement d'air que présente l'exemple 13, annoncent pour mode principal celui de *G re sol*, parce qu'ils offrent tous les trois

notes *sol*, *fi*, *re*, qui forment ou qui peuvent former deux intervalles de tierce, l'un de tierce majeure *sol fi*, l'autre de tierce mineure *fi re*, & que quand ces trois notes forment ces deux intervalles la plus basse est *sol*. Il y a plusieurs exceptions à cette règle. Lorsqu'un chant commence par un intervalle de tierce mineure en descendant suivi d'un intervalle de sixte mineure en montant; la deuxième note de ce chant peut être la tonique du mode principal. Un air qui commence par les notes *re*, *fi*, *sol*, formant les deux intervalles dont je viens de parler, peut n'être pas en *G re sol*, mais en *B fa fi*. En ce cas, si celui qui exécute ce chant forme un coulé en descendant de *re* à *fi*, il doit le former par *ut* ✕ qui fasse voir que le chant n'est pas en *G re sol*. Lorsqu'un chant de basse commence par un intervalle de tierce mineure en descendant, suivi d'un intervalle de quinte en montant ou de quarte en descendant; la première note de ce chant peut être la tonique du mode principal. L'air *Je ne romprois pas notre chaîne*, Acte 4<sup>e</sup> de l'Europe galante, Scene 2<sup>e</sup>, commence par *la fa* ✕ *ut* ✕ formant les deux premiers de ces intervalles, & n'est point en *fa* ✕, mais en *A mi la* majeur. Un chant de basse peut débiter par un intervalle de tierce majeure en descendant suivi d'un intervalle de quarte en descendant, & avoir pour tonique de son mode principal sa première note. Ainsi un chant de basse peut commencer par *mi ut sol*, & n'être pas en *C sol ut*, mais en *E si mi*. Bien plus un chant de basse peut commencer par *la fa re*, & n'être pas en *D la re*, mais en *A mi la*. Ainsi lorsqu'un chant de basse commence par deux intervalles de tierce en descendant, la plus basse

Des trois notes qui forment ces deux intervalles, peut n'être pas la tonique du mode principal de ce chant.

Lorsque trois notes qui forment ou peuvent former deux intervalles de tierce, se trouvent au commencement d'un air mêlées avec d'autres notes, de manière qu'elles se font plus sentir que ces autres notes, soit parce qu'elles sont plus longues, soit parce qu'elles commencent les tems & les mesures; elles annoncent le mode principal, comme si elles étoient toutes trois de suite. Ainsi tous les commencemens d'air qu'offre l'exemple 14, annoncent le mode de *C sol ut* pour principal, parce que les notes *ut, mi, sol*, s'y font plus sentir que les autres.

Deux autres intervalles, celui de quarte & celui de quinte, lorsqu'ils se trouvent au commencement des chants, en font aussi connoître les modes principaux.

Un intervalle de quarte est celui d'une note que l'on compte pour première à une autre note qui se trouve la quatrième, lorsqu'on procède par degrés diatoniques en partant de cette première. Ainsi l'intervalle d'*ut* à *fa* en montant, & celui d'*ut* à *sol* en descendant, sont des intervalles de quarte. Un intervalle de quinte est celui d'une note à celle qui se trouve la cinquième, lorsqu'on procède comme je viens de le dire. Ainsi l'intervalle d'*ut* à *sol* en montant, & celui d'*ut* à *fa* en descendant, sont des intervalles de quinte.

La première note d'un chant qui commence par un intervalle de quinte en montant ou de quarte en descendant, est presque toujours la tonique du mode principal de ce chant. Voyez l'exemple 15,

qui en renferme plusieurs petits que je suppose être des commencemens d'air. Je dis *presque toujours* & non pas *toujours*, parce qu'il y a quelques exemples contraires. Voyez l'exemple 16, qui commence par *ut sol*, & qui néanmoins est en *F ut fa*.

La première note d'un chant qui commence par un intervalle de quarte en montant ou de quinte en descendant, est presque toujours la dominante du mode principal de ce chant; la seconde note est alors la tonique de ce mode. Voyez l'exemple 17, qui en renferme plusieurs petits. Quelques exemples contraires m'obligent à restreindre cette proposition comme la précédente. Voyez l'exemple 18, qui commence par *sol ut* & qui est néanmoins en *G re sol*, & le 19 qui est en *C sol ut*, quoique la partie supérieure chantante commence par *mi la*, & la basse par *ut fa*.

Lorsque les premières notes d'un chant n'en font point connoître le mode principal, il faut chanter de suite le commencement du chant, jusqu'à ce qu'on apperçoive un repos qui marque la fin d'une phrase, ou celle d'un membre considérable de phrase.

Si ce repos se trouve sur une terminaison, soit réelle, soit simplement possible, mais parfaite & bien sensible d'un mode, telle que celles des modes de *F ut fa* & de *G re sol* dans l'exemple 11, lettre E & H; la note de ce repos est tonique, & pour l'ordinaire une tonique qui est la première note de repos dans un chant, est tonique du mode principal.

Si ce repos ne se trouve point sur une terminaison semblable; il faut, après avoir chanté de suite ce qui le précède, s'arrêter sur la note de repos,

Et faire ensuite tomber la voix le plus naturellement qu'il est possible sur une note plus basse. La voix après certaines notes de repos se porte également à plusieurs notes différentes. Il y a des notes de repos après lesquelles elle descend indifféremment d'un, de deux ou de quatre degrés. *Voyez l'exemple 20.* Après la note B. qui est un *re*, la voix se porte également à l'*ut* au *si* ou au *sol*. Il y en a après lesquelles elle descend indifféremment d'un ou de deux degrés. *Voyez l'exemple 21.* Après la note B. qui est un *mi*, la voix se porte indifféremment à *re* ou à *ut*. Il y en a après lesquelles elle descend également de deux ou de quatre degrés. *Voyez l'exemple 22.* Après la note B. qui est un *mi*, elle se porte également à l'*ut* ~~X~~ ou au *la*. Il y en a d'autres après lesquelles elle descend de trois ou de sept degrés. *Voyez l'exemple 23.* Après la note B. qui est un *sol*, elle se porte indifféremment au *re* ou au *sol*. Enfin il y a des notes de repos après lesquelles elle ne descend naturellement qu'à la tierce. *Voyez l'exemple 24.* Après la note B. qui est un *si*, elle ne se porte d'elle-même qu'au *sol*. Les chants présentent souvent après les notes de repos, ces notes auxquelles la voix se porte par un instinct naturel.

La plus basse des deux ou trois notes auxquelles la voix descend indifféremment après la note du premier repos considérable d'un chant, ainsi que celle à laquelle la voix se porte uniquement, est tonique ou dominante du mode principal de ce chant. Pour sçavoir lequel des deux caractères est celui de cette note que la nature indique, il faut chercher entre les premières notes du chant une note qui soit un degré au-dessous ou six degrés au-dessus de cette note indiquée. Quand on l'a

trouvée, il faut voir si elle est un demi-ton ou un ton plus bas que la note indiquée, ou que l'octave de cette dernière note.

Lorsqu'elle n'est qu'un demi-ton plus bas, la note indiquée est tonique du mode principal du chant. Ainsi l'*ut* indiqué dans l'exemple 21 & le *sol* indiqué dans l'exemple 23 ont ce caractère. Car on trouve entre les premières notes de l'exemple 21, un *si* naturel marqué d'un A, & entre les premières notes de l'exemple 23 un *fa* ♯ marqué aussi d'un A. L'exemple 21 est donc en *C sol ut*, & l'exemple 23 en *G re sol*.

Lorsque la note qu'on a cherchée est un ton plus bas que la note indiquée, ou que l'octave de cette dernière note, & se trouve suivie d'une note plus haute; la note indiquée est dominante du mode principal. Ainsi dans l'exemple 22, le *la* indiqué a ce caractère. Car on trouve entre les premières notes du chant à la lettre A un *sol* naturel, qui monte au *la* octave du *la* indiqué. Cet exemple est donc en *D la re*.

Lorsque la note cherchée est un ton plus bas que la note indiquée, ou que l'octave de cette dernière note, & se trouve suivie d'une note plus basse d'un demi-ton; la note indiquée est encore dominante du mode principal. Ainsi dans les exemples 20 & 24 le *sol* indiqué a ce caractère. Car on trouve entre les premières notes de chacun de ces exemples à la lettre A, un *fa* naturel suivi d'un *mi* naturel. Ces deux exemples sont donc en *C sol ut*.

Lorsque la note cherchée est un ton plus bas que la note indiquée, ou que l'octave de cette dernière note, & se trouve suivie d'une note plus basse d'un ton entier; il faut voir s'il n'y a pas dans

dans le chant, avant la note indiquée, une note qui soit la tierce de cette note indiquée, ou si la nature qui indique quelquefois deux ou trois notes, n'indique pas cette tierce au-dessus de la note dont on cherche le caractère. Il faut ensuite remarquer si cette tierce est majeure ou mineure. Si elle est majeure, la note dont on cherche le caractère est dominante du mode principal; si elle est mineure, cette note est tonique de ce mode. Ainsi dans l'exemple 25 le *la* indiqué est dominante du mode principal, parce que l'*ut*  $\times$  A note de repos est la tierce majeure de ce *la*. Dans le 26 le *la* B que la nature indique, & que le goût oblige de mettre réellement après l'*ut* A note de repos, est tonique du mode principal, parce que cet *ut* est la tierce mineure de cette note indiquée.

Voilà les différens moyens de reconnoître dès le commencement des airs, quel est le mode principal de chacun d'eux. Mais tous ces moyens que je viens de donner dans un assez grand détail, ne suffisent pas pour tous les chants. Il y a des airs qui sont faits de manière, qu'en ne voyant que leurs débuts, on ne peut dire quel est le mode principal de chacun d'eux. Tel seroit un air dont l'exemple 27 seroit le commencement. Car cet exemple peut être en *C sol ut* & en *F ut fa*.

Pour finir son incertitude à l'égard du mode principal d'un chant dont le début est équivoque, il faut recourir aux modes enchainés. Voici comment il faut s'y prendre. Je suppose qu'on cherche quel est le mode principal d'un air dont l'ex. 27 est le début. Il faut d'abord se rappeler quels modes s'enchainent ordinairement à celui de *C sol ut*, & quels modes s'enchainent à celui de *F ut fa*; voir

ensuite par les moyens que je donnerai, dans l'Article suivant, quels modes cet air parcourt; & décider ainsi lequel des deux modes de *C sol ut* & de *F ut fa* est celui du début, & par conséquent le principal de l'air. Le premier mode enchaîné à un mode principal qu'on cherche, peut le découvrir. Si celui de *G re sol* majeur paroïssoit dans une certaine étendue après le début de l'air dont je parle; ce début seroit en *C sol ut* & non en *F ut fa*, parce que le mode de *G re sol* majeur paroît ordinairement le premier, souvent même pendant un nombre considérable de mesures après celui de *C sol ut*, quand celui-ci est principal, & ne paroît pas de même après le mode de *F ut fa*, quand ce mode-ci a cette qualité.

Au reste ces chants dont les débuts n'annoncent point le mode principal, sont fort rares. Les premières notes, ou du moins les premières mesures de presque tous les airs, font appercevoir clairement le ton dans lequel chacun est composé.

L'espèce de la modulation d'un mode principal se reconnoît à la médiantte. Il est majeur quand la médiantte est la tierce majeure de sa tonique; il est mineur quand sa médiantte est la tierce mineure de cette note.

## ARTICLE II.

*Des moyens de reconnoître du moins une partie des modes enchaînés au mode principal d'un chant, & l'espèce de la modulation de ces modes.*

On reconnoît qu'un air change ou a changé de mode, quand une ou plusieurs de ses notes prennent ou quittent un dièse ou un bémol.

Une note qui prend seule un dieſe, eſt ordinairement note ſenſible d'un nouveau mode. Par exemple, ſi dans un chant qui a commencé en *C ſol ut*, le *fa* prend ſeulement un dieſe; cette note eſt alors note ſenſible du mode de *G re ſol* enchaîné à celui de *C ſol ut*: ſi dans un chant qui a commencé en *D la re* majeur, où le *fa* & l'*ut* ſont dieſes, le *ſol* prend ſeulement un dieſe; le *ſol* eſt alors note ſenſible du mode d'*A mi la* enchaîné à celui de *D la re* majeur.

Une note qui prend ſeulement un dieſe, eſt quelquefois futonique d'un nouveau mode; mais il faut remarquer que ſi cette note eſt la ſeule qui paroît avec un dieſe, c'eſt parce que toutes les notes du nouveau mode ne ſont pas employées. Car ſi le chant les offroit toutes, on y verroit un autre dieſe; qui ſuivant ce que je dirai bientôt, rendroit note ſenſible la note qu'il accompagneroit. Voyez l'ex. 28. Le *fa* prend ſeulement un dieſe à la lettre *A*; le conſerve juſqu'à la fin de l'exemple, & ſe trouve futonique du mode d'*E ſi mi* qui ſuccède à celui d'*A mi la*. Mais ſi toutes les notes du nouveau mode étoient employées dans le chant; on y verroit un autre dieſe qui accompagneroit le *re* & le rendroit note ſenſible.

Pour diſcerner ſi une note qui prend ſeulement un dieſe eſt futonique ou note ſenſible, il faut s'arrêter ſur cette note après avoir chanté tout ce qui la précède, faire enſuite tomber ſa voix le plus naturellement qu'il eſt poſſible ſur une note plus baſſe. Si la voix ſe porte ſeulement à la tierce; la note qui prend ſeulement un dieſe dans le chant eſt note ſenſible, & la note que la nature indique deux degrés au deſſous eſt dominante. Ainſi la note *A* des

*ex. 30, 31 & 32* est sensible, car la voix après elle ne descend naturellement qu'à la tierce; & la note **B** de l'*ex. 32* est dominante, car elle est cette tierce que la nature indique. Si la voix se porte indifféremment un ou deux ou quatre degrés au-dessous; la note qui prend seule un dièse dans le chant est futonique, celle que la nature indique un degré au-dessous est tonique, celle qu'elle indique à la quinte au-dessous est dominante, celle qu'elle indique à la tierce est sensible, & se trouveroit accompagnée d'un dièse, si elle paroïssoit dans le chant. La nature l'indique avec ce dièse, qui dans cette occasion marque qu'elle est sensible. Après la note **A** de l'*ex. 28* la voix se porte également à *mi*, à *re* ✕ & à *si*, ce qui montre que cette note **A** est futonique.

Lorsque plusieurs dièses paroissent à la fois, c'est-à-dire, consécutivement ou presque consécutivement; il faut recourir à l'ordre dans lequel on doit poser les dièses, qui est *fa ut sol re la mi si*. Celui qui suivant cet ordre est posé le dernier, rend sensible la note qu'il accompagne. Par exemple, si *l'ut* & le *re* prennent chacun un dièse, le *re* est note sensible, parce que son dièse est le dernier posé suivant l'ordre dont je viens de parler.

Une note qui quitte seule un bémol qui est ou devoit être à la clef, devient ordinairement note sensible. Le béquarre qu'elle prend fait l'effet d'un dièse. Car le changement d'une note bémolisée en une note naturelle, par exemple de *mi* ♭ en *mi* ♮ ou naturel, est le même que celui d'une note naturelle en une note diésée, de *fa*, par exemple, en *fa* ✕. Cette note qui quitte seule un bémol, devient quelquefois futonique d'un nouveau mode.

Pour sçavoir si elle devient sensible ou surtonique, il faut faire la même opération qu'on fait pour sçavoir lequel de ces deux caractères est celui d'une note qui prend seule un dieſe.

Quand plusieurs notes quittent à la fois les bémols qui ſont ou devroient être à la clef, il faut recourir à l'ordre dans lequel on doit poſer les bémols, qui eſt *ſi mi la re ſol ut fa*, & regarder comme note ſensible la note qu'accompagnoit celui des bémols retranchés, qui ſuivant cet ordre étoit le premier poſé. *Voyez l'ex. 29.* Les béquarres des notes A, B, C, retranchent chacun un bémol de la clef. Une de ces trois notes devient ſensible, & c'eſt la note C, parce que le bémol que ſon béquarre retranche, eſt ſuivant l'ordre des bémols plutôt poſé que ceux qui ſont retranchés par les béquarres des notes A & B.

Comme chaque béquarre en retranchant un bémol, fait le même eſſet qu'un dieſe; les Auteurs mettent ſouvent des dieſes au lieu de béquarres, pour retrancher les bémols mis à la clef. Ces dieſes ſubſtitués aux béquarres élevent d'un demi-ton les notes, non en les mettant au-deſſus de leur ton naturel, mais en les remettant à leur ton naturel, au-deſſous duquel elles étoient par les bémols.

Une note qui prend ſeule un bémol devient ſoudominante, ou ſudominante, ou médiante. C'eſt par ce qui la ſuit, & quelquefois par ce qui la précède, qu'on peut juger de ſon caractère. *Voyez les ex. 30, 31 & 32.* Dans le 30 le bémol qui paroît auprès de la note B, qui eſt un *ſi*, la rend ſoudominante; & le chant paſſe au mode de *F ut ſa*, comme on le voit par la terminaiſon de ce

mode formée par les notes C & D. Il est aisé de reconnoître de même que la note B qui prend un bémol dans l'ex. 31, devient sudominante ; & que la note C de l'ex. 32 est une médiate.

Lorsque plusieurs bémols paroissent à la fois ; celui qui suivant l'ordre de la position des bémols est posé le dernier, accompagne une nouvelle sudominante.

Lorsqu'une note quitte un dièse qui est ou devoit être à la clef, le béquarre qu'elle prend, fait l'effet d'un bémol, & cette note devient soudominante ou sudominante ou médiate. Pour s'en convaincre, il suffit de transposer les trois derniers exemples en un ton qui demande des dieses à la clef. Je n'en transposerai qu'un. Voyez l'ex. 33, qui n'est autre chose que l'ex. 30 transposé en *A mi la* majeur. Le béquarre fait dans cet ex. 33, ce que le bémol fait dans le 30.

Quand plusieurs notes quittent à la fois plusieurs dieses qui sont ou qui devoient être à la clef, il faut voir lequel des dieses effacés par les béquarres étoit le premier suivant l'ordre de la position des dieses. La note qui le quitte devient sudominante. Voyez l'ex. 34. Les notes A & B quittent chacune un dièse ; la note A est un *re*, la note B est un *sol* ; suivant l'ordre des dieses celui du *sol* étoit posé avant celui du *re*. Ainsi la note B est sudominante.

Comme chaque béquarre en retranchant un dièse, fait le même effet qu'un bémol ; les auteurs mettent souvent des bémols à la place des béquarres qui retranchent les dieses. Ces bémols substitués aux béquarres baissent d'un demi-ton les notes, non en les mettant au-dessous de leur ton na-

naturel, mais en les remettant à leur ton naturel, au-dessus duquel elles étoient par les dieses.

Je n'en dirai pas davantage sur les moyens de reconnoître les modes qui paroissent dans le cours d'un chant. La connoissance de l'harmonie répandra des nouvelles lumieres sur ce sujet. On verra en étudiant la Seconde Partie de ce Traité, & en examinant différentes pieces de musique après l'avoir étudiée, qu'il se trouve dans les chants des modes enchainés qu'aucun diese ni aucun bémol n'annoncent; qu'on peut en composant d'une certaine manière la basse d'un air, faire paroître dans cet air un mode qui n'y paroîtroit pas si l'on avoit composé d'une autre manière cette basse; qu'il y a aussi de nouveaux dieses & de nouveaux bémols qui paroissent dans les chants sans annoncer aucun mode nouveau, soit parce que ces dieses ou ces bémols changent seulement la modulation, soit parce qu'ils se trouvent dans des suites de notes qui n'appartiennent à aucun mode; & qu'ainsi ce que j'ai dit dans cet Article sur les notes qui prennent de nouveaux dieses ou de nouveaux bémols, n'est vrai qu'autant que ces notes ne se trouvent point dans un simple changement de modulation, ni dans ces sortes de suites.

La modulation de chaque mode enchainé se reconnoît à la médiate, de même que celle du mode principal.



---



---

## SECONDE PARTIE.

### DE L'HARMONIE.

**L'**HARMONIE est une suite agréable d'accords. On donne néanmoins quelquefois à un accord le nom d'harmonie. On dit, par exemple, l'harmonie de la dominante, au lieu de dire l'accord de la dominante.

L'harmonie n'est pas une invention purement humaine; elle est un effet de la nature & de l'art.

La nature nous offre dans tout corps sonore le premier & le plus parfait de tous les accords, & nous en indique un autre qui ressemble à peu près à ce premier, & qui approche beaucoup de sa perfection. Elle fait plus. Elle nous présente parmi les notes de ces deux accords trois sons, dont elle nous apprend à former une basse fondamentale, qui est la source commune de la mélodie & de l'harmonie.

L'art a tiré de ces accords un grand nombre d'accords de différentes espèces, a multiplié les notes de cette basse, lui a fait faire d'autres mouvemens que ceux que la nature prescrit, & par ces moyens a donné à l'harmonie une variété, qui loin de ternir sa beauté naturelle, la relève & la fait valoir.

Je me propose de faire connoître dans cette Seconde Partie l'harmonie telle que la nature la présente, d'exposer les agrémens que l'art ajoute à sa beauté primitive, de prescrire les diverses manières

res dont il faut l'employer suivant les différentes sortes de morceaux qu'on veut faire, & d'ajouter au détail des règles, certaines connoissances nécessaires à ceux qui s'adonnent à la composition.

Je commencerai par l'exposition de tous les accords qui ne sont formés que deux notes. Car la connoissance de ces accords est nécessaire préalablement à tout ce que je dirai dans la suite. Je découvrirai ensuite l'origine des accords, & les moyens par lesquels l'art les a tirés tous de deux accords primitifs. De-là je passerai à la basse fondamentale, & je ferai voir que sa marche est la source de la mélodie, comme de l'harmonie ou de la succession des accords. Je décrirai les routes de cette basse, & pour le faire avec ordre, je tracerai d'abord les mouvemens qu'elle fait dans un même mode. Je tirerai de ces mouvemens la succession diatonique des notes du mode; je parlerai des intervalles qui se trouvent entre ces notes; & pour les faire connoître parfaitement, j'exposerai en six échelles le rapport des intervalles de trois modes, à qui je donnerai successivement les deux modulations. Je tirerai de ces échelles les preuves de plusieurs propositions importantes de théorie, qui me conduiront à l'exposition du tempérament. Je reviendrai ensuite aux mouvemens de la basse fondamentale, & je dirai quelles routes elle suit dans les changemens de modes, dans les endroits où il n'y a point de modes, & dans certains genres de musique que l'art a imaginés. Enfin, pour ne laisser rien à désirer sur son sujet, je ferai voir qu'on peut sous un même trait de chant lui donner plusieurs marches différentes, & je parlerai de quatre espèces de cadences formées par quatre de ses

mouvements. Après avoir fait connoître exactement la basse fondamentale, je ferai remarquer qu'il y a dans les chants beaucoup de notes qui ne doivent point servir à l'harmonie, & j'apprendrai à les discerner de celles qui peuvent former des accords. Je partagerai ensuite les accords en deux classes, & je les exposerai tous en détail; je ferai plusieurs observations importantes sur leur sujet; je dirai de quelle manière il faut les employer, & en général ce qu'il faut faire pour bien composer un tout harmonieux, c'est-à-dire, une pièce de musique. Après cela je parlerai des parties qui composent les morceaux de musique, premièrement de la basse continue, ensuite des parties supérieures; je donnerai les règles particulières des différentes espèces de morceaux, du duo, du trio, des pièces à quatre ou à plus de parties; j'entrerais même dans un certain détail des choses qui les exécutent, c'est-à-dire, des voix & des instruments; & je terminerai cet Ouvrage par enseigner la manière la plus sçavante de composer un morceau, manière qui consiste dans ce qu'on appelle imitation & fugue.

## CHAPITRE PREMIER.

### *Des accords formés par deux notes.*

**U**N accord est l'union de plusieurs sons qui plaisent entendus en même-tems.

Deux sons suffisent pour former un accord. Mais cet accord n'est qu'une partie d'un accord composé d'un plus grand nombre de sons. C'est pourquoi on divise les accords en accords complets & accords incomplets.

Un *accord complet* est un accord formé de tous les sons qu'on peut faire entendre, tant au-dessus qu'au-dessous d'une note de la basse fondamentale, suivant le caractère de cette note.

Un *accord incomplet* est un accord formé de quelques-uns des sons d'un accord complet.

La définition que je donne des accords complets, peut être obscure pour ceux qui ne connoissent pas encore la basse fondamentale; mais elle deviendra claire pour eux quand ils la connoîtront. Il suffit pour le présent de sçavoir, qu'il y a des accords dont chacun n'est qu'une partie de la totalité d'un autre.

Je parlerai des accords complets dans le Ch. XII.

Il y a des accords incomplets qui ne sont formés que de deux notes, il y en a qui en ont trois, & quelques-uns même qui en ont quatre.

Les accords incomplets formés de deux notes sont ceux de *seconde*, de *seconde superflue*, de *tierce*, de *quarte*, de *triton*, de *fausse-quinte*, de *quinte*, de *quinte superflue*, de *sixte*, de *septième diminuée*, de *septième*, de *neuvième* & de *onzième*.

On verra dans le Chap. XII où je ferai l'énumération des accords complets, que plusieurs de ces accords ont les mêmes noms que des accords incomplets formés de deux notes; qu'il y a, par exemple, un accord complet qu'on appelle accord de *seconde*, qu'il y en a un autre qu'on appelle de *seconde superflue*. Mais cette communauté de nom ne peut point tromper le Lecteur. Il sçait que je ne parle ici que des accords formés de deux notes, & que dans le Chap. XII je parlerai des accords complets.

L'accord de *seconde* est formé par deux notes,

dont l'une est un degré au-dessus de l'autre. Ainsi *ut* & *re* forment un accord de seconde ; *mi* & *fa* en forment un autre. Remarquez qu'il y a l'intervalle d'un ton entre *ut* & *re*, & qu'il n'y a entre *mi* & *fa* que l'intervalle d'un demi-ton majeur. Cette inégalité d'intervalle a fait diviser l'accord incomplet de seconde en accord de *seconde majeure* & accord de *seconde mineure*. Quand il y a un ton entre les deux notes, la seconde est majeure : elle est mineure, quand il n'y a qu'un demi-ton majeur entr'elles. Cette division n'a pas lieu par rapport à l'accord complet de *seconde*.

L'accord de *seconde superflue* est formé par deux notes, entre lesquelles se trouve un intervalle d'un ton & d'un demi-ton mineur. Ainsi *fa* & *sol* ✕ forment un accord de seconde superflue.

L'accord de *tierce* est formé par deux notes, dont l'une est deux degrés au-dessus de l'autre. Ainsi *ut* & *mi* forment un accord de tierce ; *re* & *fa* en forment un autre. L'accord de tierce se divise en accord de tierce majeure & accord de tierce mineure.

L'accord de *tierce majeure* est formé par deux notes, entre lesquelles il y a un intervalle de deux tons. Tel est l'accord *ut mi*.

L'accord de *tierce mineure* est formé par deux notes, entre lesquelles il y a un intervalle d'un ton & d'un demi-ton majeur. Tel est l'accord *re fa*.

L'accord de *quarte* est formé par deux notes, entre lesquelles se trouve un intervalle de deux tons & d'un demi-ton majeur. Ainsi *ut* & *fa* forment cet accord.

L'accord de *triton*, qu'on appelle aussi accord de *quarte superflue*, est formé par deux notes, entre

lesquelles se trouve un intervalle de trois tons. *Ut & fa* ✕ forment cet accord.

L'accord de *fausse-quinte* est formé par deux notes entre lesquelles se trouve un intervalle de deux tons & de deux demi-ton majeurs. *Si & fa* forment cet accord.

L'accord de *quinte* est formé par deux notes, entre lesquelles se trouve un intervalle de trois tons & d'un demi-ton majeur. *Ut & sol* forment cet accord.

L'accord de *quinte superflue* est formé par deux notes, entre lesquelles se trouve un intervalle de quatre tons. *Ut & sol* ✕ forment cet accord.

L'accord de *fixte* est formé par deux notes, dont l'une est cinq degrés au-dessus de l'autre. Ainsi *ut & la* forment un accord de fixte; *mi & ut* en forment un autre. L'accord de fixte se divise en accord de fixte majeure & accord de fixte mineure.

L'accord de *fixte majeure* est formé par deux notes, entre lesquelles il y a un intervalle de quatre tons & d'un demi-ton majeur. Tel est l'accord *ut la*.

L'accord de *fixte mineure* est formé par deux notes, entre lesquelles il y a un intervalle de trois tons & de deux demi-tons majeurs. Tel est l'accord *mi ut*.

L'accord de *septième diminuée* est formé par deux notes, entre lesquelles se trouve un intervalle de trois tons & de trois demi-tons majeurs. Ainsi *ut ✕ & si ♯* forment cet accord.

L'accord de *septième* est formé par deux notes, dont l'une est six degrés au-dessus de l'autre. Ainsi *ut & si*, *re & ut* forment des accords de septième. L'accord de septième se divise en accord de septième majeure & accord de septième mineure.

L'accord de *septième majeure* est formé par deux

notes ; entre lesquelles il y a un intervalle de cinq tons & d'un demi-ton majeur. Tel est l'accord *ut si*.

L'accord de *septième mineure* est formé par deux notes, entre lesquelles il y a un intervalle de quatre tons & de deux demi-tons majeurs. Tel est l'accord *re ut*.

L'accord de *septième majeure* s'appelle accord de *septième superflue*, lorsqu'il est formé par une tonique & par une note sensible.

L'accord de *neuvième* est formé par deux notes, dont l'une est huit degrés au-dessus de l'autre. Ainsi *ut* & l'octave de *re* forment un accord de neuvième, *mi* & l'octave de *fa* en forment un autre.

L'accord de *onzième*, qu'on appelle aussi accord de *quarte dissonnante*, est formé par deux notes, dont l'une est dix degrés au-dessus de l'autre. Ainsi *ut* & l'octave de *fa* forment un accord de onzième.

Les octaves de la seconde superflue, de la tierce, du triton, de la fausse-quinte, de la quinte, de la quinte superflue, de la septième diminuée & de la septième, prises au-dessus, sont regardées comme les notes dont elles sont les octaves. Ainsi *ut* & *mi* forment toujours un accord de tierce, soit que *mi* se trouve élevé de deux degrés seulement au-dessus d'*ut*, soit que *mi* se trouve élevé de neuf degrés au-dessus de cette note, auquel cas on l'appelle dixième, soit même qu'il soit l'octave ou la double octave de la dixième. *Ut* & *fa* ✕ forment toujours un accord de triton, *ut* ✕ & *sol* un accord de fausse-quinte, *ut* & *sol* un accord de quinte, *ut* & *sol* ✕ un accord de quinte superflue, *ut* & *la* un accord de sixte, *ut* ✕ & *si* † un accord de septième diminuée, *ut* & *si* un accord de septième, à telle distance que les deux notes soient

Pune de l'autre, pourvu que le *fa* ♯, le *sol*, le *sol* ♯, le *la*, le *si* ♮ & le *si* naturel, soient chacun au-dessus de la note avec laquelle il forme un accord.

Les octaves de la seconde & de la quarte sont regardées tantôt comme la seconde & la quarte, & tantôt comme la neuvième & la onzième. Ainsi *ut* & l'octave de *re* forment tantôt un accord de seconde & tantôt un accord de neuvième; *ut* & l'octave de *fa* forment tantôt un accord de quarte & tantôt un accord de onzième. La basse fondamentale fait discerner, comme on le verra dans la suite, quels accords ces notes forment dans les différens endroits où elles paroissent en même-tems.

Plusieurs accords sont, comme on le verra aussi, des renversemens d'autres accords. L'accord de seconde est le renversement de celui de septième, l'accord de quarte est le renversement de celui de quinte, l'accord de triton est le renversement de celui de fausse-quinte, l'accord de sixte est le renversement de celui de tierce.

La plupart des accords choquent par eux-mêmes & ne plaisent que par le moyen de certaines précautions, dont je parlerai lorsqu'il en sera tems.

J'observerai ici qu'une note ne peut pas former un accord avec toute autre note. Une note naturelle ne peut pas former un accord avec une note de même nom portant un dièse, ni avec une note de même nom portant un bémol. Par exemple *ut* ne peut jamais former un accord avec *ut* ♯, soit qu'*ut* ♯ ne forme avec *ut* qu'un intervalle d'un demi-ton mineur, soit qu'il se trouve un demi-ton au-dessus de l'octave d'*ut* & forme avec lui un intervalle qu'on appelle d'octave superflue, soit qu'il se trouve au-dessous d'*ut* & forme avec lui un intervalle

qu'on appelle d'octave diminuée. De même *fi* ♯ ne peut point s'accorder avec *fi* ♮. Deux notes entre lesquelles il y a un intervalle de deux demi-tons majeurs, qu'on appelle intervalle de tierce diminuée, ni deux notes entre lesquelles il y a un intervalle d'un ton & de deux demi-tons majeurs, qu'on appelle intervalle de quarte diminuée, ne s'accordent jamais. Ainsi *ut* ✕ ne peut point former un accord avec *mi* ♮ ni avec *fa*, quand *mi* ♮ & *fa* sont au-dessus de lui.

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

### *De l'origine des accords.*

**T**OUS les accords viennent de deux accords dont l'un est rendu par les corps sonores lorsqu'ils résonnent, & l'autre est indiqué par un effet qu'un corps sonore en résonnant produit sur d'autres corps sonores, qui, s'ils résonnoient feroient entendre les notes de cet accord indiqué. Je parlerai séparément de ces deux accords primitifs; j'exposerai ensuite les moyens par lesquels l'art en a tiré tous les autres accords.

### ARTICLE PREMIER.

#### *De l'accord rendu par les corps sonores lorsqu'ils résonnent.*

Un corps sonore, lorsqu'il résonne, rend en même-tems plusieurs sons. L'un d'eux est beaucoup plus fort que les autres, & le seul qu'on entende  
pour

pour l'ordinaire : on l'appelle *fondamental*. Les autres sont l'octave, la douzième, la double octave & la dix-septième majeure au-dessus de ce premier son : on les appelle *harmoniques*. Ainsi la plus grosse corde d'un violoncelle, lorsqu'elle résonne, rend non-seulement un *ut*, mais encore plusieurs autres *ut* qui sont les octaves du premier, un *sol* qui est l'octave de sa quinte, & un *mi* qui est la double octave de sa tierce majeure. Cette vérité est prouvée par plusieurs expériences qu'on peut lire vers le commencement du *Traité de la génération harmonique*, par M. Rameau.

Comment la nature produit-elle cet effet admirable ? Par quel moyen joint-elle au son fondamental les sons harmoniques ? Pour répondre à cette question, il faut exposer ce que c'est que le son en général, comment il est produit par le corps sonore, & comment il est transmis à l'oreille, d'où il passe dans l'ame.

Le son en général est dans l'ame un sentiment ; dans le corps sonore, dans l'air & dans l'oreille c'est un mouvement qui consiste en des vibrations ou secousses successives.

Quand on compare des sons de toute espèce les uns aux autres, on y remarque entr'autres différences ces deux-ci, 1<sup>o</sup>. qu'ils sont les uns par rapport aux autres plus hauts ou plus bas, 2<sup>o</sup> qu'ils sont plus foibles les uns que les autres.

Plus les vibrations qui forment un son se succèdent avec rapidité, plus ce son est aigu ; plus elles sont violentes, plus ce son est fort. C'est la fréquence des vibrations qui fait la hauteur d'un son, c'est leur force qui fait sa force.

Ainsi l'on conçoit qu'un corps sonore, lorsqu'il

résonne, forme pendant un certain tems un certain nombre de vibrations, que ce nombre est toujours le même dans le même espace de tems, lors même que le son s'affoiblit, parce que l'affoiblissement du son vient de ce que les vibrations du corps sonore sont moins fortes, & non de ce qu'elles sont moins fréquentes.

Le mouvement du corps sonore se communique à l'air, & par le moyen de l'air à des fibres qui tapissent la conque de l'oreille. L'air & les fibres de l'organe font des vibrations ni plus ni moins fréquentes que celles du corps sonore.

Lorsque quatre corps sonores forment un accord, par exemple, l'accord *ut mi sol ut*, composé d'un *ut*, de sa tierce, de sa quinte & de son octave; chacun de ces corps fait dans un tems limité un nombre de vibrations qui lui est particulier, & qui forme son ton. Pendant que celui qui rend *ut* fait quatre vibrations, celui qui rend *mi* en fait cinq, celui qui rend *sol* en fait six, & celui qui rend l'octave d'*ut* en fait huit.

Chacun de ces corps sonores communique son mouvement à l'air, qui fait dans le même tems le même nombre de vibrations que fait ce corps sonore. Mais l'air peut-il faire en même tems quatre, cinq, six & huit vibrations?

M. de Mairan de l'Académie des Sciences, a trouvé une solution très-ingénieuse à cette difficulté. Il suppose l'air divisé en une infinité d'espèces de particules, dont chacune est capable d'un son particulier. Cette supposition admise, il est aisé de concevoir que quand plusieurs corps sonores en mouvement agitent l'air, chacun d'eux ébranle en particulier les petites parties d'air capa-

bles de transmettre à l'oreille le son qu'il rend, & que les différens nombres de vibrations que l'air fait en même-tems ne sont pas faits tous par toutes les parties de l'air agité, mais que chacun de ces nombres de vibrations est fait par une certaine espèce de particules; que, par exemple, le corps sonore qui rend *ut* ébranle les particules qui peuvent rendre ce son, & qu'elles font en même-tems le même nombre de vibrations que fait ce corps; que celui qui rend *mi* en ébranle d'autres, & qu'il en est ainsi du corps sonore qui rend *sol* & de celui qui rend l'octave d'*ut*.

Quand je dis que chacun de ces corps sonores ébranle les particules d'air capables de rendre son ton; je ne veux pas dire qu'il n'ébranle qu'elles, mais seulement qu'il les ébranle plus fortement que d'autres particules. Car, comme je l'ai dit au commencement de cet Article, un corps sonore, lorsqu'il résonne, rend plusieurs sons, un son fondamental & des harmoniques. Ainsi chacun des quatre corps sonores dont nous parlons, rend plusieurs sons. Or suivant la supposition de M. de Mairan plusieurs sons ne peuvent être rendus par la même espèce de particules d'air. Chacun de ces quatre corps sonores n'ébranle donc pas seulement les particules d'air capables de rendre son ton, mais encore celles qui peuvent rendre ses sons harmoniques.

La supposition de M. de Mairan, après avoir fait concevoir comment l'air peut rendre en même-tems plusieurs sons divers, me fournit, comme l'on voit, la réponse à la question que j'ai proposée vers le commencement de cet Article. Par quel moyen la nature joint-elle au son fondamental de

chaque corps sonore les sons appellés harmoniques? C'est par le moyen des particules d'air capables de rendre ces sons, lesquelles sont ébranlées par le corps sonore, en même-tems que celles qui rendent le son fondamental.

Mais combien chacune de ces particules d'air forme-t-elle de vibrations? Chaque corps sonore n'a-t-il point d'autres harmoniques que ceux que j'ai nommés? Les harmoniques d'un corps sonore ne sont-ils formés que par les particules d'air? Je vais répondre à ces trois questions.

Pendant que le corps sonore fait une vibration, les particules d'air qui rendent l'octave du son fondamental en font deux, celles qui rendent la douzième en font trois, celles qui rendent la double octave en font quatre, & celles qui rendent la dix-septième majeure en font cinq.

Ces harmoniques sont les seuls qu'on entend avec quelque facilité, quand on fait les expériences rapportées par M. Rameau. Il y en a trois autres qu'on peut entendre, mais avec plus de peine. Ces harmoniques sont 1<sup>o</sup> l'octave de la douzième; 2<sup>o</sup> un son qui n'est ni la vingtième ni la vingt & unième, mais qui est entre l'une & l'autre, & qui, suivant le rapport de M. Rameau qui l'a distingué, ne paroît que comme un son perdu; 3<sup>o</sup> la triple octave du son fondamental. Les particules d'air qui rendent l'octave de la douzième font six vibrations, celles qui rendent le son mitoyen entre la vingtième & la vingt & unième en font sept, celles qui rendent la triple octave du son fondamental en font huit, pendant que le corps sonore en fait une. On n'entend rien au-dessus de la triple octave. Ce n'est pas qu'il ne puisse y avoir des particu-

les d'air qui rendent des sons plus aigus. Mais ces sons, lorsqu'ils existent, sont trop foibles pour être entendus, & l'on ne compte que sept harmoniques, parce qu'on n'en apperçoit que sept. Moins les sons harmoniques sont aigus, moins ils sont foibles. C'est pour cela qu'on entend avec plus de facilité les quatre qui sont plus bas que les autres.

Les particules d'air mises en mouvement par un corps sonore agissent, ou, pour mieux dire, réagissent sur lui. Celles qui rendent les harmoniques, ne peuvent agir sur sa totalité, mais elles agissent sur celles de ses parties, qui agitées séparément peuvent rendre les mêmes sons que ces particules d'air forment. Je prends pour exemple la grosse corde d'un violoncelle qui donne un *ut*. Si l'on faisoit résonner séparément une moitié de cette corde, cette moitié rendroit l'octave au-dessus de cet *ut*; si l'on n'en faisoit résonner qu'un tiers, ce tiers rendroit la douzième: un quart de cette corde rendroit la double octave, un cinquième rendroit la dix-septième majeure. Lorsqu'on fait résonner toute la corde, les particules d'air qui rendent l'octave, agitent les moitiés de la corde, & leur font rendre l'octave du son fondamental; les particules d'air qui rendent la douzième, agitent les tiers de la corde, & leur font rendre la douzième; les particules d'air qui rendent les autres sons harmoniques, agitent de même les portions de la corde qui peuvent rendre ces sons, & les leur font rendre effectivement.

Toutes ces espèces de particules d'air font sur les corps voisins qui sont à leur unisson, la même impression qu'elles font sur les parties du corps sonore. Ainsi lorsqu'un corps sonore résonne, s'il se

trouvoit dans son voisinage deux autres corps sonores accordés, l'un à la douzième, l'autre à la dix-septième majeure au-dessus du son fondamental de ce corps qui résonne; les particules d'air qui rendent cette douzième & celles qui rendent cette dix-septième majeure, feroient résonner ces deux corps voisins.

Entre les sons harmoniques que l'on entend avec le plus de facilité, ce ne sont pas les plus forts qu'on distingue le mieux. On confond souvent l'octave avec le son fondamental, & la double octave avec l'octave simple ou même avec le son fondamental. Deux sons qui sont à l'octave l'un de l'autre se ressemblent beaucoup, & paroissent souvent être à l'unisson; & quand l'un des deux est beaucoup plus fort que l'autre, il faut une grande attention pour distinguer le foible d'avec le fort. On ne confond pas de même la douzième & la dix-septième majeure avec le son fondamental. On peut bien prendre & l'on prend effectivement quelquefois la douzième pour la quinte, & la dix-septième pour l'octave de de la tierce ou même pour la tierce; mais on ne les prend jamais pour le son fondamental, ni pour les octaves de ce son, parce qu'elles ne lui ressemblent point. Ainsi des quatre sons harmoniques que l'on entend le plus facilement, la douzième & la dix-septième majeure sont ceux qu'on distingue le mieux: ils sont même souvent les seuls qu'on apperçoive.

Ces deux sons harmoniques qu'on distingue le mieux, forment avec le son fondamental le plus parfait de tous les accords: on l'appelle *accord parfait majeur*. Voyez l'ex. 1. J'ai indiqué dans cet exemple les octaves par des guidons, & je ne les

si point écrites, parce que l'accord est complet sans elles. Car les octaves sont regardées dans l'harmonie comme les sons ou comme la répétition des sons dont elles sont les octaves, & les accords ont sans elles tous les sons qu'il leur faut pour être complets. Les chiffres marquent les différens nombres de vibrations que les particules d'air, le corps sonore & ses parties font dans le même espace de tems pour former les sons qui composent l'accord.

ARTICLE II.

*De l'accord indiqué par un effet de la résonnance des corps sonores.*

Les particules d'air qui rendent le son de la totalité d'un corps sonore, font un effet singulier sur les corps voisins capables de rendre la douzième & la dix-septième majeure au-dessous de leur son. Si l'on accorde avec un corps sonore deux autres corps sonores, l'un à la douzième, l'autre à la dix-septième majeure au-dessous de ce premier; dès qu'on fera résonner le premier, les deux autres frémiront & se diviseront en parties égales, celui qui est à la douzième en trois, celui qui est à la dix-septième en cinq. Par exemple, si l'on accorde ensemble trois cordes de manière qu'une rende un *ut*, une autre rende un *fa* douzième au-dessous de cet *ut*, & la troisième un *la* dix-septième majeure au-dessous du même *ut*; dès qu'on fera résonner celle qui rend *ut*, les deux autres, sans qu'on y touche, frémiront. Elles ne rendront aucun son, du moins qu'on puisse distinguer; elles ne frémiront pas dans leur totalité; mais celle qui

rendroit *fa*, si on la faisoit résonner, se divisera en trois parties égales; celle qui rendroit *la*  $\frac{1}{2}$ , se divisera en cinq parties égales, & chacune de ces parties frémitra. *Voyez la figure gravée après le premier exemple.* J'ai désigné les cordes par les sons qu'elles peuvent rendre. La corde *fa* forme trois ventres, la corde *la*  $\frac{1}{2}$  en forme cinq. J'ai mis un chiffre dans chaque ventre. Les ventres ont entr'eux des points qui demeurent fixes comme les extrémités. J'ai marqué par des lettres ces points & ces extrémités. Ainsi les endroits A, B, C, D de la corde *fa*, & les endroits A, B, C, D, E, F de la corde *la*  $\frac{1}{2}$ , sont immobiles, pendant que ce qui est entr'eux frémit.

Quand j'ai dit que dès qu'on fera résonner la corde *ut*, les cordes *fa* & *la*  $\frac{1}{2}$  en frémissant ne rendront aucun son; j'ai ajouté: *du moins qu'on puisse distinguer*; parce que je ne puis concevoir qu'une corde capable de rendre un son frémitse sans résonner. Les vibrations d'un corps sonore forment toujours un son. Une corde en frémissant forme des vibrations: son frémitsement est une suite de petites secousses. Je crois donc que dès que la corde *ut* résonnera, les deux autres cordes résonneront aussi. Mais on ne distinguera point leur son, parce qu'elles ne rendront qu'un foible unisson de la corde *ut*, & qu'un foible unisson d'un son fort se confond avec ce son, de manière qu'il est impossible de le distinguer. Si l'on demande pourquoi elles ne rendront que cet unisson: en voici la preuve. Ces cordes ne frémitront & par conséquent ne résonneront qu'en se divisant, la corde *fa* en trois, & la corde *la*  $\frac{1}{2}$  en cinq. La corde *fa* ne rendra par conséquent que le son de ses tiers: ce sont ses tiers qui

resonneront. La corde *la* ♯ ne rendra que le son de ses cinquièmes : ce sont ses cinquièmes qui résonneront. Le son des tiers d'une corde est la douzième au-dessus du son que rend la corde entière. Le son des tiers de la corde *fa* est la douzième au-dessus de *fa* rendu par la totalité de la corde. Le son des cinquièmes d'une corde est la dix-septième majeure au-dessus du son que rend la corde entière. Le son des cinquièmes de la corde *la* ♯ est la dix-septième majeure au-dessus de *la* ♯ rendu par la totalité de la corde. Or la douzième au-dessus de ce *fa* & la dix-septième majeure au-dessus de ce *la* ♯ sont l'unisson de l'*ut* que rend la corde *ut*, puisque le son de la totalité de la corde *fa* est douzième, & celui de la totalité de la corde *la* ♯ est dix-septième majeure au-dessous de cet *ut*. Les cordes *fa* & *la* ♯ ne rendront donc que l'unisson de la corde *ut*, qui en résonnant les fera frémir & résonner dans leurs parties.

Il résulte de ceci que la corde *ut* en résonnant ne forme point d'accord avec les cordes *fa* & *la* ♯, puisque ces cordes, si elles résonnent, comme je le crois, ne rendent que l'unisson de la première. Mais si l'on faisoit résonner les trois cordes dans leur totalité, elles formeroient un accord qu'on appelle de sixte. Voyez l'exemple 2.

Si à la place du *la* ♯ qui est la note la plus basse de cet accord, on mettoit son octave; on formeroit un autre accord, qu'on appelle accord parfait mineur. Voyez l'ex. 3. Ce dernier accord est composé des mêmes notes que l'accord précédent. Il est vrai qu'on y voit un *la* ♯ qui est l'octave du *la* ♯ de l'ex. 2.; mais ces deux *la* ♯ doivent être regardés

dés comme une même note. Car les octaves d'une note ne sont que des répétitions de cette note, qu'on met tantôt plus haut & tantôt plus bas.

L'accord parfait mineur ressemble beaucoup à l'accord parfait majeur, & s'appelle comme lui *accord parfait*. Il n'est pas produit par un corps sonore; mais il est du moins indiqué par le frémissement qu'un corps sonore, lorsqu'il résonne, excite dans les corps voisins, qui, s'ils résonnoient dans leur totalité, rendroient deux notes dont on pourroit former cet accord, en les joignant au son fondamental du corps sonore qui résonne, & portant l'une des deux un octave plus haut qu'elle ne seroit rendue.

Le *fa* & le *la* ♯ placés comme ils le sont dans le deuxième exemple, peuvent s'appeller, mais improprement, harmoniques d'*ut*. Je dis *improprement*. Car il n'y a de vrais harmoniques que ceux que le corps sonore fait entendre. On ne peut appeller harmoniques ce *fa* & ce *la* ♯, que parce que la corde *ut* fait frémir, &, comme je le crois, résonner les cordes *fa* & *la* ♯, qui rendent alors l'unisson d'*ut* qu'on n'entend point, & qui rendroient *fa* & *la* ♯, si elles résonnoient dans leur totalité.

M. d'Alembert dans la Première Édition de ses *Éléments de Musique théorique & pratique*, avoit parlé de cette expérience qui indique l'accord parfait mineur, c'est-à-dire, de ce frémissement que la résonnance d'un corps sonore excite en deux corps voisins accordés l'un à la douzième, l'autre à la dix-septième majeure au-dessous; & en avoit tiré l'origine du mode mineur, que j'appelle modulation mineure, comme il avoit tiré de la réso-

nance des corps sonores qui donne l'accord parfait majeur, le mode majeur, que j'appelle modulation majeure ; parce que c'est de la différence des deux accords, parfaits que viennent les deux modulations. Dans la nouvelle édition de cet Ouvrage il donne une autre origine à la modulation mineure, & veut que l'accord parfait mineur nous soit dicté par la nature, indépendamment de cette expérience dont il avoit déduit d'abord avec M. Rameau cette modulation. La tierce mineure d'un son fait résonner la double octave de la quinte de ce son. Par exemple, *mi* ♯ qui est la tierce mineure d'*ut*, fait résonner comme dix-septième majeure *sol* double octave du *sol* qui est quinte d'*ut*. Le *sol* quinte d'*ut* & tierce majeure de *mi* ♯, est regardé comme le *sol* qui est douzième d'*ut*, & comme ce *sol* dix-septième majeure de *mi* ♯, que cette note-ci fait résonner. Les notes qui sont à l'octave ou à la double octave l'une de l'autre, sont regardées comme une même note, Le *sol* quinte d'*ut* est par-conséquent regardé comme harmonique d'*ut* & de *mi* ♯. D'où il suit que ces deux notes ont un harmonique commun. M. d'Alembert en conclut que les notes *ut*, *mi* ♯, *sol* forment un accord dicté par la nature, & par conséquent que l'accord parfait mineur est naturel. » Ce  
 » nouvel arrangement *ut*, *mi* ♯, *sol*, dit-il pages  
 » 22 & 23, dans lequel les sons *ut* & *mi* ♯ font  
 » l'un & l'autre résonner *sol*, sans que *ut* fasse ré-  
 » sonner *mi* ♯, n'est pas à la vérité aussi parfait  
 » que le premier arrangement *ut*, *mi*, *sol* ; parce  
 » que dans celui-ci les deux sons *mi* & *sol* sont l'un  
 » & l'autre engendrés par le son principal *ut*, au  
 » lieu que dans l'autre le son *mi* ♯ n'est pas en-

» gendré par le son *ut* : mais cet arrangement *ut*,  
 » *mi* ♯, *sol*, est aussi dicté par la nature, quoique  
 » moins immédiatement que le premier; & en  
 » effet l'expérience prouve que l'oreille s'en ac-  
 » commode à peu près aussi-bien.

### ARTICLE III.

*Des moyens par lesquels l'art a tiré des deux accords  
 primitifs tous les autres accords:*

L'accord parfait majeur & l'accord parfait mineur sont les deux sources d'où dérivent tous les autres accords. Et comme l'un se trouve dans la résonance des corps sonores, & que le frémissément qui indique l'autre est occasionné par cette résonance; on peut dire que le corps sonore en général est la source de tous les accords & le principe de toute harmonie.

Tout corps sonore est harmonieux. L'harmonie qu'il fait entendre est la plus parfaite & la plus pure. Il nous offre même les notes qui la composent, placées dans les distances les plus agréables à l'oreille. Car l'accord parfait majeur n'est jamais si brillant, que quand les deux notes les plus hautes sont, l'une la douzième, l'autre la dix-septième majeure de la note la plus basse, comme dans l'ex. 1.

On peut néanmoins, sans changer la nature de l'accord, rapprocher les notes qui le forment. Ainsi de l'accord *ut sol mi*, tel qu'il est dans le premier exemple, l'art a fait l'accord *ut mi sol* composé d'un *ut* de sa tierce & de sa quinte. Voyez l'ex. 4. Ces deux accords sont le même: ils sont tous deux l'accord parfait majeur. Il est vrai qu'on voit dans

le dernier une tierce au lieu d'une dix-septième, & une quinte au lieu d'une douzième : mais dans l'harmonie la dix-septième est regardée comme la tierce, on lui donne même ordinairement le nom de tierce ; la douzième est regardée comme la quinte, & on lui donne ce dernier nom. Quand les notes de l'accord parfait majeur sont rapprochées, il se trouve composé de deux accords, l'un de tierce majeure, & l'autre de tierce mineure. Dans l'ex. 4 *ut* & *mi* forment le premier de ces accords, *mi* & *sol* forment le second.

Ce que l'art a fait par rapport à l'accord parfait majeur, il l'a fait aussi par rapport à l'accord parfait mineur, en rapprochant les notes de ce dernier accord. Voyez l'ex. 5. L'accord parfait mineur se trouve alors composé, comme l'accord parfait majeur, de deux accords, l'un de tierce majeure, l'autre de tierce mineure. Dans l'ex. 5 *fa* & *la* ♯ forment un accord de tierce mineure ; *la* ♯ & *ut* en forment un de tierce majeure. La différence des deux accords parfaits, consiste en ce que dans l'accord parfait majeur, l'accord de tierce majeure est au-dessous de celui de tierce mineure ; & que dans l'accord parfait mineur, l'accord de tierce mineure est au-dessous de celui de tierce majeure.

L'art en dérangeant seulement les notes de l'accord parfait majeur, c'est-à-dire, en mettant pour la plus basse, celle qui dans cet accord est la tierce ou celle qui est la quinte, en a tiré deux autres accords, dont l'un s'appelle accord de sixte, & l'autre est nommé accord de sixte-quarte. Le dérangement par lequel l'une des notes supérieures d'un accord devient la plus basse, s'appelle *renversement* ; les accords produits par le renverse-

ment s'appellent *renversés*, les autres s'appellent *directs*.

L'art par le même moyen, c'est-à-dire, par le renversement, a tiré de l'accord parfait mineur, deux autres accords appelés comme ceux qui viennent de l'accord parfait majeur, l'un accord de sixte, & l'autre accord de sixte quarte.

L'art a formé une nouvelle espèce d'accords qu'on appelle de septième, en ajoutant à l'accord parfait, soit majeur soit mineur, une nouvelle note, qui forme un troisième accord de tierce sur les deux qui composent l'accord parfait. Le renversement de cette espèce d'accord en a produit plusieurs autres.

L'art a formé un nouvel accord, en ajoutant au-dessous des deux accords de tierce qui composent l'accord parfait, une note qui forme un troisième accord de tierce. Ce nouvel accord est aussi un accord de septième.

L'art a formé encore deux autres accords, l'un en ajoutant aux trois tierces qui composent la première espèce d'accords de septième, une nouvelle tierce; l'autre en leur ajoutant une quinte: ces additions se font en dessous. Le premier est nommé accord de neuvième, le second s'appelle accord de onzième ou de quarte dissonante: ils ne se renversent pas.

L'art, en unissant deux accords de septième, & retranchant une note de chacun, en a formé un accord qu'on appelle de septième diminuée. Le renversement de cet accord en a produit plusieurs autres.

Enfin l'art, en ajoutant une septième au-dessous de ce dernier accord, en a formé un accord qu'on

appelle de septième superflue avec la sixte mineure : cet accord ne se renverse pas.

Je donnerai dans le Chapitre XII un détail exact des accords. Ainsi, après avoir montré dans cet Article qu'ils viennent tous de l'accord parfait, je me contenterai pour le présent de remarquer au sujet des accords directs, que de telle manière qu'on arrange les notes supérieures d'un accord, cet accord reste toujours le même, & que le renversement d'un accord ne vient jamais que de la note qu'on met à la basse. On a vu que l'accord *ut sol mi* de l'ex. 1, est le même que l'accord *ut mi sol* de l'ex. 4. On verra dans le Chapitre suivant un accord de septième formé par les notes *sol si re fa*. De telle manière qu'on arrange les notes *si re fa*, pourvu que *sol* reste dans la basse, l'accord est toujours le même. Ainsi *sol re fa si*, *sol fa si re*, *sol re si fa* font un accord direct, qui est le même que l'accord *sol si re fa*.

---

### CHAPITRE III.

*De la Basse fondamentale, & de sa marche dans un même mode.*

**L**A Basse fondamentale est une basse qui ne porte jamais au-dessus de soi que l'accord parfait, l'accord de septième, & un accord composé d'un accord parfait & d'une sixte ajoutée à cet accord. Elle n'est par conséquent formée que des notes les plus basses de ces accords. Le dernier de ces trois accords ne vient pas immédiatement de l'accord parfait, mais de l'accord de septième que l'art 2

formé, en ajoutant aux notes de l'accord parfait une note qui forme un troisième accord de tierce, sous les deux accords de tierce dont l'accord parfait est composé.

La basse fondamentale est différente de la basse continue; excepté en certains endroits. Elle est la basse de la basse continue. Elle réduit les accords que porte celle-ci à l'accord parfait, à l'accord de septième, & à un accord qu'on appelle de sixte-quinze. Elle ne s'exécute point. L'on ne doit la faire que pour se guider dans la composition de ses ouvrages, ou pour servir de preuve aux ouvrages déjà composés.

Elle est la source de la mélodie ou du chant, & de l'harmonie ou de la succession des accords; la source de la mélodie, parce qu'elle nous dirige dans la production des chants, qui sont tous formés de ses notes & des notes de ses accords; la source de l'harmonie, parce que la succession de tous les accords qu'on employe dans les pièces de musique, dépend de la succession des accords de cette basse.

Les accords de la B. F. s'appellent fondamentaux. Leur succession vient de la succession des notes de cette basse; car chacun de ses accords est affecté à <sup>certaine</sup> une de ses notes.

Pour faire connoître cette basse, je dirai de quelles notes elle peut être composée, & comment ses notes peuvent succéder les unes aux autres; ou, ce qui est la même chose, je tracerai ses différentes routes. Je commencerai par les mouvements qu'elle peut faire dans un même mode.

La B. F. d'un mode n'est composée naturellement que de trois notes, de la tonique, de la dominante & de la soudominante de ce mode, c'est-à-dire,

à-dire, de la tonique, d'un de ses harmoniques en-dessus & d'un de ses harmoniques en-dessous. La B. F. du mode d'*ut* n'est composée que d'*ut*, de *sol* douzième au-dessus & de *fa* douzième au-dessous de cet *ut*. Il est vrai qu'on peut à la place de ces douzièmes employer leurs octaves, & je les employerai moi-même; mais ces octaves représentent ces douzièmes, & tiennent leurs places. Il suit de là que la résonance d'un corps sonore nous offre deux des trois notes de la B. F. naturelle d'un mode, & nous indique la troisième. En effet, un corps sonore qui rend *ut*, nous offre *ut* & *sol*, & nous indique *fa*.

La B. F. d'un mode ne peut donc en partant de la tonique, aller qu'à la dominante ou qu'à la soudominante. Elle ne peut pas aller de la dominante à la soudominante, ni de la soudominante à la dominante. Quand elle a passé de la tonique à l'une de ces deux notes, il faut qu'elle revienne à la tonique. Le mode de *C sol ut* naturel ou majeur nous fournira des exemples des mouvemens de la B. F. dans les modes majeurs. Cette basse ne peut dans ce mode faire d'autres mouvemens que ceux-ci *ut sol ut fa ut sol ut*. Voyez l'ex. 6. La douzième au-dessus & la douzième au-dessous d'*ut* y sont marquées par des guidons. J'ai mis à leurs places tantôt leurs octaves & tantôt leurs doubles octaves. Au commencement de l'exemple, la basse monte de quinte pour aller d'*ut* à *sol*; à la fin de l'exemple, pour aller d'*ut* à *sol*, elle descend de quarte; ces deux mouvemens, c'est-à-dire, celui de quinte en montant & celui de quarte en descendant, sont regardés dans la B. F. comme le même mouvement. Au commencement de l'exemple la basse descend

de quinte pour aller d'*ut* à *fa* ; au milieu de l'exemple, pour aller d'*ut* à *fa*, elle monte de quarte: ces deux mouvemens, c'est-à-dire, celui de quinte en descendant & celui de quarte en montant, sont regardés comme un même mouvement dans cette basse. Quand elle va d'*ut* à *sol*, elle fait un mouvement différent de celui qu'elle fait en allant d'*ut* à *fa*, & ces deux mouvemens ne sont point regardés comme un même mouvement. Mais qu'elle monte de quinte ou qu'elle descende de quarte en allant d'*ut* à *sol*, elle fait le même mouvement, ou, si l'on veut, deux mouvemens qui sont regardés comme le même. Ainsi la B. F. d'un mode ne peut faire naturellement que deux mouvemens, celui de quinte en montant ou de quarte en descendant, & celui de quinte en descendant ou de quarte en montant.

Je ferai à cette occasion une remarque qu'il est important de bien retenir. La B. F. comme on le verra dans la suite, peut faire toute sorte de mouvemens. Or le mouvement de seconde en montant est pour elle le même que celui de septième en descendant, le mouvement de tierce en montant est le même que celui de sixte en descendant, celui de sixte en montant est le même que celui de tierce en descendant, & celui de septième en montant le même que celui de seconde en descendant. Bien plus monter de tierce ou de dixième, c'est pour elle la même chose. Monter de quarte, monter de onzième, descendre de quinte, descendre de douzième, ces quatre mouvemens sont le même pour elle. En un mot, quand la B. F. doit aller d'une note à une autre, par exemple, d'*ut* à *fa*; qu'elle monte ou qu'elle descende, qu'elle

parcours un intervalle plus ou moins grand, c'est pour elle le même mouvement.

La B. F. engendre la mélodie. La B. F. naturelle d'un mode n'offre que trois notes & deux mouvemens. Par conséquent trois notes & deux mouvemens doivent engendrer tous les chants naturels de ce mode. La voix forme un chant bien simple & bien naturel, lorsqu'elle parcourt les degrés successifs d'un mode. Voyons comment les trois notes de la B. F. de ce mode & ses deux mouvemens, peuvent produire ce chant; comment les trois notes *ut*, *sol* & *fa*, & les deux mouvemens, celui de quinte en montant ou de quarte en descendant, & celui de quinte en descendant ou de quarte en montant, produisent un chant qui s'éleve peu à peu en parcourant les degrés successifs du mode d'*ut*. Voyez l'ex. 7. Chacune des notes qui en compose la basse engendre la note qu'on voit sur elle dans le dessus. Car toute note ou son, produit les notes ou sons qui sont ses harmoniques. Or chaque note qu'on voit dans le dessus de cet exemple, est harmonique de la note qu'on voit sous elle dans la basse. *Ut* est la double octave du premier *ut* de la basse, *re* est la douzième du *sol* de la basse, *mi* est la dix-septième majeure du second *ut* de la basse, *fa* est la double octave du premier *fa* de la basse, *sol* est l'octave de la douzième du dernier *ut* de la basse, *la* est la dix-septième majeure du dernier *fa* de la basse. Chaque note de la basse de l'exemple engendre donc la note du chant qui est sur elle, & la basse de l'exemple engendre tout le chant *ut re mi fa sol la*.

Si l'on rapprochoit le dessus & la basse l'un de l'autre, plusieurs notes du dessus ne seroient plus har-

moniques des notes de la basse. Néanmoins la basse seroit censée les engendrer. Voyez l'ex. 8. *Re* n'est que la quinte de *sol*, *mi* n'est que la dixième d'*ut*. Une quinte & une dixième ne sont point harmoniques. *Sol* est néanmoins censé engendrer *re*, *ut* est censé engendrer *mi*, parce que *sol* représente un autre *sol* qui seroit plus bas à la place marquée par un guidon, & qui engendreroit effectivement *re*, & qu'*ut* représente un autre *ut* qui seroit plus bas à la place marquée par un deuxième guidon, & qui engendreroit effectivement *mi*. Qu'un dessus soit éloigné ou près de la B. F. ses notes sont toujours regardées comme les harmoniques de cette basse, & comme engendrées par elle.

Revenons à l'ex. 7. Je n'y fais monter le dessus que jusqu'au *la*, parce que la B. F. ne me fournit point pour le présent de note que je puisse mettre sous le *si*. Après le *fa* qui est sous le *la*, la basse doit retourner à *ut*, qui ne peut porter le *si* qu'il n'engendre pas. Si je veux mettre *si* après *la* sur la B. F. il faut que je mette *sol* entre ces deux notes. Voyez l'exemple 9.

Pour tirer de cette basse un chant, qui en s'élevant peu à peu offre toutes les notes d'un mode, ce qu'on appelle échelle diatonique de ce mode; il faut commencer cette basse par la dominante, & le chant par la note sensible. Voyez l'ex. 10, qui en commençant par la note sensible, vous présente toutes les notes du mode d'*ut*. C'est ainsi que les Grecs, formoient l'échelle diatonique d'un mode. Ils la partageoient en deux tétracordes, c'est-à-dire, en deux échelles de quatre notes chacune. Ils partageoient l'échelle *si ut re mi fa sol la* de cette manière, *si ut re mi* & *mi fa sol la*. Ces deux tétra-

cordes sont parfaitement semblables, c'est-à-dire, qu'on voit dans tous les deux les mêmes intervalles. En effet tous deux offrent d'abord un demi-ton majeur, ensuite un ton majeur & un ton mineur. Ils ont une note commune qui est *mi* dernière note du premier, & première note du dernier. C'est pourquoi on les appelle *Tétracordes conjoints*.

Il y a deux autres tétracordes qu'on appelle *disjoints*, parce qu'il n'ont point de note commune. L'échelle diatonique d'un mode commençant & finissant par la tonique, par exemple l'échelle *ut re mi fa sol la si ut*, se divise en ces deux tétracordes, qui en *C sol ut* sont *ut re mi fa* & *sol la si ut*. Dans le premier il y a un ton majeur, ensuite un ton mineur & un demi-ton majeur. Dans le second il y a un ton mineur suivi d'un ton majeur & du même demi-ton. Ils ne sont pas, par conséquent, parfaitement semblables comme les tétracordes conjoints.

Il y a plusieurs questions à faire au sujet des deux échelles dont je viens de parler, & des tétracordes qui les partagent. Les Grecs sont-ils les inventeurs de leur échelle & des tétracordes conjoints? Comment a-t-on pu imaginer cette échelle & ces tétracordes? L'autre échelle qui commence & finit par la tonique, & qui est celle dont nous servons, est-elle bonne? En peut-on faire la basse fondamentale?

Pour répondre à la première question, il faut consulter les Auteurs anciens. Or aucun d'eux ne nous fait connoître l'inventeur de la première échelle & des tétracordes conjoints. Les Grecs ont cultivé & perfectionné les arts & les sciences, mais il ne les ont pas inventés. Ils ont été long-

tems plongés dans l'ignorance la plus profonde; Cadmus leur a apporté l'usage des lettres & de l'écriture. Leurs Poëtes, leurs Philosophes, leurs Historiens & leurs Musiciens n'ont vécu qu'après Cadmus, & presque tous plusieurs siècles après ce Prince. Or de son tems & avant lui les sciences, les arts & en particulier la musique fleurissoient en plusieurs États de l'Asie & en Égypte. Rien n'engage donc à croire que les Grecs ont trouvé ce qu'on nomme leur échelle & les tétracordes conjoints.

On ne résoudra pas d'une manière plus satisfaisante la seconde question. L'invention de cette échelle & de ces deux tétracordes semble supposer la connoissance de la B. F. Cette échelle commence par un demi-ton majeur. Tout homme qui veut entonner une suite diatonique de notes, est porté naturellement à mettre un ton entre les deux premières: il n'y peut mettre un demi-ton que par réflexion. Ainsi l'inventeur de l'échelle des Grecs n'a dû la commencer par un demi-ton, que pour une raison qui s'est opposée à une inclination naturelle. Or quelle autre raison que celle qu'on peut tirer de la B. F. a pû le déterminer? On n'en voit pas d'autre. Il sembleroit donc qu'il a connu cette basse. Mais nul Auteur ancien n'en parle. D'ailleurs on ne peut connoître cette basse sans connoître l'harmonie. Or on ne sçait si les Anciens ont connu l'harmonie. Ils parlent des intervalles de tierce, de quarte & de quinte; mais en parlent-ils comme d'intervalles qui se trouvent entre des notes qui plaisent entendues ensemble? Les Sçavans sont partagés sur ce sujet, & n'ont, je crois, pour preuves de leurs opinions que des conjectures.

Quant à la troisième question, il résulte de ce que j'ai dit, que l'échelle diatonique d'un mode commencée & terminée par la tonique, n'est point un chant bien naturel; que les notes *ut re mi fa sol la si ut*, qui font ce qu'on appelle l'octave d'*ut*, ne forment point un chant inspiré par la nature. Car il n'y a de chant bien naturel que celui dont la B. F. est naturelle. Ce que je dis pourra surprendre bien des personnes accoutumées par habitude & par prévention à regarder l'octave d'*ut* comme le chant le plus naturel & le plus simple de tous. Mais que ces personnes quittent leur préjugé, qu'elles entonnent posément cette octave: tout leur paroîtra doux jusqu'au *la* inclusivement, mais le *si* leur paroîtra dur. Qu'elles recommencent l'octave, & qu'elles entonnent *si ♯* à la place de *si* naturel: le *si ♯* leur paroîtra doux comme les autres notes, mais le *si ♯* n'est point du mode d'*ut*.

L'invention de la dissonance a fourni le moyen de faire une B. F. sous l'échelle diatonique de tout mode commencée & terminée par la tonique; de faire la B. F. d'*ut re mi fa sol la si ut*. Avant que de le faire voir, il faut parler de l'invention de la dissonance & de son utilité.

La *Dissonance* en général est l'altération de l'accord parfait ou des accords dérivés de l'accord parfait par le renversement. L'accord parfait, lorsque les notes sont rapprochées, est composé de deux tierces. L'altération de cet accord se fait par l'addition d'une nouvelle tierce aux deux tierces qui le composent. Trois tierces l'une sur l'autre forment un accord de septième. Ainsi l'accord de septième est un accord dissonant, le premier des accords dissonans, & celui dont viennent tous les autres.

La dissonance choque par elle-même, & ne peut plaire que par le moyen de certaines précautions. Mais ce qu'elle a de désagréable sert à faire mieux sentir la beauté de l'harmonie naturelle, ou de l'accord parfait & des accords qu'il produit par le renversement. Elle est même nécessaire pour varier l'harmonie, & pour faire mieux distinguer les trois notes de la B. F. d'un mode. Sans la dissonance ces trois notes portent toutes l'accord parfait, & la note tonique n'est distinguée des deux autres, que parce qu'elle peut seule terminer parfaitement ce mode. Par le moyen de la dissonance, la tonique, la dominante & la soudominante ont chacune un accord particulier, qui désigne le caractère de la note qui le porte.

La note tonique porte l'accord parfait; la dominante porte un accord de septième mineure, formé par une note qui fait un troisième accord de tierce sur les deux qui composent l'accord parfait; la soudominante porte un accord qu'on appelle de sixte-quinze, parce qu'il est composé de l'accord parfait, & d'une note qui est la sixte majeure de la note la plus basse de ce dernier accord. L'accord de sixte-quinze que porte la soudominante, vient d'un accord de septième, formé par l'addition d'une note, qui fait un troisième accord de tierce sous les deux qui composent l'accord parfait de la soudominante. De cet accord de septième on a formé l'accord de sixte-quinze, en mettant au lieu de la note ajoutée, son octave qui est la sixte majeure de la soudominante. Cette sixte doit monter d'un degré, c'est-à-dire, être suivie d'une note plus haute d'un degré, pendant que la B. F. descend de quarte. La note qui fait la septième

me sur la dominante, doit au contraire descendre d'un degré, pendant que la B. F. descend de quinte. *Voyez l'ex. 11.* L'accord parfait ne se chiffre pas, celui de septième est désigné par un 7, celui de sixte-quinte l'est par un 6 posé sur un 5.

Remarquez 1<sup>o</sup> que la dominante & la soudominante se fournissent l'une à l'autre la note qui en altère l'accord. En *C sol ut*, la dissonance de *sol* dominante est *fa* octave de la soudominante, la dissonance de *fa* soudominante est *re* quinte de la dominante ou octave de cette quinte.

2<sup>o</sup> Que la dissonance de la dominante & celle de la soudominante vont à la même note, l'une en descendant & l'autre en montant. *Fa* dissonance de *sol* dominante descend à *mi*, *re* dissonance de *fa* soudominante monte à *mi*. Ainsi c'est la médiane qui sauve l'une & l'autre dissonance.

3<sup>o</sup> Que l'accord de tierce ajouté par-dessous aux deux accords de tierce qui composent l'accord parfait de la soudominante, est le même que celui qui est ajouté par-dessus aux deux accords de tierce, dont l'accord parfait de la dominante est composé. C'est en *C sol ut* l'accord *re fa*, accord qui altère l'accord parfait de ces deux notes fondamentales & qui est lui-même altéré. Car *re* & *fa* forment en *C sol ut*, une tierce mineure diminuée d'un comma, comme vous le verrez dans la suite.

L'accord de septième qui a produit l'accord de sixte-quinte portée par la soudominante, a fait ajouter une quatrième note aux trois notes qui composent la B. F. d'un mode. Comme la note ajoutée par-dessous à l'accord parfait de la soudominante, porte cette accord de septième, qui n'est différent de l'accord de septième porté par la do-

minante, qu'en ce que la tierce de cette note ajoutée est mineure, au lieu que la tierce de la dominante est majeure; on a regardé cette note ajoutée comme une dominante, comme dominante de la dominante, & on lui a donné le nom de *dominante simple*, & à l'autre celui de *dominante-tonique*. La foudominante du mode de *C sol ut* est *fa*. La note ajoutée au-dessous pour former la dissonance de cette foudominante, est un *re*. Ce *re* porte l'accord de septième *re fa la ut*, à peu près semblable à l'accord de septième *sol si re fa*, que porte la dominante *sol*. On a regardé pour cette raison ce *re* comme dominante de *sol*, & on en a fait une quatrième note de la B. F. du mode de *C sol ut*.

L'invention de la nouvelle dominante fait que la note ajoutée a un double emploi. Car on peut en conservant cette note, c'est-à-dire, en ne lui substituant point son octave pour faire l'accord de sixte-quinete, l'employer comme dissonance de la foudominante, ou comme dominante. Quand on l'emploie comme dissonance, elle ne se trouve point dans la B. F. mais dans la basse continue; quand on l'emploie comme dominante, elle se trouve dans la B. F. & elle est suivie de la dominante-tonique. Voyez l'ex. 12. Le *re* de la B. C. est une note ajoutée que j'emploie comme dissonance de *fa* foudominante; le *re* de la B. F. est cette même note ajoutée que j'emploie comme dominante. L'*ut* marqué d'un B. dans la partie la plus haute descend d'un degré, parce qu'il est la septième d'une dominante; l'*ut* marqué d'un A, dans la même partie ne descend pas, parce qu'il n'est pas la septième d'une dominante, mais la quinte de la foudominante que la B. F. offre au-dessous de lui.

L'octave de la note ajoutée a de même un double emploi. Car on peut l'employer comme dissonance ou comme octave de la dominante simple du mode. Dans le premier cas il faut qu'elle se sauve en montant d'un degré, pendant que la B. F. va de la soudominante à la tonique: dans le second elle peut rester, pendant que la note qui fait septième sur la B. F. se sauve, & que cette basse va de la dominante simple à la dominante-tonique. Vous verrez souvent la B. C. montant de la soudominante portant la sixte-quinte, à la dominante portant quelquefois l'accord qu'on appelle de sixte-quarte, & d'autres fois l'accord parfait ou celui de septième. Vous verrez, par exemple, en *C sol ut* l'accord *fa la ut re*, suivi tantôt de l'accord *sol ut mi*, & tantôt de l'accord *sol si re* ou de l'accord *sol si re fa*. Quand la dominante porte l'accord de sixte-quarte, l'octave de la note ajoutée a été employée comme dissonance. Quand la dominante porte l'accord parfait ou l'accord de septième, l'octave de la note ajoutée a été employée comme octave d'une dominante simple. Quand l'accord *fa la ut re* est suivi de l'accord *sol ut mi*, *re* a été employé comme dissonance. Quand ce premier accord est suivi de l'accord *sol si re* ou de l'accord *sol si re fa*, *re* a été employé comme octave de la dominante simple qui précède la dominante tonique.

Par le moyen du double emploi de la note ajoutée à l'accord parfait de la soudominante, on peut faire la B. F. de l'échelle diatonique d'un mode, commencée & terminée par la tonique, on peut faire la B. F. d'*ut re mi fa sol la si ut*. Voyez l'ex. 13. Le *re* de la B. F. est dominante simple. Cette basse a quatre notes *ut, sol, fa & re*. Le *re* monte

de quarte à *sol*. Le mouvement de quarte en montant est le même que celui de quinte en descendant. Ainsi l'on peut dire que la B. F. de cet exemple fait de suite deux mouvemens de quinte en descendant, celui de *re* à *sol* & celui de *sol* à *ut*. Le mouvement de quinte en descendant est le plus parfait de tous les mouvemens : la B. F. le fait dans toute terminaison parfaite d'un mode. Le mouvement de quarte en descendant est moins parfait, mais il est meilleur que celui d'*ut* à *re* qu'on voit dans l'exemple. Celui-ci est un mouvement de seconde, occasionné par le double emploi de la dissonance de la soudominante : c'est un troisième mouvement que l'art a ajouté aux deux que la B. F. du mode peut faire naturellement.

La perfection du mouvement de quinte en descendant, & l'invention d'une nouvelle dominante, ont donné lieu de multiplier les dominantes, en faisant faire consécutivement à la B. F. trois, quatre ou même plus de mouvemens de quinte. Cette basse, par exemple, parcourt quelquefois cette suite de notes *ut fa si mi la re sol ut*, dans laquelle les notes *fa si mi la* sont des dominantes simples comme *re*, & portent comme lui l'accord de septième. Les suites de dominantes simples n'appartiennent à aucun mode, comme je le ferai voir. Ainsi je n'en dirai ici rien de plus. Elle feront la matière de l'Article 1 du Ch. VII.

Les notes qui forment les septièmes des dominantes, exigent certaines précautions dont il faut parler maintenant, puisque deux des quatre notes de la B. F. du mode portent comme dominantes une septième. Ces précautions consistent à préparer & à sauver cette sorte de dissonance.

On prépare de trois manières une septième, 1<sup>o</sup> en la faisant précéder d'une note plus haute ou plus basse d'un degré. Ainsi lorsqu'on veut mettre une septième sur un *sol*, si l'on met un *mi* immédiatement avant le *fa* qui fait cette septième, elle se trouvera préparée de la première manière. Il en sera de même si l'on met un *sol* immédiatement avant ce *fa*, pourvu que ce *sol* n'ait point au-dessous de lui *sol* dans la B. F. 2<sup>o</sup> on prépare une septième par une note de son accord; mais il faut pour cela que la note de la basse qui doit porter la septième, paroisse auparavant sous cette note par laquelle on veut préparer la dissonance. Ainsi *fa* faisant la septième sur *sol*, peut être précédé par un *sol* ou par un *si* ou par un *re*, & la septième se trouve préparée de la seconde manière, pourvu que *sol* paroisse dans la basse sous ce *sol* ou sous ce *si* ou sous ce *re*. 3<sup>o</sup> On prépare une septième par la note même qui la forme, en faisant paroître cette note sur la note de basse qui précède celle qui doit porter la septième. On sauve la septième 1<sup>o</sup> en descendant sur une note plus basse d'un degré, 2<sup>o</sup> en descendant sur une des notes de son accord. Voyez les ex. 14, 15 & 16. Dans le 14, le *fa* qui fait deux fois la septième, est précédé la première fois par un *mi*, & la seconde fois par un *sol*. Dans le 15 où il fait aussi deux fois cet accord, il est précédé la première fois par un *sol* qui est de l'accord de septième, parce que la note de basse qui doit porter la septième paroît sous ce *sol*; il est précédé la seconde fois par un *si* & par un *re* qui sont de son accord. Dans le 16, il paroît sur le *re* comme tierce, avant que de paroître comme septième sur le *sol* qui suit ce *re*. Dans ces trois exemples, après

avoir fait la septième, il est suivi d'un *mi*, excepté dans le 15 à la lettre A, où il est suivi d'un *re* qui est de son accord.

On se dispense quelquefois de préparer la septième, sur tout lorsque la B. C. n'est pas la même que la B. F. à l'endroit où paroît la septième. *Voy. les ex. 17, 18 & 19.* Toutes les notes marquées d'un A, sont sur la B. F. des septièmes sans préparation: celle de l'exemple 19 fait la septième sur les deux basses.

La troisième manière de préparer une septième fait ce qu'on appelle une liaison. La liaison consiste dans une note commune à deux accords. Elle se trouve sur tous les mouvemens de quinte & de quarte que fait la B. F. Ainsi on l'apperçoit sur la B. F. des modes, considérée dans son état naturel & avant l'invention de la dissonance. *Voyez l'ex. 20.* Quand la basse va d'*ut* à *sol* ou de *sol* à *ut*, *sol* dans une partie supérieure fait la liaison; quand elle va d'*ut* à *fa*, ou de *fa* à *ut*, la liaison est formée par *ut* dans une autre partie supérieure. On pourroit lier ensemble les trois *ut* consécutifs de la première partie pour en former un son continu, & lier de même les *sol* consécutifs de la seconde partie. Mais cette sorte de liaison ne feroit rien à l'harmonie. Des notes qui sont sur le même degré & qui se suivent, sont regardées comme une seule & même note; & quand elles appartiennent à des accords différens, qu'elles soient liées ou non, elles en forment la liaison.

La liaison regne tant qu'un mode subsiste, & rien n'est mieux que de s'en servir, quand on passe d'un mode à un autre. Elle est double & quelquefois triple dans les enchaînemens de dominantes, comme on le verra dans la suite.

Ce que j'ai dit sur les notes qui composent la B. F. & sur sa marche en un même mode, est vrai, soit qu'on donne à ce mode la modulation majeure, soit qu'on lui donne la modulation mineure. Les notes & les mouvemens de la B. F. sont les mêmes dans les deux modulations, excepté quand on employe un certain accord dont je parlerai bien-tôt; mais les accords de trois notes sont différens. Dans la modulation majeure, la tonique, la dominante & la soudominante portent une tierce majeure, & la dominante simple porte une quinte juste. Dans la modulation mineure, la tierce de la note tonique & celle de la soudominante sont mineures, & la quinte de la dominante simple est naturellement fautive: la dominante simple porte néanmoins quelquefois une quinte juste, parce que la soudominante qui forme cette quinte, va monter à la note sensible. Voyez les ex. 21, 22, 23, 24, 25 & 26. Ils sont tous dans le mode naturel ou mineur d'*A mi la*, dont la dominante est *mi*, la soudominante est *re*, & la dominante simple est *si*. J'ai choisi ce mode naturellement mineur, parce qu'il a plus de relation qu'aucun autre mode naturellement mineur avec celui de *C sol ut* naturel ou majeur, qui m'a fourni tous les exemples que j'ai donnés jusqu'à présent dans ce Chapitre. Ces deux modes naturels ne demandent ni dieses ni bémols à la clef. Les accords de leurs notes toniques, qui sont l'accord *ut mi sol* & l'accord *la ut mi*, ont deux notes communes *ut* & *mi*.

En voyant les exemples remarquez qu'ils répondent chacun à un exemple précédent, que le 21 répond au 7, le 22 au 9, le 23 au 10, le 24 au 11, le 25 au 12 & le 26 au 13. Comparez ensemble ces

exemples, & vous appercevrez ce qu'il y a de semblable & ce qu'il y a de différent dans les accords fondamentaux des deux modes.

L'invention d'un certain accord qui est particulier à la modulation mineure, a introduit un cinquième son fondamental dans cette modulation. Cet accord est formé de deux accords, de celui de la dominante-tonique, & de celui de la soudominante ayant au-dessous d'elle sa dissonance. En *A mi la* naturel, l'accord de la dominante-tonique est *mi sol* ✕ *si re*, l'accord de la soudominante ayant au-dessous d'elle sa dissonance est *si re fa la*. Unifiez ces deux accords: vous aurez l'accord *mi sol* ✕ *si re fa la*. Retranchez de cet accord-ci deux notes, la plus haute & la plus basse: vous aurez l'accord *sol* ✕ *si re fa*. Ce dernier accord est un accord de septième diminuée, que l'on substitue quelquefois à celui de la dominante tonique; de manière que la B. F. au lieu d'aller de la note tonique ou de la dominante simple à la dominante-tonique, va à la note sensible: au lieu d'aller de *la* ou de *si* à *mi*, elle va à *sol* ✕. On peut, lorsque l'accord de dominante-tonique a paru, le faire suivre de l'accord de septième diminuée. On peut aussi faire succéder à ce dernier accord, celui dont il tient la place. Dans le premier cas la B. F. va de *mi* à *sol* ✕, dans le second cas elle va de *sol* ✕ à *mi*. Elle peut même, après avoir passé de la dominante-tonique à la note sensible, revenir à la dominante-tonique, aller de *mi* à *sol* ✕ & revenir à *mi* Voyez l'ex. 27. La note sensible est alors un cinquième son fondamental ajouté aux quatre notes fondamentales du mode, mais qui n'est introduit dans la B. F. que pour y remplacer la dominante-tonique.

Il ne me reste plus rien à dire au sujet des notes & des mouvemens de la B. F. dans un mode, si ce n'est qu'on ne peut pas faire l'échelle diatonique de toutes les notes d'un mode, soit majeur soit mineur, en descendant, qu'en la commençant par la sudominante, comme dans l'ex. 28, où je commence l'échelle du mode d'*ut* par un *la*, & dans l'ex. 29, où je commence celle du mode de *la* par un *fa*.

Mais, dira-t-on, le chant *ut si la sol fa mi re ut*, qu'on appelle l'octave d'*ut* en descendant, n'est-il pas l'échelle diatonique du mode d'*ut* en descendant, comme le chant *ut re mi fa sol la si ut* en est l'échelle en montant? De même le chant *la sol fa mi re ut si la* n'est-il pas l'échelle du mode de *la* en descendant, comme le chant *la si ut re mi fa sol la* est en montant l'échelle de ce mode? Non. Car l'échelle d'un mode doit appartenir toute entière à ce mode. Or le chant *ut si la sol fa mi re ut* n'appartient pas tout entier au mode d'*ut*, & le chant *la sol fa mi re ut si la* n'appartient pas tout entier au mode de *la*.

Quant à ce dernier chant, le *sol* y est naturel. Un *sol* naturel n'est point du mode de *la*. Le *sol* est toujours diese dans ce mode. Il y est pour l'ordinaire la tierce de *mi* qui paroît au-dessous de lui dans la B. F. & qui n'y peut paroître que comme dominante tonique. Or il ne peut être la tierce de *mi* dominante tonique sans être diese, parce que la tierce d'une dominante tonique doit être majeure. Quand il n'est pas la tierce de *mi*, il est fondamental, ou octave d'une note fondamentale. Or il ne peut être fondamental ou octave d'une note fondamentale, que comme note sensible, caractère

qui dans ce mode lui fait porter un *diese*. Il ne peut donc pas être naturel dans ce mode. Ainsi le chant *la sol fa mi re ut si la* n'est pas tout entier dans le mode de *la*, & n'en est pas par conséquent l'échelle diatonique.

Toutes les notes qui composent le chant *ut si la sol fa mi re ut*, peuvent toutes chacune en particulier être du mode d'*ut*; mais elles ne peuvent pas lui appartenir toutes, lorsqu'elles forment ce chant. Car on ne peut faire la B. F. de ce chant, sans sortir de ce mode. Voyez l'ex. 30. Je suppose qu'on veut sans quitter ce mode faire cette basse. La B. F. d'*ut si* en *C sol ut* est *ut sol*. Ainsi l'exemple présente *ut sol* sous *ut si*. Le *si* est suivi d'un *la*. Que mettre sous ce *la*? La B. F. en *C sol ut* va toujours de *sol* à *ut* qui est indiqué par un *guidon*; mais un *ut* de B. F. ne peut porter en *C sol ut* que l'accord parfait, il ne peut pas porter un *la* qui seroit une *sixte*. Il faut donc abandonner le mode d'*ut* pour faire la B. F. d'*ut si la sol fa mi re ut*. D'où il suit que ce chant n'est point tout entier en *C sol ut*, & n'est point l'échelle diatonique de ce mode.

La B. F. la plus naturelle de ce chant est celle de l'ex. 31. Les notes A, B, C font du mode de *G re sol*; la note A en est la tonique, la note B en est la dominante-tonique, la note C en est d'abord tonique, & devient dominante-tonique du mode d'*ut* qui succède à celui de *G re sol*. Le reste de l'exemple est en *C sol ut*.



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

*Des rapports des intervalles qui se trouvent dans les modes.*

**A** PRÈS avoir exposé le nombre des notes qui composent la B. F. dans un mode, après avoir décrit les routes qu'elle parcourt tant qu'un même mode subsiste, & en avoir tiré l'échelle diatonique d'un mode majeur & celle d'un mode mineur ; il faut encore, pour ne rien laisser à désirer par rapport aux modes, faire connoître exactement les intervalles qui se trouvent entre leurs notes.

J'ai déjà parlé de ces intervalles dans l'Art. II. du Chap. I. de la Première Partie, & ce que j'en ai dit suffit pour la pratique. Car c'est assez pour ceux qui se bornent à la pratique, de sçavoir ce qu'il y a de tons & de demi-tons entre telle note d'un mode & une autre note du même mode, & ils n'ont qu'à lire cet Article pour s'en instruire. Mais cette connoissance des intervalles qui se trouvent entre les notes des modes, quoique suffisante pour ces personnes, est très-imparfaite en elle-même. Pour connoître parfaitement ces intervalles, il faut voir le rapport de chacun d'eux. Cette vue découvrira des choses dignes de la curiosité d'un homme d'esprit, qui fait son talent ou son amusement de l'art de la musique. Je vais donc exposer ces rapports. J'en tirerai ensuite ou j'avancerai à leur occasion plusieurs propositions de théorie, que je tâcherai de démontrer d'une manière claire & à la portée du commun des lecteurs.

## ARTICLE PREMIER.

*Exposition des rapports des intervalles qui se trouvent entre les notes des modes.*

Lorsqu'il y a de la différence entre deux sons ou deux notes, il y a entr'elles ce qu'on appelle en musique un intervalle. On conçoit que plus la différence des deux sons est grande, plus est grand l'intervalle qui se trouve entr'eux.

On peut comparer la note tonique d'un mode à la futonique, à la médiante, & ainsi de suite à toutes les autres notes de ce mode, à ses octaves propres & à toutes les octaves des autres notes : chaque comparaison offrira un intervalle particulier. On peut de même comparer la futonique, ou la médiante, ou telle autre note qu'on voudra de ce mode aux autres notes. Ces comparaisons présenteront beaucoup d'intervalles nouveaux. Ainsi un mode offre un grand nombre de différens intervalles. Je veux les faire connoître tous parfaitement.

On connoît parfaitement un intervalle, ou, ce qui est la même chose, la grandeur d'un intervalle par son rapport. Mais qu'est-ce que le rapport d'un intervalle? Je l'ai fait sentir dans l'Art. I. du Chap. I. de la Première Partie : je voudrois en donner ici une définition claire.

Un intervalle est formé par deux sons différens. Chacun de ces sons consiste en des vibrations. Celles qui forment le son le plus haut se succèdent avec plus de rapidité que celles qui forment le son le plus bas. Le plus & le moins de fréquence des vibrations fait la différence des deux sons, & par

conséquent la grandeur de l'intervalle qui les sépare.

Pour connoître donc parfaitement l'intervalle qui se trouve entre deux sons, il faut sçavoir combien le corps sonore qui rend le son le plus haut & le corps sonore qui rend le son le plus bas, font chacun de vibrations dans le même espace de tems, & comparer ensuite l'un à l'autre les deux nombres de vibrations faits dans le même espace de tems, chacun par l'un des deux corps sonores. La différence de ces deux nombres fera celle des deux sons & la grandeur de l'intervalle cherché.

Je puis à présent donner la définition du rapport d'un intervalle musical. Quand on parle du rapport de l'intervalle qui se trouve entre deux sons, le mot *rapport* signifie la même chose que *comparaison*. Ainsi le rapport d'un intervalle de cette espèce est une comparaison.

Le rapport d'un intervalle musical est la comparaison de deux nombres de vibrations, que forment pendant le même espace de tems deux corps sonores qui rendent deux sons, entre lesquels cet intervalle se trouve. Par exemple, le rapport du ton majeur est de 8 à 9. C'est la comparaison de 8 vibrations à 9 vibrations, ou de deux nombres de vibrations qui sont entr'eux comme 8 & 9 ; parce que deux corps sonores qui rendent deux notes entre lesquelles il y a un ton majeur, font dans tel espace de tems qu'on voudra supposer, l'un 8, l'autre 9 vibrations, ou bien l'un un certain nombre de vibrations & l'autre un autre nombre, par exemple, l'un 16 & l'autre 18 vibrations, desquels deux nombres le moindre est au plus grand, comme 8 est à 9.

Les différens nombres de vibrations que forment deux cordes qui résonnent, viennent de la différence grosseur, ou de la différence longueur, ou de la différente tension de ces deux cordes, ou de plusieurs de ces causes à la fois. Plus une corde est grosse & longue, moins ses vibrations sont fréquentes, & plus le son qu'elle rend est grave. Plus une corde est tendue, plus ses vibrations sont fréquentes, & plus le son qu'elle rend est aigu. Quand deux cordes également grosses & tendues également rendent deux sons différens, cela ne peut venir que de l'inégalité de leur longueur. Si l'une est la moitié de l'autre, elle fait deux vibrations pendant que l'autre n'en fait qu'une, & rend l'octave au-dessus du son que l'autre rend. Si elle en est le tiers, elle fait trois vibrations contre une, & rend la douzième au-dessus du son de l'autre; si elle en est le quart, elle fait quatre vibrations contre une, & rend la double octave; si elle en est le cinquième, elle fait cinq vibrations contre une, & rend la dix-septième majeure.

On peut tirer d'une même corde toujours également tendue des sons différens. Supposons une corde unique tendue sur un instrument, & qu'elle rende un *ut*. Si on la partage en deux par le moyen d'un chevalier, chaque moitié fera comme un corps sonore particulier, & rendra un *ut* octave de l'*ut* que rendoit la totalité. Si on la partage en trois par le moyen de deux chevalets, chaque tiers rendra *sol* douzième de l'*ut* que rendoit la totalité. Si on la partage en quatre, chaque quart rendra la double octave de cet *ut*. Si on la partage en cinq, chaque cinquième rendra la dix-septième majeure de cet *ut*. On peut la partager en six, pour avoir l'octave

de *sol* douzième; & en huit, pour avoir la triple octave de cet *ut* que rendoit toute la corde.

On peut encore, par le moyen d'un chevalet mobile, tirer de cette corde tous les sons de la gamme d'*ut*, & leurs octaves simples, doubles & triples. On peut même en tirer les gammes des autres notes.

Il résulte de tout ceci qu'en supposant toutes les notes rendues par un monocorde, c'est-à-dire, par un instrument qui n'auroit qu'une corde, on pourroit faire consister les rapports, des intervalles dans les comparaisons des différentes portions de la corde qui rendent chacune un son différent, comme dans les comparaisons des différens nombres de vibrations qui forment chacun un son particulier. Ainsi les rapports des intervalles que forment un *ut*, son octave, sa douzième, sa double octave, sa dix-septième majeure, sa dix-neuvième & sa triple octave s'expriment par 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, & peuvent s'exprimer par  $1, \frac{1}{2}, \frac{1}{3}, \frac{1}{4}, \frac{1}{5}, \frac{1}{6}, \frac{1}{8}$ , qui signifient toute la corde, sa moitié, son tiers, son quart, son cinquième, son sixième, son huitième. Chaque rapport tiré des longueurs, répond à un rapport tiré des vibrations, & lui est proportionnellement opposé. La moitié répond au double, le tiers au triple, le quart au quadruple, &c. Par exemple, le rapport de l'intervalle de douzième, tiré des vibrations est la comparaison de l'unité ou d'un certain nombre à son triple; tiré des longueurs, c'est la comparaison d'une certaine longueur de corde au tiers de cette longueur. C'est pourquoi on dit que les différens nombres de vibrations qui forment les intervalles, sont en raison renversée des longueurs.

En exposant les rapports des intervalles, je ne

les ferai point consister dans les comparaisons de différentes portions de corde ; mais dans les comparaisons de différens nombres de vibrations. Cette dernière manière ne suppose point , comme l'autre , un seul corps sonore ou une seule espèce de corps sonores , mais convient à tous les corps qui résonnent ; elle n'est pas si embarrassante que l'autre , & elle est d'un usage ordinaire.

Pour exposer les rapports des intervalles qui se trouvent dans un mode , il faut que je parcoure les notes de ce mode , & que je marque les différens nombres de vibrations que font dans un même espace de tems les corps sonores qui rendent ces notes. Après cela le lecteur , pour appercevoir ces rapports , n'aura qu'à prendre ces notes deux à deux de toutes les manières possibles , & à mesure qu'il en prendra deux , voir les nombres que j'aurai mis auprès d'elles : chaque fois qu'il verra ainsi deux nombres , il verra le rapport de l'intervalle qui se trouve entre les deux notes que ces nombres accompagneront.

Je ne me bornerai pas à parcourir les notes d'un mode. Je donnerai les échelles diatoniques de *C sol ut* , de *G re sol* & de *D la re* majeurs. J'y ajouterai même celles de ces trois modes avec la modulation mineure. Mais je ne mettrai dans celles-ci que les toniques , les médiantes & les sudominantes ; parce que les futoniques , les soudominantes , les dominantes & les sensibles sont les mêmes dans les deux modulations. Ainsi je donnerai six échelles. Chacune d'elles contiendra plusieurs octaves. Des raisons que l'on appercevra aisément , m'engagent à donner toutes ces échelles , & à les donner dans une si grande étendue.

Les chiffres posés les uns sur les autres expriment des fractions d'un tout. Le nombre inférieur désigne l'espèce des parties du tout, & se nomme dénominateur ; le supérieur marque le nombre de ces parties, & s'appelle numérateur. Par exemple, dans la fraction  $\frac{4}{5}$ , 5 fait voir que le tout est divisé en cinq parties, dont on prend quatre désignées par le numérateur. Ainsi  $\frac{1}{2}$  signifie un moitié,  $\frac{2}{3}$  deux tiers,  $\frac{3}{4}$  trois quarts,  $\frac{4}{5}$  quatre cinquièmes,  $\frac{7}{8}$  sept huitièmes,  $1 \frac{1}{2}$  un & une moitié ou un & demi,  $2 \frac{2}{3}$  deux & deux tiers,  $3 \frac{3}{4}$  trois & trois quarts,  $28 \frac{4}{5}$  vingt-huit & quatre cinquièmes,  $1 \frac{7}{8}$  un & sept huitièmes.

Il faut commencer les colonnes par le bas. Ainsi la première colonne commence par la  $\text{V} \frac{2}{5}$  dix-septième majeure au-dessous d'*ut* 1 principal ou tonique. L'échelle de *C sol ut* est continuée dans les colonnes suivantes, & finit à *ut* 128. L'échelle de *G re sol* majeur commence par *mi*  $\text{V} \frac{3}{5}$  & finit à *sol* 96. Ainsi des autres.

## Echelle diatonique du mode de C sol ut majeur.

	<i>fa</i>	$5\frac{1}{3}$		<i>la</i>	$53\frac{1}{3}$
Harmonique.	<i>MI</i>	5		<i>sol</i>	48
	<i>re</i>	$4\frac{1}{2}$		<i>fa</i>	$42\frac{2}{3}$
Harmonique.	<i>UT</i>	4		<i>mi</i>	40
	<i>si</i>	$3\frac{3}{4}$		<i>re</i>	36
	<i>la</i>	$3\frac{1}{3}$		<i>ut</i>	32
Harmonique.	<i>SOL</i>	3		<i>si</i>	30
	<i>fa</i>	$2\frac{2}{3}$		<i>la</i>	$26\frac{2}{3}$
	<i>mi</i>	$2\frac{1}{2}$		<i>sol</i>	24
	<i>re</i>	$2\frac{1}{4}$		<i>fa</i>	$21\frac{1}{4}$
Harmonique.	<i>UT</i>	2		<i>mi</i>	20
	<i>si</i>	$1\frac{7}{8}$		<i>re</i>	18
	<i>la</i>	$1\frac{2}{3}$		<i>ut</i>	16
	<i>sol</i>	$1\frac{1}{2}$	Demi-ton	<i>si</i>	15
	<i>fa</i>	$1\frac{1}{3}$	majeur.	<i>la</i>	$13\frac{1}{3}$
	<i>mi</i>	$1\frac{1}{4}$	Ton majeur.	<i>sol</i>	12
	<i>re</i>	$1\frac{1}{8}$	Ton mineur.	<i>fa</i>	$10\frac{2}{3}$
Principal	<i>UT</i>	1	Ton majeur.	<i>mi</i>	10
ou tonique.	<i>fa</i>	$0\frac{2}{3}$	Demi-ton	<i>re</i>	9
	<i>ut</i>	$0\frac{1}{2}$	majeur.	<i>UT</i>	8
Harmonique.	<i>FA</i>	$0\frac{1}{3}$	Ton mineur.	<i>si</i>	$7\frac{1}{2}$
	<i>ut</i>	$0\frac{1}{4}$	Ton majeur.	<i>la</i>	6
Harmonique.	<i>LA</i>	$0\frac{1}{5}$	Harmonique.	<i>SOL</i>	6

*& de la Pratique de la Musique.* 107

Echelle diatonique du mode de G re sol maj.

	<i>la</i>	$6\frac{3}{4}$	<i>ut</i>	64
<i>Harmonique.</i>	<i>SOL</i>	6	<i>fi</i>	60
	<i>fa</i> ✕	$5\frac{5}{8}$	<i>la</i>	54
	<i>mi</i>	5	<i>sol</i>	48
	<i>re</i>	$4\frac{1}{2}$	<i>fa</i> ✕	45
	<i>ut</i>	4	<i>mi</i>	40
	<i>fi</i>	$3\frac{3}{4}$	<i>re</i>	36
	<i>la</i>	$3\frac{3}{8}$	<i>ut</i>	32
<i>Principal ou tonique.</i>	<i>SOL</i>	3	<i>fi</i>	30
	<i>ut</i>	2	<i>la</i>	27
	<i>sol</i>	$1\frac{1}{2}$	<i>sol</i>	24
<i>Harmonique.</i>	<i>ut</i>	1	<i>fa</i> ✕	$22\frac{1}{2}$
	<i>sol</i>	$0\frac{3}{4}$	<i>mi</i>	20
<i>Harmonique.</i>	<i>mi</i> $\frac{1}{2}$	$0\frac{3}{8}$	<i>RE</i>	18
	<i>ut</i>	128	<i>ut</i>	16
	<i>fi</i>	120	<i>fi</i>	15
	<i>la</i>	$106\frac{2}{3}$	<i>la</i>	$13\frac{1}{2}$
	<i>sol</i>	96	<i>SOL</i>	12
	<i>fa</i>	$85\frac{1}{3}$	<i>fa</i> ✕	$11\frac{1}{2}$
	<i>mi</i>	80	<i>mi</i>	10
	<i>re</i>	72	<i>Harmonique.</i> <i>RE</i>	9
	<i>ut</i>	64	<i>ut</i>	8
	<i>fi</i>	60	<i>fi</i>	$7\frac{1}{2}$

## Echelle diatonique du mode de D la re majeur.

	ut	✕	33 $\frac{3}{4}$
	fi		30
Harmonique.	LA		27
	sol		24
	fa	✕	22 $\frac{1}{2}$
	mi		20 $\frac{1}{4}$
Harmonique. Demi-ton majeur.	RE		18
Ton majeur.	ut	✕	16 $\frac{7}{8}$
Ton mineur.	fi		15
Ton majeur.	la		13 $\frac{1}{2}$
Demi-ton majeur.	sol		12
Ton mineur.	fa	✕	11 $\frac{1}{4}$
Ton majeur.	mi		10 $\frac{1}{8}$
Principal ou tonique.	RE		9
	sol		6
	re		4 $\frac{1}{2}$
Harmonique.	sol		3
	re		2 $\frac{1}{4}$
Harmonique.	fi	$\frac{1}{2}$	1 $\frac{4}{5}$
	sol		96
	fa	✕	90
	mi		80
	re		72

## Echelle du mode.

	mi	$\frac{1}{2}$	4 $\frac{4}{5}$
	ut		4
	la	$\frac{1}{2}$	3 $\frac{1}{5}$
	mi	$\frac{1}{2}$	2 $\frac{2}{5}$
	ut		2
	la	$\frac{1}{2}$	1 $\frac{3}{5}$
	mi	$\frac{1}{2}$	1 $\frac{1}{5}$
	ut		1
	re		144
	ut	✕	135
	fi		120
	la		108
	sol		96
	fa	✕	90
	mi		81
Harmonique.	re		72
	ut	✕	67 $\frac{2}{3}$
	fi		60
Harmonique.	LA		54
	sol		48
Harmonique.	fa	✕	45
	mi		40 $\frac{2}{3}$
Harmonique.	RE		36

*de la Pratique de la Musique.* 109

*Echelle du mode*

<i>fi</i> $\frac{1}{2}$	14 $\frac{2}{3}$
<i>sol</i>	12
<i>mi</i> $\frac{1}{2}$	9 $\frac{3}{5}$
<i>fi</i> $\frac{1}{2}$	7 $\frac{1}{3}$
<i>sol</i>	6
<i>mi</i> $\frac{1}{2}$	4 $\frac{4}{5}$
<i>fi</i> $\frac{1}{2}$	3 $\frac{3}{5}$
<i>sol</i>	3

<i>ut</i>	128
<i>la</i> $\frac{1}{2}$	102 $\frac{2}{3}$
<i>mi</i> $\frac{1}{2}$	76 $\frac{4}{5}$
<i>ut</i>	64
<i>la</i> $\frac{1}{2}$	51 $\frac{1}{3}$
<i>mi</i> $\frac{1}{2}$	38 $\frac{2}{3}$
<i>ut</i>	32
<i>la</i> $\frac{1}{2}$	25 $\frac{3}{5}$
<i>mi</i> $\frac{1}{2}$	19 $\frac{1}{3}$
<i>ut</i>	16
<i>la</i> $\frac{1}{2}$	12 $\frac{4}{5}$
<i>mi</i> $\frac{1}{2}$	9 $\frac{3}{5}$
<i>ut</i>	8
<i>la</i> $\frac{1}{2}$	6 $\frac{2}{3}$

*de C sol ut mineur.*

*Echelle du mode de D la re mineur.*  
*de G re sol mineur.*

<i>re</i>	144
<i>fi</i> $\frac{1}{2}$	115 $\frac{2}{3}$
<i>fa</i>	86 $\frac{2}{3}$
<i>re</i>	72
<i>fi</i> $\frac{1}{2}$	57 $\frac{2}{3}$
<i>fa</i>	43 $\frac{2}{3}$
<i>re</i>	36
<i>fi</i> $\frac{1}{2}$	28 $\frac{2}{3}$
<i>fa</i>	21 $\frac{2}{3}$
<i>re</i>	18
<i>fi</i> $\frac{1}{2}$	14 $\frac{2}{3}$
<i>fa</i>	10 $\frac{2}{3}$
<i>re</i>	9
<i>sol</i>	96
<i>mi</i> $\frac{1}{2}$	76 $\frac{4}{5}$
<i>fi</i> $\frac{1}{2}$	57 $\frac{2}{3}$
<i>sol</i>	48
<i>mi</i> $\frac{1}{2}$	38 $\frac{2}{3}$
<i>fi</i> $\frac{1}{2}$	28 $\frac{2}{3}$
<i>sol</i>	24
<i>mi</i> $\frac{1}{2}$	19 $\frac{2}{3}$

J'ai marqué dans les trois premières échelles, une note principale & ses harmoniques au-dessus & au-dessous. *Ut* 1 est la note principale de la première échelle. Pendant le même espace de tems qu'un corps sonore qui rendroit cette note feroit à faire une vibration, tous les corps sonores qui rendroient les autres notes de cette échelle & celles des cinq autres, feroient chacun le nombre de vibrations marqué par le chiffre qui accompagne la note qu'il rendroit. Par exemple, le corps sonore qui rendroit *sol* 1  $\frac{1}{2}$ , feroit pendant cet espace de tems une vibration & demie, celui qui rendroit *fa*  $\times 5 \frac{1}{8}$  feroit cinq vibrations & cinq huitièmes de vibration; celui qui rendroit *mi*  $\nabla 9 \frac{3}{4}$  feroit neuf vibrations & trois cinquièmes de vibration.

Il y a dans chacune des trois premières échelles une octave où j'ai marqué les tons majeurs, les tons mineurs & les demi-tons majeurs. Ce que j'ai mis à une octave d'un mode, on peut le supposer marqué à toutes les autres octaves du même mode. Car les intervalles sont les mêmes dans toutes les octaves d'un mode tant qu'il conserve la même modulation.

On trouve dans une même octave trois tons majeurs, deux tons mineurs & deux demi-tons majeurs. Ces espèces d'intervalles se trouvent répétés dans les autres octaves. Il suit de-là que le rapport d'un intervalle peut être exprimé de bien des manières différentes. On voit dans l'octave de *C sol ut* où j'ai marqué les tons & les demi-tons, que le rapport du ton majeur est de 8 à 9, de  $10 \frac{2}{3}$  à 12, de  $13 \frac{1}{3}$  à 15. On trouvera dans les autres octaves, qu'il est d'un à  $1 \frac{1}{8}$ , de 2 à  $2 \frac{1}{4}$ , de 16 à 18, &c. On verra aussi dans les échelles de *G re*

*fol* & de *D la re* majeurs, plusieurs autres manières de l'exprimer. Toutes ces manières offrent chacune deux chiffres ou nombres, dont le moindre est au plus grand ce que 8 est à 9. En voici la preuve. 1 est le neuvième de 9, 8 contient huit fois 1 & par conséquent huit neuvièmes de 9. Choisissez entre toutes les manières d'exprimer le rapport du ton majeur celle qu'il vous plaira : vous trouverez deux chiffres ou nombres, dont le moindre contiendra huit neuvièmes du plus grand. Si, par exemple, vous choisissez celle qui exprime ce rapport par 2 comparé à 2  $\frac{1}{4}$ ; vous trouverez que 2 contiennent huit neuvièmes de 2  $\frac{1}{4}$ , parce qu'il y a neuf quarts dans ce dernier nombre, & qu'il y en a huit dans le premier.

## ARTICLE II.

*Propositions de théorie tirées des rapports des intervalles qui se trouvent dans les modes, ou démontrées à leur occasion.*

Les échelles que j'ai données dans l'Article précédent, me donnent lieu de prouver sept Propositions.

### PREMIERE PROPOSITION.

*Il y a dans un même mode des notes qui forment des consonances qui ne sont pas parfaitement justes.*

La futonique & la foudominante d'un mode, forment ensemble une tierce mineure diminuée d'un comma ; la futonique & la sudominante d'un mo-

de forment ensemble une quinte diminuée aussi d'un comma.

La futonique & la soudominante forment une tierce mineure diminuée d'un comma. Pour le prouver, je prends dans l'échelle de *G re sol*, la 27 futonique de ce mode & *ut* 32 soudominante. Le rapport d'une tierce mineure juste est de 5 à 6, car *mi* en *C sol ut* forme avec *sol* une tierce mineure juste, & vous voyez dans l'échelle de ce dernier mode *mi* 5 & *sol* 6. Or le rapport de 27 à 32 n'est pas le même que celui de 5 à 6. La 27 & *ut* 32 ne forment donc pas ensemble une tierce mineure juste. Cette tierce est diminuée d'un comma. Car la 26  $\frac{2}{3}$  & *ut* 32 forment une tierce mineure juste : 26  $\frac{2}{3}$  sont à 32 comme 5 est à 6, c'est le même rapport. Or il y a un comma entre la 26  $\frac{2}{3}$  & la 27 : ces deux nombres sont entr'eux comme 80 & 81. Il s'en faut par conséquent un comma, que la 27 ne forme une tierce mineure juste avec *ut* 32.

La futonique & la soudominante forment une quinte diminuée d'un comma. Je prends pour exemple dans l'échelle de *C sol ut*, *re* 18 futonique & la 26  $\frac{2}{3}$  soudominante. Le rapport d'une quinte juste est de 2 à 3. Car *ut* & *sol* en *C sol ut* forment une quinte juste, & vous voyez dans l'échelle de ce mode *ut* 2 & *sol* 3. Or le rapport de 18 à 26  $\frac{2}{3}$  n'est pas le même que celui de 2 à 3. *Re* 18 & la 26  $\frac{2}{3}$  ne forment donc pas une quinte juste. Cette quinte est diminuée d'un comma. Car *re* 18 & la 27 forment une quinte juste : 18 sont à 27 comme 2 à 3. Or il y a un comma entre la 26  $\frac{2}{3}$  & la 27. Ils s'en faut donc un comma que *re* 18 & la 26  $\frac{2}{3}$  ne forment une quinte juste.

SECONDE PROPOSITION.

*La division de l'échelle des Grecs en deux Tétracordes a été fort bien imaginée.*

C'est une imperfection, que des notes forment ensemble des consonances altérées. Cette imperfection se trouve dans l'échelle des Grecs, comme dans la nôtre. Cette échelle en *C sol ut est si ut re mi fa sol la. Re* y forme avec *fa* un intervalle de tierce mineure diminuée d'un comma, & avec *la* un intervalle de quinte diminuée aussi d'un comma. La division de cette échelle en deux tétracordes ou échelles de quatre cordes, qui sont *si ut re mi* & *mi fa sol la*, fait disparaître cette imperfection. Car ces deux tétracordes tout-à-fait semblables sont parfaits chacun en particulier. On n'y aperçoit point les intervalles défectueux dont je viens de parler: ces intervalles ne se trouvent que dans l'union des deux tétracordes. Ainsi la division de l'échelle des Grecs en deux tétracordes a été fort bien imaginée.

TROISIÈME PROPOSITION.

*Deux notes portant le même nom, n'ayant ni dièse ni bémol qui les distingue l'une d'avec l'autre, & n'étant point l'octave l'une de l'autre, peuvent néanmoins n'être pas à l'unisson.*

Il suffit pour la preuve de cette Proposition de renvoyer à l'inspection des trois premières échelles. On trouve dans l'échelle de *C sol ut* majeur,

au-dessus de *sol* 12, *la* 13  $\frac{1}{3}$ ; & l'on voit dans les deux autres échelles, au-dessus du même *sol* 12, *la* 13  $\frac{1}{2}$ . Aucun *la* en *G re sol* ni en *D la re*, n'a le même nombre qu'un *la* du mode de *C sol ut*. De même on trouve dans l'échelle de *D la re* majeur, au-dessus de *re* 9, *mi* 10  $\frac{1}{3}$ , après avoir vû dans les deux autres échelles *mi* 10 au-dessus du même *re* 9. Aucun *mi* en *D la re* n'a le nombre d'un *mi* des deux premières échelles.

La différence qui se trouve entre deux notes portant le même nom, n'ayant ni dièse ni bémol qui les distingue, & n'étant point l'octave l'une de l'autre, vient de ce qu'elles sont données par différentes progressions.

Le mot *progression* est un terme qui exprime une suite de nombres, dans laquelle on trouve toujours la même proportion d'un nombre à l'autre, lorsque l'on compare chaque nombre avec le suivant. Ainsi cette suite de nombres 1, 2, 4, 8 est une progression qu'on appelle *double*, parce que chaque nombre est le double du précédent; cette suite 1, 3, 9, 27 est une progression *triple*, parce que chaque nombre est le triple du précédent; cette suite 1, 5, 25, 125 est une progression *quintuple*.

Lorsqu'on parcourt de suite dans les échelles les octaves au-dessus d'une note, on y trouve la progression double : on y voit *ut* 1, *ut* 2, *ut* 4, *ut* 8, &c. *Sol* 1  $\frac{1}{2}$ , *sol* 3, *sol* 6, *sol* 12 &c. Cette progression est celle des octaves, parce qu'un corps sonore rend l'octave d'une note, en faisant le double des vibrations que fait le corps sonore qui rend cette note.

Lorsqu'on va de douzième en douzième en montant, on trouve la progression triple : on voit *ut* 1,

*sol* 3, *re* 9, *la* 27. Mais, direz-vous, dans l'échelle de *C sol ut* je vois la  $26\frac{2}{3}$  comme douzième de *re* 9. Il est vrai, mais cette douzième est altérée d'un comma. La progression triple est celle des douzièmes, parce qu'un corps sonore rend la douzième d'une note, en faisant le triple des vibrations que fait le corps sonore qui rend cette note.

Lorsqu'on va de dix-septième majeure en dix-septième majeure en montant, on trouve la progression quintuple : on va d'*ut* 1 à *mi* 5, dont la dix-septième majeure est *sol*  $\times$  25. La progression quintuple est celle des dix-septièmes majeures, parce qu'un corps sonore rend la dix-septième majeure d'une note, en faisant le quintuple des vibrations que fait le corps sonore qui rend cette note.

Remarquez 1<sup>o</sup> qu'en prenant une note & la suite de ses octaves, on reste toujours dans le même mode ; 2<sup>o</sup> qu'en partant d'une tonique pour parcourir des douzièmes en montant, on sort du mode au troisième mouvement, qu'en partant d'*ut* 1 tonique de *C sol ut*, on va à *sol* 3 & à *re* 9 qui sont de ce mode, ensuite à *la* 27 qui n'en est pas ; 3<sup>o</sup> qu'en partant d'une tonique pour parcourir de même des dix-septièmes majeures, on sort du mode au second mouvement, qu'en partant d'*ut* 1 tonique de *C sol ut*, on va à *mi* 5 qui est de ce mode, ensuite à *sol*  $\times$  25 qui n'en est pas. Si l'on vouloir continuer cette dernière suite, on seroit bien-tôt hors des modes d'usage. Après *sol*  $\times$  25 on iroit à *si*  $\times$  125, ensuite à *re*  $\times$  625. Ainsi la progression triple ne peut offrir que deux mouvemens dans un même mode, & la progression quintuple n'en offre jamais qu'un.

Ces deux progressions sont la cause de la différence qui se trouve entre les *la* du mode de *C sol ut* majeur, & ceux des modes de *G re sol* & de *D la re*; entre les *mi* de *C sol ut* & de *G re sol* majeurs, & ceux de *D la re*. *La*, en *C sol ut* majeur, a pour B. F. naturelle *fa*: il est la dix-septième majeure de *fa*  $\frac{1}{3}$  soudominante de ce mode, ou une des octaves de cette dix-septième. C'est la progression quintuple qui donne les dix-septièmes majeures. Le quintuple d'un tiers est cinq tiers ou un & deux tiers. Ainsi la dix-septième majeure de *fa*  $\frac{1}{3}$  est *la*  $1\frac{1}{3}$ . Par la progression double qui donne les octaves en dessus, en partant du nombre  $1\frac{1}{3}$  on trouve  $3\frac{1}{3}$ ,  $6\frac{2}{3}$ ,  $13\frac{1}{3}$ ,  $26\frac{2}{3}$ ,  $53\frac{1}{3}$ ,  $106\frac{2}{3}$ ; & ce sont les nombres qui accompagnent les *la* du mode de *C sol ut* majeur. *La*, en *G re sol* & en *D la re*, a pour B. F. naturelle *re*. Il est douzième de *re* 9 dominante-tonique du mode de *G re sol* & tonique du mode de *D la re*, ou une des octaves de cette douzième. C'est la progression triple qui donne les douzièmes. Le triple de 9 est 27. Ainsi la douzième de *re* 9 est *la* 27. Par la progression double on trouve pour octaves au-dessus de *la* 27, *la* 54 & *la* 108. Par une progression contraire qu'on appelle soudouble, qui donne les octaves en descendant, & suivant laquelle chaque nombre est la moitié du précédent, on trouve pour octave au-dessous de *la* 27, *la*  $13\frac{1}{2}$ , *la*  $6\frac{3}{4}$ , *la*  $3\frac{3}{8}$ . Tous ces *la* sont ceux des échelles de *G re sol* & de *D la re* majeurs.

On voit à présent que les *la* du mode de *C sol ut* sont différens de ceux des modes de *G re sol* & de *D la re*, parce qu'un des *la* du mode de *C sol ut* est donné par la progression quintuple, & que les

autres en font les octaves ; au lieu qu'en *G re sol* & en *D la re*, un des *la* est donné par la progression triple, & les autres sont ses octaves. Ces deux progressions font aussi la cause de la différence qui se trouve entre les *mi* de *C sol ut* & de *G re sol* majeurs, & ceux de *D la re. Mi*, en *C sol ut* & en *G re sol* majeurs, a pour B. F. naturelle *ut* 1 : un des *mi* de ces modes est la dix-septième majeure de cette *ut*, il est par conséquent donné par la progression quintuple, & les autres *mi* sont ses octaves. *Mi*, en *D la re*, a pour B. F. naturelle *la* 27 : un des *mi* de ce mode est la douzième de *la* 27, il est donné par la progression triple, & les autres *mi* sont les octaves de cette douzième.

Il faut remarquer ici, à l'occasion de ces deux progressions, que certains modes qui peuvent avec le mode principal se trouver dans un chant, sont doubles suivant la théorie, quoique suivant la pratique chacun d'eux soit un seul & unique mode ; qu'il y a, par exemple, suivant la théorie deux modes de *D la re*, & deux modes d'*A mi la*, qui peuvent paroître dans un chant dont le mode principal est celui de *C sol ut* majeur.

Quand un chant dont le mode principal est celui de *C sol ut* majeur, passe de ce mode à celui de *F ut fa*, & de celui de *F ut fa* à celui de *D la re* ; la note tonique de ce dernier doit être un *re* tierce mineure juste au-dessous de *fa*, & par conséquent plus bas que le *re* de la première échelle qui forme avec *fa* une tierce diminuée d'un comma, comme en *G re sol la* ne forme avec *ut* qu'une tierce ainsi diminuée, ce que j'ai démontré au sujet de la première proposition. Mais quand ce chant passe de *C sol ut* au mode de *G re sol*, & de celui de *G re*

*sol* à celui de *D la re*; la note tonique de ce dernier doit être un *re* quinte au-dessus de *sol* ou quarte juste au-dessous: il est alors le même que dans la première échelle. De même quand ce chant passe d'un mode d'*ut* à celui d'*A mi la*, la note tonique doit être un *la* de la première échelle; quand il passe du mode d'*ut* à celui de *Gre sol*, de celui de *Gre sol* à celui de *D la re*, & de celui de *D la re* à celui d'*A mi la*; la note tonique de ce dernier doit être un *la* de la seconde échelle, ou, ce qui est la même chose, de la troisième.

La différence de ces deux *re* & de ces deux *la* vient de ce que dans le premier cas *re* est donné par la progression quintuple, comme dix-septième majeure ou octave de la dix-septième majeure de *fa*  $\frac{1}{2}$ ; douzième juste au-dessous de *fa*  $\frac{1}{2}$  foudomirante de *C sol ut*, & que dans le second il est donné par la progression triple, comme douzième ou octave de la douzième de *sol*  $\frac{3}{4}$ ; de ce que dans le premier cas *la* est donné par la progression quintuple, comme dix-septième majeure de *fa*, & que dans le second il est donné par la progression triple, comme douzième de *re*.

#### QUATRIÈME PROPOSITION.

Après avoir entonné avec justesse *ut mi*, si l'on entonnoit parfaitement les notes *ut sol re la mi* de l'ex. 32; le second *mi* seroit plus haut d'un comma que le premier, quoique ces deux *mi* soient naturels & placés sur la même ligne.

Je suppose que le premier *ut* est *ut* 16: cet *ut* seroit suivi de *mi* 20 qui en est la tierce majeure juste.

Après *mi* on reviendroit à *ut* 16, on iroit ensuite à *sol* 24 & à *re* 18. Ce *re* feroit suivi non de *la* 26  $\frac{2}{3}$  (car ce *la* n'en est pas la quinte parfaitement juste, comme je l'ai démontré) mais de *la* 27, qui en est la quinte parfaite. Après *la* 27 on iroit à *mi* 20  $\frac{1}{2}$ ; cette dernière note est la quarte juste au-dessous de ce *la*; elle est la double octave au-dessous de *mi* 81, qui est la douzième au-dessus de ce même *la* dont il a trois fois le nombre. Or *mi* 20  $\frac{1}{2}$  est plus haut d'un comma que *mi* 20. Car 20 est à 20  $\frac{1}{2}$  comme 80 à 81. Si l'on entonnoit donc parfaitement les notes *ut mi ut sol re la mi*, on feroit le dernier *mi* plus haut d'un comma que le premier. Voyez l'exemple 32.

#### CINQUIÈME PROPOSITION.

Si l'on entonnoit les notes *sol ut la re sol* de l'ex. 33, en faisant les intervalles justes; on feroit le second *sol* plus bas d'un comma que le premier.

Cet exemple est de M. Hughens qui fait cette proposition, sçavoir si l'on entonnera les deux *sol* à l'unisson dans cet ordre de sons *sol* 24, *ut* 32, *la* 27, *re* 36, *sol* 24. M. Rameau qui rapporte cette proposition pag. 86 de la *génération harmonique*, la résout en ces termes. » Nous dirons d'abord » après M. Hughens, qu'on ne peut entonner le » dernier *sol* à l'unisson du premier, si l'on donne » à chaque consonance sa juste proportion dans » cet ordre de sons, c'est-à-dire, si l'on y chante » juste, puisqu'il s'y trouve une tierce mineure de » 32 à 27 diminuée d'un comma, laquelle étant » entonnée de 5 à 6, comme le doit suggérer la

« résonance du corps sonore, qui lui assigne ce  
 « dernier rapport, le dernier *sol* devra se trouver  
 « pour lors un comma plus bas que le premier. »

Cette solution est très-claire pour ceux qui sont  
 versés dans la théorie de la musique, & ce que j'ai  
 dit au sujet de ma première proposition, doit faire  
 comprendre ce que M. Rameau dit ici. En effet j'ai  
 prouvé que *la*  $27$  & *ut*  $32$  ne formoient pas ensem-  
 ble une tierce mineure juste, mais une tierce mi-  
 neure, diminuée d'un comma; d'où il s'ensuit que  
 si l'on entonnoit *sol*  $24$ , *ut*  $32$ , *la*  $27$ , *re*  $36$ , *sol*  
 $24$ , on ne feroit pas tous les intervalles justes,  
 puisqu'en passant d'*ut*  $32$  à *la*  $27$ , on n'iroit pas à la  
 tierce mineure juste au-dessous d'*ut*. Pour faire  
 justes tous les intervalles, il faudroit aller d'*ut*  $32$  à  
*la*  $26 \frac{2}{3}$  qui est la tierce mineure juste au-dessous  
 de cet *ut*, ensuite à *re*  $35 \frac{1}{9}$  qui est la quarte juste  
 au-dessus de ce *la*, enfin à *sol*  $23 \frac{19}{27}$  qui est la quin-  
 te juste au-dessous de ce *re*.

Si l'on demande la preuve de ce que *re*  $35 \frac{1}{9}$  est  
 la quarte juste au-dessus de *la*  $26 \frac{2}{3}$ , & de ce que  
*sol*  $23 \frac{19}{27}$  est la quinte juste au-dessous de *re*  $35 \frac{1}{9}$ ,  
 la voici.

Le rapport de la quarte juste est de 3 à 4. *Sol* &  
*ut* en *C* *sol ut* forment une quarte juste, & vous  
 voyez dans l'échelle de ce mode *sol* 3 & *ut* 4. Ainsi  
 la quarte juste au-dessus d'une note, doit être ac-  
 compagnée d'un nombre qui contienne celui de la  
 note dont elle est la quarte, & de plus le tiers  
 de ce dernier nombre, comme 4 contiennent 3 &  
 de plus une unité qui est le tiers de trois. Or  $35 \frac{1}{9}$   
 $\frac{1}{9}$  égalent  $26 \frac{2}{3}$ , plus  $8 \frac{8}{9}$  qui font le tiers de  $26 \frac{2}{3}$ .  
*Re*  $35 \frac{1}{9}$  est donc la quarte juste au-dessus de *la*  
 $26 \frac{2}{3}$ .

Le rapport de la quinte juste est de 2 à 3. Ainsi la quinte juste au-dessous d'une note doit être accompagnée d'un nombre qui soit les deux tiers de celui de la note dont elle est la quinte, comme 2 sont les deux tiers de 3. Or  $23 \frac{29}{17}$  sont les deux tiers de  $35 \frac{1}{9}$ . Sol  $23 \frac{29}{17}$  est donc la quinte juste au-dessous de re  $35 \frac{1}{9}$ .

Sol  $23 \frac{29}{17}$  est un comma plus bas que sol 24; car  $23 \frac{29}{17}$  sont à 24 comme 80 à 81. Ainsi une personne qui formeroit parfaitement les intervalles de l'exemple, feroit le dernier sol un comma plus bas que le premier, puisqu'elle entonneroit sol 24, ut 32, la  $26 \frac{2}{3}$ , re  $35 \frac{1}{9}$ , sol  $23 \frac{29}{17}$ . Voyez l'ex. 33.

#### SIXIÈME PROPOSITION.

*Une voix juste ne chante pas toujours juste, si l'on prend ce terme à la rigueur.*

Une voix juste entonneroit de même les deux *mi* de l'ex. 32. Or pour entonner parfaitement les deux *mi* de cette exemple, il faut faire le second plus haut d'un comma que le premier, comme je l'ai démontré. Une voix juste ne chante donc pas toujours juste, si l'on prend ce terme à la rigueur.

Quelqu'un dira peut-être que je suppose gratuitement, qu'une voix juste entonneroit de même les deux *mi*. En voici la preuve. Si une voix juste n'entontoit pas de même les deux *mi*, & faisoit le second plus haut d'un comma, comme la justesse l'exige; il s'ensuivroit que si cette voix répétoit trente fois de suite l'exemple, prenant à chaque répétition l'*ut* qui le commence une tierce majeure juste au-dessous du dernier *mi*, elle se trouveroit

avoir monté de trente commas, c'est-à-dire, de plusieurs tons. Or c'est ce qui n'arrivera jamais à une voix juste. On en peut faire l'expérience.

### SEPTIÈME PROPOSITION.

*Dans l'octave ut re mi fa sol la si ut accompagnée de la manière ordinaire, le sol & le la ne sont point du mode de C sol ut.*

Cette proposition paroîtra sans doute singulière à bien des Lecteurs. Rien néanmoins n'est plus facile que de la prouver. Voyez l'ex. 34. Chacune des notes de la B. C. de cet exemple, porte sur elle l'accord qu'on a coutume de lui donner, quand cette basse parcourt l'octave de *C sol ut* en montant. Le second *sol* de la B. F. n'est point du mode de *C sol ut*. Car un *sol* fondamental, dans le mode de *C sol ut*, doit porter ou pouvoir porter l'accord de septième comme dominante-tonique, & doit être suivi d'un *ut*, à moins qu'on ne quitte ce mode, auquel cas il ne peut être suivi que d'un *la* ou d'un *mi*. Or le second *sol* de la B. F. ne porte point & ne peut point porter l'accord de septième, & il est suivi de *re*. Il n'est donc point du mode de *C sol ut*. D'où il suit que la note A de la B. C. qui est l'unisson de ce second *sol* de la B. F. n'est point non plus de ce mode. Mais, dira-t-on, les Maîtres appellent cette note A la dominante. Il est vrai. Mais ce langage dément le système que j'expose, ou ne signifie autre chose sinon que *sol* en général est dominante de *C sol ut*, & que le *sol* de la B. C. seroit cette dominante, si le mode subsistoit. Or me demandera peut-être de quel mode est ce *sol*.

Je répondrai qu'il est d'une certaine espèce de notes qui portent l'accord parfait comme les toniques, & qui ne sont d'aucun mode. Je parlerai de ces notes dans le Chap. VII. La note B de la B. C. n'est pas non plus du mode de *C sol ut*. C'est un *la* donné par la progression triple. Il est la quinte juste du *re* fondamental qui est au-dessous de lui, & il n'est point du nombre des *la* de l'échelle de *C sol ut*, qui ont pour B. F. naturelle *fa* soudominante.

Pour accompagner l'octave *ut re mi fa sol la si ut* en conservant toujours le mode de *C sol ut*, il faut substituer aux cinq dernières mesures de l'ex. 34 les cinq mesures de l'ex. 35, ou celles de l'ex. 36. Le *sol* de la B. C. de ces deux derniers exemples est dominante tonique, & le *la* est de la première échelle. Il faut remarquer néanmoins que *la* dans ces deux exemples a pour B. F. *re*. Mais il n'est pas la quinte juste de ce *re*, parce que ce *re* n'est pas *fa* B. F. naturelle, mais une B. F. que l'art lui a donnée, en faisant de ce *re* dissonance de la soudominante une dominante simple. Il en est la quinte altérée, il est le même que si *fa* B. F. étoit *fa*, & quoique porté par un *re* fondamental, il est engendré de *fa* par la progression quintuple.

Voilà les sept propositions que je me suis engagé de démontrer, par le moyen ou à l'occasion des échelles diatoniques, où j'expose les rapports des intervalles qui se trouvent en différens modes. Pour terminer ce Chapitre, je rassemblerai dans une seule Table, les rapports des différentes espèces d'intervalles qui peuvent se trouver entre deux notes, soit d'un même mode, soit de deux modes différens.

*Rapports des différentes espèces d'intervalles.*

Le comma ordinaire qui fait la différence du ton majeur au mineur, est de 80 à 81. *Exemple: mi 80, mi 81.*

J'ai dit dans la Première Partie qu'il y avoit deux autres commas, l'un de 2025 à 2048, l'autre de 524288 à 531441. Le premier de ces deux commas est plus petit, le dernier est beaucoup plus grand que le comma ordinaire.

Le demi-ton mineur est de 24 à 25. *Sol 24, sol  $\times$  25.*

Le demi-ton majeur est de 15 à 16. *Si 15, ut 16.*

La différence qui se trouve entre les deux demi-tons, est un quart de ton qu'on appelle *enharmonique*, & dont le rapport est de 125 à 128. *Si  $\times$  125 dix-septième majeure de sol  $\times$  25 forme cet intervalle avec ut 128.* Ce quart de ton n'est pas la quatrième partie d'un ton: il est moindre qu'elle. Il est composé du comma de 80 à 81, & de celui de 2025 à 2048.

Le ton mineur est de 9 à 10. *Re 9, mi 10.*

Le ton majeur est de 8 à 9. *Ut 8, re 9.*

La différence du ton majeur au mineur, est le comma de 80 à 81.

L'intervalle de tierce mineure diminuée d'un comma est de 27 à 32. *La 27, ut 32.*

Cet intervalle est composé d'un ton mineur & d'un demi-ton majeur.

L'intervalle de tierce mineure est de 5 à 6. *Mi 5, sol 6.*

L'intervalle de tierce majeure est de 4 à 5. *Ut 4, mi 5.*

L'intervalle de quarte est de 3 à 4. *Sol 3, ut 4.*

Celui de triton est de 32 à 45. *Ut 32, fa* ✕ *45.*

Celui de fausse-quinze est de 45 à 64. *Fa* ✕ *45,*  
*ut 64.*

Celui de quinte diminuée d'un comma est de  
27 à 40. *La 27, mi 40.*

Cet intervalle est composé d'un ton majeur, de  
deux tons mineurs & d'un demi-ton majeur.

Celui de quinte est de 2 à 3. *Ut 2, sol 3.*

Celui de quinte superflue est de 16 à 25. *Ut 16,*  
*sol* ✕ *25.*

Ce *sol* ✕ est la dix-septième majeure de *mi 5.*

L'intervalle de sixte mineure est de 5 à 8. *Mi*  
*5, ut 8.*

Celui de sixte majeure est de 3 à 5. *Sol 3, mi 5.*

Celui de septième diminuée est de 75 à 128. *Re*  
✕ *75, ut 128.*

Ce *re* ✕ est la dix-septième majeure de *si 15.*

L'intervalle de septième mineure est de 9 à 16.  
*Re 9, ut 16.*

Celui de septième majeure est de 8 à 15. *Ut 8,*  
*si 15.*

Celui de l'octave est de 1 à 2. *Ut 1, ut 2.*

Chacun de ces rapports est celui d'un intervalle  
moindre que l'octave, excepté le dernier, qui est  
celui de l'octave même. Si des deux nombres qui  
expriment le rapport d'un intervalle on double le  
plus grand; on aura le rapport d'un intervalle bien  
plus grand, mais qui pour l'ordinaire est regardé  
comme le premier intervalle. Par exemple, le rap-  
port de la tierce majeure est de 4 à 5. Doublez 5:  
vous aurez le rapport de 4 à 10, qui est celui de la  
dixième majeure. Le rapport de la quinte est de 2 à  
3. Doublez 3: vous aurez le rapport de 2 à 6, qui

est celui de la douzième. L'intervalle de dixième majeure est regardé comme celui de tierce majeure, & celui de douzième comme celui de quinte.

## CHAPITRE V.

### *Du Tempérament.*

**O**N a vû dans le Chapitre dernier, qu'il y a dans le même mode des notes qui forment des consonances diminuées, & que la voix la plus juste ne chante pas toujours avec une parfaite justesse. Ces propositions me conduisent naturellement à l'exposition de ce qu'on appelle tempérament en musique. Car des consonances diminuées font des consonances tempérées; & une voix juste, lorsqu'elle abandonne la parfaite justesse, tempère ses sons.

Le *Tempérament* est l'altération des notes qu'on porte plus haut ou plus bas qu'elles ne doivent être naturellement.

Le tempérament, considéré en lui-même, est par conséquent un défaut, mais un défaut très-petit; car il échappe aux oreilles les plus délicates.

Le tempérament est nécessaire à la musique. Sans son secours on ne peut faire une bonne partie des instrumens, ni accorder les autres.

Plusieurs instrumens rendent de la même manière deux notes différentes, par exemple, *re* ♯ & *mi* ♮, dont l'un devoit former un demi-ton mineur, & l'autre un demi-ton majeur avec *re* naturel: un son mitoyen entre ces deux notes tient la place de *re* ♯ en certains modes, & de *mi* ♮ en

D'autres modes. Ces instrumens offrent des demi-tons, des tons, des tierces, des quintes & d'autres intervalles plus ou moins altérés; & l'harmonie qu'ils rendent, n'est qu'une suite perpétuelle d'accords plus ou moins défectueux. Le tempérament fait l'imperfection de ces instrumens, & cette imperfection est inévitable. Sans elle ils ne pourroient point exécuter en différens modes. Il faut la souffrir ou rejeter ces instrumens.

Les autres instrumens ont moins besoin du secours du tempérament; mais ils en ont besoin, & ne peuvent s'en passer. Je prends pour exemple le violon. Aucun instrument n'est plus parfait que lui: néanmoins de telle manière qu'on l'accorde, il rend toujours des consonances altérées. Il a quatre cordes qui sont à la quinte l'une de l'autre, & qui rendent les notes *sol*, *re*, *la*, *mi* de l'ex. 37. Si vous l'accordez de manière que *sol re*, *re la*, *la mi* forment trois quintes justes; le *mi* fera l'octave de la sixte majeure de *sol*, mais une octave trop haute d'un comma. Je suppose que la plus grosse corde rend *sol* 12, la voisine rendra *re* 18, celle d'après rendra *la* 27, & la chanterelle *mi*  $40\frac{1}{2}$ . Car le rapport de l'intervalle de quinte juste est de 2 à 3. Or 12 sont à 18, 18 sont à 27, 27 sont à  $40\frac{1}{2}$ , comme 2 à 3. *Mi*  $40\frac{1}{2}$  est plus haut d'un comma que *mi* 40, & *mi* 40 est l'octave juste de la sixte majeure de *sol* 12. Car *mi* 40 est l'octave juste de *mi* 20. Or *mi* 20 est la sixte majeure de *sol* 12. Le rapport de la sixte majeure est de 3 à 5, & 12 sont à 20 comme 3 à 5. Ainsi l'on ne peut accorder les quatre cordes du violon à la quinte juste l'une de l'autre, sans faire une octave altérée de sixte majeure, ou, ce qui est la même chose,

une sixte majeure altérée. Cette altération de la sixte que la chanterelle forme sur le son de la plus grosse corde, occasionne l'altération d'autres consonances. Car le *mi* que rend la chanterelle n'étant pas parfaitement d'accord avec le *sol* que rend la plus grosse corde, il est impossible que les *ut* & que les *si* soient en même tems parfaitement d'accord avec ce *mi* & avec ce *sol*.

Pour adoucir la dureté de cette sixte majeure, il faut diminuer un tant soit peu les quintes, & c'est ce que font les habiles Maîtres. Tous les instrumens, jusqu'au violon même, ont par conséquent besoin du tempérament, & sans le tempérament il n'y auroit point d'instrument de musique.

Le tempérament n'est pas le même sur tous les instrumens. Celui de la viole n'est pas le même que celui du violon, ni celui du violon le même que celui de la flute. Je n'entrerai point dans le détail de ces différens tempéramens. Je me bornerai à parler de celui du clavecin.

Il y a deux manières d'accorder le clavecin, une ancienne qui est encore assez communement en usage, & une nouvelle qui a été trouvée par M. Rameau.

Suivant l'ancienne, *ut sol, sol re, re la, la mi* forment des quintes assez foibles, pour que *mi* se trouve la tierce majeure juste d'*ut*; *mi si, si fa* ✕, *fa* ✕ *ut* ✕, *ut* ✕ *sol* ✕ forment aussi des quintes foibles, mais moins que les premières; *fa ut, si* ♯ *fa*, *mi* ♯ *si* ♯ forment des quintes qu'on a fortifié de manière que *sol* ✕ ou *la* ♯ forme avec *re* ✕ ou *mi* ♯ une quinte à peu près juste. Voyez l'ex. 38. Toutes les autres notes du clavecin sont les octaves justes de celles de l'exemple:

Suivant

Suivant la manière de M. Rameau, *ut sol, sol re, re la, la mi, mi si, si fa* ♯, *fa* ♯ *ut* ♯, *ut* ♯ *sol* ♯, *sol* ♯ *re* ♯, *re* ♯ *la* ♯, *la* ♯ *mi* ♯, *mi* ♯ *si* ♯ forment des quintes affoiblies, mais fort peu & le plus également qu'il est possible. Voyez l'ex. 39. Toutes les autres notes du clavecin sont les octaves justes de celles de l'exemple.

Par cette manière-ci il ne manque pour la parfaite justesse de chaque quinte, que la douzième partie d'un comma plus grand que celui de 80 à 81. Ce défaut est bien léger, & ne se trouve dans les quintes, que parce qu'il est impossible de les rendre toutes parfaitement justes. Pour comprendre ceci, remarquez qu'il y a douze quintes dans l'exemple, & que la douzième est formée par *mi* ♯ & *si* ♯. Ce *si* ♯ est rendu sur le clavecin par la même touche qui rend *ut* naturel que vous voyez auprès de lui. Cet *ut* naturel est l'octave du premier *ut* de l'exemple. Le *si* ♯ est par conséquent sur le clavecin le même son que cette octave. Or si toutes les quintes étoient justes; le *si* ♯ seroit plus haut que cette octave, de la valeur du comma dont je viens de parler.

Pour vous en convaincre, donnez au premier *ut* de l'exemple le chiffre 1. La douzième au-dessus de cet *ut* fera *sol* 3, la douzième au-dessus de *sol* 3 fera *re* 9. Allez ainsi de douzième en douzième jusqu'à ce que vous soyez parvenu à *si* ♯: il aura pour nombre 531441. Revenez à *ut* 1. L'octave au-dessus de cet *ut* fera *ut* 2, l'octave d'*ut* 2 fera *ut* 4. Parcourez ainsi les octaves d'*ut* en montant: vous trouverez *ut* 524288. Cet *ut* est, comme vous le voyez plus bas que *si* ♯ 531441, & la différence de ces deux notes est un espèce de comma, dont on attribue la

découverte à Pythagore, & dont le rapport est par conséquent de 524288 à 531441. Cette même différence se trouveroit entre l'octave simple d'*ut* 1 & le *fi*  $\times$  de l'exemple, si toutes les quintes en étoient justes. Ce *fi*  $\times$  seroit une des octaves au-dessous de *fi*  $\times$  531441, & surpasseroit l'octave simple au-dessus d'*ut* 1, comme *fi*  $\times$  531441 surpasse *ut* 524288, c'est-à-dire, du comma de Pythagore. Vous voyez présentement qu'il est impossible que toutes les quintes soient justes sur le clavecin, qu'il faut les affoiblir toutes ou en partie, & qu'en les affoiblissant toutes également, leur diminution n'est pour toutes les quintes ensemble que de la valeur du comma de Pythagore, & pour chacune que de la douzième partie de ce comma; ce qui fait une altération fort petite.

Voilà les deux manières d'accorder le clavecin. Quelle est la meilleure? Je n'oserois décider, mais je vais exposer les avantages & les défauts de l'une & de l'autre.

Par l'ancienne plusieurs tierces sont beaucoup moins altérées que par la nouvelle, mais plusieurs quintes le sont beaucoup plus. Il se trouve entre les modes une variété qui rend les uns guais & brillans, les autres tristes & sombres; mais il y a des modes dont les notes sont si altérées, qu'ils sont insupportables à une oreille délicate.

Par la manière de M. Rameau, les quintes ont toute la perfection qu'on peut leur donner, le temperament tombe principalement sur les tierces, il n'y a nulle variété entre les modes, parce que tous les demi-tons sont parfaitement égaux, aucun mode n'est par conséquent plus propre à une expression qu'un autre mode, aucun n'est plus défectueux

que les autres. Comme l'altération des tierces est ce qu'on reproche le plus à M. Rameau, il fait pour se justifier ce raisonnement. » Sur quoi, dit-il (pag. 103 de la *Génération harmonique*) doit tomber la correction (*l'altération*) si ce n'est sur ce qu'il y a de moins parfait? Si vous n'osez altérer l'octave qui est plus parfaite que la quinte, pourquoi altérerez-vous celle-ci plutôt que la tierce, qui est moins parfaite qu'elle? Vous voyez vous-même, que le ton moins parfait que la tierce, & que le demi-ton moins parfait encore s'altèrent à proportion de leurs imperfections, sans que l'oreille en soit offensée; elle ne sent pas la différence d'un comma entre le ton majeur & le mineur, elle ne sent pas, non plus, la diminution de l'un, ni l'augmentation de l'autre dans le tempérament; il en est de même des demi-tons, qui dans leur origine diffèrent d'un quart de ton: ainsi, l'ordre de l'altération possible entre les intervalles vous est tellement assigné par la nature, qu'il est étonnant que vous y fassiez si peu d'attention. «

Quelque tempérament qu'on choisisse pour accorder le clavecin, la plupart des intervalles y sont défectueux, & par conséquent la plupart des accords y sont faux; car la justesse des intervalles fait celle des accords.

Cet instrument rend de la même manière deux notes, dont l'une doit faire un demi-ton mineur avec la note qui est immédiatement au-dessous, & l'autre un demi-ton majeur avec cette même note, par exemple, *re* ♯ & *mi* ♮, dont l'un qui est *re* ♯ doit faire un demi-ton mineur, & l'autre qui est *mi* ♮ doit faire un demi-ton majeur avec *re* natu-

rel. Deux sons rendus par cet instrument forment tantôt un accord de tierce mineure, & tantôt un accord de seconde superflue. Par exemple, deux sons forment tantôt l'accord de tierce mineure *re* ✕ *fa* ✕, & tantôt l'accord de seconde superflue *mi* ♯ *fa* ✕. Deux autres sons forment tantôt l'accord de triton *ut* *fa* ✕, & tantôt l'accord de fausse-quinte *ut* *sol* ♯. Deux sons qui forment une quinte superflue, forment une autre fois une sixte mineure; & deux sons qui forment dans un mode une sixte majeure, peuvent en un autre mode former une septième diminuée. La tierce mineure, la sixte mineure & la sixte majeure sont des consonances. La seconde superflue, la quinte superflue & la septième diminuée sont des dissonances.

Il n'y a par conséquent sur le clavecin aucune différence physique ou réelle entre le demi-ton mineur & le demi-ton majeur, entre la seconde superflue & la tierce mineure, entre le triton & la fausse-quinte, entre la quinte superflue & la sixte mineure, entre la sixte majeure & la septième diminuée, entre une consonance & une dissonance.

Comment deux sons peuvent-ils former tantôt un accord & tantôt un autre, tantôt un accord consonant & tantôt un accord dissonant? C'est par le moyen de ce qui précède. La succession fondamentale fait sentir à l'oreille lequel des deux ils forment. Un exemple éclaircira ceci. Deux sons du clavecin sont tantôt *ut* ✕ & *la* ✕, tantôt *re* ♯ & *si* ♯, tantôt *ut* ✕ & *si* ♯. Quand ils sont *ut* ✕ & *la* ✕, ils forment un accord de sixte majeure. Ils forment le même accord quand ils sont *re* ♯ & *si* ♯. Mais quand ils sont *ut* ✕ & *si* ♯, ils forment un accord de septième diminuée. Lorsqu'ils frappent

ensemble l'oreille, comment sent-elle celui des deux accords qui est formé par ces deux sons? Le voici. La basse fondamentale ce guide intérieur le lui fait sentir. L'oreille a le sentiment de la succession des notes de cette basse. Cette succession règle celle des accords, & fait qu'après certains accords en certains modes, celui de sixte majeure formé par *ut* ♯ & *la* ♯, qu'après les mêmes accords en d'autres modes, cet accord formé par *re* ♯ & *si* ♯ peut paroître, & non celui de septième diminuée formé par *ut* ♯ & *si* ♯; qu'après d'autres accords en des modes différens de ceux dont je viens de parler, celui de cette septième peut être employé, & non celui de la sixte majeure; & l'oreille qui sent cette succession, se détermine par les accords qu'elle a entendus, à recevoir celui qu'elle entend pour ce qu'il est, c'est-à-dire, pour accord de sixte majeure, s'il est accord de sixte majeure, pour accord de septième diminuée, s'il est effectivement accord de septième diminuée.

Ceci est vrai à la lettre par rapport aux oreilles de ceux qui sont consommés dans l'art de la Musique, & vrai aussi en un sens par rapport à toute oreille sensible à l'harmonie. Qu'une personne qui ne connoît ni accord ni note, mais qui a l'oreille naturellement musicienne, entende dans une pièce de clavecin les deux sons dont je parle; elle ne sçaura pas si c'est un accord de sixte majeure ou un accord de septième diminuée qu'elle entend, mais elle sentira celui des deux accords qui est formé par ces sons. Chaque accord fait sur cette personne, comme sur le plus habile Musicien, une impression particulière, & les impressions qu'elle aura reçues l'auront préparée à recevoir telle im-

pression & non une autre, l'impression de la sixte majeure, & non celle de septième diminuée, ou celui de cette septième, & non celle de cette sixte.

Il est aisé de démontrer ce que j'avance. Quand une personne qui ne sçait point la musique, mais qui a l'oreille sensible à l'harmonie, entend dans une pièce de clavecin les deux sons qui sont tantôt *ut* ♯ & *la* ♯, tantôt *re* ♮ & *si* ♮, tantôt *ut* ♯ & *si* ♮, & les entend dans un endroit où ils sont *ut* ♯ & *si* ♮; si celui qui exécute la pièce, joignoit à ces deux sons celui qui est tantôt *fa* ♯ & tantôt *sol* ♮, il révolteroit l'oreille de cet Auditeur ignorant. Il ne la choqueroit pas, s'il y joignoit un *sol* naturel. Pourquoi cela? Si ce n'est que cet Auditeur, par les impressions que les accords précédens ont faites sur lui, est préparé à recevoir & reçoit effectivement l'impression de l'accord de septième diminuée *ut* ♯ *si* ♮, auquel *fa* ♯ ni *sol* ♮ ne conviennent pas, & *sol* naturel convient, parce que l'accord complet de la septième diminuée *ut* ♯ *si* ♮ est *ut* ♯ *mi* *sol* *si* ♮. Ce son qui choqueroit l'oreille de cet Auditeur, s'il se rencontroit avec les deux autres lorsqu'ils font une septième diminuée, ne la choqueroit pas, s'ils se rencontroit avec eux lorsqu'ils font une sixte majeure. Cet Auditeur discerne donc par le sentiment quel accord forme en tel ou tel endroit d'une pièce de clavecin les deux sons qui sont tantôt *ut* ♯ & *la* ♯, tantôt *re* ♮ & *si* ♮, & tantôt *ut* ♯ & *si* ♮; c'est-à-dire, s'ils forment une sixte majeure ou une septième diminuée.

L'oreille en discernant quels accords sont formés par les sons du clavecin en tel ou tel endroit d'une pièce, reçoit comme justes des accords qui ne le sont pas, mais qui approchent de la justes-

se. L'oreille n'examine pas à la rigueur ce qu'elle entend. Les sons & les accords à peu près justes, sont pour elle des sons & des accords justes, parce qu'elle n'apperçoit pas leur imperfection.

Remarquez à cette occasion que le tempérament n'étant pas le même sur tous les instrumens, il faut, quand plusieurs sortes d'instrumens exécutent une pièce, que certaines notes soient rendues un peu plus haut par les uns, un peu plus bas par les autres, & qu'il se rencontre à tous momens des octaves altérées & des unissons faux. L'oreille s'apperçoit-elle de cette cacophonie ? Point du tout. Comme elle prend pour justes des sons à peu près justes, elle prend pour des unissons des sons à peu près semblables, & pour des octaves justes des sons qui approchent des octaves.

L'à peu près lui suffit : heureusement pour elle. Si elle étoit plus délicate, que de plaisirs de moins ! Mais comment la voix s'ajuste-t-elle au tempérament des instrumens ? Chante-t-elle juste, lorsqu'elle en est accompagnée, ou forme-t-elle comme eux des sons altérés ? Je vais répondre à ces questions.

Je suppose d'abord que la voix n'est accompagnée que d'un seul instrument. Pour entonner la première note d'un air, elle se règle sur la note tonique du mode principal, telle qu'elle est rendue par l'instrument, & forme ensuite les différens intervalles du chant, conséquemment à cette note tonique dont l'oreille est préoccupée, & sans égard à l'altération des notes que l'instrument fait entendre. Ce n'est pas l'instrument, c'est la B. F. qui la dirige, & qui lui fait entonner les notes comme la succession fondamentale l'exige. L'instrument la

force néanmoins quelquefois d'abandonner ce guide. Lorsqu'un nouveau mode paroît, la voix est obligée de se conformer à la manière dont l'instrument rend la nouvelle tonique, & d'altérer cette tonique, si l'instrument l'altère. Car dans tout mode, l'oreille est toujours bien frappée du son principal tel qu'il est rendu par l'instrument, & la voix suit l'oreille. De même si la voix & l'instrument forment ensemble une tenue à l'unisson ou à l'octave, la voix est forcée de se conformer à l'instrument, parce qu'une note longue rendue par l'instrument frappe beaucoup l'oreille, & distrait l'ame du sentiment de la succession fondamentale. Ainsi la voix est guidée pour l'ordinaire par la basse fondamentale, & cède quelquefois au tempérament de l'instrument. Elle ne pourroit pas, quelque effort qu'elle fit, se regler toujours sur l'instrument, sur-tout si c'étoit un instrument à touches. Eh ! comment pourroit-elle se prêter constamment à une altération continuelle, & combattre par un sentiment que la nature a mis dans tous ceux qu'elle a formés pour la musique ?

Quand la voix est accompagnée de plusieurs instrumens, si l'un d'eux se fait mieux entendre que les autres ; la voix se conduit, comme si elle n'étoit accompagnée que de cette instrument. Si tous ou quelques-uns se font entendre aussi bien l'un que l'autre ; la voix, dans le début, ou lorsqu'elle est distraite du sentiment de la succession fondamentale, ne s'ajuste au tempérament d'aucun d'eux, à moins que ce tempérament ne tienne le milieu entre les autres, mais se fait alors un tempérament qui lui est particulier.

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

*Des mouvemens de la Basse fondamentale dans les changemens de mode.*

**O**N a vû dans le troisiéme Chapitre, 1<sup>o</sup> que la B. F. dans un mode majeur n'est composée que de quatre notes, de la tonique, de la dominante, de la soudominante & de la dissonance de la soudominante qui par le moyen du double emploi devient un quatrième son fondamental; 2<sup>o</sup> que cette basse ne peut faire dans ce mode d'autres mouvemens, que ceux d'aller de la tonique à la dominante, de la dominante à la tonique, de la tonique à la soudominante, de la soudominante à la tonique, de la tonique à la futonique & de la futonique à la dominante; 3<sup>o</sup> que dans un mode mineur la note sensible portant la septième diminuée est un cinquième son fondamental, ce qui fait qu'outre les mouvemens dont je viens de parler, mouvemens que la B. F. fait dans les deux modulations, cette basse peut dans la modulation mineure passer de la tonique à la sensible, de la sensible à la tonique, de la futonique ou de la dominante à la sensible, & de la sensible à la dominante.

Quand cette basse quitte un mode pour en prendre un autre, elle peut en passant de la dernière note du mode qu'elle quitte à la première note du mode qu'elle prend, faire des mouvemens différens de ceux qu'elle a faits ou pû faire, tant que le mode qu'elle abandonne a subsisté. J'exposerai ces mouvemens, mais auparavant je dirai qu'elle

peut changer de mode, sans faire d'autres mouvemens que ceux qu'elle a faits ou pû faire dans le mode qu'elle quitte, ou même sans faire aucun mouvement.

Il arrive fort souvent que le changement du caractère de l'une des quatre notes qui forment seules cette basse dans la modulation majeure, & qui la forment avec la note sensible dans la modulation mineure, opère le changement du mode. Tantôt c'est la tonique qui devient dominante-tonique ou soudominante. En ce cas cette note porte, soit en même-tems soit successivement, deux caractères, & le changement se fait sans aucun mouvement dans la B. F. Tantôt c'est la dominante-tonique qui devient tonique; une autre fois c'est la soudominante qui devient tonique ou dominante-tonique; quelquefois même c'est la dominante simple qui devient dominante-tonique ou soudominante. Dans tous ces cas la B. F. fait un mouvement en changeant de mode, mais un mouvement qu'elle a fait ou pû faire dans le mode qu'elle quitte. Elle va de la note tonique du mode qui finit à l'une des trois autres notes fondamentales, comme si ce mode devoit subsister; mais cette note à laquelle elle va, paroît avec un nouveau caractère qui fait que le mode change. *Voyez l'ex. 40.* & les suivans jusqu'au 45 inclusivement. Quoique je n'aye point encore donné les règles de la basse continue, j'ai néanmoins mis une basse continue dans ces exemples; mais je ne l'ai point chiffrée, parce que le Lecteur ne doit pas à présent faire attention aux accords qu'elle porte, mais à ceux que portent la B. F. & qui sont marqués par les chiffres qu'on voit au-dessus d'elle.

Les *ex. 40, 41, 42 & 43* sont des suites d'accords. On voit dans la B. F. de chacun d'eux, *ut* tonique changer de caractère aux endroits désignés par la lettre A. Dans le 40, *ut* est successivement tonique du mode de *C sol ut*, & dominante-tonique du mode de *F ut fa* qui succède à celui de *C sol ut*. Dans le 42, *ut* est successivement tonique du mode de *C sol ut*, & soudominante du mode de *Gre sol*. Dans ces deux exemples, il porte d'abord comme tonique, l'accord parfait que j'ai marqué par un 3; il porte ensuite dans le 40, celui de septième comme dominante-tonique, & dans le 42, celui de sixte-quinte comme soudominante. On ne chiffre point l'accord parfait sur une note qui ne porte que lui, mais on le chiffre sur une note qui porte avant ou après lui un autre accord. Dans le 41, *ut* paroît d'abord avec l'accord de septième, parce qu'il a en même-tems deux caractères, celui de dominante-tonique du mode de *F ut fa* qui commence, & celui de tonique du mode de *C sol ut* qui finit. Dans le 43, il paroît d'abord avec l'accord de sixte-quinte, parce qu'il a encore en même-tems deux caractères, celui de soudominante du mode de *Gre sol* qui commence, & celui de tonique du mode de *C sol ut* qui va cesser.

Remarquez à l'occasion des *ex. 41 & 43*, qu'une note peut appartenir en même-tems à deux modes; & qu'une note tonique, qui ne doit naturellement porter que l'accord parfait, peut néanmoins porter un autre accord quand elle a tout à la fois deux caractères; mais qu'elle ne porte pas cet autre accord comme tonique, mais comme ayant un autre caractère en même-tems. Remarquez encore que l'accord parfait se trouve renfermé dans cet autre ac-

cord qu'elle porte , & qu'ainfi cet autre accord n'empêche pas qu'elle n'ait au-deffus d'elle les notes qui lui conviennent comme à une tonique. Dans le 41, *ut A* comme tonique porte les notes *mi sol*, & comme dominante-tonique les notes *mi sol fi* ♯. Dans le 43, il porte comme tonique les notes *mi sol ut*, & comme foudominante les notes *mi sol la ut*.

Les *ex. 44 & 45* font auffi des fuites d'accords. Dans la B. F. du 44, à la lettre A, *sol* après *ut* tonique, paroît, non comme dominante-tonique, mais comme tonique lui-même, & le mode de *G re sol* fuccède à celui de *C sol ut*. A la lettre B, *fa* après *ut* tonique, paroît comme tonique, & non comme foudominante: ainfi le mode de *C sol ut* est fuivi de celui de *F ut fa*. Si après les huit premières mefures de l'exemple, on met à la place des quatre fuivantes, les quatre dernières qui font écrites féparément; *ut* marqué d'un C fe trouvera immédiatement après *sol* tonique, & paroîtra, non comme foudominante, mais comme dominante-tonique, & le mode de *F ut fa* fera enchaîné à celui de *G re sol*. Dans la B. F. de l'*ex. 45*, à la lettre A, *re* après *ut* tonique, paroît comme dominante-tonique, & non comme dominante simple: ainfi le mode de *G re sol* fuccède à celui de *C sol ut*. A la lettre B, *re* après *ut* tonique, paroît, non comme dominante simple, mais comme foudominante, & le mode de *C sol ut* est fuivi de celui d'*A mi la*.

Voyons à préfent les mouvemens que la B. F. peut faire dans les changemens de mode, & qui font différens de ceux qu'elle a faits dans les deux derniers exemples. Elle ne fait ces mouve-

mens, qu'en partant de la note tonique ou de la dominante-tonique.

En partant de la note tonique, elle peut en général monter de tierce mineure ou de tierce majeure, descendre d'un demi-ton ou d'un ton, ou d'une tierce soit majeure soit mineure, ou même de fausse-quinte. Si l'on joint ces mouvemens à ceux de quarte & de quinte en descendant qu'elle fait dans *l'ex. 44*, & à celui de seconde en montant qu'elle fait dans *l'ex. 45*, en partant de la note tonique & changeant de mode; il en résultera que dans les changemens de modes la B. F. peut en général, partant d'une tonique, faire à peu près toutes sortes de mouvemens. Je dis en général; car elle ne peut pas en certaines circonstances faire après une tonique un mouvement, qu'elle pourroit faire après cette même tonique en d'autres circonstances.

Toutes les notes où elle peut aller en partant de la tonique d'un mode qui finit, ne peuvent pas prendre chacune indifféremment toute sorte de caractères. Les unes ne peuvent prendre qu'un caractère, les autres en peuvent prendre plusieurs. Mais telle qui peut prendre un caractère en certaines circonstances, ne peut pas le prendre en une autre occasion.

Y a-t-il des regles qui suivant les circonstances restreignent le nombre des mouvemens que la B. F. peut faire après une tonique, & décident du caractère ou des caractères que la note où elle va peut prendre? Il n'y en a point assez pour embrasser toutes les circonstances, & il est bien des cas où le génie avec le goût est un meilleur guide que l'art. L'art conduit sûrement, mais presque

toujours en des routes battues ; le génie cherche des routes nouvelles, & quand il est accompagné du goût, ses écarts sont toujours heureux.

L'art peut donc donner seulement certaines lumières sur ce sujet. Il nous apprend qu'il n'y a qu'un certain nombre de modes qui puisse succéder immédiatement à tel mode, & que chacun de ces modes ne peut pas lui succéder en toute circonstance. Il nous fait même connoître plusieurs de ces circonstances, & décide que la B. F. en partant de la note tonique d'un mode qui finit, ne peut point en tel cas, & peut dans tel autre cas faire un certain mouvement ; & que la note où elle va ne peut en certaine occasion prendre un caractère, qu'elle peut prendre en une autre occasion. Par exemple, suivant les règles de l'art, le mode de *F ut fa* majeur est du nombre de ceux qui peuvent succéder immédiatement à celui de *G re sol* majeur. Mais on ne peut pas toujours enchaîner ce mode à celui-ci. Quand le début d'un morceau est en *G re sol* majeur, & qu'après ce début on veut changer de mode ; on ne peut pas enchaîner d'abord & immédiatement au mode de *G re sol*, celui de *F ut fa* majeur. Mais quand le commencement d'un morceau est en *C sol ut* majeur, & qu'on a passé au mode de *G re sol* ; on peut aller tout de suite au mode de *F ut fa* majeur, qui fait alors un fort bon effet. Dans le premier cas la B. F. ne peut pas aller de *sol* tonique à *si ♯* ; dans le second cas elle peut faire ce mouvement, parce que *si ♯* est soudominante dans le mode de *F ut fa*, qui peut alors paroître immédiatement après celui de *G re sol*. La B. F. en partant de la note tonique d'*A mi la* mineur, peut, suivant les règles de l'art, passer

à *ut*; & cet *ut*, suivant ces règles, ne peut en certain cas prendre un caractère, qu'il peut prendre en un autre cas. Dans une pièce qui débute par le mode d'*A mi la* mineur, si la B. F. après le début passe de la note tonique *la* à *ut*; *ut* ne peut pas être dominante-tonique, parce que le mode de *F ut fa* ne peut pas s'enchaîner alors à celui d'*A mi la*. Mais dans une pièce qui débute par le mode de *D la re* mineur, si la B. F. ayant passé de ce mode à celui d'*A mi la*, va de la tonique *la* à *ut*; *ut* peut avoir le caractère de dominante-tonique, parce que le mode de *F ut fa* majeur peut alors s'enchaîner immédiatement à celui d'*A mi la* mineur, & faire un effet fort agréable.

Après ce que je viens de dire, le Lecteur ne doit pas s'attendre à un détail des circonstances qui décident des mouvemens que la B. F. peut faire dans les changemens de modes en partant de telle ou telle tonique, & du caractère ou des caractères que la note à laquelle elle va peut prendre. Je me borne à exposer en général les mouvemens qu'elle peut faire dans les changemens de mode, en partant de la tonique d'un mode soit majeur soit mineur, & à dire en général le caractère que peut prendre la note à laquelle elle va. Peut-être même quelques-uns de ces mouvemens ou de ces caractères m'échapperont. Mais je tâcherai de n'omettre du moins aucun des mouvemens ordinaires, ni des caractères qu'on donne communément à la note à laquelle la B. F. va par l'un de ces mouvemens. Quant aux circonstances qui tantôt permettent un mouvement & tantôt le défendent, qui tantôt souffrent qu'une note prenne un caractère & tantôt s'y opposent; ce que j'ai dit dans la pre-

miere Partie sur la succession des modes, & plus encore le génie, feront découvrir les routes qu'elles ouvrent & celles qu'elles interdisent, les caractères qu'elles admettent & ceux qu'elles excluent.

La B. F. en partant de la note tonique d'un mode mineur, peut monter de tierce mineure; & la note qu'elle va chercher, est tonique ou soudominante ou dominante-tonique. Voyez l'ex. 46 qui en renferme trois petits, dans lesquels je suppose que *la* est tonique d'un mode qui cesse. La B. F. monte de *la* sur *ut*, qui est tonique dans le premier de ces petits exemples, soudominante dans le second, & dominante-tonique dans le troisième. Ainsi dans le premier le mode de *C sol ut*, dans le second le mode de *G re sol*, dans le troisième le mode de *F ut fa* succèdent à celui d'*A mi la*.

La B. F. en partant de la note tonique d'un mode mineur, peut monter de tierce majeure; & la note qu'elle va chercher, ne peut être qu'une note sensible. Voyez l'ex. 47 où je suppose encore que *la* est tonique d'un mode qui finit. La B. F. monte de *la* sur *ut* ♯, qui porte l'accord de septième diminuée, & le mode d'*A mi la* est suivi de celui de *D la re*.

La B. F. en quittant la note tonique d'un mode majeur, peut monter de tierce majeure; & la note qu'elle va chercher, est dominante-tonique ou dominante simple. Voyez l'ex. 48 qui en contient deux petits, dans lesquels je suppose qu'*ut* est tonique & termine son mode. La B. F. monte d'*ut* sur *mi*, qui est dominante-tonique dans le premier, & dominante simple dans le second. Ainsi le mode d'*A mi la* dans le premier, & le mode de *D la re* dans le second, succèdent à celui de *C sol ut* majeur.

La

La B. F. en quittant la note tonique d'un mode majeur, peut monter de tierce mineure; & la note qu'elle va chercher, est soudominante. Voyez l'ex. 49. La note A est un *si* ♯ qui suit *sol* tonique. Ce *si* ♯ est une soudominante, & le mode de *F* ut *fa* majeur succède à celui de *G* re *sol* majeur. Cette succession est préparée par le début de l'exemple qui est en *C* *sol* ut.

La B. F. en partant de la note tonique d'un mode majeur, peut descendre d'un demi-ton; & la note qui succède à la tonique, est dominante simple. En partant de la note tonique d'un ton mineur, elle peut descendre d'un ton; & la note qui suit la tonique, est dominante-tonique ou tonique. Voyez l'ex. 50. La B. F. descend de *mi* tonique d'*E* *si* *mi* mineur, sur *re* naturel marqué d'un A & dominante-tonique du mode de *G* re *sol*; elle descend de *sol* tonique du mode de *G* re *sol* majeur, à *fa* ♯ marqué d'un B & dominante simple du mode d'*E* *si* *mi*; enfin elle descend de *mi* note tonique du mode d'*E* *si* *mi* mineur, à *re* naturel marqué d'un C & tonique du mode de *D* la re.

La B. F. en partant de la note tonique d'un mode majeur, peut descendre de tierce mineure; & la note qui succède à la tonique, peut être tonique ou dominante-tonique ou dominante simple ou soudominante. Voyez l'ex. 51 qui en contient quatre petits, dans lesquels je suppose qu'*ut* est tonique d'un mode qui cesse. La B. F. descend d'*ut* sur *la* qui est tonique dans le premier, dominante-tonique dans le second, dominante simple dans le troisième, & soudominante dans le quatrième. Ainsi le mode d'*A* *mi* *la* dans le premier, le mode de *D* la re dans le second, celui de *G* re *sol* dans

le troisième, & celui d'*E si mi* dans le quatrième, succèdent à celui de *C sol ut* majeur.

La B. F. en partant de la note tonique d'un mode mineur, peut descendre de tierce mineure; & la note qui succède à la tonique, est dominante simple ou dominante-tonique. Elle peut aussi descendre de tierce majeure; & la note qui suit la tonique, est une tonique nouvelle ou une soudominante. Voyez l'exemple 52 qui en contient quatre petits, dans lesquels je suppose que la marqué d'un A est tonique d'un mode qui finit. La B. F. dans le premier & dans le second descend de la sur fa  $\times$ , qui dans le premier est dominante simple, & dans le second est dominante-tonique. Elle descend de la sur fa naturel dans le troisième & dans le quatrième. Ce fa dans le troisième est une nouvelle tonique, & dans le quatrième une soudominante. Ainsi le mode d'*E si mi* dans le premier, le mode de *B fa si* dans le second, le mode de *F ut fa* dans le troisième, & celui de *C sol ut* dans le quatrième, succèdent à celui d'*A mi la* mineur. Je remarquerai à l'occasion du troisième petit exemple, que la succession de deux toniques, dont la première est celle d'un mode mineur, & la deuxième plus basse d'une tierce majeure est celle d'un mode majeur, fait souvent un effet fort agréable. Lorsque dans une pièce dont le mode principal est majeur, on a passé au ton de la médiate; on peut par cette succession revenir tout d'un coup au mode principal. Lorsque dans une pièce dont le mode principal est mineur, on a passé au ton de la dominante; rien n'est mieux que cette succession pour aller à celui de la médiate.

Enfin la B. F. en partant de la note tonique

d'un mode mineur, peut descendre de fausse-quin-  
te sur une note sensible portant un accord de sep-  
tième diminuée. *Voyez l'ex. 53.*

La B. F. en partant d'une dominante-tonique,  
ne peut que descendre de quinte, monter d'un de-  
mi-ton soit majeur soit mineur, ou d'un ton, ou  
descendre de tierce. Quand elle fait le premier de  
ces mouvemens, elle ne change point de mode;  
car elle va chercher la tonique du mode de cette  
dominante. Il est vrai que cette tonique peut avoir  
un double caractère, & qu'un nouveau mode peut  
commencer aussi-tôt qu'elle paroît. Mais comme  
tonique elle est du même mode que la note qui la  
précède, & la B. F. en partant de cette note-ci,  
ne quitte point encore le mode qui doit finir,  
puisque cette note de laquelle elle part, n'est pas  
la dernière de ce mode.

Quand elle monte d'un demi-ton mineur, la note  
à laquelle elle va, est la note sensible d'un nouveau  
mode. *Voyez l'ex. 54.* Le *sol* des deux basses est  
la dominante-tonique du mode de *C sol ut*. Il est  
suivi de *sol* ♯, qui est la note sensible du mode  
d'*A mi la*.

Quand pour changer de mode elle monte d'un  
demi-ton majeur, mouvement qu'elle ne peut faire  
qu'après la dominante-tonique d'un mode mineur;  
la note qui suit la dominante-tonique, est la toni-  
que d'un nouveau mode. *Voyez l'ex. 55.* Le pre-  
mier *la* de la B. F. est une dominante-tonique,  
suivie de *si* ♯ marqué d'un A & note tonique du  
mode de *B fa si* ♯, qui succède à celui de *D la re*  
mineur.

Quand la B. F. en partant de la dominante-to-  
nique d'un ton majeur, monte d'un ton pour chan-

ger de mode ; la note qui fuit la dominante-tonique, est dominante simple ou dominante-tonique ou même tonique d'un nouveau mode. Voyez l'ex. 56. Chaque note marquée d'une lettre dans la B. F. est un *la*, qui fuit un *sol* dominante tonique du mode de *C sol ut* majeur. La note A est la dominante simple du mode de *G re sol*, la note B est la tonique du mode d'*A mi la*, la note C est la dominante-tonique du mode de *D la re*.

Quand la B. F. en partant de la dominante tonique d'un ton majeur, descend de tierce pour changer de mode ; la note qui succède à la dominante-tonique, est dominante simple ou dominante-tonique d'un nouveau mode. Voyez les ex. 57 & 58. Il y a dans la B. F. de chacun de ces exemples un *mi* qui fuit un *sol* dominante-tonique du mode de *C sol ut* majeur. Le *mi* de l'ex. 57 est la dominante simple du mode de *D la re* ; le *mi* de l'ex. 58 est la dominante-tonique du mode d'*A mi la*.

La B. F. ne peut pas descendre de tierce après la dominante-tonique d'un mode mineur, quand cette note paroît comme une vraie dominante-tonique, c'est-à-dire, avec l'accord de septième mineure dont la tierce est majeure. Mais quand cette dominante-tonique paroît avec l'accord parfait, la B. F. peut en la quittant descendre de tierce mineure sur une note sensible portant l'accord de septième diminuée, ou de tierce majeure sur la note tonique d'un mode nouveau. Voyez les ex. 59 & 60. Le premier *la* de la B. F. de l'ex. 59, succède à *mi* dominante simple du mode de *D la re* mineur, & porte l'accord parfait majeur ; il est suivi de *fa* ♯ marqué d'un A note sensible du mode de *G re sol* mineur. Le second *la* de la B. F. de l'ex.

60, suit *re* note tonique d'un mode mineur, & paroît avec l'accord parfait majeur : il est suivi de la note A tonique du mode majeur de *F ut fa*. Il pourroit être suivi immédiatement de la dominante-tonique de ce mode. Retranchez de cet exemple la note A & son accord : l'harmonie n'en sera pas moins bonne. Ainsi la B. F. partant de la dominante-tonique d'un mode mineur, à laquelle on n'a donné que l'accord parfait, peut encore monter de tierce mineure, sur la dominante-tonique d'un mode majeur.

---

## CHAPITRE VII.

*Des mouvemens de la Basse fondamentale dans les endroits où il n'y a point de mode.*

UNE pièce régulière doit offrir du moins un mode, & si elle est un peu longue, elle en doit offrir plusieurs. Mais il n'est pas nécessaire que dès qu'un mode finit, il en paroisse aussitôt un nouveau. En effet on rencontre fréquemment dans les meilleurs morceaux, des endroits où il n'y a point de mode, & qui pour cela n'en sont pas moins agréables. La B. F. de ces endroits est tantôt une suite de dominantes simples, & tantôt une suite de notes que j'appelle *consées toniques*, parce qu'elles portent l'accord parfait comme les toniques, quoiqu'elles n'ayent pas ce dernier caractère. Je parlerai séparément de ces deux espèces de notes, & des différens mouvemens que la B. F. fait lorsqu'elle parcourt les unes ou les autres.

## ARTICLE PREMIER.

*Des suites de dominantes simples.*

La perfection du mouvement de quinte en descendant, & l'invention de la dominante simple qui est une des notes fondamentales des modes, ont donné lieu de multiplier les dominantes, & de faire faire à la B. F. trois ou quatre ou même plus de mouvemens consécutifs de quinte en descendant. *Voyez l'ex. 61.* La B. F. y parcourt les notes *ut fa si mi la re sol ut*. Je suppose que le premier *ut* est une tonique, & par conséquent que l'exemple fait partie d'un morceau où le mode de *C sol ut* paroît & se trouve terminé par cet *ut*. Les notes *fa si mi la re* sont des dominantes simples, *sol* est dominante-tonique du mode de *C sol ut* qui revient, *ut* qui suit ce *sol* est la tonique de ce mode. Dans tout l'exemple la B. F. monte de quarte & descend de quinte, & comme ces deux mouvemens sont le même mouvement, on peut dire qu'elle descend toujours de quinte.

Chaque suite ou enchaînement de dominantes doit naturellement aboutir à une tonique, mais non pas toujours comme dans l'exemple à la tonique du mode qui a paru auparavant. Une pareille suite peut aboutir naturellement à la tonique de tout mode, qui suivant les règles de la modulation peut paroître dans la pièce où cette suite se trouve.

Il faut remarquer à ce sujet, 1<sup>o</sup>. qu'une dominante qui précède une tonique est pour l'ordinaire une dominante-tonique, & que dans la plupart des suites de dominantes qui aboutissent à

une tonique, la dernière dominante est par conséquent une dominante-tonique ; 2<sup>o</sup>. qu'une note, pour être dominante-tonique, doit porter la septième mineure avec la tierce majeure.

Les exemples 62, 63 & 64 offrent dans la B. F. des enchaînemens de dominantes, qui commencent tous de même, & qui vont aboutir à des toniques différentes. Dans le 62 *mi* est rendu dominante-tonique par le moyen de *sol* ✕, & l'enchaînement se termine dans le mode d'*A mi la* ; dans le 63 l'*ut* ✕ fait de *la* une dominante-tonique, & l'enchaînement finit en *D la re* ; dans le 64 le *fa* ✕ donne le même caractère à *re*, & l'enchaînement aboutit au mode de *G re sol*. Toutes les autres notes qui portent la septième dans ces exemples sont des dominantes simples. Je suppose que l'*ut* qui commence ces exemples est une tonique, & par conséquent que le mode de *C sol ut* précède chacun de ces enchaînemens. Le *la* de l'ex. 62, le *re* du 63 & le *sol* du 64, sont des toniques à chacune desquelles un enchaînement aboutit.

On a pris par rapport aux suites de dominantes, certaines licences qu'il faut exposer.

Toute dominante doit naturellement descendre de quinte. On s'est avisé néanmoins de faire des suites de dominantes, pendant lesquelles la B. F. descend alternativement de quinte & de tierce. Voy. les ex. 65, 66 & 67. Dans le 67 on voit trois notes des parties supérieures, former une liaison chaque fois que la B. F. descend de tierce. La liaison est un agrément dans l'harmonie, & cet agrément augmenté par le mouvement de tierce que fait la B. F. répare le défaut de ce mouvement.

On a poussé la licence jusqu'à faire des enchaî-

nemens de dominantes , où la B. F. descend de tierce plusieurs fois de suite. Voy. les ex. 68 , 69 & 70.

Dans toutes ces suites de dominantes la B. F. peut , après le mouvement irrégulier de tierce , entremêlé avec celui de quinte ou répété plusieurs fois consécutivement , prendre le mouvement continué de quinte. Elle doit naturellement faire ce dernier mouvement après la dernière dominante. Comme le mouvement redoublé de tierce est fort irrégulier , elle ne doit le faire que rarement & pour la variété.

J'ai dit que les suites de dominantes simples ne font d'aucun mode. L'Auteur des Elémens de musique théorique & pratique avoit dit dans la première édition ( pag. 160 & 161 ) que la suite des dominantes parcourues par la B. F. dans l'ex. 71 , appartient toute entière au mode d'*ut* , parce qu'aucune de ces dominantes n'est dominante-tonique , excepté *sol* qui est la dominante tonique du mode d'*ut* , & que d'ailleurs l'accord de chacune de ces dominantes n'est formé que des sons qui appartiennent à la gamme d'*ut*. Dans la seconde édition ( pag. 198 & 199 ) il dit que cette suite appartient toute entière , ou au moins peut être censée appartenir à ce mode. Ainsi je me trouve d'un sentiment contraire à celui d'un sçavant illustre , & dans l'obligation de prouver mon avis en combattant le sien.

La B. F. d'un mode n'est composée naturellement que de trois notes. L'art y introduit une dominante simple , & , quand ce mode est mineur , la note sensible pour représenter la dominante-tonique. Il n'y a donc dans un mode , lorsqu'il est

majeur, que quatre notes fondamentales; la tonique, la dominante, la soudominante & la dominante simple. La B. F. de *C sol ut* majeur n'est composée que des notes *ut, sol, fa & re*.

M. Rameau (pag. 168 de la gen. harm.) s'exprime en ces termes. » Le même mode ne souffre » que la succession fondamentale par quintes entre » les trois sons fondamentaux qui en ordonnent, » où cependant le double emploi de la soudominante peut introduire de tems en tems celle de la » seconde en montant; la succession de tierce en descendant peut encore y être admise; bien que toutes » les fois qu'on l'emploie, on menace de changement de mode; d'où elle ne doit être généralement reçue que pour ce dernier effet ». On voit par ces dernières paroles, que M. Rameau admet dans la B. F. du mode majeur un cinquième son. Pourquoi l'admet-il? Je n'en sçais rien.

La B. F. d'un mode majeur n'est formée naturellement que d'un son principal, de sa quinte au dessus, & de sa quinte au-dessous. La B. F. de *C sol ut* n'est composée naturellement que d'*ut*, de *sol* & de *fa*. Si l'oreille y souffre la dominante simple *re*, c'est parce qu'on lui donne le change, & que l'accord de ce *re* (*re fa la ut*) étant le même que l'accord de *fa* soudominante ayant sa dissonance au-dessous de lui, quand la B. F. va d'*ut* à *re*, l'oreille entend la même harmonie qu'elle entendroit si cette basse alloit d'*ut* à *fa*. Par quel moyen pourroit-on introduire dans cette basse un cinquième son? Je ne puis l'imaginer. Mais du moins M. Rameau en y admettant un cinquième son, ne le regarde pas comme les quatre autres, & ne le reçoit que pour changer de mode. D'où il suit qu'il est bien éloigné

d'y admettre toutes les notes de la gamme, comme le fait l'Auteur des Elémens.

Il faut donc reconnoître avec M. Rameau que l'ex. 71. n'est pas tout entier en *C sol ut*. Je suppose que le premier *ut* de la B. F. est une tonique, & par conséquent que l'exemple commence en *C sol ut*. La B. F. sort de ce mode au *la* qui suit cet *ut*, elle y rentre au premier *sol*, elle en sort une seconde fois au *fa*, & n'y rentre qu'au second *sol*. Ainsi toutes les notes marquées d'une lettre & les accords qu'elles portent, ne sont point du mode de *C sol ut*. Le second *ut* de la B. F. a double caractère, celui de tonique & de dominante simple. Il est du mode de *C sol ut* comme tonique.

Les suites de dominantes simples ne sont donc d'aucun mode. Eh ! comment des notes pourroient-elles appartenir à un mode, lorsqu'elles n'en sont point éprouver le sentiment ! Sentir un mode, c'est avoir toujours une certaine note présente à l'imagination, comme note principale de ce qu'on entend, c'est n'entendre rien qui ne doive naturellement ramener à cette note. Les suites de dominantes simples peuvent aboutir indifféremment à un mode ou à un autre, comme on l'a vu dans les ex. 62, 63 & 64. En les entendant on ne sçait à quelle tonique elles vont aboutir. Elles ne portent par conséquent dans l'ame le sentiment d'aucun mode. Chacune de ces suites est une belle route, qui peut ramener au mode qu'on vient de quitter, qui peut aussi conduire à d'autres modes, & dont on ne sçait l'issue, que lorsqu'on y est arrivé.

J'ai dit vers le commencement de cet article, que les suites de dominantes doivent naturellement aboutir à une tonique ; & qu'une dominante qui

précède une tonique, est pour l'ordinaire une dominante-tonique. Ces termes, *naturellement & pour l'ordinaire*, font assez entendre que ces suites n'aboutissent pas toujours à une tonique, & qu'entre celles qui aboutissent à une tonique, il y en a qui finissent par une dominante simple. En effet ces suites peuvent aboutir à une soudominante, qui soit une tierce au-dessous de la dernière dominante, comme on le verra dans le Chapitre X. Elles peuvent aussi aboutir à une note qui porte l'accord parfait, & qui ne soit pas néanmoins vraiment tonique, comme je le dirai dans l'article suivant. Elles peuvent même aboutir à une vraie tonique, & finir par une dominante simple, comme je le dirai encore dans le même article.

Voilà toutes les différentes manières dont les suites de dominantes peuvent être terminées. Voici comment elles peuvent commencer. Une suite de dominantes commence après une tonique ou après une note censée tonique. Elle peut commencer par une note qui soit un degré au-dessus, ou par une note qui soit une quarte au-dessus, ou enfin par une note qui soit une tierce au-dessous de la note tonique ou de la note censée-tonique qui la précède. Par exemple, *ut* tonique ou censé-tonique peut être suivi des notes *re sol*, ou des notes *fa si mi la re sol*, ou des notes *la re sol*; & ces notes peuvent former une suite de dominantes. Une suite de dominantes peut aussi commencer par une note qui soit une quarte au-dessous d'une note censée tonique qui la précède. Par exemple, *sol* après *re* dominante simple, ou après *ut* tonique, peut paroître avec le caractère de note censée tonique, & être suivi de *re* & de *sol* qui soient dominantes.

Pour ne rien laisser à désirer au sujet des dominantes, il faut parler ici de certaines suites de notes portant septièmes. On pourroit croire que ce sont des suites de dominantes, que la B. F. parcourt par des mouvemens fort irréguliers.

On voit quelquefois une note portant septième, descendre diatoniquement sur une note portant aussi septième, & la première septième sauvée par celle qui la suit. Voyez l'ex. 72. Si je n'y avois pas mis la B. F. on auroit pu penser que la & sol de la B. C. marqués des lettres A & B, sont des dominantes. Mais la B. F. fait connoître que la, quoique portant septième, n'est pas dominante, mais dissonance d'une soudominante, dissonance placée au-dessous de cette soudominante, comme la dissonance de la soudominante l'est primitivement. Cette soudominante est le second *ut* de la B. F. Le *sol* qui suit cet *ut* & qui dans la B. C. suit le *la*, a par conséquent un double caractère, celui de tonique de ce qui précède, & celui de dominante de ce qui suit.

On voit aussi une note portant septième, descendre diatoniquement sur une autre note portant septième, & cette seconde note monter diatoniquement sur une troisième qui porte encore septième. Voy. l'ex. 73, lettres A, B, C. Ce dernier mouvement est une cadence rompue. J'en parlerai dans le Ch. X.

Enfin l'on voit cette seconde note portant septième, descendre diatoniquement sur une troisième portant septième, & cette troisième remonter diatoniquement sur une quatrième qui porte aussi une septième. Voy. l'ex. 74 lett. A, B, C, D. Mr. Rameau ne rend aucune raison de cette suite de notes portant septième. Il se contente de dire (*gén.*

*Harm. pag. 187*) au sujet d'une dominante-tonique qui descend diatoniquement sur une note portant septième, que c'est un abus de la licence qui fait descendre une note portant septième sur une note portant ce même accord, & que *cela est si rare & si peu nécessaire, qu'on ne doit pas y faire grande attention.* Mais ne pourroit-on pas expliquer ce qu'il regarde comme abus, de la même manière qu'il explique lui-même deux licences ?

» Et finalement, dit-il, (*gén. Harm. pag. 184*)  
» lorsque la note sensible est fondamentale, elle  
» peut monter seule sur la tonique, pendant que  
» le reste de son harmonie subsiste, & cela seulement dans une partie supérieure : or quoiqu'une pareille succession n'appartienne pas directement au fond de l'harmonie, la durée des sons oblige cependant quelquefois de donner à chacun d'eux sa basse fondamentale ; de sorte que la tonique en question, ou plutôt son octave peut recevoir pour lors la dominante de la dominante-tonique pour basse fondamentale : mais comme la note où aura monté la sensible doit revenir sur ses pas, elle ne fait simplement que suspendre l'effet de cette note sensible, & par conséquent la basse fondamentale retourne également, après la nouvelle dominante, ou à cette même note sensible, ou à la dominante-tonique, selon la disposition de l'harmonie qu'on employe à ce retour, & qui dépend de la fantaisie de l'Auteur. ». *Voyez l'ex. 75 qui est le XXVII de M. Rameau, & où il y a une erreur, car il faut mettre re ♯ à la place du si de la B. F.*

» Cette manière, dit-il encore, d'opposer quelques sons étrangers à une harmonie, dont l'o-

nique ; & par conséquent *fa* dominante devient soudominante en portant l'accord *fa la ut re*. Mais l'oreille qui ne pressent pas ce qui doit suivre cet accord , reçoit en l'entendant la même impression , qu'elle recevroit si la B. F. descendoit de *fa* dominante à *re* portant le même caractère , & ne reçoit l'impression de soudominante , que lorsqu'elle entend ce qui suit l'accord de sixte-quinte.

## ARTICLE II.

### *Des notes censées toniques.*

J'appelle *notes censées-toniques* des notes qui portent l'accord parfait , & qui , ce me semble , ne sont point de véritables toniques , parce qu'il n'y a point dans la B. F. de notes qui dépendent d'elles. Ceux qui ont lu le Traité de la *Génération harmonique* , pourront dire que je forge ici une espece de notes inconnue à M. Rameau ; que selon ce célèbre Musicien , toute note fondamentale est tonique ou dominante ou soudominante ou note sensible , & que s'il se sert du terme *censée-tonique* , c'est pour exprimer une tonique véritable.

J'en conviens : M. Rameau appelle toniques les notes que j'appelle censées-toniques. En parlant d'une suite de notes qui portent toutes l'accord parfait , il fait entendre que chacune d'elles présente un mode , & dit qu'on peut faire succéder plusieurs toniques dans une marche de quinte en montant.

J'abandonne donc ici un Maître que je respecte , & dont l'autorité ( si l'autorité étoit décisive en matière de science ) devoit me faire condamner sans m'entendre. Qu'on me pardonne cet écart. Il n'est pas considérable , & n'influe pas sur la pratique.

Après

Après que j'aurai exposé mes raisons, l'on rejettera, si l'on veut, mon sentiment & mon langage. Quand plusieurs notes portant toutes l'accord parfait se suivent immédiatement, chacune d'elles offre-t-elle un mode particulier, comme M. Rameau le pense? Il n'y a aucune raison de le dire; si ce n'est l'accord parfait qu'elles portent. Mais il ne suffit pas que plusieurs notes consécutives portent toutes l'accord parfait, pour dire que chacune d'elles est tonique & présente un mode particulier. Si cela suffisoit, chaque mode n'auroit naturellement, c'est-à-dire; avant l'invention de la dissonance; qu'une seule note fondamentale, parce que chaque note fondamentale seroit une tonique. Car sans la dissonance toutes les notes de B. F. porteroient l'accord parfait. Il faudroit dire que les *ex.* 6, 7, 9 & 10 de cette Seconde Partie, sont dans les modes de *C sol ut*, de *G re sol* & de *F ut fa*, que le 8 est en *C sol ut* & en *G re sol*, que la B. F. de ces exemples change de mode à chacune de ses notes, & qu'il n'y a rien dans cette basse qui soit du mode d'*ut*, que la note *ut*. Or indépendamment de la dissonance chaque mode a trois notes fondamentales, & les exemples dont je viens de parler sont dans le seul mode de *C sol ut*. M. Rameau en convient. Il ne suffit donc pas que plusieurs notes consécutives portent l'accord parfait, pour dire que chacune d'elles est une véritable tonique & présente un mode particulier.

L'oreille entend le seul mode d'*ut* dans les *ex.* 6, 7 & suivans, parce qu'elle prend *ut* pour un son principal & les deux autres sons fondamentaux *sol* & *fa* pour des sons subordonnés à ce premier. Si elle ne voyoit point cette subordination, chaque

note fondamentale seroit pour elle un son indépendant, & ne lui donneroit l'impression d'aucun mode.

Je puis ajouter que si toute note qui porte l'accord parfait, & qui ne peut porter que cet accord, étoit, comme le pense M. Rameau, une vraie tonique & présentoit un mode, il faudroit reconnoître certains modes en des endroits où aucun musicien ni M. Rameau lui-même ne les trouveroient pas. Voy. l'ex. 34. La note A est un *sol* qui ne porte & qui ne peut porter que l'accord parfait. Aucun musicien dira-t-il, & M. Rameau lui-même soutiendra-t-il que ce *sol* est note tonique, & que le mode de *G re sol* paroît dans cet exemple ?

Dans les suites de notes qui portent toutes l'accord parfait & que M. Rameau regarde comme des toniques, chaque note est un son indépendant de ce qui précède & de ce qui suit; chaque note, excepté peut-être la première & la dernière, n'a rien auprès de soi qui lui soit subordonné. Je conclus de-là non-seulement que ces notes n'ont point de mode commun, mais même que chacune d'elles, excepté peut-être la première & la dernière, n'est point tonique, & n'offre point du mode particulier; parce qu'une tonique est une note principale qui doit avoir auprès de soi une ou plusieurs notes qui en dépendent, & qu'il n'y a point de mode où il n'y a point de subordination.

Des notes qui n'ont point de mode commun & qui n'offrent point de mode particulier, ne sont d'aucun mode, & forment une espèce particulière. Ainsi dans les suites de notes qui portent toutes l'accord parfait, il y en a qui ne sont d'aucun mode & qui forment une espèce particulière. Je leur donne le nom de *cessées-toniques*, parce que n'étant point

toniques, elles portent l'accord parfait, comme celles qui ont ce caractère.

Je crois avoir suffisamment établi & justifié mon sentiment & mon langage, au sujet des suites de notes qui portent toutes l'accord parfait. Je vais maintenant exposer les différentes manières dont on forme ces suites, ou, ce qui est la même chose, les différens mouvemens que la B. F. peut faire en portant toujours l'accord parfait.

La B. F. portant toujours l'accord parfait peut monter de quinte plusieurs fois de suite, descendre alternativement de tierce & de quarte, monter alternativement de tierce & de quinte, monter ou descendre de tierce plusieurs fois de suite, & même descendre diatoniquement. *Voy. les ex. 78, 79, 80 & 81.* Dans le 78 elle fait trois mouvemens consécutifs de quinte en montant; car il faut se souvenir que le mouvement de quarte en descendant est le même que celui de quinte en montant. Dans le 79 elle fait alternativement celui de tierce en descendant, & celui de quinte en montant; dans le 80 elle monte alternativement de quinte & de tierce, elle fait deux fois de suite le mouvement de tierce, & deux fois aussi de suite celui de quinte en montant. Dans le 81 elle descend diatoniquement cinq fois de suite.

Il y a plusieurs remarques à faire par rapport à ces notes que j'appelle censées-toniques.

1<sup>o</sup>. Une suite de notes censées-toniques ne doit être formée, que de notes qui suivant les règles de la modulation peuvent être de vraies toniques, dans la pièce où cette suite paroît. Par exemple, *fa* ✕ *ni mi* ♯ ne peuvent pas être notes censées-toniques, dans une pièce dont le mode principal est

*C sol ut* majeur ; parce qu'on ne peut employer dans une pièce dont le mode principal est *C sol ut* majeur , le mode de *F ut ja* ✕ ni celui d'*E si mi* †.

2°. Toutes les fois que la B. F. parcourant des notes censées-toniques , fait un mouvement de quinte en montant ; l'on peut faire de la note qu'elle va chercher par ce mouvement une vraie tonique , en donnant l'accord de sixte-quinte à la note précédente. Voy. les ex. 82 & 83. Leur B. F. est la même que celle des ex. 78 & 79 , mais les accords fondamentaux ne sont pas les mêmes sur les mêmes notes. Le *sol* de la B. F. de l'ex. 82 , qui porte d'abord l'accord parfait comme note censée-tonique , porte ensuite celui de sixte-quinte qui le rend soudominante. Le *re* qui le suit est par conséquent une vraie tonique. Ce *re* , après avoir porté l'accord parfait, porte celui de sixte-quinte. Il devient donc soudominante , & le *la* qui le suit est encor une tonique véritable. Le premier *la* & le second *ut* de la B. F. de l'ex. 83 , qui sont d'abord notes censées-toniques , deviennent de même soudominantes, Chacun d'eux est par conséquent suivi d'une tonique réelle. Ainsi certaines suites de notes fondamentales qui n'offrent aucun mode , en offriroient plusieurs , si l'on vouloit donner à quelques notes l'accord de sixte-quinte.

3°. Quand la B. F. fait plusieurs mouvemens diatoniques en portant toujours l'accord parfait ; la B. C. ne doit pas être la même que la B. F. mais en former la tierce ou la quinte , & plutôt la tierce que la quinte , comme dans l'ex. 81. La succession diatonique des notes fondamentales , qui produiroit une harmonie insipide si les deux basses étoient réunies , en produit une très-agréable par le

moyen du renversement, c'est-à-dire, lorsque les deux basses sont différentes.

4°. La B. F. peut dès le commencement d'une pièce parcourir une suite de notes censées-toniques. L'ex. 79 pourroit être le début d'une pièce. Une pièce dont la B. F. commence par une suite de notes de cette espece, n'offre d'abord aucun mode suivant mon sentiment. Néanmoins quand le premier mouvement de cette basse est un mouvement de quinte en montant, ou un mouvement de tierce, ou un mouvement diatonique; le mode principal de la pièce est annoncé. Car l'oreille desire alors la premiere note de la B. F. pour tonique de ce mode. Ainsi une pièce dont la B. F. seroit au commencement la même que celle de l'ex. 78, auroit pour mode principal celui de *C sol ut*. Quand le premier mouvement de la B. F. est un mouvement de quarte en montant, on ne sçait point par le début de la pièce quel sera précisément le mode principal, mais on sçait que la premiere note fondamentale sera tonique ou dominante-tonique de ce mode. Ainsi une pièce dont la B. F. commenceroit comme celle de l'ex. 79, auroit pour mode principal celui de *G re sol* ou celui de *C sol ut*.

5° Les suites de notes censées-toniques peuvent, comme les suites de dominantes, ramener au mode qui les précède ou conduire à un autre mode. Elles peuvent aussi aboutir à un enchaînement de dominantes. Celle qu'on voit dans l'ex. 80, ramène au mode de *G re sol* qui la précède; celle qui se trouve dans l'ex. 81 précédée du mode d'*E si mi*, conduit à celui de *G re sol*; celle qui commence l'ex. 78, aboutit à un enchaînement de dominantes.

6° On voit fort souvent une note censée-tonique

paroître seule, c'est-à-dire, sans être précédée ni suivie d'une autre note censée tonique. Les notes marquées d'un A dans les *ex. 34* & *84*, ne sont point des dominantes : ce sont deux notes censées toniques qui paroissent seules, l'une dans le premier & l'autre dans le second de ces exemples.

7° Une dominante simple peut être suivie d'une note censée tonique. Le *re* qui précède le second *sol* fondamental de l'*ex. 34* unisson de la note A, est une dominante simple. Un enchaînement de dominantes peut aboutir à une note censée tonique. La dernière note d'un pareil enchaînement peut être une dominante simple. La suite de dominantes qu'on voit dans l'*ex. 84*, aboutit à la note A censée tonique, & la dernière dominante de cette suite est un *re* dominante simple. Si l'on substituoit aux trois dernières mesures de cet exemple les trois mesures qui composent l'*ex. 85*, l'enchaînement aboutiroit à une vraie tonique, précédée d'une dominante simple, & suivie de la dominante tonique de son mode.

8° Une dominante-tonique peut être suivie d'une note censée tonique. Car lorsqu'elle monte d'un degré pour former ce qu'on appelle cadence rompue, la note sur laquelle elle monte peut être note censée tonique. Telle est la note A de l'*ex. 86* qui suit une dominante-tonique.

9° La B. F. de beaucoup de pièces commence par deux notes censées toniques. Voyez l'*ex. 87*.

10° Enfin la B. F. d'une pièce dont le mode principal est mineur, peut commencer par une note censée tonique, qui descende diatoniquement sur une dominante-tonique, ou qui monte diatoniquement sur une dominante simple suivie d'une

dominante-tonique plus basse de deux tons. *Voyez les ex. 88 & 89.* *Re* qui le s commence est une note censée tonique, suivie d'*ut* dominante-tonique dans le 88, & de *mi* dominante simple qui descend sur *ut* dominante-tonique dans le 89. Cette note censée tonique annonce le mode principal de la pièce. Car l'oreille la desiré pour tonique de ce mode.

---

## CHAPITRE VIII.

*Des mouvemens de la Basse fondamentale dans certains genres particuliers de Musique.*

**O**N distingue dans la musique cinq genres différens, le diatonique, le chromatique, l'enharmonique, le diatonique enharmonique, & le chromatique enharmonique.

Le diatonique est celui où le chant, lorsqu'il monte ou descend par les intervalles les plus petits, parcourt toujours des tons entiers, ou des demi-tons majeurs, & jamais deux demi-tons de suite. Il est naturel. C'est le genre ordinaire, & le seul qu'on voie dans la plupart des exemples que j'ai donnés jusqu'à présent.

Les quatre autres genres doivent leur naissance à l'art. Le chromatique est d'un usage assez fréquent. L'enharmonique n'est pratiqué en France depuis quelques années. Les deux autres y sont peu connus. Je traiterai du chromatique dans un Article séparé; je ferai connoître ensuite les trois autres genres.

## ARTICLE PREMIER.

## Du Chromatique.

- Le chromatique est le genre où le chant procède successivement par demi-tons majeurs & mineurs. Comme les demi tons majeurs se trouvent dans le diatonique, ce sont les demi-tons mineurs qui caractérisent le chromatique.

Le demi-ton mineur est l'intervalle qui se trouve entre deux notes de même nom, mais différentes l'une de l'autre par un dièse ou par un bémol. La progression triple & la progression quintuple produisent ensemble cet intervalle. Il se trouve, par exemple, entre *sol* 24 triple octave de *sol* 3 qui est douzième d'*ut* 1, & *sol* 25 dix-septième majeure de *mi* 5, qui est lui-même dix-septième majeure de cet *ut*.

Tous les chants où l'on apperçoit le demi-ton mineur, sont chromatiques dans les endroits où paroît ce demi-ton. On le trouve assez fréquemment dans le passage d'un mode à un autre. On voit, par exemple, en des morceaux dont le mode d'*ut* est principal, la tonique *ut* suivie d'*ut* 2 comme note sensible de celui de *D* la re. La B. F. descend alors d'*ut* sur *la*, qui est dominante-tonique du nouveau mode, ou monte d'*ut* à *ut* 2 portant la septième diminuée. On voit *sol* dominante-tonique suivi de *sol* 2 comme note sensible du mode d'*A* *mi* *la*. Si *sol* a sous lui *ut* dans la B. F. cette basse monte d'*ut* sur *mi*, ou va d'*ut* à *sol* 2. S'il a sous lui *sol*, cette basse descend de *sol* sur *mi* ou monte de *sol* sur *sol* 2. *Mi* comme dominante to-

nique porte avec la tierce majeure la septième mineure. *Sol* ☒ comme note sensible & fondamentale porte la septième diminuée. On voit encore *si* ♯ soudominante du mode de *F ut fa*. La B. F. descend alors de *sol* dominante-tonique du mode qui cesse, sur *ut* dominante-tonique du nouveau mode.

Il y a quelquefois de longues suites de notes qui forment un chant chromatique, les unes en montant & les autres en descendant.

Dans le chromatique en descendant, les notes qui précèdent des notes de même nom, sont ordinairement des notes sensibles, les notes qui suivent des notes de même nom, sont ordinairement des septièmes de dominantes-toniques, & la B. F. parcourt alors une suite de notes qui descendent de quinte, & qui sont en même-tems toniques & dominantes-toniques, excepté celle qui est sous la première note sensible, car celle-là est dominante-tonique seulement. *Voyez l'ex. 90.* La basse continue offre un chant chromatique depuis la note A jusqu'à la note D, & depuis la note E jusqu'à la note K. Il y a une interruption du chromatique entre les notes D & E, parce que le chant parcourt de suite deux demi-tons majeurs. Les notes A, C, E, G & I sont des notes sensibles; les notes B, D, F, H & K sont des septièmes de dominantes-toniques. La basse fondamentale descend toujours de quinte depuis la note A jusqu'à la fin. Les notes B, C, D, H, I, K, L & M de cette basse ont chacune un double caractère, celui de tonique de ce qui précède, & celui de dominante-tonique de ce qui suit; les notes A & G sont dominantes-toniques seulement. La note A se trouve

sous la première note sensible de l'exemple, & la note G sous la première note sensible qui paroît après l'interruption du chromatique. La note E est en même-tems tonique & dominante simple. Elle porte néanmoins l'accord des dominantes-toniques, & semble présenter le mode de *F ut fa* naturel; mais elle est suivie d'un *fa* ✕, ce qui oblige à ne la regarder que comme une simple dominante. La note F est dominante simple seulement. Ces deux notes E & F se trouvent dans l'endroit où le chromatique est interrompu. La note N est en même-tems tonique & dominante simple, la note O est dominante simple seulement. Ces deux notes se trouvent dans l'endroit où le chromatique cesse, & sont suivies de la note P dominante-tonique du mode d'*A mi la*, par lequel le chant a commencé, & qui termine l'exemple.

Remarquez 1° que la note E porte l'accord des dominantes-toniques, & n'est pas néanmoins une dominante-tonique, mais une dominante simple. C'est un *ut* naturel, suivi d'un *fa* ✕ qui n'est pas tonique, mais dominante simple seulement. J'aurois pû, en faisant syncoper la note C du premier dessus, faire porter à cet *ut* une septième majeure. Mais pour prolonger le chromatique dans le premier dessus, j'ai fait succéder à cette note C qui est un *si* naturel, la note D qui est un *si* ♯; & j'ai fait porter ainsi la septième mineure avec la tierce majeure, c'est-à-dire, l'accord des dominantes-toniques, à une note qui n'a pas ce caractère.

Remarquez 2° que les notes A, B, C, D, E, F, G & H du premier dessus de l'exemple forment aussi un chant chromatique; que les notes A, C, E & G sont des notes sensibles; que les notes B, F &

H sont des septièmes de dominantes-toniques ; & que quand la B. F. parcourt une suite de notes qui sont en même-tems toniques & dominantes-toniques, si les accords sont complets, il y a toujours deux parties qui forment un chant chromatique.

Dans le chromatique en montant, les notes qui précèdent des notes de même nom, sont ordinairement toniques ou médiantes ; les notes qui suivent des notes de même nom sont ordinairement notes sensibles. *Voyez l'ex. 91.* Les notes C & G sont toniques, les notes A & E sont médiantes, les notes B, D, F & H sont sensibles. Toutes les fois que le chromatique passe d'une médiante à une note sensible, la B. F. ne fait aucun mouvement ; mais la note qu'elle offre change de caractère, & de tonique devient dominante-tonique. Toutes les fois que le chromatique passe d'une tonique à une note sensible, la B. F. descend de tierce, & va d'une tonique à une dominante-tonique.

Ce mouvement de tierce que la B. F. fait dans le chromatique, me donne lieu de faire observer après M. Rameau, que tout mouvement de tierce fait par cette basse produit naturellement un chant chromatique. Que la B. F. partant de telle note qu'il vous plaira, monte ou descende de tierce majeure ou mineure ; que partant, par exemple, d'*ut*, elle monte sur *mi* naturel ou sur *mi* ♯, qu'elle descende sur *la* naturel ou sur *la* ♭ : elle portera un chant chromatique, pourvû qu'on donne à chacune de ses notes l'accord parfait majeur, que tout son fondamental doit naturellement porter. *Voyez l'ex. 92* qui en renferme quatre, dont chacun présente un mouvement de tierce fait par la B. F. portant toujours l'accord parfait majeur. Deux des quatre

mouvements fondamentaux produisent dans la partie la plus haute un chromatique en montant, les deux autres y produisent un chromatique en descendant.

Le chromatique soit en montant soit en descendant, pratiqué comme dans les *ex. 90 & 91*, offre des changemens fréquens de modes.

Sous le chromatique en descendant, chaque note de la B. F. qui a un double caractère, appartient à deux modes différens, à l'un comme tonique, à l'autre comme dominante-tonique. Avec chacune de ces notes paroît un nouveau mode, qui est celui dont elle est dominante-tonique. Dans la B. F. de l'*ex. 90*, celui de *D la re* paroît avec la note B, celui de *G re sol* avec la note C, celui de *C sol ut* avec la note D, celui d'*A mi la* avec la note H, celui de *D la re* avec la note I, celui de *G re sol* avec la note K, celui de *C sol ut* avec la note L, & celui de *F ut fa* avec la note M. Ainsi l'on voit pendant une suite de notes, un nouveau mode paroître avec chacune d'elles. Chaque mode a néanmoins deux de ses notes dans la B. F. sa dominante-tonique avec laquelle il paroît, & sa tonique avec laquelle comme dominante paroît un autre mode. L'oreille n'aime point naturellement une succession si rapide de modes. Ainsi le chromatique pratiqué en descendant comme dans l'*ex. 90*, lui déplaît, à moins qu'il ne serve à peindre quelque objet ou à exprimer quelque sentiment. Il convient à la tristesse & à la terreur. Mais il faut observer que les notes qui le forment doivent être longues, ou qu'une même note doit être répétée plusieurs fois de suite. Le chant de la B. C. de l'*ex. 90*, s'il n'étoit lent, me paroîtroit insupportable.

Sous le chromatique en montant, chaque note de la B. F. n'a qu'un caractère, ou si elle en a deux, elle ne les a que successivement; & chaque mode subsiste seul pendant que le chant parcourt deux notes. Ainsi les changemens de modes y sont une fois moins fréquens que dans le chromatique en descendant. Le chromatique en montant est pour cela moins désagréable. Il convient à des objets & à des sentimens opposés. Il est quelquefois triste & quelquefois gai, suivant la manière dont on l'emploie. Il demande comme le chromatique en descendant à être formé de notes longues, à moins que la même note ne soit répétée plusieurs fois de suite. Le chant de la B. C. de l'ex. 91, s'il n'étoit lent, me paroîtroit fort dur, & choqueroit bien des oreilles.

Le chromatique, soit en montant soit en descendant, peut ne point offrir de changemens de mode. Il ne présente quelquefois qu'un changement de modulation. On voit alors dans la B. F. une tonique, qui porte successivement une tierce majeure & une tierce mineure, ou une tierce mineure & une tierce majeure, par exemple, un *ut* note tonique, qui porte d'abord *mi* naturel & ensuite *mi* ♯, ou d'abord *mi* ♯ & ensuite *mi* naturel.

Le chromatique en descendant n'offre quelquefois aucun changement de mode ni de modulation. La B. F. parcourt alors une suite de notes censées toniques, ou une suite de notes qui n'ont d'autre caractère que celui de dominantes. Voyez l'ex. 92, & remarquez que la note A, quoique portant septième diminuée, ne doit point être regardée comme note sensible, mais comme dominante simple. Car si c'étoit une note sensible, elle tiendrait la

place de *mi* dominante-tonique, & ne descendroit pas sur un *ut*, mais sur un *mi*, ou monteroit sur un *la*. Le chant *la sol* ✕ *sol* ♯ *fa* ✕ *fa* ♯ *mi* qui fait la première basse de cette exemple, pourroit, si l'on changeoit les parties supérieures, avoir pour B. F. une suite de notes censées toniques différente de celle qu'offre cet exemple. Cette suite seroit *la mi si*. *La* seroit sous *la*; *mi* seroit sous *sol* ✕ & sous *sol* ♯, & porteroit successivement l'accord parfait majeur & l'accord parfait mineur; *si* seroit sous *fa* ✕. On acheveroit cette basse en mettant sous *fa* ♯ un *sol* ✕ note sensible portant la septième diminuée, & sous *mi* un *la* qui seroit une vraie tonique. Cette B. F. pourroit servir de B. C. au chant *la sol* ✕ *sol* ♯ *fa* ✕ *fa* ♯ *mi*, s'il se trouvoit dans une partie supérieure. Car la B. C. de ce chant pourroit être *la mi mi si sol* ✕ *la*. Ce chant *la sol* ✕ *sol* ♯ *fa* ✕ *fa* ♯ *mi* dans une B. C. pourroit avoir pour B. F. *la sol* ✕ *ut* ✕ *fa* ✕ *si mi*. Cette B. F. seroit fort singulière. *La* porteroit l'accord parfait; *sol* ✕, *ut* ✕, *fa* ✕ & *si* porteroient l'accord de septième diminuée; *mi* porteroit l'accord parfait majeur, ou l'accord des dominantes-toniques. On verroit une suite de notes portant la septième diminuée & produisant un harmonie fort dure, mais bonne pour exprimer certains sentimens.

Je finirai cet Article par une observation. Le demi-ton mineur & le demi-ton majeur forment ensemble un ton, comme je l'ai dit dans la Première Partie, Chap. I. Art. I. Ainsi quand la voix monte par degrés chromatiques; chaque fois qu'elle a parcouru deux demi-tons, elle s'est élevée d'un ton. Mais il y a deux espèces de tons, le majeur & le mineur. Lequel des deux est formé

par le demi-ton mineur & par le demi-ton majeur réunis?

Pour répondre à cette question, je suppose *sol* ☒ 25 placé entre *sol* 24 & *la*  $26\frac{2}{3}$ . Il y a suivant cette supposition, deux demi-tons, l'un mineur entre *sol* & *sol* ☒, l'autre majeur entre *sol* ☒ & *la*. Ces deux demi-tons sont parfaits, chacun en leur espèce. Car le rapport du demi-ton mineur est de 24 à 25, & celui du demi-ton majeur est de 15 à 16. Or il y a entre *sol* & *sol* ☒ le rapport de 24 à 25, & entre *sol* ☒ & *la* celui de 25 à  $26\frac{2}{3}$ , qui est le même que celui de 15 à 16. Ces deux demi-tons sont donc parfaits.

Si l'on demande la preuve de l'identité du rapport de 25 à  $26\frac{2}{3}$  avec celui de 15 à 16, la voici. 16 égalent 15 plus 1 qui est le quinzième de 15;  $26\frac{2}{3}$  égalent 25 plus  $1\frac{2}{3}$  ou  $\frac{5}{3}$  qui sont le quinzième de 25, car dans 25 il y a soixante & quinze tiers, &  $\frac{5}{3}$  sont le quinzième de soixante & quinze tiers. Il y a donc entre *sol* ☒ 25 & *la*  $26\frac{2}{3}$  un demi-ton, dont le rapport est le même que celui de 15 à 16, c'est-à-dire, un demi-ton majeur parfait; comme il y a un demi-ton mineur parfait entre *sol* 24 & *sol* ☒ 25.

Ces deux demi-tons forment le ton qui se trouve entre *sol* 24 & *la*  $26\frac{2}{3}$ , & ce ton est mineur. Car le rapport du ton mineur est de 9 à 10. Or 24 sont à  $26\frac{2}{3}$  comme 9 sont à 10. 10 égalent 9 plus 1 qui est le neuvième de 9. De même  $26\frac{2}{3}$  égalent 24 plus  $2\frac{2}{3}$  qui sont le neuvième de 24, parce qu'il y a soixante & douze tiers dans 24, & que dans  $2\frac{2}{3}$  il y a huit tiers qui sont le neuvième de soixante & douze tiers. Ainsi le ton qui se trouve entre *sol* 24 & *la*  $26\frac{2}{3}$ , est mineur, & l'union du demi-

ton mineur avec le demi-ton majeur forme cette espèce de ton.

Il résulte de là, que si l'on montoit toujours par demi-tons, depuis une note jusqu'à son octave inclusivement (comme dans l'ex. 6 de la Première Partie) faisant tous les intervalles justes, cette octave seroit diminuée de trois commas. Car il y a entre une note & son octave juste, trois tons majeurs, deux tons mineurs, & deux demi-tons majeurs. Or si l'on montoit comme je viens de le dire, on ne formeroit entre une note & son octave, que cinq demi-tons mineurs & sept demi-tons majeurs, qui vaudroient ensemble cinq tons mineurs & deux demi-tons majeurs. Trois tons mineurs tiendroient par conséquent la place de trois tons majeurs. Un ton mineur est moindre d'un comma qu'un ton majeur. Il se trouveroit donc dans l'intervalle de l'octave une diminution de trois commas.

## ARTICLE II.

*De l'Enharmonique, du Diatonique enharmonique  
& du Chromatique enharmonique.*

*L'Enharmonique* est un genre où le chant procède ou du moins est censé procéder par un certain quart de ton. Je dis : *par un certain quart de ton*, parce que cette intervalle n'est pas véritablement la quatrième partie d'un ton, comme on l'a vu plus haut.

Ce genre est occasionné par le tempéramment des instrumens qui rendent de la même manière deux notes différentes, entre lesquelles il doit naturellement y avoir ce quart de ton, par exemple;  
*sol*

**sol** & **la**. Son effet est une surprise causée par le passage d'un mode à un autre, qui ne peut naturellement s'enchaîner avec ce premier mode. Ceci s'éclaircira par un exemple.

La note sensible des tons mineurs paroît quelquefois dans la **B. F.** & y représente la dominante-tonique. Elle porte alors l'accord de septième diminuée. Le renversement de cet accord en produit trois autres. Voyez l'ex. 94. La basse continue de cet exemple porte l'accord de septième diminuée **sol** & **si re fa**, & trois accords produits par le renversement de ce premier, sçavoir, **si re fa sol**, **re fa sol si** & **fa sol si re**. Ces trois derniers accords s'exécutent sur les instrumens dont je viens de parler, comme les trois accords que cette basse porte dans l'ex. 95, qui sont, **si re fa la**, **re fa la ut**, **fa la ut mi double**; c'est-à-dire que les mêmes touches du clavecin qui font entendre **si re fa sol**, font entendre en un autre endroit **si re fa la**; que celles qui font entendre **re fa sol si**, font entendre ailleurs **re fa la ut**, & que celles qui font entendre **fa sol si re**, font entendre **fa la ut mi double**, mais dans un autre mode. Les quatre accords de l'ex. 94 sont du mode d'**A mi la**. Le premier de l'ex. 95 est du mode de **C sol ut mineur**, le second est du mode d'**E si mi mineur**, & le troisième est du mode de **G re sol** aussi mineur. Ces trois accords sont des accords de septième diminuée.

Par le moyen des trois derniers accords du premier exemple, un Auteur, pour donner à l'harmonie d'une pièce une variété extraordinaire, peut à son gré passer du mode d'**A mi la** mineur à celui de **C sol ut** mineur, ou à celui d'**E si mi** mineur,

ou à celui de *Gre sol* ♯ mineur, quoique trois des derniers modes soient fort étrangers au premier. S'il veut passer à celui de *C sol ut* mineur, il n'a qu'à employer l'accord *si re fa sol* ♯ qui est le second de l'ex. 94, & lui faire succéder l'accord de septième diminuée *si re fa la* ♭ qui est le premier de l'ex. 95.

Ces deux accords sont très-différens. L'oreille ne peut recevoir de suite l'impression de ces deux accords sans en être choquée. Mais comme sur les instrumens qui rendent de même deux notes différentes, les quatre sons qui forment l'un, forment aussi l'autre; cette identité de sons qui détruit la justesse de ces deux accords, adoucit la dureté du changement de mode. Après l'accord *si re fa sol* ♯, l'accord *si re fa la* ♭ paroît moins dur, quand il est formé par les quatre mêmes sons qui ont formé le premier.

Cette identité de sons diminue la dureté du changement de mode, mais ne la fait pas disparaître entièrement. Tant que l'oreille entend les quatre sons, qui suivant l'intention de l'Auteur, forment d'abord l'accord *si re fa sol* ♯ & ensuite l'accord *si re fa la* ♭; elle conserve l'impression du premier accord, parce qu'elle entend toujours les mêmes sons & ne pressent pas ce qui va venir. Mais dès qu'elle entend l'accord qui succède à celui de septième diminuée, elle reçoit avec surprise l'impression de cet accord de septième diminuée en même-tems que celle du nouvel accord. Ce qui l'étonne, c'est le quart de ton qui doit naturellement se trouver entre *sol* ♯ & *la* ♭. Ce quart de ton qui fait la différence du demi-ton mineur au demi-ton majeur, ne se trouve point sur les instru-

mens qui rendent le même son tantôt pour *sol* ♯ & tantôt pour *la* ♮; mais il est censé y être; puisque ces notes y sont données pour justes; & que leur justesse exige ce quart de ton. Ainsi quand l'oreille reçoit l'impression de l'accord de septième diminuée, elle sent que *la* ♮ a succédé à *sol* ♯. Elle sent aussi qu'il doit y avoir le quart de ton enharmonique entre ces deux notes, quoiqu'elles soient réellement à l'unisson sur les instruments dont j'ai parlé; elle suppose qu'il y est, & en est frappée à peu près comme s'il y étoit véritablement. Comme ce quart de ton fait le défaut de cette succession de notes, c'est lui aussi qui cause la surprise de l'auditeur, & la répugnance pour une pareille succession.

La répugnance ne dure pas; & la surprise se tourne, dit M. Rameau (*gen. harm. pag. 153*), en admiration; de se voir ainsi transporté d'un hémisphère à l'autre, pour ainsi dire, sans qu'on ait eu le temps d'y penser.

Le Lecteur doit connoître à présent le genre enharmonique. Par la manière dont on peut passer d'*A mi la* mineur en *C sol ut* mineur; on conçoit comment on peut passer de ce premier mode en *B fa mi* ♮ mineur ou en *G re sol* ♮ mineur; on conçoit aussi comment on peut enchaîner à tout mode mineur trois modes qui lui sont étrangers, comment, par exemple, on peut faire succéder au mode d'*E fa mi* mineur celui de *G re sol* mineur, ou celui de *B fa fa* ♮ mineur; ou même celui de *D la re* ♮ mineur.

En comparant les deux exemples l'un à l'autre, on voit que pour passer d'*A mi la* mineur en *C sol ut* mineur, le B. F. va de *sol* ♯ à *fa*; que pour passer de ce premier mode à celui d'*E fa mi* ♮ mineur,

elle va de *sol* ✕ à *re*; que pour passer à celui de *G re sol* ♯ mineur, elle va de *sol* ✕ à *fa*; & qu'elle peut par conséquent dans le genre enharmonique monter de tierce mineure, de fausse-quinte & de septième diminuée.

Pour revenir au mode d'où l'on est parti, on se sert des mêmes accords par le moyen desquels on a passé au mode étranger. Par exemple, pour revenir du mode de *C sol ut* mineur à celui d'*A mi la* naturel, on employe l'accord *si re fa la* ♯ auquel on fait succéder l'accord *si re fa sol* ✕. D'où il suit que dans l'enharmonique la *B. F.* peut descendre des mêmes intervalles, desquels je viens de dire qu'elle peut monter.

Le *Diatonique enharmonique* est un genre où le chant procède par deux demi-tons majeurs consécutifs. Il s'appelle diatonique, parce que les demi-tons majeurs sont du genre diatonique; il s'appelle enharmonique, parce que deux demi-tons majeurs forment un ton trop grand de ce quart de ton, qui est censé se trouver entre les notes que l'enharmonique parcourt, & qui pour cette raison est appelé *Quart de ton enharmonique*.

La *B. F.* en montant alternativement de tierce & de quinte produit quelquefois ce genre. Voyez l'ex. 96, où cette basse fait alternativement ces deux mouvemens, & parcourt cinq notes, dont la première & la quatrième portent l'accord parfait mineur, & les autres l'accord parfait majeur; ce qui produit dans le second dessus deux demi-tons majeurs consécutifs, qui se trouvent, le premier entre *ut* & *si*, & le second entre *si* & *la* ✕.

Elle peut aussi l'engendrer en descendant toujours de quinte. Voyez les ex. 97 & 98. Dans le

dessus de ces deux exemples, les notes *si* ♯, *la* & *sol* ✕ forment un chant diatonique enharmonique. La B. F. du 97, pour produire ce chant, descend de *sol* tonique sur *ut* dominante-tonique, puis sur *fa* tonique & dominante simple en même-tems. Elle va ensuite à *si* dominante simple suivi de *mi*, qui porte l'accord parfait majeur, & qui pourroit comme dominante-tonique porter l'accord de septième mineure avec la tierce majeure. D'où il résulte qu'un chant diatonique enharmonique peut appartenir à trois modes différens. La B. F. du 98, pour produire ce chant, au lieu d'aller de *fa* à *si* naturel pour aller ensuite à *mi*, va de *fa* à *si* ♯ & puis à *mi*. Le *si* ♯ est une dominante simple, qui tient la place d'une autre dominante simple plus haute d'un demi-ton. D'où il suit qu'un chant diatonique enharmonique peut être occasionné par une dominante simple, qu'on met à la place d'une autre, & qui est plus basse d'un demi-ton que celle dont elle tient la place.

Le *Chromatique anharmonique* est un genre où le chant procède par deux demi-tons mineurs consécutifs. On l'appelle chromatique, parce que les demi-tons mineurs sont du genre chromatique; on l'appelle enharmonique, parce que deux demi-tons mineurs forment un ton trop petit du quart de ton enharmonique.

La B. F. portant sur une même note l'accord parfait majeur après l'accord parfait mineur, descendant ensuite de tierce mineure, puis remontant de tierce majeure, & portant l'accord parfait majeur sur les deux notes auxquelles elle se porte par ces deux mouvemens, produit ce genre le plus extraordinaire de tous. Voyez l'ex. 99, où les notes

*mi* ♯, *mi* ♮, *mi* ✕ forment dans la partie la plus haute un chant de ce genre.

## CHAPITRE IX.

*Des différentes manières de composer la Basse fondamentale sous un même chant.*

**L**A basse fondamentale engendre la mélodie, mais ce n'est pas toujours par les mêmes notes ni par les mêmes mouvemens, qu'elle produit le même chant; elle le produit tantôt par certaines notes & par certains mouvemens, tantôt par d'autres notes & par des mouvemens différens. En effet un même chant, un même trait de chant fort court peut avoir au dessous de soi bien des basses fondamentales différentes. Ce trait *mi fa mi se* rencontre dans les modes majeurs de *C sol ut* & de *F ut fa*, & dans les modes mineurs d'*A mi la* & de *D la re*. Il peut avoir pour B. F. *ut sol ut*, *ut fa ut*, *la re la*, *ut ✕ re la*, *ut ✕ re ut ✕*, *la sol ut*, *la si mi*, *la sol ✕ la*. Chacune de ses notes peut avoir au-dessous de soi plusieurs notes fondamentales. Ainsi il peut encore avoir pour B. F. *ut re sol ut*, *ut la re sol ut*, *la si mi la*, *la si sol ✕ la*, *la re si mi*, *ut la re si mi la*. Voilà quatorze basses fondamentales ou quatorze manières de faire la B. F. des trois notes *mi fa mi*; & il y en a beaucoup d'autres que je supprime de peur d'être trop long.

Ainsi une personne bien instruite des différens mouvemens que la B. F. peut faire, apperçoit à tout moment, en composant la B. F. d'un air, un grand nombre de routes entre lesquelles on peut

choisir. Quoique toutes ces routes soient permises, le choix néanmoins n'en est pour cela indifférent. Car si cette personne, après avoir composé la B. F. de cet air, veut tirer de cette basse une basse continue, seule ou avec d'autres parties d'accompagnement; l'harmonie, en conséquence des routes qu'elles aura préférées, sera plus ou moins douce, plus ou moins piquante, plus ou moins expressive.

Le meilleur choix est ordinairement celui par lequel on fait faire à la B. F. des mouvemens naturels & point trop fréquens. Quand les mouvemens de cette basse sont naturels, ils produisent une harmonie douce & qui plaît généralement; quand ils ne sont point trop fréquens, les accords sont plus d'impression sur l'oreille, & l'auditeur en aperçoit mieux la succession.

Les mouvemens les plus naturels sont ceux qu'elle fait dans un même mode, & le mouvement continué de quinte en descendant. Il faut excepter néanmoins des mouvemens naturels, ceux qu'elle fait dans les modes mineurs pour aller à la note sensible. Car ces mouvemens sont irréguliers; & l'accord de septième diminuée que porte cette note sensible, est dur.

J'ai dit que le meilleur choix étoit ordinairement celui des routes naturelles, mais je n'ai pas dit qu'il fallût toujours préférer ces routes aux autres. En effet, il est quelquefois à propos de faire faire à la B. F. des mouvemens irréguliers, & d'employer des accords durs, soit pour varier l'harmonie, soit pour exprimer quelque sentiment, soit pour arranger d'une certaine manière les parties d'une pièce.

Les mouvemens de la B. F. ne sont pas trop

fréquens, lorsqu'elle n'est point composée de notes qui passent avec rapidité. On peut néanmoins, pour des raisons que j'exposerai dans le Ch. XI. mettre quelquefois dans cette basse une note breve, & même en mettre deux de suite. Mais on n'en peut pas mettre de suite un plus grand nombre, parce que l'oreille ne sentirait plus la succession des accords, ce qui seroit un grand défaut. Ce n'en seroit pas un que de faire durer long-tems le même accord fondamental. Une note & par conséquent un accord de la B. F. peuvent durer deux, trois ou même quatre mesures, sans causer d'ennui. C'est même un plaisir pour l'oreille que d'entendre des chœurs qui parcourent pendant ce nombre de mesures les notes de cet accord.

Je terminerai ce Chapitre par deux observations.

La première est que les enchainemens de dominantes qu'offre la B. F. en descendant alternativement de tierce & de quinte, comme dans les ex. 65, 66 & 67, produisent une harmonie fort agréable, quoique le mouvement de tierce soit dans la B. F. un mouvement irrégulier. J'ai dit ailleurs que l'irrégularité de ce mouvement étoit réparée par l'agrément de la haïson, agrément qu'il augmente. Ainsi l'on peut faire former à la B. F. ce mouvement alternatif de tierce & de quinte autant de fois qu'on le jugera à propos, & l'employer à peu près comme un mouvement naturel.

La seconde observation est qu'en faisant faire à la B. F. le mouvement continué de quinte en descendant, ou le mouvement alternatif de tierce & de quinte en descendant, on peut, si l'on veut, parcourir plusieurs modes; qu'on peut les parcourir par le moyen du mouvement de quinte continué,

sans qu'aucune partie forme un chant chromatique, parce qu'on peut faire succéder à une dominante-tonique une note simplement tonique, & ne donner à chaque note qu'un seul caractère; qu'on ne peut à la vérité les parcourir, par le mouvement alternatif de tierce & de quinte en descendant, sans que la B. C. ou l'une des parties supérieures, si elles procèdent par les degrés les plus proches, forme un chant chromatique; mais que ce chromatique est doux, lorsque la B. F. n'offre que des notes longues. La succession des modes diversifie l'harmonie. Ainsi l'on peut en faisant faire ces mouvemens à la B. F. & ne lui donnant que des notes longues, en tirer une harmonie douce & néanmoins variée. Or cette variété qui vient des modes & qui est jointe à la douceur, est préférable en bien des occasions à celle qui vient de la dureté des accords.

---

## CHAPITRE X.

### *Des Cadences Musicales.*

**C**adence ou chute en musique, signifie en général le passage d'une note à une note qui est d'un accord fondamental différent de celui auquel la première appartient. Ainsi *re* & *ut* forment une cadence, lorsqu'il n'ont pas au-dessous d'eux une note fondamentale qui leur soit commune. Il y a par conséquent dans les pièces de musique autant de cadences, qu'il y a de mouvemens dans leur B. F.

On a restraint néanmoins le nom de cadence à trois espèces de passages, qu'on appelle cadence

parfaite, cadence imparfaite & cadence rompue. M. Rameau ajoute à ces trois sortes de cadences, une quatrième espece qu'il appelle cadence interrompue.

La *Cadence parfaite* est celle où la B. F. descend d'une dominante-tonique sur une tonique. Dans cette cadence, la B. F. va par le plus parfait de tous les mouvemens chercher la note principale d'un mode. Cette cadence termine parfaitement les modes & les pièces de musique. On ne peut finir une pièce de musique d'une manière qui contente parfaitement l'oreille, que par le moyen de cette cadence pratiquée dans le mode principal de cette pièce.

La *Cadence imparfaite* est celle où la B. F. descend d'une soudominante sur une tonique. Cette cadence peut terminer les modes, mais d'une manière qui ne satisfait pas pleinement l'oreille.

La *Cadence rompue* est celle où la B. F. passe d'une dominante-tonique à une note qui est un degré au-dessus. Dans cette cadence, la B. F. qui doit naturellement descendre d'une dominante-tonique sur une tonique, quitte son droit chemin, pour prendre une route détournée. La note qui succède à la dominante-tonique, prend la place de la tonique sur laquelle cette basse devrait descendre. Elle peut être tonique, ou note censée-tonique, ou dominante simple. Elle peut même être dominante-tonique. On se sert de la cadence rompue pour changer de mode, ou pour interrompre le cours d'un mode, ou pour retarder de quelques instans la conclusion d'une pièce de musique. J'ai parlé à la fin de l'article I. du Ch. VII. de cette Partie, d'une licence par laquelle la B. F. monte diatoniquement

d'une dominante simple sur une dominante-tonique, & j'ai dit que ce mouvement est une espece de cadence rompue. En effet cette licence ressemble à la cadence rompue, qui est elle-même une licence. La B. F. monte aussi quelquefois diatoniquement d'une dominante simple sur une autre dominante simple. Par exemple, après avoir monté d'*ut* tonique sur *re* dominante simple, elle monte de ce *re* sur *mi* dominante simple du ton de *D* la *re* mineur. Ce dernier mouvement est encore une espece de cadence rompue.

La *Cadence interrompue* est celle où la B. F. descend d'une dominante-tonique ou d'une dominante simple sur une note qui est une tierce au-dessous. Cette note sur laquelle cette basse descend, prend la place de la note qui est une quinte au-dessous de la dominante, & à laquelle la dominante devroit naturellement se porter. Ainsi la cadence interrompue fait à peu près le même effet que la cadence rompue. Les enchaînemens de dominantes où la B. F. descend alternativement de quinte & de tierce, & ceux où elle descend de tierce plusieurs fois de suite, offrent cette cadence toutes les fois que cette basse descend de tierce. Ainsi les *ex.* 65, 66, 67, 68, 69 & 70 présentent chacun une ou plusieurs cadences interrompues. *Voy. l'ex.* 100.

Ces quatre especes de cadences se pratiquent par renversement, c'est-à-dire, que dans un morceau à deux ou plus de parties, la B. C. peut dans chacune de ces cadences être différente de la B. F. & la partie supérieure, ou l'une des parties supérieures, peut faire le même mouvement que fait cette dernière basse, & parcourir les mêmes notes que cette dernière basse parcourt pour former la cadence.

Il faut remarquer au sujet de la cadence interrompue, que la B. F. en descendant de tierce après une dominante simple, va pour l'ordinaire à une autre dominante, soit simple soit tonique, comme on le voit dans les *ex. 65, 66 & suiv.* mais qu'elle va aussi quelquefois à une soudominante ou à une tonique. Voyez les *ex. 101, 102 & 103.* Dans les *ex. 101 & 102* la B. F. descend de la note A qui est un *la* dominante simple, sur la note B qui est un *fa* soudominante, & qui dans l'*ex. 102* a la dissonance au-dessous de soi. Le dessus & la B. C. de l'*ex. 103* sont tirés de la deuxième scène du ballet de Pigmalion par M. Rameau. Je leur ai ajouté une B. F. Cette basse-ci descend de la note A qui est un *mi* ♯ dominante simple sur la note B qui est un *ut* note tonique.

## CHAPITRE XL

### *Des notes qui forment harmonie.*

**O**N distingue deux especes de chant, le simple & le figuré.

Le *Chant simple* est celui dont toutes les notes doivent former harmonie, c'est-à-dire, faire partie de quelque accord. Tels sont les chants de la plupart des exemples que j'ai donnés jusqu'à présent dans cette seconde Partie. Une pièce dont tous les chants sont simples & composés de notes toutes égales ou de notes très-longues, s'appelle *contre-point*.

Le *Chant figuré* est celui dont certaines notes peuvent ne point former harmonie, & n'être employées que pour le goût. Tels sont les chants d'un

grand nombre d'exemples que je donnerai dans la suite.

Lorsque les notes passent avec rapidité, il y en a ordinairement beaucoup qui ne doivent point former harmonie ; parce que les accords passeroient trop vite, & n'offriroient qu'une confusion désagréable à l'oreille, qui ne pourroit point appercevoir leur succession. Il faut donc alors se contenter de faire former harmonie à certaines notes. Voici les règles qu'il faut observer à ce sujet.

1<sup>re</sup> Règle. Quand les tems d'une mesure renferment chacun plusieurs notes qui se suivent diatoniquement; il suffit ordinairement, par rapport à l'harmonie, de faire attention aux notes qui commencent les tems : l'on peut regarder les autres comme inutiles à l'harmonie, & comme pouvant indifféremment être ou n'être pas comprises dans les accords de la B. F. Voy. l'ex. 104. En composant la B. F. de cet exemple, je n'ai fait aucune attention aux notes qui ne commencent point les tems, excepté à la note A par qui j'ai voulu faire former harmonie, pour une raison qu'on appercevra en lisant ce que je dirai au sujet de la troisième règle.

2<sup>me</sup> Règle. Il est bon pour la variété de faire former harmonie par des notes qui pourroient n'en point former. Mais il faut que ce soit des notes qui ne passent point trop rapidement. Voy. l'ex. 105. J'aurois pu, en composant la B. F. de l'avant-dernière mesure de cet exemple, ne faire point attention à l'*ut* du dessus, & ne mettre à cette basse que *sol*. Mais l'harmonie fondamentale de cet exemple n'auroit renfermé que les accords d'*ut* & de *sol*, au lieu qu'en faisant former harmonie à toutes les notes que le dessus parcourt dans cette mesure, j'ai

trouvé une suite de dominantes, qui met de la variété dans l'harmonie.

*3<sup>me</sup> Regle.* Il est quelquefois meilleur de faire former harmonie par une note qui passe fort vite, que de la regarder comme une note de goût. *Voy. l'ex. 106.* Le second *ut* du dessus passe fort vite, & auroit pu ne point former harmonie. Mais alors l'accord de *sol* qui commence au milieu de la mesure, auroit été continué jusqu'à l'autre mesure inclusivement : ç'eut été un accord syncopé. C'est ce qui m'a déterminé à faire former harmonie par cet *ut*. Car on doit éviter, autant qu'il est possible, de faire syncoper l'harmonie, c'est-à-dire, qu'après avoir fait commencer une note fondamentale au milieu d'une mesure, on doit éviter de la continuer dans la mesure suivante, ou qu'après avoir fait commencer une note fondamentale au milieu d'un tems, on doit éviter de la continuer dans le tems suivant. Il faut remarquer à ce sujet que ce n'est pas un défaut qu'une note fondamentale remplisse plusieurs mesures, ou une mesure entière & une partie de la mesure suivante, ou un tems entier & une partie du tems suivant.

*4<sup>me</sup> Regle.* Toute note séparée de la précédente & de la suivante par des intervalles de tierce ou plus grands que ceux de tierce, doit former harmonie. Lorsqu'il y a une suite de notes breves ainsi séparées les unes des autres, il faut que plusieurs soient du même accord fondamental. Autrement les accords fondamentaux se succéderaient avec trop de rapidité. *Voy. l'ex. 107.* Toutes les notes tant du dessus que de la B. C. sont comprises dans les accords de la B. F. & presque toutes suivant la regle doivent y être comprises. La plupart des notes fondamentales sont des blanches. Sur chacune de ces blanches le des-

Jus offre tantôt deux noires, tantôt une noire pointée & une croche, & tantôt quatre croches; la B. C. offre tantôt une blanche, & tantôt comme le dessus plusieurs notes de moindre valeur. Ainsi les accords fondamentaux succèdent les uns aux autres avec lenteur, pendant que les notes du dessus & quelquefois de la B. C. passent plus vite ou même avec rapidité. Cette lenteur de la succession fondamentale fait un fort bon effet, mais n'est pas absolument nécessaire. Aussi ne m'y suis-je pas toujours assujéti. Les quatre croches A, B, C, D du dessus, & les deux noires A B de la B. C. sont de deux accords fondamentaux. J'ai mis sous les quatre croches E, F, G, H du dessus, deux notes fondamentales différentes, quoiqu'ces quatre croches eussent pu être du même accord. J'en ai mis aussi deux sous les croches C, D, E, F de la B. C. La B. F. peut offrir deux accords dans chaque tems d'une mesure à deux tems, quand cette mesure ne va pas trop vite. Chaque noire d'un chant peut dans cette mesure être d'un accord dont la note précédente ni la suivante ne soient pas; quatre croches consécutives peuvent appartenir à deux accords différens. Mais quatre croches consécutives ne peuvent pas appartenir à quatre accords, ni même trois croches consécutives à trois accords, à moins que le mouvement de la mesure ne soit lent, ou que la première des trois croches ne soit d'un accord qui ait commencé avant elle.

Il y a une exception à la 4<sup>me</sup> règle. Quand plusieurs croches consécutives, dont chacune est séparée de la précédente & de la suivante par un intervalle de tierce ou plus grand, forment à l'oreille deux parties distinctes; il peut arriver que plusieurs

de ces croches ne soient point obligées de former harmonie, parce qu'elles sont censées se trouver dans une suite diatonique de notes, & ne sont point prises pour disjointes. Voyez l'exemple 108. La suite de croches qui est dans le dessus, exécutée d'un mouvement gai forme à l'oreille deux parties distinctes, dont la première n'est composée que de plusieurs *mi*, & la seconde est un chant composé des notes *ut*, *re*, *ut*, *si*, *la*, *sol* ✕, *fa* ✕, *mi*. Le *fa* ✕ pour cette raison ne fait partie d'aucun accord: il est censé suivre immédiatement le *sol* ✕, & passe comme note de goût.

5<sup>me</sup> Règle. Lorsqu'une note qui passe entre les tems, est conjointe avec la précédente, c'est-à-dire, la suit diatoniquement, & se trouve disjointe d'avec la suivante, c'est-à-dire, en est séparée par un intervalle de tierce ou plus grand; il faut quelquefois, & quelquefois il ne faut pas lui former harmonie. Il en est de même d'une note qui est disjointe d'avec la précédente & conjointe avec la suivante. C'est la B. F. qui doit guider en ces occasions. Si en ne faisant point former harmonie à ces notes, la B. F. en est dérangée; il faut leur faire former harmonie. Si en leur faisant former harmonie, la B. F. devient mauvaise; il ne faut les regarder que comme des notes de goût. Si la B. F. se trouve bonne, soit qu'on leur fasse former harmonie ou non; il faut voir qui des deux parties rendroit meilleure cette basse, & le préférer, à moins que l'autre partie ne rendît la B. C. plus chantante, ou ne fournît le moyen de rendre plus belle une autre partie qu'on voudroit faire briller. Voy. l'ex. 109. Toutes les notes du dessus qui passent entre les tems, & qui sont conjointes avec les

les

les précédentes & disjointes d'avec les suivantes, celles aussi qui sont conjointes avec les suivantes & disjointes d'avec les précédentes, sont marquées d'une lettre. On voit par la B. F. que les notes A, B, C, D, E, G forment harmonie, & que les notes F, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S n'en forment pas. On peut par la même basse reconnoître les notes qui en forment, & celles qui n'en forment pas dans la B. C.

Il faut remarquer 1<sup>o</sup> qu'entre les notes du dessus, qui conjointes d'un côté & disjointes de l'autre forment harmonie, les notes A, C, D, E sont d'un accord fondamental qui commence avant elles, & que la note G est d'un nouvel accord.

2<sup>o</sup> Que la note B est aussi d'un nouvel accord, & qu'elle est censée former harmonie avec l'*ut* des basses C. & F. & non avec le *sol*. Le *fa* qui suit cette note B n'étant pas de l'harmonie d'*ut*, cette note B forme harmonie à sa place. Les notes *sol*, *fa*, *mi*, *la* ne sont pour l'harmonie que *sol mi la*; & comme les notes *sol*, *fa*, *mi* sont d'un même trait qui commence presque en même tems que l'*ut* des basses; elles sont censées passer toutes trois sur cet *ut*, & le *sol* forme harmonie avec cet *ut*, & non avec le *sol* des basses.

3<sup>o</sup> Qu'il y a dans chaque partie à la fin du premier tems de l'avant-dernière mesure deux notes fort courtes qui forment de suite deux accords. Quoique ces deux accords passent fort vite, ils ne causent point de confusion. Il en faut faire passer rapidement un plus grand nombre pour causer ce mauvais effet.

6<sup>me</sup> Règle. Lorsqu'on met plusieurs notes dans chaque tems; celles qui commencent les tems &

même les premiers tems de la mesure, peuvent <sup>me</sup> pas former harmonie. Il n'importe même qu'elles soient disjointes d'avec les précédentes. *Voy. l'ex. 110.* Aucune des notes marquées d'une lettre ne forme harmonie. Elles commencent néanmoins toutes un tems, la note L commence une mesure, & la note E est disjointe d'avec la précédente. Si je leur avois fait former harmonie, ma B. F. auroit été moins bonne, & ma B. C. n'auroit pû être dans le goût de simplicité que j'ai voulu lui donner.

Remarquez que le *mi* qui précède la note L n'est pas de l'harmonie de la mesure où il paroît, mais de celle de la mesure suivante, & qu'il forme harmonie à la place de cette note L. Il est l'octave de la B. C. & la tierce de la B. F.

7<sup>me</sup> *Regle.* L'on peut dans une mesure à trois tems ordinaires, & à plus forte raison dans une mesure à trois tems légers, ne point faire former harmonie par une note qui remplit un second tems. *Voy. les ex. 111 & 112.* La note A de l'ex. 111, & les notes A, B, C de l'ex. 112 ne forment point harmonie.

8<sup>me</sup> *Regle.* Lorsque le mouvement d'une mesure est lent; il faut faire former harmonie par des notes qu'on auroit pû regarder comme inutiles à l'harmonie, si le mouvement eut été plus prompt. On partage pour cela les tems en deux, & l'on en regarde chaque partie comme un tems. *Voy. l'ex. 113.* La lenteur du mouvement m'oblige à faire former harmonie aux noires qui passent entre les tems, comme à celles qui les commencent.

Ce que je fais par rapport aux temps que je partage en deux, la B. F. m'engage quelquefois à le faire par rapport à une note du chant, c'est-à-dire,

à la partager ou à la supposer partagée en deux de moindre valeur, pour qu'elle puisse appartenir à deux accords différens. Voy. l'ex. 114, où j'ai supposé la note A du dessus partagée en deux, pour former dans la B. F. un enchaînement de deux dominantes.

---

## CHAPITRE XII.

### Énumération des accords.

ON divise les accords en deux classes principales, en consonans & en dissonans.

Les accords consonans sont ceux qui plaisent par eux-mêmes. Il y en a trois, sçavoir, l'accord parfait, l'accord de sixte & l'accord de sixte-quarte. Les deux derniers viennent de l'accord parfait par le renversement.

L'accord parfait est composé de telle note qu'on veut choisir, de la tierce & de la quinte de cette note. Ainsi *ut*, *mi*, *sol* forment un accord parfait. Si au lieu de mettre *ut* au-dessous de *mi* & de *sol*, on met *mi* au-dessous d'*ut* & de *sol*; ces trois notes forment un accord de sixte. Si l'on met *sol* au-dessous des deux autres, elles forment un accord de sixte-quarte. L'accord parfait ne se chiffre point pour l'ordinaire. Quand la tierce de cet accord demande un dièse qui n'est point à la clef, on désigne tout l'accord par un ♯. Quand elle demande un bémol qui n'est point à la clef ou un béquarre, on désigne tout l'accord par celui de ces deux signes qu'elle demande. Lorsque la note qui porte l'accord parfait, a porté auparavant ou doit porter ensuite un

autre accord, on marque l'accord parfait par un 3, à moins que la tierce de la note qui le porte ne demande un des trois signes dont je viens de parler. En ce cas, ce signe tient la place du 3. L'accord de sixte est désigné par un 6, & celui de sixte-quarte par un 6 & par un 4 qu'on met sous ce 6. *Voy. l'ex. 115* qui vous offre l'accord parfait majeur *ut mi sol*, l'accord parfait mineur *la ut mi*, & les accords produits par le renversement de ces deux accords parfaits.

Les *accords dissonans* sont ceux qui par eux-mêmes choquent l'oreille, & ne plaisent que par le moyen de certaines précautions qui consistent à les préparer & à les sauver.

Il y a trois sortes d'accords dissonans, sçavoir, les accords dissonans ordinaires, les accords par supposition & les accords par substitution.

Les *accords dissonans ordinaires* sont l'accord de septième, & ceux qui viennent de cet accord par le renversement.

Il faut distinguer trois espèces d'accords de septième, sçavoir celui de septième mineure dont la tierce est majeure, celui de septième mineure dont la tierce est mineure, & celui de septième majeure. Je ne parle point ici de l'accord de septième superflue, ni de celui de septième diminuée. L'un est un accord par supposition, l'autre est un accord par substitution, & il ne s'agit à présent que des accords dissonans ordinaires.

L'accord de septième mineure dont la tierce est majeure, est l'accord des dominantes - toniques. L'accord de septième mineure dont la tierce est mineure, & celui de septième majeure sont des accords de dominantes simples. Quelquefois néanmoins une

dominante simple porte, comme les dominantes-toniques, un accord de septième mineure dont la tierce est majeure, parce que la note qui fait cette tierce va monter à la note sensible d'un mode mineur.

L'accord de septième mineure dont la tierce est majeure, lorsqu'il est porté par les dominantes toniques, produit trois accords par le renversement, sçavoir, celui de fausse-quinze, celui de sixte sensible & celui de triton. Voy. l'ex. 116, & remarquez sur la B. C. les chiffres de ces quatre accords.

M. Rameau dit dans son *Traité de l'harmonie* (Liv. I. Ch. IX.) que cet accord affecté aux dominantes (il parle des dominantes-toniques) est la source de toutes les dissonances; que la tierce majeure qu'il tient de l'accord parfait dont il dérive, forme toutes les dissonances majeures; & que la tierce mineure ajoutée à cet accord parfait forme toutes les dissonances mineures. Suivant cette division des dissonances en majeures & en mineures, le triton & la sixte sensible sont des dissonances majeures, la septième & la fausse quinte sont des dissonances mineures. Il me semble que la découverte de la B. F. auroit dû faire abandonner cette ancienne division des dissonances. En effet dans l'accord de septième dont il s'agit & dans ses dérivés, il n'y a aucune autre dissonance que la note qui est la septième de la B. F. La note sensible qui est la tierce de cette basse, n'est dissonance dans aucun de ces accords. Dans les quatre premiers accords de l'ex. 116, il n'y a d'autre dissonance que le *fa*. Retranchez-en le *fa*, il deviendront tous consonans. Mais, dira-t-on, dans le quatrième accord qui est celui de triton, le *se* qui est le triton, n'est-il pas une dissonance sur le *fa*? Je réponds que ces

deux notes forment ensemble un accord dissonant ; mais que la dissonance vient du *fa* , comme dans la même accord où *sol* & *fa* forment un accord dissonnant de seconde , la dissonance vient de *fa* & non de *sol* qui est l'octave du son fondamental. Au reste qu'on admette ou qu'on rejette la division des dissonances en majeures & en mineures , cela ne fait rien à la pratique. Ceux qui admettent cette division , donnent pour règle qu'une dissonance majeure doit naturellement monter d'un demi-ton , & qu'une dissonance mineure doit naturellement descendre d'un degré ; & moi qui la rejette , je donne pour règle qu'une note sensible doit naturellement monter d'un demi-ton sur une tonique , qu'une note qui est septième sur la B. F. doit naturellement descendre d'un degré. Les deux règles ne prescrivent-elles pas les mêmes choses ?

L'accord de septième mineure dont la tierce est mineure , produit trois accords , sçavoir , celui de grande sixte ou de sixte-quinte , celui de petite sixte ou de tierce-quarte , & celui de seconde. Voy. l'ex. 117 , qui vous présente ces accords & leurs chiffres. Ayez soin de remarquer sur la B. C. ces chiffres & ceux des exemples suivans. Observez aussi que dans la dernière partie de cet exemple , il y a au-dessus de *si* portant septième , un *fa* qui est la fausse-quinte de ce *si* , & qu'au dessus du *fa* de la B. C. il y a un *si* qui est le triton ou la quarte superflue de ce *fa*. Cette fausse-quinte est regardée comme une quinte juste , & ce triton est regardé comme une quarte juste.

L'accord de septième majeure produit aussi trois accords qui ont les mêmes noms que ceux qui viennent de la septième mineure dont la tierce est mineure. Voy. l'ex. 118.

Il y a trois accords par supposition, ſçavoir, celui de neuvième, celui de onzième, & celui de septième ſuperflue avec la ſixte mineure, qu'on pourroit appeller accord de treizième.

L'accord de neuvième eſt formé par l'addition d'une tierce au-deſſous d'un accord de ſeptième; l'accord de onzième, qu'on appelle auſſi accord de quarte diſſonante, eſt formé par l'addition d'une quinte au-deſſous d'un accord de ſeptième; l'accord de ſeptième ſuperflue avec la ſixte-mineure, eſt formé par l'addition d'une ſeptième majeure au-deſſous d'un accord de ſeptième diminuée. Voy. l'ex. 119. Ainſi la B. F. qui dans tous les autres accords ſe trouve au-deſſous ou à l'unifſon de la B. C. ſe trouve au-deſſus de cette baſſe dans les accords par ſuppoſition.

Quand on pratique l'accord de neuvième ſur la médiane des modes mineurs; comme cet accord eſt formé par une tierce majeure ajoutée par-deſſous à l'accord de la dominante-tonique, dont la tierce eſt majeure, il ſ'y trouve deux tierces majeures l'une ſur l'autre qui forment une quinte ſuperflue. Cette quinte ſuperflue donne le nom à tout l'accord, & ſon chiffre qui eſt un 5 avec un dieſe ou avec un béquarre, ſuffit pour le désigner tout entier. C'eſt-à-dire que cet accord de neuvième s'appelle accord de quinte ſuperflue, & ſe marque par un ♯ 5 ou par un H 5. Voyez l'exemple 120, où cet accord ſe trouve au commencement de la troiſième meſure.

Quand on pratique l'accord de onzième ſur une note tonique, la ſeptième de cet accord s'appelle ſeptième ſuperflue & donne le nom à tout l'accord. Si la note ſenſible qui forme cette ſeptième demande un dieſe ou un béquarre, tout l'accord eſt désigné

par un  $\times 7$  ou par un  $\text{H} 7$  ; si elle ne demande rien, l'accord est désigné par un 4 , comme les autres accords de onzième. La septième superflue forme avec la note de la B. C. le même intervalle que la septième majeure forme avec la note sur laquelle elle se trouve. Elle diffère de la septième majeure par la neuvième & par la onzième dont elle est accompagnée , par sa distance à l'égard de la B. F. dont elle n'est que la tierce & par la manière donc elle se sauve. C'est une note sensible qui doit monter d'un demi-ton , au lieu que la septième majeure se sauve en descendant d'un degré. *Voyez l'ex. 121.*

La septième superflue qui se trouve dans un même accord avec la sixte mineure , forme avec la note de la B. C. le même intervalle que la septième qui se trouve sur une tonique dans un accord de onzième , forme sur cette tonique.

On forme quelquefois un accord de neuvième en ajoutant une tierce au-dessous de l'accord d'une soudominante qui a sa dissonance au-dessous d'elle. *Voy. l'ex. 122* , qui est partagé en deux petits. Dans le premier , la note A de la B. C. est la dissonance de la note B. de la B. F. Cette note B est une soudominante qui a au-dessous de soi sa dissonance. Dans le second , la note C est cette même dissonance au-dessous de laquelle il y un *fa* , dont l'addition produit l'accord de neuvième.

Les accords par supposition ne se renversent pas , & par conséquent ne produisent pas d'autres accords.

Il y a deux manières de pratiquer les accords de neuvième & de onzième , sçavoir , la supposition & la suspension. La *supposition* est l'addition

d'une tierce ou d'une quinte au-dessous de l'accord de septième. La *suspension* est la continuation d'une ou de plusieurs notes d'un accord, continuation qui altere l'accord suivant & en suspend l'effet sur une note de B. C. Voy. l'ex. 123. L'accord de neuvième qui se trouve à la troisième mesure y est formé par la suspension. L'*ut* de la B. C. qui porte la neuvième, demande naturellement l'accord de sixte, & non cette neuvième. Le *sol* ♯, le *si* & le *re* suspendent l'effet de cet accord de sixte, qui ne paroît dans sa pureté qu'au second tems.

Remarquez que par la suspension les notes de deux accords se trouvent mêlées ensemble. L'*ut* & le *mi* forment une partie de l'accord complet de sixte simple; le *sol* ♯, le *si* & le *re* sont des notes de l'accord de sixte sensible qui précède l'accord de sixte simple. Ces trois dernières notes par leur continuation alterent l'accord de sixte simple, qui ne fait son effet que lorsqu'elles cessent, & que la suspendu par le *si* & par le *sol* ♯, paroît.

Remarquez encore que l'accord de neuvième que vous avez vu dans la troisième mesure de l'ex. 120, est formé par les mêmes notes qui composent l'accord par suspension de l'ex. 123, & que cet accord de l'ex. 120 n'est pas néanmoins un accord par suspension mais par supposition. La différence de ces deux accords vient de ce qui les précède. L'accord de l'ex. 120 est précédé de l'accord de *si* dominante simple qui se trouve dans les basses C. & F. Cet accord demande après lui dans la B. F. la note *mi* portant l'accord de septième. En effet la B. F. va de *si* à *mi* portant l'accord de septième, la B. C. monte de *si* sur *ut*, & cet *ut* placé une tierce au dessous de *mi* forme avec l'accord de ce *mi* un ac-

cord de neuvième par supposition. L'accord de l'ex. 123, est précédé de l'accord de sixte sensible, dont la B. F. est *mi* dominante-tonique qui demande après elle la tonique *la*. C'est pourquoi j'ai mis cette tonique sous *ut* dès qu'il a paru dans la B. C. Il est vrai que cette tonique semble porter alors non-seulement une septième, ce qui ne convient point à une tonique lorsqu'elle est note fondamentale, à moins qu'elle n'ait un double caractère, mais encore une neuvième & une onzième, ce qui ne convient à aucune note fondamentale. Mais cette septième, cette neuvième & cette onzième sont sur cette tonique comme si elles n'y étoient pas. Elles appartiennent à l'accord précédent, & non à l'accord présent; elles paroissent pour le goût, & non pour l'harmonie; & cette tonique est censée ne porter que l'accord parfait. Si l'on vouloit regarder comme accord par supposition cet accord que je dis être accord par suspension, il faudroit lui donner pour note fondamentale un *mi*, ce qui feroit syncoper l'harmonie; car l'accord de dominante-tonique commencé au second tems de la seconde mesure, seroit continué dans la mesure suivante. Or il faut éviter de faire syncoper l'harmonie. Cette réflexion doit faire discerner quand les accords de neuvième & de onzième sont pratiqués par supposition, & quand ils sont pratiqués par suspension. Elle doit par conséquent faire regarder comme accord par suspension les onzièmes de l'ex. 124.

Il y a au premier tems de l'avant dernière mesure de ce dernier exemple un accord chiffré d'un 4 sur un 5. C'est un accord de onzième par suspension qu'on appelle accord de quarte & quinte. L'accord de quarte & quinte est un accord de onzième doat

on retranche la septième & la neuvième. Quelquefois on n'en retranche que la neuvième. On y met l'octave de la note de B. C. qui le porte. Il se pratique par supposition & par suspension. *Voyez l'ex. 125*, où il est pratiqué de la première manière.

Cet accord dans les *ex. 124 & 125* se trouve sur *sol* dominante-tonique, qui dans le premier est fondamental, parce que l'accord est pratiqué par suspension, & dans le second est quinte au-dessous d'une note fondamentale, parce que l'accord est pratiqué par supposition. Il se trouve fort souvent sur les dominantes-toniques pratiqué tantôt de l'une & tantôt de l'autre manière. On le voit aussi quelquefois pratiqué par suspension sur les toniques. On voit, par exemple, en *C sol ut* l'accord *sol sol si re fa* suivi de l'accord *ut sol ut fa*. Ce dernier accord est formé par la continuation du *fa* qui devrait naturellement descendre sur *mi* dès qu'*ut* tonique succède à *sol*, & qui n'y descend qu'après avoir paru sur cette tonique. Il peut se trouver aussi sur des notes censées toniques. Dans la B. C. de de l'*ex. 78*, *sol* pourroit porter *ut re* avant de porter *si re*, & *la* pourroit porter *re mi* avant de porter *ut mi*. Le second dessus commenceroit par trois *ut* noirs, dont le troisième se trouveroit sur le premier *sol* de la B. C. & descendroit sur le *si*. Il offriroit au commencement de la mesure suivante *re* noir qui descendroit sur *ut*. L'accord ne seroit point pratiqué par suspension, mais par supposition. La B. F. offriroit au commencement de la deuxième mesure *re* quinte au-dessus du premier *sol* de la B. C. Elle offriroit au commencement de la troisième mesure *mi* quinte au-dessus de *la*. Ce *re* & ce *mi* seroient deux dominantes simples, dont la première seroit

surie de *sol* censé tonique, & la deuxième suivie de la aussi censé tonique.

On pratique par suspension sur la tonique d'autres accords que celui de quarte & quinte. Quelquefois on y fait paroître l'accord de neuvième, & non celui de onzième ou quarte. On fait succéder à l'accord *si re fa sol*, l'accord *ut re mi sol*. Le *fa* descend sur *mi* dès qu'*ut* paroît dans la B. C. mais le *re* qui auroit dû descendre en même-tems sur l'octave d'*ut*, n'y descend qu'après avoir paru sur *ut*. On ne met pas l'octave de la basse ni la septième dans cet accord par suspension, & la note retardée doit être à la vraie distance de neuvième. On pratique aussi sur la tonique l'accord complet de onzième par suspension, ou cet accord incomplet, mais par le seul retranchement de la septième: on fait succéder à l'accord *sol sol si re fa* l'accord *ut sol si re fa*, & à l'accord *si re fu sol* l'accord *ut re fa sol*. On retranche de celui-ci la septième, parce qu'elle ne peut être préparée. Cette septième seroit la note sensible, qui dans l'accord précédent est la note de la basse continue, & n'a pu paroître dans aucune des parties supérieures; car on ne doit pas la mettre dans une de ces parties, quand elle se trouve dans cette basse. Vous voyez ce dernier accord au commencement de la troisième mesure de l'ex. 124, où l'accord complet de onzième pourroit paroître, si l'on ajoutoit une quatrième partie supérieure qui offrît les notes *re si si* sur les notes de B. C. *si sol ut*. Le second *si* monteroit à *ut* pendant que *re* y descend.

Cette continuation d'une ou de plusieurs notes d'un accord appelée suspension, altère, comme je l'ai dit, l'accord suivant. Elle doit par conséquent

paroître d'abord un défaut. Mais en altérant un accord elle le fait desirer dans sa pureté, & lorsqu'elle cesse, l'oreille reçoit l'impression de cet accord tel qu'il doit être, & la reçoit avec beaucoup plus de plaisir qu'elle ne l'auroit reçue, s'il n'eut pas été altéré.

La suspension est produite par le goût du chant, & se trouve dans d'autres accords que ceux de neuvième & de onzième, c'est-à-dire, que ces accords-ci ne sont pas les seuls qu'on pratique par suspension. On employe quelquefois l'accord de sixte-quarte de cette manière. Ceci doit surprendre. La suspension altère l'harmonie; l'accord de sixte-quarte est un accord consonant: un accord consonant peut-il altérer l'harmonie? Oui dans certaines occasions, c'est-à-dire, après certains accords. En voici un exemple. On fait quelquefois succéder à l'accord de septième *fa la ut mi*, l'accord de sixte-quarte *sol ut mi*, suivi de celui de septième *sol si re fa*. Cet accord de sixte-quarte n'a pas la B. F. qui lui convient naturellement. La B. F. ne peut aller de *fa* à *ut*, quand *fa* porte la septième. Elle peut par une espèce de cadence rompue monter alors de *fa* à *sol*, & c'est ce qu'elle fait sous l'accord de sixte-quarte. Un *sol* fondamental & dominante-tonique porte donc les notes *ut mi*, une quarte & une sixte. Mais cette quarte & cette sixte sont sur cette dominante comme si elles n'y étoient pas: elles n'appartiennent pas à l'accord présent mais au précédent. Elles altèrent par conséquent l'harmonie en paroissant sur une note fondamentale sans être de son accord. Elles retardent & font desirer les notes *si re*, qui auroient dû paroître sur le *sol* dès qu'il a succédé à *fa*. Ainsi un ac-

cord consonant peut être pratiqué par suspension & altérer l'harmonie. La B. F. nous force à reconnoître cette espèce de suspension.

La règle qui prescrit d'éviter autant qu'il est possible de faire syncoper l'harmonie, peut engager à regarder le même accord de sixte-quarte comme pratiqué par suspension dans certaines occasions où il suit l'accord parfait dont il dérive. *Revoyez l'ex. 73.* Dans l'avant-dernière mesure de la B. C. *Sol* porte d'abord *sol ut mi* & ensuite *fa si re*. *Sol* suit *ut* qui remplit le second tems de la mesure précédente, & qui porte aussi *sol ut mi*. La B. F. offre un *ut* sous l'accord parfait *ut sol ut mi* & sous l'accord de sixte-quarte *sol sol ut mi*, dont l'un finit une mesure & l'autre commence la suivante; & cet *ut* fondamental syncope en portant toujours l'accord parfait. Ainsi l'harmonie syncope. Elle ne syncoperoit pas si la B. F. alloit d'*ut* à *sol* en même tems que la B. C. & la règle qui prescrit d'éviter les syncopes d'harmonie, peut engager à faire faire ce mouvement à la B. F. Ainsi l'on pourroit mettre *ut sol* à la B. F. lorsque la B. C. offre *ut sol*. Alors *sol* fondamental & dominante-tonique porteroit une quarte & une sixte. Mais cette quarte & cette sixte ne seroient au-dessus de lui que par suspension, comme dans l'accord *sol ut mi*, lorsqu'il suit l'accord *fa la ut mi*.

On pratique quelquefois, mais fort rarement, sur la médiane une suspension fort singulière. On fait porter à cette note une neuvième avec une sixte. On met, par exemple, en C *sol ut* sur *mi* les notes *sol ut fa*. Mais le *fa* qui fait la neuvième, a paru dans l'accord précédent, & retarde l'octave de *mi* qui devoit paroître dès que *mi* paroît dans la B. C.

Voyez l'ex. 179. Dans la première mesure *ut* de la B. C. porte *sol ut mi*; dans la deuxième *re* porte *sol si fa*; dans la troisième *mi* porte *sol ut mi*, & pourroit porter d'abord *sol ut fa*. Le *fa* feroit une suspension, il feroit la continuation du *fa* de la deuxième mesure, & feroit desirer *mi* auquel il descendroit. Ainsi *mi* de la B. C. porteroit deux accords celui de neuvième sixte, & celui de sixte simple. Dans ce cas on le chiffreroit d'abord d'un 9 sur un 6 & ensuite d'un 8 sur un 6.

On pratique aussi quelquefois sur la dominante-tonique un accord par suspension formé par les mêmes notes dans les parties supérieures. En C *sol ut*, après avoir fait porter à *sol* les notes *sol si re fa*, on lui fait porter *sol ut fa* avant de lui faire porter *sol ut mi*. *Sol* est alors chiffré d'abord d'un 7, ensuite d'un 7 sur un 4, & enfin d'un 6 sur un 4. L'accord de septième quarte fait desirer l'accord de sixte-quarte, comme l'accord de neuvième-sixte fait desirer celui de sixte simple.

On pratique encore par suspension sur la dominante-tonique un accord incomplet de sixte-quinte. En C *sol ut*, après avoir fait porter à *sol* les notes *sol si re fa*, on lui fait porter *sol re mi* avant de lui faire porter *sol ut mi*. Le *re* dans l'accord *sol re mi* fait desirer *ut* auquel il auroit dû naturellement descendre lorsque *fa* est descendu à *mi*.

Enfin on peut pratiquer par suspension l'accord de sixte simple. On peut donner cet accord à une tonique qui succède à la soudominante. Cet accord est alors produit par la continuation de la note qui fait tierce sur la soudominante, & qui dès que la tonique paroît devoit descendre d'un degré sur la note qui est la quinte de la tonique. Cette note con-

tinuée, après avoir fait desirer cette quinte de la tonique, descend en effet sur cette quinte; & la tonique, après avoir porté l'accord de sixte, porte l'accord qui lui convient, c'est-à-dire, l'accord parfait. Voyez l'ex. 24. La soudominante *re* porte l'accord de sixte-quinte formé sur elle par les notes *fa la si*. Si l'on continuoit le *fa* dans le premier tems de la mesure suivante, & qu'on ne le fit descendre sur *mi* que dans le second tems de cette mesure, le dernier *la* de la basse porteroit d'abord *fa la ut*, ensuite *mi la ut*, l'accord de sixte par suspension avant l'accord parfait.

La suspension est pour l'ordinaire la continuation d'une ou de plusieurs notes supérieures d'un accord. Elle est quelquefois aussi la continuation d'une note de B. C. Ainsi l'on voit quelquefois l'accord parfait *ut mi sol* ou l'accord de seconde *ut re fa la* suivi de l'accord *ut re fa sol*, qui est lui-même suivi de l'accord de fausse-quinte *si re fa sol*. L'accord *ut re fa sol* est formé par la continuation d'*ut*, qui dans la B. C. devoit descendre à *si*, dès que les notes *re fa sol* paroissent dans les parties supérieures.

Les accords de neuvième & de onzième m'ont fourni l'occasion de traiter de la suspension, & pour m'étendre sur ce sujet, j'ai interrompu ce que j'avois à dire au sujet de ces accords. Je vais maintenant achever ce qui les regarde.

Les neuvièmes & les onzièmes par supposition sont des septièmes sur la B. F. Elles se préparent par la liaison. Voyez l'ex. 119 & les suivans, excepté le 121. Dans cet exemple-ci il y a trois onzièmes que la liaison ne prépare pas. Ces onzièmes sont portées par des notes toniques qui paroissent avec l'accord parfait avant que de porter ces onzièmes.

Ainsi

Ainsi les accords dissonans de cet exemple sont en général préparés par la liaison ; mais dans la B. C. C'est ainsi qu'on prépare les accords de onzième par supposition, qu'on veut pratiquer sur des notes toniques.

Les neuvièmes & les onzièmes par suspension sont aussi préparées par la liaison. La suspension est la continuation d'une note, qui prolongée devient neuvième ou onzième.

On peut en faveur du chant se dispenser de préparer les neuvièmes & les onzièmes. M. Rameau s'en est dispensé quelquefois. Voyez la première ariette du ballet de Pigmalion : *Jeux & ris qui suivent mes traces.*

La neuvième se sauve en descendant d'un degré. La B. C. peut alors rester sur le même degré, ou descendre de tierce ou monter de tierce. Si la B. C. reste sur le même degré, la neuvième est sauvée par l'octave ; si la B. C. descend de tierce, la neuvième est sauvée par la tierce ; si la B. C. monte de tierce, la neuvième est sauvée par la sixte. Voyez l'ex. 120.

La onzième se sauve aussi en descendant d'un degré, mais la B. C. reste ordinairement sur la même note, & la onzième se trouve sauvée par la tierce. Voyez les ex. 120, 121 & 124. M. Rameau dit dans son *Traité de l'Harmonie* (L. 3. Ch. 31.) qu'on peut faire monter de tierce la B. C. En ce cas la onzième est sauvée par l'octave. Voyez l'ex. 127.

La neuvième & la onzième se sauvent en descendant d'un degré. Quand elles sont pratiquées par supposition, elles sont septièmes sur la B. F. & les notes qui sont septièmes sur la B. F. se sauvent de cette manière. Les septièmes peuvent aussi

se sauver en descendant sur les notes de leurs accords. Ainsi la neuvième & la onzième, quand elles sont pratiquées par supposition, peuvent descendre sur les notes dont leurs accords sont composés. Quand elles sont pratiquées par suspension, elles tiennent la place des notes qui sont un degré au-dessous d'elles, & les font désirer. Il faut donc qu'elles descendent sur ces notes.

L'accord de septième superflue avec la sixte mineure se prépare & se sauve par la liaison dans la B. C. La sixte mineure & la onzième qui se trouvent dans cet accord se sauvent en descendant d'un degré, la neuvième qui les accompagne se sauve en montant ou en descendant d'un degré, la septième superflue se sauve en montant d'un degré. *Voyez l'ex. 128.*

L'addition d'une septième qui produit ce dernier accord, se fait, comme je l'ai dit, au-dessous d'un accord de septième diminuée. L'addition d'une tierce qui produit celui de neuvième, & celle d'une quinte qui produit celui de onzième, se font ordinairement au-dessous d'un accord de septième juste, comme dans les exemples que j'ai donnés, & quelquefois au-dessous d'un accord de septième diminuée. *Voyez l'ex. 129.* En voyant ces exemples, souvenez-vous que ces septièmes sous lesquelles on fait ces additions, sont portées par la B. F. à laquelle il faut comparer la B. C. La quinte ajoutée sous un accord de septième diminuée n'est pas une quinte juste, mais une quinte superflue. Dans la troisième mesure de *l'ex. 129*, le *sol* ♯ de la B. F. est la quinte superflue de l'*ut* de la B. C.

Les accords par substitution sont l'accord de septième diminuée & trois autres accords qui en vien-

ment par le renversement, sçavoir, celui de fausse-  
 quinte avec la sixte sensible, celui de triton avec la  
 tierce mineure & celui de seconde superflue. Voyez  
 l'ex. 130. J'ai exposé dans le Chap. III. de cette Se-  
 conde Partie, de quelle manière, par l'union de  
 l'accord de la soudominante des modes mineurs  
 avec celui de la dominante-tonique, & par le re-  
 tranchement de deux notes de ces accords unis,  
 on formoit celui de septième diminuée. J'ai ajouté  
 que l'on substituoit cet accord à celui de la domi-  
 nante-tonique. C'est pour cela que cet accord &  
 ceux qui en viennent s'appellent accord par substi-  
 tution. On voit par l'origine de ces accords qu'ils  
 ne se rencontrent dans les modes que quand leur  
 modulation est mineure.

On peut mettre chacun d'eux à la place de l'ac-  
 cord de dominante-tonique ou de l'un des trois  
 accords qui viennent de celui-ci. On peut mettre  
 celui de septième diminuée à la place de l'accord  
 de fausse-quinte, celui de fausse-quinte avec la  
 sixte sensible à la place de l'accord ordinaire de  
 sixte sensible, celui de triton avec la tierce mineu-  
 re à la place de l'accord ordinaire de triton, & ce-  
 lui de seconde superflue à la place de celui de sep-  
 tième juste. Ainsi l'on peut en *A mi* la mettre *sol*  
 ✕ *si re fa* au lieu de *sol* ✕ *si re mi*, *si re fa sol* ✕ au  
 lieu de *si re mi sol* ✕, *re fa sol* ✕ *si* au lieu de *re*  
*mi sol* ✕ *si*, & *fa sol* ✕ *si re* au lieu de *mi sol* ✕ *si*  
*re*. Pour mettre un de ces accords par substitution  
 à la place d'un de ces accords ordinaires, il faut  
 retrancher *mi* de celui-ci, & mettre *fa* dans la  
 partie où ce *mi* auroit été. Par exemple, l'accord  
*re mi sol* ✕ *si* est un accord ordinaire de triton. Re-  
 tranchez-en *mi* & mettez-y un *fa* : vous aurez l'ac-

cord *re fa sol* ✕ *si* qui remplacera cet accord *re mi sol* ✕ *si*.

Un accord par substitution peut être précédé & suivi de l'accord de la dominante-tonique, ou de l'un des dérivés de cet accord-ci. Quand il n'est pas précédé de l'un de ces accords, il ne peut l'être que par ceux qui peuvent précéder l'accord de dominante-tonique & ses dérivés. Quand il n'est pas suivi de l'accord de dominante-tonique, ou de l'un des dérivés de cet accord; il ne peut être suivi que de l'accord de la tonique, ou de l'un des deux accords qui viennent de l'accord de cette note-ci. Il y a une exception à cette règle. On peut mettre de suite plusieurs accords par substitution. En ce cas l'un d'eux est suivi d'un accord de même espèce, un autre est précédé d'un accord aussi de même espèce, & un autre ou même deux autres peuvent être précédés & suivis d'accords substitués comme eux. La note qui fait la septième diminuée sur la *B. F.* demande naturellement à descendre d'un degré. Elle peut néanmoins faire plusieurs autres mouvemens dont je donnerai le détail dans la suite. Voyez l'ex. 131, & remarquez comment chacun des accords par substitution employés dans cet exemple, est précédé & suivi.



CHAPITRE XIII.

*Observations importantes sur les accords.*

**I**L y a plusieurs remarques importantes à faire par rapport aux accords en général, & par rapport à quelques-uns d'eux en particulier.

1<sup>o</sup> De quelque manière qu'on arrange les notes supérieures d'un accord, l'accord reste toujours le même. J'ai déjà fait cette remarque à la fin du Chap. II, au sujet des accords directs. Elle est vraie aussi par rapport aux accords renversés. Par exemple, l'accord de fixte sensible *re fa sol si* est un accord renversé; *re* en est la basse, *fa, sol, si* en sont les notes supérieures. On peut arranger comme l'on veut les notes *fa, sol & si*; mettre au-dessus de *re* ou *sol si fa*, comme dans l'ex. 116, ou *si fa sol*, ou même *sol fa si*: l'accord est toujours le même. Mais si l'on ôte *re* de la B. C. pour y mettre *fa*, l'accord de change & devient accord de triton. Ainsi ce qui caractérise un accord, c'est la note qu'on met dans la B. C.

Il y a une exception à faire ici au sujet des accords de neuvième & de onzième. La note qui fait la neuvième, ne doit jamais être rapprochée de la B. C. de manière qu'il n'y ait entr'elle & cette basse qu'un intervalle de seconde. Elle doit toujours être la vraie neuvième, ou l'une des octaves au-dessus de la vraie neuvième de la note de la B. C. Il en est de même de la onzième: elle doit être une vraie onzième, ou l'une des octaves au-dessus de la note qui sur la B. C. feroit une onzième véritable. On peut placer comme l'on veut les autres notes de ces accords. Dans un accord de

quarte & quinte par suspension, la quarte peut, nonobstant la règle que je viens de donner, n'être pas une onzième mais une simple quarte. La quarte, dans cet accord, est seulement la continuation d'une note de l'accord précédent; continuation qui n'a lieu que pour le goût, & qui se trouve sur une nouvelle note de B. F. comme si elle n'y étoit pas, puisque la B. F. est censée ne pas porter les notes qui forment les suspensions.

2<sup>o</sup> On peut mettre dans un accord plus de notes qu'il n'en faut pour le rendre complet. Cette augmentation se fait par le moyen des octaves des notes qui composent cet accord. Par exemple, les trois notes *ut*, *mi*, *sol* forment un accord parfait complet. Je puis, sans changer cet accord, y mettre une ou plusieurs octaves d'*ut*; y mettre un *sol* à l'octave de celui qui s'y trouve, ce qu'on appelle doubler la quinte; y mettre un *mi* à l'octave du *mi* qui s'y trouve, ce qu'on appelle doubler la tierce.

On double comme l'on veut les notes des accords consonans. On peut n'en doubler qu'une ou deux; on peut les doubler ou même tripler toutes trois. Quand on n'en veut doubler qu'une ou deux, le choix est libre. Il vaut mieux néanmoins doubler celle qui est note fondamentale ou octave de la note fondamentale, qu'une des deux autres; il vaut mieux doubler la quinte de la note fondamentale, que la tierce. Si l'on vouloit donc ajouter une ou deux notes à chacun des trois premiers accords de l'ex. 115, *ut mi sol*, *mi sol ut*, *sol ut mi*; il vaudroit mieux doubler *ut* que *mi* ou *sol*, & doubler *sol* que *mi*.

On n'a pas la même liberté par rapport aux accords dissonans. La note qui dans les accords dis-

sonans ordinaires est septième sur la B. F. ne doit jamais être doublée que dans ceux qui sont renversés, & l'on n'y doit pas doubler la note sensible, si ce n'est par une note breve & qui passe au milieu de la durée de l'accord. Dans les accords par supposition & dans les accords par suspension, la septième, la neuvième, la onzième & la sixte mineure ne doivent point être doublées, ni la note sensible lorsqu'elle se trouve dans ces sortes d'accords. Il n'y faut point mettre l'octave de la B. C. à moins que ce ne soit dans celle des parties supérieures qui est la plus basse, ou qu'on ne réduise un accord de onzième à un accord de quarte & de quinte, auquel cas l'octave s'y trouve de droit & dans telle partie que l'on veut. On ne doit point doubler la note sensible qui se trouve dans les accords par substitution, ni celle qui dans ces accords forme la septième diminuée sur la B. F.

3<sup>o</sup> L'on est souvent obligé, pour le chant & pour l'arrangement des parties, ou a raison de leur petit nombre, de retrancher une ou plusieurs notes des accords, & d'employer de tems en tems ou même toujours des accords incomplets.

Il faut remarquer à cette occasion, que quand la B. C. monte d'une note sensible portant un accord de fausse-quinte, sur une note tonique portant un accord de onzième, il ne peut, comme je l'ai fait voir dans le Chap. précédent, y avoir de septième dans ce dernier accord. Cette septième seroit l'octave de la note qui a porté la fausse-quinte, & pour être préparée par la liaison, devroit avoir paru sur cette note. Or on ne peut point dans un accord de fausse-quinte doubler ainsi la note qui le porte.

Il faut remarquer encore que quand une dominante dans la B. C. descend diatoniquement, il faut ou du moins il est mieux de ne lui pas donner la septième, parce que cette dominante va à la note qui est l'octave en-dessous de la note qui auroit été la septième. Ainsi, par exemple, quand en C sol ut un sol de la B. C. descend sur fa, il vaut mieux lui faire porter seulement sol si re, que de lui donner l'accord sol si re fa. Si on lui fait porter ces dernières notes, il faut faire descendre la septième sur une note de l'accord, pendant que sol descend sur fa. On retranche de même la septième de l'accord d'une dominante simple, qui dans la B. C. descend de tierce sur une note sensible. Si on laissoit cette septième, elle devroit naturellement descendre sur l'octave de cette note sensible, & la note sensible se trouveroit doublée. Quand la dominante simple est celle d'un mode mineur, comme la quinte de son accord est fausse à moins qu'elle ne monte sur la note sensible; ce retranchement de la septième ne réduit pas l'accord de septième à l'accord parfait, mais à un accord composé d'une tierce & d'une fausse quinte, auxquelles on peut joindre l'octave. En A mi la, par exemple, quand la B. C. descend de si dominante simple sur sol ♯, on réduit l'accord si re fa la à l'accord si re fa si. On retranche encore la septième de l'accord d'une dominante-tonique pour former sur cette dominante un repos bien marqué. Car la dissonance fait desirer ce qui la fauve, & empêche cette sorte de repos. Dans la B. C. de l'ex. 131 le premier mi qui est dominante-tonique, porte l'accord parfait 1<sup>o</sup> parce qu'il descend diatoniquement, 2<sup>o</sup> pour y faire sentir cette espèce de repos dont je viens de parler.

4°. On met au-dessus des basses continues des chiffres qui marquent les accords qu'elles portent: cela s'appelle chiffrer une basse. Ces chiffres doivent diriger ceux qui accompagnent avec le clavecin, & les dirigent souvent assez mal, parce que beaucoup d'Auteurs chiffrerent d'une manière fort défectueuse.

M. Rameau a imaginé une manière de chiffrer fort bonne, mais qui m'a semblé pouvoir acquérir quelques degrés de perfection. J'espère qu'on me pardonnera ma hardiesse. Quand un Artiste fameux a trouvé quelque chose d'utile, est-ce une témérité inexcusable que d'oser avec un talent bien inférieur, examiner s'il n'est pas possible d'ajouter quelques nouveaux avantages à ceux de cette invention? Et lorsqu'en prenant les mêmes routes, que l'Inventeur, on croit avoir approché plus près que lui du but qu'il s'est proposé, est-on blâmable de le dire en se soumettant au jugement du public? Non sans doute. Je vais donc exposer une manière de chiffrer que je crois meilleure que toutes les autres, & qui est celle de M. Rameau avec quelques changemens.

Suivant ma manière, l'accord parfait lorsqu'il est nécessaire de le chiffrer, est désigné par un 3, l'accord de septième l'est par un 7, celui de neuvième par un 9, celui de onzième complet par un 4, celui de sixte simple par un 6, celui de fausse-quinze par un 5 barré, celui de sixte sensible par un 6 barré, celui de triton par un 4 barré, celui de septième diminuée par un 7 barré, celui de seconde superflue par un 2 barré, celui de seconde par un 2, celui de sixte-quarte par un 6 sur un 4, celui de sixte-quinze par un 6 sur un 5, celui de

petite sixte ou de tierce-quarte par un 4 sur un 3, celui de fausse-quinte avec la sixte sensible par un 6 barré sur un 5 barré, celui de triton avec la tierce mineure par un 4 barré sur un 3, celui de quarte & quinte par un 4 sur un 5, & quand la septième s'y trouve par un 4 sur un 7 & sur un 5, celui de neuvième dont on retranche la septième par un 9 sur un 5 & sur un 3, celui de onzième dont on retranche la septième par un 4 sur un 9 & sur un 5, enfin celui de septième superflue avec la sixte mineure par un 6 sur un 7.

Outre ces accords il y en a un qui est composé d'une tierce mineure, d'une fausse-quinte & d'une octave. C'est cet accord dont j'ai parlé il n'y a pas longtems, & qui est celui de la dominante simple des tons mineurs, lorsque la quinte est fausse, comme elle doit l'être naturellement, & qu'on en retranche la septième, parce que la dominante simple descend diatoniquement, ou parce qu'elle descend de tierce sur la note sensible. C'est en *A mi la* l'accord *si re fa si*, qu'on met à la place de l'accord *si re fa la*, parce que *si* dans la *B. C.* descend à *la*, ou qu'il descend à *sol* ✕. Cet accord ne se chiffre point, à moins que la note qui fait la fausse-quinte ne doive avoir un bémol accidentel ou un béquarre, auquel cas on le chiffre d'un 5 avec un ♯ ou d'un 5 avec un ♭.

Quand une note qui fait partie d'un accord doit être diésée ou bémolisée accidentellement, c'est-à-dire, par un dièse ou par un bémol qui n'est pas à la clef, ou qu'étant diésée ou bémolisée, soit par un dièse ou par un bémol de la clef, soit par un dièse ou par un bémol accidentel, elle doit être naturelle dans cet accord; il est ou il n'est pas né-

nécessaire, suivant l'espèce de l'accord, de marquer par un dièse, ou par un bémol, ou par un béquarre, le changement de cette note.

Je dis que cela est ou n'est pas nécessaire, suivant l'espèce de l'accord, parce qu'il y a des accords dont les chiffres, sans aucune addition, marquent toujours très-précisément quelles sont les notes dont ils sont composés. Par exemple, le 6 barré qui désigne l'accord de sixte sensible, marque en toute occasion & d'une manière très-précise quelles notes doivent former cet accord, c'est-à-dire, fait connoître les dièses, ou les bémols, ou les béquarres qu'elles demandent, si elles en demandent. Ainsi quand la tierce d'un accord de sixte sensible demande un bémol accidentel ; il est inutile de mettre, comme font certains Auteurs, un bémol sous le 6 barré. L'Accompagnateur sçait que la tierce d'un accord de sixte sensible doit être mineure, & que celle de l'accord qu'il va exécuter doit, pour être mineure, prendre un bémol. Il voit, par exemple, dans un morceau dont le mode principal est *C sol ut* majeur, le 6 barré sur un *sol* naturel. Ce signe suffit pour lui faire connoître que *sol* doit porter *si ♭ ut mi*, & il n'est pas nécessaire de l'avertir de faire *si ♭*.

Les chiffres des accords de fausse-quinte, de sixte sensible, de triton, des quatre accords par substitution & de l'accord de septième superflue avec la sixte mineure, marquent toujours très-précisément quelles notes il faut prendre en telle ou telle occasion. Ainsi il ne faut jamais rien ajouter à ces chiffres.

Je remarquerai ici que quand la tierce se trouve avec le triton, & qu'elle est formée par une

note qui étant écrite auroit à côté d'elle un bémol, il est indifférent de marquer l'accord par un 4 barré sur un 3 ou par un 4 barré sur un B. Le 3 sous le 4 barré marque toujours une tierce mineure, & par conséquent une note bémolisée, quand une note bémolisée forme cette tierce: il supplée donc au bémol. Le bémol marque la tierce qui doit accompagner le triton. On peut donc le mettre au lieu du 3. L'une & l'autre manière de chiffrer est par conséquent également bonne. Quand on employe le bémol, ce n'est pas, comme l'on voit, une addition aux deux chiffres de l'accord, puisqu'il tient la place de l'un d'eux. Ce que je dis d'un bémol, je le dis d'un béquarre qui seroit à côté d'une note qui forme la tierce dans un accord de triton, si cette note étoit écrite. On peut le mettre à la place du 3 pour désigner cette tierce.

Les chiffres des accords différens de ceux que j'ai nommés en dernier lieu, suffisent lorsque ces accords sont formés par des notes qui ne demandent ni dièses ni bémols accidentels, ni béquarres. Mais quand une note faisant partie d'un de ces accords doit être diésée ou bémolisée accidentellement, ou devenir naturelle de diésée ou bémolisée qu'elle étoit avant l'accord; il faut ajouter quelque chose au chiffre par lequel cet accord est en général désigné.

Lorsque dans un accord parfait la tierce de la B. C. doit avoir un dièse ou un bémol qui n'est point à la clef, ou un béquarre; il faut mettre ce signe au-dessus de la B. C. Si c'est un dièse, il marque l'accord parfait majeur; si c'est un bémol, il marque l'accord parfait mineur; si c'est un béquarre & qu'il retranche un dièse, il fait l'effet d'un

bémol; s'il retranche un bémol, il fait l'effet d'un dièse. Quand on met l'un de ces trois signes sur une note de basse, on est dispensé de mettre un 3 sur cette note, dans le cas même où il faut marquer l'accord parfait. Chacun de ces signes désigne alors lui seul cet accord.

Lorsque la tierce d'un autre de ces accords dont je parle à présent, demande l'un de ces signes; il faut le mettre au-dessous du chiffre de cet accord.

Lorsque dans un autre de ces accords la quarte, ou la quinte, ou la sixte, ou la septième demande l'un de ces signes; il faut mettre ce signe à côté du chiffre qui peut marquer cette note. Il faut par conséquent ajouter ce chiffre au chiffre ordinaire ou aux chiffres ordinaires de cet accord, en cas que ce chiffre ne soit pas lui-même ce chiffre ordinaire, ou l'un de ces chiffres ordinaires. Par exemple, lorsque dans un accord de sixte-quinte la sixte demande un dièse, il faut le mettre à côté du 6; lorsque dans un accord de septième la septième demande un bémol, il faut le mettre à côté du 7; lorsque dans un accord de onzième la quinte demande un béquarre, il faut mettre un 5 au-dessous du 4, & mettre un béquarre à côté de ce 5.

Comme un 4 avec un 5 au-dessous désigne un accord incomplet de onzième, qu'on appelle accord de quarte & quinte; il faut, lorsqu'on est obligé d'ajouter un 5 à un 4 qui désigne un accord complet de onzième, y ajouter aussi un 9 & un 7 pour marquer que l'accord est complet. Ainsi il auroit fallu dans l'ex. 132, mettre sur le premier *si* de la B. C. un 7 entre le 9 & le 5 diésé qui sont au-dessous du 4.

Il faut remarquer ici que le 5, soit avec un bé-

quarre soit avec un dièse, désigne à la vérité fort souvent une quinte superflue, mais qu'il ne la désigne pas toujours. Dans l'ex. 132, le  $\text{X}\text{V}$  marque une quinte juste. Si l'on transposoit cet exemple en *Gr sol* mineur, & qu'on mît deux bémols à la clef; le  $\text{H}\text{V}$  feroit ce que fait le  $\text{X}\text{V}$ , c'est-à-dire, marquerait de même une quinte juste. L'Accompagnateur voit, par la note qui porte ce chiffre avec l'un ou l'autre signe, si la quinte qu'il désigne est juste ou superflue. Quand, par exemple, il aperçoit ce chiffre avec un dièse sur un *si* naturel, il sçait que la quinte désignée est juste; quand il le voit sur un *ut*, comme dans l'ex. 120, il sçait que la quinte désignée est superflue. Une quinte superflue ne se trouve jamais dans un accord complet sans la neuvième. Elle fait presque toujours partie d'un accord de neuvième & quelquefois d'un accord de onzième. Ainsi lorsqu'elle fait partie d'un accord de neuvième, il suffit de marquer tout l'accord par  $\text{X}\text{V}$ , comme je l'ai marqué dans l'ex. 120, ou par  $\text{H}\text{V}$ , comme je l'ai marqué dans l'ex. 133; mais lorsqu'elle fait partie d'un accord de onzième, il faut marquer cet accord par un 4 sur un  $\text{X}\text{V}$ , comme je l'ai marqué dans l'ex. 129, ou par un 4 sur un  $\text{H}\text{V}$ .

Le 7 avec un béquarte désigne quelquefois la septième superflue, avec un dièse il la désigne presque toujours. Quand avec l'un ou l'autre signe il désigne une septième superflue, la note sur laquelle il se trouve, a porté pour l'ordinaire un 3, qui marque l'accord parfait & fait connoître que la septième est superflue. La septième superflue fait toujours partie d'un accord de onzième: tout Accompagnateur le sçait. Ainsi quand il peut discer-

ner par le moyen que je viens de dire, que le 7, soit avec un dièse soit avec un béquarre, désigne cette espèce de septième; il est inutile de marquer tout l'accord par un 4 sur un  $\times 7$ , ou par un 4 sur un  $\sharp 7$ ; il suffit de le marquer par un  $\times 7$  ou par un  $\sharp 7$ , comme je l'ai marqué dans les deux dernières parties de l'ex. 121.

Il ne faut point marquer par un  $\times 7$  ou par un  $\sharp 7$  une septième superflue formée par une note qui ne demande ni dièse ni béquarre, mais il faut marquer tout l'accord de onzième dont elle fait partie, comme je l'ai marqué au commencement de l'ex. 121, c'est-à-dire, par un 4.

Quand un accord a pour B. F. la même note que l'accord précédent, & que cette note porte toujours la même harmonie, il est inutile de le chiffrer: on peut se contenter de tirer un trait qui commence au chiffre de l'accord précédent, & qui aille jusqu'au-dessus de la note qui doit porter le nouvel accord. C'est ce que vous verrez dans les exemples suivans. Dans le 148 vous pourrez remarquer un *la* portant d'abord l'accord de septième, ensuite celui de petite sixte. Ce *la* est suivi d'un *fa* portant l'accord de sixte-quinte, & d'un *re* portant celui de septième. Les trois derniers de ces accords ont pour B. F. *re* portant l'accord de septième. Je me suis pour cette raison contenté de tirer sur les deux dernières notes un trait qui commence au 3 sous un 4: ce trait désigne suffisamment les accords que ces deux dernières notes portent.

Quand un accord parfait n'est point chiffré, & se trouve suivi d'un accord qui a la même B. F. on peut, pour désigner le second accord, commencer un trait sur la note qui porte l'accord parfait, & le

continuer sur la note qui porte ce second accord. Dans l'ex. 143 vous verrez un trait commencé sur le premier *ut* de la B. C. & prolongé sur le *mi* suivant, où il marque l'accord de sixte qui succède à l'accord parfait non chiffré que porte cet *ut*.

Un même trait peut désigner un accord dissonant après avoir désigné un ou plusieurs accords consonans. Si une B. C. partant d'*ut* non chiffré, parcourt les notes *mi*, *sol* & *si* ♯; un même trait tiré sur les quatre notes, après avoir désigné l'accord de sixte sur *mi* & celui de sixte-quarte sur *sol*, désignera l'accord de triton sur *si* ♯. Car il signifiera que la B. F. des quatre notes est *ut*. Or quand ♯ ♯ dans une B. C. a pour B. F. *ut*, & que le *mi* est naturel, *si* ♯ porte le triton.

Quand une même note porte successivement un accord dissonant ordinaire & un accord par substitution, ou un accord par substitution & un accord dissonant ordinaire; on peut désigner le nouvel accord par un trait & par un chiffre. Les deux accords ont chacun quatre notes. Le nouvel accord a trois notes de l'accord précédent & une nouvelle note. Le trait marque la continuation des notes communes aux deux accords, & le chiffre désigne la note qui produit le changement d'harmonie. Ainsi, par exemple, lorsqu'une note après avoir porté l'accord ordinaire de sixte sensible, porte celui de sixte sensible avec la fausse-quinte; on peut tirer un trait depuis le 6 barré, & mettre dessous un 5 barré. Lorsqu'une note après avoir porté l'accord de sixte-sensible avec la fausse-quinte, porte l'accord ordinaire de sixte sensible, on peut tirer un trait depuis le 6 barré & mettre dessous un 4.

Un trait peut seul & sans chiffre désigner un  
nouvel

nouvel accord qui n'a pas la même B. F. que le précédent. Ainsi quand *fa* portant l'accord de seconde superflue descend sur *mi* portant l'accord de septième, ou lorsque *mi* portant l'accord de septième monte sur *fa* portant l'accord de seconde superflue; il suffit de chiffrer le premier des deux accords & de tirer un trait pour le second, parce que les notes supérieures sont les mêmes dans les deux accords.

Voilà la manière de chiffrer dont je me sers dans cet Ouvrage, & que je propose comme plus simple & plus claire que toutes les manières dont on s'est servi jusqu'à présent.

Elle est extrêmement simple. Car elle bannit tout chiffre inutile. Elle n'en donne jamais qu'un à chacun des trois accords qui viennent de l'accord des dominantes-toniques par le seul renversement; elle n'en donne pour l'ordinaire qu'un à l'accord de seconde; à celui de neuvième & à celui de onzième, & ne leur en donne plusieurs que lorsqu'un seul ne suffit pas pour faire connoître les notes qui les composent.

Elle est fort claire. Car elle donne à chacun des accords un ou plusieurs chiffres qui le distingue de tout autre accord. Elle ne désigne point différens accords de sixte par un 6 seul, ni un accord de petite sixte par un 6 & un 4, ni un accord de neuvième par un 2.

Suivant cette manière tous les accords qui viennent de celui des dominantes-toniques, soit par renversement, soit par substitution, sont marqués, la plupart par un seul chiffre barré, un d'entr'eux par un chiffre barré accompagné d'un autre chiffre, un autre par deux chiffres barrés; & les chiffres

barrés sont réservés pour ces sortes d'accords. En l'adoptant, on ne marquera point par un 6 barré une sixte qu'un dièse accidentel doit rendre majeure, quand elle n'est pas sixte sensible, mais on la désignera par un  $\text{♯}6$ ; on ne marquera point par un 5 barré une quinte fausse regardée comme juste, parce qu'elle est la quinte d'un son fondamental qui n'est point note sensible, mais en cas qu'elle soit formée par une note bémolisée accidentellement, on la marquera par un  $\text{♭}5$ ; on ne marquera point par un 4 barré une espèce de triton qui est le renversement de cette quinte fausse, mais en cas qu'il soit formé par une note diésée accidentellement, on le marquera par  $\text{♯}4$ . En un mot suivant cette manière, on n'emploiera les chiffres barrés que pour les accords qui viennent de celui des dominantes-toniques par renversement, ou par substitution, ou par l'un & l'autre. Par cette réserve, tout chiffre barré fera connoître certainement qu'il y a un mode dans l'endroit où il paroît, & quel est ce mode. Car le 5 barré seul & le 7 barré ne seront jamais que sur une note sensible, le 6 barré seul ou avec le 5 barré ne sera jamais que sur une suture, le 4 barré seul ou accompagné d'un 3 que sur une suture dominante formant sur la B. F. la septième d'une dominante-tonique, ou la fausse-quinte d'une note sensible, & le 2 barré que sur une suture dominante. Or il suffit de sçavoir qu'une note a l'un de ces caractères, pour connoître qu'il y a tel mode dans l'endroit où elle se trouve.

Je joindrai une petite remarque aux observations importantes qui ont fait la matière de ce Chapitre. Il y a dans tout accord, excepté dans l'accord parfait, une ou deux notes supérieures de qui l'accord

reçoit son nom. Quand deux notes supérieures donnent le nom à un accord, il reste une ou deux notes qu'on regarde comme leur accompagnement. Ainsi l'on dit, par exemple, que la sixte-quinte s'accompagne de tierce, que la quarte & quinte s'accompagne de l'octave & quelquefois de l'octave & de la septième. Quand une seule note donne le nom à l'accord, les autres notes supérieures sont de même regardées comme l'accompagnement de cette note. Ainsi l'on dit que la sixte simple s'accompagne de tierce, que la septième s'accompagne de tierce & quinte, que la neuvième s'accompagne de tierce, de quinte & de septième, que la onzième s'accompagne de quinte, de septième & de neuvième, & que la seconde s'accompagne de quarte & de sixte.

Il manqueroit quelque chose à ce que j'ai dit des accords dans le Chapitre précédent & dans celui-ci, si je ne parlois à présent d'un certain accord fort singulier, qui semble être un accord renversé, qui ne vient néanmoins d'aucun accord direct, & qui n'a point par conséquent de B. F. Il s'appelle *accord de sixte superflue* ou de *sixte Italienne*. Il est composé d'une note, de sa tierce majeure, de sa quarte superflue, qu'on regarde comme quarte juste, & de sa sixte superflue, c'est-à-dire, d'une note plus haute d'un demi-ton mineur que la sixte majeure de cette première note. Entre tous les accords, il n'y en a point dont il approche autant que de celui de petite sixte qui est formé par le renversement d'un accord de septième porté par la dominante simple des modes mineurs. Voyez l'ex. 134. Il vous présente cet accord sur les trois *fa* de la B. C. Le premier *fa* le porte après celui de petite sixte,

le second & le troisième le portent à la place de celui de petite sixte, qu'ils devroient naturellement porter. J'ai dit que cet accord extraordinaire ne venoit d'aucun accord direct, & n'avoit point de B. F. En effet si l'accord *fa la si re* ✕ venoit de quelqu'accord direct, & s'il avoit une B. F. cet accord direct seroit *si re* ✕ *fa la*, & la B. F. *si*. Or les notes *si re* ✕ *fa la* ainsi rangées ne forment point un accord, parce qu'il se trouve entre *re* ✕ & *fa* un intervalle de tierce diminuée, intervalle que l'oreille ne souffre point entre deux notes; & par conséquent un *si* fondamental ne peut porter au-dessus de lui *re* ✕ *fa la*. L'accord de sixte superflue ne vient donc d'aucun accord direct & n'a point de B. F.

Ce qu'il a de singulier c'est qu'il donne l'impression de deux modes. L'accord *fa la si re* ✕ donne l'impression de celui d'*A mi la* & de celui d'*E si mi*. La note *fa* paroît comme sudominante du premier de ces modes: *re* ✕ est note sensible du second. Dans l'accord suivant le *mi* de la B. C. paroît comme dominante-tonique: son octave qui dans une partie supérieure succède à *re* ✕, paroît comme une tonique précédée de sa note sensible.

Je ne me souviens d'aucun endroit des anciens Ouvrages didactiques de M. Rameau, où il soit fait mention de l'accord de sixte superflue. Il l'a néanmoins employé dans un chœur du premier Acte de *Castor & Pollux*. Il en parle dans son Code de Musique, pag. 56 & 124. Il dit qu'on le pratique lorsqu'on veut faire sentir un repos absolu sur la dominante-tonique. Il donne pour exemple le même accord que j'ai donné *fa la si re* ✕, & met *si* pour B. F. malgré ce que je viens de dire sur ce sujet.

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

*De la manière de bien employer les accords & de bien composer un tout harmonique.*

**P**OUR bien employer les accords & bien composer un tout harmonique, c'est-à-dire, une pièce de musique à plusieurs parties, il faut faire succéder les accords les uns aux autres suivant les règles, préparer & sauver les dissonances, bien arranger les parties, observer à leur égard certaines règles particulières, & se proposer en formant ce tout harmonique, le but général de tous les beaux arts qui est l'imitation de la nature.

La suite des accords est régulière, quand elle a au-dessous d'elle une B. F. qui ne fait que des mouvemens permis. J'ai parlé de la manière de préparer & de sauver certains accords; j'en parlerai encore dans le Chap. XV, & je donnerai celle de préparer & de sauver tous les accords qui ont besoin de ces précautions. Quant à l'arrangement des parties & aux règles particulières qu'il faut observer à leur sujet, ce n'est point encore ici le lieu d'en traiter. Je me bornerai donc à présent à faire quelques réflexions sur l'imitation de la nature, & sur la manière d'atteindre ce but dans les pièces de musique.

Ce n'est pas seulement pour flatter l'oreille que la musique a été inventée. Elle est destinée, comme la poésie, à une fin plus noble, à exercer l'imagination & à remuer le cœur par l'imitation de la nature, c'est-à-dire, par la peinture d'objets &

par l'expression de sentimens naturels. Elle est faite pour peindre des objets de différentes espèces, d'agréables, de brillans, de tristes, de sombres & de terribles; & pour exprimer diverses situations & diverses passions de l'ame, la tranquillité, la tendresse, la joye, le trouble, la crainte, la haine, la colere, la fureur, le chagrin, la douleur & le désespoir. Toute pièce qui n'amuse que l'oreille, cause un plaisir leger & peu durable: un morceau qui frappe l'imagination & remue le cœur, cause une impression vive ou douce, touchante ou simplement agréable, mais qui subsiste & quelquefois fort long-tems après l'exécution.

Ainsi faire de bonne musique, ce n'est pas seulement enchaîner & unir des sons, c'est les enchaîner & les unir pour peindre & pour exprimer la nature. Quand des paroles fournissent à un Musicien des objets & des sentimens, il doit tâcher de tracer ces objets & de faire passer ces sentimens dans l'ame des Auditeurs. Quand ce secours lui manque, il doit, pour plaire, se proposer à lui-même quelque objet ou quelque sentiment pour sujet de composition. C'est ce que font pour l'ordinaire les Auteurs de pièces de clavecin, & delà vient le succès de beaucoup de ces pièces.

Il faut imiter la nature. C'est la premiere & la principale des règles que le goût prescrit au Musicien comme au Poëte. Mais jusqu'ou cette règle s'étend-elle? Et par quels moyens peut-il la pratiquer?

Pour répondre à la premiere de ces questions, il faut distinguer dans la musique la mélodie & l'harmonie. Le Musicien doit imiter la nature par la mélodie. Toute pièce dont les chants ne pei-

ghent ou n'expriment rien, n'a d'autre mérite que celui du mécanisme de l'art, mécanisme auquel le goût ne permet pas de se borner. Le Musicien n'est pas néanmoins obligé d'imiter la nature par toute la mélodie d'une pièce à plusieurs parties. L'on verra dans la suite que dans les pièces à plusieurs parties, on peut & l'on doit même fort souvent regarder une ou plusieurs parties comme principales & les autres comme accessoires, c'est-à-dire, faites pour accompagner ces parties auxquelles les Auditeurs doivent faire plus d'attention. La règle d'imiter la nature par la mélodie ne regarde que les parties principales. Les autres parties peuvent, suivant l'espèce du morceau où elles se trouvent & suivant la place qu'elles y occupent, offrir un chant qui amuse simplement l'oreille, ou même un chant plat, désagréable par lui même, & qui ne fasse d'autre effet que d'augmenter l'harmonie, quand il est uni aux chants des parties principales de la pièce.

Quand à l'harmonie elle doit concourir avec la mélodie à l'imitation de la nature. Croire qu'elle ne doit servir qu'au plaisir de l'oreille, c'est ignorer l'étendue de son pouvoir. La mélodie sans le secours de l'harmonie imite fort bien le murmure d'un ruisseau, le ramage des oiseaux, le bruit des vents: elle peint bien certains objets, les uns brillans, les autres sombres, l'éclat du soleil, la vivacité des couleurs, l'obscurité d'une retraite: elle exprime à merveille la joie, la colère. Mais l'harmonie rend mieux que la mélodie certaines passions; la tendresse, la pitié, la douleur, la terreur, le désespoir. Un Musicien qui veut exprimer ces passions, doit donc penser à employer

les accords qui leur conviennent. Mais plusieurs Artistes, loin de choisir à propos les accords, offrent quelquefois à l'oreille une harmonie contraire au caractère de la mélodie; par exemple, beaucoup d'accords durs & tristes avec un chant gai: ce qui est un très-grand défaut. Car l'harmonie, quoique conforme aux règles, est condamnée par le goût, lorsqu'elle nuit à l'impression que la mélodie doit faire.

Il n'est pas aisé de répondre d'une manière satisfaisante à la seconde question. L'art seul ne fournit point les moyens d'imiter la nature: le génie avec l'art sçait les trouver. Il est des conseils qui peuvent aider le génie & le préserver de certains écarts. Ainsi je vais donner aux écoliers quelques avis sur la mélodie & sur les accords.

Les plus beaux chants ne sont pas les chants les plus singuliers & les plus difficiles, mais ceux qui peignent & qui expriment le mieux ce qu'on veut peindre & exprimer. Un chant n'est donc pas admirable parce qu'il est neuf, ou parce qu'on y rencontre beaucoup de ces intervalles que la voix ne s'accoutume à entonner aisément qu'après un long exercice, des intervalles de triton, de sixte majeure, de septième, de neuvième ou même de onzième. Il ne faut donc point, lorsque l'on compose une partie principale, rechercher de sang froid, comme certains Musiciens, ces sortes de distances. Les chants de ces Auteurs, comme les discours remplis de mauvaises pointes, plaisent aux personnes sans goût, & glacent les Auditeurs sensibles aux vraies beautés de la mélodie. Mais lorsqu'on est dans la chaleur de la composition ces intervalles se présentent pour peindre & pour exprimer, il faut

s'en servir. Car ils font alors beaucoup d'effet, & portent dans l'ame des Auditeurs le même feu qui qui les a fait employer.

De même l'harmonie la plus belle n'est pas celle qui étonne l'oreille par sa dureré, mais celle dont le caractère concourt avec celui de la mélodie & convient aux sentimens qu'on veut exprimer. Il ne faut donc point, sans autre raison que de faire une harmonie sçavante, accumuler des accords durs, tels que les accords par substitution, celui de neuvième où se trouve la quinte superflue & ceux qui viennent d'une addition faite sous une septième diminuée : ces accords ne forment alors qu'une harmonie bizarre & déplacée. Ils ne sont agréables qu'autant qu'ils servent à l'expression, & ils expriment d'autant mieux qu'on les employe avec plus de ménagement. Il faut donc pour former une bonne harmonie, avoir égard au caractère des accords & à celui du chant, & ne se point servir ou du moins se servir rarement des accords durs, lorsqu'ils n'expriment rien, & à plus forte raison lorsqu'ils s'opposent à l'impression que la pièce de musique doit faire sur l'Auditeur. Pour faciliter aux écoliers la pratique de ce conseil, je ferai quelques observations sur les différentes espèces d'accords, & sur l'usage auquel chaque espèce est destinée par son caractère.

Les accords consonans plaisent par eux-mêmes. Les accords dissonans ordinaires sont les plus doux des accords dissonans. Ces deux espèces d'accords forment l'harmonie la plus naturelle. Ils conviennent par conséquent mieux que les autres, aux morceaux où l'on veut peindre des objets agréables ou brillans, exprimer la tranquillité, la joie ou la tendresse.

Les accords par substitution sont durs ; ils portent la tristesse dans l'ame. Ils peuvent par conséquent peindre des objets sombres, lugubres ou même terribles, exprimer le chagrin, la douleur ; les regrets, l'horreur & le désespoir.

Les accords par supposition formés par l'addition d'une tierce ou d'une quinte sous une septième juste, si l'on en excepte celui de neuvième où se trouve la quinte superflue, sont moins durs que les accords par substitution, & peuvent être employés assez fréquemment dans les morceaux d'un caractère gracieux & dans ceux d'un caractère brillant. Ils servent à varier l'harmonie ; & quand il y a beaucoup de parties, ils la rendent plus nombreuse.

L'accord de neuvième où se trouve la quinte superflue, & les accords qui sont formés par l'addition d'une tierce ou d'une quinte sous une septième diminuée sont plus durs que les accords par simple substitution, & peignent plus fortement les objets sombres & terribles. Ils concourent bien avec le chant pour exprimer une agitation violente, une douleur vive, des plaintes amères, un transport furieux, un affreux désespoir.

Le plus dur de tous les accords est celui de la septième superflue avec la sixte mineure. C'est pour quoi on l'emploie très-rarement.

Les accords par suspension conviennent à toutes sortes de morceaux. Quoiqu'ils soient formés par les mêmes notes que les accords par supposition, ils n'en ont pas la dureté. Ils offrent une harmonie altérée par la continuation de quelques notes de l'accord précédent, continuation occasionnée par le goût du chant, & qui pour cette raison fait plaisir à l'oreille au lieu de la choquer.

On peut dans tout morceau considérable employer toutes sortes d'accords, soit pour la variété, soit pour faciliter l'arrangement des parties, soit pour pouvoir faire paroître ensemble certains traits de chant. Mais il faut, suivant le conseil que j'ai donné, employer avec ménagement les accords durs, lorsque leur caractère est opposé à celui des objets qu'on veut peindre & des sentimens qu'on veut exprimer. Il est ridicule d'accumuler ces accords dans un morceau gai & brillant. Il n'est pas de même ridicule de former une harmonie douce dans un morceau fait pour inspirer la terreur. La dureté des accords rend triste une pièce dont le chant est gai, elle rend sombre une pièce dont le chant est brillant; la douceur de l'harmonie ne rend pas gracieux un morceau quand la mélodie peint un objet terrible, parce que l'impression que fait le chant l'emporte alors sur celle que font les accords. C'est néanmoins un grand défaut, quand on veut exprimer la terreur & les autres passions que l'harmonie rend mieux que la mélodie, de ne les exprimer que par le chant. Un Musicien habile fait jouer à propos tous les ressorts de son art, & ne manque point, quand l'occasion se présente, de faire produire aux accords les plus grands effets.

Il y a une remarque bien importante à faire au sujet de l'expression des passions par le moyen de l'harmonie. C'est que cette expression ne vient pas seulement du caractère des accords, dont les uns sont doux, les autres sont durs & tristes, mais encore de la succession des modes. Un accord ordinaire, par exemple, celui de fausse-quinte, fait souvent, dans un changement de mode, plus d'effet qu'un accord dur sans ce changement. Un ac-

cord dur, lorsqu'un nouveau mode paroît avec lui, fait plus d'impression qu'il n'en fait lorsqu'il paroît au milieu d'un mode. J'ai entendu dire à M. Rameau, qu'il falloit changer de ton, lorsqu'on vouloit rendre un sentiment différent de celui qu'on venoit d'exprimer. Il résulte de tout ceci, qu'un Musicien qui fait des chants agréables & une harmonie régulière, est bien éloigné de la perfection de son art, s'il ne sçait choisir parmi les accords ceux qui conviennent aux passions qu'il doit exprimer, & s'il ne fait servir à l'expression de ces passions la succession des modes. C'est principalement dans ce choix & dans cette succession que consiste la magie d'un art fait pour toucher le cœur, encore plus que pour amuser les oreilles.

## CHAPITRE XV.

### *De la Basse continue.*

**D**ANS la plûpart des pièces à deux ou à plus de parties, la plus basse des parties est ordinairement différente de l'autre ou des autres par un certain goût de chant qui lui est particulier, & qui se fait sentir de tems en tems. Elle s'appelle alors basse continue: l'autre ou les autres parties s'appellent parties supérieures.

La *Basse continue* est une partie qui est la plus basse de celles des pièces où elle se trouve, & qui dans les repos marqués forme pour l'ordinaire les mêmes mouvemens & présente les mêmes notes que la basse fondamentale.

Pour traiter avec ordre de cette basse, je la con-

Je considérerai d'abord par rapport à l'harmonie, & je dirai de quelle manière elle peut former toutes sortes d'accords avec une ou plusieurs parties supérieures. Je la considérerai ensuite par rapport à la mélodie, & je parlerai non-seulement du goût de chant qui lui est particulier, & qui consiste dans la réunion fréquente avec la B. F. mais encore de différens goûts de chant qu'on doit ou qu'on peut lui donner, suivant les différentes espèces de morceaux dont elle fait partie.

### ARTICLE PREMIER.

#### *De la Basse continue considérée par rapport à l'harmonie.*

La B. C. n'a quelquefois au-dessus d'elle qu'une seule partie supérieure, & quelquefois elle en a plusieurs. Quand elle n'a sur elle qu'une seule partie, cette basse & cette partie supérieure peuvent former ensemble des unissons, des octaves, & toutes les sortes d'accords incomplets dont j'ai donné le détail dans le Chap. I. de cette Seconde Partie; mais en les formant, elles sont assujetties à certaines règles que voici.

Il faut en général éviter autant qu'il est possible les unissons & les octaves. La partie supérieure & la B. C. n'en doivent point former deux de suite, si ce n'est en certaines occasions rares où l'on veut faire chanter la partie supérieure dans le goût d'une basse, auquel cas les deux parties peuvent être à l'octave ou se réunir pour quelques notes.

Elles peuvent former un unisson ou une octave, lorsqu'elles terminent une cadence parfaite. Elles

forment ordinairement l'un ou l'autre, lorsque la partie supérieure offre une terminaison parfaite & bien sensible d'un mode.

Il ne faut pas éviter de leur faire former ailleurs une octave lorsque le chant en souffriroit. Mais il faut alors que la progression des parties soit contraire, c'est-à-dire, que l'une monte & l'autre descende, & que cette contrariété de mouvement se trouve devant & après l'octave qu'elles forment; ou bien que l'une des deux parties reste sur une même note, pendant que l'autre en parcourt plusieurs. *Voyez l'ex. 135.* Les deux parties y forment une octave aux endroits marqués d'une lettre. Ce que je dis d'une octave, je le dis d'un unisson. *Voy. l'ex. 136.*

Il y a quelques exceptions à faire par rapport à la dernière partie de cette règle, c'est-à-dire, par rapport à la progression contraire qu'elle prescrit, à moins qu'une des deux parties ne forme une tenue.

Les deux parties peuvent monter ensemble, la partie supérieure d'un demi-ton & la B. C. de quarte, pour former une octave; elles peuvent, pour former une octave, descendre ensemble la partie supérieure d'un ton & la B. C. de quinte. *Voyez l'ex. 137, lettres A & B.*

Lorsque les deux parties ont formé une tierce ou une quinte, la partie supérieure peut dans le premier cas descendre de tierce, & dans le second cas descendre de quinte, la B. C. descendant d'une octave. Les deux parties peuvent ainsi descendre pour former une octave, parce que la B. C. en descendant d'une octave, est censée demeurer sur la même note qui a porté la tierce ou la quinte. *Voyez l'ex. 138, lettres A & B.*

Les deux parties, après avoir formé une octave, peuvent monter ou descendre ensemble, pour former une tierce ou une sixte. Voyez les notes A, B, C, de l'ex. 139.

Elles peuvent aussi, après avoir formé une octave, monter ensemble, la partie supérieure d'un ton & la B. C. de quinte, pour former une quinte. Voyez l'ex. 140. lettre A.

Elles peuvent encore, après avoir formé une octave, monter ou descendre ensemble, pour former un accord dissonant qui ne demande pas de préparation. Voyez l'ex. 141, où la fausse-quinte A que les deux parties vont former en descendant, est précédée d'une octave. Renversez cet exemple, c'est-à-dire, mettez pour dessus la basse & pour basse le dessus: les deux parties après avoir formé une octave, descendront pour former un triton.

Il ne faut pas faire deux quintes justes de suite. Par exemple, si la partie supérieure dit *sol la*, la B. C. ne peut pas dire en même tems *ut re*. Mais il est permis de faire succéder une quinte fausse à une quinte juste. Quand, par exemple, la partie supérieure dit *mi fa*, la B. C. peut dire *la si*. Il n'importe que cette quinte fausse soit regardée comme juste.

Il y a une exception à cette règle. Dans le second tems de la quatrième mesure de l'ex. 107, on voit consécutivement deux quintes justes: la B. C. dit *re sol*, quand le dessus dit *la re*. Mais remarquez 1° que le dessus forme une batterie qui présente deux parties à l'oreille, que le *fa* qui précède le *la* est censé passer immédiatement à *re*, & le *la* immédiatement à *sol*; 2° que je n'aurois pu éviter les deux quintes consécutives sans gêner

le chant du dessus ou de la B. C. 3<sup>o</sup> que les deux parties, en formant les deux quintes, procèdent par mouvemens contraires. On peut dans cette circonstance, pour cette raison & de cette manière, se dispenser de la règle.

Les deux parties ne peuvent, après tel accord que ce soit, aller former une quinte que par mouvemens contraires, à moins que l'une des deux ne procède diatoniquement. Ainsi les quintes de l'ex. 142 sont mauvaises, celles de l'ex. 143 sont bonnes. Cette règle suppose un mouvement dans les deux parties, & n'empêche pas qu'après certains accords les parties ne forment une quinte, l'une montant ou descendant, & l'autre restant sur la même note.

Il y a deux exceptions à cette règle.

1<sup>o</sup> J'ai remarqué que quand la B. C. descend d'une octave, elle est censée conserver la même note. Ainsi les deux parties après avoir formé une octave, peuvent descendre ensemble, le dessus de quarte & la B. C. d'une octave, pour former une quinte. Voyez l'ex. 144, lettre A.

2<sup>o</sup> Les deux parties, après avoir formé une sixte ou une fausse-quinte, peuvent descendre ensemble par des intervalles plus grands que les diatoniques, pour former une quinte, pourvu que la note fondamentale du dernier accord soit la même que celle de l'accord précédent. Voyez l'ex. 145, lettres A & B.

Il ne faut pas faire deux quartes justes de suite. Par exemple, si la partie supérieure dit *la si* ♯, la B. C. ne peut pas dire en même-tems *mi fa*. Mais il est permis de faire succéder un triton ou quarte superflue à une quarte juste. Quand, par exemple, le

le dessus dit *la si*, la B. C. peut dire *mi fa*: il n'importe que cette quarte superflue soit regardée comme quarte juste.

Il ne faut employer la quarte qu'en la préparant & qu'en la sauvant, comme si elle étoit dissonance, quoiqu'elle ne soit que le renversement de la quinte.

On prépare la quarte de deux manières, 1<sup>o</sup> en faisant rester une des deux parties sur une note, pendant que l'autre va former l'accord; 2<sup>o</sup> en faisant descendre la partie supérieure, & monter la B. C. auquel cas l'une des deux parties pour le moins doit procéder diatoniquement.

On sauve la quarte par la seconde, par la seconde superflue, par la tierce, par la quarte superflue soit regardée comme triton soit censée juste, par la fausse-quinte soit regardée comme fausse soit censée juste, par la quinte, par la sixte, par la septième diminuée & même par l'octave. Quand on la sauve par la seconde, ou par la quinte, ou par l'octave; il faut qu'une des deux parties reste immobile, pendant que l'autre va former le nouvel accord. Quand on la sauve par les autres accords que j'ai nommés, les deux parties peuvent monter ou descendre en même-tems, ou aller par mouvemens contraires, elles peuvent même procéder toutes deux par des intervalles plus grands que les diatoniques. *Voyez l'ex. 146* où toutes les quartes sont marquées d'une lettre. Cette espèce d'accord y est préparée des deux manières permises par la règle, & sauvée de beaucoup de manières différentes.

On peut faire former de suite aux deux parties autant de tierces & de sixtes qu'on le juge à propos. Il ne faut pas néanmoins abuser de cette permission.

De trop longues suites de tierces ou de sixtes rendroient la B. C. plus semblable à un second dessus qu'à une vraie basse.

Plusieurs accords dissonans exigent une préparation, & tout accord dissonant doit être sauvé.

J'ai exposé dans le Chap. III. de cette Partie, les trois manières de préparer la septième, & les deux manières de la sauver.

Quand on pratique une septième au commencement de telle mesure que ce soit, ou au commencement du troisième tems d'une mesure à quatre tems, il faut qu'elle soit préparée par une ou par plusieurs notes de son accord, comme celle de la cinquième mesure de l'ex. 15, ou par la liaison comme celles des ex. 147 & 148. Par exemple, *sol* dans la B. C. ne peut au commencement d'une mesure, ni au commencement du troisième tems d'une mesure à quatre tems, porter *fa*, à moins que *fa* n'ait été précédé de *sol* ou de *re* ou de *si*, ayant pour B. F. *sol*, ou n'ait paru comme consonance dans le tems précédent. Il y a une exception à cette règle. C'est le cas où la note portant septième auroit paru elle-même dans ce tems précédent. Alors la septième seroit préparée par la tenue dans la basse.

Quand on sauve la septième en descendant d'un degré, la B. F. descendant de quinte; la B. C. peut descendre aussi de quinte, ou rester sur la même note. Dans le premier cas la septième est sauvée par la tierce, & dans le second par la sixte. Quand on sauve la septième en descendant sur une des notes de son accord, la B. C. peut rester comme la B. F. sur la note qui a porté la septième, ou passer à une note de son accord différente de celle

sur laquelle la partie supérieure est descendue *Voy.*  
*l'ex. 147.* Quand on sauve la septième en descendant d'un degré, la B. F. montant d'un degré pour former une cadence rompue; la B. C. s'unit pour l'ordinaire à la B. F. & la septième se trouve sauvée par la quinte. Quand on la sauve en descendant d'un degré, la B. F. descendant de tierce pour former une cadence interrompue; l'usage ordinaire est de conserver la B. C. sur le même degré, & par conséquent de sauver la septième par la sixte. L'on peut néanmoins, à l'imitation de M. Rameau, faire descendre aussi de tierce la B. C. & sauver la septième par l'octave, mettre, par exemple, dans la B. C. *sol mi* sous *fa mi*. Mais je pense qu'il ne faut sauver ainsi la septième que pour quelque bonne raison, pour la beauté du chant de la B. C. ou pour quelque dessein de chant.

Quand on sauve une septième en descendant sur une ou plusieurs notes de son accord, il est bon que cette note ou ces notes soient suivies de celle qui est un degré au dessous de la septième. *Voyez l'ex. 148.* La septième A qui est un *sol*, est sauvée par les notes *mi* & *ut*, & ces notes sont suivies d'un *fa* qui est un degré au dessous de *sol*. La septième B qui est un *fa*, est sauvée par les notes *re* & *si*, & ces notes sont suivies d'un *mi* qui est un degré au dessous de *fa*. Il y a dans *l'ex. 147* plusieurs septièmes par rapport auxquelles j'ai observé cette règle, qui n'est pas néanmoins d'une nécessité absolue.

La fausse-quinté se prépare & se sauve ordinairement dans la partie supérieure comme la septième, parce que la note qui la forme dans la partie supérieure, est pour l'ordinaire une vraie septième

sur la B. F. Quand on la sauve par une ou par plusieurs notes de son accord ; il est bon , mais non pas absolument nécessaire , que cette note ou ces notes soient suivies de celle qui est un degré au-dessous de la fausse-quinte. *Voy. l'ex. 149*, lettres A, B & C.

J'ai remarqué dans le Chap. III. de cette Partie, qu'on ne se dispensoit jamais de sauver la septième ; mais qu'on se dispensoit quelquefois de la préparer sur la B. F. principalement quand la B. C. n'est pas la même que la B. F. à l'endroit où paroît la septième, c'est-à-dire, quand la septième n'est septième que sur la B. F. Il suit de-là qu'on n'est pas obligé de préparer les fausses-quinces qui sont des septièmes sur la B. F. La fausse quinte qui sauve la quarte C de *l'ex. 146*, est une septième sur la B. F. & n'est pas préparée. On peut en général employer sans préparation toute fausse-quinte.

La plupart des notes qui portent la fausse-quinte, doivent naturellement monter d'un demi-ton sur les notes qui les suivent. Quand elles montent, si la fausse-quinte ne s'est pas sauvée par une des notes de son accord, elle descend d'un degré, comme dans *l'ex. 149* aux lettres A & B ; sinon elle forme une quarte ou onzième par suspension sur la note à laquelle la B. C. monte. Lorsqu'elle a formé cette quarte ou onzième, elle descend diatoniquement, comme elle auroit dû faire quand la B. C. a monté d'un demi-ton ; & pendant qu'elle descend la B. C. reste sur la même note. En descendant ainsi plutôt ou plus tard elle se sauve par la tierce. La raison de la première partie de cette règle est qu'une note sensible doit naturellement monter d'un demi-ton sur la tonique de son mode, & que la plupart des notes qui portent la fausse-

quinte sont des notes sensibles. Je dis *la plupart* & non toutes. Car il y a des notes qui sans être sensibles portent la fausse-quinte. Il y a des dominantes simples qui avec la septième portent une quinte fausse, mais regardée comme juste. La fausse-quinte se trouve sur la tierce d'une dominante simple, qui porte comme les dominantes-toniques la tierce majeure avec la septième mineure, parce que la tierce qui devrait naturellement être mineure, va monter à une note sensible. Voyez l'ex. 150. Les notes A & B portent toutes deux la fausse-quinte, & ne sont pas notes sensibles. La note A est dominante simple, la note B est la tierce d'une dominante simple; le *fa* qui forme la fausse-quinte sur la note A, est une de ces fausses-quinces qu'on regarde comme des quintes justes.

La règle qui prescrit de faire monter d'un demi-ton les notes qui portent la fausse-quinte, étant fondée sur ce que la plupart des notes qui portent la fausse-quinte sont des notes sensibles, ne regarde point les dominantes simples, ni les tierces de dominantes simples, lors même que ces dominantes ou que ces tierces portent une quinte fausse. C'est pourquoi j'ai restreint cette règle par ces mots *la plupart*.

Cette même règle qui ne concerne que les notes sensibles, est sujette à quatre exceptions que voici.

1° Une note sensible portant la fausse-quinte peut descendre de tierce sur la note fondamentale, pour remonter ensuite de quarte ou descendre de quinte sur la tonique. La partie supérieure peut même descendre de tierce avec la B. C. & former avec cette basse une quinte juste.

2° Une note sensible portant la fausse-quinte,

peut monter de tierce, la partie supérieure conservant la note qui a formé la fausse-quinte. Voyez l'ex. 151 qui vous présente ces deux exceptions.

3<sup>o</sup> Lorsqu'une dominante-tonique descend de tierce, ce qui forme une cadence interrompue; la note qui est sensible, peut subsister & devenir la quinte de la note à laquelle la B. F. se porte. Ainsi une note de B. C. qui est note sensible & qui porte la fausse-quinte, peut rester & devenir la quinte ~~de~~ ~~la~~ ~~quinte~~ de la B. F. Voyez l'ex 152. La note A qui est note sensible & qui porte la fausse-quinte, subsiste pendant que la fausse-quinte se sauve, & descend ensuite d'un degré. Remarquez que la fausse-quinte est sauvée par la quarte en cette occasion.

La quatrième exception a lieu dans le chromatique en descendant, toutes les fois qu'il se trouve dans la B. C. & qu'il s'y rencontre des notes sensibles. Car ces notes sensibles y descendent d'un demi-ton. Voyez l'ex. 153. Le *sol* ✕ marqué d'un A est note sensible, porte la fausse-quinte & descend d'un demi-ton. Remarquez que le *re* qui forme la fausse-quinte au-dessus de ce *sol* ✕ descend sur *ut* ✕, pendant que ce *sol* ✕ descend sur *sol* naturel, & que la fausse-quinte est sauvée par le triton. Vous verrez dans la suite d'autres exemples de dissonances sauvées par des dissonances. Remarquez encore que le *fa* ✕ marqué d'un B n'est pas note sensible, comme il seroit, si le chant chromatique de la B. C. avoit pour B. F. une suite de notes descendant de quinte & portant le double caractère de toniques & de dominantes-toniques. Le chant du dessus ne permet pas de donner à ce chromatique cette basse, qui est la basse ordinaire du chromatique en descendant.

Le triton ou la quarte superflue se prépare ordinairement dans la B. C. comme la septième se prépare dans la partie supérieure, parce que la note qui le porte est pour l'ordinaire une septième sur la B. F. On peut ne pas préparer le triton porté par une note qui est septième sur la B. F. par la raison qu'on se dispense quelquefois de préparer la septième sur cette basse, & particulièrement lorsque cette basse & la B. C. sont différentes l'une de l'autre.

Le triton se sauve de plusieurs manières; 1° par la sixte, la B. C. descendant d'un degré & la partie supérieure montant d'un demi-ton; 2° par la sixte, la B. C. descendant de tierce & la P. S. restant sur la même note; 3° par la sixte, la B. C. conservant la même note & la P. S. montant de tierce; 4. par la seconde, la B. C. conservant la même note & la P. S. descendant de tierce; 5° par l'octave, la B. C. descendant de tierce & la P. S. montant de tierce. *Voyez l'ex. 154* qui vous offre ces cinq manières de sauver le triton. Chaque triton y est marqué d'une lettre.

Il y a quatre autres manières de sauver le triton, mais que l'on pratique plus rarement.

La première est de faire descendre de quarte la B. C. & de faire monter de quarte la P. S. Le triton est ainsi sauvé par la tierce, & la septième que la B. C. forme sur la B. F. est sauvée dans la P. S. au lieu d'être sauvée dans la B. C. *Voy. l'ex. 155.* Le *si* marqué d'un A qui forme un triton sur un *fa* de la B. C. monte sur un *mi* pendant que ce *fa* descend sur *ut*, & ce *mi* est la double octave & tient la place du *mi* auquel ce *fa* auroit naturellement dû descendre.

La seconde manière est de faire descendre d'un

dégré la B. C. & de faire monter de quarte la P. S. Le triton se trouve alors sauvé par l'octave. Voyez l'ex. 156, let. A.

La troisième manière est de faire descendre de quarte la B. C. & de faire monter d'un demi-ton la P. S. Le triton se trouve encore sauvé par l'octave. Voyez l'ex. 157, let. A. Cette manière est fort défectueuse, & ne doit se pratiquer que dans les morceaux de trompetes accompagnées de timbales. La nécessité la fait souffrir dans ces sortes de morceaux. Les timbales ne peuvent former que les deux notes *re* & *la*. On ne peut pas par conséquent mettre dans la partie des timbales sous le *sol* ♯, le *mi* qui en est la basse naturelle; l'on ne peut mettre à sa place que le *re*, qui porte alors triton, & qui ne peut descendre que sur le *la*.

Enfin la quatrième manière est de faire descendre d'un degré la B. C. & de faire rester la P. S. sur la note qui a formé le triton. Le triton se trouve alors sauvé par la quinte, & c'est la cadence interrompue qui occasionne cette manière singulière de le sauver. Voyez l'ex. 158, let. A.

Toutes ces différentes manières de sauver le triton ne regardent que le triton formé par une note sensible. Il y a un autre triton qu'on regarde comme une quarte juste, parce qu'il est le renversement d'une fausse-quinte qu'on regarde comme une quinte juste. Cette espèce de triton n'a pas besoin de préparation. Il se sauve de toutes les manières que vous présente l'ex. 159. Voyez les divers mouvemens que la B. C. ou la P. S. ou toutes deux en même-tems font pour sauver ce triton, & les accords qui peuvent le suivre.

Pour avoir les différentes manières dont on peut

fauver la fausse-quinte regardée comme juste, il n'y a qu'à mettre pour P. S. la B. C. de cet exemple, & pour B. C. la P. S. Voyez l'ex. 160.

Outre le triton formé par une note sensible & celui qu'on regarde comme quarte juste, il y a un autre triton que porte une note de B. C. qui est une septième diminuée sur la B. F. Ce triton se sauve de toutes les manières que vous offre l'ex. 161, où les *si* de la P. S. forment ce triton sur la B. C.

Ce triton est le renversement d'une fausse-quinte formée sur la B. C. par une note qui forme une septième diminué sur la B. F. Cette fausse-quinte n'est point regardée comme juste, & n'est pas portée par une note sensible. L'ex. 162 vous offre les différentes manières de la sauver.

Outre les différentes sortes de tritons dont je viens de parler, il y a encore un triton porté par une note qui est septième d'une dominante simple dont l'accord est pareil à celui des dominantes-toniques. Ce triton se sauve par la sixte, la partie supérieure montant d'un ton, & la B. C. descendant d'un demi-ton. Par exemple, s'il est formé par *fa* ✕ sur *ut*, le *fa* ✕ monte sur *sol* ✕ & l'*ut* descend sur *si*. L'*ut* peut descendre sur *la*, le *fa* ✕ subsistant; mais *la* doit monter ensuite sur *si*, le *fa* ✕ montant sur *sol* ✕.

Il y a une seconde qu'on pratique rarement, & seulement sur une tenue de basse. La note qui la porte est tonique, & a sous elle dans la B. F. sa sous-dominante portant l'accord de sixte quinte. Cette seconde est préparée par la liaison dans la B. C. & se sauve par la tierce en montant d'un degré. Voyez l'ex. 175. Dans la B. C. au second tems de la troisième mesure, *sol* dominante devient to-

nique, parce qu'il a au dessous de lui *ut* portant l'accord de fixte-quinte & par conséquent soudominante. Il porte *la ut mi*. La forme sur lui l'espèce de seconde dont je parle. Cette seconde est pratiquée comme elle le seroit dans un morceau où il n'y auroit qu'une P. S. sur une B. C. Il y a une autre seconde qu'on pratique souvent; c'est elle que concernent les règles suivantes.

La seconde se prépare dans la B. C. comme la septième se prépare dans la P. S. parce que la note de B. C. qui porte la seconde, est une septième sur la B. F. On se dispense quelquefois de la préparer; mais il est bon que la P. S. fasse alors une tenue, pour lier l'accord de seconde avec le précédent. Cela n'est pas néanmoins toujours nécessaire. Car lorsque l'accord de seconde a dessous soi dans la B. F. la même note que l'accord précédent & que les deux parties vont le former par mouvemens semblables en descendant ou par mouvemens contraires; il est bon, quoique sans liaison. Ainsi l'on peut sous ces deux notes *si sol*, ou sous ces deux-ci *re sol*, mettre pour B. C. *sol fa*, dont la B. F. est *sol*. Lors même que l'accord de seconde n'a pas sous soi dans la B. F. la même note que l'accord précédent, il est bon sans aucune liaison, pourvu que la P. S. descende & que la B. C. monte pour le former. Ainsi l'on peut sous ces deux notes *sol re* en descendant, mettre pour B. C. *si ut* ou *sol ut* en montant, dont la B. F. est *sol re*, c'est-à-dire, l'octave en dessous de la P. S. Il faut observer néanmoins que cette seconde ne vaudroit rien au commencement d'une mesure, ni même au commencement du troisième tems d'une mesure à quatre tems, & vaudroit mieux au milieu d'un tems d'une mesure lente qu'au commencement.

La seconde se sauve 1<sup>o</sup> par la sixte, la B. C. descendant d'un degré & la P. S. montant de quarte; 2<sup>o</sup> par la fausse-quinte, la B. C. descendant d'un d'un demi-ton & la P. S. montant de tierce; 3<sup>o</sup> par la tierce, la B. C. descendant d'un degré & la P. S. restant sur la même note. *Voyez l'ex. 163.* Les secondes A & B sont préparées dans la B. C. par la syncope ou liaison, ce qui est la meilleure manière de préparer cet accord. La seconde C n'est pas préparée dans la B. C. mais le dessus fait une tenue qui lie l'accord de seconde avec celui de quinte. La seconde A est sauvée de la première manière par la sixte, la seconde B. est sauvée de la deuxième manière par la fausse-quinte; la seconde C est sauvée de la troisième manière par la tierce.

Quand on sauve la seconde de l'une de ces trois manières, la B. C. descend d'un degré. Mais on peut sauver cette dissonance, la B. C. restant immobile ou descendant de tierce. *Voyez l'ex. 164.* La seconde y est sauvée par le triton, le dessus montant de tierce; par la sixte, le dessus montant de quinte; par la quarte, la B. C. descendant de tierce; & par la sixte, le dessus montant & la B. C. descendant de tierce. Les notes qui y forment l'accord de seconde, & celles des accords qui le sauvent, font partie du même accord fondamental. Si l'on retranchoit le dièse du premier *sol* de cet exemple, la seconde se trouveroit sauvée par la quarte. Il faudroit alors chiffrer d'un 2 la B. C. & d'un 7 seulement la B. F.

La seconde doit naturellement monter de quarte ou rester sur le même degré, la note qui la porte doit naturellement descendre d'un degré. C'est pourquoi, après que la seconde a été sauvée de l'une

des quatre manières que vous offre l'ex. 164, le dessus passe ordinairement à la note qui est une quarte au-dessus de celle qui formoit la seconde, ou revient à celle-ci, ou passe à l'octave de celle-ci, & la B. C. passe à la note qui est un degré au-dessous de celle qui portoit la seconde. C'est ce que vous indiquent les guidons que vous voyez dans l'exemple.

La neuvième & la onzième se préparent dans la partie supérieure par la liaison. La neuvième se sauve par l'octave, ou par la tierce, ou par la sixte. La onzième se sauve par la tierce. Chacune de ces dissonances se peut sauver en descendant sur une note de son accord. La onzième par supposition se pratique sans préparation sur une note tonique; mais la tonique qui la porte, doit avoir paru auparavant. Relisez ce que j'ai dit dans le Chap. XII sur la préparation de la neuvième & de la onzième, & sur les différens moyens de les sauver. Voyez ensuite l'ex. 165, dans lequel j'ai rassemblé toutes les différentes manières de sauver l'une & l'autre, excepté une manière extraordinaire que présente l'ex. 127, & qui ne peut point se pratiquer dans une pièce à deux parties. Toutes les neuvièmes & les onzièmes de cet ex. 165 y sont marquées d'une lettre. La onzième A n'est point préparée; la neuvième D est sauvée par la sixte, la B. C. montant de tierce; la neuvième E est sauvée par la tierce, la B. C. descendant de tierce; la onzième F descend de septième sur une des notes de son accord, & se trouve sauvée par la quinte; la neuvième G descend aussi de septième sur une des notes de son accord, & se trouve sauvée par la tierce. La B. C. ne fait aucun mouvement lorsque les

neuvièmes C & G se sauvent, & la neuvième C est sauvée par l'octave; les onzièmes A & B le sont par la tierce.

La quinte superflue, lorsqu'elle fait partie d'un accord par suspension, se prépare ordinairement par la liaison. Lorsqu'elle fait partie d'un accord par supposition, elle ne peut être préparée; mais la partie supérieure, pour aller former la quinte superflue, doit descendre d'un demi-ton, ou de tierce mineure, ou de fausse-quinte, ou de septième diminuée; la & B. C. doit monter d'un demi-ton sur la note qui va porter cette dissonance. *Voyez l'ex. 166.* Les quintes superflues A, B, C & D font partie d'un accord par suspension; les trois premières se trouvent préparées par la tenue. Les autres quintes superflues font partie d'un accord par supposition.

La quinte superflue se sauve ordinairement par la sixte, la partie supérieure montant d'un demi-ton; parce que la note qui forme la quinte superflue, est une note sensible qui demande naturellement à monter sur la tonique. Elle peut néanmoins se sauver par la tierce, la P. S. descendant de tierce, & par la septième, la P. S. montant de tierce. Quand la P. S. est descendue de tierce, il est bon qu'elle monte de quarte sur la note tonique, comme je l'ai indiqué par le guidon qui suit les *m<sup>i</sup>* sur lesquels les quintes superflues F & G descendent; mais cela n'est pas absolument nécessaire. Quand la P. S. a monté de tierce, elle peut descendre de quinte, comme vous voyez qu'elle fait après le *si* qui suit la quinte superflue H; ou descendre d'un degré, comme l'indique le guidon qui suit ce *si*; ou monter d'un demi-ton, comme

elle fait après le *si* qui suit la quinte superflue *f*. Mais ce dernier mouvement ne doit se faire qu'en faveur du chant de la P. S. & de la B. C.

Remarquez que la note à laquelle le dessus monte par le mouvement de tierce est une septième, & que le dessus montant d'un demi-ton après être monté de tierce, cette septième se trouve sauvée en montant, ce qui semble contraire à ce que j'ai dit, Chap. III. de cette Partie, sur les différentes manières de sauver la septième. Cette contrariété n'est qu'apparente. Les diverses manières de sauver la septième dont j'ai parlé dans ce Chapitre, regardent les notes qui sont septièmes sur la B. F. & non celles qui ne sont septièmes que sur la B. C. Ces septièmes-ci se trouvent dans les accords complets de neuvième & de onzième. Dans les accords de neuvième elles sont des quintes sur la B. F. dans les accords de onzième elles sont des tierces sur cette basse. Celles qui se trouvent dans les accords de neuvième, descendent pour l'ordinaire, & peuvent monter en certaines occasions. Celles qui se trouvent dans les accords de onzième pratiqués sur des toniques, sont des notes sensibles, & demandent naturellement à monter d'un demi-ton sur l'octave de ces toniques. Celles qui se trouvent dans les autres accords de onzième, restent pour former dans l'accord suivant une septième sur les deux basses, & sont obligées de descendre ensuite. La septième qui a donné lieu à cette remarque fait partie d'un accord de neuvième.

Suivant toutes les manières de sauver la quinte superflue que j'ai exposées jusqu'à présent, la B. C. reste sur la même note pendant qu'on sauve la dissonance. Il y a une dernière manière de la sauver

Suivant laquelle les deux parties font chacune un mouvement, la P. S. un mouvement de quarte diminuée en montant, & la B. C. un mouvement de tierce en descendant. La quinte superflue se trouve ainsi sauvée par la tierce. C'est ainsi qu'est sauvée la quinte superflue K.

La septième diminuée & la seconde superflue ne se préparent pas.

La septième diminuée se sauve 1<sup>o</sup> par la sixte, la P. S. descendant d'un demi ton & la B. C. restant sur la même note; 2<sup>o</sup> par la quinte, la P. S. descendant d'un demi-ton & la B. C. montant d'un demi-ton; 3<sup>o</sup> par la tierce, la P. S. descendant de quarte & la B. C. montant d'un demi-ton; 4<sup>o</sup> par la tierce, la P. S. descendant d'un demi-ton & la B. C. montant de quarte diminuée; 5<sup>o</sup> par la fausse-quinte, la P. S. restant sur la même note & la B. C. montant de tierce; 6<sup>o</sup> par la tierce, la P. S. restant sur la même note & la B. C. montant de fausse-quinte; 7<sup>o</sup> par la fausse-quinte, la P. S. descendant de tierce & la B. C. restant sur la même note; 8<sup>o</sup> par la tierce, la P. S. descendant de fausse-quinte & la B. C. restant sur la même note; 9<sup>o</sup> par la tierce, la P. S. descendant & la B. C. montant de tierce. *Voyez l'ex. 167.*

La seconde superflue se sauve aussi de neuf manières, qui répondent à celles de sauver la septième diminuée, dont la seconde superflue est le renversement. *Voyez l'ex. 168.*

Il faut ajouter à ces différentes manières dont la septième diminuée & la seconde superflue se sauvent, que la septième diminuée peut être sauvée par la sixte, la P. S. descendant de sixte & la B. C. montant de quarte diminuée; que la seconde su-

perflue peut l'être par la tierce, la P. S. montant de quarte diminuée & la B. C. descendant de sixte. Voyez l'ex. 169, où la septième diminuée A & la seconde superflue B sont sauvées chacune comme je viens de dire qu'elles pouvoient être sauvées.

Pour donner aux écoliers toutes les facilités possibles, il est nécessaire de faire ici une remarque au sujet des différentes manières de sauver les accords dissonans ordinaires & les accords par substitution. Quand on sauve un de ces accords, la B. F. restant sur la même note, la P. S. & la B. C. peuvent monter dans les occasions où la règle semble ne leur permettre que de descendre, & descendre dans celles où elle semble ne leur permettre que de monter. Par exemple, la règle permet à la P. S. qui a formé une fausse-quinze sur la B. C. de descendre de tierce pour former un accord de tierce; & cette partie peut, au lieu de descendre de tierce, monter de sixte pour former le même accord. Voyez l'ex. 170. Dans les endroits mêmes où la B. F. fait un mouvement lorsqu'on sauve une dissonance, si la note sensible se trouve dans l'une des deux parties; cette partie peut, au lieu de monter d'un demi-ton sur la tonique, descendre de septième, & dire, par exemple, *si ut* en descendant au lieu de le dire en montant.

Il faut encore remarquer qu'on se dispense quelquefois de sauver les dissonances par suspension. Une dissonance par suspension tient la place d'une note qui devoit naturellement paroître aussi-tôt que la note de B. C. sur laquelle se trouve la dissonance. L'oreille sent cela, & s'occupe de cette note qu'elle devoit entendre. La dissonance doit descendre sur cette note dont elle tient la place,

&c

& si la B. C. reste alors sur la note qui a porté la dissonance, la dissonance est sauvée. Mais si la B. C. quitte cette note-ci lorsque la dissonance descend; l'oreille ne s'en choque point, & suppose qu'elle a entendu la note qui sauve la dissonance, sur celle qui a porté la dissonance. Un exemple éclaircira ceci. Voyez le 171. Le *fa* du dessus est une onzième par suspension sur le premier *ut* de la B. C. Il tient la place de *mi* que cet *ut* devoit porter. L'oreille qui entend *fa* au lieu de *mi*, sent qu'elle devoit entendre *mi* & en est occupée. Le *fa* descend à *mi*, & la B. C. au lieu de rester sur *ut* afin qu'il porte *mi*, descend sur la double octave du *fa*. Quel est le jugement de l'oreille sur ce mouvement de la B. C.? En est-elle choquée? Non. Elle suppose que *mi* a paru sur *ut*, parce qu'elle a senti qu'il y devoit paroître.

Je finirai cet article par deux autres observations.

La première regardera la manière de pratiquer certaines dissonances par rapport aux différens tems des mesures. On distingue les tems des mesures en bons & mauvais. Le premier & le troisième tems d'une mesure à quatre tems sont bons, le second & le quatrième sont mauvais; le premier tems d'une mesure à deux tems est bon, le second est mauvais; le premier tems d'une mesure à trois tems est bon, le second & le troisième sont mauvais. Lorsque dans un *Duo* à deux tems ou à quatre tems la P. S. forme sur la B. C. plusieurs septièmes ou plusieurs secondes, dont chacune remplit un tems & se trouve sauvée dans le tems suivant; chacune de ces dissonances doit être préparée par la liaison dans un tems mauvais, & paroître dans un tems bon. Voyez l'ex. 172. Lorsqu'on veut pra-

riquer de même ces dissonances dans la mesure à trois tems ; chaque dissonance peut remplir un ou deux tems, & doit toujours commencer dans le tems bon. Voyez l'ex. 173. Quand ces dissonances doivent n'occuper chacune que la moitié d'un tems, chacune doit paroître au commencement d'un tems, après avoir été préparée dans la dernière moitié du tems précédent. Voyez l'ex 174. Les neuvièmes & les onzièmes se pratiquent ordinairement dans les tems bons, & sont par conséquent préparées dans les tems mauvais.

La seconde observation sera sur les points d'orgue. On appelle *Point d'orgue* une longue tenue de B. C. pendant laquelle une ou plusieurs parties supérieures forment sur elle beaucoup d'accords différens. Il se fait sur une dominante-tonique ou sur une tonique. Il peut porter outre l'accord parfait les accords de seconde, de petite sixte, de sixte-quarte, de quarte & quinte, de sixte-quinte, de septième mineure avec la tierce majeure & de septième superflue. La succession de ces accords doit être toujours réglée par la B. F. Voyez les ex. 175 & 176. Dans le 175, *sol* comme dominante-tonique porte l'accord de septième & celui de sixte-quarte. Il porte ensuite comme tonique l'accord de seconde & l'accord parfait. Car le mode de *G re sol* paroît avec l'accord de seconde. Cet accord est le renversement de celui de sixte-quinte porté par *ut* note fondamentale qui de tonique devient sous-dominante. Le mode de *C sol ut* revient avec l'accord de sixte-quarte. Il disparoît dans la mesure suivante au second tems, où *sol* porte l'accord de sixte-quinte qui est suivi de celui de seconde & de celui de septième superflue. Ce dernier ne peut

être porté que par une tonique. Ainsi le mode de *G re sol* reparoit. L'accord de septième superflue est suivi de l'accord parfait. Ensuite le mode de *C sol ut* revient encore & reste jusqu'à la fin de l'exemple. Remarquez que dans cet exemple *sol* porte l'accord de septième superflue précédé immédiatement de celui de seconde & non de l'accord parfait. Ceci n'arrive pour l'ordinaire que dans les points d'orgue. Dès le second tems de la première mesure de l'ex. 176, la tonique devient soudainement dominante. Elle reprend son caractère dans la mesure suivante. Un enchaînement de dominantes interrompt ensuite le mode de *C sol ut*, qui revient pour être encore interrompu par le mode de *F ut fa*, après lequel il reparoit pour le reste de l'exemple. En changeant le caractère de la tonique, on peut lui donner outre les accords de l'exemple 176, celui de triton. Voyez l'exemple 177. Il y a dans ce dernier exemple deux mouvemens chromatiques, l'un dans la première partie, l'autre dans la troisième. On peut sur la tonique d'un mode mineur pratiquer une suite de mouvemens chromatiques. Voyez l'ex. 178, qui est de M. Rameau. (*Traité de l'harmonie L. 3 Chap. 34.*) j'y ai mis la B. F. qui n'y étoit pas. Une personne qui joue du violon ou de quelque autre instrument, peut en réfléchissant sur ces exemples s'accoutumer à former d'une manière régulière sur des points d'orgue des chants très-variés. Car on peut tirer des accords de ces exemples un nombre infini de chants différens.

J'ai donné jusqu'ici les règles de la B. C. lorsqu'elle ne porte qu'une seule partie. Dans les morceaux à trois ou à plus de parties, les règles sont

un peu différentes, ou plutôt l'on est dispensé d'une partie des règles que j'ai exposées dans ce Chapitre. C'est ce qu'on verra dans le Chap. XVII.

## ARTICLE II.

### *De la Basse continue considérée par rapport à la mélodie.*

Dans les repos marqués, la basse continue forme pour l'ordinaire les mêmes mouvemens & présente les mêmes notes que la B. F. Son chant est alors par conséquent le même que celui de la B. F. ou pour mieux dire, les deux basses ne font plus qu'une seule & unique basse.

Il est bon de réunir les deux basses dans beaucoup d'endroits où il n'y a point de repos marqués. Lorsqu'en composant la B. C. d'un air on voit en certains endroits où il n'y a point de repos marqués, que le chant de la B. F. est beau & peut servir de B. C. on fait fort bien d'employer ce chant. Rien n'est mieux en général que de réunir souvent les deux basses, parce que c'est la fréquence des mouvemens fondamentaux qui distingue la B. C. d'avec les parties supérieures, & que plus il y a de ces mouvemens dans une B. C. plus son chant est convenable à son caractère de basse.

Outre le goût de chant qui est particulier à la B. C. & qui consiste dans les mouvemens fondamentaux qu'elle fait beaucoup plus souvent que les parties supérieures, il faut lui donner différens goûts de chant, suivant la diversité des morceaux où elle se trouve.

Sous le récitatif, cette basse doit être la plus

simple qu'il est possible. Les notes longues d'une ou de deux ou même de plus de mesures lui conviennent alors. On peut néanmoins y mettre quelquefois des notes courtes, pour former une harmonie plus belle & plus variée. On peut même y employer quelquefois certains traits fort vifs, pour peindre des objets ou pour exprimer des sentimens qui font la matière du récitatif.

Dans les morceaux faits pour être exécutés de mesure, le chant de la B. C. doit répondre, autant qu'il est possible, à la beauté de celui de la partie ou des parties supérieures. On peut, si l'on veut, le composer dans le goût du chant ou des chants qu'il accompagne; excepté aux endroits où il y a des repos marqués, & à ceux où la beauté du chant de la B. F. invite à réunir les deux basses. On peut aussi le faire dans un goût différent, c'est-à-dire, lui faire parcourir de grands intervalles sous un chant diatonique, le faire diatonique sous un chant qui parcourt de grands intervalles, le faire simple sous un chant bien figuré, ou bien figuré sous un chant simple, pourvu que ce goût différent ne soit pas opposé au sens des paroles, si le morceau est de musique vocale, & que ce goût puisse se soutenir pendant tout le morceau.

Cette diversité de goût de chant dans la partie ou les parties supérieures & la B. C. fait un effet fort agréable. On la trouve fréquemment dans les cantates. Voyez entr'autres le dernier air de la cantate de l'amour piqué par une abeille, *Charmant vainqueur, tu nous exposes*; le dernier air de la cantate d'Alphée & Arethuse, *Amans, une beauté cruelle*; & le dernier air de celle des heureux époux, *Les oiseaux de ce bocage*. Les deux premières de

ces cantates sont de M. Clérambaut, & la dernière est de M. Campra.

Lorsqu'une ou plusieurs parties supérieures expriment un sentiment à l'occasion d'un objet qu'on peut peindre par la B. C. rien n'est mieux que de présenter dans cette basse une image de cet objet. Par exemple, si un dessus exprime la crainte à l'occasion d'une tempête sur la mer, le meilleur chant qu'on puisse donner à la B. C. est celui qui imitera le mieux l'agitation & le bruit des flots. C'est alors que la diversité de goût de chant dans une partie supérieure & dans la B. C. fait le meilleur effet qu'elle puisse faire. Ce que je dis ici de la B. C. convient à toutes les parties d'instrumens qui accompagnent des parties chantantes.

La diversité de goût de chant dans une ou plusieurs parties supérieures & la B. C. fait beauté, lors même que cette basse ne peint ni n'exprime rien. Mais cette beauté indépendante de l'expression est beaucoup plus grande, quand la B. C. après avoir débuté par un trait de chant de quelques mesures, le répète sans cesse jusqu'à la fin de l'air. Cette basse s'appelle alors *contrainte*, quoique cette épithète convienne mieux à la partie ou aux parties supérieures, dans la composition desquelles on se gêne, parce qu'on veut, en leur donnant un chant varié, les ajuster à une basse qui présente toujours le même chant.

On peut faire de deux manières une basse contrainte, 1<sup>o</sup> en répétant toujours le même chant sur les mêmes degrés; 2<sup>o</sup> en transposant ce chant sur des degrés différens de ceux sur lesquels on le fait d'abord paroître. Cette dernière manière est plus commode; mais la première est plus savante, lors-

qu'on peut la concilier avec la variété qu'on cherche par le moyen de la dernière. Pour trouver sur une basse contrainte faite de la première manière des chants bien diversifiés, il faut que cette basse puisse appartenir à plusieurs des modes qui peuvent naturellement s'enchaîner au mode qu'elle présente d'abord comme principal. Il n'est pas nécessaire pour cela, quand on fait une basse contrainte de la première manière, de lui donner une longueur considérable. Car il y a des traits de chant composés de peu de notes, qui n'occupent qu'un petit nombre de mesures, & qui peuvent appartenir à beaucoup de modes différens. Tels sont celui que forment les quatre notes *ut, si, la, sol*, celui que forment les quatre notes *la, sol, fa, mi*, & d'autres semblables. Une grande partie des chaconnes anciennes est composée sur un trait de cette espèce.

Ce trait si simple *ut si la sol*, répété plusieurs fois de suite fort lentement, peut appartenir à six modes, à ceux de *C sol ut*, de *G re sol*, d'*A mi la*, de *F ut fa*, de *D la re* & d'*E si mi*. Pour le faire appartenir à ces six modes, il ne s'agit que de lui donner certains accompagnemens. Voyez l'ex. 179.

Je ne me suis pas borné dans cet exemple à donner une partie des divers accompagnemens dont le chant diatonique *ut si la sol* est susceptible, & à prouver par ce moyen qu'il peut appartenir à six modes. J'ai voulu donner une idée de l'accompagnement aux Lecteurs qui ne le connoissent point, & faire voir à ceux qui l'apprennent, quelle variété d'accords peut se rencontrer sur ce qu'on appelle octave d'un mode soit majeur soit mineur.

Les chants *ut re mi fa sol la si ut*, *ut si la sol fa mi re ut*, sont ce qu'on appelle l'octave de *C sol ut*

naturel ou majeur tant en montant qu'en descendant. La B. C. de l'ex. 179 parcourt cette octave sept fois en montant & six fois en descendant. Elle est accompagnée tantôt de trois & tantôt de quatre parties supérieures, qui forment avec elle des accords complets. Par le moyen de ces accords cette B. C. se trouve dans les six modes dont j'ai parlé, & dans plusieurs endroits elle n'appartient à aucun mode. La première manière dont elle est accompagnée, est celle par laquelle on fait commencer ceux qui apprennent l'accompagnement sur le clavecin. La seconde manière est aussi simple que la première. Les autres sont plus recherchées. Suivant ces manières-ci, la plupart des notes de cette basse portent deux accords, les dissonances se suivent consécutivement, & l'on voit enfin des neuvièmes & des onzièmes entremêlées paroître pendant cinq mesures à chaque premier temps. Par certaines de ces manières les modes se suivent avec rapidité. Il y a trois modes la cinquième fois que la B. C. monte, & cinq la cinquième fois qu'elle descend. Deux parties supérieures forment un chant chromatique la sixième fois qu'elle descend, & par ce moyen les quatre notes *ut si la sol* se trouvent être des six modes, auxquels j'ai dit que le trait *ut si la sol* pouvoit appartenir. Toutes les fois que la B. F. offre une suite de dominantes simples, il n'y a point de mode dans l'exemple.

La B. C. après avoir parcouru ce qu'on appelle l'octave de C *sol ut* naturel ou majeur, parcourt de même & tout autant de fois ce qu'on appelle l'octave de C *sol ut* mineur. Elle est accompagnée de même, c'est-à-dire, de deux manières simples & de plusieurs autres plus recherchées. Par le moyen

des accords qu'elle porte, elle appartient à six modes qui sont ceux de *C sol ut*, de *F ut fa*, d'*E si mi* ♯, de *G re sol*, d'*A mi la* ♭ & de *B fa si* ♯. Il y a trois de ces modes la quatrième fois qu'elle descend, trois aussi la cinquième fois qu'elle monte, & cinq qui par le moyen du chromatique se succèdent avec beaucoup de rapidité la cinquième fois qu'elle descend.

J'aurois pu, si j'eusse voulu, étendre davantage l'exemple. Car il s'en faut beaucoup que j'y aie mis toutes les manières possibles d'accompagner l'octave. Il y en a un grand nombre qui sans offrir d'autres accords ni d'autres modes, paroîtroient néanmoins différentes de celles que j'ai pratiquées. Suivant une de ces manières, les quatre notes *ut fa la sol* seroient du mode d'*E si mi*; suivant une autre, les cinq notes *la sol fa mi re* seroient de celui de *D la re*; suivant une troisième, les quatre notes *fa mi re ut* seroient de celui d'*A mi la*.

Les notes de chaque accord employées successivement, répétées, combinées entr'elles de différentes manières, & entremêlées de notes de goût, peuvent former beaucoup de traits de chant. Combien les notes de tous les accords que j'ai fait porter à ce qu'on appelle l'octave de *C sol ut* naturel, peuvent-elles donc produire de chants différens? Le nombre en est infini. Je dis la même chose des notes des accords que j'ai fait porter à ce qu'on appelle l'octave de *C sol ut* mineur. Joignez à cela les différentes manières d'accompagner l'octave que je n'ai pas pratiquées, & qui pourroient fournir encore chacune beaucoup d'autres chants nouveaux.

## CHAPITRE XVI.

*Des Parties supérieures.*

**J'**Appelle *Partie supérieure* toute partie qui n'est pas B. C. ou à l'unisson de la B. C. Ainsi les parties mêmes qu'on appelle basses, sont des parties supérieures, lorsque ces parties & la B. C. ne sont pas à l'unisson. Dans les morceaux où il y a deux basses, soit que ces morceaux ne consistent que dans ces deux basses, soit qu'ils offrent un plus grand nombre de parties, la basse la plus haute est une partie supérieure. Ainsi quand les deux basses se croisent, c'est-à-dire, quand celle qui est au dessus de l'autre passe au dessous, chacune est à son tour partie supérieure & B. C.

On peut considérer les parties supérieures par rapport à la mélodie & par rapport à l'harmonie. J'ai donné dans l'Art. I. du Chapitre précédent les règles auxquelles une partie supérieure unique & une B. C. sont assujetties pour former une bonne suite d'accords, & je ferai voir dans le Chapitre suivant de quelle manière plusieurs parties supérieures & cette basse peuvent former une bonne harmonie. Ainsi je me bornerai dans celui-ci à faire quelques observations sur le chant des parties supérieures.

On a vu dans l'Art. II. du Chapitre précédent, que le goût de chant qui est particulier à la B. C. consiste dans les mouvemens fondamentaux qu'elle fait plus fréquemment que les parties supérieures. En effet le goût des parties supérieures ne leur

permet de suivre les mouvemens de la B. F. que rarement. Quand elles les suivent, c'est pour l'ordinaire dans les endroits où il n'y a point de repos marqués, & quelquefois mais très-rarement dans les endroits où se trouvent ces sortes de repos. Dans ce dernier cas, leur mouvement est pour l'ordinaire le même que celui de la B. C. & ces parties forment avec cette basse deux ou plus d'octaves consécutives. On trouve dans les symphonies de M. Rameau plusieurs exemples de ces deux octaves. Dans la composition des Concertos, il est d'usage de donner quelquefois à toutes les parties le même chant pendant plusieurs mesures. Ce chant est dans le goût d'une B. C. & finit toujours ou presque toujours par un mouvement fondamental. Les violons l'exécutent à l'octave de la B. C. Ce qu'on fait dans les Concertos se peut faire dans des morceaux d'une autre espèce, dans un air à danser, dans une ariete & même dans un chœur. M. Rameau l'a pratiqué dans plusieurs symphonies. *Voyez entr'autres l'air pour les Bostangis dans les Indes galantes, page 47.* Quand les parties supérieures exécutent le même chant que la B. C. elles sont censées ne faire avec elle qu'une même partie, & ne doivent point être considérées comme parties supérieures. Ainsi ce que j'ai dit du goût des parties supérieures ne les regarde point alors.

Ce que j'ai dit de ce goût regarde en général le chant des parties supérieures. Voici sur ce sujet, je veux dire sur le chant de ces parties, des observations plus particulières.

Quand on fait un morceau où l'on ne met qu'une partie supérieure sur la B. C. il faut en composant la P. S. n'avoir point d'égard à la basse, c'est-à-di-

re, ne se point gêner pour rendre la B. C. plus belle, mais songer à donner un beau chant à la P. S. parce qu'elle est la partie principale, & celle à laquelle l'Auditeur fera plus d'attention. Cette règle est d'une grande importance pour les morceaux à voix seule avec une B. C. Des Auteurs sçavans & qui ont fait de très belles choses, en ont quelquefois fait de misérables pour l'avoir négligée. On voit dans leurs ouvrages un chant plat succéder à un début charmant. Cherchez ce qui fait dégénérer le chant de la P. S. & vous trouverez que c'est celui de la B. C. auquel l'Auteur a voulu ajuster la partie vocale en dépit des paroles.

Il y a trois exceptions à cette règle. La première regarde les morceaux de musique vocale dont la partie chantante, c'est-à-dire, que la voix exécutera doit être à l'unisson de la B. C. & dont par conséquent la P. S. ne sera qu'un accompagnement. Elle regarde aussi ceux dont les deux parties seront chantées. Les deux parties de ceux-ci doivent être faites en même-tems & avec le même soin, la basse des autres doit être considérée comme partie principale, & doit être par conséquent faite indépendamment de l'autre partie.

Certains morceaux de musique instrumentale où l'on veut faire briller la basse donnent lieu à la seconde exception. Quand on compose un morceau de cette espèce, il faut regarder la basse comme partie principale, lui asservir le dessus, & prendre garde néanmoins de donner à celui-ci un chant insipide. Car c'est un grand défaut qu'un chant insipide dans la P. S. d'une pièce à deux instrumens. Ainsi il faut composer en même-tems les deux parties, de manière que le chant de la basse soit

brillant, & que celui du dessus soit plus simple mais gracieux.

Les basses contraintes font la troisième exception. En composant sur elles des parties supérieures, on est nécessairement obligé de se gêner. Aussi faut-il beaucoup de talent pour réussir dans cette sorte de travail, & les chants qu'on produit sont-ils ordinairement moins beaux que s'ils étoient faits avec liberté. Il faut pour cette raison captiver rarement son génie par une basse de cette espèce.

Les pièces où la B. C. porte au-dessus d'elle plusieurs parties supérieures, sont de différentes espèces, tant par rapport au nombre que par rapport au chant de ces parties. Par rapport au nombre de leurs parties, elles font des trio, des quatuor, des pièces à cinq ou à plus de parties. Par rapport à leur mélodie, les unes offrent un chant à peu près égal dans toutes leurs parties supérieures, les autres offrent un chant plus beau dans certaines parties que dans d'autres. Il y en a même où certaines parties n'ont qu'un chant plat, & ne font un effet agréable que jointes à celles qui ont un beau chant.

On ne peut en composant une pièce à plusieurs parties supérieures & B. C. donner un chant à peu près égal à toutes les parties supérieures, à moins qu'on ne les fasse toutes en même-tems. Il faut même faire alors la B. C. avec elles. Car le chant de la B. C. doit être toujours beau, tel nombre de parties qu'elle porte au-dessus d'elle. Or si l'on ne pensoit à cette basse qu'après avoir fait les parties supérieures, on se mettroit peut-être dans la nécessité de lui donner un chant insipide. Il n'en est pas de même des morceaux à une seule partie supérieure & B. C. Il faut faire la P. S. sans égard à la

basse, parce qu'il est toujours aisé de faire une belle B. C. sous une partie supérieure déjà composée & dont le chant est beau.

Les parties qui dans une pièce de musique ont un chant plus beau que les autres, peuvent s'appeler parties principales. Telles sont la partie d'une voix ou les parties de deux ou trois voix accompagnées d'instrumens, celle du premier violon dans un concerto de violon, celles de violon, de flute & de hautbois dans la plûpart des airs à danser, celles du dessus & de la basse dans la plûpart des chœurs.

Lorsque l'on compose une pièce où l'une des parties doit être principale, il faut commencer par celle-ci, & lui donner le plus beau chant qu'il est possible. Si cette partie est celle d'une voix, on peut, pour telle voix que ce soit, la composer dans le goût d'une B. C. c'est-à-dire, la faire de manière que son chant en tout ou en partie puisse servir de B. C. à la pièce. En ce cas la B. C. sera par tout ou en certains endroits à l'unisson ou à l'octave de cette partie, & les autres parties seront au dessus de cette partie principale, du moins dans les endroits où celle-ci sera réunie à la B. C. Remarquez à cette occasion que lorsqu'une partie vocale de dessus est faite dans le goût d'une B. C. les violons exécutent ordinairement cette partie avec la voix ou avec les voix. Ce n'est pas là le seul cas où les violons, quoique destinés à jouer des parties supérieures, exécutent la B. C. Quand on compose pour une ou pour plusieurs voix de dessus une ou plusieurs parties supérieures, on peut sans autre raison que la variété, en faire la B. C. en tout ou en partie pour les violons.

Lorsque l'on compose une pièce où plusieurs parties doivent être principales, il faut commencer par ces parties, les faire ensemble le mieux qu'il est possible, sans se gêner pour les autres, excepté pour la B. C. qu'il faut faire en même-tems que ces parties à qui l'on donne le plus beau chant.

Il y a par rapport à la manière dont je dis qu'il faut faire la partie ou les parties principales d'une pièce, une exception dont je parlerai bientôt.

Les parties supérieures qui ne sont point parties principales, & que j'appelle parties accessoires sont de deux espèces. Les unes offrent un chant agréable, amusant, & quelquefois même un chant qui peint quelque objet ou qui exprime quelque sentiment; les autres n'ont qu'un chant sans goût, & ne font d'effet agréable que jointes à toutes les autres parties de la pièce où elles se trouvent.

Les premières sont des parties d'instrumens qui accompagnent une ou plusieurs voix. Il y a plusieurs observations à faire par rapport à ces parties, ou, ce qui est la même chose, par rapport aux accompagnemens travaillés.

Je suppose une seule partie vocale. Ce que je vais dire des accompagnemens qu'on donne à une voix seule, je le dirois des accompagnemens qu'on donne à plusieurs voix qui chantent chacune une partie différente.

1° Les accompagnemens ne doivent point obscurcir la partie vocale, ils doivent au contraire la faire paroître. Leur chant doit par conséquent être moins beau que celui de cette partie. C'est pour cela qu'il faut faire d'abord la partie vocale. Leur chant peut être à la vérité moins simple & plus vif que celui de la voix. Mais le nombre des notes,

la rapidité des traits, les roulemens, les batteries ne rendent pas un chant plus beau qu'un chant gracieux ou touchant. La plus grande beauté dont le chant soit susceptible consiste dans l'imitation de la nature, & cette beauté se trouve toujours beaucoup plus dans une partie faite d'abord que dans une partie faite après une autre.

2<sup>o</sup> Les accompagnemens peuvent être faits dans le goût de la partie vocale. Ils servent alors à l'expression du sujet, parce qu'ils répètent & quelquefois annoncent les traits par lesquels cette partie rend les paroles. En ce cas, si le chant de la voix n'est pas uniforme, c'est-à-dire, s'il est composé de plusieurs traits d'un goût différent; il faut tâcher de faire répéter l'un de ces traits par les parties instrumentales, pendant que la partie vocale en offre un autre; il est bon même que dans les silences de la partie vocale ces parties répètent tantôt l'un, tantôt l'autre de ces traits avec des variétés.

3<sup>o</sup> Les accompagnemens peuvent être faits dans un goût différent de celui de la partie vocale. En ce cas, chacun d'eux peut être uniforme ou diversifié en lui-même, ils peuvent être uniformes ou diversifiés entr'eux. La diversité plaît. Ainsi lorsqu'une partie d'accompagnement est composée de plusieurs traits de différente espèce, & que ces traits se trouvent entremêlés depuis le commencement jusqu'à la fin; elle fait plus de plaisir que si elle étoit toute entière dans le même goût. Il est néanmoins une occasion où l'on peut préférer l'uniformité: c'est lorsqu'un beau trait peut s'ajuster toujours au chant de la partie vocale. Mais il est bon alors d'entre-couper par quelques silences la partie d'accompagnement. Ces silences rendent plus agréable la répétition de ce trait, & font varier dans la pièce.

Il est bon en général qu'un accompagnement soit ainsi entrecoupé, sur-tout lorsqu'il est d'un goût uniforme & que le morceau est considérable. Quant à la variété des accompagnemens entr'eux, elle convient lorsqu'ils doivent être exécutés par des instrumens différens, par exemple, par des flûtes, par des violons, & par un ou plusieurs bassons. L'oreille éprouve alors un grand plaisir, si chaque espèce d'instrumens lui offre un chant d'un goût particulier & convenable à son caractère. Mrs Rameau & Mondonville ont bien senti & ont appris aux Musiciens quel parti on pouvoit tirer du mélange des instrumens, & quelques-uns ont bien profité des leçons que ces Auteurs fameux leur ont données là-dessus dans leurs ouvrages.

4<sup>o</sup> Les accompagnemens ne sont jamais plus beaux que lorsqu'étant dans un goût différent de celui de la partie vocale, ils concourent néanmoins avec elle à l'expression des paroles. Que des accompagnemens imitent le murmure d'un ruisseau, le chant des oiseaux, le sifflement des vents, le bruit du tonnerre; qu'ils peignent le calme d'une solitude agréable ou l'horreur d'un desert, l'éclat d'un beau jour ou les tenebres d'une nuit obscure; qu'avec de pareils accompagnemens une ou plusieurs parties vocales, expriment les divers sentimens que ces objets gais ou tristes, agréables ou terribles peuvent faire naître, la musique fait alors les plus grands effets. Pour bien faire ces accompagnemens, il faut les composer en même-tems que la partie vocale; & c'est là l'exception que j'ai annoncée au sujet de la manière dont j'ai dit qu'il falloit faire la partie ou les parties principales d'une piece. La raison de cette exception est qu'on ne

S

compose pour l'ordinaire la partie ou les parties principales d'une pièce sans égard aux accompagnemens, que parce que l'imitation de la nature est réservée ordinairement à cette partie ou à ces parties principales, ou du moins que les accompagnemens ne contribuent à cette imitation qu'en répétant le chant de cette partie ou de ces parties, ou en formant un chant du même goût, & qui par conséquent exprime les mêmes choses. D'où il suit que quand les accompagnemens servent à cette imitation, en peignant des objets pendant que la partie ou les parties vocales expriment des sentimens, ils méritent à peu près les mêmes soins que la partie ou que les parties vocales.

5° Le goût des accompagnemens doit n'être jamais opposé à l'expression des paroles. Le bon sens lui seul sans le goût dicte cette règle. Il seroit ridicule de donner un accompagnement léger & badin à un chant grave & qui exprimeroit les paroles les plus sérieuses.

Voilà les observations que j'avois à faire par rapport aux parties supérieures, qui n'étant point principales offrent néanmoins un chant agréable, amusant ou expressif. Quant à celles qui n'offrent qu'un chant plat, il ne faut les composer qu'après toutes les autres, éviter de les faire croiser, leur faire faire le moins de mouvemens & les plus petits qu'il est possible. Elles ne servent qu'à l'harmonie. Or moins elles font de mouvemens, plus l'harmonie est liée & par-conséquent agréable.

Il me reste encore un avis à donner par rapport aux pièces de musique vocale avec des accompagnemens. Il est bon de faire entendre quelquefois la partie ou les parties vocales seules ou avec la B.

C. seulement, quelquefois les accompagnemens seuls, & d'autres fois toutes les parties tant principales qu'accessoires ensemble, en un mot de combiner les parties de différentes manières par le moyen des silences placés tantôt dans une, tantôt dans plusieurs & quelquefois même dans toutes : cette variété bien employée est très-agréable, & peut en certaines occasions faire beaucoup d'effet. Mais il y a un excès à éviter, qui consiste à couper trop souvent la partie ou les parties vocales, & sur-tout à les couper par de longs silences après des paroles qui demandent d'être liées avec les paroles suivantes. Quelques silences placés mal à propos, peuvent refroidir le chant le plus expressif.

---

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

*Du Duo, du Trio & des Pièces à quatre ou à plus de parties.*

### A R T I C L E P R E M I E R .

*Du Duo.*

**I**L y a trois espèces de duo. La première est celle des duo dont la partie la plus basse est une B. C. ou une basse qu'on peut regarder comme une B. C. parce qu'elle en imite les mouvemens. La seconde est celle des duo dont les deux parties chantent dans le goût des parties supérieures. La troisième est celle des duo dont chaque partie est alternativement partie supérieure & B. C. ou censée B. C. parce qu'elle en imite le chant.

Entrè les duo de la premiere espèce, il y en a qui sont faits pour deux voix, d'autres pour deux instrumens, d'autres pour un dessus d'instrument & une voix qui chante la basse, d'autres enfin pour une voix & une B. C.

On peut faire des duo de la seconde espèce pour deux voix ou pour deux instrumens.

Les duo de la troisiéme espèce sont faits pour deux basse-tailles, ou pour deux instrumens destinés à exécuter les basses, c'est-à-dire, pour deux basses de viole, ou pour deux violoncelles, ou pour deux bassons.

Il est permis de faire croiser les parties des duo de la seconde espèce. Il ne faut jamais faire croiser celles des duo de la premiere, excepté celles des duo qui sont faits pour une basse-taille & une B. C. Dans ceux-ci la B. C. peut, mais rarement, monter au dessus de la basse-taille. Les deux parties peuvent aussi, dans les endroits de ces duo où il y a des repos marqués, se réunir pour faire les mouvemens fondamentaux qui forment les cadences parfaites & les imparfaites.

Les duo, de telle espèce qu'ils soient, sont ou simples ou travaillés.

Les duo simples sont ceux dont les parties ne forment ensemble ni imitations, ni fugues, ni contrastes. Il y en a parmi ceux-ci dont les parties offrent toujours en même-tems des notes de même valeur. Ceux qui sont faits pour deux voix qui chantent en même-tems les mêmes paroles s'appellent syllabiques.

Les duo travaillés sont ceux dont les parties forment ensemble des imitations & des fugues, ou du moins contrastent ensemble. Je parlerai de l'imi-

tation & de la fugue dans le dernier Chapitre. Quant au contraste, il résulte du goût différent des deux parties, dont l'une est vive & animée, & l'autre plus simple. Il ne se peut trouver dans les duo faits pour deux voix, que lorsque les deux parties chantent des paroles différentes.

L'Article I. du Chap. XV. renferme toutes les règles d'harmonie qui concernent les duo de la première & de la troisième espèce. Ces règles conviennent aussi aux duo de la seconde espèce; mais il faut y ajouter quelques exceptions que voici.

Les parties d'un duo de la seconde espèce peuvent former presque toujours des suites de tierces ou de sixte. Mais l'harmonie, quand elle est variée, en est plus agréable.

Après un accord de tierce, ces parties peuvent descendre, l'une de tierce, l'autre de quarte, pour aller former une quarte non préparée. Elles peuvent même commencer ensemble la pièce par une quarte, ce qui n'est pas permis ou du moins n'est pas d'usage dans les duo des autres espèces. *Voyez l'ex. 180.*

La plus basse de ces parties, qu'on appelle seconde partie, ne doit point faire dans les repos marqués les mêmes mouvemens qu'une B. C. y feroit. On s'écarte néanmoins quelquefois de cette règle, & le duo devient alors de la première espèce.



## ARTICLE II.

*Du Trio.*

La partie la plus basse d'un trio, comme celle d'une pièce à quatre ou à plus de parties, est toujours une B. C. ou une partie chantante qui imite les mouvemens d'une B. C.

Chaque partie d'un trio est assujettie, par rapport à chacune des deux autres, à la plupart des règles d'harmonie que j'ai données sur le duo; c'est-à-dire, que si l'on compare ensemble les deux parties supérieures d'un trio, ou l'une des deux parties supérieures avec la basse; les deux parties comparées ensemble doivent présenter un duo, à quelques exceptions près que j'indiquerai.

Il faut que dans chacun des accords d'un trio, il se trouve une tierce ou une sixte formée par les deux parties supérieures, ou par une des parties supérieures & par la basse. Il y a trois exceptions à cette règle. La première regarde les terminaisons parfaites & bien sensibles des modes. Les trois parties ne peuvent offrir ensemble de pareilles terminaisons, sans aller toutes trois en même-tems aux mêmes notes toniques, & par conséquent sans se trouver toutes trois à l'unisson ou à l'octave. Ainsi à la fin de l'ex. 181 toutes les trois parties disent *sol*. Quand deux parties seulement offrent une terminaison parfaite & bien sensible d'un mode, l'autre partie doit former une tierce sur la basse; mais après avoir formé cette tierce, elle peut descendre de tierce, & se trouver à l'unisson ou à l'octave des deux autres parties. C'est ce que vous voyez au

milieu de l'ex. 181, où le premier dessus, après avoir formé une tierce sur le second dessus & sur la basse qui terminent parfaitement & bien sensiblement le mode de *C sol ut*, se réunit au second dessus. L'accord de quarte & quinte fait la seconde exception. Car les trois parties peuvent former cet accord où il n'y a ni tierce ni sixte. La troisième exception a lieu en faveur du beau chant, des imitations & des fugues. On peut pour l'un ou pour les autres se dispenser de la règle, mais rarement.

Les deux parties supérieures d'un trio peuvent former presque toujours de longues suites de tierces ou de sixtes, comme les parties d'un duo de la seconde espèce.

On peut se dispenser de préparer la quarte, non-seulement lorsqu'on la fait former par les deux parties supérieures, mais encore lorsqu'on la fait former par une des parties supérieures & par la basse. Deux parties peuvent l'aller former, soit en montant soit en descendant toutes deux, sans qu'aucune des deux procède diatoniquement. Ce qui rend la quarte agréable, quoique sans préparation, c'est la tierce ou la sixte qui doit l'accompagner. *Voyez les quartes A, B de l'ex. 181, & la quarte A de l'ex. 182.*

On peut faire former plusieurs quartes de suite par les deux parties supérieures, ou par une des deux parties supérieures & par la basse; mais il faut que chacune des quartes soit accompagnée d'une sixte formée par une des deux parties supérieures & par la B. C. *Revoyez l'ex. 81.* Les deux dessus y forment consécutivement six quartes à l'endroit où la B. F. descend diatoniquement plusieurs fois de suite. Chacune de ces quartes est accompagnée d'une sixte, que le premier dessus & la B. C. for-

ment ensemble. *Voyez ensuite l'ex. 183.* Le dessus y forme avec la basse les deux quarts consécutives A, B, qui sont accompagnées de deux sixtes que le basson forme avec la basse, & de deux autres sixtes qu'il forme en même-tems avec le dessus.

On peut faire former deux tritons de suite par les deux parties supérieures, mais le premier doit être un de ces tritons qu'on regarde comme des quarts justes, & ils doivent être accompagnés chacun d'une sixte. *Voyez l'ex. 184.* Le triton A est regardé comme quart juste, il est suivi du triton B qui est regardé comme triton. Chacun d'eux est accompagné d'une sixte.

Dans le trio, un triton peut être suivi d'une quart juste, comme vous le voyez dans l'ex. 184, & comme vous avez pû le remarquer dans l'ex. 183, où le dessus & le basson forment d'abord une sixte, ensuite un triton, puis une vraie quart. Les quarts qui suivent les tritons, doivent être accompagnées de sixtes.

Les deux parties supérieures, après avoir formé une fausse-quinte dont la note basse est une note sensible, peuvent monter ensemble diatoniquement pour former une quinte juste; mais il faut que la partie la plus haute, en formant la fausse-quinte & la quinte juste, forme avec la B. C. deux tierces. *Voyez l'ex. 185.*

Les deux parties supérieures, après avoir formé une fausse-quinte dans un accord par substitution, peuvent descendre ensemble diatoniquement pour former une quinte juste; mais il faut que la partie la plus haute, en formant la fausse-quinte & la quinte juste, forme avec la B. C. deux tierces. *Voyez l'ex. 186.* lettres A & B.

Les deux parties supérieures peuvent aller former une quinte par mouvemens semblables, c'est-à-dire, montant ou descendant ensemble, & sans qu'aucune des deux procède diatoniquement. *Voy. l'ex. 187, lettre A.*

On peut faire former deux quintes consécutives par une des parties supérieures & par la basse, ou même par les deux parties supérieures; mais il faut que les parties qui les forment, procèdent par mouvemens contraires. *Voyez les ex. 188 & 189.* Dans le 188, le premier dessus forme avec la basse les quintes consécutives A & B. Dans le 189, le dessus forme avec la partie du milieu les quintes consécutives A & B, & avec la basse les quintes consécutives C & D.

Il y a bien des espèces de trio. Il y en a qui sont faits pour trois voix, d'autres qui sont faits pour trois instrumens, d'autres pour une voix & deux instrumens, d'autres pour deux voix & un instrument. Il y en a dont les parties doivent être simples, c'est-à-dire, exécutées chacune par une voix seule ou par un seul instrument; d'autres dont les parties doivent être doublées, c'est-à-dire, exécutées chacune par plusieurs voix ou par plusieurs instrumens. Quand la partie la plus basse d'un trio est faite pour une ou pour plusieurs voix, cette partie peut être exécutée & l'est pour l'ordinaire par un ou par plusieurs instrumens.

Les trois parties d'un trio doivent présenter chacune un beau chant. Il y a une exception à cette règle. Lorsqu'une voix chante un récitatif accompagnée de deux parties instrumentales; les parties d'accompagnement peuvent offrir un chant peu agréable & n'être faites que pour l'harmonie.

## ARTICLE III.

*Des Pièces à quatre & à plus de parties.*

La partie la plus basse des pièces à quatre & à plus de parties est une B. C. à l'unisson de laquelle on voit une basse chantante dans plusieurs de ces pièces.

Quand il y a dans ces sortes de morceaux une partie supérieure principale, elle doit toujours ou presque toujours former avec la basse un duo régulier. Par exemple, dans les morceaux à voix seule avec deux dessus d'accompagnement & une B. C. la partie de la voix & celle de la B. C. sont assujetties l'une par rapport à l'autre aux règles du duo. Quand il y a deux parties supérieures principales, il faut ou du moins il est mieux qu'elles forment toujours ou presque toujours avec la basse un trio régulier. Quand il y a trois ou quatre parties supérieures principales, & quand toutes les parties sont travaillées avec soin, & qu'il n'y a point entr'elles de distinction en principales & accessaires, la plus haute des parties principales dans le premier cas, & la plus haute des parties dans le second cas doit former avec la basse un duo régulier. On peut quelquefois se dispenser de cette règle, mais il faut user rarement de cette dispense.

Chacune des parties supérieures qui n'est point obligée de former un duo avec la basse ni un trio avec deux autres parties, est assujettie à certaines règles par rapport aux accords qu'elle peut former avec telle ou telle autre partie de la pièce où elle se trouve. Pour me faire entendre, je suppose qu'on

veut composer un chœur à cinq parties, dessus, haute-contre, taille, basse-taille & basse-contre. Le dessus & la basse-contre qui pour l'ordinaire doit être à l'unisson de la B. C. & que j'appellerai simplement la basse, sont obligés de former toujours ou presque toujours un duo régulier. Aucune des trois autres parties n'est obligée de former un duo avec une autre. Chacune d'elles doit néanmoins observer par rapport à toute autre certaines règles qui font partie de celles du duo & que voici.

Une partie ne doit point former avec une autre plusieurs unissons de suite. Il y a deux exceptions à cette règle. La première est en faveur des traits de chant qu'on veut faire mieux entendre. Quand on a donné à une partie un beau trait de chant, ou un trait qui fait un dessein de fugue, & qu'on craint que cette partie ne frappe pas assez les Auditeurs; on la fortifie en lui réunissant une autre partie, & l'on réduit ainsi à quatre parties le chœur qui étoit à cinq. On réunit pour cette raison tantôt la haute-contre avec la taille, tantôt la taille avec la basse-taille, & tantôt la basse-taille avec la basse-contre. On peut même, pour faire valoir un trait singulier, réunir la haute-contre, la taille & la basse-taille avec la basse-contre, & faire exécuter ce trait à l'octave par le dessus. Le chœur devient pour lors un solo exécuté par toutes les parties. La seconde exception a lieu dans le cas où l'on veut frapper les oreilles plus vivement qu'à l'ordinaire, ce qui met une variété dans le chœur & lui fait faire plus d'effet. Car on peut alors en portant la basse aux plus hauts degrés de son étendue, lui réunir la basse-taille, réunir en même-tems la haute-contre à la taille, & réduire ainsi le chœur à un trio, mais pour quelques mesures seulement.

Une partie ne doit point former avec une autre partie deux octaves de suite, si ce n'est par mouvement contraire. On sent bien qu'il faut excepter le cas où l'on donne le même trait de chant à toutes les parties. Il faut observer que deux parties basses qui exécutent à l'octave l'une de l'autre le chant de la B. C. sont regardées comme une seule & même partie. Ainsi les instrumens destinés à exécuter les basses, peuvent, quand on le juge à propos, exécuter la B. C. d'un cœur à l'octave au-dessous de la basse chantante. L'on peut pour cette raison dans une pièce de musique instrumentale partager les basses en deux pour leur faire jouer la B. C. à l'octave les unes des autres. Il est permis de même de doubler les basses qu'on exécute sur le clavecin, c'est-à-dire, de les exécuter en même-tems à la hauteur où elles sont sur le papier & à l'octave au-dessous: elles en font plus d'effet.

Une partie ne doit jamais former avec une autre deux quintes consécutives par mouvement semblable. L'oreille pourroit souffrir ces deux quintes dans les morceaux dont il s'agit, & il y a des occasions où il seroit fort commode pour l'arrangement des parties de pouvoir les employer. Mais l'usage ne les a pas encore permises. On s'est du moins défait d'un scrupule à l'occasion des deux quintes consécutives. Les anciens Maîtres n'eussent point osé faire dire en même-tems au dessus *fa mi re* & à la haute-contre *la sol*, quoique *fa* & *mi* eussent été deux croches, *re* une noire, *la* & *sol* deux noires, que *la* se fut trouvé sous *fa*, *sol* sous *re*, & que *mi* n'eut été qu'une note fort courte qui n'eut point formé harmonie. On n'a point d'égard à présent à ces notes qui ne servent qu'au chant, & dans

un morceau à quatre ou à plus de parties, on ne considère par rapport à l'harmonie que les notes qui doivent la former.

Quand une partie forme sur la basse une neuvième ou une onzième, elle est assujettie aux règles du duo sur la manière de préparer & de sauver ces accords. Quand elle forme sur la basse une septième diminuée ou une seconde superflue, l'accord doit être sauvé suivant les règles que j'ai données Chap. XV. Art. I.

Voilà parmi les règles du duo celles auxquelles toutes les parties, c'est-à-dire, non-seulement le dessus & la basse, mais encore les parties qui se trouvent entre le dessus & la basse, & que pour cette raison j'appelle mitoyennes, sont assujetties. Le goût du chant, l'arrangement des parties, les imitations & les fugues obligent d'user de beaucoup de dispenses au sujet des autres règles, dans la composition des parties mitoyennes.

Pratiquer la quarte sans préparation, faire de suite deux quartes, faire de même deux tritons, sauver le triton par la quarte juste, sauver la fausse-quinte par la quinte, faire former une quinte par deux parties qui montent ou qui descendent ensemble sans qu'aucune des deux procède diatoniquement, faire deux quintes de suite par mouvement contraire, tout cela est permis dans un grand chœur comme dans un trio, & à plus forte raison que dans un trio ; & cela est permis non-seulement entre deux parties mitoyennes, mais encore entre une partie mitoyenne & le dessus, entre une partie mitoyenne & la basse, excepté qu'une partie mitoyenne & la basse ne peuvent pas aller former une quinte en montant ou en descendant, à moins

qu'une des deux ne procède diatoniquement, si ce n'est peut-être en certaines occasions rares, la partie mitoyenne descendant de tierce & la B. C. descendant de quinte.

Outre cela l'on peut dans un grand chœur faire former contre les règles du duo, une octave, une septième, une seconde, par une partie mitoyenne, soit avec le dessus, soit avec la basse, soit avec une autre partie mitoyenne; un unisson par deux parties mitoyennes, & une quinte superflue par une partie mitoyenne & par la basse. *Voyez l'ex. 190.*

Cette exemple est l'assemblage de plusieurs petits exemples composés chacun de deux parties, que je suppose accompagnées de deux ou trois autres, sans quoi l'exemple seroit mauvais. Chaque exemple est censé tiré d'un grand chœur.

Dans l'exemple A, la basse-taille & la basse vont former une octave, la basse-taille montant de quinte & la basse d'un ton. Toute partie mitoyenne peut former de même une octave avec la basse.

Dans l'exemple B, le dessus & la haute-contre, après avoir formé une quarte, vont former une octave, le dessus montant de quarte & la haute-contre descendant d'un degré. Le dessus avec la taille ou avec la basse-taille, & deux parties mitoyennes peuvent passer ainsi de la quarte à l'octave.

Dans l'exemple C, le dessus & la taille vont de la quarte à l'octave, le dessus descendant de tierce & la taille montant d'un degré. Dans l'exemple D, La haute-contre & la taille vont de même de la quarte à l'unisson. Le dessus peut faire avec la haute-contre ou avec la basse-taille ce qu'il fait avec la taille dans l'exemple C; la taille & la basse-taille peuvent faire ce que la haute-contre & la taille font dans l'exemple suivant.

Dans l'exemple E, la haute-contre & la basse vont former au commencement d'une mesure une septième qui n'est pas préparée par la liaison. La haute-contre peut faire avec la basse-taille ce qu'elle fait avec la basse. Le dessus & la basse peuvent dans le cas d'une fugue former ainsi le même accord, & même hors le cas d'une fugue; mais cela doit arriver rarement à ces deux parties qui doivent faire presque toujours un duo régulier.

Dans l'exemple F, la taille & la basse-taille, après avoir formé une tierce mineure, vont en montant toutes deux former une seconde. Dans l'exemple G, elles vont après la tierce majeure former de même le même accord. Ce que ces deux parties font ensemble, le dessus le peut faire avec une partie mitoyenne, & la haute-contre peut le faire avec la taille.

Dans l'exemple H, la haute-contre & la basse vont former une seconde qui n'a pas sous soi la même note fondamentale que l'accord précédent, & vont la former la haute-contre montant & la basse descendant. Ce que la haute-contre & la basse font, une autre partie mitoyenne & la basse, deux parties mitoyennes, le dessus & une partie mitoyenne, & dans le cas d'une fugue le dessus & la basse peuvent le faire.

Dans l'exemple I, la basse-taille & la basse après avoir formé une quinte, vont en montant diatoniquement former une quinte superflue. Toute partie mitoyenne peut faire la même chose avec la basse.

Voilà les règles qu'on doit observer & les libertés qu'on peut prendre dans les morceaux à quatre à cinq ou à plus de parties.

Les pièces à quatre peuvent offrir les accords

consonans, les accords dissonans ordinaires & les accords par substitution, dans leur totalité. Celles à cinq & à plus de parties peuvent offrir les accords par supposition & les accords par suspension complets. Plus l'harmonie est complete, plus elle est agréable. Il ne faut pas néanmoins se gêner pour lui donner cet agrément. Le beau chant, l'arrangement des parties, les fugues & les imitations empêchent quelquefois qu'on ne mette les accords dans leur entier, & sont préférables à la totalité des accords.

Il y a quelques observations à faire par rapport aux accords incomplets qu'on emploie dans ces sortes de morceaux.

La première est que toutes les fois qu'une note tonique ou censée tonique paroît dans la basse, si l'on retranche une des notes de l'accord parfait qu'elle doit porter, il ne faut pas que ce soit la tierce, mais la quinte. Par exemple, si *sol* paroît comme tonique dans la basse, & qu'on ne lui donne point l'accord parfait complet, il faut laisser le *si* & retrancher le *re*. C'est ce qu'on fait ordinairement dans les endroits des chœurs à quatre parties où le dessus termine parfaitement & d'une manière bien sensible quelque mode. Car une partie mitoyenne & la basse, suivant l'usage, terminent alors de même, c'est-à-dire, d'une manière parfaite & bien sensible ce même mode, & par conséquent trois parties offrent en même-tems, la même note tonique, la basse à l'octave du dessus, la partie mitoyenne à l'octave des deux autres ou à l'unisson de l'une des deux; mais la partie qui n'offre point cette tonique en présente la tierce. Voyez *l'ex. 191*. Le dessus, la taille & la basse finissent

nissent par un *sol*; la haute-contre finit par un *si*, & non par un *re*. J'ai mis cet exemple de deux manières. L'harmonie est plus complete suivant la deuxième que suivant la première. Les anciens Maîtres auroient néanmoins employé la première & blâmé la deuxième, parce que suivant celle-ci la septième A se trouve sauvée par l'octave. Mais M. Rameau a levé ce scrupule, & nous a appris qu'on pouvoit sauver ainsi cette dissonance, même dans le duo. Lorsqu'on termine parfaitement & bien sensiblement un mode dans une pièce à cinq parties, l'harmonie peut & doit toujours être complete. Voyez l'ex. 192 que j'ai mis aussi de deux manières.

La seconde observation est que dans tout accord direct, excepté celui de quarte & quinte, il faut qu'il y ait toujours une tierce ou une sixte formée par deux parties; qu'il ne faut pas par conséquent réduire un accord de septième à la note fondamentale, à la septième & à l'octave, par exemple, *re fa la ut* à *re ut re*. Le *fa* doit paroître dans l'accord *re fa la ut* rendu incomplet, & former une tierce avec *re*; où le *la* doit y être employé, soit au-dessous soit au-dessus d'*ut*; pour former avec *ut* une tierce ou une sixte.

La troisième & dernière observation est qu'il faut que dans tout accord renversé il se trouve aussi toujours une tierce ou une sixte formée par deux parties, & qu'on ne doit pas par conséquent réduire l'accord de sixte-quarte, à la note de basse, la quarte & l'octave, mais seulement à la note de basse, la sixte & l'octave; qu'on ne doit pas, par exemple, réduire l'accord *sol mi ut* à l'accord *sol ut sol*, mais seulement à l'accord *sol mi sol*.

Il est aisé, en se rappelant les différentes espèces des duo & des trio, d'imaginer qu'il y a aussi un grand nombre d'espèces de pièces à quatre & à plus de parties. Le détail en seroit long & inutile. Ainsi je me contenterai de faire des remarques sur quelques-unes, après quoi je parlerai des grands chœurs, espèce importante & qui mérite une singulière attention.

Quand on compose un morceau gracieux ou gai ou d'un mouvement léger, pour une voix qui doit chanter une partie supérieure accompagnée de deux dessus d'instrument & d'une B. C. il faut tâcher de donner un beau chant à toutes les parties. La partie de la voix est la principale, & doit, suivant ce que j'ai dit Chap. XVI. être faite sans égard pour les autres parties. La B. C. doit avoir toujours un beau chant, mais on peut la faire moins belle qu'elle seroit, si elle étoit seule avec la partie vocale. Ainsi il faut composer en même-tems les trois parties d'accompagnement, & donner aux deux dessus d'instrument le plus d'agrément qu'il est possible, pourvu que la B. C. n'en souffre pas trop.

Quand on compose un morceau pathétique non mesuré, ou d'une mesure lente, pour une voix qui doit chanter une partie supérieure accompagnée de deux ou trois ou plus de parties supérieures d'instrument; les parties d'accompagnement peuvent n'offrir qu'un chant insipide de lui-même. Il ne faut songer en faisant ces fortes d'accompagnemens, qu'à former une harmonie frappante. Il est bon même quelquefois d'y mettre des notes fort longues, & ils peuvent par ce moyen faire plus d'effet que les accompagnemens les plus chantans

n'en font dans les morceaux gracieux ou légers. Ces notes longues conviennent sur tout dans les invocations. M. Rameau a bien sçu en faire usage en beaucoup d'endroits de ses Operas.

Il y a des morceaux de musique instrumentale à quatre ou cinq parties, parmi lesquelles se trouve une partie principale qui dans plusieurs endroits doit être exécutée par un seul instrument. On les appelle concertos. On en fait pour toutes sortes d'instrumens, même pour ceux qui sont destinés à exécuter les basses; c'est-à-dire, que la partie supérieure principale d'un concerto est faite pour un violon, celle d'un autre est faite faite pour une flûte, celle d'un autre pour un basson, &c. Car pour les autres parties supérieures, même l'alto violâ, elles sont pour l'ordinaire exécutées par les violons.

On doit se proposer deux fins dans la composition de ces pièces, sçavoir, d'amuser l'Auditeur & de faire briller celui qui exécutera la partie principale. Pour amuser l'Auditeur, il faut que le chant soit beau; pour faire briller celui qui exécutera la partie principale, il faut que le chant de cette partie soit difficile à exécuter.

La beauté du chant d'une partie principale consiste essentiellement dans la peinture de quelque objet, ou dans l'expression de quelque sentiment. Ainsi pour faire un concerto qui plaise, il faut se proposer dans chacun des morceaux dont il est composé, quelque chose à peindre ou à exprimer du moins par la partie principale. Beaucoup d'objets naturels & plusieurs sentimens de l'ame peuvent être rendus par les instrumens. Un concerto est ordinairement composé d'un *allegro* ou d'un *vivace*, d'un *adagio* & d'un *presto*. Certains objets & cer-

tains sentimens conviennent à l'adagio, les autres conviennent aux deux autres morceaux. Mais pour donner à un concerto, toute la perfection dont cette espèce d'ouvrage est susceptible; il faudroit que ce que l'adagio peint ou exprime, eut quelque rapport à ce qui est peint ou exprimé dans le morceau précédent, & à ce qui va l'être dans le suivant. Il y auroit ainsi dans toutes la pièce, cette unité que le goût desire dans les productions des beaux arts.

Quant à la difficulté de l'exécution, elle ne consiste pas principalement dans les batteries, ni dans les grandes distances, ni dans la succession rapide des demi-tons, mais dans la simplicité d'un bel adagio. Il faut une grande perfection dans le jeu & beaucoup de goût, pour bien rendre un chant uni mais gracieux ou tendre, & pour le broder, non en le défigurant, mais en lui donnant de nouvelles graces. Je ne veux pas dire pour cela qu'il ne faille pas mettre de batteries ni de grandes distances dans les concertos: elles conviennent à ces sortes de pièces. Mais il est souhaiter que les batteries aient un chant analogue au reste du morceau où elles se trouvent, & que les grandes distances servent à quelque expression. La succession rapide des demi-tons est en elle-même mauvaise pour la mélodie & pour l'harmonie, & ne convient à aucune espèce de musique. Elle n'imité rien si ce n'est le bruit de l'eau dans un vase qu'on se hâte de remplir, ce qui n'est pas un objet fort agréable ni fort intéressant.

Il y a des pièces à quatre ou cinq parties vocales, qui sont faites pour n'être exécutées que par autant de voix qu'il y a de parties. Celles qui sont à quatre s'appellent *Quatuor*, celles qui sont à cinq s'appellent *Quinque*. Il y a quelques-unes de ces

pièces qui sont syllabiques ; mais la plupart sont travaillées , & offrent presque toujours des imitations & des fugues. Un quatuor ou un quinque bien travaillé est un ouvrage fort difficile , & qu'on ne peut bien faire qu'après s'être exercé long-tems à la composition.

Les pièces à quatre ou cinq parties vocales , dont chaque partie doit être exécutée par plusieurs voix , s'appellent *Chœurs* , & même *Grands Chœurs* , pour pour les distinguer des pièces qu'on appelle *Petits Chœurs* : car les chœurs se divisent en grands & petits.

Les petits chœurs sont en duo & en trio.

Ceux qui sont faits en duo , sont composés les uns de deux parties vocales , les autres d'une partie vocale & d'une partie instrumentale. La partie supérieure de ceux-ci est exécutée par des violons ou par des flûtes , la basse de la plupart est exécutée par des voix de dessus & par des violons ; la basse de quelques-uns est exécutée par les basses chantantes & par les instrumens destinés à exécuter les basses. Entre ceux dont les deux parties sont vocales , il y en a dont les deux parties sont exécutées par les voix de dessus & par les dessus d'instrument ; il y en a dont la partie supérieure seulement est exécutée par les dessus chantans & par les instrumens qui exécutent les dessus , & dont la basse est exécutée par les hautes-contre : auxquelles on joint quelquefois les tailles , & par les hautes-contre , tailles & quintes de violon , ou par les instrumens destinés à exécuter les basses.

Le plus grand nombre des petits chœurs en trio est composé de deux parties vocales exécutées par les voix de dessus , auxquelles on joint pour l'ordi-

naire les dessus d'instrumens, & d'une troisième partie vocale exécutée par les hautes-contres auxquelles ont joint quelquefois les tailles, & par les instrumens qui peuvent exécuter cette troisième partie.

Il y en a qui sont composés d'une partie supérieure d'instrument, & de deux parties vocales de dessus, dont la plus basse doit être exécutée par les violons unis aux voix. Tels sont les petits chœurs de la Passacaille de l'*Europe galante*.

Il y en a qui sont composés de deux parties vocales de dessus & d'une B. C. Tel est le trio du prologue de Phaëton : *Cherchons la paix dans cet azile*. Les parties supérieures de ces petits chœurs peuvent être exécutées par les violons, ou par les flûtes, ou par les hautbois, en même tems que par les voix de dessus.

Rien n'empêche de faire des petits chœurs d'une autre manière. Chacun peut en cela suivre son goût.

On peut considérer les grands chœurs par rapport au nombre de leurs parties, & par rapport à la manière dont ils sont faits.

Il y a des grands chœurs qui n'ont que quatre parties. Tels sont la plupart des chœurs françois & ceux de quelques motets. La plus haute des parties est exécutée par les dessus, la seconde par les hautes-contres, la troisième par les tailles, & la quatrième par les basse-tailles & par les basse-contres.

Les chœurs de la plupart des motets sont à cinq parties, dessus, haute-contre, taille, basse-taille & basse-contre. On peut en faire à six, à sept & à plus de parties, parce qu'on peut composer deux parties différentes pour une seule espèce de voix. On fait des morceaux à deux chœurs, & chaque

chœur ayant au moins quatre parties, ces morceaux en ont huit pour le moins.

Les grands chœurs, considérés par rapport aux différentes manières dont ils sont faits, se divisent en simples & travaillés.

Les chœurs simples sont ceux dont les auteurs ont composé le dessus & la basse comme un duo, sans se gêner pour les autres parties. Entre ceux-ci il y en a de syllabiques, & d'autres dont quelques parties forment des roulemens pendant que les autres parties n'ont qu'un chant uni.

Les parties moyennes des chœurs syllabiques doivent n'offrir qu'un chant insipide, rester sur la même note tant que l'harmonie le permet, & ne faire autant qu'il est possible, que des mouvemens diatoniques comme les parties supérieures des *ex. 56 57 & autres*, lesquelles ne sont que des accompagnemens. Elles doivent outre cela former avec le dessus & la basse, quand elles le peuvent, une harmonie complète, se réunir rarement l'une à l'autre, ne se point croiser, & quand le dessus se trouve dans le haut, s'y trouver aussi le plus qu'il est possible sans trop gêner les voix. Il faut de l'usage pour bien observer ces règles, ou, ce qui est la même chose, pour bien arranger ces parties. Ce bel arrangement contribue beaucoup au succès de ces chœurs, dont plusieurs font un assez grand effet.

Les parties moyennes des chœurs simples non syllabiques demandent d'autres règles, sur tout lorsque le chant du dessus & de la basse est bien figuré, c'est-à-dire, plein de roulemens formés tantôt alternativement & tantôt en même-tems par ces deux parties. Les moyennes doivent imiter autant qu'il est possible le chant des autres. Il est per-

mis pour cette raison de les faire croiser, de leur faire former des unissons plus fréquens & une harmonie moins complete. On ne peut guere faire former des roulemens par quatre parties, encore moins par cinq en même tems, & quand on le pourroit, l'effet n'en seroit pas agréable. Ainsi quand le dessus & la basse d'un de ces chœurs forment en même-tems des roulemens, il est bon de donner aux parties mitoyennes un chant uni, & tel qu'on leur donneroit dans un chœur syllabique. Mais quand le dessus seul ou la basse seule fait un roulement, il est à propos & souvent très-aisé d'en mettre un dans une partie mitoyenne; quand le dessus ni la basse ne forment point de roulemens, on peut en faire former par deux parties mitoyennes. Plusieurs de ces chœurs, tout simples qu'ils sont, font un effet beaucoup plus beau que celui de beaucoup de chœurs en fugue, parce que le chant de ceux-ci est trivial, les sujets de fugues étant usés pour la plupart, & que le chant des autres est dans le dessus & dans la basse celui d'un duo brillant. Le chœur de Phaëton : *Allez répandre la lumiere*, est un chœur simple de cette dernière espèce, & un des <sup>plus</sup> beaux chœurs qu'on puisse entendre.

Le travail des chœurs est de plusieurs espèces. Il consiste dans les fugues, dans la contrainte qu'on s'impose par certains accompagnemens, & dans celle qui vient d'un chant ou de plusieurs chants à voix seule, qu'on veut faire entendre dans un chœur avec le chant de toutes les parties de ce chœur.

Les chœurs en fugue demandent à présent pour réussir beaucoup d'habileté & encore plus de goût dans le Compositeur. Il faut s'être beaucoup exercé, pour pouvoir bien traiter une fugue dans un

chœur à quatre ou cinq parties: c'est le chef-d'œuvre de l'art. J'exposerai dans le Chapitre dernier les règles de la fugue, & la manière dont il faut s'y prendre pour qu'une fugue fasse tout son effet. Ce que je dirai sera aisé à concevoir & fort difficile à pratiquer. Mais avec tout l'art possible, si le goût ne s'y joint pas, on perd à présent sa peine. Quand un ancien Maître faisoit un chœur en fugue, il ne pensoit qu'à sa fugue, il la promenoit dans tous les modes qu'il pouvoit enchaîner au principal, & ne cessoit de la faire paroître depuis le commencement du chœur jusqu'à la fin. La voix du goût s'est fait entendre; elle a desapprouvé ces morceaux où l'art fait parade d'un travail mécanique toujours le même, & nous a dit qu'un morceau considérable ne pouvoit plaire sans la variété. Il faut donc, après avoir présenté une fugue dans les différentes parties d'un chœur, & l'avoir fait passer du mode principal à un ou deux autres modes, l'interrompre par quelque trait qui parte du génie, & qui banisse l'uniformité toujours ennuyeuse. Il est bon même, quand le chant de la fugue est lent, de le relever par des traits plus vifs de symphonie. Ces traits peuvent faire une partie différente des parties vocales, ou rassembler ces parties en offrant successivement & avec rapidité toutes les notes des accords qu'elles forment.

On a vu dans le Chap. XVI, que quand on veut que des accompagnemens peignent des objets, & qu'une ou plusieurs parties vocales expriment des sentimens que ces objets font naître, on doit faire en même-tems ces parties vocales & leurs accompagnemens. Quand on se propose donc d'imiter ainsi la nature par la symphonie comme par les

parties vocales d'un chœur, il faut en faire en même-tems la symphonie & ces parties. La raison de cette règle est que la symphonie doit peindre les objets aussi vivement & les parties vocales exprimer les sentimens aussi naïvement qu'il est possible, & que si l'on faisoit les parties vocales avant la symphonie, ou la symphonie avant les parties vocales, dans le premier cas la peinture des objets seroit moins vive, dans le second cas l'expression des sentimens seroit moins forte. Il faut beaucoup de génie, d'art & de goût pour bien faire un chœur de cette espèce, malgré la contrainte que cause la symphonie à l'égard des parties vocales, & celle que causent les parties vocales à l'égard de la symphonie. Il faut beaucoup de génie pour produire des chants où cette contrainte ne paroisse pas, beaucoup d'art pour ajuster ensemble ces chants divers, & beaucoup de goût pour couper par des silences les parties vocales, & quelquefois même la symphonie.

Il y a un grand nombre de chœurs précédés chacun d'un morceau à voix seule, ou d'un duo ou d'un trio, dont chaque partie doit être exécutée par une seule voix. Ce morceau annonce ce que le chœur va chanter. Parmi ces chœurs il y en a qui sont interrompus une ou plusieurs fois par un morceau semblable à celui dont ils sont précédés. On voit dans les anciens motets & dans les anciens operas, beaucoup de chœurs ainsi précédés & interrompus. Ce qui précède & ce qui interrompt ces chœurs n'ajoute aucune difficulté à leur composition, & ne peut faire d'un chœur qui seroit simple, un chœur travaillé. Mais il y a des chœurs pendant lesquels on entend un récit, ou un duo ou un trio

à parties simples. Ceux-ci, lorsqu'ils sont bien faits, sont les plus agréables de tous les chœurs. Les morceaux qu'ils accompagnent, leur donnent beaucoup de chaleur, parce qu'ils mettent ces chœurs en action. Ces sortes de chœurs font un grand effet dans la musique latine, & un plus grand encore dans la musique françoise. J'ose dire même qu'à considérer la manière dont on exécute les chœurs sur le théâtre, il n'y a qu'eux qui conviennent au spectacle, ou tout au plus avec eux, ceux qui sont fréquemment interrompus par des récits, ou par des duo ou trio chantés par deux ou trois voix seulement: En effet tous les autres chœurs interrompent l'action: L'immobilité des Acteurs qui rangés comme des statues les exécutent froidement, dissipe l'illusion du spectacle, & fait de l'opéra un concert. Les chœurs qui accompagnent des récits, ou des duo ou trio dont chaque partie est exécutée par un seul Acteur, n'ont pas ce défaut. Les Acteurs qui chantent ces morceaux que les chœurs accompagnent, paroissent sur le devant du théâtre, ils expriment par leurs gestes ce qu'ils disent, ils sont animés & ils semblent animer les autres, parce que le Spectateur occupé de l'action des principaux personnages, ne fait point d'attention à l'immobilité de ceux qui chantent avec eux. M. Rameau a fait un grand nombre de chœurs admirables en ce genre, auxquels on peut joindre le chœur des vents dans l'opéra de *Titon & l'Aurore*. Ces sortes de chœurs demandent beaucoup de génie & d'adresse. Il faut que le chant du dessus & de la basse de ces chœurs & celui des morceaux qu'ils accompagnent soient beaux, & qu'on distingue ces morceaux d'avec les chœurs. Afin que l'Auditeur fasse cette distinction,

toute partie faite pour être chantée par une voix, seule pendant le chœur, doit être toujours ou presque toujours plus haute que la partie du chœur qui sera exécutée par les voix de la même espèce. Par exemple, la partie d'un dessus récitant doit être plus haute que celle des dessus de chœur, la partie d'une haute-contre récitante doit être plus haute que celle des haute-contres de chœur, & ainsi des autres.

C'est assez parler des différentes espèces de chœurs. Je n'ai plus qu'une réflexion générale à faire sur leur sujet. Il faut, comme je l'ai dit, de la variété dans tout morceau d'une longueur considérable. On varie les chœurs en les faisant tantôt simples, tantôt travaillés; syllabiques en certains endroits, figurés ou fugués en d'autres; & en les coupant par des morceaux de symphonie, par des petits chœurs, par des récits ou par des duo ou par des trio à parties simple. Le génie suggère ces différents moyens, & le goût les employe à propos.

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

### *Des Voix & des Instrumens.*

**L**orsqu'on fait de la musique, il faut connoître les choses qui doivent l'exécuter: autrement on s'expose au désagrément de voir ses ouvrages mal rendus. Deux choses, les voix & les instrumens, exécutent les pièces de musique. Je parlerai séparément des unes & des autres.

ARTICLE PREMIER.

Des Voix.

On divise les voix en cinq espèces, dessus, haute-contre, taille, basse-taille & basse-contre. Les quatre premières se subdivisent, le dessus en haut & bas-dessus, la haute-contre en haute-contre simplement dite & haute-contre bâtarde, la taille en haute-taille & taille simplement dite, la basse-taille en concordant & basse-taille simplement dite.

La clef de *G re sol* sur la seconde ligne est celle des hauts-dessus. Celle de *C sol ut* sur la première ligne est celle des bas-dessus. On s'en sert néanmoins souvent pour les hauts-dessus. La même clef sur la troisième ligne est celle des deux espèces de haute-contras, & sur la quatrième ligne est celle des deux espèces de tailles. La clef de *F ut fa* sur la troisième ligne est celle des deux espèces de basses-tailles. La même sur la quatrième ligne est celle des basse-contras. On s'en sert aussi fort souvent pour les basses-tailles, mais beaucoup plus souvent dans la musique françoise que dans la musique latine.

Le *sol* qui est sur les deux lignes où la clef de *G re sol* est posée, fait la quinte au-dessus de l'*ut* qui est sur les quatre lignes où est posée la clef de *C sol ut*, & cet *ut* fait la quinte du *fa* qui est sur les deux lignes où est posée la clef de *F ut fa*. Voyez l'ex. 193. Il y a auprès de la clef de *C sol ut* posée sur la troisième ligne, un *ut* qui est l'unisson de tous les *ut* de l'exemple; un *sol* qui est la quinte au-dessus de cet *ut*, & qui est l'unisson des deux *sol*

qui sont auprès des deux clefs de *G re sol*; un *fa* qui est la quinte au-dessous de cette *ut*, & qui est l'unisson des deux *fa* qui sont auprès des deux clefs de *F ut fa*. Ainsi quoiqu'il y ait dix notes dans l'exemple, il n'y a réellement qu'un seul *ut* écrit quatre fois, un seul *sol* écrit trois fois, & un seul *fa* écrit aussi trois fois.

Chaque espèce de voix à une certaine étendue, c'est-à-dire, peut s'élever depuis un son jusqu'à un autre. Voyez l'ex. 194. J'y marque les sons qui servent de bornes au commun des voix de chaque espèce. Je dis au commun des voix. Car il y a des voix qui passent ces limites. Il y a des dessus qui montent au *si*, des haute-contres qui s'élevent jusqu'à *re*, des basses-tailles qui ont la hauteur des concordans, d'autres où les mêmes qui descendent jusqu'à *fa*, des basses-contres qui descendent jusqu'à *fa*. Mais ces voix sont rares.

Quand je dis qu'une voix peut s'élever depuis un son jusqu'à un autre, cela signifie qu'elle peut rendre ces deux sons avec une certaine force & sans trop d'efforts. Car lorsqu'une voix rend un son bas d'une manière foible & disproportionnée d'avec les autres sons qu'elle peut former, ce son n'est point compris dans l'étendue de cette voix. Quand elle rend un son aigu avec un grand effort, ce son est désagréable, & ne se trouve point dans son étendue: elle glapit, & glapir n'est pas chanter.

Pour faire chanter agréablement, il faut ménager les voix, & ne leur pas faire articuler de suite plusieurs syllabes sur leurs sons les plus hauts, ni sur leurs sons les plus bas; sur leurs sons les plus hauts, parce qu'elles les forment avec un certain effort qu'elles redoublent lorsqu'on les oblige de

les répéter de suite; sur leurs sons les plus bas, parce qu'ils sont trop sombres, & que les Auditeurs pourroient ne pas entendre les paroles. La plupart des voix sont plus agréables dans leur *medium* & vers le haut de leur étendue, que dans leur bas & dans leur plus haut. C'est principalement dans les récits lents qu'il faut les ménager. On peut dans les morceaux légers & dans les chœurs les faire monter plus hardiment. Car les sons hauts les gênent moins quand le mouvement est gai, que quand il est lent; quand elles chantent plusieurs ensemble, que quand elles chantent seules.

On a pû remarquer dans l'*ex. 194* que les hautes-tailles ont la même étendue que les hauts-dessus; que les tailles ont celles des bas-dessus, & que la seule différence qui se trouve entre les hautes-tailles & les hauts-dessus, entre les tailles & les bas-dessus, consiste en ce que les hautes-tailles chantent à l'octave au-dessous des hauts-dessus, & les tailles à l'octave au-dessous des bas-dessus. C'est pourquoi l'on fait quelquefois chanter à une taille ce qui est fait pour un dessus, & à un dessus ce qui est fait pour une taille. Les concordans ont la même étendue que les tailles simplement dites. On ne distingue ces deux espèces de voix que par la différence de leurs sons. Ceux des concordans sont plus ronds & plus forts que ceux des tailles. Les basses-contres ne montent pas si haut que les basses-tailles, & ne descendent pas plus bas, mais elles ont les sons plus forts & plus rudes.



## ARTICLE II.

## Des Instrumens.

Mon dessein n'est pas de parler ici de tous les instrumens. Je me borne à ceux pour qui la plupart des accompagnemens sont faits. Ces instrumens sont la flûte allemande, le hautbois, le violon, l'instrument qui exécute les hautes-contres, tailles & quintes de violon, le basson, le violoncelle, la basse de viole, & le clavecin.

Le son de la flûte allemande est tendre & triste. Il convient à la douleur & aux plaintes. La flûte allemande s'éleve depuis le *re* quarte au-dessous du *sol* de la clef de *G re sol*, jusqu'au *mi* qui est immédiatement au-dessus de la double octave de ce *re*, & même quelques degrés plus haut suivant l'habileté du joueur.

Le son du hautbois est gai & convient particulièrement aux divertissemens champêtres. Le hautbois monte depuis l'*ut* quinte au-dessous du *sol* de la clef de *G re sol*, jusqu'au *re* qui est immédiatement au-dessus de la double octave de cet *ut*, & même quelques degrés plus haut suivant l'habileté du joueur.

Le violon est le plus beau de tous les instrumens qui jouent les parties supérieures. Il prend toute sorte de caractères, suivant la diversité des chants qu'il exécute, & les différentes manières dont on en joue. Il s'éleve depuis le *sol* qui est l'octave au-dessous du *sol* de la clef de *G re sol*, jusqu'à la double octave au-dessus de ce dernier & même plus haut. Ainsi il parcourt trois octaves & plus. Il faut remarquer

remarquer néanmoins que quand on le fait monter si haut, il n'a plus la même beauté de son qu'il a quand on ne le fait monter qu'au *re* ou au *mi* au-dessus du *sol* double octave de sa note la plus basse, & que dans une hauteur extrême on n'en tire que des sons aigres, à moins qu'on ne soit bien habile.

Il y a un instrument à cordes qui est fait comme le violon, & qui n'en est différent que par la grandeur de son volume. On le tient comme le violon. Il exécute certaines parties mitoyennes, qu'on appelle haute-contres, tailles & quintes de violon, & qui sont faites comme celles des haute-contres, des tailles & des basses-tailles dans les chœurs. Ces parties peuvent se trouver dans les préludes, dans les ritournelles, dans les accompagnemens, & se trouvent dans les symphonies d'opéras dont les violons exécutent la partie principale. On joue aussi sur l'instrument dont il s'agit, les parties mitoyennes des chœurs. Le son le plus bas de cet instrument est un *ut* octave au-dessous de l'*ut* de la clef de *C sol ut*. On peut le faire monter sans demancher jusqu'au *mi* dix-septième majeure de cet *ut* qui est le plus grave de ses sons; mais les parties qu'il exécute ne vont pas ordinairement jusqu'à cette hauteur. La clef des haute-contres de violon est celle de *C sol ut* sur la première ligne, la clef des tailles de violon est la même posée sur la seconde ligne, celle des quintes de violon est la même posée sur la troisième ligne.

Le basson est la basse naturelle des hautbois. Les sons de cet instrument sont forts & brusques. Un habile homme en sçait néanmoins tirer des sons très-doux, très-gracieux & très-tendres. Ainsi, outre l'usage ordinaire qu'on fait de cet instrument

pour exécuter des basses continues, on peut encore dans un morceau gracieux ou tendre ou même plaintif de musique soit instrumentale soit vocale, faire une partie supérieure de basson. Il n'y a point d'accompagnemens plus beaux, que ceux où un Auteur sçait mêler avec goût les sons d'un ou de plusieurs bassons à ceux des violons & des flûtes. Les tenues que le basson y forme vers le haut de son étendue, font un effet admirable. M. Rameau & M. Mondonville ont donné de parfaits modèles de ces accompagnemens, & on leur a cette obligation, que par eux un instrument estimé seulement pour la force de ses sons, a paru un instrument agréable & touchant, capable également de plaire à l'oreille & d'intéresser le cœur. Le son le plus grave du basson est le *si*  $\forall$  douzième au-dessous du *fa* de la clef de *F ut fa*. Il s'éleve jusqu'au *sol* quinte au-dessus de l'*ut* de la clef de *C sol ut*. Il y a quelques joueurs qui le font monter jusqu'au *la* & jusqu'au *si*.

Le violoncelle est la basse naturelle du violon. Il s'éleve depuis l'*ut* double octave au-dessous de l'*ut* de la clef de *C sol ut*, jusqu'à l'*ut* octave au-dessus de ce dernier *ut*, & même plus haut suivant l'habilité du joueur. Ainsi il parcourt trois octaves & plus. On démanche au *fa* qui est la quarte au-dessus de cet *ut* de la clef de *C sol ut*.

La basse de viole descend jusqu'au *la* tierce mineure au-dessous de l'*ut* qui est le son le plus bas du violoncelle, & s'éleve aussi haut & même plus haut que cet instrument.

L'étendue du clavecin est au moins de quatre octaves, à commencer par l'*ut* qui est le son le plus grave du violoncelle. La plupart des clavecins

ont quelques sons au dessus & au dessous de ces quatre octaves, & ces sons forment ce qu'on appelle ravallement. *Voyez l'ex. 195.*

Il y a une observation à faire par rapport aux instrumens dont je viens de parler. La connoissance de leur étendue ne met pas un Compositeur en état de faire pour eux toutes sortes de morceaux. Aussi ne s'avise-t-on pas de faire des sonates ou des concertos pour l'un d'eux, à moins qu'on ne le connoisse plus particulièrement ; mais on se contente pour l'ordinaire de composer pour eux les espèces de symphonies qui se trouvent dans les pièces de musique vocale, des préludes, des ritournelles, des accompagnemens, des ouvertures, des airs à danser. Mais lors même qu'on ne veut composer pour ces instrumens que ces sortes de morceaux ; il faut consulter ceux qui en jouent, ou se renfermer dans certaines bornes, qui consistent à ne point faire monter un instrument à vent au-delà du son le plus haut qu'il a dans l'exemple, & à ne point faire démancher sur un instrument à cordes au milieu d'une batterie ni même au milieu d'un trait léger. L'*ut* désigné par un D dans l'exemple est la plus basse des notes pour lesquelles on démanche sur le violon. On fait quelquefois cette note sans démancher & en allongeant seulement le petit doigt, lorsque le chant n'est pas diatonique. Le *fa* marqué de la même lettre est la plus basse des notes pour lesquelles on démanche sur le violoncelle, & le *la* marqué de la même lettre est la plus basse de celles pour lesquelles on démanche sur la basse de viole.

## CHAPITRE XIX.

*De l'Imitation & de la Fugue.*

C'Est un plaisir pour les auditeurs que d'entendre dans une partie un trait de chant qu'ils ont entendu dans une autre , & de voir , pour ainsi dire , le même chant renaître successivement dans les différentes parties d'une pièce , tantôt sur le même degré ou à l'octave , & tantôt sur des degrés différens. L'imitation & la fugue leur procurent ce plaisir.

Un trait de chant qui reparoît fréquemment dans la suite d'une pièce , s'appelle dessein.

M. Rameau dans le L. 3 de son *Traité de l'Harmonie* Ch. 44, pag. 332 , dit en parlant de l'imitation , qu'elle n'a rien de particulier qui mérite attention. » Elle consiste seulement ( ce sont ses » termes ) à faire répéter à son gré , & dans » telle Partie que l'on veut , une certaine suite de » Chant , sans autre régularité.

» La *Fugue* , ajoute-t'il , de même que *'Imitation* , consiste en une certaine suite de Chant , que » l'on fait répéter à son gré , & dans telle Partie » que l'on veut , mais avec plus de circonspection , selon les Regles suivantes. »

Pour donner des idées netes de l'imitation , je crois qu'il faut distinguer deux sortes d'imitations , l'imitation irrégulière & l'imitation exacte.

L'*imitation irrégulière* est la répétition imparfaite d'un dessein , soit que cette répétition se fasse à l'unisson ou à l'octave , soit qu'elle se fasse sur

d'autres degrés ; soit qu'elle se trouve dans la même partie qui a annoncé le dessein , soit qu'elle se trouve dans une autre partie. Elle consiste dans un chant approchant de celui qu'on a entendu.

L'*Imitation exacte* est la répétition parfaite d'un dessein. Elle peut se trouver dans la même partie qui a annoncé le dessein. En ce cas elle n'est pas à l'unisson ni à l'octave. Ce n'est pas qu'une partie ne puisse recommencer sur les mêmes degrés ou à l'octave ce qu'elle a dit , mais je ne crois pas que cela doive s'appeller imitation. Elle peut se trouver dans une autre partie que celle qui la première a présenté le dessein. En ce cas elle peut se faire à l'unisson , ou à l'octave , ou sur d'autres degrés , pourvu qu'elle ne commence pas , comme je dirai que doit commencer la réplique d'une fugue. Car elle seroit alors une vraie réplique de fugue , ou une fausse réplique , c'est-à-dire , une réplique mal prise. *Voy. l'ex. 196.* Il présente trois desseins. Le premier commence avec l'air par la note A , & finit par la note B ; le second commence par la note E , & finit par la note F ; le troisième commence par la note G , & finit par la note H. Le premier est imité irrégulièrement & d'une manière renversée depuis la note C jusqu'à la note D ; il est encore imité en quelque manière depuis la note L jusqu'à la note M , & parfaitement depuis la note I jusqu'à la note K. Le second & le troisième qui le suit immédiatement , sont imités parfaitement depuis la note N jusqu'à la note O. L'exemple n'offre qu'une partie qui s'imité elle-même. Une partie peut en imiter une autre comme celle-ci s'imité , soit exactement soit imparfaitement , à une exception près que voici. Si un duo commençoit par le premier

dessein de l'exemple, annoncé d'abord par une partie seule, & que ce dessein se trouvât tout de suite répété par l'autre partie, comme il l'est dans l'exemple depuis la lettre I jusqu'à la lettre K; cette répétition ne seroit pas une bonne imitation, mais une mauvaise réplique de fugue.

J'ai dit que quand une partie répète sur le même degré ce qu'elle a dit, cela ne méritoit pas le nom d'imitation; & j'ai fait entendre que quand une partie répète sur le même degré ce qu'une autre a dit, c'étoit une imitation véritable. On a fait plusieurs duo à deux parties égales, où cette espèce d'imitation se trouve presque toujours depuis le commencement jusques vers la fin.

La *Fugue* est un trait de chant exécuté par une partie, & répété par une autre à la quarte ou à la quinte, suivant certaines règles.

Cette définition est un peu différente de la manière dont M. Rameau parle de la fugue. Il ne fait pas entendre que la répétition se fasse toujours à la quarte ou à la quinte. Il permet même par la neuvième de ses règles qu'elle se fasse à l'unisson ou à l'octave. Ainsi il appelle fugue cette sorte d'imitation qu'offrent les duo dont je viens de parler. Je ne sçais si le commun des Musiciens adopteroient son langage, & diroient que ces duo sont en fugue. Quoi qu'il en soit, on appellera, si l'on veut, fugue à l'unisson ou à l'octave ce que j'appelle seulement imitation. Cette sorte d'imitation ou fugue à l'unisson ou à l'octave ne demande aucune règle, & n'exige point cette circonspection, avec laquelle dans une fugue on fait répéter par une partie, un trait de chant qu'une autre partie vient de dire.

Il faut distinguer dans la fugue, le sujet ou chant

qu'on doit répéter, & la répétition que l'on en fait à la quarte ou à la quinte. Le *sujet* s'appelle particulièrement *fugue*, la répétition s'appelle réponse ou *réplique*. Ainsi le mot *fugue* signifie quelquefois ce que ma définition lui fait signifier, & il est alors opposé à *imitation*; quelquefois il signifie seulement le chant qu'on doit répéter, & il est alors opposé à *réplique*. Voici les règles qu'il faut observer tant par rapport au *sujet* que par rapport à la *réplique*.

1° Le *sujet* doit être au moins d'une demie mesure, & peut en contenir quatre ou même plus, suivant M. Rameau. Ceci demande explication. Un *sujet* qui ne seroit que de deux notes mériteroit tout au plus d'être appelé un commencement de *fugue*. Un *sujet* qui rempliroit quatre mesures à quatre tems, seroit bien long; & seroit certainement trop long, s'il en remplissoit davantage. Ainsi quand un *sujet* n'est que d'une demie mesure, il doit être composé de trois ou quatre notes pour le moins. Un *sujet* peut remplir quatre mesures à deux tems ou à trois tems, ou deux mesures à quatre tems. Il peut même excéder de quelque chose cette étendue. Mais il ne faut pas qu'il soit beaucoup plus long; car il est bon que l'Auditeur le puisse retenir à peu près, pour pouvoir lui comparer la *réplique*: c'est de cette comparaison que naît le plaisir que la *fugue* peut faire.

2° Le *sujet* peut commencer à tel tems de la mesure qu'on veut, & même pendant le cours d'un tems. Il doit naturellement finir au commencement d'une mesure, à moins que la mesure ne soit à quatre tems, auquel cas il peut finir sur le troisième tems aussi bien que sur le premier. Cette règle

n'est pas d'une étroite obligation. Il vaut mieux même la transgresser que l'observer dans certaines circonstances, par exemple, quand le sujet exprime ou pourroit exprimer des paroles qui finissent par une rime féminine.

3<sup>o</sup> Quand une pièce commence par une fugue, la réplique, comme le sujet, doit annoncer le mode principal. Il n'est pas nécessaire que le sujet d'une fugue qui se trouve au commencement d'une pièce, soit tout entier dans le mode principal de la pièce, c'est-à-dire, que toutes celles de ses notes qui forment harmonie appartiennent à ce mode; mais il faut que ce sujet annonce ce mode, soit par ses premières notes, soit par un repos bien marqué. Il en est de même de la réplique. *Voyez l'ex. 197* qui est en *D la re*. Les notes B, C, D, E du sujet qui forment harmonie, n'appartiendroient pas à ce mode, si on leur donnoit une bonne B. F. Car cette B. F. seroit la si  $\sharp$  mi, & la porteroit l'accord parfait mineur comme note censée tonique, si  $\sharp$  &  $\natural$  porteroient l'accord de septième comme dominantes simples. Mais ce mode est annoncé par l'intervalle de quinte que forment les deux premières notes. De même les notes H, K & L de la réplique ne sont pas de ce mode. Le 4 barré que porte la première de ces notes, fait voir qu'elles sont toutes trois du mode de *G re sol*. Mais l'intervalle de quarte que forment les deux premières notes de la réplique, annonce le mode de *D la re* pour principal.

4<sup>o</sup> L'on peut attendre que le sujet soit terminé pour commencer la réplique. C'est ce qu'on voit dans l'ex. 197, où le sujet finit à la note F qui précède le commencement de la réplique. On peut aussi faire commencer la réplique avant que le sujet

soit achevé. Voyez l'ex. 198, où le sujet finit à la cinquième mesure, & la réplique commence à la seconde.

5° Lorsque le début d'une pièce est une fugue, si le sujet commence par la note tonique, la réplique doit commencer par la dominante; (par ce mot j'entends toujours dans ce Chap. la dominante-tonique) s'il commence par la dominante, la réplique doit commencer par la note tonique; s'il commence par la médiane, elle doit commencer par la note sensible. Dans l'ex. 197, il commence par la tonique *re*, & la réplique par la dominante *la*. S'il avoit commencé par cette dominante, la réplique auroit commencé par cette tonique. Dans l'ex. 198, il commence par la médiane *mi*, & la réplique par *fi* note sensible.

6° Lorsqu'une pièce commence par une fugue, si le sujet finit par la note tonique, la réplique doit finir par la dominante; s'il finit par la dominante, la réplique doit finir par la note tonique; s'il finit par la médiane, elle doit être terminée par la note sensible; s'il finit par la note sensible, elle doit être terminée par la médiane. Dans l'ex. 197, la note *T* qui est tonique, finit la réplique, parce que la note *T* qui termine le sujet, est dominante. Dans l'ex. 198 la note *H* qui est note sensible, finit la réplique, parce que la note *H* qui termine le sujet est médiane.

7° Chacune des notes de la réplique doit répondre à une des notes du sujet. Dans le milieu de la réplique, la note tonique peut répondre à la soudominante & à la dominante, la sintonique peut répondre à la dominante & à la sudominante, la médiane peut répondre à la sudominante & à la note sensible, la soudominante peut répondre à la

note sensible & à la tonique, la dominante peut répondre à la tonique & à la suture, la sudominante peut répondre à la suture & à la médiane, la note sensible peut répondre à la médiane & à la suture. Quand je dis la tonique, la suture, la médiane &c; je n'entends pas seulement une vraie tonique, une vraie suture, une vraie médiane &c, mais une note qui seroit tonique, une note qui seroit suture, une note qui seroit médiane, si le mode principal subsistoit. Par exemple, la note B du sujet de l'ex. 197, suivant la meilleure basse qu'on pourroit lui donner seroit l'octave d'un *la* fondamental note censée tonique, & seroit par conséquent elle-même note censée tonique. Je l'appelle néanmoins ici dominante, parce qu'elle seroit effectivement dominante, si le mode de *D la re* qui est mode principal subsistoit, & si on donnoit à cette note pour B. F. *re* note tonique, ou *la* comme dominante. Ainsi je veux dire simplement que lorsque le mode principal d'un air qui commence par une fugue est celui de *D la re*, au milieu d'une réplique *re* répond à *sol* ou à *la*, *mi* répond à *la* ou à *si*, *fa* répond à *si* ou à *ut* ✕, *sol* répond à *ut* ✕ ou à *re*, *la* répond à *re* ou à *mi*, *si* répond à *mi* ou à *fa*, *ut* ✕ répond à *fa* ou à *sol*. On peut aisément appliquer ceci à tous les modes soit majeurs soit mineurs. Comparez dans l'ex. 197 &c, dans les suivans chaque note des répliques à celle à laquelle elle répond. Chaque note qui dans une réplique est marquée d'une lettre, répond à la note du sujet marquée de la même lettre.

3<sup>o</sup> Tout ceci suppose que les notes du sujet &c de la réplique sont telles qu'elles doivent être dans la gamme du mode principal. Elles peuvent néan-

moins n'être pas toutes telles dans le cours du sujet & de la réplique. Car on peut, soit dans le sujet, soit dans la réplique, faire de la soudominante une note sensible, afin que la note sensible lui réponde mieux ou qu'elle réponde mieux à la note sensible. On peut aussi substituer à la note sensible une note plus basse d'un demi-ton, parce que cette note répondra mieux à la soudominante ou que la soudominante lui répondra mieux. Voyez les ex. 199 & 200. Le 199 est en *D la re* majeur. Le sujet finit à la note C. La note B devrait être un *sol* naturel; j'en ai fait une note sensible, afin que la note B de la réplique qui est note sensible lui répondît mieux. La note A de la réplique est une note plus basse d'un demi-ton que la note sensible; c'est une soudominante qui répond à la note A du sujet qui est soudominante. L'ex. 200 est en *G re sol*. La note B de la réplique devrait être un *ut* naturel; j'en ai fait une note sensible, afin qu'elle répondît mieux à la note B du sujet. La note A du sujet est une note plus basse d'un demi-ton que la note sensible; c'est une soudominante à laquelle la note A de la réplique qui est soudominante répond parfaitement. Il y a dans l'ex. 197 qui est en *D la re*, au milieu de la réplique, un *ut* naturel marqué d'un H, qui répond à un *sol* marqué de la même lettre au milieu du sujet.

9° Le sujet & la réplique doivent avoir non-seulement le même nombre de notes, mais encore des notes de même valeur, de manière qu'une ronde réponde à une ronde, une blanche à une blanche, une noire à une noire, &c. C'est ce que vous voyez observé dans les exemples.

10° On n'est pas obligé de rendre les répliques entièrement conformes aux sujets quant aux inter-

valles que chaque note forme avec la suivante. Cela n'est pas même possible, sur tout dans les fugues qui se trouvent au commencement des pièces. C'est pourquoi en examinant les exemples, vous trouverez qu'un intervalle de quarte répond à un intervalle de quinte, qu'un intervalle de demi-ton répond à un intervalle d'un ton, qu'un intervalle de tierce répond à un intervalle de quarte & une autre fois à un intervalle de seconde. Ce qui s'oppose principalement à cette conformité, c'est l'inégalité de distance qu'on trouve entre la tonique & la dominante, quand après avoir pris la dominante au-dessus de la tonique, on la prend au-dessous. En *C sol ut*, si l'on prend *sol* au-dessus d'*ut*, il se trouve entre les deux notes un intervalle de quinte; si on le prend au-dessous, il ne se trouve entr'elles qu'un intervalle de quarte. Il arrive de-là que la réplique à un sujet diatonique n'est pas toute diatonique, que la réplique à un sujet qui n'est pas entièrement diatonique est diatonique entièrement, qu'un unisson répond à un intervalle, & un intervalle à un unisson.

## E X E M P L E S.

S U J E T S.		R É P L I Q U E S.
<i>Sol la si ut.</i>	en montant	<i>Ut mi fa sol.</i>
<i>Sol mi re ut.</i>	en descendant	<i>Ut si la sol.</i>
<i>Ut re mi fa sol.</i>	en montant	<i>Sol sol la si ut.</i>
<i>Ut ut si la sol.</i>	en descendant	<i>Sol fa mi re ut.</i>

1<sup>o</sup> Une réplique qui ne vaudroit rien au commencement d'une pièce, peut être fort bonne dans le cours d'un morceau. Je suppose qu'une fugue ou sujet commence par les deux intervalles de tierce *sol mi ut*; on peut y répliquer de trois manières,

par *ut si sol*, par *re si sol* & par *ut la fa*. Quand cette fugue fait le début d'un morceau; la première réplique est bonne, la deuxième & la troisième sont mauvaises; la deuxième, parce qu'elle commence par la suture, au lieu de commencer par la tonique suivant la cinquième règle; la troisième parce qu'elle annonce le mode de *F ut fa*, au lieu d'annoncer le mode de *C sol ut* que le sujet annonce, & qu'elle devrait annoncer comme le sujet suivant la troisième règle. Mais dans le cours d'un morceau elles pourroient être fort bonnes toutes trois. Des répliques mauvaises dans un début peuvent servir dans le cours d'un morceau à enchaîner agréablement un mode à un autre. La réplique *re si sol* peut servir à enchaîner le mode de *Gr sol* à celui de *C sol ut*, & la réplique *ut la fa* peut servir à enchaîner au même mode celui de *F ut fa*.

12<sup>o</sup> Quand on a fait entendre une fugue dans un mode, on peut la faire entendre encore en d'autres modes, & rien n'est plus aisé. Car il ne faut que transposer en ces modes le sujet & la réplique. C'est une beauté dans un morceau, qu'une fugue qui en fait le début reparoisse ainsi plusieurs fois dans la suite. Il ne faut pas néanmoins affecter de la présenter sans cesse, parce que le morceau rebutteroit bientôt par son uniformité. Il est bon par conséquent de délasser quelquefois l'Auditeur par quelques traits de chant, différens du dessein qui forme la fugue. Celui-ci reparoit avec plus de grâce, lorsqu'il revient après ces traits qui l'ont fait oublier pour un moment. Il est permis de même de ne pas achever le sujet & la réplique chaque fois qu'on les ramene. Le goût préfère souvent cette imperfection qui fait variété, à une réguli-

té qui est sans mérite parce qu'elle ne coûte rien. Voyez l'ex. 201. Il est en *A mi la* majeur & débute par une fugue. Le dessus présente le sujet, qui commence par la note A & finit par la note B ; la basse offre la réplique, qui commence & finit par les mêmes lettres. Le sujet reparoît dans la basse, il est d'abord dans le mode d'*A mi la* & passe à celui d'*E si mi* ; le dessus lui répond, & au lieu de commencer la réplique par *la sol* ✕ *mi*, il la commence par *si sol* ✕ *mi*. Cette réplique qui seroit mauvaise dans un début, est fort bonne en cet endroit, & sert à enchaîner au mode principal celui de la dominante, parce qu'elle n'est autre chose que le sujet transposé dans ce mode-ci. Le sujet & la réplique se trouvent transposés dans le mode de *F ut fa* ✕, le sujet depuis la note D jusqu'à la note E du dessus, la réplique depuis la note D jusqu'à la note E de la basse. Le sujet revient à la note F du dessus, & la réplique à la note qui dans la basse est marquée de la même lettre. Enfin on voit la fugue vers la fin de l'exemple, depuis les notes G jusqu'aux notes H du dessus & de la basse, telle qu'elle est au commencement depuis les notes A jusqu'aux notes B des deux parties. Il y a dans l'exemple plusieurs traits de chant qui le diversifient. La fugue reparoît quatre fois en tout ; deux fois exactement depuis les notes D jusqu'aux notes E, & depuis les notes G jusqu'aux notes H, deux fois inexactement, c'est-à-dire, commencée & point achevée.

13° Il est permis dans le cours & même dès le commencement d'un morceau, de donner à une partie un chant de plusieurs mesures, qu'elle exécute seule comme le sujet d'une fugue, & de faire repliquer une autre partie par un chant qui répon-

de seulement aux premières notes du chant qu'on vient de faire entendre: cela forme une fugue imparfaite. Comme on n'est pas obligé de faire des fugues; on n'est pas obligé non plus, lorsqu'on en fait, de les faire exactes. La seule chose qu'il faut observer, quand on ne veut faire qu'une fugue imparfaite & qu'elle forme le début d'un morceau, c'est de lui donner un commencement de réplique qui soit régulier, c'est-à-dire, conforme aux règles 3<sup>me</sup> & 5<sup>me</sup>.

14<sup>o</sup> On peut répéter par mouvement contraire le chant d'une fugue, c'est-à-dire, composer la réplique de manière qu'elle fasse en descendant ce que le sujet a fait en montant, & en montant ce qu'il a fait en descendant. On dit alors que la fugue est renversée. *Voyez l'ex. 202.*

Voilà les règles de la fugue, auxquelles je vais joindre quelques observations sur les fugues des chœurs.

Quand on veut faire entendre, soit au commencement soit au milieu d'un chœur, une fugue dans toutes les parties; une des parties doit offrir le sujet, une autre la réplique, une troisième la répétition du sujet, une quatrième la répétition de la réplique, & s'il y a cinq parties, celle qui commence la dernière doit répéter encore le sujet. Ce que j'appelle ici répétition du sujet, se fait sur les mêmes degrés ou à l'octave. Il en est de même de ce que j'appelle répétition de la réplique. *Voyez l'ex. 203.* Le dessus présente le sujet, que la taille & la basse-taille, répètent à l'octave; la haute-contre présente la réplique, qui est répétée à l'octave par la basse-contre.

On n'est pas obligé de faire entrer les parties

dans l'ordre que vous voyez dans l'exemple, c'est-à-dire, de faire entrer d'abord le dessus, ensuite la haute-contre, la taille, la basse-contre & la basse-taille. On peut commencer par telle partie qu'on veut, & faire entrer les autres dans l'ordre qu'on juge à propos.

On n'est pas non plus obligé d'attendre que le sujet soit fini pour faire commencer la réplique, ni d'attendre que la réplique soit finie pour faire répéter le sujet. Cela est bon quand le dessein est court comme celui de l'exemple. Mais quand le dessein est plus long, on peut faire commencer la réplique au milieu du sujet, la répétition du sujet au milieu de la réplique, & ainsi de suite; en un mot les parties peuvent entrer l'une après l'autre, comme la basse entre après le dessus dans l'ex.

201.

Il n'est pas nécessaire de mettre toujours le même espace de tems entre les entrées des parties. Dans l'ex. 203 il y a toujours deux mesures entre l'entrée d'une partie & celle de la partie suivante. Mais j'aurois pû, ayant fait entrer la haute-contre deux mesures après le dessus, faire entrer la taille quatre mesures après la haute-contre, la basse-contre deux mesures après la taille, & la basse-taille quatre mesures après la basse-contre. On voit que malgré cette inégalité de tems, il y auroit eu une symmétrie dans les entrées; parce que la basse-contre qui répète la réplique, seroit entrée deux mesures après la taille qui répète le sujet, comme la haute-contre qui présente la réplique, entre deux mesures après le dessus qui présente le sujet.

Dans un chœur à cinq parties au commencement duquel on veut faire entendre une fugue, on peut,  
après

après avoir fait entendre le sujet dans une partie, la réplique dans une autre, & la répétition du sujet dans une troisième, faire entrer ensemble les deux autres parties, soit en leur faisant répéter la réplique à l'unisson, soit en faisant répéter la réplique par l'une de ces deux parties & donnant à l'autre un chant différent. Ainsi dans l'ex. 203 j'aurois pû faire entrer la basse-taille avec la basse-contre, & dans ce cas leur faire répéter ensemble la réplique, puis les séparer, ou donner à la basse-taille un chant différent qui n'auroit eu aucune analogie avec la fugue, & qui auroit seulement formé harmonie avec le chant des autres parties.

Quand on veut faire reparoître une fugue dans la suite d'un chœur, il faut que chaque fois que le dessein revient, soit comme sujet, soit comme réplique, il se trouve sur les plus hauts degrés d'une partie, ou du moins que la partie dans laquelle il reparoit, ne puisse pas être obscurcie par les autres. Les rentrées trop basses sont inutiles, parce que l'Auditeur ne les apperçoit pas. Cette observation est très-importante. Un Musicien qui ne l'a point faite, est quelquefois fort surpris de ce qu'un chœur, qui sur le papier lui semble dessiné à merveille, ne fait à l'exécution que peu ou point d'effet.

On peut au milieu d'un chœur en fugue faire exécuter le dessein de la fugue par deux parties à l'unisson, c'est-à-dire, par la haute-contre & par la taille, ou par la taille & par la basse-taille, ou par la basse-taille & par la basse-contre réunies. C'est un bon moyen de faire entendre une rentrée de fugue, qui peut être sans cette réunion ne seroit pas apperçue, du moins de la plus grande partie des Auditeurs.

On fait quelquefois entendre ensemble plusieurs fugues dans un même morceau. Cela est assez fréquent dans les chœurs de musique latine : on dit alors qu'ils sont à deux ou trois desseins, suivant le nombre des fugues. Ces sortes de morceaux sont fort difficiles à faire : ce sont les chef-d'œuvres de l'art. Il faut que les fugues qu'on fait entendre en même-tems, soient chacune d'un goût bien différent de celui de l'autre ou des autres fugues, afin que l'Auditeur puisse les distinguer.

Quand on a commencé un chœur en fugue, il ne faut pas se piquer de le continuer toujours de même jusqu'à la fin, c'est-à-dire, de faire réparaître sans cesse la fugue ou ses fugues dans le mode principal & dans les modes qu'on peut lui enchaîner. J'ai dit Chap. XVII. Art. III. au sujet des chœurs en fugues, ce que le goût prescrit pour en bannir l'uniformité qui les rendroit ennuyeux.

Il faut remarquer au sujet de ces chœurs, qu'il arrive souvent qu'après avoir fait entrer quelques-unes des parties, on s'apperçoit qu'on ne peut faire entrer les autres qu'en donnant à une partie déjà entrée un chant plat, tel que celui qu'on donne aux parties mitoyennes dans les chœurs syllabiques. Si ces parties déjà entrées étoient des parties mitoyennes, cette insipidité de chant ne seroit pas un mal. Car on n'est pas obligé en composant un chœur en fugue de donner toujours un beau chant à toutes les parties. Mais si le dessus étoit une de ces parties entrées, ce seroit pour lui un défaut que de manquer de chant pendant un certain nombre de mesures. Je dis pendant un certain nombre de mesures. Car dans les chœurs latins en fugue faits par les plus habiles Maîtres, le chant du des-

Il souffre quelquefois à l'occasion du travail des autres parties. Mais cela dure peu & se tolère dans ce genre de musique. Il n'en est pas de même des chœurs françois: qu'ils soient simples ou travaillés, le dessus doit toujours avoir un beau chant. L'obligation de donner toujours un beau chant à cette partie dans les chœurs françois, fait qu'il y en a peu où toutes les parties présentent exactement un dessein de fugue, & que quand on veut les faire en fugue, on se borne pour l'ordinaire à ne mettre exactement les sujets & les répliques, que dans le dessus & dans la basse.

Il y a cette différence entre la musique latine & la musique françoise, qu'on veut du travail dans la première, ce qui fait excuser un chant moins beau que celui qu'on auroit exigé si le travail n'avoit point gêné l'Auteur; au lieu que dans la musique françoise on veut que le mécanisme de l'art soit entièrement asservi au goût: le travail y paroît insupportable, lorsqu'on s'aperçoit qu'il nuit au chant, qui fait le principal mérite de ce genre de composition.

*F I N.*

---

*A V I S.*

B. F. signifie Basse fondamentale, B. C. Basse continue, P. S. Partie supérieure.

X (ij).



# T A B L E

## D E S

### M A T I E R E S.

---

#### A

**A**CCOMPAGNEMENS. Comment il faut les faire, page 271 & *sui*v. 290 & *sui*v.

**ACCORD.** Ce que c'est, 1, 58. Origine des accords, 64 & *sui*v. Accord parfait majeur rendu par les corps sonores, 64 & *sui*v. Accord parfait mineur indiqué par un effet de la résonnance des corps sonores, 71 & *sui*v. Division des accords en accords complets & accords incomplets, 58, 59. Accords incomplets formés de deux notes, 59 & *sui*v. Accords directs, accords renversés, 77, 78. Accords consonans, 195, 196. Accords dissonans, 196 & *sui*v. Observations importantes sur les accords, 213 & *sui*v. Manière de les bien employer, 229 & *sui*v.

#### B

**BASSE FONDAMENTALE**, 2, 3, 4. Sa définition, 79. Elle est la source de la mélodie & de l'harmonie, 80. Ses mouvemens dans un même mode, 79 & *sui*v. Ses mouvemens dans les changemens de mode, 137 & *sui*v. Ses mouvemens, quand il n'y a point de modes, 149 & *sui*v. On peut la faire de différentes manières sous un même chant, 182 & *sui*v. Quelle est la meilleure manière de la faire, 183, 184.

**BASSE CONTINUE.** Sa définition, 236. Ses règles par rapport à l'harmonie, 237 & *sui*v. Ses règles par rapport à la mélodie, 260 & *sui*v.

BASSE CONTRAINTE, 262, 263.

BASSE DE VIOLE, 306.

BASSON, 305, 306.

## C

CADENCE en Musique. Ce que c'est, 185. Quatre différentes espèces de cadence, 186, 187. Cadence rompue après une dominante simple, 159.

CENSÉE TONIQUE. Notes censées toniques, 160 & *suiv.*

CHANT. Le chant & la mélodie sont la même chose, 1. Détail de ce qui concerne la mélodie ou le chant, 5 & *suiv.* Analogie entre le chant & le discours, 39, 40. Il y a deux espèces de chant, le simple & le figuré, 188. Quels sont les plus beaux chants, 232.

CHŒURS, 293 & *suiv.* Petits chœurs, leurs différentes espèces, 293, 294. Grands chœurs, 294 & *suiv.* chœurs simples, 295, 296. Chœurs travaillés, 296 & *suiv.* Observations sur les fugues des chœurs, 319 & *suiv.*

CHIFFRES. Ceux de la B. F. 88, 89. Ceux de la B. C. 217 & *suiv.*

CHROMATIQUE, 32. Sa définition, 168. Chromatique en descendant, 169, 170, 171. Chromatique en montant, 171. Le chromatique offre pour l'ordinaire des changemens fréquens de mode, 172, 173. Quelquefois il n'en offre pas, 173, 174.

CHROMATIQUE ENHARMONIQUE, 181.

CLAVECIN. Son étendue, 306, 307. Deux manières de l'accorder, 128 & *suiv.*

CLEFS de Musique. Distance où sont entr'elles les notes qui sont sur les lignes sur lesquelles ces clefs sont posées, 301.

COMMA. Ses différentes espèces, 11.

CONCERTOS. Quelle est la meilleure manière de les faire, 291, 292.

CONSONANCE. Il y a dans un même mode des notes qui forment des consonances qui ne sont pas parfaitement justes, 111, 112.

CONTREPOINT. Ce que c'est, 188.

CORPS SONORE. Il rend en même-tems plusieurs sons, 64, 65. Comment il produit cet effet, 65 & *suiv.*

Effet de la résonance d'un corps sonore sur des corps sonores voisins, 71, 72, 73. Le corps sonore en général est la source de toute harmonie, 76.

## D

- DIGRÉS.** Leur division en diatoniques & en chromatiques, 14.
- DEMI-TON** Sa division en majeur & en mineur, 11, 12, 13.
- DIATONIQUE.** Genre diatonique, 32, 167.
- DIATONIQUE ENHARMONIQUE**, 180, 181.
- DISSONANCE.** Elle est l'altération de l'accord parfait. Comment se fait cette altération, 87. Utilité de la dissonance, 88. Division des dissonances en majeures & en mineures. La découverte de la B. F. auroit dû faire rejeter cette division, 197, 198.
- DOMINANTE.** La dominante-tonique est une des notes fondamentales du mode, 80, 81. Son accord, 88. Dominante simple d'un mode, origine de cette dominante, 89, 90. Suites de dominantes, leur origine, 92. Leur pratique, 150, 151, 152. Elles ne sont d'aucun mode, 152, 153, 154. A quelles notes elles peuvent aboutir, 154, 155. Comment elles peuvent commencer, 155. Note portant septième sans être dominante, 156. Une dominante devient quelquefois soudominante, 159.
- DOUBLE-EMPLOI** de la dissonance de la soudominante, 90, 91.
- DOUBLER** les notes d'un accord. Règles sur ce sujet, 214, 215.
- DVO.** Ses différentes espèces & leurs règles, 275, 276, 277.

## E

- ÉCHELLE.** Celle des Grecs & sa division en deux tétracordes, 84, 85, 113. Les Grecs en sont-ils les inventeurs, 85, 86. L'échelle diatonique d'un mode commencée & terminée par la tonique, n'est point un chant bien naturel, 87. B. F. de cette échelle, 91, 92. On ne peut faire l'échelle diatonique d'un mode en descendant, qu'en la commençant par la soudominante,

## DES MATIERES. 317

- 97 98. Echelles diatoniques des modes de *C sol ut* de *G re sol* & de *D la re* majeurs & mineurs avec le rapport des intervalles, 106 & *suiv.*  
ENHARMONIQUE, 33. Sa définition, sa pratique & son effet, 176 & *suiv.*

### F

FAUSSE-QUINTE portée par la note sensible. Sa pratique, 243 & *suiv.* Il y a des notes qui sans être sensibles portent la fausse-quinse, 245. Fausse-quinse regardée comme quinse juste, sa pratique, 248, 249.

FLUTE ALLEMANDE, 304.

FUGUE. Sa définition, 310. Ses règles, 311 & *suiv.* Observations sur les fugues des chœurs, 319 & *suiv.*

### G

GAMME. Voyez ECHELLE.

GRECS. Voyez ECHELLE.

### H

HARMONIE, 1, 2, 3, 4, 56 & *suiv.* Elle exprime bien certaines passions, 231. Quelle est l'harmonie la plus belle, 233. Notes qui doivent former harmonie, 188 & *suiv.*

HARMONIQUES. Sons harmoniques, 64 & *suiv.*

### I

IMITATION, 308, 309, 310. Imitation de la nature par la Musique, 229 & *suiv.*

INSTRUMENS musicaux, 304 & *suiv.*

INTERVALLES musicaux, 9 & *suiv.* Leurs rapports, 99 & *suiv.* 124, 125.

### L

LIAISON. Ce que c'est que la liaison dans l'harmonie, 94

## M

**MÉDIANTE**, 19. L'inégalité d'intervalle qui se trouve entre la médiate & la tonique, produit deux modulations la majeure & la mineure, 16.

**MÉLODIE**. Voyez CHANT.

**MODE** Différentes manières dont on a employé ce terme, 6. Définition du mode en général, 8. Nombre de tons & de demi-tons qui se trouvent entre la note principale & chacune des autres notes d'un mode, 13, 14, 15. Mode principal 22 & suiv. Moyens de le reconnoître 43 & suiv. Modes enchainés au mode principal, 26 & suiv. Moyens de les reconnoître 50 & suiv. Nombre des modes, 7, 21. Diverses manières de les terminer, 34 & suiv. Suites de tons qui n'appartiennent à aucun mode, 41, 42, 149 & suiv.

**MODULATION**. Différentes significations de ce mot, 7, 8. modulation majeure, 18. Modulation mineure, 19, 20. Changemens de la modulation d'un mode principal, 33, 34. Changement de la modulation du mode de sa dominante, 34.

## N

**NATURE**. Imitation de la nature, 229 & suiv.

**NEUVIÈME**. Comment l'accord de neuvième est formé, 199, 200. Comment la neuvième se prépare & se sauve, 208, 209, 210, 252, 253.

## O

**OCTAVE**. Sa pratique, 237, 238, 239.

**ONZIÈME**. Comment l'accord de onzième est formé, 199. Comment la onzième se prépare & se sauve, 208, 209, 210, 252.

**ORGUE**. Point d'orgue, 258, 259.

## P

- PARTIES** supérieures, 266 & *suiv.* Parties principales, 270, 271. Parties accessoires. Elles sont de deux espèces. Comment il faut les faire, 271 & *suiv.*
- PHRASES** musicales, 35 & *suiv.*
- PITHAGORE.** Son comma, 11, 129 & 130.
- PROGRESSIONS.** 114 & *suiv.*

## Q

- QUART DE TON** enharmonique, 11, 13, 178, 179.
- QUARTE.** Sa pratique, 240, 241, 277, 279, 280, 285.
- QUARTE ET QUINTE.** Accord de quarte & quinte, 202, 203.
- QUATRE.** Pièces à quatre & à plus de parties. Leurs règles, 282 & *suiv.*
- QUATUOR,** 292, 293.
- QUINQUE,** 292, 293.
- QUINTE.** Sa pratique, 239, 240, 280, 281, 285.
- QUINTE SUPERFLU,** 199. Sa pratique, 253, 254, 255.

## R

- RAPPORTS** des intervalles musicaux, 9 & *suiv.* 99 & *suiv.* 124, 125.
- RENVERSEMENT** des accords, 77, 78, 79.
- REPLIQUE** d'une fugue, 311 & *suiv.*
- REPOS** en musique, 35 & *suiv.*

## S

- SECONDE.** Sa pratique, 249, 250, 251, 252, 257, 258, 286, 287. Division de la seconde en majeure & mineure, 59, 60.
- SECONDE SUPERFLU,** 60. Sa pratique, 255, 256.
- SENSIBLE.** Note sensible employée dans la B. F. 96. Sa marche, 244, 245, 246.
- SEPTIÈME.** Comment se forme son accord complet. Cet accord est le premier des accords dissonans & celui dont viennent tous les autres, 87. Sa pratique, 93, 94, 242, 243, 257, 258, 286, 287. Trois espèces

- d'accords complets de septième, 196, 197, 198.  
**SEPTIÈME SUPERFLUE**, 199, 200. Accord de septième superflue avec la sixte mineure, 199, 200, 210.  
**SEPTIÈME DIMINUÉE**. Origine de son accord, 96. Sa pratique, 255, 256.  
**SIXTE**. Ses deux espèces, 61. Sa pratique, 241, 242, 277, 278, 279, 289.  
**SIXTE. SUPERFLUE**, ou italienne, 227, 228.  
**SON**. Sa nature. D'où vient la hauteur d'un son, d'où vient sa force, 65, 66. Sons harmoniques, 64 & *suiv.*  
**SUDDOMINANTE**, 15. Son accord, 88, 89. Double emploi de sa dissonance, 90, 91.  
**SUBSTITUTION**. Accords par substitution, 96, 210, 211, 212.  
**SUDDOMINANTE**, 15. Elle est tantôt plus haut & tantôt plus bas dans les tons mineurs, 19, 20.  
**SUJET** d'une fugue. Ses regles, 310 & *suiv.*  
**SUPPOSITION**. Accords par supposition, 199 & *suiv.*  
**SUSPENSION**. Accords par suspension, 200 & *suiv.* Comment on peut discerner quand les accords de neuvième & de onzième sont pratiqués par suspension, 202. Un accord consonant peut être pratiqué par suspension & altérer l'harmonie, 205, 206. On se dispense quelquefois de sauver les dissonances par suspension, 256, 257.  
**SUTONIQUE**, 15.

## T

- TEMPÉRAMENT** en musique, ce que c'est. Son défaut & sa nécessité, 126, 127. Il n'est pas le même sur tous les instrumens, 128. Tempérament du clavecin, 128 & *suiv.* Comment la voix s'ajuste au tempérament des instrumens, 135, 136.  
**TEMPS** des mesures distingués en bons & mauvais, 257.  
**TÉTACORDES** conjoints & tétacordes disjoints, 84, 85, 86.  
**TIERCE**, 16. Ses deux espèces, 17. Sa pratique, 241, 242, 277, 278, 279.  
**TON**. Différentes significations de ce mot, 8, 9. Ton pris pour intervalle. Sa définition & sa division en deux espèces, 9. Laquelle de ces deux espèces est formée par

## DES MATIERES. 331

- Punion du demi-ton mineur avec le demi-ton majeur, 174, 175, 176.
- TONIQUE. Note tonique, 14. Distances qui se doivent trouver entre la note tonique & les autres notes d'un mode, 15. Son accord, 88.
- TRIO. Ses règles, 278 & *suiv.* Ses différentes espèces, 281.
- TRITON formé par la note sensible. Sa pratique, 247, 248. Trois autres espèces de tritons. Leur pratique, 248, 249.

### V

- UNISSON Pratique de l'unisson, 237, 238, 283.
- VIOLE. Basse de viole, 306.
- VIOLON. Son étendue, 304, 305. Manière de l'accorder, 127, 128.
- VIOLONCELLE, 306.
- Voix. Les différentes espèces de voix & leur étendue, 301, 302, 303. Une voix juste ne chante pas toujours juste, 121, 122. Comment la voix s'ajuste au tempérament des instrumens. 135 & 136.

*Fin de la Table des Matières.*

---

### ERRATA.

- Pag. 80, lig. 25, à une de ses notes, *lis.* à certaines de ses notes.
- Pag. 91, lig. 28 Par ce moyen, *lis.* Par le moyen. Pag. 178, lig. 1, quoique trois ces, *lis.* quoique ces trois. Pag. 192 lig. 18, lui former, *lis.* lui faire former. Pag. 245, lig. 9 & 10. devenir, la quinte de la quinte, *retranchez ces mots,* de la quinte. Pag. 292 lig. 21, il est souhaiter *lis.* il est à souhaiter. Pag. 303 lig. 15, ont celles., *lis.* ont celle.

---

## A P P R O B A T I O N .

**J**'Ai lû par ordre de Monseigneur le Vice-Chancelier, *L'EXPOSITION DE LA THEORIE ET DE LA PRATIQUE DE LA MUSIQUE*, seconde Edition, & il m'a paru qu'on devoit en permettre l'impression. A Paris, ce 3 Février 1764.

BARTHELEMY.

---

## P R I V I L È G E D U R O I .

**L** OUIS, PAR LA GRACE DE DIEU, ROI DE FRANCE ET DE NAVARRE: A nos Amés & féaux Conseillers, les Gens tenans nos Cours de Parlement, Maîtres des Requêtes ordinaires de notre Hôtel, Grand Conseil, Prévôt de Paris, Baillifs, Sénéchaux, leurs Lieutenans Civils, & autres nos Justiciers qu'il appartiendra, SALUT. Nous amé le Sieur DE BETHIZY, Nous a fait exposer qu'il désireroit faire réimprimer & donner au Public un Livre de sa composition, qui a pour titre *Exposition de la Théorie & de la Pratique de la Musique*. S'il nous plaisoit lui accorder nos Lettres de Privilège pour ce nécessaires. A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Exposant, Nous lui avons permis & permettons par ces Présentes de faire réimprimer ledit Livre autant de fois que bon lui semblera, & de le faire vendre & débiter par tout notre Royaume pendant le terme de dix années consécutives à compter du jour de la date des présen-

tes: Faisons défenses à tous Imprimeurs, Libraires & autres personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'en introduire de réimpression étrangère dans aucun lieu de notre obéissance; comme aussi de réimprimer ou faire réimprimer, vendre, faire vendre, débiter ni contrefaire ledit Livre, ni d'en faire aucun extrait, sous quelque prétexte que ce puisse être, sans la permission expresse & par écrit dudit Exposant ou de ceux qui auront droit de lui, à peine de confiscation des exemplaires contrefaits, de trois mille livres d'amende contre chacun des contrevenans, dont un tiers à Nous, un tiers à l'Hôtel-Dieu de Paris, & l'autre tiers audit Exposant ou à celui qui aura droit de lui, & de tous dépens, dommages & intérêts: A la charge que ces Présentes seront enregistrées tout au long sur le Registre de la Communauté des Imprimeurs & Libraires de Paris, dans trois mois de la date d'icelles; que la réimpression dudit Livre sera faite dans notre Royaume & non ailleurs, en bon papier & beaux caractères, conformément à la feuille imprimée attachée pour modèle sous le contre-scel des Présentes; que l'Impetrant se conformera en tout aux Réglemens de la Librairie, & notamment à celui du 10 Avril 1725; qu'avant de l'exposer en vente, l'imprimé qui aura servi de copie à la réimpression dudit Livre, sera remis dans le même état où l'Approbation y aura été donnée, ès mains de notre très-cher & féal Chevalier Chancelier de France, le Sieur DE LAMOIGNON, & qu'il en fera ensuiteremis deux Exemplaires dans notre Bibliothèque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, un dans celle dudit Sieur DE LAMOIGNON, & un

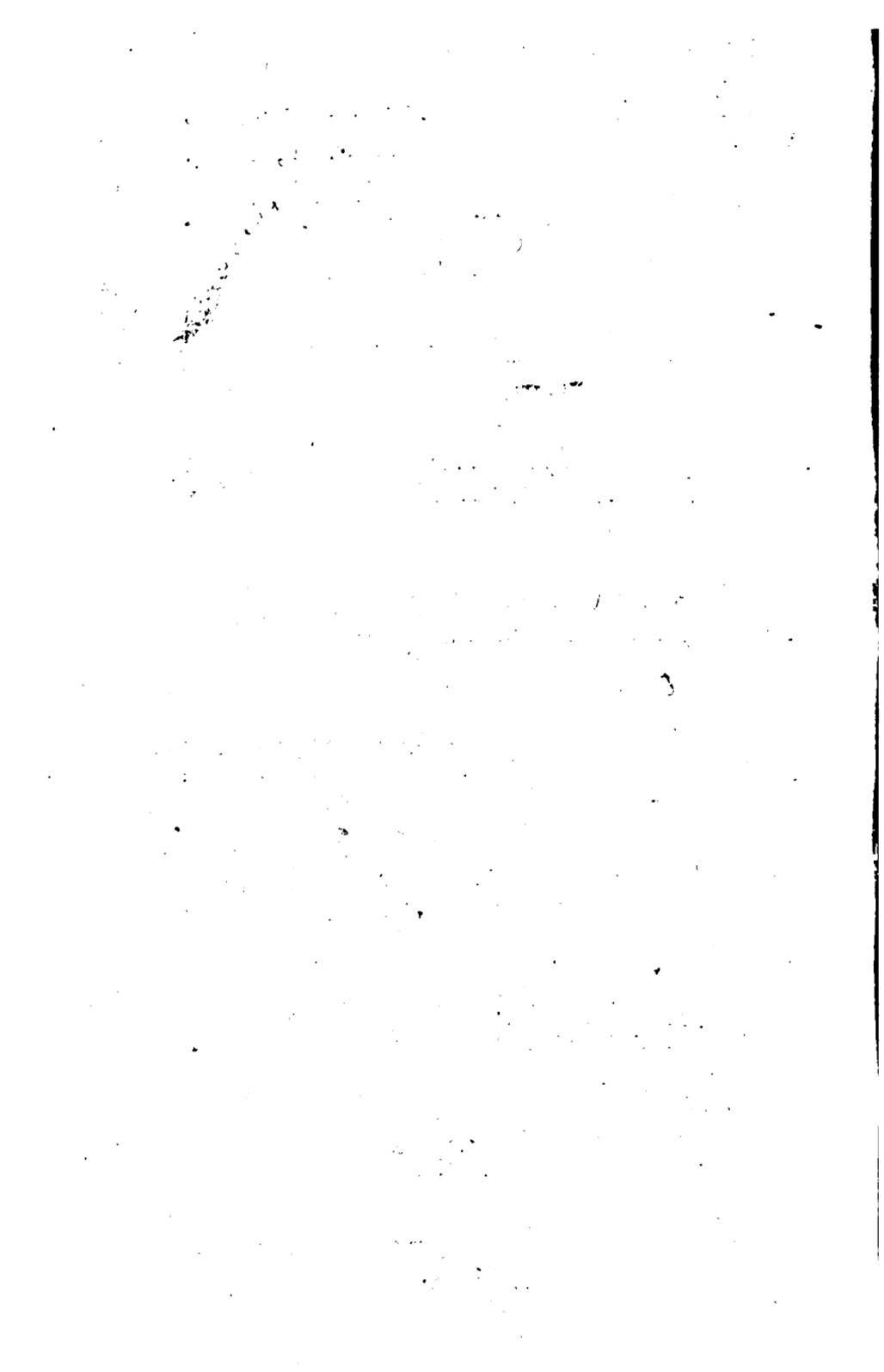
dans celle de notre très-cher & féal Chevalier Vice-Chancelier & Garde des Sceaux de France, le Sieur DE MAUPEOU, le tout à peine de nullité des Présentes; du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Exposant & ses ayans caufés, pleinement & paisiblement, sans souffrir qu'il leur soit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons que la copie des Présentes, qui sera imprimée tout au long au commencement ou à la fin dudit Livre, soit tenue pour dûment signifiée, & qu'aux copies collationnées par l'un de nos amés & féaux Conseillers Secrétaires, foi soit ajoutée comme à l'original. Commandons au premier notre Huissier ou Sergent sur ce requis de faire pour l'exécution d'icelles tous actes requis & nécessaires, sans demander autre permission & nonobstant clameur de Haro, Charte Normande, & Lettres à ce contraire. Car tel est notre plaisir. DONNÉ à Paris, le quatorzième jour du mois de Mars, l'an de grace mil sept cens soixante-quatre, & de notre Regne le quarante-neuvième. Par le Roi en son Conseil.

## LE BEGUE.

*Registré sur le Registre XVI. de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, N° 147, fol. 91. conformément au Règlement de 1723, qui fait défenses art. 41 à toutes personnes de quelques qualités & conditions qu'elles soient, autres que les Libraires & Imprimeurs, de vendre, débiter, faire afficher aucuns livres pour les vendre en leurs noms, soit qu'ils s'en disent les Auteurs ou autrement, & à la charge de fournir à la*

*fusdite Chambre, neuf Exemplaires prescrits par  
l'art. 108 du même Règlement. A Paris, ce 24  
Mars 1764.*

R. ESTIENNE, Adjoint.



# PREMIERE PARTIE

*Tonique. Soutonique. Médiane. Soudominante.*

I

*Ton. Ton. Demiton maj. Ton. Dominante. Sudominante. Sensible. Octave.*

*Tonique. Soutonique. Médiane. Soudominante.*

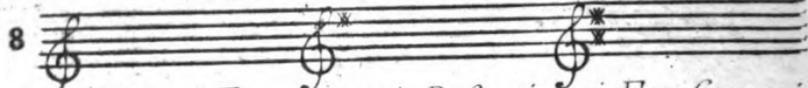
2

*Ton. Demiton maj. Ton. Ton. Dominante. Sudominante. Sensible. Octave.*

*Ton. Ton. Demiton maj.*

10 11 12      12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

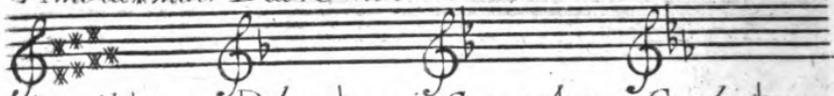
2 C solut majeur. G resol maj. D la re maj.  
 A mi la mineur. E si mi min. B fa si min.



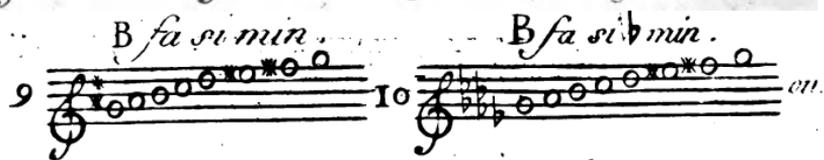
8 A mi la maj. E si mi maj. B fa si maj. Fut fa\* maj.  
 Fut fa\* min. C solut\* min. G re sol\* min. D la re\* min.



C solut\* maj. Fut fa maj. B fa si b maj. E si mi b maj.  
 A mi la\* min. D la re min. G re sol\* min. C solut\* min.



A mi la b maj. D la re b maj. G re sol b maj. C solut b maj.  
 Fut fa min. B fa si b min. E si mi b min. A mi la b min.



Fêtes de l'Été 3 entrée.  
 Grave croquée.



L. M. C. 12

13

14

15 C sol ut. C sol ut. D la re.

D la re. A mi la. A mi la. Motet de M Ber- nier 1<sup>er</sup> Vol. Cougruac

17 C sol ut. C sol ut.

D la re. D la re. A mi la. A mi la.

Amours des Dieux. 18<sup>3e</sup> entrée Scène v. Gre sol.

## Prologue d'Armide. C solut.

19

*Que dans le temple de mémoire.*

*Que dans le temple de mémoire.*

20

21

22

23

24

24

25

26

27

27

28

28

29

A. B. C. 30

A. B. C. D. 31

32

33

34

35

36

A. B. 37

# SECONDE PARTIE.

I

Ut. —————

Harmoniques. Fa. A. B. C. D. I 2 3

L. a b A B C D E F 1 2 3 4 5

Son fondamental.

Detailed description: This system shows the first harmonic series. The upper staff is labeled 'Harmoniques' and contains notes for the 2nd, 3rd, 4th, and 5th harmonics. Above the staff are symbols for the 5th and 4th harmonics. The lower staff is labeled 'Son fondamental' and contains the fundamental note. To the right, two scales are shown: one for the upper staff with notes Fa, A, B, C, D and fingerings 1, 2, 3; another for the lower staff with notes L, a, b, A, B, C, D, E, F and fingerings 1, 2, 3, 4, 5.

2

3

4

5

Detailed description: This system shows the next four notes of the harmonic series in the lower staff, labeled 2, 3, 4, and 5. Each note is accompanied by a symbol above it representing its harmonic relationship to the fundamental.

6

Detailed description: This system shows a sequence of notes in the lower staff, labeled 6. The notes are connected by lines, and there are symbols above and below the staff indicating harmonic relationships.

7

8

Detailed description: This system shows two systems of musical notation, labeled 7 and 8. Each system consists of an upper staff and a lower staff, with notes and symbols indicating harmonic relationships.

9

10

Detailed description: This system shows two systems of musical notation, labeled 9 and 10. Each system consists of an upper staff and a lower staff, with notes and symbols indicating harmonic relationships.

I1

*Tonique. Dominante. Soudominante.*

I2

*Basse continue*

*Basse fondamentale*

I3

*B.F.*

I4

*B.F.*

I5

*B.F.*

I6

*B.F.*

17

A.  
B.C.  
B.F.

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 17. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a fermata over the final note, marked with a triangle 'A.'. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with a fermata over the final note, marked with a triangle 'A.'. The bottom staff is in bass clef and contains a piano accompaniment line with a series of chords, each marked with a '7' (dominant seventh chord). The key signature has one flat (B-flat).

18

A.  
B.C.  
B.F.

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 18. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a fermata over the final note, marked with a triangle 'A.'. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with a fermata over the final note, marked with a triangle 'A.'. The bottom staff is in bass clef and contains a piano accompaniment line with a series of chords, each marked with a '7'. The key signature has one flat (B-flat).

19

A.  
B.C.  
B.F.

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 19. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a fermata over the final note, marked with a triangle 'A.'. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with a fermata over the final note, marked with a triangle 'A.'. The bottom staff is in bass clef and contains a piano accompaniment line with a series of chords, each marked with a '7'. The key signature has one flat (B-flat).

20

B.F.

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 20. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a fermata over the final note. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with a fermata over the final note. The bottom staff is in bass clef and contains a piano accompaniment line with a series of chords. The key signature has one flat (B-flat).

21

B.F.

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 21. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a fermata over the final note. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with a fermata over the final note. The bottom staff is in bass clef and contains a piano accompaniment line with a series of chords, each marked with an asterisk '\*'. The key signature has one flat (B-flat).

22

B.F.

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 22. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a fermata over the final note. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with a fermata over the final note. The bottom staff is in bass clef and contains a piano accompaniment line with a series of chords, each marked with an asterisk '\*'. The key signature has one flat (B-flat).

23

B.F.

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 23. It consists of three staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a fermata over the final note. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with a fermata over the final note. The bottom staff is in bass clef and contains a piano accompaniment line with a series of chords, each marked with an asterisk '\*'. The key signature has one flat (B-flat).

24

*Tonique. Dominante. Soudominante.*

Detailed description: This block contains measure 24. It features a treble clef staff with a melody of quarter notes and a bass clef staff with a figured bass line. The bass line includes figures 7, 5, and 6. The text below the staff identifies the chords as 'Tonique', 'Dominante', and 'Soudominante'.

25

B.C.

3.F.

Detailed description: This block contains measures 25 and 26. Measure 25 is a B.C. section with a treble staff showing a sequence of chords and a bass staff with a figured bass line. Measure 26 is a 3.F. section with a treble staff melody and a bass staff with a figured bass line. The bass line for measure 26 includes figures 7, 5, 7, and 7.

27

B.F.

Detailed description: This block contains measure 27. It features a bass clef staff with a long, continuous figured bass line. The bass line includes figures 7, 7, 7, 7, 7, 7, 7, and 7. The text 'B.F.' is written below the staff.

28

B.F.

B.F.

Detailed description: This block contains measures 28 and 29. Measure 28 is a B.F. section with a treble staff melody and a bass staff with a figured bass line. Measure 29 is also a B.F. section with a treble staff melody and a bass staff with a figured bass line. The bass line for measure 29 includes figures 5, 5, 7, and 7.

30

B.F.

B.F.

A B C

Detailed description: This block contains measures 30 and 31. Measure 30 is a B.F. section with a treble staff melody and a bass staff with a figured bass line. Measure 31 is also a B.F. section with a treble staff melody and a bass staff with a figured bass line. The bass line for measure 31 includes chord letters A, B, and C, along with figures 7 and 7.

10

16 20 16 24 18 27 20  $\frac{1}{4}$       24 32 26  $\frac{2}{3}$  35  $\frac{5}{2}$  23  $\frac{19}{27}$

32. 33.

34.

8 9 10 10  $\frac{2}{3}$  12 A. 13  $\frac{1}{2}$  B. 15 16

B. C.

7 7 7

B. F.

35. 36.

10  $\frac{2}{3}$  12 13  $\frac{1}{3}$  15 16      10  $\frac{2}{3}$  12 13  $\frac{1}{3}$  15 16

B. C.

7 7 7      6 7 7

B. F.

37. 38.

*Quintes faibles. Quintes moins faibles.*

*Quintes fortes.* 39.

40

B. C.

B. F.

41

B. C.

B. F.

42

B. C.

B. F.

43

B. C.

B. F.

44

B. C.

B. F.

ou à la place  
des quatre  
dernières  
mesures.

45

B. C.

B. F.

A

B.

46

B. C.

B. F.

47 48

B.C.  
B.F.  
B.C.  
B.F.

49 50

B.C.  
B.F.  
B.C.  
B.F.

7 7 7 7 A B. 7 C. 7

51

B.C.

B.F.

6 5 7  
b \*

7 7 7 7 \*6  
\* \*

52

B.C.

A. 7 \* A. 7 6 7 A. A. 6  
\* \*

B.F. \* \*

53 54

B.C.

B.C.

B.F. \*

7 7 7  
\* \*

55

56

B. C.

B. C.

7 \* A. b7. 6 7

5 \*

B. F.

B. F.

7 7

7 7 7 B. 7 7 7

6 5 7

57

B. C.

B. C.

7 \* C. b5 \*

7 7

7 7 b5 \* \*

B. F.

B. F.

58 59

B.C.

B.C.

B.F.

B.F.

60 61

B.C.

B.C.

B.F.

B.F.

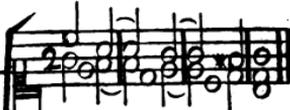
62 63

B.C.

B.C.

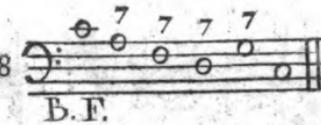
B.F.

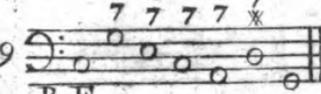
B.F.

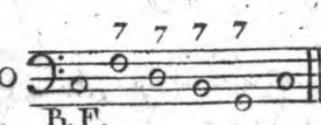
64  65   
 B. F.

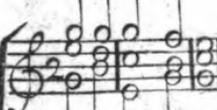
 66   
 B. C. B. F.

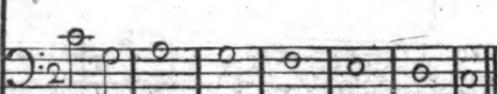
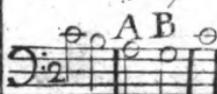
  
 B. F.

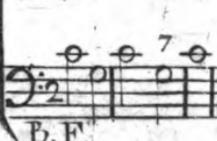
67  68   
 B. F.

 69   
 B. C. B. F.

 70   
 B. E. B. F.

71  72   
 B. C.

   
 B. C.

   
 B. F. B. F.

7 7 7 7 7 7 7 7 7 7  
 A B C D E F G

73 74

7 7 7  
A B C

B. C.

7 7 7 7  
A B C D

B. C.

7 7 7 7

B. F.

7

B. F.

*Accords complets.*

75 76

7 7 7

B. F.

*Dissonance. Consonance.*

*Trio. lent.*

7 - 5 7 - 6

B. C. A. B

7

B. F.

77 78

7 7

B. C. *et F!*

2 2

B. C.

7 7

B. F.

79

B. C.

B. F.

80

*Vivement.* +

B. C.

B. F.

81

*Lent.*

B. C.

B. F.

82

B. C.

B. F.

83

B. C.

B. F.

84

B. C.

B. F.





*E si mi b* *Gre sol b*  
*mineur.* *mineur.*

96

B. C.

B. F.

97

B. C.

B. F.

98

B. C.

B. F.

99

B. C.

B. F.

100

B. C.

B. F.

*Cadence parfaite. Cadence imparfaite. Cadence rompue. Cadence interrompue.*

IOO

B. F. et C

IOI

B. C.

B. C.

B. F.

IO2

B. C.

B. F.

Ballet de Pigealion  
Scene 2.

IO3

B. C.

B. F.

104 *Gayement*

6 6 7  
5 4 \*

6 7  
5 \*

B. C.

B. F.

105 106

B. C.

B. E.

107 *Gravement.*

ABCD

AB.

B. C.

B. F.

EF GH

Gai +

CDEF

B.C.

7 7 7 7

6 7 7 7

5 \*

B.F.

Gracieux A B C D E F

IO9

B.C.

B.F.

G H IK LM NO P Q RS

+

7 7 7 7 7 7 7

II 0

AB CD EF GH

*Gai*

B. C.

B. F.

IK LM

III

*Gracieux*

B. C.

B. F.

II 2

A. B. C. +

II 3

*Tres grave.*

B. C.

B. F.

First system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with various notes and accidentals, including a sharp sign and a plus sign. The bass staff contains a bass line with notes and rests.

Second system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff is marked with 'II 4' and 'II 5' and contains a melodic line with an 'A' chord label. The bass staff contains a bass line with figured bass notation (7, 7, 7, 7, 7, 7) and chord labels 'B.C.' and 'B.F.'.

*Accord parfait majeur*

*Accord de sixte, Accord de sixte quarte, Accord parfait mineur, Accord de sixte, Accord de sixte quarte*

Third system of musical notation, consisting of three staves. The top staff shows chord progressions with chord symbols '8' and '6'. The middle and bottom staves show figured bass notation for the chords: 6 4, 6 4, 6 4, 6 4.

Accord de *de fausse de sixte* *Mêmes accords*  
*septieme, quinte, sensible de triton, que les precedens*

II 6

Musical notation for II 6. It consists of four staves: Treble clef, Bass clef, BC (Bass Clef), and BF (Bass Clef). The Treble staff shows four chords with notes G, B, D, F, G, B, D, F. The Bass staff shows notes G, B, D, F, G, B, D, F. The BC staff shows notes G, B, D, F, G, B, D, F. The BF staff shows notes G, B, D, F, G, B, D, F. Fingerings are indicated by numbers 7, 5, 6, 4, 7, 5, 6, 4. Some notes in the BC and BF staves have an asterisk (\*).

Accord de *de grande sixte de petite de*  
*septieme, ou de sixte quinte sixte seconde*

II 7

Musical notation for II 7. It consists of four staves: Treble clef, Bass clef, BC (Bass Clef), and BF (Bass Clef). The Treble staff shows four chords with notes G, B, D, F, G, B, D, F. The Bass staff shows notes G, B, D, F, G, B, D, F. The BC staff shows notes G, B, D, F, G, B, D, F. The BF staff shows notes G, B, D, F, G, B, D, F. Fingerings are indicated by numbers 7, 6, 5, 4, 7, 6, 5, 4.

Accords nommés  
*comme les precedens*

Musical notation for II 8. It consists of four staves: Treble clef, Bass clef, BC (Bass Clef), and BF (Bass Clef). The Treble staff shows four chords with notes G, B, D, F, G, B, D, F. The Bass staff shows notes G, B, D, F, G, B, D, F. The BC staff shows notes G, B, D, F, G, B, D, F. The BF staff shows notes G, B, D, F, G, B, D, F. Fingerings are indicated by numbers 7, 6, 5, 4, 2, 7, 7, 7, 7.

II 8

Musical notation for II 9. It consists of four staves: Treble clef, Bass clef, BC (Bass Clef), and BF (Bass Clef). The Treble staff shows four chords with notes G, B, D, F, G, B, D, F. The Bass staff shows notes G, B, D, F, G, B, D, F. The BC staff shows notes G, B, D, F, G, B, D, F. The BF staff shows notes G, B, D, F, G, B, D, F. Fingerings are indicated by numbers 7, 6, 5, 4, 2, 7, 7, 7, 7.

II 9

Accord de  
*neuvieme*

Musical notation for II 9. It consists of four staves: Treble clef, Bass clef, BC (Bass Clef), and BF (Bass Clef). The Treble staff shows four chords with notes G, B, D, F, G, B, D, F. The Bass staff shows notes G, B, D, F, G, B, D, F. The BC staff shows notes G, B, D, F, G, B, D, F. The BF staff shows notes G, B, D, F, G, B, D, F. Fingerings are indicated by numbers 9, 7.

de on-  
zieme

de 7<sup>e</sup> super<sup>f</sup>  
avec lab<sup>e</sup> min

Sup

Susp

BF

BF

I24

I25

BC

BF

I26

BC

BF

I27

BC

BF

128

3 6 3  
3 7 3

BC

7

BF

129

4 7 4 6 9 6 9 6

4 7 \*5 6 9 5 \* 4

BC

7 7 7 7 7 7

BF

*Accord de fausse quinte avec detriton avec de 2<sup>e</sup> 7<sup>e</sup> diminuée. la 6<sup>e</sup> sensible. la 3<sup>e</sup> min. superf.*

130

7 5 4 2

BC

7 7 7 7

BF

131

5 6 4 6 \* 4 3 6 7 5 4 6 7

5 6 3 6 \* 4 3 6 7 5 3 6 2 \*

BC

7 7 \* 7 7 7 7 7 7

BF

6 7 5 4 2 6 5 7 5 7 5 9 3 5 7

I 32

*Accompagnement.*

*Chant.*

4 9 6 6 4 7  
\* 5 7 7 6 6 5 4 5 \*

B C.

I 33

4 7 5 6

B C.

B F

I 34

5 4 6 3 4 6 6 6 7 6 \*

B C.

B F.

135 *Gracioso.* B. C. D +

B C.

136 A B C 137 A

A

138 B + A B

A B

139 A B C 140 A

*Gracioso*

A

141 A 142 A B

A B

I43

*Grave*

A B C D E

A B C D E 5 7 4 7

I44

A

A

I45

A B

BC A B 5 7

I46

*Modere*

A B

A B 2 5 4 3 6 4 7 6

C D E

6 3 4 5 6 7 5 7 6 4 3 7 3 6 7 6 4 3

F G

6 7 6 7 6 4 4 6 6 6 5 6 4 6 5 7

147 *Gracioso.*

6 5 - 7 4 7 3 7 3 7 7

7 7 2 7 7 - 7 6 9 5 4 6 - 5 7

148

6 7 7 4 3 7 6 5 3 7

149

5 5 6 - 5 - 7 4 7

7 3 7 7 7 7 7 7

150

3 5 7 A 6 6 6 4 5 6 7

BC

BF

151

BC

BF

152

BC

BF

152

BC

BF

153

A 4 B 3

BC

BF

154

*Tendrem!*

BC

BF

A *w* B C

D E + A  
 155 *Gracieux.*

156 A + 157 A  
*Lent* *Trompète.*

158

*Gai*

BC

BF

159

BC

BF

160

BC

BF

161

2 7 2 - 2 - 2 2 - 2 2 4 2 6

BC

7 7 7 7 7 7 7 7

BF

162

5 - 5 5 5 - 5 - 5 - 5 5

5 4 5 5 5 5 5 5

BC

7 7 7 7 7 7 7 7

BF

163

BC

BF

A

B

W

C

2 5 2 5 6 6 5 2 6 - 5

7 7 7 7 b7 7 7 7

I64 I65

First system of musical notation for measures I64 and I65. It consists of three staves: a treble staff with a melodic line, a middle staff with a bass line, and a bottom staff with a bass line. The treble staff contains notes with stems and beams, and some notes are marked with 'w'. The middle staff contains notes with stems and beams, and some notes are marked with '4'. The bottom staff contains notes with stems and beams, and some notes are marked with '7' and 'x'. Below the bottom staff, the letters 'BC' and 'BF' are written.

Second system of musical notation for measures I64 and I65. It consists of three staves: a treble staff with a melodic line, a middle staff with a bass line, and a bottom staff with a bass line. The treble staff contains notes with stems and beams, and some notes are marked with 'w'. The middle staff contains notes with stems and beams, and some notes are marked with '7' and 'x'. The bottom staff contains notes with stems and beams, and some notes are marked with '7' and 'x'. Below the bottom staff, the letters 'BC' and 'BF' are written.

Third system of musical notation for measures I64 and I65. It consists of three staves: a treble staff with a melodic line, a middle staff with a bass line, and a bottom staff with a bass line. The treble staff contains notes with stems and beams, and some notes are marked with 'A'. The middle staff contains notes with stems and beams, and some notes are marked with '3', '4', '6', '5', and '5'. The bottom staff contains notes with stems and beams, and some notes are marked with '7' and 'x'. Below the bottom staff, the letters 'A', 'B', and 'C' are written.

Fourth system of musical notation for measures I64 and I65. It consists of three staves: a treble staff with a melodic line, a middle staff with a bass line, and a bottom staff with a bass line. The treble staff contains notes with stems and beams, and some notes are marked with 'B' and 'C'. The middle staff contains notes with stems and beams, and some notes are marked with '4', '7', '9', '6', '7', '3', '7', '3', '7', and '7'. The bottom staff contains notes with stems and beams, and some notes are marked with '7', '7', '7', '7', '7', and '7'. Below the bottom staff, the letters 'B' and 'C' are written.

Musical notation system 1, featuring a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The system includes a bass clef staff with figured bass notation. A chord symbol 'B' is positioned above the treble staff. The bass staff contains figures: 6 7 5 \*, 6 9 5 \*, 7 7 \*, 7 7 \*.

Musical notation system 2, featuring a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The system includes a bass clef staff with figured bass notation. A chord symbol 'E' is positioned above the treble staff. The bass staff contains figures: 6 7 7 \*, 6 9 7, 3 7 \*, 7 7 \*, 7, 7 7.

Musical notation system 3, featuring a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The system includes a bass clef staff with figured bass notation. Chord symbols 'F' and 'G' are positioned above the treble staff. The bass staff contains figures: 6 4, 7 9, 7 5 7, 7 7 7.



9 I 2 3 4 5 6 7 8

168

BC

BF

9 A. B +

169

BC

BF

170 171 +

BC

BF

I72

4 7 6 7 4 6 2 5 4 6 2 7 7 6 6 7  
 7 3 \* 4 7 4 6 2 5 4 6 2 7 \* 5 4 \*

B C

7 7 7 7 7 7 7 7 6 7  
 7 7 \* 7 \* 7 7 \* 7 7 \* 5 \*

B F

I73

6 7 4 7 7 4 7 7 4 7  
 7 3 \* 7 3 \* 7 3 \*

7 7 7 7 7 7 7 7 7  
 7 7 \* 7 7 \* 7 7 \*

I74

4 7 6 7 4 6 2 5 4 6 2 7 7 6 6 7  
 7 3 \* 4 7 4 6 2 5 4 6 2 7 \* 5 4 \*

B C

7 7 7 7 7 7 7 7 6 7  
 7 7 \* 7 \* 7 7 \* 7 7 \* 5 \*

B F

46

*Point d'orgue sur la dominante tonique*

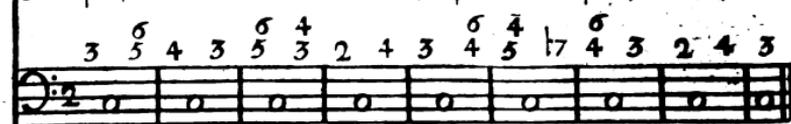
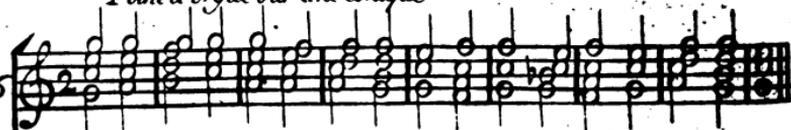
175



B C

*BF Point d'orgue sur une tonique*

176

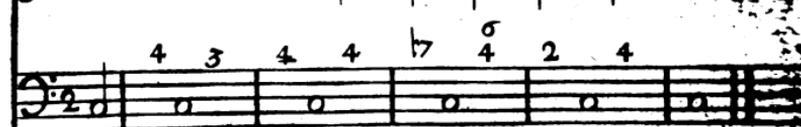
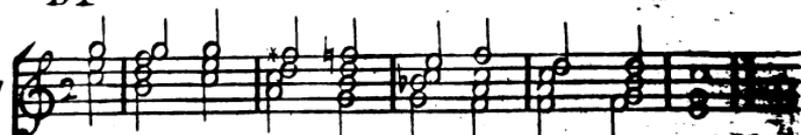


B C



B F

177



B C



B F

178

Musical score for measure 178, featuring a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes a bass line with a double bar line at the end, and a lower section with a bass clef staff and a grand staff with a bass clef staff below it. The lower section contains various musical notations including notes, rests, and fingerings.

179

Musical score for measure 179, featuring a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes a bass line with a double bar line at the end, and a lower section with a bass clef staff and a grand staff with a bass clef staff below it. The lower section contains various musical notations including notes, rests, and fingerings.

Musical score for measure 179, featuring a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes a bass line with a double bar line at the end, and a lower section with a bass clef staff and a grand staff with a bass clef staff below it. The lower section contains various musical notations including notes, rests, and fingerings.

3

5 6 5 3 5 7 6 6 5 3 5 7 4 6 5 5 5 3 7 6

4

5 7 7 7 7 3 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7 7

5

3 4 7 3 7 4 3 7 4 3 7 4 3 7 3 7 5 3 5 7 6 6 6 5

First system of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 6/8 time signature. It contains a sequence of chords and notes. The bottom staff is a bass clef with a corresponding sequence of notes. Between the staves, there is a line of guitar tablature with numbers 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1, 0 and symbols like \* and x. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation. The top staff continues the treble clef melody. The bottom staff continues the bass clef melody. The tablature line includes numbers 9, 7, 9, 7, 9, 5, 7, 4, 7, 3, 2, 1, 0 and symbols like \* and x. The system concludes with a double bar line.

Third system of musical notation. The top staff features a *Susp* (suspension) marking over a chord. The bottom staff continues the bass clef melody. The tablature line includes numbers 7, 4, 7, 5, 7, 4, 7, 9, 7, 9, 5, 5, 3, 4, 7, 4, 7, 5 and symbols like \* and x. The system concludes with a double bar line.

Sup Sup I

6 4 6 4  
5 7 3 4  
5 3 5 3  
7 7 7 7

2

5 4 3 4  
5 5 5 5  
7 7 7 7

3

5 4 5 5  
5 5 5 5  
7 7 7 7

System 1: Treble clef, key signature of two flats (Bb, Eb). The staff contains a sequence of chords and notes. Below the staff, a series of numbers indicates fingerings: 7 6 7 6 5 4 5 6 4 6 4 6 6 5 4 6 4 7 6.

System 2: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of chords and notes. Below the staff, a series of numbers indicates fingerings: 7 6 6 3 7 5 4 4 4 3 4 5 3 6 4 7 6 4 7 3 4.

System 3: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains a sequence of chords and notes. Below the staff, a series of numbers indicates fingerings: 7 6 7 6 4 7 6 3 4 5 7 6 4 7 5 7 6 6 6 4 5 3 4 5.

Handwritten musical score for the first system. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music consists of a melodic line with a '6' marking above the final measure and a guitar-style bass line with various chordal figures. The notation includes notes, rests, and a 'W' at the end of the system.

Handwritten musical score for the second system. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music consists of a melodic line with a '7' marking above the first measure and a guitar-style bass line with various chordal figures. The notation includes notes, rests, and a 'W' at the end of the system.

Handwritten musical score for the third system. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music consists of a melodic line with 'Susp' markings above the final two measures and a guitar-style bass line with various chordal figures. The notation includes notes, rests, and a 'W' at the end of the system.

180 181

Musical notation for measures 180 and 181, top two staves. Measure 180 features a treble clef, a 3/4 time signature, and a melodic line with a slur and a 'w' above it. Measure 181 continues the melody with a 'w' above it. The bottom staff shows a bass clef and a 3/4 time signature, with notes corresponding to the upper staves.

Musical notation for measures 180-181, bottom two staves. The top staff continues the melodic line. The bottom staff features a bass clef, a 3/4 time signature, and includes fingerings (5, 4, 6, 5, 4, 5, 7) and a 'w' above the notes.

Musical notation for measures 180-181, top staff. This staff includes dynamic markings 'A' and 'B' above the notes, and a 'w' above the final notes.

Musical notation for measures 180-181, middle staff. This staff includes dynamic markings 'A' and 'B' above the notes, and a 'w' above the final notes.

Musical notation for measures 180-181, bottom staff. This staff includes fingerings (5, 6, 5, 5, 7) and a 'w' above the notes.

182 183

A

Basson.

2 5 4 3 7 A 5 6 6 4 5 7

184

A B

A B

6 4 4 3 5 6 9 5 A B 5

6 5 6 2

185 186

A B

A B

6 6 6 3 6 4 6 7

I87

I88

I89

I90

I90

56

D E F G H I

191

*Dessus.*

*Haut contre.* *ou.* *A*

*Taille.*

*Basse.*

192

*Basse taille.*

*Basse.*



197

Gai. ABCDEFGHIK LMNOPQR ST

Sujet.

Réplique. \*BCDE

FGHIK LMNOPQR ST

198

Gai. ABC DEFG H

Sujet.

Réplique. ABC DEFG H

199

Gai. A+ B C

Sujet.

Réplique A B C

200

Gai. A B C

Sujet.

Réplique A B C

Gracioso

201

Sujet

Réplique

Grave Réplique

202

Sujet

Sujet Réplique

6 8

9 5 7

6 7 6 5

Dessus

Haute contre

Taille

Basse taille

Basse contre