



H. BARON

Music and Books.

138 CHATSWORTH ROAD,
LONDON, N.W.2, ENGLAND

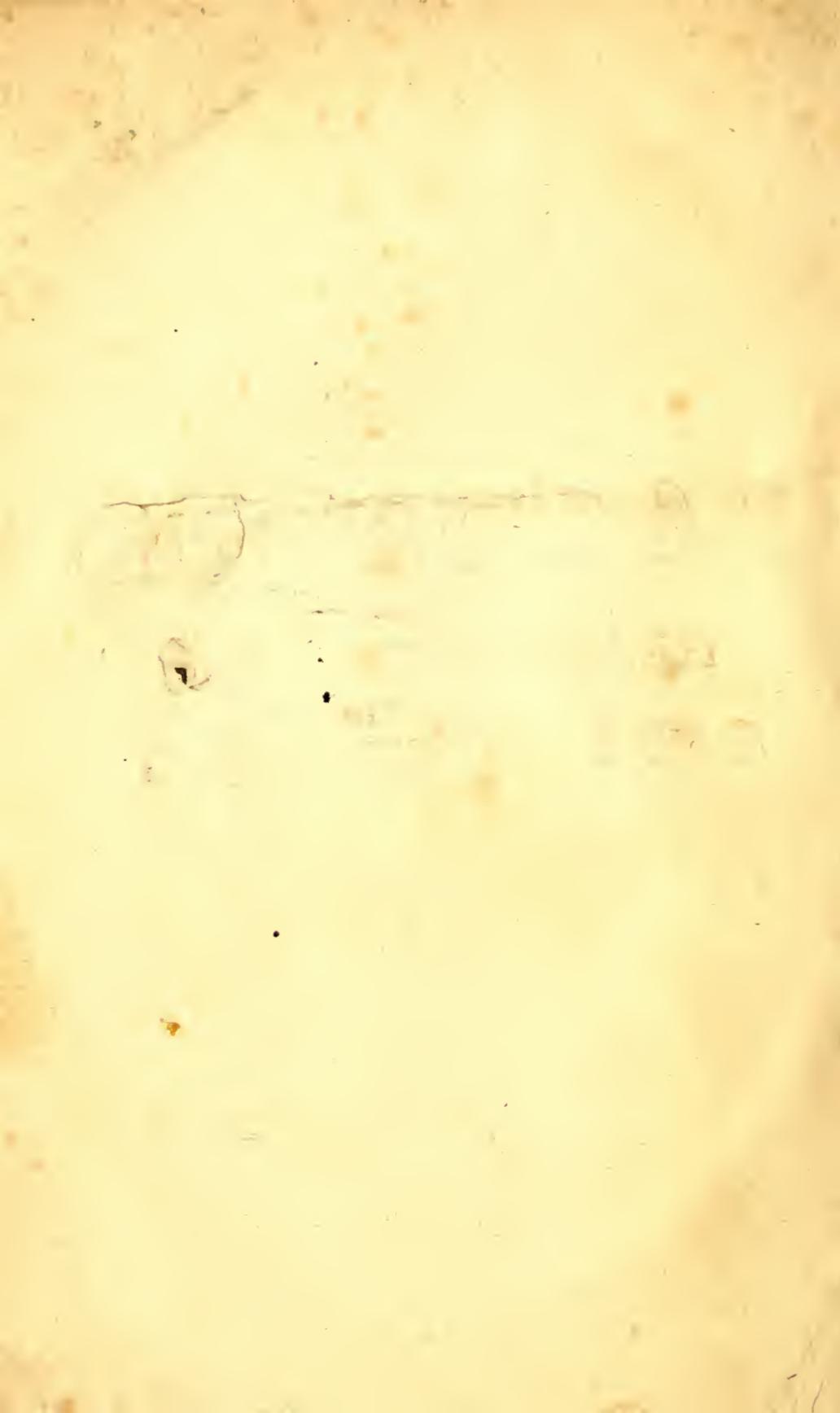
CHOQUEL



LA MUSIQUE

RENDUE SENSIBLE

PAR LA MÉCANIQUE.



LA MUSIQUE

RENDUE SENSIBLE

PAR LA MÉCHANIQUE,

OU

NOUVEAU SYSTEME pour apprendre
facilement la Musique soi-même.

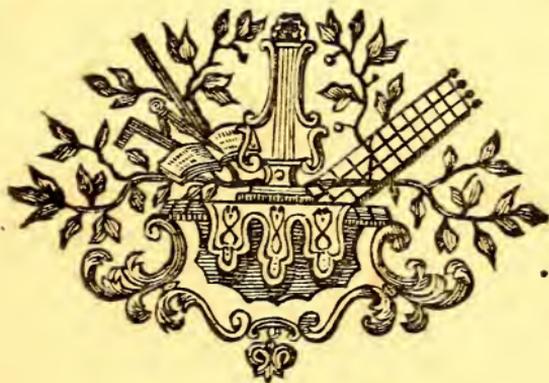
OUVRAGE UTILE ET CURIEUX.

NOUVELLE ÉDITION.

Omne tulit punctum.

Hor. Art. Poët.

Prix, 3 liv. broché.



A PARIS.

Chez CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roi pour la
Musique, & Noteur de la Chapelle de Sa Majesté,
rue S. Jean-de-Beauvais, à Sainte Cécile.
Et aux Adresses ordinaires de Musique.

M. DCC. LXII.

Avec Approbation & Privilège du Roi.



Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
University of North Carolina at Chapel Hill



A MONSIEUR,
MONSIEUR LE MARQUIS
DE MARIGNY,

Conseiller du Roi en ses Conseils, Commandeur des
Ordres de Sa Majesté, Directeur & Ordonnateur
Général de ses Bâtimens, Jardins, Arts, Académies
& Manufactures Royales.



MONSIEUR,

*Tout ce qui concerne les Beaux-Arts,
ne peut être rendu public sous des auspices*

plus favorables que les vôtres : La Place
brillante que vous tenez à la Cour, & que
vous remplissez avec tant de discernement,
vous met à même de juger mieux que tout
autre du mérite d'un Ouvrage tel que celui-ci ;
& l'on peut se flatter de l'accueil du Public
quand on a votre suffrage : Permettez,
MONSIEUR, que je me décoïre de
celui que vous avez eu la bonté d'accorder
à ce fruit de mon imagination ; & que je
me dise avec respect,

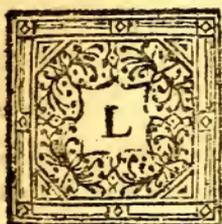
MONSIEUR,

Votre très-humble & très-
obéissant Serviteur,
CHOQUEL.



AVERTISSEMENT

SUR CETTE SECONDE EDITION.



A premiere édition de cet Ouvrage ayant été si bien reçue du Public qu'elle a été épuisée en moins de six mois, j'ai crû devoir en donner une seconde, où j'ai corrigé des fautes essentielles dont je n'étois que la *cause seconde*.

La premiere concerne la rectification des semi-tons du Monochorde que je donne pour se former à l'intonnation, car les proportions de ces mêmes semi-tons se trouvoient fautives en partie, & voici ce qui m'avoit trompé sur ce point.

Ayant imaginé d'employer le Monochorde pour apprendre à solfier, (sans pourtant que j'en eusse jamais vû de réel,) je cherchai sur la corde la division des tons capitaux de la premiere Octave, qui sont, *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut*; ce que je n'eus pas de peine à trouver; mais ayant été

question ensuite de placer les semi-tons intermédiaires, je les plaçai précisément au milieu de chaque ton capital, m'étant fondé sur ce que le *dièse* faisant hausser d'un demi ton, le ton de la note inférieure, & le *Bémol* faisant baisser d'un autre demi-ton celui de la note supérieure, ces deux demi-tons devoient se confondre & se rencontrer par conséquent dans le milieu des deux tons capitaux, ce qui satisfait assez l'oreille.

Mon ouvrage dans cet état, le Sieur Ballard à qui je le remis pour l'imprimer, me dit quelques jours après, que le Sr *Loulié* avoit donné jadis des *Elémens de Musique* où il avoit parlé du *Monochorde*.

Je fus curieux de voir cet ouvrage, & en ayant eu un exemplaire avec assez de peine, j'y trouvai, 1°. que cet Auteur ne parloit du *Monochorde* que pour faire sentir la différence d'un ton bas à un ton haut, (ce qui ne nuisoit aucunement à mon idée sur l'emploi du *Monochorde*.) 2°. Que les proportions des tons capitaux de son *Monochorde* étoient égales à celles que j'avois trouvé naturellement; mais ayant reconnu que celles des semi-tons intermédiaires étoient différentes, je crus devoir adopter ces dernières, sans autre examen, ébloui que je fus par les calculs extrêmement recherchés qu'il avoit fallu faire, & n'ayant pas présumé qu'après la peine qu'il falloit que cet Auteur eût essuyée, (ou tout autre avant lui) les proportions ne fussent pas justes.

Je les inférai donc dans mon Ouvrage telles que les avoit donné le Sr Loulié en 1696, & je les fis graver en conséquence dans la figure qui représente le Monochorde, ou l'instrument de la façon que j'entendois qu'il fût fait pour se former à l'intonnation.

Mon Ouvrage ayant été approuvé dans cet état par Messieurs de l'Académie Royale des Sciences, je le fis imprimer & débiter pour mon compte; mais des personnes de distinction m'ayant prié de faire graver *en grand* l'échelle des tons & demi-tons du Monochorde pour en faire cet instrument, en leur sauvant par conséquent la peine de rechercher au compas toutes les divisions dont quelques-unes étoient assez vétilleuses; je la fis graver sur la longueur de trente pouces d'un fillet à l'autre, & le Graveur n'ayant pû l'exécuter qu'en deux pièces, la première fut à peine achevée que je voulus en faire l'essai; j'en fis tirer une épreuve, je l'appliquai avec beaucoup de soin sur une planche, & ayant préludé sur divers *Tons* ou *Modes*, pour vérifier si les semi-tons étoient justes, je ne trouvai pas qu'ils satisfissent l'oreille aussi bien que ceux que j'avois abandonné.

Je cherchai dès-lors à m'éclaircir sur les proportions de ces semi-tons, je parcourus exactement tous les Auteurs qui parloient du Monochorde, tels que le Pere Kirker dans sa *Musurgie*, le Pere Mersenne, dans son *Harmonie Universelle*; Vossius, dans son exposition de *quatuor artib. liberalibus*; Zarlino,

Auteur Italien, en trois Volumes *in-fol.* & divers autres Traités de Musique soigneusement conservés dans la Bibliothèque du Roi ; je parcourus aussi le *Traité de l'Harmonie* du Sr Rameau, *in-4^o.* & celui de la *Viole*, *in-8^o.* du Sr *Rouffseau* ; mais n'ayant rien trouvé de précis sur ce point, je m'attachai à chercher moi-même ces proportions sur le Monochorde, m'étant flatté de les découvrir sur le fondement que la Nature nous ayant donné les proportions des tons capitaux, il falloit nécessairement qu'elle nous eût aussi donné celles des semi-tons intermédiaires.

Mes peines ne furent pas vaines en effet, & à force de réflexions & de recherches sur l'état du Monochorde, & sur le demi-ton de la première Octave, (qui est du *Si* à l'*Ut*, de la seconde), je parvins à découvrir les véritables proportions que je cherchois, aussi verra-t-on, par les détails de mes opérations, que les semi-tons sont de la dernière justesse.

Je partis du principe ou point de fait incontestable & général que toute corde tendue au point de rendre un son susceptible d'être entendu distinctement, donne l'octave à l'unisson de sa basse en la divisant en deux parties parfaitement égales par un chevalet mobile, étant évident en effet que cette corde ainsi partagée en deux parties égales doit rendre le même son de chaque côté, c'est-à-dire en la pinçant à la droite & à la gauche.

Il est de fait par conséquent que la première

A V E R T I S S E M E N T. 5

Octave du Monochorde emporte la juste moitié de la corde ; & de-là par conséquent que la seconde Octave doit prendre la juste moitié du restant de la même corde , c'est-à-dire le quart du total , à commencer au milieu juste de la même longueur , & par la même regle de proportion encore , la troisième Octave doit prendre aussi la moitié du quart restant de cette corde , c'est-à-dire la huitième partie du total , à commencer à la fin de la seconde Octave , c'est-à-dire au bout du troisième quart de la corde.

Je traçai par conséquent ces trois Octaves de suite sur la planche destinée à mes recherches ayant marqué les sept tons capitaux , *Ut* , *Re* , *Mi* , *Fa* , *Sol* , *La* , *Si* , par des lignes pleines , suivant les proportions généralement connues & qui sont insérées dans mon Livre , page 49 & suivantes , ayant diminué de moitié les tons de la seconde Octave , & d'une autre moitié encore ceux de la troisième Octave.

Cherchant ensuite les semi-tons intermédiaires je trouvai que la distance du *Si* première Octave , à l'*Ut* de la seconde rapportée au compas au-dessus de cet *Ut* , donnoit l'*Ut* Dièse bien juste , ce que je reconnus en préludant en *D-la-re* ; j'y traçai par conséquent une ligne ponctuée , & j'y écrivis *Ut* Dièse du côté de l'*Ut* naturel , & le *Bé-mol* du côté du *Re* simple ; car tous les Auteurs que j'ai cités ci-dessus convenant que la partie qui reste au-dessus du semi-ton majeur doit former le semi-ton mineur du

ton supérieur , il est évident que la partie qui reste entre l'*Ut Dièse* , & le *Re* naturel, doit former le *Re Bémol* ; ce qui devient général pour tous les semi-tons mineurs.

Je pinçai ensuite la corde au *Re* de la seconde Octave , & l'ayant pincée également de l'autre côté sans déranger le Chevalet, je trouvai qu'elle donnoit le *Si Bémol* très-juste. Je pris par conséquent au compas la distance de l'*Ut* seconde Octave au *Re* supérieur immédiat , & l'ayant rapportée au-dessus du dernier *Ut* seconde Octave , en rétrogradant au-dessous du *Si* naturel de la première Octave , j'y traçai une ligne ponctuée , & j'écrivis *Si Bémol* du côté du *Si* naturel , & *La Dièse* du côté du *La* inférieur. Je vérifiai tout de suite le semi-ton en préludant en *D-la-re* & en *G-re-sol* , tierce mineure , & je trouvai que le semi-ton satisfaisoit pleinement mon oreille.

Je pinçai ensuite la corde au ton *Mi* de la seconde Octave , elle me donna le ton bien juste , & l'ayant pincée aussi dans la partie inférieure , (c'est-à-dire à la gauche) , je trouvai qu'elle donnoit le ton *La* de la première Octave très-juste , ce qui me prouva la justesse des deux semi-tons que la corde avoit déjà fourni , & en même tems celle de la division des tons capitaux de la première & seconde Octave , puisque la corde pincée dans les deux points donnoit la quinte juste du *La* inférieur au *Mi* supérieur , & ayant examiné de près la raison physique & naturelle de ces rapports , je reconnus

que c'étoit parce qu'il y a autant de distance de l'*Ut* de la seconde Octave, au *Mi* supérieur, qu'il y en a du même *Ut*, au *La* inférieur de la première Octave; ce que chacun pourra vérifier sur le Monochorde monté comme je le prescrist.

Je pinçai ensuite la corde au ton *Fa* de la seconde Octave dans sa partie supérieure, c'est-à-dire en montant à la droite, elle donna le *Fa* bien juste, & l'ayant pincée dans sa partie inférieure à gauche, sans déranger le chevalet, je trouvai qu'elle donnoit le *La Bémol*, se confondant par conséquent avec le *Sol Dièse*, (suivant ce que j'ai dit ci-dessus,) ce que j'ai reconnu en préludant sur les modes, où les semi-tons étoient nécessaires, soit accidentellement, soit à titre de *sensible*. Je tirai par conséquent une ligne ponctuée au point où arrivoit le compas: après avoir pris la distance de l'*Ut* seconde Octave audit *Fa*; & l'ayant rapportée dudit *Ut* au-dessous du *La* première Octave, j'y tirai une ligne ponctuée, & j'y écrivis *La Bémol*, du côté du *La* naturel, & *Sol Dièse*, du côté du *Sol* inférieur.

Je pinçai ensuite la corde au ton *Sol* de la seconde Octave dans la partie supérieure à droite, elle donna ce ton bien juste, & l'ayant pincé dans sa partie inférieure à gauche, elle donna le même ton à une Octave plus bas; ce qui me confirma toujours mieux sur la justesse des semi-tons que la corde avoit déjà fourni, & ayant recherché la cause de cette répétition de ton, je trouvai que c'étoit parce qu'il y avoit autant de distance de l'*Ut* seconde

Octave audit *Sol* supérieur, que du même *Ut* au *Sol* inférieur de la première Octave, & comme le ton *Sol* de la première Octave arrive au tiers juste de la totalité de la corde, il étoit naturel de voir que la corde n'ayant en ce point qu'un tiers de toute sa longueur dans sa partie supérieure (à la droite) la partie inférieure de cette même corde ayant par conséquent deux fois autant de longueur dans sa partie à gauche, devoit donner le ton *Sol* de la première Octave, tout comme elle l'avoit donnée étant pincée au *Sol* première Octave; aussi trouvai-je qu'en divisant la corde en trois parties égales par des chevalets mis par dessous à demeure, donnoit ledit *Sol* première Octave dans chacune de ces trois parties, ce qui ne contribue pas peu à démontrer la justesse des semi-tons que la corde fournit par elle-même dans les cas que je recherche.

Je pinçai ensuite la corde au ton *La* de la seconde Octave dans la partie supérieure à droite, elle donna le ton bien juste, & l'ayant pincée dans sa partie inférieure à gauche, sans déranger le chevalet, elle donna le *Sol Bémol*, & le *Fa Dièse* par conséquent, à cause de la confusion de ces deux demi-tons, ce que je vérifiai en préludant sur les deux modes où les deux semi-tons sont employés, l'un en *mode majeur*, l'autre en *mode mineur*, & me trouvant assuré de leur justesse, j'en pris la mesure au compas, c'est-à-dire que je rapportai la distance qu'il y a du *Sol* seconde Octave, au *La* supérieur immé-

diat, au-dessous du *Sol* premiere Octave en rétrogradant, & y ayant tiré une ligne ponctuée, j'y écrivis *Sol Bémol* du côté du *Sol* naturel, & *Fa Dièse* du côté du *Fa* inférieur.

Du *La* seconde Octave, il fallut aller à l'*Ut*; troisième Octave pour trouver deux tons de rapport par la corde; car en la pinçant au *Si* seconde Octave, elle ne donnoit dans sa partie inférieure qu'un son inutile, & absolument hors de toute proportion, mais étant pincée à l'*Ut* troisième Octave, dans sa partie supérieure, elle donna ce ton bien juste, & dans sa partie intérieure, elle donna le *Fa* de la premiere Octave; ce qui sert sans contredit à démontrer la justesse de toutes ces divisions; il n'y a pas plus de distance en effet de cet *Ut* troisième Octave au bout de la corde en montant à droite, qu'il n'y en a du *Fa* premiere Octave en descendant à l'autre bout à gauche. On peut se rappeler aussi que le *Fa* naturel de la premiere Octave arrive au quart juste de toute la corde, à commencer du pied du premier fillet, & que l'*Ut* de la troisième Octave arrive au troisième quart de la corde en fus, ce qui fait que la corde pincée en ces deux points donne les mêmes tons des deux côtés, c'est-à-dire qu'en posant le chevalet au *Fa* premiere Octave, elle donne ce ton bien juste en la pinçant à droite, & qu'en la pinçant à gauche, sans déranger le chevalier, elle donne l'*Ut* troisième Octave, tout comme si on la pinçoit audit point *Ut* troisième Octave, ce

qui démontre toujours de plus en plus la justesse de toutes ces différentes proportions.

De l'*Ut* de cette troisième Octave, il fallut prendre deux tons pleins en sus, à cause que s'agissant de les comparer aux tons de la première Octave qui sont quatre fois plus étendus, (ainsi que l'échelle des tons le démontre,) il faut deux tons de la troisième Octave pour faire face aux semi-tons de la première.

Ayant pincé la corde par conséquent au *Mi* de la troisième Octave dans sa partie supérieure, elle donna ce ton bien juste, & l'ayant pincée dans sa partie inférieure sans déranger le chevalet, elle donna le *Mi* de la première Octave, c'est-à-dire l'unisson à deux Octaves plus bas, ce qui dérive de ce que dudit *Mi* troisième Octave, au bout de la corde à droite, il y a la même distance que du *Mi* première Octave, au commencement de la corde à gauche.

Je pinçai ensuite la corde au *Sol* de la troisième Octave dans sa partie supérieure, elle donna ce ton bien juste, & l'ayant pincée dans sa partie inférieure, elle donna le *Mi Bémol*, se confondant avec le *Re Dièse*, ce que je vérifiai en préludant sur les modes convenables à ces demi-tons, l'un majeur & l'autre mineur; je pris par conséquent au compas la distance du *Mi* troisième Octave au *Sol* supérieur, & l'ayant rapportée au *Mi* de la première Octave en descendant vers le *Re* naturel, je

tirai une ligne ponctuée au point où arrivoit le compas , & j'y écrivis *Mi Bémol* du côté du *Mi* naturel & *Re Dièse* de l'autre côté , visant au *Re* simple.

Comme il ne manquoit plus que l'*Ut* Dièse & le *Re Bémol* dans la première Octave , je fus dispensé de les chercher sur la corde ; car les ayant déjà trouvés justes dans la seconde Octave par la comparaison du *Si* première Octave ainsi que je l'ai dit ci-dessus ; je me contentai de prendre exactement au compas le double de la distance de l'*Ut* simple de la seconde Octave à son *Ut Dièse* , & l'ayant rapporté à l'*Ut* première Octave, visant au *Re* simple , je tirai une ligne ponctuée au point où arrivoit le compas & j'y écrivis *Ut Dièse* du côté de l'*Ut* simple & *Re Bémol* du côté du *Re* naturel , de sorte que par toutes ces opérations , la première Octave se trouva divisée dans la plus grande justesse par tons & semi-tons majeurs & mineurs par le fait de la corde elle-même.

Ayant ensuite présumé sur tous les Modes *Grand-Bécare* , & *Grand-Bémol* je trouvai que rien ne manquoit aux Modes *Grand-Bécare* ou *Grand-Dièse* , mais je reconnus , à n'en pouvoir douter , que dans les modes *D-la-re* & *G-re-fol* *Grand-Bémol* , il falloit une tierce mineure , les tons voisins ne pouvant les suppléer , c'est-à-dire que dans le Mode *D-la-re* *Grand-Bémol* , ni le *Mi* naturel , ni le *Fa* naturel ne pouvoient servir de tierce mineure , de même qu'en

G-re-sol Grand-Bémol, ni le *Si* naturel, ni l'*Ut* ne pouvoient servir de tierce mineure, il fallut les chercher en effet sur le Monochorde, & après bien des recherches je trouvai qu'il falloit un *Fa Bémol*, & un *Ut Bémol*, de sorte qu'au lieu de douze demitons dont notre Octave est communément composée en France, il en faut quatorze de toute nécessité si l'on veut chanter juste sur tous les Modes de la Musique.

La raison de cette augmentation de deux demitons est si naturelle qu'elle frappera quiconque lira cet Avertissement.

Il est de fait qu'en Musique chacun des sept tons capitaux qui sont *Ut*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*, fait trois faces; sçavoir, la première au naturel, la seconde en *Bécare*, c'est-à-dire, en *Dièse*, & la troisième en *Bémol*, ce qui produit vingt-une faces différentes, puisque trois fois sept valent vingt-un.

Etant généralement convenu que le *Dièse* du ton inférieur se confond avec le *Bémol* du ton supérieur il faut retrancher sept du nombre vingt-un ci-dessus établi, d'où il suit qu'il reste quatorze demi-tons qui doivent être réels dans la Musique; or ces quatorze demi-tons ne peuvent jamais être suppléés par les douze que l'on a admis en France, faute d'approfondir la valeur juste & naturelle de chaque demi-ton; aussi convient-on généralement que les Clavecins de France qui n'ont que douze demi-tons par chaque Octave sont

faux lorsqu'il faut chanter, soit en grand *Bécare*, soit en grand *Bémol*, ce qui dérive de ce que pour trouver la tierce mineure dans les Modes *D-la-re* *Grand-Bémol*, & *G-ré-sol* aussi *Grand-Bémol*, on employe le *Mi* naturel pour la première, & le *Si* naturel pour la seconde, il faut de nécessité reculer les semi-tons inférieurs de près d'un quart de ton, de sorte qu'il arrive alors que ni les *Dièses*, ni les *Bémols* ne sont pas justes, inconvénient qu'on ne pourra sauver qu'en plaçant un semi-ton entre le *Mi* & le *Fa* naturel qui fera le *Fa Bémol*, & un autre entre le *Mi* & l'*Ut* naturel, qui fera l'*Ut Bémol*.

Les Italiens connoissent & réparent cette faute dans leurs Clavecins en coupant deux touches en deux par chaque Octave, de sorte que si l'on veut perfectionner les Clavecins en France, il faut ou ajouter une semi-touche du *Mi* au *Fa* naturel, & une du *Si* à l'*Ut* naturel, en les marquant pourtant de façon que l'on ne se trompe pas pour la place de l'*Ut* naturel à chaque Octave.

Je ne suis pas le premier qui ai reconnu cette fausseté dans les Clavecins, il est généralement avoué que tous les instrumens dont les tons sont fixés par des cordes particulieres, des touches ou des trous, ou des tuyaux, comme sont les Clavecins, les Harpes, les Basses de Viole, les Tympanons, les Psaltériens, la Guittarre, la Vielle, le Luth, le Théorbe, les Flutes, les Hautbois, les

Orgues, sont faux dans les chûtes des modulations chargées de *Dièses* ou de *Bémols*, ce que l'on appelle *cadences sur les feintes*, ainsi que l'ont observé le Sr *Rouffseau* dans son *Traité de la Basse de Viole*; le Sr de *Montéclair* dans ses *Principes de Musique*, & beaucoup d'autres encore; ce qui dérive de ce que l'on veut en France que douze demi-tons suffisent par chaque Octave, tandis que je viens de démontrer, par un calcul des plus simples, qu'il en faut quatorze.

Ceux qui se feroient une peine de faire toucher à leurs Clavecins, soit par l'augmentation de deux touches par Octaves, soit en coupant le *Mi* & le *Si* en deux pour y trouver le *Fa Bémol* & l'*Ut Bémol*, n'auront qu'à accorder leurs Clavecins, (quant aux semi-tons) sur ceux de mon Monochorde, & comme il est très-rare qu'on ait besoin des *Fa* & des *Ut Bémols*, ils auront du moins la satisfaction d'avoir tous les *Dièses* dans leur plus grande justesse, les modulations en *Grand-Bécare* étant beaucoup plus usitées que celles en *Grand-Bémol*.

Il seroit inutile, après un calcul aussi simple, de remonter à celui que faisoient les Anciens & les Modernes sur la division des tons capitaux pour pouvoir trouver les véritables proportions des semi-tons majeurs & mineurs. Le Pere *Kirker* dans sa *Musurgie* distinguant trois genres dans la Musique; sçavoir, le *Diatonique*, le *Chromatique*, & le *Enharmonique*, prétendoit que dans le genre chromatique

qui est celui où l'on marche par semi tons , il falloit diviser le ton en trente-une parties , en donner seize au semi-ton majeur , & les quinze restantes au semi-ton mineur ; il observoit la même proportion à peu de différence près dans le genre Enharmonique ; car il prétendoit qu'il falloit diviser le ton en quarante-neuf parties , en donner vingt-cinq au semi-ton majeur , & laisser les vingt-quatre restantes au semi-ton mineur ; ce qui arrivoit presque au milieu des deux tons pleins , ainsi que je l'avois crû dès le commencement de mon Ouvrage ; mais tous les calculs sont démontrés fautifs par tout ce que je viens de découvrir , puisque de trois pouces que prend le ton *Re* naturel de la première Octave sur une corde de trente pouces de longueur , il faut vingt-deux lignes pour le semi-ton majeur , qui est l'*Ut Dièse* , & quatorze seulement pour le semi-ton mineur qui est le *Re Bémol*.

Les Auteurs modernes s'étoient bornés à diviser l'intervale d'un ton plein à un autre en neuf parties qu'ils appellent *Coma*. Ils en donnoient cinq au semi-ton majeur , & les quatre restans au semi-ton mineur , mais les proportions sont insuffisantes par le calcul que je viens de faire.

Pour remonter donc au point de l'emplacement du *Fa Bémol* & de l'*Ut Bémol* , qui , selon moi , ou pour mieux dire , suivant le Monochorde lui-même , forment les deux demi-tons qui manquent aux deux Octaves de certains instrumens en France , je trou-

vai qu'il falloit prendre au compas la moitié juste du *Re Bémol* au *Mi Bémol*, & en posant le pied du compas au *Mi Bémol*, il faut tirer une ligne ponctuée au point où arrive l'autre pied qui est au-dessus du *Mi naturel*, & y écrire *Fa Bémol* du côté du *Fa naturel* sans y rien écrire de l'autre côté de la ligne ponctuée.

Il faut faire la même opération pour l'*Ut Bémol*; c'est-à-dire prendre au compas la juste moitié du *Sol Bémol* au *La Bémol*, & posant un pied du compas au *La Bémol*, tirer une ligne ponctuée au point où arrive l'autre pied du compas qui sera entre le *Si naturel* & l'*Ut immédiat*, & y écrire *Ut Bémol* du côté de l'*Ut* sans rien écrire de l'autre côté du *Si naturel*.

Pour diviser ensuite les semi-tons des deux autres Octaves, je pris exactement au compas la moitié de ceux de la première, demi-ton par demi-ton, je les rapportai à chaque ton de la seconde Octave, & ayant réitéré la même opération de la deuxième Octave à la troisième, les trois Octaves se trouverent parfaitement bien divisées.

Ayant ensuite présumé sur le nouveau Monochorde dans tous les tons & modes de la Musique tant naturels que chargés de *Dièses* ou de *Bémols*, je trouvai que toutes ces nouvelles proportions satisfaisoient parfaitement l'oreille.

Une autre preuve encore de la justesse de ces semi-tons consiste dans leur position locale, de quoi l'on

l'on jugera par la seule inspection visuelle ; car chacun de ces semi-tons majeurs devenant, en terme de composition de Musique , la *Sensible* du Mode, ou ton supérieur , on reconnoîtra qu'ils sont placés dans les mêmes proportions que les deux demi-tons capitaux qui sont naturellement dans notre Octave , qui sont du *Mi* au *Fa* , & du *Si* à l'*Ut*. Ces deux demi-tons étant les notes sensibles des deux Modes supérieurs, c'est-à-dire que le *Mi* l'est du Mode *F-ut-fa* , & le *Si* du Mode *C-sol-ut*. L'*Ut Dieze* est suivant mes nouvelles proportions plus proche du *Re* simple que de l'*Ut* duquel il dérive, & cela , parce qu'il est la *Sensible* du Mode *De-la-re*, & ainsi de tous les autres qui sont le *Fa Dieze* , le *Sol Dieze* , & le *La Dieze*.

L'autre point essentiel que j'ai corrigé dans cette seconde édition porte sur la façon de tendre la corde du Monochorde , au ton ordinaire de Concert , sans que l'oreille en décide.

Je fus trompé par le Marchand qui me vendit une corde de laiton sur laquelle je fis mes expériences pendant l'impression de mon Ouvrage ; ce Marchand m'ayant assuré qu'elle étoit du N^o. 6. tandis que ce n'étoit pas même une corde de Clavecin ; cette corde s'étant donc trouvée plus forte de beaucoup que je n'aurois voulu , il fallut un poids de six onces , poids de marc , pour la faire incliner de deux lignes dans le milieu sur la longueur de trente pouces d'étendue , ce qui m'in-

duisit en erreur au point que je le fis imprimer de même dans les pages 62 & 63.

Ayant été bien aise ensuite d'augmenter le nombre des cordes de l'Instrument jusqu'à six, avant la clôture de l'impression du reste de l'Ouvrage, je demandai à un autre Marchand devant qui je passai, des cordes de Clavecin du N^o. 6. je comptois les trouver égales à celle que j'avois déjà tendu sur mon Instrument; mais je les trouvai si différentes en grosseur, que je reconnus que le premier Marchand m'avoit trompé. Je fus obligé en conséquence de rectifier mon expérience, & ayant employé des cordes du N^o. 1, je trouvai qu'il ne falloit qu'un poids de *quatre onces & demi*, pour faire incliner la corde de deux lignes dans le milieu de sa longueur sur 30 pouces d'étendue.

Mon Ouvrage étant pour lors imprimé en entier je me contentai de corriger cette faute par un *Errata* qui fut mis à la fin, mais comme peu de gens ont recours à ces sortes de corrections, j'ai rectifié cette faute dans cette seconde édition, moyennant quoi chacun pourra se faire un Monochorde, à une ou plusieurs cordes, les tendre à l'unisson, & du ton ordinaire de Concert, sans que l'oreille en décide, & sans pouvoir se tromper.

Diverses personnes de considération m'ayant prié de faire graver en grand l'échelle des Tons & demi-tons dont je m'étois contenté de donner la

A V E R T I S S E M E N T.

19

figure en racourci, afin de leur épargner la peine de rechercher toutes ces divisions, dont certaines étoient assez vètilleuses, je l'ai fait faire, & je me détermine de joindre cette feuille à chaque exemplaire, moyennant six sols. Il faudra prendre garde seulement en colant cette feuille sur un ais, qu'elle ne s'allonge pas plus d'un bout que de l'autre; il faut y veiller le compas à la main; car si la feuille s'allongeoit un peu plus d'un bout que de l'autre, (le papier se trouvant trempé par la colle,) les Tons seroient faux au point de ne pouvoir pas se servir de ce Monochorde.

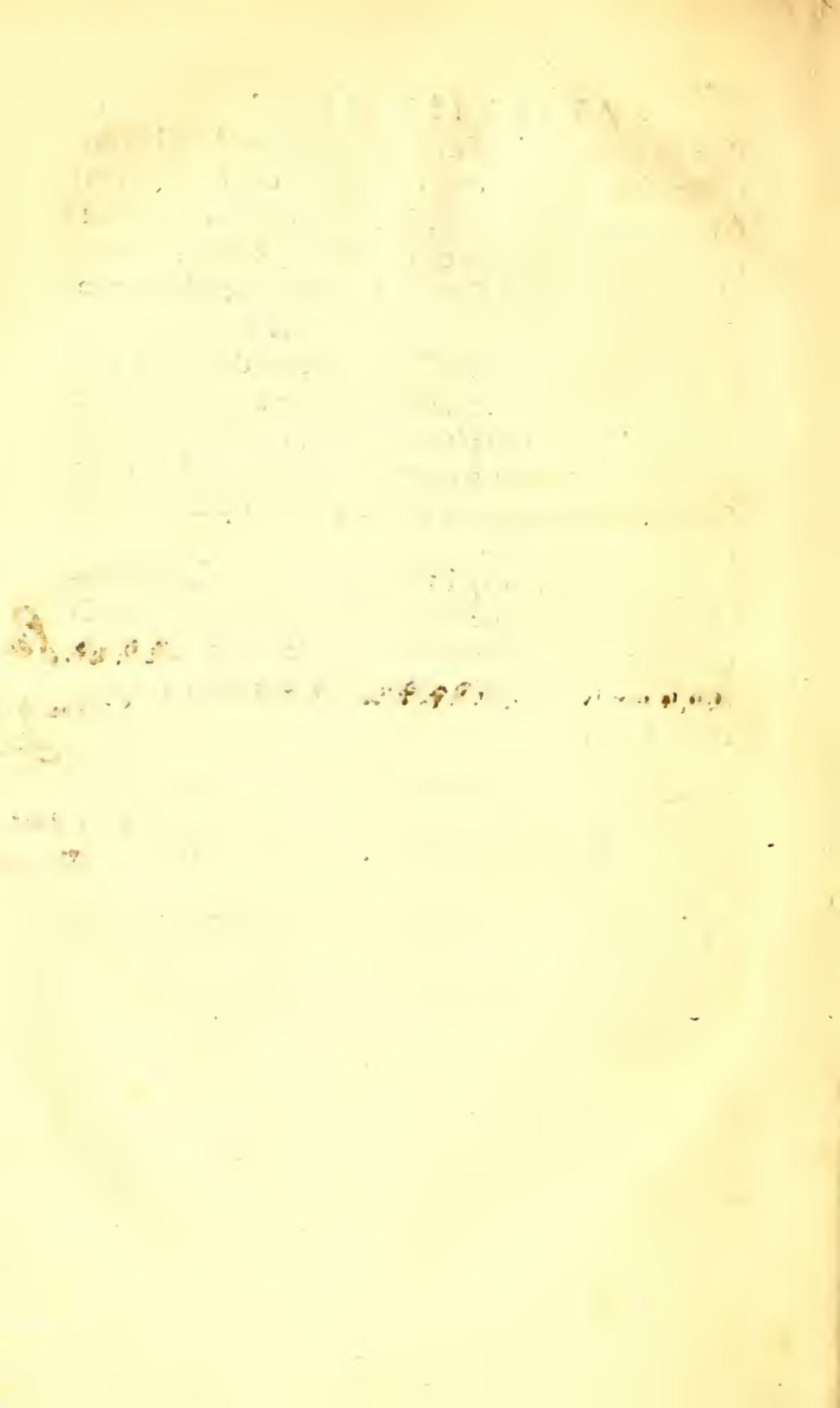
Les personnes qui voudront avoir des Monochordes tout montés & pourvus des chevalets nécessaires, en trouveront chez le Sieur ~~Balthazar~~ *Paul* Imprimeur, ~~ru Saint-Jean de Beauvais~~, moyennant 6 liv. *quinque*
vis avis

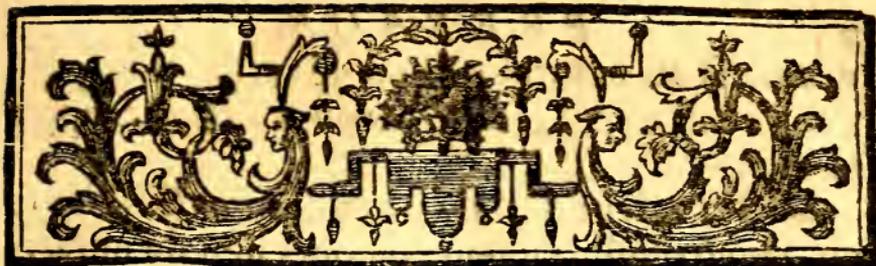
A P P R O B A T I O N.

Dureau
en d me

J'AI lû par ordre de Monseigneur le Chancelier, un manuscrit intitulé: *Avertissement sur la seconde édition de l'Ouvrage de M. Choquet sur la Musique*, & je n'y ai rien trouvé qui m'ait parû devoir en empêcher l'impression. A Paris ce 11 Décembre 1760.

PICQUET.





PRÉFACE.



A Musique n'est pas si embarrassante, qu'on ne puisse en franchir les difficultés soi-même.

Comme les principes généraux peuvent être mis par écrit, il est certain qu'en y ajoutant le moyen d'avoir le son des notes pendant deux ou trois octaves de suite dans la plus grande justesse, & celui de battre la mesure avec précision; même de se redresser si l'on y manque, il s'ensuit qu'il est très possible d'apprendre la Musique sans autre secours.

La Musique n'est en effet que l'art de *chanter en méthode*; or la méthode ne consistant qu'à sçavoir le *nom* des notes, leur *valeur*, le *son* qu'elles ont, soit naturellement, soit accidentellement, à *appliquer les paroles* aux notes; & à rendre le tout par la *voix* & en *mesure*, je crois avoir rempli tous ces objets en donnant dans cet ouvrage 1^o. Le moyen de connoître le nom des notes suivant toutes les positions

des clefs au naturel, & les diverses transpositions causées par les *Dièses* ou les *Bemols* après la clef.

2°. La valeur des *notes*, & des *Pauses*, *Temps* ou *Soupirs* qui tiennent toujours lieu de notes.

3°. En indiquant le moyen d'avoir le *son* des notes par tons & demi-tons, pendant 3 octaves de suite, aussi justes que sur le Clavecin le mieux d'accord, & cela par un Instrument qu'on fera soi-même; auquel on pourra mettre plusieurs cordes, les tendre à l'*unisson*, & même du ton ordinaire de concert, sans avoir recours à l'oreille, ni à aucun Instrument de Musique; & sur lequel encore on reconnoîtra facilement le genre de sa voix.

4°. En indiquant le moyen de battre la mesure avec justesse, de se redresser soi-même si l'on y manque, & d'avoir le mouvement réel de toutes les pièces de musique.

5°. Et enfin en facilitant l'application des paroles à la Musique.

Comme toutes ces parties ont chacune leurs difficultés qu'il n'auroit pas été facile de franchir en les accumulant dès le premier pas, j'ai pris le parti de les séparer, & de faire par conséquent apprendre la Musique en détail.

J'ai mis à la tête de l'Ouvrage, les Principes généraux qu'il faut sçavoir nécessairement pour arriver à la connoissance du nom des notes, je les ai même séparé par *articles* pour pou-

voir y renvoyer le Lecteur fans confusion, & j'ai divisé le reste de l'Ouvrage en cinq *parties*.

On trouvera dans la premiere, le moyen de connoître le nom des notes sur toutes les Clefs au naturel, & celles qui se trouvent chargées de Diéses ou de Bemols, qui donnent lieu à la transposition du nom des notes, & comme cette sorte de transposition m'a toujours paru beaucoup plus commode pour la *solfiation*, (c'est-à-dire, pour chanter la Musique par le nom des notes), j'ai donné dans la même partie, le rapport de toutes les diverses transpositions aux positions, des clefs au naturel.

Ceux au contraire qui ne voudront pas transposer le nom des notes, lorsque les clefs seront chargées de Diéses ou de Bemols, trouveront un secours si efficace sur l'Instrument que je propose, que trouvant à se soutenir sur tous les tons naturels ou alterés, ils en apprendront bien plus aisément à solfier.

On trouvera dans la seconde partie, la maniere d'avoir le son des notes, par tons & demitons pendant trois octaves de suite, dans la plus grande justesse; & comme on fait toujours plus d'attention à ce qu'on fait soi-même, qu'à ce qu'on fait faire par autrui, j'entends qu'on fasse son Instrument soi-même, & pourvû qu'on en divise les tons suivant les proportions que je prescriis, on les aura dans la plus grande justesse, on y mettra autant de cordes qu'on

voudra, on les tendra (sans se tromper) à l'unisson, & même du ton ordinaire de concert, sans s'en rapporter à l'oreille ni à quelque Instrument de Musique que ce soit, desorte qu'ayant autant de tons à la fois qu'on aura de cordes, (tons que l'on rendra relatifs à la Leçon par des chevaux mobiles qu'on posera dessus ou dessous les cordes à volonté), l'étude de la solfiation deviendra très aisée; & comme il est essentiel que l'étudiant s'accoutume à chanter sur la clef qui convient à sa voix, on trouvera dans la même partie le moyen de reconnoître & mesurer le genre de sa voix; de sorte qu'en tendant les cordes de l'Instrument du ton ordinaire de concert, (en exécutant ce que je prescric à cet égard), on aura l'avantage de se former à chanter du ton ordinaire & convenable à sa voix.

Je donne dans la 3e. partie la valeur des *Notes & des Pausés, Temps ou Soupirs*, qui tiennent toujours lieu de notes dans la musique, m'ayant paru essentiel de détacher les difficultés qui en dépendent de l'étude de la solfiation.

On trouvera dans la 4e. partie le moyen de battre la mesure avec précision, en commençant par la mesure à deux temps; car outre que c'est la plus facile, on peut se regler pour cette sorte de mesure sur un *Pendule*, à cause que ses vibrations sont *Isochrones*, c'est-à-dire, toujours égales en durée, tant qu'il est en

mouvement, car quoi qu'il paroisse se ralentir insensiblement, puisqu'en effet il parcourt un moindre espace sur la fin, il mettra toujours le même temps à parcourir ces espaces quel- qu'ils soient.

On tirera même grand parti des deux sens de mouvement qu'on peut donner à ce Pendule, pour se former à la mesure à 4 tems; mais comme cette sorte de mesure est la plus difficile, n'étant pas possible d'ailleurs de se faire soi-même un Instrument qui donne réellement un mouvement juste à 4 temps égaux, j'ai imaginé un moyen de se diriger en battant cette mesure, & de se redresser même facilement si l'on y manque.

On trouvera dans la même partie le moyen de se former à tous les differents mouvements de la musique, & celui de les avoir réellement avec autant de justesse & de précision qu'on puisse le désirer.

J'ai mis enfin dans la 5me. partie le moyen d'appliquer les paroles aux notes, je l'ai terminée par quelques principes généraux sur les agréments du chant, & j'y ai joint deux Exemples pour chaque voix, afin qu'on puisse en faire l'application tout de suite, tant dans le François que dans le Latin.

On ne doit pas trouver extraordinaire au reste que je n'aie donné que très peu de Le-

cons sur chacune de ces parties ; comme il n'est question dans la première que d'apprendre à lire le nom des notes, ceux qui voudront mettre mon système en usage, pourront se faire des leçons sur chaque clef au naturel, autant qu'il en faudra pour se perfectionner à cette lecture, car tant qu'il ne sera question que du Nom des notes, il suffira d'en faire au hasard, il ne sera pas nécessaire que ces leçons soient *bien-chantantes*, c'est-à-dire modulées suivant les règles de la composition ; toute note aura son *nom*, pourvu qu'elle soit placée bien distinctement sur les lignes & dans les intervalles, & c'est là l'objet proposé pour cette partie.

Ces sortes de leçons ainsi faites au hasard (& qui par conséquent ne sçauroient avoir un chant modulé suivant les règles) ne laisseront pas de servir beaucoup pour apprendre à solfier si l'on veut les mettre à profit & en chanter les notes ; car moins les notes auront de liaison modulée suivant les règles, & plus il sera difficile de former l'oreille à les solfier ; il faudra par conséquent faire beaucoup plus d'attention aux sons qu'on tirera de l'Instrument pour les chanter, étant évident qu'on apprend bien moins facilement d'oreille une leçon qui chante mal que celle qui est modulée dans l'ordre.

Quand on sera parvenu d'ailleurs au point

P R É F A C E.

7

de chanter couramment la note en mesure, temps auquel on n'aura plus besoin de l'instrument pour avoir le son des notes, on pourra puiser des leçons dans tel livre de musique qu'on choisira; l'on aura l'avantage de n'en prendre que de convenables à sa voix, & comme tout ce qui est donné au public en musique, vaut infiniment mieux que ce que je pourrois donner pour leçons de ma composition, l'on n'en aura que de bonnes, & dans le genre surtout que chacun pourra souhaiter.

Je ne sçai à la vérité, si cet ouvrage sera du goût des Maîtres à chanter, & si pour le rendre inutile, il ne prétendront pas que n'ayant pû communiquer (par tout ce que j'ai dit sur les ports de voix & les cadences) les diverses inflexions de la voix qui forment les agréments du chant, ce n'est pas avoir beaucoup avancé que d'avoir donné le moyen de se passer de Maître pour apprendre à solfier.

Je n'ai jamais entendu rendre leurs Talents inutiles, & faire prévaloir mon système à leur exclusion; je sçai trop de quel secours est un bon Maître pour montrer la Musique, & perfectionner un écolier dans le goût du chant; mais comme on n'a pas toujours, ou le moyen, ou la commodité d'appeller un Maître, & que d'ailleurs les bons Maîtres ne se foucient pas beaucoup de montrer les premiers principes,

n'y ayant rien en effet de plus ennuyant & de plus insipide pour un bon Maître ; j'ai crû rendre service au public en lui procurant l'avantage d'apprendre à solfier en mesure , sans avoir recours à qui que ce soit.

Combien n'y aura-t-il pas de gens , qui ayant passé leur jeunesse sans avoir appris un peu de Musique , seront bien aises de pouvoir le faire eux-mêmes , sans éclat , & sans s'affervir à prendre un Maître.

Combien de gens en campagne & dans plusieurs petites Villes de Province passent la vie dans le désir d'apprendre la Musique , n'ayant souvent ni l'occasion , ni les moyens d'appeler un Maître ?

Combien ne verra-t-on pas dans les cloîtres ; de Religieux , de Religieuses profiter de mon ouvrage pour apprendre la Musique dans leur celules , & se rendre capables de chanter à l'Eglise , sans qu'ils paroissent l'avoir appris du dehors.

Ne voit-on pas des gens à qui les meilleurs Maîtres refusent d'apprendre la Musique , parce qu'ils ne trouvent pas qu'ils ayent assez de disposition & d'oreille , pour me servir des termes de l'art , pour qu'ils puissent les former à entonner juste , & les dégoûtent par conséquent dès les premières leçons ?

La division que j'ai fait de la Musique en

P R É F A C E.

9

Parties, fera que ceux qui n'auront pas assez d'oreille pour apprendre à solfier & entonner juste, apprendront néanmoins assez foncièrement la Musique pour pouvoir jouer de quelque instrument, & même pour apprendre à *composer*; car j'ai vû d'excellents compositeurs hors d'état d'entonner juste leurs propres ouvrages, de sorte que ceux qui seront dans ce cas, tireront parti du peu de talent que la nature leur aura donné.

Voilà quel est mon dessein, je n'en ai eu d'autre, que de mettre toute personne sensée à portée d'apprendre la Musique, & de se former à toutes les difficultés, (qui exigeoient auparavant un secours étranger) par l'attention & la réflexion, soit sur la différence des sons en les faisant tracer & mesurer au compas, soit sur la différence & la variété des mouvements, en prescrivant le moyen de les avoir facilement, *réellement*, & avec justesse, & en rendant par conséquent la Musique sensible par des opérations manuelles.

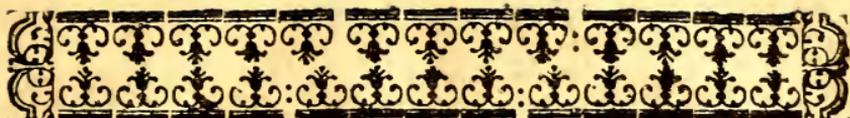
Loin de voir, par conséquent, censurer mon ouvrage par les bons Maîtres à chanter, je me flatte de le leur voir agréer: mon système leur abrégera la *grosse peine*, ils auront un plus grand nombre d'écoliers pour le goût du chant, qu'ils n'auroient jamais eu sans moi: leurs écoliers apprendront la Mu-

No

P R E F A C E.

sique bien plus aisément, & le Public y trou-
vant enfin un secours vraiment efficace :
j'aurai la satisfaction d'avoir contenté tout le
monde.





T A B L E

GENERALE DES CHAPITRES, ET DES MATIERES PRINCIPALES.

D EFINITION de la Musique ,	
<i>Division de l'Ouvrage ,</i>	Page, 1
<i>Principes généraux par articles ,</i>	2
<i>Tons , ou Modes de la Musique ,</i>	5
<i>Gamme ,</i>	idem.
<i>Manieres de chanter. Combien ,</i>	10
<i>Bémol ; ce que c'est ,</i>	idem.
<i>Dièse ; ce que c'est ,</i>	idem.
<i>Leur effet ,</i>	11
<i>Bécare ; ce que c'est & son effet ,</i>	idem.
<i>Transposition par bémol ,</i>	12
————— <i>par dièse ,</i>	15
<i>Effet du bémol accidentel ,</i>	18
————— <i>du dièse accidentel ,</i>	19

PREMIERE PARTIE.

CHAPITRE I ^{er} . <i>Moyen de connoître le nom des notes suivant les positions des clefs au naturel ,</i>	19
CHAP. II. <i>Transposition par dièses ,</i>	25
CHAP. III. <i>Transposition par bémols ,</i>	36

SECONDE PARTIE.

CHAP. I. <i>Moyen d'entonner juste ,</i>	46
CHAP. II. <i>Proportions de l'Instrument ,</i>	48
<i>Sa figure ,</i>	49

	Page ;	
		54
CHAP. III. <i>Division des tons ,</i>		58
		62
CHAP. IV. <i>Tension des cordes à l'unisson ,</i>		65
		69
CHAP. V. <i>Maniere d'étudier sur l'Instrument ,</i>		72
		72

T R O I S I E M E P A R T I E .

CHAP. I. <i>Valeur des notes , leur quantité dans cha-</i>		93
		96
CHAP. II. <i>que mesure ,</i>		98
CHAP. II. <i>Valeur des pauses , temps & soupirs ,</i>		98
		98

Q U A T R I E M E P A R T I E .

CHAP. I. <i>Maniere de marquer les temps ,</i>		99
CHAP. II. <i>De la mesure en général ,</i>		103
CHAP. III. <i>Mesures à quatre temps ,</i>		105
CHAP. IV. <i>— à trois tems ,</i>		109
CHAP. V. <i>— à deux tems ,</i>		110
CHAP. VI. <i>Division des mesures par les barres ;</i>		114
CHAP. VI. <i>Ordre des battemens des temps ,</i>		116
		116
CHAP. VII. <i>Usage du pendule pour la mesure à</i>		118
		118
CHAP. VII. <i>Différence des mouvemens dans les</i>		120
		120
CHAP. VIII. <i>mesures à deux temps ,</i>		120
CHAP. VIII. <i>Leçons pour la mesure à deux temps</i>		130
		130
CHAP. IX. <i>graves ,</i>		132
CHAP. IX. <i>Maniere de battre la mesure à quatre</i>		134
		134
		132
		134
		140
		145
CHAP. X. <i>Moyen de se redresser en battant cette</i>		145
		145
		140
		145

T A B L E.

xiiij

<i>Leçons sur la mesure à trois temps ,</i> Pag. id.	
<i>Gauchers ; comment ils battroient la</i>	
<i>mesure.</i>	157

CINQUIEME PARTIE.

CHAP. I. <i>Application des paroles à la Musique ,</i>	158
CHAP. II. <i>Des agrémens du chant ,</i>	161
<i>Cadence de modulation ; ce que c'est ,</i>	169

E X E M P L E S ,

Sur l'application des agrémens du Chant.

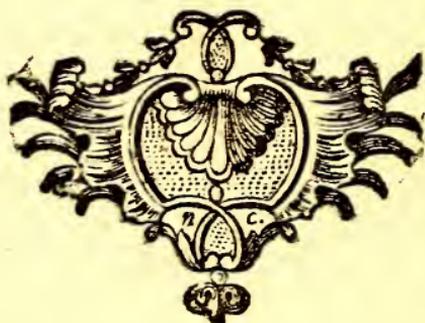
<i>Monologue d'Issé , pour un premier Dessus ,</i>	175
<i>Air gai , pour le même , l'Inconstance décidée ,</i>	176
<i>Plainte , pour un second Dessus chantant , tiré du</i>	
<i>Devin de Village ,</i>	179
<i>Air gai , pour le même , suite du Devin , &c.</i>	180
<i>Air , pour une Haute-contre , tiré des Elémens ;</i>	182
<i>Air gai , pour le même , tiré du Devin de Village ,</i>	183
<i>Air , pour une Taille-haute , tiré de la Passa-Caille</i>	
<i>d'Armide ,</i>	185
<i>Air gai , pour le même , tiré de l'Opéra de Thésée ,</i>	186
<i>Monologue , pour une Basse-Taille ou Concordant ,</i>	
<i>tiré de l'Opéra d'Æglé ,</i>	188
<i>Air gai , pour le même , tiré du Devin de Village ,</i>	190

Exemples Latins.

<i>Recit , pour un premier dessus , tiré du Nisi Dominus</i>	
<i>de M. Campra ,</i>	192
<i>Air gai , pour le même , tiré de l'O Filii &c.</i>	193
<i>Récit , pour un bas-dessus , tiré du Miserere de</i>	
<i>M. de Lalande ,</i>	194

<i>Autre , pour le même , en basse , tiré d'un Motet ,</i>	Page ;
<i>Quare fremuerunt , &c.</i>	196
<i>Récit , pour une Haute-contre , tiré du même Motet ,</i>	197
<i>Autre gai , pour le même ,</i>	198
<i>Récit , pour une Taille-haute , tiré d'un Motet de</i> <i>M. Campra ,</i>	199
<i>Autre , pour le même , tiré d'un Motet de M. de</i> <i>Lalande ,</i>	201
<i>Récit , pour une Basse-taille ou Concordant , tiré du</i> <i>Nisi Dominus de M. Campra ,</i>	202
<i>Autre , pour le même , tiré d'un Motet , Omnes</i> <i>gentes , &c.</i>	204
<i>Puissance de l'Harmonie ,</i>	206
<i>Duo François , en paroles différentes ,</i>	207
<i>Duo Latin , en paroles différentes.</i>	211

Fin de la Table.



AVIS AU RELIEUR:

*Il faut mettre la Figure tout à la fin , & prendre garde
au Carton de la page 159.*

LA MUSIQUE



LA MUSIQUE

RENDUE SENSIBLE

PAR LA MECANIQUE &c.



A Musique est l'Art de chanter en Méthode, & la Méthode ne consiste qu'à sçavoir le nom des notes, leur valeur, la quantité qu'il en faut dans chaque mesure; à former par la voix le son que chaque note doit avoir, à apliquer les paroles à la Musique, & à rendre le tout en mesure.

Ces différentes parties formeront la division de cet ouvrage. On y trouvera d'abord les principes généraux qui concernent la connoissance du nom des notes, & je les ai divisé par articles, afin de pouvoir y renvoyer plus facilement le Lecteur dans le besoin.

Je donnerai dans la première Partie le moyen de connoître le nom des notes selon toutes les Clefs au naturel, & toutes les transpositions.

On trouvera dans la seconde le moyen de former par la voix, le son que chaque note doit avoir.

On verra dans la troisième leur valeur, la quantité qu'il en faut dans chaque mesure & l'explication des *Pauses*, *Tems*, ou *Soupirs* qui tiennent toujours lieu de notes.

Dans la quatrième, le moyen de chanter la note en mesure, & dans la cinquième celui d'appliquer les paroles à la Musique.

PRINCIPES GÉNÉRAUX.

ARTICLE 1er.

Le nom des notes en général est très connu de tout le monde, *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut* en montant, *Ut, Si, La, Sol, Fa, Mi, Re, Ut* en descendant.

2.

On observe la même marche fallut-il monter deux ou trois octaves de suite, & en descendre tout autant, de sorte qu'à près *Ut*, en montant par degrés conjoints, il y aura toujours *Re*, après *Re*, il y aura *Mi*, & ainsi successivement jusques à la seconde octave, & de la 2me. à la 3me. de même qu'après *Ut* en descendant aussi par degrés conjoints il y aura *Si*, & ainsi des autres notes.

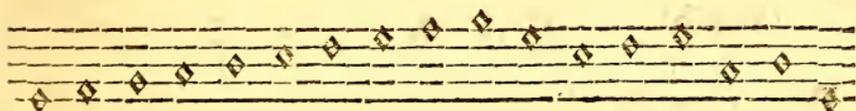
3.

Comme les Sons sont distribués par degrés, on se sert de cinq lignes parallèles, également séparées les unes des autres pour former & distinguer les de :

RENDUE SENSIBLE &c. 3

grés; & l'on place les notes sur ces lignes & dans les Intervalles, en sorte que ces lignes & leurs intervalles forment tout autant de degrés à placer les notes:

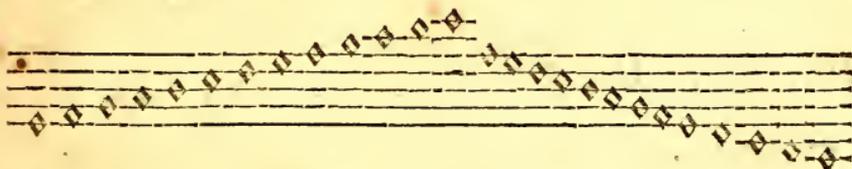
Exemple.



4.

Quand les cinq lignes ne suffisent pas pour contenir toutes les notes soit en montant, soit en descendant, on en ajoute *accidentellement* en petites parties soit en haut, soit en bas, autant que le cas l'exige.

Exemple de deux lignes ajoutées en montant & en descendant.



5.

Le nom des notes dépend absolument de la position de certaines figures au commencement de ces lignes, qu'on appelle *Clefs*; car les notes des exemples cy-dessus n'ont point de nom déterminé parce-qu'il n'y a pas de *Clef*.

6.

Il y a trois sortes de *Clefs*, Celle de *G-re Sol*, Celle de *C-sol ut*, & celle de *F-ut fa*. On les place

toujours au commencement des cinq lignes ce qui s'appelle *ligne de Musique*.

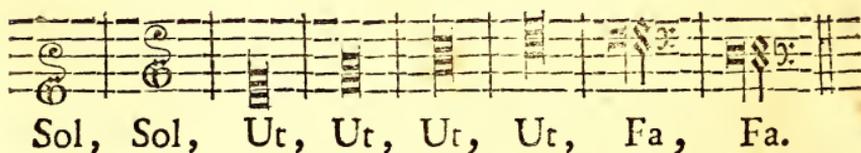
Figure de ces Clefs.



7.

Pour connoître le nom des notes il faut commencer par reconnoître la Clef; si c'est la Clef de G-resol, il y aura *Sol* à la ligne où la Clef sera posée; si c'est la Clef de C-sol ut, il y aura *Ut*, à la ligne où la Clef sera posée, & si c'est la Clef de F-ut fa, il y aura *Fa* à la ligne où cette Clef sera posée.

Exemple.



8

On observera sur la Clef de F-ut fa, que ce sont les deux points qui designent la ligne sur la qu'elle est posée, de sorte qu'en l'*Exemple* cy dessus la premiere est posée à la 4me. ligne, & la seconde à la 3me.

9.

Ces trois Clefs portent chacune le nom de l'un des *Tons* ou *Modes* dont on se sert dans la Musique pour designer le Ton particulier dans lequel on chante.

10.

Il y a sept *Modes* particuliers qu'on appelle indifferemment *Tons*, & chacun de ces *Modes* est désigné par les noms de deux notes, précédés de l'une des sept premières lettres de notre Alphabet.

Ces tons sont

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

11.

On range pourtant ces *Tons*, ou *Modes* différemment, & on les place même dans 21 cellules ou cases séparées suivant la figure que voici.

E	Si	Mi
D	La	Re
C	Sol	Ut
B	Fa	Si
A	Mi	La
G	Re	Sol
F	Ut	Fa

Cette figure s'appelle *Gamme* a cause de la lettre Grecque *Gamma* qui anciennement étoit la première de la table des Sons, c'est par la même raison que la table des *Lettres* s'appelle Alphabet *Alpha*, *Beta* étant les deux premières lettres de l'Alphabet Grec.

Les 7. *Tons* principaux de la Musique sont disposés dans cette échelle dans le même ordre que les notes qui forment les sept *Modes*

de la Musique ainsi qu'on peut le voir dans cette figure, puisqu'en parcourant la colonne du milieu de bas en haut, on trouve les sept notes rangées par degrés conjoints dans leur ordre naturel qui est, *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*, en montant.

J'estime d'ailleurs qu'on a donné à chacun de ces Modes ou Tons deux noms de notes pour établir une différence essentielle entre le Mode (ou Ton principal) & le nom simple des notes, en sorte que tout air étant composé dans l'un de ces Modes, on le designe mieux, en disant par exemple, cet air est en A-mi-la; celui cy est en C-sol ut, cet autre est en G-re sol, & ainsi des autres, toujours en designant le Ton ou Mode par les deux noms des notes qui y sont relatifs & la lettre de l'Alphabet qui lui a été adaptée, ce qui est mieux que si l'on disoit simplement, cet air est en *La*, celui-cy en *Ut* &c.

Je crois encore qu'on a mis les lettres de l'Alphabet à la tête pour pouvoir marquer ces tons dans le besoin, par une seule de ces lettres par rapport aux accords qu'on faisoit anciennement sur le Luth, le Théorbe, ou la Guitarre; car on trouve encore dans de vieux cayers de Musique des Airs & des accompagnements sans aucune note dans les lignes; mais seulement les lettres A, B, C, D, E, F, renfermées dans des cellules formées toujours par des lignes obliques qui divisoient ces mesures, ce qui me fait presumer que ces lettres tenoient pour lors lieu de notes & marquoient les accords dont il falloit les accompagner.

12

Quoyque chacune de ces 3 Clefs ait deux noms de notes pour le sien, (ou pour mieux dire le nom d'un *Mode*) la note qui se rencontrera à la ligne où la Clef sera posée n'aura pour nom que la dernière syllabe du nom de la Clef ainsi qu'il est dit cy dessus art. 7. 8. & 9. en sorte que si c'est la Clef de C-sol ut, il y aura *Ut* sur la ligne où cette Clef sera posée, parceque la dernière syllabe est *Ut*.

Si c'est la Clef de G-refol, il y aura *Sol* à la ligne où la Clef sera posée, & si c'est celle de F-ut-fa, il y aura *Fa* à la ligne où cette Clef sera posée.

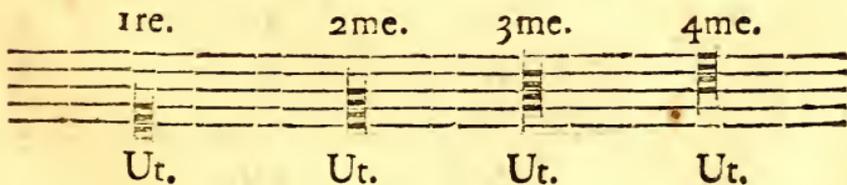
13

Les Clefs ne peuvent être posées que sur les lignes; & jamais dans les Intervalles.

14.

La Clef de C-sol ut, peut être posée sur 4 de ces lignes, sçavoir sur la première en commençant par la plus basse, sur la 2me. la 3me. & sur la 4me. mais jamais sur la 5me.

Exemple de la Clef de C-sol ut posée sur les 4 lignes:



Il y a *Ut* à la ligne où ces Clefs se trouvent posées; en voicy l'usage.

15

La première sert pour les dessus chantants, & quelque fois pour les symphonies de Violon.

16.

La seconde ne sert que pour les tailles de Violon dans les Grandes symphonies françoises.

17.

La troisième sert pour la Haute-contre chantante ; & pour les Quintes de violon, dans les grandes symphonies ; c'est la partie qu'on appelle *Alta viola*, dans les Concertos Italiens, qu'on peut jouer sur une Basse de Viole.

18.

La quatrième sert principalement pour la Taille Haute chantante ; elle est aussi d'usage dans les basses d'accompagnement lorsqu'il faut monter au dessus du Ton *E-si mi*, parcequ'il faudroit trop ajouter de lignes au dessus de la cinquième pour placer les notes.

19.

La Clef de G-refol peut être posée sur trois lignes, sçavoir la première en bas, sur la 2me. & sur la 3me. qui est celle du milieu,

Exemples pour la Clef de G-refol placée sur les 3 lignes.

1re.

2me.

3me.



Sol.

Sol.

Sol.

Il y a sol sur chacune de ces lignes où ces Clefs se trouvent posées ; en voicy l'usage.

20

La premiere sert pour les Simphonies de Musique Françoise.

21.

La seconde pour les Premiers Dessus chantants, & les Violons dans les simphonies Italiennes, quoyque depuis quelques années on se sert indifféremment de cette position pour les Simphonies Françoises.

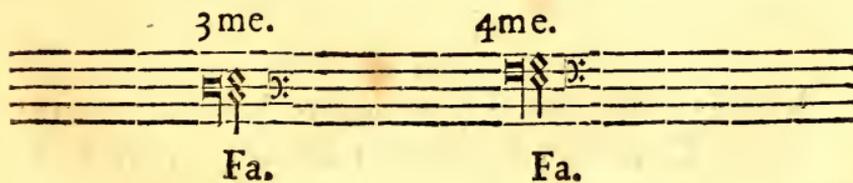
22.

La troisiéme qui n'est gueres usitée en cette position ne sert que pour les Simphonies de petites Flutes ou Flageollet, qui jouent deux octaves plus haut que les Flutes ou Violons ordinaires.

23.

La Clef de F-ut fa, ne se pose jamais que sur deux lignes sçavoir sur la 3me. qui est celle du milieu, & la 4me. qui est celle qui est audeffus.

Exemple pour la Clef de F-ut fa, posée sur les deux lignes.



25.

La premiere sert pour les Basses chantantes qu'on appelle *Basses-tailles*, ou *Concordants*,

26.

La seconde sert aussi pour les Basses chantantes, mais principalement pour les Basses-Continues.

27.

Il y a 3 manieres de chanter, la 1^{re}. est au *naturel*, la 2^{me}. est par *Bemol* & la 3^{me}. par *Becarre*.

28.

On appelle chanter au *naturel* quand on ne trouve que la Clef seule au commencement des cinq lignes.

Exemple.



29.

On appelle chanter par *Bemol* lorsqu'après la Clef on trouve un ou plusieurs *Bemols*.

voicy la figure du bemol ♭

Exemple.



30.

L'on appelle chanter par *Becarre* lorsqu'on trouve après la Clef un ou plusieurs *Dieisis*, en voicy la figure x

Exemple.



31

L'effet du Bemol est de diminuer de la moitié le Son de la note à laquelle il se raporte.

32.

L'effet du Diesis est au contraire de faire hauffer d'un demy Ton le Son de la note à laquelle il se raporte.

33.

Quand il y a plusieurs notes du meme nom après un Diesis ou après un Bemol, elles sont toutes également Diésées ou Bemolisées, y en eut-il plusieurs mesures remplies, l'effet des Diesis ou des Bemols accidentels ne cessant que lorsque la note change, ou qu'il y a une autre figure qu'on apelle *Becarre*.

34.

L'effet du Becarre est de retablir le Son de la note dans son état naturel, soit qu'elle ait été augmentée d'un demy Ton par l'aplication d'une Dieise, soit qu'elle ait été diminuée d'autant par celle d'un Bemol mis accidentellement.

Voicy la figure du Becarre \sharp

35.

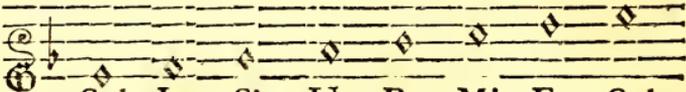
L'aplication du Becarre n'a lieu qu'accidentellement, c'est à dire dans le courant d'un air lorsqu'il faut retablir la note qui a été *altérée* par l'aplication d'un diése ou d'un bemol ainsi qu'il est dit cy dessus Art. 33. l'on n'en trouve par consequent jamais après la Clef.

36.

Quand on chante par *Bemol* on trouve toujours après la Clef un ou plusieurs Bemols, & comme l'effet

du Bemol est de diminuer d'un demy ton le son de la note à laquelle il est appliqué, les Bemols qu'on met après la Clef ne se trouvent jamais que sur la note qui seroit *Si* à ne considerer que la Clef seule, c'est à dire que le premier Bemol est toujours posé à la ligne ou à l'intervalle où il y auroit *Si* naturellement; & comme on a trouvé plus commode pour solfier (c'est à dire chanter en nommant les notes par leur noms) de transposer le nom des notes lorsqu'il y a des Diéses ou des Bemols après la Clef, on doit dire *Fa* à la place où il y auroit *Si* naturellement, & changer par consequent les noms de toutes les notes en disant *Sol* à la note où il y auroit *Ut*, *La* à celle qui seroit *Re*; *Si* à celle qui seroit *Mi*, & *Ut* à celle qui seroit *Fa*, ceque l'on comprendra facilement par l'exemple suivant.

Exemple d'une Transposition par un Bemol.

Clef de	Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, Re.
G-refol	
avec un	
Bemol.	Sol, La, Si, Ut, Re, Mi, Fa, Sol.

Les noms qui sont au dessous de ces notes sont ceux qu'elles auroient naturellement s'il n'y avoit pas un Bemol après la Clef; mais y ayant un Bemol qui fait changer le *Si* en *Fa*, il faut changer tous les noms des notes, & les nommer des noms qui sont audeffus.

37.

La meme chose a lieu lorsqu'il y a deux Bemols, ou meme davantage, il faut toujours dire *Fa* à la

RENDUE SENSIBLE &c. 13

note à laquelle le dernier Bemol est appliqué, de sorte que ce sera toujours le dernier Bemol qui reglera le nom des notes pour la solfiation.

Exemple pour 2 Bemols.

2me. Transposition.

Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut.

1re. Transp. Fa, Sol, La, Si, Ut, Re, Mi, Fa.

Naturel. Si, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si.

Pour solfier cette Octave on se servira du nom des notes qui sont au dessus, & non de celles qui sont audeffous, par la raison que l'effet du second Bemol est de faire changer la note qui seroit Si en Fa, s'il n'y avoit qu'un Bemol à la Clef, j'ay affecté de metre audeffous les noms des notes au naturel afin de rendre ces deux changements plus sensibles.

Exemple pour 3 Bemols.

Sol, La, Si, Ut, Re; Mi, Fa Sol,

2me. Transp. Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La Si, Ut.

On prendra pareillement le nom des notes du dessus pour solfier cette autre Octave.

Exemple pour 4 Bemols.

Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, Re.

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

Il faut toujours prendre les noms du dessus pour solfier cette Octave.

Quoy qu'il soit rare de trouver cinq Bemols après la Clef, on en trouve ici l'exemple.

Exemple de 5 Bemols.

La, Si, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La.

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

Je crois pouvoir me dispenser de donner ici les memes Exemples sur les autres Clefs, c'est un principe général & commun à toutes les Clefs que les Bemols se placent toujours à l'endroit où il y auroit Si, s'il n'avoit pas de Bemol, & les autres de 4 en 4 notes en montant, c'est à dire que le premier Bemol se met à la place où il y auroit Si, le second à celle où il y auroit Mi, le 3me. où il y auroit La, le 4me. où il y auroit Re, & le 5me. où il y auroit Sol.

39.

Ce qui se pratique pour les Bemols a lieu aussi pour les Diéses, & c'est lorsqu'on chante par *Becarre*, le Diése est toujours appliqué à la note qui seroit *Fa*, naturellement & il faut l'appeller *Si*, en solfiant, mais quand il y en a plusieurs on les place de 5 en 5 notes en montant.

Exemple d'un Diése.

Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, U.

L'effet de ce Diése étant de faire changer le *Fa* naturel en *Si*, il faudra se servir du nom des notes qui est au dessus pour solfier cette Octave plus facilement.

Exemple de deux Diéses.

Fa, Sol, La, Si, Ut Re, Mi, Fa.

Il faut toujours prendre les noms du dessus pour solfier suivant cette transposition.

Exemple de 3 Diéses.

Si, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si.

Exemple de 4 Diéses.

Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, Re, Mi.

Si, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si.

Exemple de 5 Diéses.

La, Si, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La.

Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, Re, Mi.

Je crois pouvoir me dispenser de donner ici les memes Exemples pour les autres Clefs, on les trouvera dans la premiere Partie , où je donnerai le moyen de connoître le nom des notes : on observera seulement que c'est un principe commun à toutes les Clefs que le premier Diése se met à la note qui seroit *Fa*, le second à la note *Ut*, le 3me. à la note *Sol*, la 4me. à la note *Re*, le 5me. à la note *La*, & le 6me. à la note *Mi*.

40.

On ne doit changer le nom des notes que lorsqu'on veut solfier avec justesse pour étudier un chant, car lorsqu'on Jouë de quelque Instrument, quelqu'il soit, le nom des notes ne change jamais, il faut seulement diminuer ou augmenter le Ton sur l'Instrument suivant la position des Bemols ou des Diéses.

41.

41.

Il y a des Maîtres à chanter, qui se fondant sur ce que le nom des notes ne change jamais sur les Instruments, ne font pas pratiquer à leurs Écoliers les différentes transpositions causées par les Bemols ou les Dièses, ainsi que je viens de les établir ci-dessus; mais cette façon de solfier est si peu commode (aux commençants sur tout) que je conseillerais toujours à quiconque voudra apprendre la Musique avec moins de peine, de se servir des transpositions de nom; cette façon est moins embarrassante, elle se réduit uniquement à sçavoir solfier, en disant *Ut* à chaque Ton de l'Octave, c'est-à-dire, sçavoir sept positions différentes.

Si l'on se détermine pourtant à ne pas transposer, on trouvera dans l'Instrument que je propose dans la 2^{me} Partie de cet Ouvrage un secours si efficace qu'on apprendra bien plus aisément à solfier, que si l'on n'étoit soutenu que par un Musicien lors de sa leçon.

42.

Ce que je viens de dire ne regarde que les Bemols & les Dièses mis immédiatement après la Clef, & avant le *Signe* de la mesure, lesquels (Bemols ou Dièses) ne servent qu'à désigner en quelle note il faut dire *Ut*, en transposant, soit qu'on chante par Bemol, soit par Becarre; car il arrive souvent qu'on trouve des Bemols & des Dièses dans le courant d'un Air qu'il ne faut pas confondre avec ceux qui sont sur la Clef.

Leur effet est cependant toujours le même, c'est-à-dire que la note qui suit, & à laquelle ils sont appliqués, doit être ou diminuée de près d'un demi Ton

B

si c'est un Bemol, ou augmentée de plus d'un demi Ton si c'est un Dièse. Je crois devoir observer en passant que quand je dis que le Bemol fait diminuer le Son de la note de près d'un demi Ton & que le Dièse le fait augmenter de plus d'un demi Ton on trouvera que je dis vray en mesurant les Tons au Compas sur l'échelle des tons dont je donne la division dans la partie de cet ouvrage ou je donne le moyen de faire l'Instrument sur lequel on trouvera le son des notes &c. L'on y verra en effet qu'il y a plus de longueur du *Re* simple au *Re* Dièse, qu'il n'y en a du *Mi* simple au *Mi* Bemolisé & ainsi des autres Tons.

Pour revenir à mon propos, le nom de la note précédée d'un Bemol, ne s'appellera *Fa* accidentellement que lorsqu'elle seroit un *Si* ou un *Mi*, car lorsque le Bemol accidentel est placé devant un *Sol* ou un *La* ou un *Re*, on n'en change pas le nom, on se contente de diminuer le son de la note de près d'un demi Ton pour rendre ce Bemol.

La raison de ce changement du nom des *Si* & *Mi* en *Fa*, vient de ce que la lettre *I*. a quelque chose de plus aigu à prononcer que la lettre *A*, aussi a-t-on vû des Maîtres à chanter qui pour ne pas changer entièrement le nom des *Si* & des *Mi* lorsque ces notes sont précédées d'un Bemol accidentel, les faisoient prononcer *Sa* & *Ma*, ce qui revient au même pour l'Intonation, mais comme ce petit changement n'est pas général pour toutes les autres notes qui peuvent être précédées d'un Bemol comme les *Sol*, & les *Re*, on n'a pas vû que cet usage ait été universellement suivi; je laisse par conséquent à l'étudiant le choix

de se servir de la façon qui luy fera la plus commode.

43.

Les Diéſes mis accidentellement ne font jamais changer le nom des notes auxquelles ils font appliquez, ils n'ont d'autre effet que de faire augmenter le ſon de la note d'un demi Ton, ce qui deviendra plus ſenſible (& meme palpable) dans la Partie où je montrerai le moyen d'entonner juſte.

Il y a bien d'autres principes qu'on peut dire *Généraux*, & que je pourrois parconſequent placer ici, mais comme ils portent ſur la valeur des notes, & la meſure, je me reſerve de les établir dans les autres Parties où il en faudra parler.

PREMIERE PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

Moyen de connoître le nom des notes ſuivant les ſept poſitions des Clefs au naturel.

LA connoiſſance du nom des notes eſt le premier pas qu'il faut faire pour aprendre la Muſique, & comme il y a 3 Clefs différentes, & que chacune de ces Clefs peut être placée différemment ainſi que je l'ay dit dans les articles 14. 19. & 23. il eſt évident que les notes doivent changer de place.

Il faut donc étudier la place des notes ſuivant celle de chaque Clef au naturel, & comme j'ay dit cy-deſſus article 40. que les différentes poſitions ſe reduiſent à faire dire *Ut*, en ſept endroits différents, je vais donner toutes les poſitions des Clefs au naturel ſur

lesquelles l'on pourra se regler pour étudier parfaitement le nom des notes.

Pour y parvenir facilement , il faut s'accoutumer simplement à lire la Musique avant de chercher à rendre le Son des notes par la voix , ce qui abregera beaucoup l'Etude de la Musique ; car l'usage ayant été jusques à present de faire chanter l'Ecolier dès la premiere leçon & meme en l'affervissant à la mesure, & surtout à la mesure à 4 temps, c'est lui donner trop de difficultés à la fois, & l'exposer à se rebuter des le commencement, ce qui n'arrivera pas en se bornant à aprendre la Musique en détail ; & par parties brisées ainsi que je le propose.

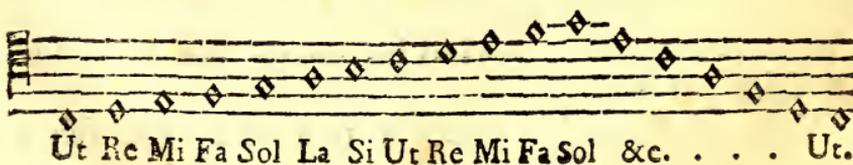
Il faut donc commencer par s'attacher uniquement à connoître le nom des notes dans les sept positions des Clefs au naturel, ce qui suffira meme pour toutes les transpositions causées par les Diéses ou les Bemols, car quoiqu'il y en ait 88. differentes, on verra qu'elles se rapportent aux sept positions au naturel, on observera sur tout de ne changer de Clef qu'après qu'on sera bien affermi sur la connoissance de la place des notes sur celle par laquelle on aura commencé.

Pour parvenir donc à lire la Musique, il n'y a qu'à avoir un cayer de papier réglé & après avoir marqué à la tête de trois ou quatre lignes de Musique la Clef que l'on choisira, il n'y aura qu'à remplir ces lignes de notes rondes semblables à celles que j'ay employé jusques ici pour exemple, en les plaçant au hasard mais bien distinctement soit sur les lignes, soit dans les intervalles ; & comme par le moyen de la Clef on

ſçaura en quel endroit il faut dire *Ut*, il n'y aura qu'à partir de ce point pour étudier le nom des notes de la leçon qu'on aura fait ſoi-même.

Pour y reuſſir meme plus facilement dans les commencements il n'y aura qu'à écrire le nom de chaque note par deſſous comme j'ai fait dans les Exemples ci-deſſus & que je ferai dans ceux qui ſuivent ; il ſeroit mieux encore d'écrire les noms immédiatement ſous chaque note dans les lignes de Muſique, ce qu'on n'a pas pû exécuter par l'Impreſſion, quoique je l'euffe ainſi déterminé dans mon manſcrit, & en réitérant ces fortes de leçons juſques à 4 ou cinq ſur la meme Clef, il eſt ſur qu'on apprendra parfaitement à lire le nom des notes en faiſant ſoy meme ſes leçons, car quoyque les leçons qu'on ſe fera ne puiſſent pas avoir la liaiſon raiſonnée en Muſique qu'on appelle *gout du Chant*, elles ne rempliront pas moins l'objet deſiré. Tant qu'il ne ſera queſtion que d'apprendre à lire la note ſans ſolfier, il eſt indifférent que les leçons ayent ou non le gout du Chant, l'unique difficulté étant bornée à ſçavoir le nom de chaque note (ce qui peut être detaché du Chant) il ſuffira ſans contredit que les notes ſoient diſtinctement rangées dans les lignes ou dans les intervalles pour que l'Étudiant puiſſe ſe former à lire couramment la note en ſe faiſant ſes leçons ; il n'eſt pas douteux en effet que cette façon d'étudier ne reüſſiſſe mieux que toute autre, car l'on fait toujours beaucoup plus d'attention à ce que l'on fait ſoi-même qu'à ce qu'on fait faire par autrui.

Voicy des Exemples pour le nom des notes ſelon chaque Clef au naturel.

*Premier Exemple.**Clef de C-fol Ut à la 1re. ligne au naturel.**Deuxième Exemple.**Clef de C-fol Ut à la 2me. ligne au naturel.**Troisième Exemple.**Clef de C-fol Ut à la 3me ligne au naturel.**Quatrième Exemple.**Clef de C-fol Ut à la 4me. ligne au naturel.*

Cinquième Exemple.

Clef de G-re Sol à la 1re. ligne au naturel.

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

Sixième Exemple.

Clef de G-re Sol à la 2me ligne au naturel.

Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol, Sol Fa Mi Re Ut Si La Sol.

Septième Exemple.

Clef de G-re Sol à la 3me. ligne au naturel.

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

Huitième Exemple.

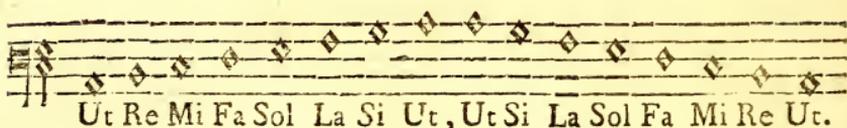
Clef de F-ut Fa à la 4me. ligne au naturel.

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

B iv

Neuvième. Exemple.

Clef de F-ut Fa à la 3me. ligne au naturel.



Ces 9. Exemples contiennent les sept positions des Clefs au naturel dont j'ai parlé cy-dessus.

Il y a *Ut*, en effet à la 1ere. ligne du 1er. exemple,
 Il y a *Ut*, à l'espace du dessus suivant le 9me. exemple,
 Il y a *Ut*, à la 2me. ligne suivant le 2me. exemple,
 Il y a *Ut*, dans le 2me. espace, suivant les 5e. & 8e. Ex.
 Il y a *Ut*, à la 3me. ligne suivant le 3me. exemple,
 Il y a *Ut*, au 3me. espace, suivant le 6me. exemple,
 & enfin Il y a *Ut*, à la 4me. ligne suivant le 4me. exemple.

Quoyque les transpositions causées par les Diéses ou les Bemols mis immédiatement après la Clef forment un nombre considerable, (qui est de 88.) elles se raportent cependant toutes à ces sept positions au naturel que je viens de représenter, on trouvera cy-après toutes ces transpositions, & pour rendre *ce raport* plus sensible j'au ai soin de marquer à laquelle des sept positions au naturel se rapporteront celles qui seront causées par les Diéses & les Bemols.

CHAPITRE SECOND.

Transpositions par Dièses.

Clef de C-sol Ut à la 1ere. ligne avec un Dièse.

Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut, Ut Si &c. Mi.

Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut, à la 3me. ligne ainsi qu'on peut le voir dans le 3me. Exemple.

Clef de C-sol Ut à la 1re ligne avec 2 Dièses.

Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut, Ut Si La Sol Fa Mi Re Ut.

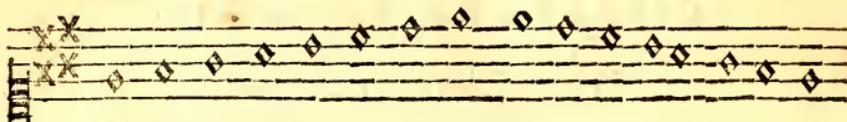
Cette transposition se rapporte à la Clef de F-ut Fa sur la 3me. ligne. Voyez le 9me. Exemple.

Clef de C-sol Ut à la 1re. ligne avec 3 Dièses.

Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol, Sol &c. Ut.

Cette transposition se rapporte à la Clef de G-re Sol à la 2me. ligne voyez le 6me. Exemple.

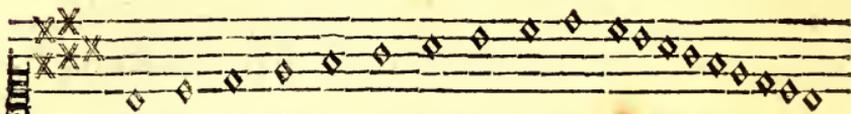
Clef de C-sol Ut à la 1re. ligne avec 4 Dièses.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut, Ut &c. Ut.

Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 2me. ligne voyez le 2me. Exemple.

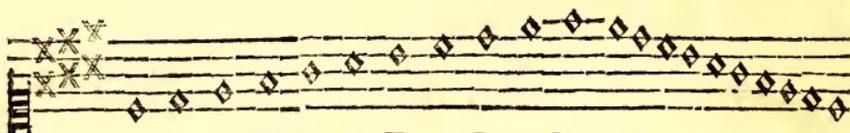
Clef de C-sol Ut à la 1re. ligne avec 5 Dièses.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Re &c. Ut.

Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 4me. ligne voyez le 4me. Exemple.

Clef de C-sol Ut à la 1re. ligne avec 6 Dièses.



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. Sol.

Cette transposition se rapporte à la Clef de G-re Sol à la 1re. ligne voyez le 6me. Exemple.

Elle se rapporte aussi à la Clef de F-ut Fa à la 4me. ligne voyez le 8me. Exemple.

Clef de C-sol Ut à la 2me. ligne avec un Dièse.

Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Fa &c. Ut.

Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 4me ligne voyez le 4me. Exemple.

Clef de C-sol Ut avec 2 Dièses.

Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. Sol.

Cette transposition se rapporte à la Clef de G-re Sol à la 1re. ligne, & à celle de F-ut Fa à la 4me. ligne, voyez les 5me. & 8me. Exemples.

Même Clef avec 3 Dièses.

Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Re &c. Ut.

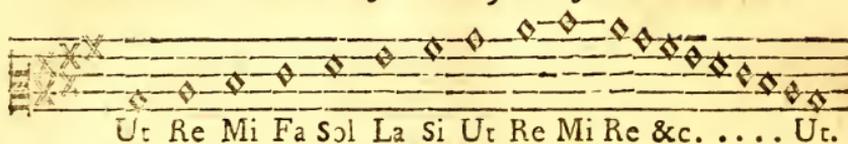
Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 1re. ligne voyez le 1er. Exemple.

Même Clef avec 4 Dièses.

Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. Fa.

Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 3me. ligne voyez le 3me. Exemple.

Même Clef avec 5 Dièses.



Cette transposition se rapporte à la Clef de F-ut Fa à la 3me ligne voyez le 9me. Exemple.

Même Clef avec 6 Dièses.



Cette transposition se rapporte à la Clef de G-re Sol à la 2me, ligne voyez le 6me. Exemple.

Clef de C-sol Ut à la 3me. ligne avec un Dièse.



Cette transposition se rapporte à la Clef de F-ut Fa, à la 3me ligne voyez le 9me. Exemple.

Même Clef avec 2 Dièses.



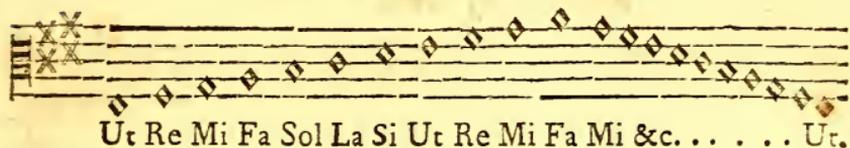
Cette transposition se rapporte à la Clef de G-re Sol à la 2me. ligne voyez le 6me. Exemple.

Même Clef avec 3 Dièses.



Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 2me. ligne voyez le 2me. Exemple.

Même Clef avec 4 Dièses.



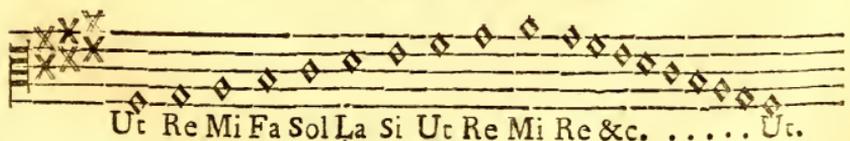
Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 4me. ligne voyez le 4me. Exemple.

Même Clef avec 5 Dièses.



Cette transposition se rapporte à la Clef de G-re Sol à la 1re. ligne & à celle de F-ut Fa à la 4me. ligne voyez les 5me. & 8me. Exemples.

Même Clef avec 6 Dièses.



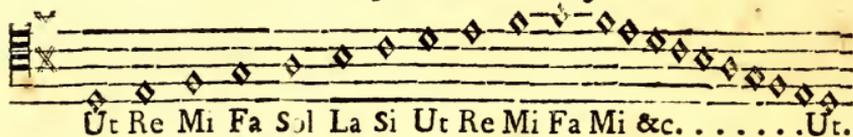
Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 1re. ligne voyez le 1er. Exemple.

Clef de C-sol Ut à la 4me. ligne avec un Dièse.



Cette transposition se rapporte à la Clef de G-re Sol à la 1re. ligne & à celle de F-ut Fa à la 4me. voyez les 5me. & 8me. Exemples.

Même Clef avec 2 Dièses.



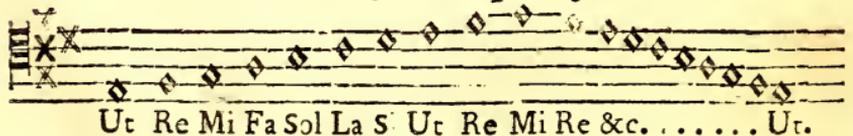
Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 1re. ligne voyez le 1er. Exemple.

Même Clef avec 3 Dièses.



Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 3me. ligne voyez le 3me Exemple.

Même Clef avec 4 Dièses.



Cette transposition se rapporte à la Clef de F-ut Fa à la 3me ligne voyez le 9me. Exemple.

Même Clef avec 5 Dièses.

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

Cette transposition se rapporte à la Clef de G-re Sol à la 2me. ligne voyez le 6me. Exemple.

Même Clef avec 6 Dièses

Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Re &c. Ut.

Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 2me. ligne voyez le 2me. Exemple:

Clef de G-re Sol à la 1re. ligne, & celle de F-ut Fa à la 4me. ligne avec un Dièse.

Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Re &c. Ut.

Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 1re. ligne, voyez le 1er. Exemple.

Mêmes Clefs avec 2 Dièses.

Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. Ut.

Cette transposition se rapporte à la Clef. de C-sol Ut à la 3me. ligne, voyez le 3me. Exemple.

Mêmes Clefs avec 3 Dièses.

Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Re &c. . . . Ut.

Cette transposition se raporte à la Clef de F- ut Fa à la 3me. ligne, voyez le 9me. Exemple.

Mêmes Clefs avec 4 Dièses.

Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut, La Fa Re Si Sol.

Cette transposition se raporte à la Clef de G-re Sol à la 2me. ligne, voyez le 2me. Exemple.

Mêmes Clefs avec 5 Dièses.

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

Cette transposition se raporte à la Clef de C-sol Ut à la 2me. ligne, voyez le 2me. Exemple.

Mêmes Clefs avec 6 Dièses.

Ut Re Mi Fa Sol La S Ut Re Mi Fa Re Si Sol M: Ut

Cette transposition se raporte à la Clef de C-sol Ut à la 4me. ligne, voyez le 4me. Exemple.

Clef

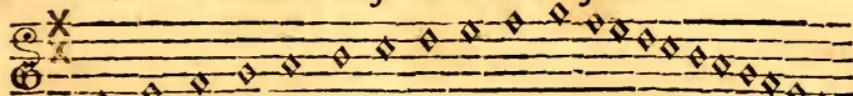
Clef de G-re Sol à la 2me ligne avec un Dièse.



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

Cette transposition se raporte à la Clef de C-sol Ut à la 2me. ligne, voyez le 2me. Exemple.

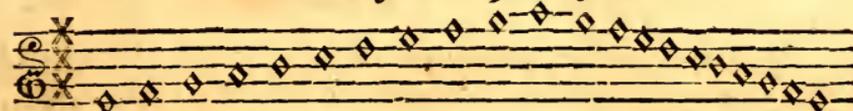
Même Clef avec 2 Dièses.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Fa Mi &c. Ut.

Cette transposition se raporte à la Clef de C-sol Ut à la 4me ligne voyez le 4me. Exemple.

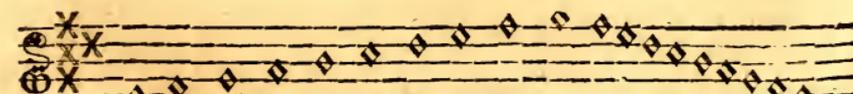
Même Clef avec 3 Dièses.



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. Sol.

Cette transposition se raporte à la Clef de G-re Sol à la 1re. ligne, & à celle de F-ut Fa à la 4me. ligne, voyez les 5me. & 8me. Exemples.

Même Clef avec 4 Dièses.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Re &c. Ut.

Cette transposition se raporte à la Clef de C-sol Ut à la 1re. ligne, voyez le 1er. Exemple.

C

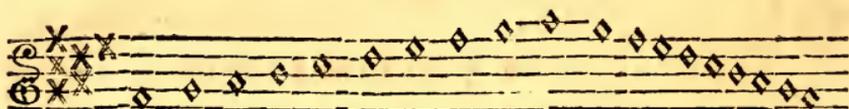
Même Clef avec 5 Diéses.



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

Cette transposition se raporte à la Clef de C-sol Ut à la 3me. ligne voyez le 3me. Exemple.

Même Clef avec 6 Diéses.

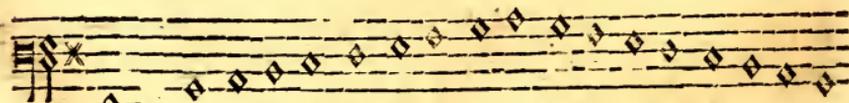


Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Re &c. Ut.

Cette transposition se raporte à la Clef de F-ut Fa à la 3me ligne voyez le 9me. Exemple.

Je crois pouvoir me dispenser de donner les mêmes transpositions sur la Clef de G-re Sol à la 3me. ligne, non-seulement parce qu'elle n'est guères usitée, mais encore parce qu'elle est entierement conforme à la Clef de C-sol Ut à la premiere ligne, y ayant Sol à la 3me. ligne à chacune de ces Clefs.

Clef de F-ut Fa à la 3me. ligne avec un Diése.



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

Cette transposition se raporte à la Clef de G-re Sol à la 2me. ligne voyez le 6me. Exemple.

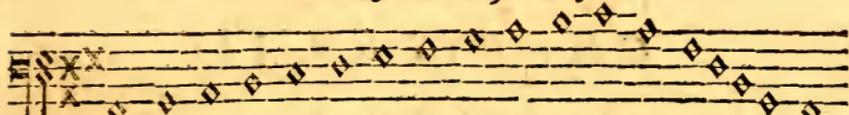
Même Clef avec 2 Dièses.



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

Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 2me. ligne voyez le 2me. Exemple.

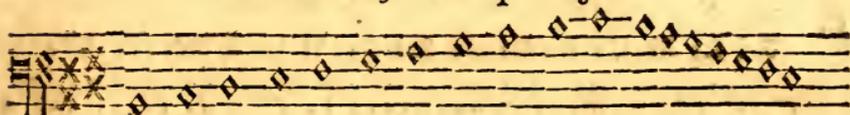
Même Clef avec 3 Dièses.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol Mi &c. . . . Ut.

Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 4me. ligne voyez le 4me. Exemple.

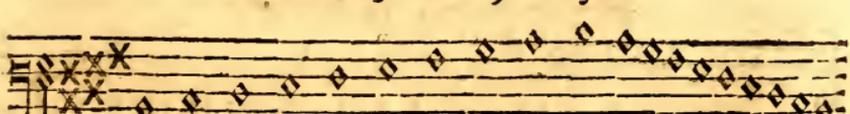
Même Clef avec 4 Dièses



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. . . . Ut

Cette transposition se rapporte à la Clef de G-re Sol à la 1re. ligne voyez le 5me. Exemple.

Même Clef avec 5 Dièses.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Re &c. . . . Ut.

Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 1re. ligne voyez le 1er. Exemple.

C ij

Même Clef avec 6 Dièses.

Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. Sol

Cette transposition se raporte à la Clef de C-sol Ut à la 3me. ligne voyez le 3me Exemple.

CHAPITRE III.

Transpositions par Bémol.

Clef de C-sol Ut à la 1re. ligne avec un Bémol.

Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. Ut.

Cette transposition se raporte à la Clef de G-re Sol à la 1re. ligne & à celle de F-ut Fa à la 4me. voyez les 5me. & 8me. Exemples.

Même Clef avec 2 Bémols.

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

Cette transposition se raporte à la Clef de C-sol Ut à la 4me. ligne, voyez le 4me. Exemple.

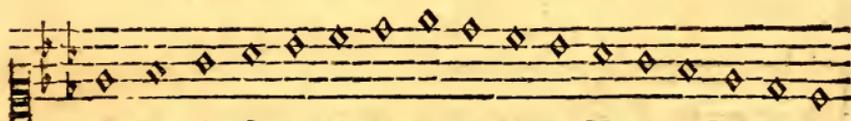
Même Clef avec 3 Bémols



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

Cette transposition se raporte à la Clef de C-sol Ut à la 2me. ligne voyez le 2me. Exemple.

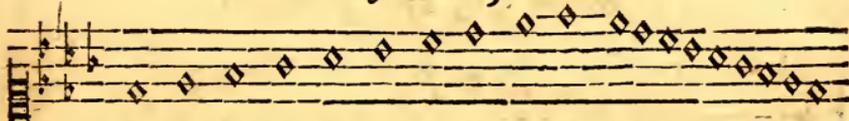
Même Clef avec 4 Bémols.



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

Cette transposition se raporte à la Clef de G-re Sol à la 2me. ligne voyez le 6me. Exemple.

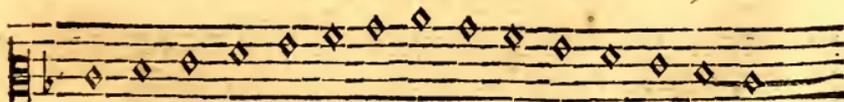
Même Clef avec 5 Bémols.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Re &c. . . . Ut.

Cette transposition se raporte à la Clef de F-ut Fa à la 3me ligne voyez le 9me. Exemple.

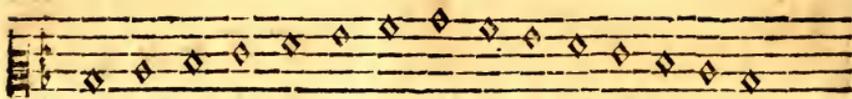
Clef de C-sol Ut à la 2me. ligne avec un Bémol.



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

Cette transposition se raporte à la Clef de G-re Sol à la 2me. ligne voyez le 6me. Exemple.

Même Clef avec 2 Bémols.



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

Cette transposition se raporte à la Clef de F-ut Fa, à la 3me ligne voyez le 9me. Exemple.

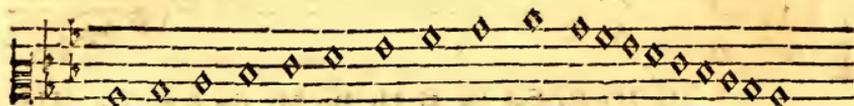
Même Clef avec 3 Bémols.



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. . . . Ut.

Cette transposition se raporte à la Clef de C-sol Ut, à la 3me. ligne voyez le 3me. Exemple.

Même Clef avec 4 Bémols.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Re &c. . . . Ut.

Cette transposition se raporte à la Clef de C-sol Ut à la 1re. ligne voyez le 1er. Exemple.

Même Clef avec 5 Bémols.



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. . . . Ut.

Cette transposition se raporte à la Clef de G-re Sol à la 1re. ligne voyez le 5me. Exemple.

Clef de C-sol Ut à la 3^{me}. ligne avec un Bémol.



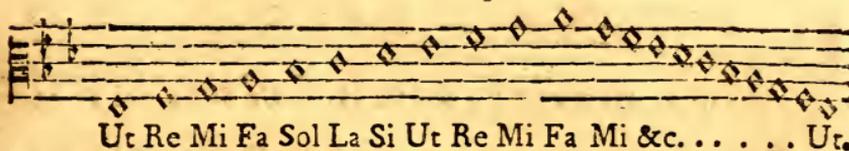
Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 1^{re}. ligne voyez le 1^{er}. Exemple.

Même Clef avec 2 Bémols.



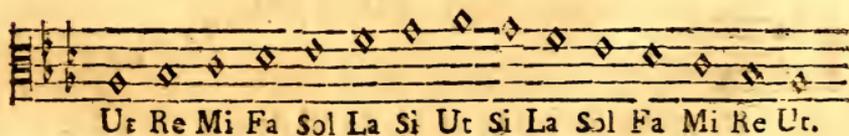
Cette transposition se rapporte à la Clef de G-re Sol à la 1^{re}. ligne, & à celle de F-ut Fa à la 4^{me}. ligne, voyez les 5^{me}. & 9^{me}. Exemples.

Même Clef avec 3 Bémols.



Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 4^{me}. ligne voyez le 4^{me}. Exemple.

Même Clef avec 4 Bémols.



Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 2^{me}. ligne, voyez le 2^{me}. Exemple.

Même Clef avec 5 Bémols.



Cette transposition se rapporte à la Clef de G-re Sol à la 2me. ligne voyez le 6me. Exemple.

Clef de C-sol Ut à la 4me. ligne avec un Bémol.



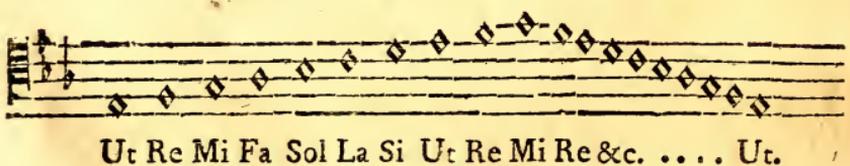
Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 2me. ligne voyez le 2me. Exemple.

Même Clef avec 2 Bémols.



Cette transposition se rapporte à la Clef de G-re Sol à la 2me. ligne, voyez le 6me. Exemple.

Même Clef avec 3 Bémols.



Cette transposition se rapporte à la Clef de F-ut Fa sur la 3me. ligne voyez le 9me. Exemple.

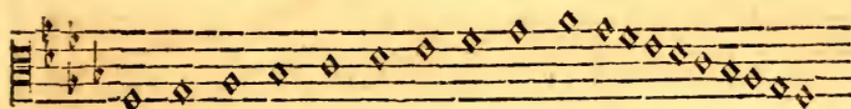
Même Clef avec 4 Bémols.



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. . . . Ut.

Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 3me. ligne, voyez le 3me. Exemple.

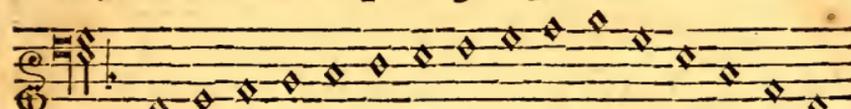
Même Clef avec 5 Bémols.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Re &c. . . . Ut.

Cette transposition se rapporte à la Clef C-sol Ut à la 1re. ligne voyez le 1er. Exemple.

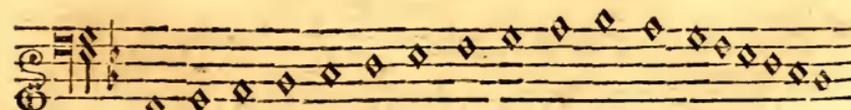
Clef de G-re Sol à la 1re. ligne } avec un Bémol.
Clef de F-ut Fa à la 4me. ligne }



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

Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 4me. ligne voyez le 4me. Exemple,

Mêmes Clefs avec 2 Bémols.



Sol La Si Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. . . . Ut.

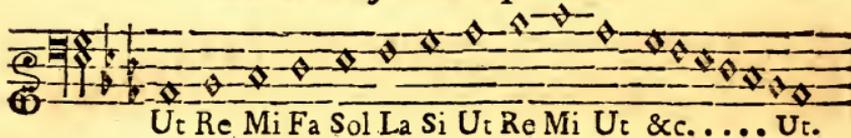
Cette transposition se rapporte à la Clef C-sol Ut à la 2me. ligne voyez le 2me. Exemple.

Mêmes Clefs avec 3 Bémols.



Cette transposition se rapporte à la Clef de G-re Sol à la 2me. ligne voyez le 6me. Exemple.

Mêmes Clefs avec 4 Bémols.



Cette transposition se rapporte à la Clef de F-ut Fa à la 3me. ligne voyez le 9me. Exemple.

Mêmes Clefs avec 5. Bémols.



Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 3me. ligne voyez le 3me. Exemple.

Clef de G-re Sol à la 2me. ligne avec un Bémol.



Cette transposition se rapporte à la Clef de F-ut Fa à la 3me. ligne voyez le 9me. Exemple

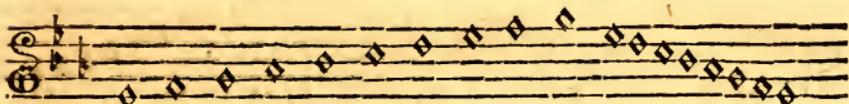
Même Clef avec 2 Bémols.



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

Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 3me. ligne voyez le 3me Exemple.

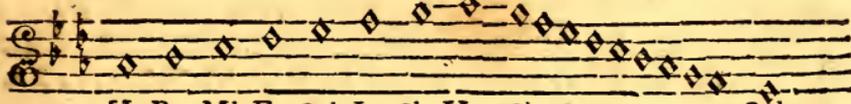
Même Clef avec 3 Bémols



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Ut &c. . . . Ut.

Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 1re. ligne voyez le 1er Exemple.

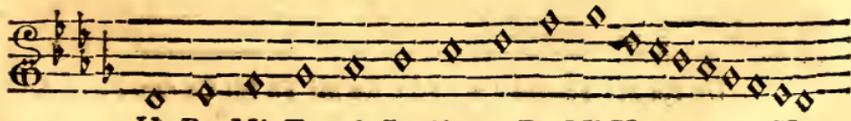
Même Clef avec 4 Bémols.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Si &c. . . . Sol.

Cette transposition se rapporte à la Clef de G-re Sol à la premiere ligne & à la Clef de F-ut Fa à la 4me. ligne voyez les 5me. & 8me. Exemples.

Même Clef avec 5 Bémols.



Ut Re Mi Fa Sol La Si Ut Re Mi Ut &c. . . . Ut.

Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 4me. ligne voyez le 4me. Exemple.

Clef de F-ut Fa à la 3me. ligne avec un Bémol.



Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 3me. ligne voyez le 3me. Exemple.

Même Clef avec 2 Bémols.



Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 1re ligne voyez le 1er. Exemple.

Même Clef avec 3 Bémols.



Cette transposition se rapporte à la Clef de G-re Sol à la 1re. ligne & à celle de F-ut Fa à la 4me. ligne voyez les 5me. & 9me. Exemples.

Même Clef avec 4 Bémols.



Cette transposition se rapporte à la Clef de C-sol Ut à la 4me. ligne voyez le 4me. Exemple.

Même Clef avec 5 Bémols.



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

Cette transposition se raporte à la Clef de C-sol Ut à la 2me. ligne voyez le 2me. Exemple.

Toutes ces différentes Transpositions se raportent, comme l'on voit, aux sept positions des Clefs au naturel, desorte que ceux qui voudront apprendre la Musique pour parvenir à chanter, n'auront qu'à se bien familiariser aux sept premières Clefs au naturel, & quand ils sçauront lire bien couramment le nom des notes de quelque air ou leçon que ce soit, selon chacune desdites sept Clefs au naturel, ils seront dispensés d'en étudier davantage.

Après avoir représenté toutes les Clefs au naturel & toutes les transpositions causées par les Diéses & les Bémols après la Clef, je crois pouvoir me dispenser de parler davantage sur la connoissance du nom des notes; car comme j'ai dit au commencement de cette partie, que chaque étudiant devoit se faire ses leçons pour apprendre à lire la note en remplissant trois ou quatre lignes de Musique de notes rondes semblables à celles que j'ai employé dans les Exemples précédents, (quoique jettées au hasard) je ne crois pas devoir donner des leçons en forme pour étudier cette partie de mon système; il est sûr en effet qu'on parviendra plus facilement à lire couramment le nom des notes suivant les sept positions des Clefs au naturel

en s'attachant à se faire soi-même nombre de leçons sur chaque position de Clef, & même en écrivant le nom de chaque note au dessous, que si l'on trouvoit ici des leçons dans ce genre. Il n'y a pas de maniere plus assurée pour s'inculquer mieux ce qu'on veut apprendre que de l'écrire souvent soi-même, l'écriture ayant l'effet de captiver l'entendement, & surtout quand l'on écrit avec autant d'attention & d'attachement qu'il en faut pour apprendre quelque chose aussi intéressante que la Musique.

SECONDE PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

Où l'on trouvera la maniere d'entonner juste.

L'Intonation est une des parties des plus essentielles de la Musique pour ceux qui se destinent à la Musique vocale ; c'est pour l'ordinaire ce que les Maîtres ont le plus de peine à enseigner, & par conséquent ce que les Ecoliers apprennent le plus difficilement & le plus lentement.

La raison de cette difficulté vient de ce que l'on n'a pas toujours le Maître avec soi lorsqu'on veut s'exercer à solfier, & comme quand on est seul on n'a pas le moyen d'être redressé si l'on chante faux, parceque le Maître ayant fini sa sceance & s'étant retiré le son des notes l'a suivi, il est évident que si l'on peut avoir le moyen de se soutenir en étudiant à solfier sur un Instrument dont les tons soient justes, l'étude de la solfiation deviendra plus aisée.

Il n'y a en effet aucun bon Maître à chanter qui ne deffende à son Ecolier de chercher à entonner (lorsqu'il est seul) dans les commencements, parce qu'il ne peut se faire qu'il ne se trompe, de sorte qu'ayant avec soi & à toute heure dequoi se redresser on apprendra dans peu de jours ce qui couteroit des mois entiers sans ce secours.

Pour remplir cet objet je me suis déterminé de faire faire par l'Etudiant, l'Instrument le plus aisé & le plus simple ; il est connu des curieux sous le nom de *Monochorde* parce qu'il n'a jamais eu qu'une corde, ce qui derive du mot grec *monos* qui signifie seul &c.

Mais comme par les augmentations & les changements que j'ai jugé à propos d'y faire il ne sera plus à une seule corde & à une seule octave comme sont tous les Monochordes, on l'appellera comme on voudra ; je ne lui donnerai d'autre nom dans la suite que celui de *l'Instrument*, il sera cependant si bien à la portée de tout le monde que de quelque âge & sexe qu'on soit, on le fera parfaitement soi-même, pour peu qu'on sache se servir de la Regle, du Compas & de l'Equerre, on pourra n'y mettre qu'une corde si l'on veut pour abreger l'operation. Mais comme il se trouvera bien des gens qui seront bien aises d'avoir six ou huit tons à la fois, je donne le moyen d'y en mettre autant qu'on voudra, de les tendre toutes à l'unisson, (c'est-à-dire au même ton) & même du Ton ordinaire de Concert, sans avoir recours à l'oreille, ni à quelque autre sorte d'Instruments de Musique.

CHAPITRE SECOND.

Proportions de l'Instrument.

IL ne sera pas nécessaire que cet Instrument ait un corps sonore, comme tous les Instruments de Musique ; il suffira simplement d'avoir une planche de quelque bois que ce soit bien unie au rabot, d'un pouce d'épaisseur, de la longueur de 3 pieds, & de la largeur de six pouces, si l'on se contente d'une seule corde, observant d'augmenter la largeur d'un pouce ou environ par chaque corde qu'on voudra y mettre de plus, de sorte que si l'on y veut deux cordes la largeur devra être de 7 pouces, si l'on en veut 3 elle sera de 8, & ainsi des autres.

La planche étant bien unie il faut coler par dessus du papier blanc bien proprement afin de pouvoir y tracer par écrit les divisions des Tons & demi-Tons suivant les dimensions que voici.

Division des Tons.

La longueur de l'Instrument & l'étendue des cordes est indifférente & arbitraire ; j'estime cependant qu'on ne doit pas le faire plus long de 3 pieds, en façon qu'il reste 30 pouces justes dans la longueur de la corde.

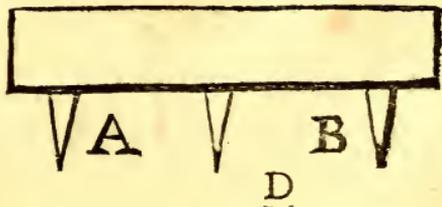
Le papier étant colé bien proprement sur une face de cette planche, commencez par tirer autant de lignes
que

que vous voudrez avoir de cordes en les disposant tout du long & bien paralleles à 6 lignes de distance l'une de l'autre, & dans le milieu de la planche.

Fixez la longueur de l'étendue des cordes par deux autres lignes, une à chaque bout, enforte qu'il reste 30 pouces, juste de l'une de ces lignes à l'autre, c'est-à-dire, de A en B, & observez que ces lignes soient tirées bien à l'équerre, c'est-à-dire, que les Angles que ces lignes formeront soient parfaitement droits, & tels qu'ils sont representez dans la planche gravée, *Fig. 1.* que l'on trouvera à la fin de ce livre.

Les deux lignes de ces bouts (qui sont les points A & B.) doivent supporter deux Sillets, dont la hauteur sera au moins de 7 ou 8 lignes; ils doivent être fixes, & porter précisément sur chacune de ces lignes des bouts, il faudra par conséquent les y coller avec de la colle forte, s'ils sont faits de matiere à s'attacher par la colle.

On pourra les faire de bois, pourvû qu'il soit dur, d'os, d'ivoire ou d'Ebeine : mais ils seront bien meilleurs s'ils sont faits de tole de fer ou de laiton d'une ligne ou environ d'épaisseur; on en arrondira le sommet qui doit supporter les cordes comme on fait aux chevalets de violon, & l'on y laissera 3 ou 4 pointes de la même matiere au bas, qu'on enchassera dans la planche, sur les lignes des bouts, ce qui fera à peu près la Figure que voici.



Division des Tons de la premiere Octave.

Cela fait, divisez en deux parties égales bien exactement l'intervalle de ces deux Sillets, tirés dans le milieu une ligne bien à l'équerre telle qu'elle est dans la figure au point C. où est écrit I^{ere}. *Division*, écrivés y *ut*, en observant de mettre l'*U*, du côté gauche, & le *T*, du côté droit, ce que vous repeterez au haut de la ligne & dans le milieu.

Prenez ensuite avec le Compas le tiers juste du point A. au point B. tirez-y un autre trait bien à l'équerre en partant du point A. ce qui vous donnera le point D. où vous voyez écrit II^{me}. *Division*, & écrivez y *sol* en observant que la ligne passe sur l'*O*.

Divisez après cela, la distance du point A. au point C. en deux parties égales, posez le pied du Compas au point que vous voudrez d'*A* ou de *C*. & tirez un trait au point où arrivera l'autre pied, ce qui fera le point E. dans la figure où est écrit III^{me}. *Division*, & écrivez-y *FA*.

Divisez ensuite toute l'étendue en cinq parties bien égales avec le Compas, posez un pied au point A. & tirez un trait où arrivera l'autre pied en remontant, ce qui fera à la Lettre F. dans la figure où vous voyez écrit IV^{me}. *Division*, & écrivez-y *Mi*.

Prenez ensuite la dixième partie du total, ou ce qui est le même, la moitié du point A au point

F. posez le pied du Compas au point A. & tirez une ligne au point où arrivera l'autre pied, c'est le point G. où vous voyez écrit V^{me}. *Division*, & écrivez-y *Re*.

Prenez après cela deux cinquièmes du total, c'est-à-dire, le double du point A. au point F. partez du point A. & tirez une autre ligne au point où arrivera l'autre pied, c'est le point où vous voyez dans la figure la Lettre H. où est écrit VI^{me}. *Division*, & écrivez-y *La*.

Prenez ensuite 7 quinziesmes du total, & pour ne pas vous tromper dans cet article, divisez en trois parties égales l'intervalle du point A. au point F. (qui est la V^{me}. du total,) prenez en une, & en l'ajoutant au-dessus du point H. en montant, vous aurez les sept quinziesmes, tirez une ligne à l'autre pied du Compas ce qui sera le point I. dans la figure, où est écrit VII^{me}. *Division*, & écrivez-y *Si*.

Cela fait vous aurez divisé la premiere Octave par les cinq Tons pleins, & les deux demi-Tons dont elle est composée ; mais cette premiere Octave ne suffisant pas pour apprendre à solfier, continuez de tracer une seconde Octave en partant du point C. en montant & visant au point B., & comme l'étendue de cette Octave est moins longue de la moitié que la premiere, il faut prendre avec le Compas la moitié juste de chaque Ton de cette Octave, & chacune de ces moitiés vous fera un Ton plein pour la seconde, tracez-y des lignes à mesure, comme vous voyez dans la figure, & vous aurez par conséquent deux Octaves de suite.

Faites la même opération sur cette seconde Octave en ne prenant que la moitié de chacun de ces Tons, & les autres moitiés (qui seront le quart des Tons de la première Octave), vous donneront les Tons de la III^{me}. Octave, car il en faut trois pour achever l'Instrument, tirez y des lignes comme dans les précédentes Octaves, & écrivez à chacune le nom de chaque Ton, la ligne partageant le Nom comme il est dit ci-dessus, ce qui suffira; car il n'y a point de voix humaine qui ne trouve son étendue dans ces trois Octaves.

Cela fait, revenez à la première Octave pour en diviser les *semi-Tons majeurs & mineurs*, en observant de n'y tirer que des lignes ponctuées, afin qu'on puisse distinguer facilement le semi-Ton du Ton entier, le tout comme la figure le représente.

Division des semi-Tons.

Pour avoir les semi-Tons de toutes ces Octaves, il ne faut plus operer par *parties aliquotes*, ainsi que je l'avois prescrit dans la première Edition de cet ouvrage, car outre que trois de ces semi-Tons étoient faux, (m'étant laissé séduire sur ces proportions, par ce qu'en avoit dit le sieur Loulié dans son Ouvrage imprimé à Paris en 1696, (ainsi que je l'ai dit dans l'Avertissement qui est à la tête de cette seconde Edition) il auroit été difficile de réduire ces trois demi-Tons en parties aliquotes, ce qui auroit pû dégouter le Lecteur, mais cela n'arrivera pas en operant ainsi qu'il suit.

Pour avoir le demi-Ton de l'*Ut* au *Re* de la II^{me}. Octave, (qui sera l'*Ut* ♯ d'un côté & le *Re* ♭ de l'autre), il faut prendre au Compas bien exactement la distance de l'*Ut* de la II^{me}. Octave, au *Si* inférieur de la première, & en la rapportant au-dessus de cet *Ut* (visant au *Re*), vous aurez l'*Ut* Dieſe au point où arrivera le Compas, tirez y une ligne ponctuée, & écrivez *Ut* ♯ du côté de la ligne, qui vise à l'*Ut* naturel, c'est-à-dire, à la gauche, & *Re* ♭ du côté qui vise au *Re* naturel de cette II^{me}. Octave à la droite, ainsi que la figure le désigne.

Prenez ensuite le double de cette distance, de quelque côté que vous la mesuriez, c'est-à-dire, soit en partant de l'*Ut* naturel audit *Ut* Dieſe, soit en partant du *Re* naturel, audit *Re* bémol & raportez cette double distance entre l'*Ut* naturel & le *Re* de la première Octave, car les Tons de la seconde Octave, étant plus courts de la moitié que ceux de la première, il est évident que pour tracer cet *Ut* Dieſe dans la première Octave, il faut deux fois la distance du même Ton dans la II^{me}. Octave; tirez y une ligne ponctuée, & écrivez-y *Ut* ♯ du côté de l'*Ut* naturel (à gauche), & *Re* ♭ du côté du *Re* naturel (à droite), c'est le point de la Lettre K dans la Figure.

Prenez ensuite la distance de l'*Ut* de la II^{me}. Octave au *Re* supérieur immédiat; raportez-là dans la I^{re}. Octave, en rétrogradant à la gauche, & toujours partant du même *Ut*, & vous aurez le *Si* ♯ du côté du *Si* naturel, & le *La* Dieſe du côté du *La* naturel, tirez-y une ligne ponctuée, & écrivez-y

Si ♯ à la droite, & La ♯ à la gauche.

Pour tracer ensuite le *La* Bémol & le *Sol* Dieſe; prenez bien exactement au Compas la diſtance du *Mi* II^{me}. Octave au *Fa* ſupérieur immédiat, rapor- tez-là au Ton *La* de la première Octave en rétro- gradant, l'autre pied du Compas viſant au *Sol* na- turel, tirez une ligne ponctuée à ce point, & écri- vez - y *La* ♭ du côté qui viſe au *La* naturel, & *Sol* ♯ du côté qui viſe au *Sol* inférieur.

Prenez après cela au Compas bien exactement la diſtance du *Sol* de la II^{me}. Octave au *La* ſupérieur immédiat, raportez-là dans la I^{re}. Octave, en par- tant du *Sol* naturel, en descendant vers le *Fa* na- turel, tirez une ligne ponctuée au point où arrivera le Compas, écrivez - y *Sol* ♯ du côté du *Sol*, & *Fa* ♯ du côté du *Fa* naturel.

Prenez ensuite au Compas la diſtance du *Mi* de la III^{me}. Octave au *Sol* ſupérieur, raportez-là au *Mi* de la I^{re}. Octave, en retrogradant, & viſant au *Re* naturel, tirez une ligne ponctuée au point où arrivera le Compas, & vous aurez le *Mi* ♯ d'un côté & le *Re* ♯ de l'autre, écrivez-y par conféquent *Mi* ♯ du côté du *Mi*, & *Re* ♯ de l'autre côté, vi- ſant au *Re* naturel.

Pour tracer ensuite les ſemi-Tons des II^{me}. & III^{me}. Octaves, il n'y a qu'à prendre au Compas la moitié juſte de chacun des ſemi-Tons de la pre- mière Octave, en partant du Ton plein au ſemi- Ton marqué par la ligne ponctuée, raportez chaque moitié de ces ſemi-Tons aux Tons de la II^{me}. Octave

& elle se trouvera tout aussi bien divisée que la première.

Faites la même Opération de la II^{me}. à la III^{me}. Octave, de façon que la moitié de chaque semi-Ton de la II^{me}. Octave soit rapportée entre les Tons pleins de la III^{me}. Octave, & elle se trouvera tout aussi bien divisée que les deux autres.

Autre façon de tracer les Tons.

Ceux qui voudront avoir moins de peine à diviser l'échelle des Tons, pourront le faire en se servant de pouces en lignes.

Il faut pour cela, que l'étendue de la Corde d'un Sillet à l'autre, c'est-à-dire, de A en B. soit de 30 pouces justes, & que le point A soit le premier *Ut* naturel, ainsi qu'on pourra le voir dans la figure II^{me}. tirez un trait au milieu des 30 pouces, c'est-à-dire, à 15 pouces de chaque bout, & écrivez-y *Ut*.

Prenez ensuite 3 pouces avec le Compas, & partant du point A. tirez un autre trait à l'autre pied, & écrivez-y *Re*, toujours de façon que la ligne qui forme le Ton, partage le nom par le milieu.

Reportez les mêmes 3 pouces en montant, en partant de la ligne ou point *Re*, ce qui vous donnera 6 pouces de distance du point A, & écrivez-y *Mi*.

Prenez ensuite un pouce six lignes avec le Compas, & en posant un pied du Compas à la ligne *Mi*, tirez un trait à l'autre point qui devra être éloigné du point A de 7 pouces 6 lignes, ce qui doit

être le quart juste des 30 pouces, & écrivez-y *Fa*.

Prenez après deux pouces six lignes avec le Compas, & partant de la ligne *Fa*, tirez un trait au point où arrivera l'autre pied du Compas, ce qui vous donnera 10 pouces à compter du point *A*, & écrivez-y *Sol*.

Prenez ensuite 2 pouces avec le Compas, & partant du point *Sol*, tirez une ligne à l'autre point, ce qui vous donnera 12 pouces à compter du point *A*, & écrivez-y *La*.

Prenez après 2 pouces & demi-ligne, partez du point *La*, tirez un trait à l'autre pied du Compas & écrivez-y *Si*.

Cela fait, vous aurez la première Octave par les Tons *Ut*, *Re*, *Mi*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Si*, *Ut*, aussi juste que si vous l'aviez divisée par parties aliquotes.

Pour tracer ensuite les Semi-Tons intermédiaires qui sont les Diesis & les Bémols, prenez au Compas 1 pouce 10 lignes & demi, & partant du point *A*, tirez une ligne ponctuée au point où arrivera l'autre pied, & vous écrirez *Ut* ♯ du côté de l'*Ut* naturel, & *Re* ♭ du côté du *Re*, car on aura vû par les divisions ci-dessus, que le Semi-Ton majeur qui est le Dieze du Ton inférieur, se confond avec le Semi-Ton mineur, qui est le Bémol du Ton supérieur.

Prenez ensuite au Compas 2 pouces justes, posez un des pieds au *Re* naturel, & tirez une ligne ponctuée à l'autre pied, ce qui vous donnera cinq pouces à compter du point *A*, écrivez-y *Re* ♯ du côté du *Re*, & *Mi* ♭ du côté du *Mi*.

Après cela, prenez 18 lignes, & partant du point du *Fa* naturel en montant, tirez une ligne ponctuée à l'autre point, & écrivez-y *Fa* \times du côté du *Fa*, & *Sol* $\frac{1}{2}$, du côté du *Sol* naturel; la distance de ce point au point A, doit être de 9 pouces moins une ligne.

Prenez ensuite 9 lignes justes, & partant du point *La*, tirez une ligne ponctuée à l'autre point, & écrivez-y *La* \times au-dessous, & *Si* $\frac{1}{2}$ au-dessus, au moyen de quoi vous aurez divisé la première Octave par les Tons pleins & les semi-Tons, avec autant de justesse que de toute autre façon.

Réitérez la même opération pour la II^{me}. Octave; en diminuant de moitié Ton par Ton, & semi-Ton par semi-Ton; & vous aurez la II^{me}. Octave, aussi juste que la première.

Faites la même opération au-dessus de cette II^{me}. Octave, pour en avoir une III^{me}, en diminuant toujours bien exactement de la moitié les Tons & les demi-Tons de cette II^{me}. Octave, & vous aurez une III^{me} Octave aussi juste que les deux inférieures, ce qui donnera le moyen d'étudier toute sorte de Leçons.

Autre façon d'établir les Cordes & les Tons de l'Instrument.

Ceux qui voudront avoir plusieurs Octaves à l'unisson sur une même Corde, afin d'avoir plus de Tons égaux à la fois, & sans être obligés de tendre sept ou huit Cordes, n'auront qu'à disposer un Sillet au milieu de l'Instrument qui soit plus haut d'une ligne que ceux des deux bouts; ce Sillet devra être mince, mais fort; c'est pourquoi il faut le faire de tole de fer, ou

de laiton, & de la forme que j'ai donné ci-dessus page 49, il faut l'appliquer au milieu juste de toute la longueur, c'est-à-dire, au point où l'on voit dans la Figure 1^{ere}. Division, ce qui est le point A. de la III^{me}. Figure.

Les Cordes se trouvant par ce moyen partagées par égales parts & par le milieu, donneront l'unisson de chaque côté, il faudra par conséquent graduer les Tons & demi-Tons de ces deux parties, suivant les Proportions de la II^{me}. Octave, qu'on prendra au point C. de la Figure premiere, & partant de ce point C. qui sera *Ut*, on tracera de chaque côté du Sillet du milieu les Tons & demi-Tons de la II^{me}. Octave, en les adossant les uns aux autres, c'est-à-dire, qu'après avoir tracé le Ton *Re* d'un côté, on le retracera dans l'autre côté, ce qui sera l'un à la droite, & l'autre à la gauche, & ainsi continuant jusqu'à deux Octaves de chaque côté, ce qui donnera deux Tons différents par chaque Corde, au lieu que suivant la Figure premiere on ne pourroit avoir qu'un Ton par Corde.

Il est vrai qu'en disposant les Tons de cette façon; on sera privé de la premiere Octave dans laquelle est le Ton *A-Mi-La*, que j'ai dit être le Ton ordinaire de concert; mais comme on pourra chanter une Octave plus bas que l'Instrument monté de cette façon, pour peu qu'on soit fait à l'échelle des Sons de la premiere Octave, on pourra se passer de cette premiere Octave qui est dans la Figure premiere, depuis A. jusqu'à C.

Si cependant on étoit bien aise d'avoir cette premiere Octave; on pourra la conserver en y destinant une des Cordes de l'Instrument ce qui sera, en l'em-

pêchant de porter sur le Chevalet du milieu au point A., auquel cas il faudra graduer cette première Octave sous cette Corde, suivant ce que j'en ai dit ci-devant, & cette première Octave arrivant au milieu de toute la longueur de la Corde, qui sera précisément le même que celui du Sillet, qui partagera les autres Cordes, dans la partie à droite du Sillet du milieu, serviront pour donner les Tons des deux Octaves à cette première Corde.

CHAPITRE III.

Tension des Cordes.

L'Échelle des Tons & demi-Tons se trouvant tracée, ainsi que je viens de le prescrire par lignes pleines, pour les Tons pleins, & lignes ponctuées pour les semi-Tons, il n'y aura qu'à tendre des Cordes, soit de boyau, soit de fer ou de laiton sur les Silllets qui doivent être disposés, ainsi que je l'ai dit ci-dessus page 49 & qui doivent être fixés solidement sur les points A. & B.

Pour tirer un son vif de cet Instrument, il faut y appliquer des cordes de Clavecin, ce qui sera nécessaire si on veut le monter du Ton ordinaire de Concert; en ce cas, il suffira d'appliquer des petites pointes de fer obliquement au pied extérieur du Sillet A. & des chevilles de fer au pied extérieur de

l'autre Sillet B. afin de pouvoir tendre les cordes à suffisance par le moyen d'une Clef de fer telle que celles des Clavecins ou Tympanons.

Si l'on veut que l'Instrument rende plus de son, il n'y aura qu'à faire faire par un Luthier un Corps sonore de 2 ou 3 pouces de profondeur dont la table d'Harmonie soit percée de quelques rosettes, ce qui ressemblera assez à un *Tambourin-Basque* lequel a cinq ou six cordes; mais en ce cas, il ne faut pas y coler du papier dessus, car rien n'étouffe plus le son qu'un papier colé de long en long sur une table d'Harmonie, il n'y a point de Luthier, au reste, qui n'exécute en perfection cet Instrument dans toutes ses proportions; avec les Tons & demi-Tons marqués sur la table d'Harmonie, quoique sans papier.

Si l'on se contente d'une seule corde il n'y aura qu'à la tendre à discretion; c'est-à-dire, jusqu'à ce qu'en la pinçant vers le milieu de son étendue avec une grosse épingle, elle rende un son assez fort pour satisfaire l'oreille.

Si l'on y veut plusieurs cordes, soit de boyau, de fer ou de laiton, il faut qu'elles soient parfaitement égales en grosseur, car s'agissant de les tendre à l'unisson, il seroit difficile qu'une corde plus grosse que l'autre pût monter au ton de la plus mince sans risquer de se casser.

Tension à l'unisson.

Pour tendre plusieurs cordes à l'unisson, il faut

qu'en pinçant deux cordes à la fois elles rendent le même son ; mais comme il pouroit arriver que tel qui voudra mettre ce système en usage n'ait pas l'oreille assez fine pour connoître ce point de l'unisson par l'ouïe , je vais en donner d'autres moyens également affurez , & même en se bouchant les oreilles.

Il faut d'abord tendre une corde à volonté ; c'est-à-dire au point qu'en la pinçant avec une épingle vers le milieu , elle rende un son assez fort pour satisfaire l'oreille.

Cela fait , tendez l'autre corde la plus proche peu à peu , & en pinçant fortement dans le milieu celle qui est déjà tendue , observez soigneusement de l'œil cette seconde corde , elle ne manquera pas de trembler l'orsqu'elle arrivera au ton de la première , ce qui sera très-visible.

Elle donnera même presque autant de son que l'autre quoique sans la toucher , car les vibrations de l'une se communiquant à l'autre l'orsqu'elles arrivent au même Ton , celle qui se meût par l'ébranlement de l'autre rendra presque autant de son que celle que l'on pince.

On pourra , si l'on veut , sentir ces vibrations au *Tact* ; c'est-à-dire , en présentant le bout du doigt contre cette II^{me}. corde à mesure qu'on la tend , sans pourtant appuyer le doigt de trop près , car les vibrations étant un mouvement réel , le doigt les interromproit absolument.

Cette II^{me}. corde étant tendue à l'unisson de la première , on fera la même opération , pour tendre les

autres au même Ton, de sorte qu'on parviendra peu à peu à tendre plusieurs cordes à l'unisson.

Il y a un autre moyen tout aussi simple encore, il consiste à voir de combien la corde qu'on aura tendu à souhait (& qui doit servir de base aux autres) s'abaisse sous un poids de demi livre, par exemple, vers le milieu de sa longueur & en remarquant bien précisément ce point de flexibilité, il n'y aura qu'à tendre les autres jusqu'à ce qu'elles s'abaissent au point de la première sous le même poids en l'appliquant au même point, étant évident que le même poids agissant également sur deux cordes d'égale grosseur, & de même longueur, elles seront tendues également, d'où il suivra qu'elles donneront chacune le même son.

Tension des Cordes au Ton de Concert.

Ceux qui voudront mettre les cordes de leur Instrument du Ton ordinaire en Musique, appelé communément, *Ton de Concert*, n'auront qu'à prendre des cordes de laiton du numero 1. en observant que la longueur d'un Sillet à l'autre soit de 30 pouces, & les Silllets de 7 ou 8 lignes de hauteur, il faut tendre la première corde de façon qu'en appuyant le doigt sur le point du milieu on la sente résister, après quoi ayez un lingot de plomb ou de fer, arrondi de la grosseur du doigt & du poids de 4 onces & demi, juste (poids de marc) il faut que l'un des bouts soit un peu pointu comme si c'étoit un crayon de plomb

de mer, on doit faire un petit cran à cette pointe pour éviter qu'elle ne glisse en la posant sur la corde, appuyez ce poids sur le milieu juste de la corde, c'est à-dire au point *Ut* en le soutenant en équilibre avec deux doigts de la main gauche, & quand vous verrez qu'il fera baisser la corde de deux lignes seulement, la corde se trouvera montée au Ton ordinaire de Concert ; c'est-à-dire, que le Ton *A mi La*, qui est celui qu'on donne pour accorder les Instruments, fera le *La* de la première Octave, pris sur l'échelle des Tons de la corde qui dans sa longueur donnera trois Octaves de suite.

Cette opération est infaillible, sans avoir recours au petit Flageolet qu'on appelle *Ton* ou *Diapason*, & dont on se sert communément pour donner le Ton *A mi La* dans les Concerts ou les Orchestres des Spectacles, pour accorder les Instruments ; il n'y aura qu'à opérer avec précision sur ce point de flexibilité de la corde, sous un poids de 4 onces 4 gros & demi.

Jé ne sçai si l'on m'opposera qu'il y a de si grandes variations sur ce *Ton* qu'il n'est pas possible que ma découverte remplisse parfaitement cet objet.

Ces variations ne sont causées que par rapport à certains *Opera*, ou *Motets*, qui exigent plus ou moins d'élevation dans le Ton pour faire valoir la pièce & favoriser les acteurs principaux ; mais ces mêmes variations, sont si peu considérables qu'elles n'emportent jamais un quart de ton du plus au moins ; d'ailleurs mon objet ayant été de donner le moyen d'avoir le

ton *commun* de Concert, sans s'en raporter à l'oreille; ou au flageollet (qui ne sert qu'à cela) on y parviendra sûrement & à peu de différence près par l'opération que j'ai indiqué ci-dessus.

La premiere corde se trouvant mise du ton ordinaire de Concert, il n'y aura qu'à tendre les autres à l'unisson, en observant ce que j'ai prescrit à ce sujet, page 62, & l'on aura par conséquent l'Instrument monté au ton commun de Concert, ce qui suffira pour chercher à entonner juste.

CHAPITRE IV.

Maniere d'étudier l'Intonation sur l'Instrument.

L'Instrument ainsi disposé, il faut avoir des Chevalets mobiles & pour le moins autant qu'on aura mis de cordes si on se sert de l'échelle des Tons de la premiere figure; mais si l'on se sert de celle de la seconde, il en faudra deux par chaque corde.



Si l'Instrument n'est monté qu'avec une corde, il faut que le Chevalet soit fait ainsi; on le tiendra par le haut de la main gauche on lui fera embrasser la corde au point de l'échelle des Tons, qu'on voudra avoir, & en pinçant la partie de la corde qui sera supérieure vers le milieu du reste de sa longueur, on aura le Ton qu'on souhaitera, on fera glisser ensuite ce Chevalet, d'un ton à l'autre ou
pour

pour mieux dire le *Cavalier* (car étant supporté par la corde il seroit improprement nommé *chevalet*) on aura tous les Tons de la leçon avec la dernière justesse.

Ce *Chevalet* doit être fait de matière dure , ferme, mais déliée, le cuivre rouge, ou le fer blanc un peu fort seront parfaitement bons , quoiqu'on pourroit en faire avec des fiches d'os ou d'ivoire dont on se sert en jouant aux cartes.

Il faut seulement observer en le faisant que l'ouverture qui doit appuyer sur la corde soit moins longue d'une ligne que les *Sillets* ne sont élevés, afin qu'en posant le *chevalet* sur la corde il appuie en la pressant ; car autrement le ton ne seroit pas net. Il faut par conséquent que la fente du *chevalet* n'ait que 5 lignes, si les *Sillets* en ont six de hauteur , ainsi que la figure le représente.

Si l'on veut se dispenser de faire ce *chevalet* , il faut avoir une petite pincette d'acier dont on se sert pour arracher le poil, & en pressant la corde au point précis du ton qu'on voudra avoir , elle rendra le son désiré en la pinçant de la main droite avec une épingle, mais ce ton ne fera jamais aussi vif qu'avec le *chevalet* qui appuie sur la corde.

Si l'on se sert de plusieurs cordes, il faut que les *Chevalets* soient faits différemment, car l'objet étant d'avoir plusieurs tons différents à la fois, il faut pouvoir les placer sous les cordes de façon, qu'ils se soutiennent droits sur les lignes où il faudra les poser.



La partie inférieure de ce *Chevalet* marquée A. doit supporter la corde sous laquelle on la fera passer en l'inclinant un peu, &

en observant que cette partie soit plus haute d'une ligne que les Sillets, il est évident qu'en le redressant, la corde sous laquelle il sera, le tiendra à plomb, de sorte qu'en pinçant cette corde dans la partie supérieure au chevalet, on aura le Ton qu'on cherchera, & comme par ce moyen on pourra placer un chevalet sous chaque corde, on les disposera relativement aux notes de la leçon & quand ils seront tous placés, on aura l'agrément d'avoir le son de plusieurs notes à la fois, sur lesquelles on se formera à l'intonation de la leçon.

Quand je dis qu'on se formera à l'Intonation, j'entends qu'on ait assez d'oreille pour rendre un Air avec un peu de justesse; car il y a des gens à qui la nature n'a pas donné le don de former deux tons justes de suite: ceux qui sont dans ce cas fâcheux peuvent se dispenser de chercher à entonner juste; il n'y a n'y Maîtres n'y Instruments qui puissent leur communiquer ce que la nature leur a refusé. Mais comme il y a très peu de gens qui ayent ce malheur, il suffira de sçavoir chanter juste les *Prieres de l'Eglise* à Vêpres, ou bien un *Vaudeville* pour pouvoir se former parfaitement à l'Intonation sur cet Instrument.

L'écolier étant donc sûr de sa capacité à entonner, & tout étant disposé quant à l'Instrument, voicy de quelle façon on pourra étudier le son des notes.

Il faut s'attacher principalement à entonner juste les tons de la première Octave, selon qu'ils seront tracez sur l'Instrument, en allant d'un ton plein à un autre, & s'accoutumer peu à peu à former par la voix le son que rendra la corde à chaque ton.

Pour étudier les Tons de la premiere Octave, il faut commencer par pincer la corde à vuide & elle donnera le Ton *Ut*; posez ensuite le chevalet sur le ton suivant & vous aurez le second ton qui est *Re*; faites ensuite glisser le chevalet jusques au ton qui suit, vous aurez *Mi*, & ainsi des autres jusqu'à l'*Ut* de la deuxième Octave.

Rétrogradez ensuite par les mêmes tons, & vous aurez *Ut Si La Sol Fa Mi Re Ut*, en descendant, en observant de ne jamais poser votre chevalet sur les lignes ponctuées, car elles ne doivent servir que quand il faudra trouver les tons *alterés* soit par les Dièses soit par les Bémols.

Si l'Instrument est monté à 4 cordes par exemple; la façon d'étudier les notes de la premiere Octave pourra être différente, on réservera une des cordes pour la note *Ut*, la seconde pour la note *Re*, en posant un chevalet sous la corde au point *Re*, la 3me. pour la note *Mi*, & la 4me, pour la note *Fa*, & en pincant ces 4 cordes l'une après l'autre, on aura ces 4 Tons distincts tous à la fois, ce qui fera qu'on en apprendra le son plus aisément; on fera la même opération pour les autres tons de l'Octave, de sorte qu'en peu de temps on sçaura entonner juste la premiere Octave, à quoi se joindra l'avantage de voir par écrit & même d'une manière sensible la différence qu'il y a d'un Ton à l'autre.

On verra ce que c'est qu'un *Ton plein* & un *femi-Ton*. Quel est l'effet des Dièses, & des Bémols, soit *accidentels*, soit lorsqu'ils son mis immédiatement après la Clef; cequi rendra la Musique si sensible par des

operations manuelles, que l'on conviendra de bonne foi que je n'en ai pas imposé en intitulant cet ouvrage, *La Musique rendüe sensible par la mécanique.*

Il est à propos dans les commencements de s'arrêter à parcourir la premiere Octave, soit en montant par degrés conjoints, soit en descendant aussi par degrés conjoints; c'est-à-dire, en passant d'un Ton à l'autre de l'Octave successivement, Ton par Ton, & en les parcourant de même en rétrogradant, ce qui donnera pour premiere leçon d'Intonation Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, en montant; Ut, Si, La, Sol, Fa, Mi, Re, Ut, en descendant.

Quand on aura l'oreille accoutumée aux Tons de la premiere Octave, on pourra y ajouter le nom des notes (car il ne peut-être que très utile de passer quelque temps à se former au son des notes, sans en articuler les noms) on dira parconsequent Ut, au premier Ton, Re, au 2me. Mi, au 3me. Fa, au 4me. Sol, au 5me. La, au 6me. Si, au 7me. & Ut au 8me. qui est le premier de la 2me. Octave.

On pratiquera le même ordre en descendant; on dira parconsequent Ut, au premier Ton, de la 2me. Octave Si après, La après, Sol ensuite, & ainsi des autres jusqu'au premier Ton de la corde à vuide.

Quand on sera bien accoutumé à parcourir les Tons de cette premiere Octave, tant en montant qu'en descendant on pourra passer à la seconde, toujours par degrés conjoints comme à la premiere, ce qui ne sera pas bien difficile; car la 2me. Octave n'est que la répétition de la premiere, Ton pour Ton, quoique plus haute de moitié, puisqu'il est démontré par l'échelle des Tons de l'Instrument 1^o. que la 2me. Octave

commence au milieu juste de la corde entiere, & 2^o. que les Tons de la 2^{me}. Octave ne sont distants les uns des autres que de la moitié moins de l'étendue de ceux de la premiere.

Étendue des voix.

Cette gradation de Tons donnera lieu à l'Ecolier de mesurer l'étendue de sa voix, & d'en reconnoître le genre; car en commençant à chanter par le premier *Ut*, (à condition toutès fois qu'il soit mis du Ton ordinaire de Concert) il arrivera en montant par degrés conjoints pendant deux Octaves, sinon au premier Ton de sa voix, du moins au dernier; ce qui sera lorsqu'il aura de la peine à le donner à plein, & en voyant par consequent par écrit combien de Tons il peut fournir sans se gêner & quel sera le plus haut ton de sa voix, il en reconnoitra parfaitement le genre, & se servira de cette connoissance pour se choisir des leçons à sa portée, ce qu'il est necessaire de connoître, soit pour laisser à la voix la juste liberté de son étendue, soit pour s'accoutumer à la Clef sur laquelle on doit chanter communement.

Quand j'ai dit ci-dessus qu'en commençant à chanter par le premier *Ut*, mis du ton de concert, l'écolier arrivera sinon au premier ton de sa voix, du moins au dernier, ce n'est que par rapport aux voix de Basse-Taille & Concordant, car notre Instrument monté du Ton de Concert ne commence qu'à l'*Ut*, du 2^{me}. espace de la ligne de Musique de la Clef de *F-ut Fa*; mais comme les Basses-Tailles, & les Concordants descendent toujours

en *F-ut Fa*, & quelquefois plus bas, (comme on peut le voir dans le 8^{me}. Exemple ci-dessus page 23) il est évident que l'Écolier qui aura une voix de Basse-taille ne trouvera pas le premier Ton de sa voix, mais il mesurera sa voix en descendant, en partant du *Mi* ou du *Fa* de la 2^{me}. Octave qui seront les plus hauts & ceux qu'il aura de la peine à donner à plein.

Il n'en fera pas de-même des autres voix, elles trouveront toute leur étendue sur l'échelle des Tons de l'Instrument, quand la corde aura été mise au Ton ordinaire de Concert, & puisque j'ai parlé déjà de l'étendue de la Basse-taille ou concordant; je vais designer les Tons où chaque voix ordinaire peut atteindre.

La Taille-Basse qui est une voix intermédiaire qu'on employe principalement dans les grands Chœurs de Musique & sur tout des Motets, commence au premier *Ut* de la corde à vuide & ne passe guères la première Octave, voyez le 9^{me}. exemple page 24, il faut se servir de la Clef de *F-ut Fa* de cet exemple.

La Taille-haute ne commence guères qu'au premier *Ut* de la corde à vuide (quoiqu'il se trouve quelquefois des chants où on les fait descendre un ou deux Tons plus bas, mais cela est rare) & elle doit monter facilement jusqu'au *Sol* de la 2^{me}. Octave, voyez le 4^{me}. Exemple page 22. il faut se servir de la Clef de *C-sol Ut* de cet exemple.

La Haute-Contre commence presque toujours à l'*A-mi La* du Ton de Concert qui est le sixième Ton de la première Octave & doit monter facilement jusqu'à l'*Ut* de la 3^{me}. voyez le 3^{me}. Exemple page 22.

on se servira de la Clef de *C-sol Ut* à la 3^{me}. ligne.

Le Bas-dessus chantant doit commencer au Ton *La* de la première Octave & doit monter jusqu'au *Sol* de la 2^{me}. voyez le premier Exemple page 22. il faut se servir de la Clef de *C-sol Ut* à la première ligne.

Le premier Dessus chantant doit commencer au *Sol* de la première Octave, & doit arriver sans se gêner au *La* de la seconde, voyez le 6^{me}. Exemple page 23 ; on se servira de la Clef de *G-re Sol* à la 2^{me}. ligne.

Quand on sera assez formé à donner les sons de deux Octaves soit en montant soit en descendant, on pourra passer à l'étude des premières leçons de la Musique vocale qui sont les *Tierces*, les *Quartes*, les *Quintes* & les *Sixtes*, ce qu'il faut sçavoir absolument par cœur pour parvenir à entonner juste, & comme ce que je viens de dire sur les différents genres de voix désigne les Clefs dont chacun doit se servir proportionnellement à sa voix ; l'étudiant mettra à la tête des lignes de Musique de son cayer la Clef sur laquelle il voudra chanter.

CHAPITRE V.

Étude des Tierces, Quartes, Quintes, & Sixtes.

L'Étudiant ayant donc fait le choix de la Clef qui convient à sa voix, il faut qu'il étudie les tierces par degrés conjoints & disjoints.

En se servant de la Clef de *C-sol Ut* à la premiere ligne que je crois la plus convenable voici, ce qui peut servir d'exemple.



Comme c'est ici la premiere leçon de Musique, je crois devoir faire observer que le petit Signe qui se trouve à la fin de chaque ligne de Musique tant que la pièce dure, s'appelle *Guidon*, & sert à marquer dans toutes les pièces de Musique la place de la premiere note dans la ligne d'après, ce qui soulage beaucoup les Musiciens soit pour se préparer mentalement au ton de cette premiere note, soit pour ne pas se tromper de ligne dans les symphonies sur tout, où la suite ne peut être indiquée par des paroles, puisqu'il n'y en a pas.

J'ay separé les répétitions de chaque tierce par une ligne pour marquer qu'il faut s'arrêter un peu après cette tierce; & j'observerai la même chose dans les Quartes, Quintes & Sixtes qui suivent, mais il ne faut pas confondre ces lignes avec celles dont on se sert pour marquer les mesures, dont je parlerai dans la suite.

Comme l'Étudiant connoitra parceque j'ai dit ci-dessus l'usage de l'Instrument & des Chevalets mobiles, il trouvera facilement le moyen d'étudier cette

leçon & sur tout, sur un Instrument à trois ou quatre cordes.

Si c'est par exemple sur un Instrument à 3 cordes, il n'y aura qu'à poser un Chevalet sous le Ton *Re*, de la 2me. corde & un autre sous le Ton *Mi*, de la 3me. & en pinçant ensuite ces trois cordes l'une après l'autre en commençant par la première (qui sera vuide) on aura *Ut*, *Re*, *Mi*, très distinctement, & en pinçant ensuite la corde vuide & la 3me. sans en changer le chevalet mobile, on aura *Ut Mi*, qui sont les deux Tons qui forment la tierce par degrés disjoints.

Il faudra reiterer ce pincement jusqu'à ce qu'on soit bien formé à cette première tierce & passer ensuite à celle qui suit, ce qui se fera fort simplement en mettant un Chevalet mobile sur le Ton *Fa*, de la première corde à vuide qui avoit donné le Ton *Ut*, de la première tierce, & en pinçant ensuite ces 3 cordes en commençant par celle qui a donné le Ton *Re*, on aura *Re*, *Mi*, *Fa*, qui sont les trois notes de la 2me. tierce & en pinçant ensuite le *Re*, & le *Fa*, sans toucher le *Mi*, l'on aura les deux notes de la 2me. tierce.

Il faudra pratiquer la même marche dans tout le reste de cette leçon & quand on sera bien affermi à la chanter sans l'Instrument on passera à l'étude des *Quartes* que voicy.





L'on étudiera cette leçon de la même façon que la précédente, & ce fera avec beaucoup de commodité si c'est sur un Instrument à 4 cordes, ou à deux ; car s'agissant de trouver le son de 4 notes, on les aura toutes à la fois sur les 4 cordes de l'Instrument par le moyen des trois Chevalets mobiles qu'on placera l'un sous le *Re*, à la 2me. corde, l'autre sous le *Mi*, à la 3me. & l'autre sous le *Fa*, à la 4me. de sorte qu'en pinçant ces 4 cordes successivement en commençant par la vuide, on aura *Ut, Re, Mi, Fa*, qui sont la première quarte par degrés conjoints, & en pinçant ensuite la corde vuide & la 4me. on aura *Ut, Fa*, qui sont la répétition de la même quarte par degrés disjoints ; si l'Instrument n'est qu'à deux cordes & qu'il soit disposé comme dans la figure 2, chaque corde donnera deux Tons à l'unisson (sçavoir l'un à droite & l'autre à gauche) ce qui ne sera pas indifférent pour ne pas multiplier le nombre des cordes, & avoir à la fois deux tons par chaque corde.

On continuera de même d'une quarte à l'autre tant en montant qu'en descendant, & quand on sçaura suffisamment entonner cette leçon sans le secours de l'Instrument on passera à l'étude des Quintes qui suivent.





On étudiera cette leçon tout comme les précédentes, à la différence cependant que si l'Instrument n'a que 4 cordes, il faudra de nécessité condamner un Ton intermédiaire pour avoir le cinquième; car comme il faut laisser subsister le premier Ton pour baze de la quinte, afin de le retrouver-lorsqu'il faudra chanter la quinte par les deux extrêmes, c'est-à-dire par la plus basse & la plus haute; il faut tirer un chevalet mobile de dessous l'une des trois cordes & le poser à l'une des trois, au *Sol*, & l'on aura pour lors la quinte par degrés disjoints, on continuera de même dans le reste de la leçon & quand on la sçaura suffisamment, on passera à l'étude des Sixtes qui suivent.

Ceux qui mettront six ou huit cordes à leur Instrument ne feront que mieux; car l'opération de les tendre à l'unisson n'étant pas bien embarrassante & surtout quand on se sera un peu familiarisé avec cet Instrument, ils auront l'avantage d'avoir six ou huit Tons différents à la fois, ce qui facilitera si fort l'Intonation, qu'on sera étonné des progrès qu'on fera par ce secours,

Étude des Sixtes.

On étudiera cette leçon comme les précédentes & surtout sur un Instrument à six cordes; ceux pourtant qui n'en auront mis qu'une ou deux seulement pourront l'étudier assez facilement en se faisant rendre les six Tons de suite à la même corde en avançant le Chevalet mobile à chaque Ton & quand on sera parvenu au sixième; il n'y aura qu'à pincer la corde vuide qui sera auprès; & l'on aura la sixte par degrés disjoints, qui est ce qu'il y a de plus essentiel pour se former à entonner juste deux notes aussi éloignées & qui ont si peu de rapport entr'elles.

Quand on sçaura parfaitement chanter ces 4 leçons sans le secours de l'Instrument, on pourra passer à des leçons chantantes, telles que celles que je vais donner.

Leçon en C-sol Ut.



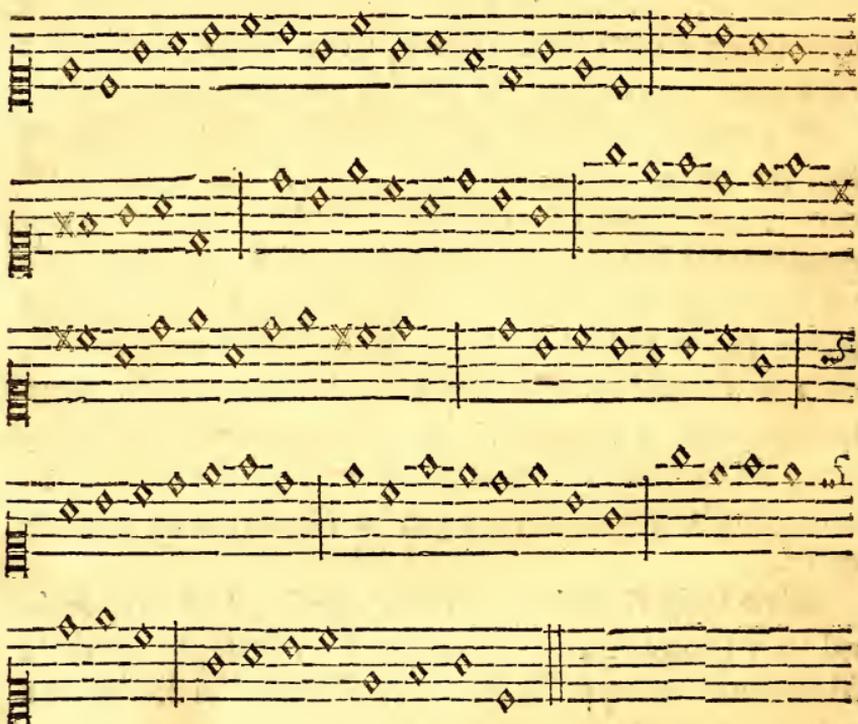
Il faut copier cette leçon sur le cayer de Musique & l'étudier de la même façon que les précédentes, c'est-à-dire en chercher les Tons sur l'Instrument & en y faisant attention, ce qui facilitera beaucoup sur un Instrument à plusieurs cordes, puisqu'on aura l'avantage de voir d'une façon sensible & palpable, la différence d'un Ton à l'autre, ce qu'on ne peut avoir en apprenant la Musique par les secours ordinaires.

J'ay affecté de mettre un Dièse accidentel sur un *Fa*, de cette leçon, il faut (quand on arrivera à cette note) poser le chevalet sur la ligne ponctuée qui est entre le *Fa* naturel & le *Sol*, & à côté de laquelle on trouvera *Fa* ♯ & l'on verra par consequent encore d'une façon palpable l'effet de ce Dièse accidentel, ce qui facilitera certainement l'Intonation de cette note altérée, car dans les commencements on a beaucoup de peine à se former à entonner juste les Dièses accidentels quand on n'a pas le secours d'un Instrument.

Je ne sçay si je dois dire ici que les Airs en général sont toujours composés dans l'un de sept tons de la Musique qu'on appelle *Modes*, ainsi que je l'ai dit dans les principes généraux Art. dix. Cette leçon par exemple est en *C. sol Ut*, ce que l'on reconnoît par la première note & la dernière; celle qui suit est dans le même Ton quoiqu'elle commence par la note *Mi*; mais comme il est ordinaire que tous les airs ou pièces de

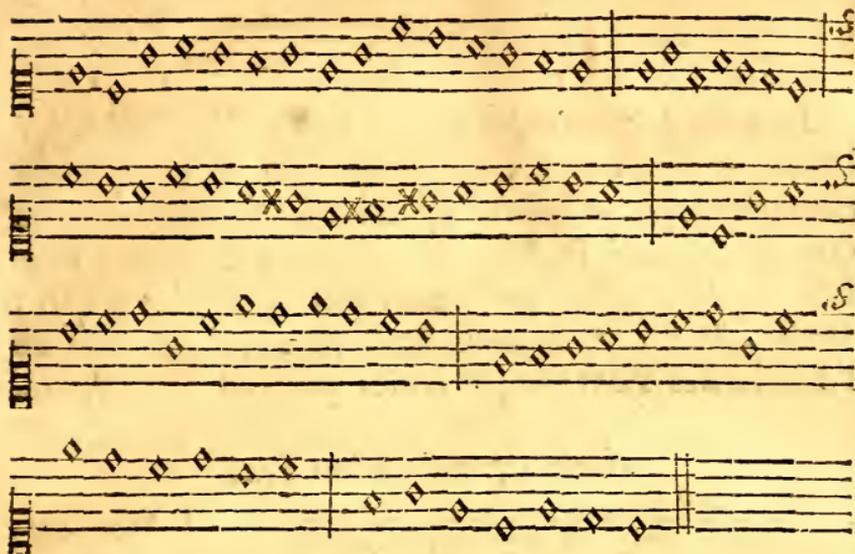
Musique finissent par la note du Mode dans lequel ils ont été composés, il faudra regarder la dernière note pour reconnoître le Ton & principalement de la Basse soit Continue soit Chantante : car il arrive fort souvent que les parties supérieures comme Dessus, Haute-Contre & Taille haute finissent par la Tierce ou par la Quinte ; & quelquefois même par d'autres notes.

Autre leçon du même Ton.



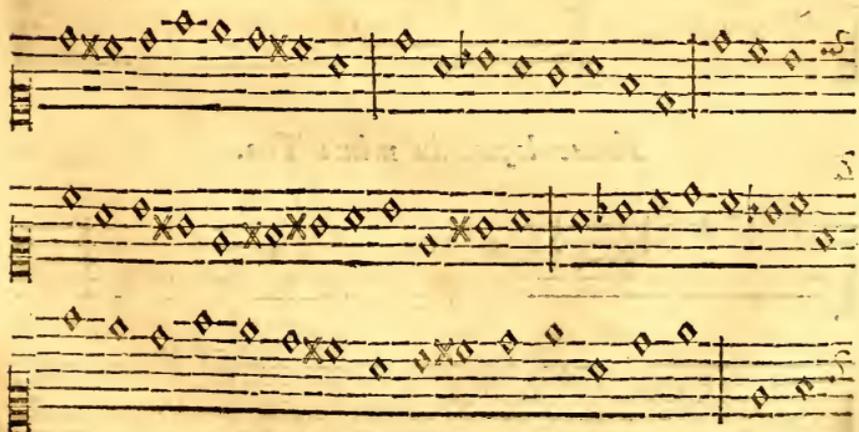
J'ay mis trois Dièses dans cette leçon pour qu'on s'accoutume à les former, on observera de se reposer quelque peu à chaque ligne que j'ay mis pour séparer les chutes de la modulation, ce qui donnera un peu plus de gout à la leçon.

Autre leçon du même Ton.



Il ne faut pas manquer de faire les Diéses que j'ay mis dans cette leçon & de la repéter même souvent pour si former parfaitement.

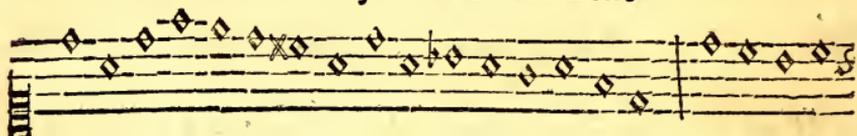
Autre leçon en D-la Re.





J'ay laissé glisser dans cette leçon des Diéses sur les *Ut*, & des Bémols sur les *Si*, afin qu'on s'accoutume peu à peu à les rendre tels que l'Instrument les donnera, ce qui se fera en posant le Chevalet mobile sur les lignes ponctuées qui désignent les *Ut*, Diésés, & les *Si* Bémols dans la 2me. colonne de l'échelle des Tons; voyez en les places dans la figure.

Autre leçon du même Ton.



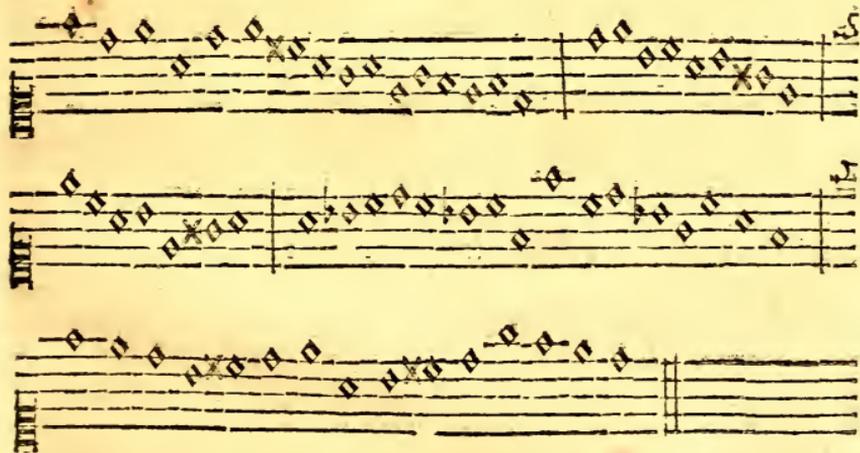
Autre leçon du même Ton.



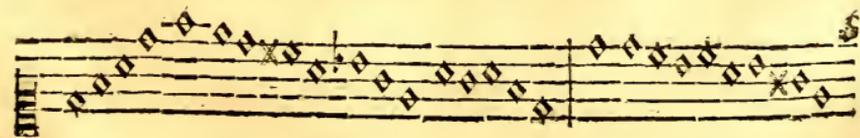


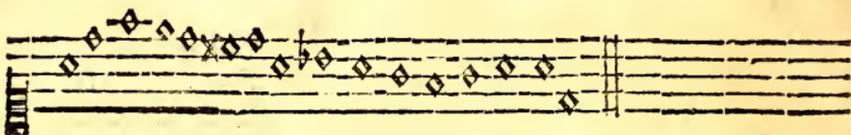
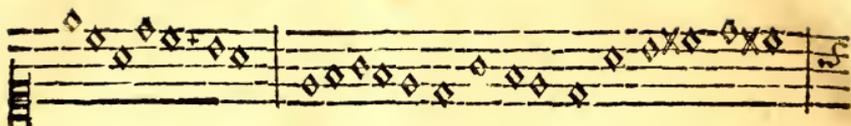
On trouvera dans cette leçon l'usage du Bécarre, son effet étant (ainsi que je l'ai dit dans les principes généraux art. 33. & 34) de rétablir la note qui le suit immédiatement dans son état naturel, il faudra chanter l'Ut naturel après l'avoir chanté Diésé, & chanter également le Si Bémol après l'avoir chanté naturel, le reste de la leçon n'ayant rien de particulier on la chantera comme les autres.

Autre leçon du même Ton.

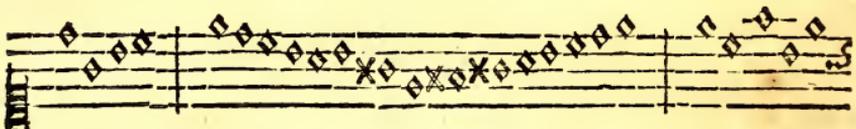
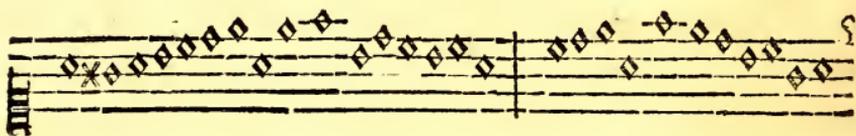


Autre leçon du même Ton.

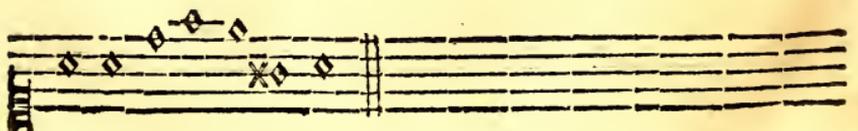
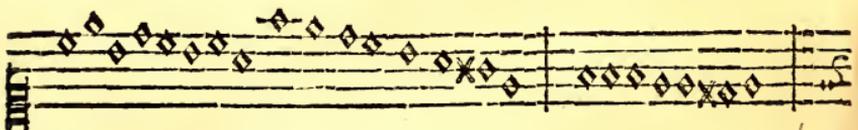




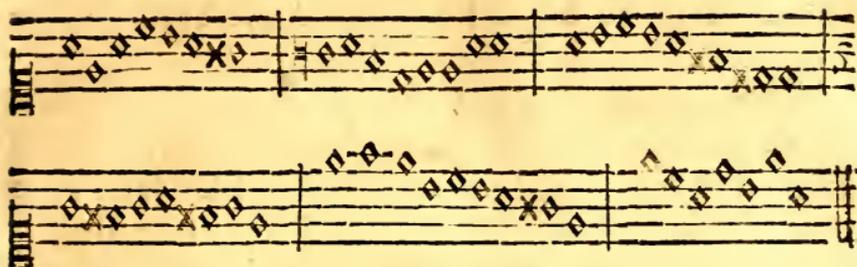
Autre leçon en A-mi La.



Autre du même Ton.

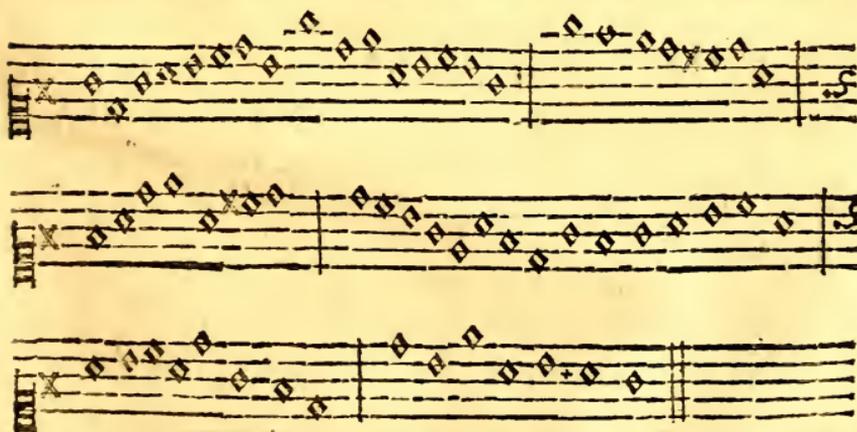


Autre du même Ton.



On trouvera un autre *Becarre* à la 8me. note de cette leçon, j'ai affecté de marquer le repos entre le *Sol Diésé* & le *Sol rétabli* au naturel par le *Becarre*, afin que son effet soit un peu plus sensible ; j'ai affecté de passer ensuite à la cadence d'*E-fi Mi*, pour avoir lieu de faire Diésé le *Re* de cette chute, afin que l'Étudiant se forme peu à peu à ces sortes de difficultés.

Autre leçon en G-re Sol avec un Diésé sur la Clef.

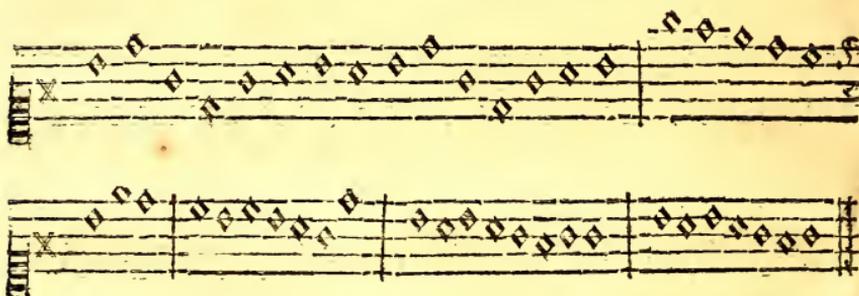


On observera sur cette leçon que les *Fa* sont Diésés sur la Clef; de sorte qu'il faudra les rendre tels sur

l'Instrument, ce qui ne sera pas bien difficile ; car y ayant *Ut* suivant cette transposition à la note qui feroit *Sol* sans ce Dièse ; on n'aura pas beaucoup de peine à les rendre Diésés en solfiant.

Ceux au contraire qui ne voudront pas transposer les noms des notes de cette leçon, trouveront sur l'Instrument un vrai secours pour solfier juste ; car ayant le moyen d'avoir les tons Diésés (ou Bémolisés) sous leur dénomination naturelle ; ils trouveront de quoi se soutenir à chacun de ces tons,

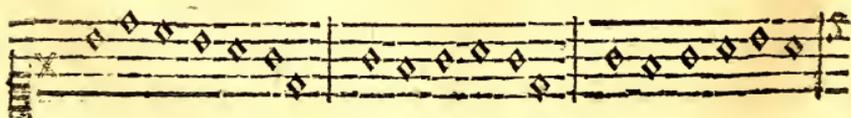
Autre leçon du même Ton.

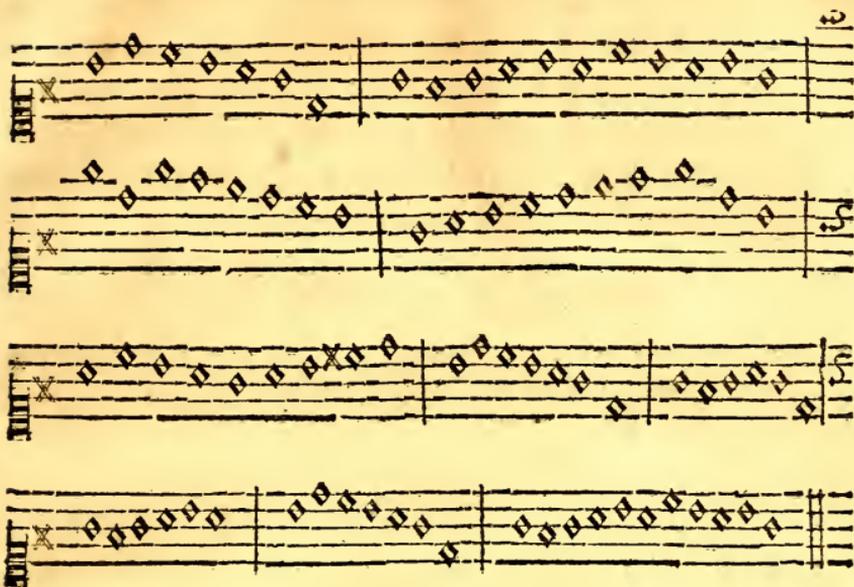


J'ay affecté de donner pour cette leçon le chant d'une Mufette très connue, c'est la chanson *il faut que je file, file &c.* car je crois qu'il ne sera pas mal de chanter dans les commencements des Aïrs vulgairement connus.

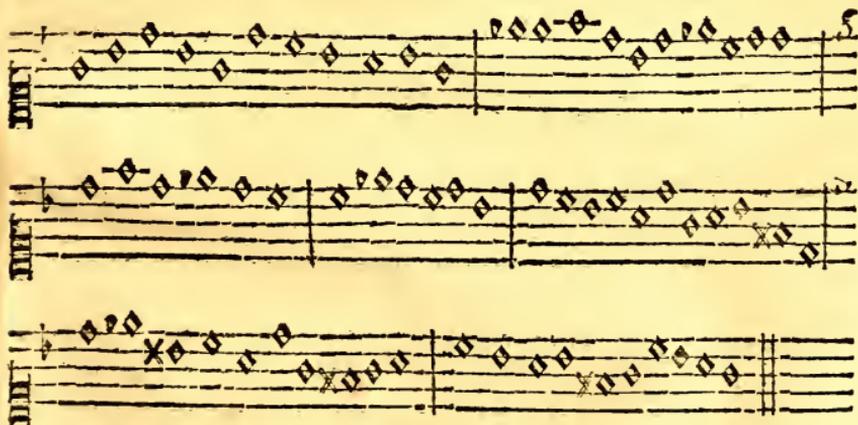
Autre leçon sur le même Ton.

C'est la Chanson ; le tendre Berger Damon &c.





Autre leçon sur le même Ton , mais par Bémol y en ayant un à la Clef.



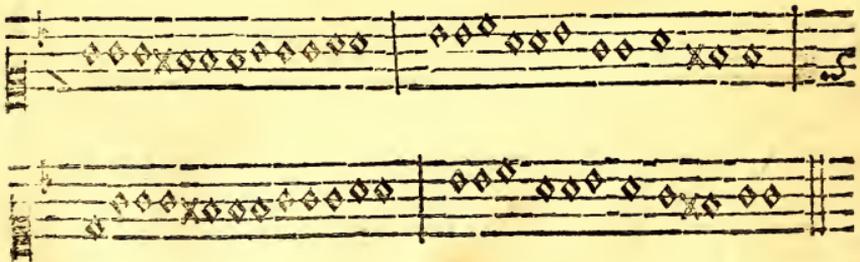
On observera de faire les Si Bémols , à cause qu'il y a un Bémol à la Clef , ce qui fera changer le nom des notes , y ayant Re au lieu de Sol , à la ligne du

milieu ; & comme cette modulation entraîne souvent des Bémols sur les *Mi* ; on observera de les rendre tels sur l'Instrument en posant le Chevalet mobile sur la ligne ponctuée où est écrit *Mi* \sharp c'est la seconde ligne ponctuée de la 2^{me}. Octave ; & en transposant le nom des notes on le nommera *Fa*.

Autre leçon sur le même Ton.



*Autre sur le même Ton.
C'est l'air des Folies d'Espagne.*

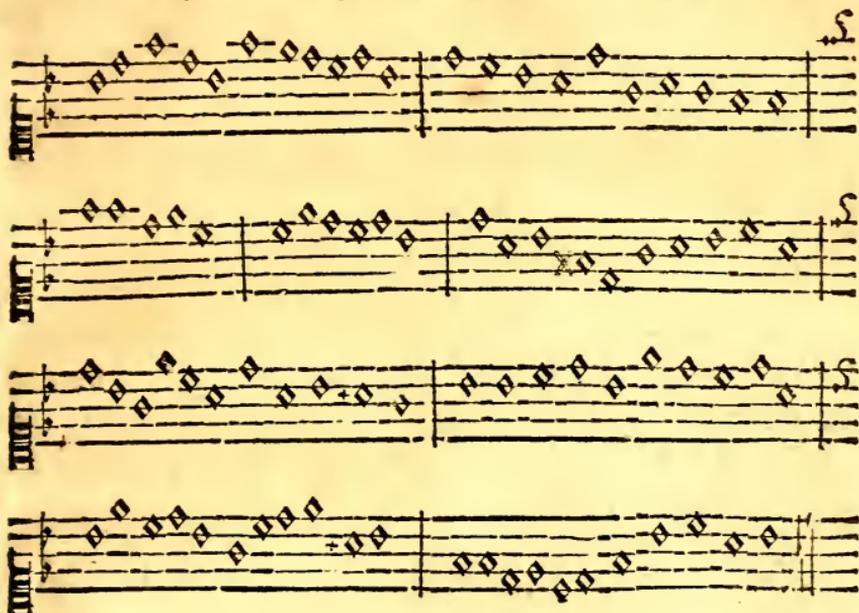


On observera sur cette leçon que les trois notes dont la première est précédée d'un Dièse sont Diésées toutes les trois, car quoique le Dièse ne soit pas répété

RENDUE SENSIBLE &c. 87

à chaque note, il suffit qu'il n'y ait pas d'autre note entre deux, ou qu'il n'y ait pas de Becarre, pour qu'elles soient toutes Diésées, y en eut-il des lignes entières, voyez les Principes généraux Art. 33.

Autre leçon en B-fa Si avec 2 Bémols sur la Clef.



On observera de dire *Ut* au premier Bémol posé après la Clef qui seroit la note *Si* naturellement, & par la difficulté qu'il y auroit à solfier cette leçon suivant le nom des notes au naturel, on jugera de l'avantage qu'il y a de transposer le nom des notes.

Autre leçon du même Ton avec 2 Bémols sur la Clef.





J'ay cru pouvoir mettre quelques croix sur certaines notes pour marquer qu'on peut cadencer en les chantant, & donner par consequent un peu plus de gout de chant à ces leçons, je me reserve cependant de parler des *Cadences* dans la partie où je parlerai du gout du chant.

Autre leçon en D-la Re avec 2 Diéses sur la Clef.



J'ay affecté de mettre en chant dans cette leçon un Air fort connu afin d'aider un peu les Étudiants, c'est la Romance de Daphné.

On observera qu'y ayant 2 Diéses sur la Clef il faut dire *Ut* à la note qui seroit *Re* naturellement.

Autre leçon en A-mi La avec 3 Dièses sur la Clef.

This block contains four staves of musical notation. Each staff begins with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation consists of a sequence of diamond-shaped notes, likely representing a specific exercise or scale. The notes are arranged in a pattern that suggests a chromatic or diatonic scale. The first three staves each end with a double bar line, while the fourth staff ends with a final cadence symbol.

Autre sur le même Ton avec 3 Dièses sur la Clef.

This block contains three staves of musical notation, all in the same key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notation is similar to the first exercise, featuring diamond-shaped notes on a five-line staff. The first two staves end with double bar lines, and the third staff concludes with a final cadence symbol.

Autre leçon en E-fi Mi avec 3 Bémols sur la Clef.

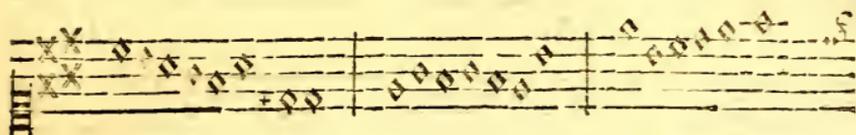
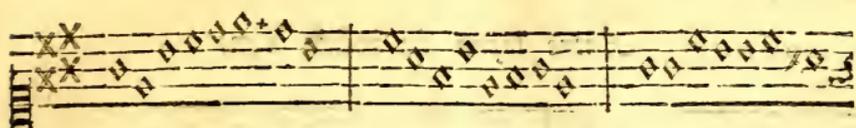
This block contains one staff of musical notation in the key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The notation uses diamond-shaped notes on a five-line staff. The staff ends with a final cadence symbol.



On ne doit pas être surpris si je change si souvent de *Mode*; & si après des leçons à 2 ou 3 Dièses j'en fais succéder à 3 Bémols, comme je présume que quiconque voudra se servir de ce système aura débuté par bien apprendre à lire la note sur toutes les transpositions, je ne crois pas donner trop de peine à changer si subitement de ton; je pense même que c'est le vrai moyen de faire faire plus d'attention à ces leçons, car n'ayant point de rapport les unes aux autres, il faudra de nécessité que l'Étudiant ait toujours les premiers principes présents à l'esprit.

Autre leçon en A-mi La avec 4 Bémols.

Autre leçon en E-si Mi avec 4 Diéses, c'est-à-dire Tierce majeure.



J'ay affecté de mettre dans cette leçon un Diése accidentel sur un Si naturel qui est marqué A ; comme l'effet de ce Diése est de faire monter le ton de cette note Si d'un demi-ton, il faudra prendre l'Ut naturel pour le marquer sur l'Instrument, ce qui se pratique de même sur tous les Instruments de Musique, ainsi qu'on ne s'étonne pas de ne pas trouver sur notre Instrument le Si Diésé tout comme on y trouve ceux des autres notes, le Si Diésé sera toujours l'Ut naturel qui est audeffus, ce qui sera commun à toutes les autres notes, car dans cette sorte de modulation, on trouve quelquefois des Diéses sur des notes qui sont déjà Diésées sur la Clef, il faut en ce cas prendre le

Ton plein qui est audessus pour former le Dièse accidentel, je vais en faire glisser quelques uns dans la leçon suivante.

Autre leçon du même Ton.

The image displays four staves of musical notation. Each staff begins with a treble clef and contains a series of notes. The notes are marked with 'x' to indicate accidentals. The first staff shows a sequence of notes with accidentals. The second staff has a note marked 'A.' and another marked 'B.'. The third and fourth staves continue the sequence of notes with accidentals.

La note marqué A. de cette leçon est un *Fa* qui quoique Dièse sur la Clef (puisque c'est le premier Dièse des 4) est encore Dièse accidentellement ; il faudra poser le Chevalet au *Sol* naturel pour avoir ce Ton doublement *alteré*, tout comme on aura dû faire à la note *Si* marquée d'un A. dans la leçon ci-dessus.

La note marquée B. est dans le cas de celle de la leçon précédente, c'est un *Mi* qui se trouve Dièse accidentellement, il faudra poser le Chevalet au *Fa* naturel supérieur immédiat & l'on aura ce ton très juste, la difficulté qu'on aura à prononcer ces fortes

des notes, ainsi doublement Diésées prouvera l'avantage de la transposition du nom des notes en général, car rien n'est plus facile en ce cas d'articuler ces notes quoique doublement *altérées*

Quand on sçaura chanter ces leçons avec justesse en cherchant les Tons sur l'Instrument on pourra se procurer des leçons dans tel livre de Musique qu'on voudra, l'on n'en aura par conséquent que de convenables dans tous les points, & l'on se perfectionnera par conséquent peu à peu à solfier & même en se passant de l'Instrument; mais comme tous les Airs qu'on trouvera dans les livres de Musique sont subordonnés à la mesure, je vais passer à la troisième partie de cet ouvrage, où je me suis proposé de montrer la *valeur des notes*; ensemble celle des *Pauses*; *Temps*, ou *Soupirs* qui tiennent toujours lieu de notes, ce qui sont autant d'objets qu'il faut connoître avant de parler de la mesure.

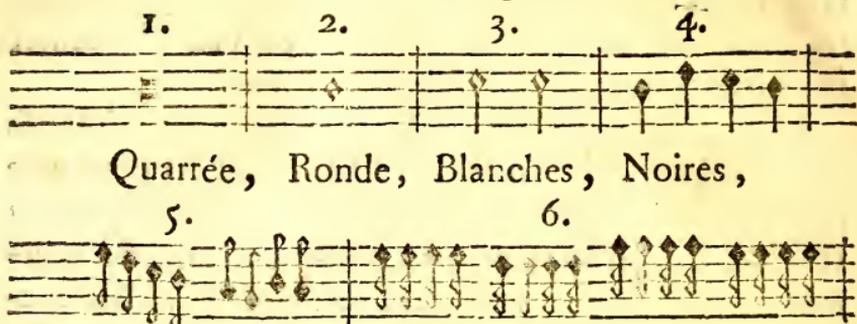
TROISIEME PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

Valeur des notes, leur quantité dans chaque mesure, & la valeur des Pauses, Temps ou Soupirs &c.

Cette Partie n'est pas de longue discussion & l'on n'aura pas beaucoup de peine à l'apprendre; il ne faut pour cela que s'inculquer dans l'idée les diverses figures des notes, car leur valeur n'est distinguée que par la forme.

En voici les figures.



Quarrée, Ronde, Blanches, Noires,

Croches ou crochues, Doubles croches.

Explication de la valeur de ces notes.

La première de ces notes ; est ce qu'on appelle la Quarrée, elle vaut deux rondes, c'est à dire deux mesures à quatre Temps ; elle étoit employée autrefois dans les anciennes Musiques où l'on ne distinguoit pas les mesures par les signes dont on se sert aujourd'hui pour faciliter l'exécution de la Musique ; mais cette note n'est plus d'usage dans nos Musiques si ce n'est quelquefois à la fin d'une pièce d'Eglise pour marquer que l'Orgue ou la contre-Basse doivent tenir le Ton final pendant une mesure, après que les Instruments, ou les voix ont cessé.

Cette note est encore en usage dans le plainchant, mais comme il ne s'en agit pas ici ; je me dispense d'en dire davantage.

La note marquée 2. est une Ronde, elle vaut une mesure entière à 4. temps.

Les deux notes marquées 3. sont deux Blanches elles valent chacune la moitié d'une ronde, desorte qu'il en faut deux pour une mesure à 4. temps.

Les notes marquées 4. sont des *noires*, elles valent chacune la moitié d'une blanche & parconsequent le quart d'une ronde, il en faut 4. pour une mesure à 4. temps, desorte que chaque noire vaut un temps.

Les notes d'après marquées 5. sont des *Croches*; ou des *crochues*; elles ne valent chacune que la moitié d'une noire, il en faut parconsequent huit pour remplir une mesure à 4 temps.

Les notes qui suivent sont des doubles croches; il en faut deux pour une croche, 4. pour une noire, 8. pour une blanche, & 16. pour une ronde, pour rendre ceci plus sensible par une exemple des plus familiers; on peut regarder les especes des notes comme les especes réelles de notre monnoye.

La quarrée peut être considerée comme étant une pièce de quatre sols, la ronde une pièce de deux sols, la noire une pièce d'un sol, la crochue une pièce de deux liards, & la double croche un liard, il n'y a pas de comparaison plus juste pour rendre cette division plus sensible.

On trouve encore très souvent dans la Musique; des triples croches, & des quatriples croches; il faut six triples croches pour une noire, & il en faut parconsequent 24. pour une ronde, ou une mesure à 4. temps, les triples croches ont trois *coches* à la jambe, les quatriples croches en ont quatre, il en faut 8. pour une noire, 16. pour une blanche, & 32. parconsequent pour une ronde, ou une mesure à 4. temps.

Il ne m'a pas été possible d'en représenter la figure en impression, à cause du deffaut des caracteres, ces sortes de notes sont d'ailleurs si peu en usage dans

la Musique que quand on sera formé à la connoissance des doubles croches, & à la quantité qu'il en faut à chaque mesure, on n'aura pas de peine à se former à celles-ci.

C'est encore un principe général en fait de valeur de notes, que le *Point* qui est toujours représenté par un (,) vaut la moitié de la note qui le précède; ainsi un point après une ronde vaut une blanche, & son effet dans la musique est qu'il faut tenir le son de la note qui le précède pendant la moitié de la valeur de la même note ce qui remplira la tenue du point.

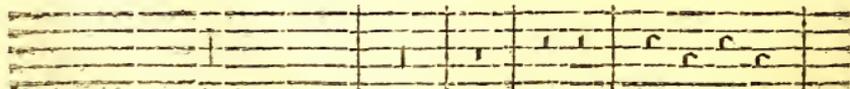
Le point après une blanche; vaut parconsequent autant qu'une noire.

Après une noire il vaut autant qu'une croche, & après une croche il vaut autant qu'une double croche &c.

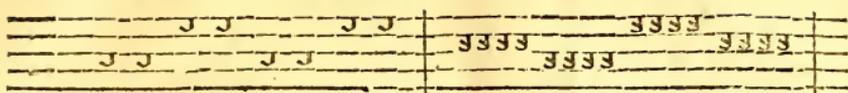
CHAPITRE SECOND.

Valeur des Pausés, Temps ou Soupirs.

LA valeur des notes a trop de connexité avec les Pausés & les Signes dont on se sert dans la Musique pour marquer les silences, pour ne pas en parler ici, voici les différentes figures dont on sert à cet effet.



Casse premiere, 2. 3. 4. 5.



6.

7.

Explication.

La Figure de la premiere Case s'appelle Bâton, elle tient à 3 lignes, c'est-à-dire qu'elle touche à la 2me. & à la 4me. en passant sur la 3me. qui est entre deux.

Sa valeur est de 4 mesures en général, c'est-à-dire à 4 temps, à 3. ou à 2. indistinctement.

La Figure de la 2e. Case a le même nom, mais comme elle ne tient qu'à deux lignes qui sont la 3me. & la 2me, elle ne vaut que deux mesures aussi en général, & par conséquent la moitié moins que la précédente.

La Figure de la 3me. Case est un autre Bâton; mais il ne vaut qu'une mesure, parce qu'il ne tient qu'à la ligne du milieu, la pointe visant en bas; cette figure vaut autant qu'une ronde dans la mesure à 4 temps, & autant qu'une blanche & un point dans la mesure à 3. & autant qu'une blanche seule dans la mesure à 2.

Les Figures de la 4me. Case sont des demi-bâtons, elles ne valent que demi mesure chacune, soit des mesurés à 4 tems, soit de celles à deux, car dans les mesures à 3 tems elles valent les deux tiers d'une mesure.

Leur ordre est de ne tenir qu'à une ligne la pointe en haut, chacune de ces figures vaut par conséquent

autant qu'une blanche dans la mesure à 4 tems, autant qu'une blanche encore ou deux noires dans la mesure à 3 tems, & une demi mesure dans les mesures à 2 tems, de quelque signe qu'elles soient marquées.

Les Figures de la 5me. Case s'appellent temps ou soupirs, chacune vaut un temps, dans les mesures à 4 tems simples, à 3, & même à 2.

Il en faut quatre par conséquent pour remplir une mesure à 4 tems; trois pour celle à 3 tems, & deux pour celle à 2 tems, marquée par le signe 2 & 4. ainsi que je l'expliquerai plus bas, & pour tout dire en un mot, cette figure ne vaut qu'autant qu'une noire.

Les Figures de la 6me. Case sont des *demi temps* ou *demi soupirs*, chacune de ces marques vaut la moitié d'un temps, & par conséquent autant qu'une croche dans toutes sortes de mesures.

Les Figures de la 7me. Case, sont des *quarts de temps*, ou *quarts de soupirs*; chacune de ces figures, ne vaut que le quart d'une noire, c'est-à-dire une double croche, c'est pour cela que j'en ai mis 16 dans cette Case.

Façon de marquer les temps &c.

Quand on chante dans un Concert, il faut faire grande attention à toutes les pauses qui peuvent se rencontrer, & comme il arrive souvent que dans la mesure à 4 tems, soit dans les autres, il faille laisser passer trois soupirs, quelquefois moins, & quelquefois des demi soupirs avec, on les compte par 1, 2, 3, & 4,

c'est-à-dire, que si dans une mesure à 4 temps il y a trois temps à laisser passer, il faut commencer par articuler *un* au 1er., *deux* au 2me. & *trois* au 3me. & par ce moyen on se trouvera juste au temps qu'il faut pour entrer en mesure.

S'il n'y a que deux temps ou seulement un à laisser passer, & qu'il se trouve après un demi soupir, il faut articuler les temps par *un*, & *deux*, & marquer le demi soupir; il faut faire une *Aspiration* à part soy pour remplir le demi soupir, & l'on se trouvera par conséquent au vrai point de l'entrée en mesure, car sans ces précautions ou pour mieux dire ces attentions, on risqueroit de manquer d'entrer juste au tems marqué.

QUATRIÈME PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

De la Mesure.

LA Musique exige tant de précision qu'il faut s'attacher plus scrupuleusement à la mesure, qu'à toute autre partie.

Si l'on manque à la mesure lorsqu'on chante en compagnie, la faute est toujours plus sensible, & il arrive même fort souvent qu'on fait manquer ceux avec qui l'on concerte, de sorte qu'en suivant exactement la mesure, on se retrouve bientôt avec les autres, ce qui fait que les fautes qu'on a pu faire quant aux notes, sont moins sensibles.

Pour parvenir par conséquent à se former à la

mesure, il ne faut jamais perdre de vue ce qu'on vient de voir dans la 3^{me}. partie ci-dessus, sur la valeur des notes & celle des pauses, soit pendant des mesures entières, soit lorsqu'il n'y a que demi mesure, qu'un soupir, deux soupirs ou quart de soupir, car tous ces principes sont trop nécessaires pour chanter en mesure, pour que l'on n'y fasse pas toute l'attention imaginable.

L'objet de cette partie étant donc de montrer la maniere d'être toujours en mesure, je vais expliquer.

1^o. Ce que c'est que la mesure en général.

2^o. Je donnerai les divers genres de mesures.

3^o. Et enfin le moyen d'avoir un mouvement égal sur lequel on pourra se former à battre la mesure avec justesse, & je donnerai en outre le moyen de se redresser soi-même en battant la mesure, s'il arrive qu'on se trompe.

De la mesure en général.

La mesure en général est un intervalle de temps pendant lequel il faut rendre, (soit par la voix, soit sur les instruments,) la quantité de notes qui se trouvent subordonnées à ce même intervalle.

Cet intervalle s'appelle *mesure*, il est divisé en *temps*, il y a des mesures qui en ont quatre, & cette sorte de mesure s'appelle *la mesure à 4 temps*.

Il y en a qui en ont *trois*, ce sont les *mesures à 3 temps*.

Et il y en a qui n'en ont que deux, ce sont les mesures à 2 temps.

Les différentes mesures sont toujours marquées immédiatement après la Clef, soit par des figures qui y sont destinées, soit par des chiffres.

Il y avoit anciennement des mesures à *six* temps, à *neuf*, & à *douze*, mais comme on s'est aperçu qu'elles étoient trop embarrassantes on les a proscrites, (quant à la façon de les battre,) & on les a incorporées dans les mesures à *deux*, à *trois*, & à *quatre* temps, ainsi que je le dirai ci-dessous.

Je dois faire observer seulement sur ce point, que quand on verra deux sortes de chiffres après la Clef, pour désigner le genre de la mesure, le chiffre *supérieur*, marque la *quantité* des tems, que cette mesure contient, & le chiffre *inférieur*, marque la *qualité* des notes dont elle est principalement composée, ce qui sont deux objets distincts qu'il ne faut jamais confondre, car l'un & l'autre sont absolument nécessaires pour faire trouver le vrai mouvement de la pièce de musique.

Quand je dis que le chiffre supérieur marque les *temps*, il marque quelquefois aussi la quantité de notes.

Il se trouve souvent même deux chiffres pour cet objet; mais la *qualité* des notes est toujours désignée par le chiffre ou les chiffres inférieurs, car anciennement il y avoit une sorte de mesure, où il s'en trouvoit deux, ce qui pourtant n'est plus d'usage, ainsi que je l'expliquerai plus bas.

Les *temps* généralement parlant en fait de mesures, sont réputés être de la valeur d'une noire chacun, de sorte que quand on dit mesure à *quatre temps*, ce mouvement fera de la valeur de 4 noires, à *trois temps*,

c'est la valeur de 3 noires, & à deux temps, c'est la valeur de 2 noires ; mais comme il y a beaucoup de mouvements dans la musique, où les temps sont ou augmentés ou diminués, on se sert de chiffres pour marquer ces altérations, & ce sont toujours les chiffres inférieurs qui les désignent.

Voici les chiffres qui désignent la qualité des notes dans les mouvements altérés, le chiffre 1 désigne la *Ronde*, & cela, parce que dans la mesure à 4 temps, il ne faut qu'une ronde pour une mesure.

La *Blanche* est désignée par le chiffre 2, parce qu'il faut deux blanches pour une mesure à 4 temps.

La *Noire* est désignée par le chiffre 4, parce qu'il faut 4 noires pour une mesure à 4 temps.

La *Croche* ou *Crochue* est désignée par le chiffre 8, parce qu'il en faut 8 pour une mesure à 4 temps.

Et la *Double - Croche* étoit marquée autrefois par deux chiffres, valant 16, parce qu'il en faut 16 dans une mesure à 4 temps, ce qui se rapporte parfaitement à la division des différentes espèces de notes, ainsi qu'on l'aura vû dans la 3me. partie ci-dessus.

Ces principes généraux posez, voici de quelle manière l'on désigne les diverses espèces de mesures à 4 temps.



CHAPITRE II.

Mesure à quatre temps.

1re. Case, 2me. 3me.

4me.

La premiere Case renferme le signe dont on se fert pour marquer la mesure à 4 temps, c'est une espee de C. & pour en faire voir l'aplication, j'ai mis après une ronde, qui valant 4 temps, ainsi qu'on l'aura vû dans la troisiéme partie ci-dessus, remplit toute cette mesure.

La seconde Case contient la mesure qu'on appelloit autrefois à 12 temps, & cela se trouvoit suffisamment indiqué par les chiffres 12, qui marquent la quantité de *temps*, & par le chiffre 4 inferieur qui désigne la qualité des *notes*, dont cette sorte de mesure étoit communement composée, aussi ai-je mis dans

cet Exemple 12 noires, pour remplir cette mesure.

On battoit anciennement cette sorte de mesure à 2 temps dont chacun en comprenoit 6, mais comme on a trouvé que cette façon étoit trop embarrassante, on se reduisit à la battre à 4 temps, c'est - à - dire en passant 3 noires dans chaqu'un des 4 temps, il faut par conséquent regarder cette mesure, comme une mesure à 4 temps.

Je n'en ai cependant pas trouvé d'exemples dans les musiques de ma connoissance, j'ai parcouru presque tous les Opéras de M. de Lully & ceux des Modernes, tous les Motets de M. de la Lande, Bernier, & Campra, & je n'y en ai trouvé aucun, de sorte que je crois qu'on peut se dispenser de se former à cette sorte de mesure.

La 3^{me}. Case renferme la mesure à 4 temps, dont chaque temps est composé de trois croches, le N^o. 12 marque la quantité de temps (ainsi qu'à la mesure dont je viens de parler,) & le chiffre 8 inferieur marque que chacun de ces temps doit être rempli de *croches*, parce que comme je l'ai dit ci-dessus, le N^o. 8, signifie la croche qui est la huitième partie d'une ronde, & par conséquent la huitième partie de la mesure à 4 temps.

Il résulte donc de ces deux numéros, qu'il faut 12 croches pour cette sorte de mesure, aussi les ai-je mises liées de trois en trois, pour distinguer chaque temps en particulier, & rendre l'explication de cette sorte de mesure plus sensible par cet Exemple.

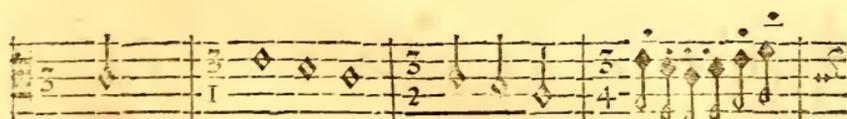
On bat actuellement cette sorte de mesure à quatre temps, & elle est fort en usage dans toute sorte de musique, soit Françoisé, soit Latine. La

La 4me. Case renferme une mesure à 4 temps, dont les temps sont composés de doubles croches, car le N^o. 16, mis inférieurement sous le N^o. 12, désigne que se font des doubles croches, qu'il faut dans cette sorte de mesure, il en faut par conséquent 24, c'est-à-dire le double de ce qu'il faut pour la mesure 12 & 8, & comme la double croche est représentée par le N^o. 16, il est évident que cette sorte de mesure doit être composée de 6 doubles croches par chaque temps, ainsi que vous le voyez dans cette Case.

Cette sorte de mesure n'est presque pas d'usage, je ne me rapelle pas d'en avoir vu nulle part, mais comme le goût de la Musique est susceptible de quantité de variations, il pourra se faire que quelqu'un compose dans ce genre de mesure, & c'est ce qui m'a déterminé d'en parler.

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

Mesures à trois temps:



1re. Case, 2me. Case, 3me. 4me.



5me. 6me.

H

La premiere Case renferme le signe de la mesure à 3 temps généralement parlant, on l'appelle *triple simple*, c'est-à-dire, *mesure à trois temps non composez*, ce signe est le chiffre 3, qu'on pose toujours sur la 3^{me.} des cinq lignes; il faut pour remplir cette mesure une blanche avec un point, ou bien une blanche & une noire, ou bien trois noires, ou bien une noire pointée & trois croches, ou bien six croches; c'est le signe le plus ordinaire pour les simphonies Françoises, comme Sarabandes, Chaconnes, Passacailles, Menuets, & autres de cette espèce.

On observera seulement que quand il se trouvera des croches dans cette sorte de mesure, la premiere des deux qui forment un temps, doit être tenue un peu plus long-temps que la seconde; ce qui lie le Chant, & le rend plus coulant.

La seconde Case renferme la mesure à trois temps extrêmement lents, car le chiffre 1. posé sous le chiffre 3. désigne qu'il faut 3 rondes pour cette sorte de mesure, c'est-à-dire, que cette mesure contient la valeur de trois mesures entieres à 4 temps, cette mesure n'est plus en usage par rapport à sa lenteur.

La 3^{e.} Case renferme la mesure à 3 temps lents ou graves, cette mesure est très usitée, on l'appelle *triple-double*, parce que son mouvement doit être plus lent du double que celui du triple-simple.

Cette sorte de mesure se marque par le chiffre 3 sur la 4^{me.} ligne, & le chiffre 2 sur la 2^{me.} c'est le mouvement de l'air de l'Opéra de Phaëton, si connu de tout le monde, *Hélas! une chaine si belle &c.*

Il faut trois blanches pour une mesure ou bien

une ronde & une blanche, ou bien six noires, qu'il faut passer en les liant les unes aux autres, sans pourtant alterer le mouvement.

On fait quelquefois des croches blanches dans cette sorte de mesure, pour ne pas employer des noires lorsqu'il s'agit de diviser les blanches par rapport au chant, c'est ainsi que l'a pratiqué M. Clerambaut, dans sa Cantate d'Alphée & Aréthuse, de sorte qu'on doit s'attendre à trouver de ces fortes de croches ailleurs.

La 4^{me}. Case renferme le signe d'une mesure à 3 temps, peu différente de la mesure triple-simple pour le mouvement, toute la différence qu'il y a de celle-ci à l'autre, est qu'on doit détacher les croches lorsqu'on en trouve, & les passer également sans les lier, & sans tenir la première plus que la seconde de chaque temps.

Le mouvement de cette mesure est un peu plus précipité que celui de la mesure triple-simple, on en trouvera l'application dans l'air du Devin de Village *l'Amour croit s'il s'inquiete, il s'endort s'il est content.* Et je me propose de le donner pour Exemple, à la fin de cet ouvrage.

La 5^{me}. Case renferme le signe de la mesure à 3 temps extrêmement légers, on l'appelle *triple-mineur*, on le marque par un 3 sur la 4^{me}. ligne, & un 3 sur la 2^e., son mouvement est très vif parce qu'il ne faut que trois croches pour une mesure entière, on ne la bat pour ainsi dire qu'à deux temps inégaux, la

main n'ayant pas assez de vitesse pour marquer les 3 temps distinctement.

C'est le mouvement de ce fameux *Duo* de l'Opéra de Tancrede, *Suivons la fureur & la rage*. C'est aussi le mouvement des Airs de furie, & de certaines symphonies françoises qu'on nomme *Passe-pied*, quoiqu'ordinairement on batte la mesure un peu moins vite pour ces sortes de symphonies.

On employe indifféremment trois croches par mesure ou bien une noire & un point, ou bien six doubles-croches, ce qui revient toujours au fonds capital de 3 croches par mesure.

La sixième Case représente le signe de la mesure à 3 temps lourez, on la marque par le chiffre 9 sur la 4me. ligne, & le chiffre 8 à la 2me. Ces deux chiffres désignent 1°. Que c'est une mesure à 3 temps, & 2°. Qu'il faut 3 croches par chaque temps.

Il faut passer par conséquent 3 croches à chaque temps ou bien une noire & un point, ou bien une noire & une croche par chaque temps, & quelquefois même six doubles-croches par chaque temps, mais ce cas arrive rarement.

On passe les 3 croches par chaque temps sans les pointer, il faut les couler en les liant les unes aux autres, temps pour temps, c'est-à-dire, les passer toutes les trois dans un même coup d'archet (lorsqu'on joue de quelque instrument,) ce que la voix doit imiter.

On sépare ordinairement les temps de cette sorte de mesure, chacun suivant les notes qui sont em-

ployées pour la valeur de chaque temps, si ce sont trois croches, on les lie par bas toutes les trois, & pour marquer qu'il faut les passer en les liant temps pour tems, on passe presque toujours par dessus un trait en forme de demi rond qui les embrasse toutes les trois, comme on peut le voir dans cette 5^{me}. Case.

CHAPITRE IV.

Mesures à deux temps.

1. 2. 3. 4.

5. 6.

La premiere Case contient le signe ordinaire de la mesure à 2 temps communs, c'est-à-dire à 2 temps graves; on ne s'en sert que dans les récitatifs, & peu souvent dans les simphonies; il faut une ronde pour cette sorte de mesure, tout comme pour la mesure à 4 tems, & par conséquent ont peut y employer 2 blanches ou 4 noires ou 8 croches, ou 16 doubles-croches.

La seconde Case renferme le signe de la mesure à 2 temps; quand on l'emploie dans les récitatifs, il faut les mêmes notes que pour la mesure de la première Case, mais quand il est employé dans des airs ou dans des simphonies de legereté, il faut une ronde par mesure, ou bien 2 blanches ou 4 noires &c. alors on les passe toutes beaucoup plus vite que dans la mesure à 4 temps, c'est le goût du Compositeur qui règle ce mouvement; mais quand on l'emploie dans les simphonies, comme les Gavotes, Rigaudons ou autres, le mouvement en est bien plus vite, les blanches tiennent lieu de noires, les noires de croches, & les croches de double-croches: je donnerai des Exemples de ces différents mouvements dans le lieu où je montrerai à battre la mesure, & j'y joindrai même le moyen de trouver soi-même tous ces différents mouvements, dans la plus exacte précision.

La 3me. Case renferme le signe de la mesure à 2 temps dans laquelle on n'emploie que des noires ou des croches, le chiffre 2 supérieur marque tout à la fois la quantité de temps, & la quantité de notes, & le chiffre 4 inférieur désigne que ce sont des noires qu'on emploie dans cette sorte de mesure.

Le mouvement de cette sorte de mesure n'est ni trop lent ni trop vif, mais il demande d'être mesuré, on s'en sert principalement dans les Cantates; on pointe les premières croches, & la seconde se trouve par conséquent double-croche, ce mouvement est employé dans la Cantate d'Alphée & Aréthuse

de Clerambault, sur les paroles, *Cruel vainqueur es-tu jaloux que ma fierté balance la victoire &c.* J'en donnerai un Exemple dans son temps.

La 4^{me}. Case contient le signe de la mesure qu'on disoit anciennement à six temps, mais qu'on a englobé dans celle à deux, cette sorte de mesure est marquée par le chiffre 6 à la 4^{me}. ligne, & le chiffre 4 sur la 2^{me}.

Le chiffre 6 signifie qu'il faut six temps, (ce qui est réduit à deux) & le chiffre 4 signifie qu'il faut des noires, de sorte qu'il faut six noires pour chaque mesure, c'est-à-dire, trois par chaque temps.

Ce mouvement n'est pas trop précipité, il est pour ainsi dire destiné aux airs de dépit & de reproches, c'est le mouvement de cet air de l'Opéra de Roland : *J'abandonne ma gloire & la laisse ternir &c.*

Quand je dis qu'il faut six noires pour remplir le mouvement de cette sorte de mesure, ce n'est pas à dire qu'on ne doive, ou qu'on ne puisse y employer quelquefois des blanches suivies d'une noire, & même de noires suivies d'un point, ce qui exige ensuite des croches, c'est le goût du Compositeur qui le détermine, il y en a dans l'air que je viens de citer, ainsi il ne faut pas croire qu'on n'emploie absolument que des noires.

La 5^{me}. Case contient le signe de la mesure à 2 temps *lourez*, c'est-à-dire, gracieux sans lenteur ni vitesse ; il est marqué par un 6 à la 4^{me}. ligne, & un 8 au-dessous, ce qui d'après ce que j'ai dit ci-dessus page 102. indique qu'il faut 6 croches pour cette sorte de mesure.

On les passe de 3 en 3, en les liant par le pied pour désigner que ce sont des croches, & comme il faut les passer de 3 en 3 par un seul coup d'archet ou rour de gosier, on les couronne par dessus par un trait en demi rond qui les lie de 3 en 3, comme on a vû celles de la mesure à 4 tems marquée 12 & 8.

La 6me. Case renferme le signe de la mesure à 2 tems composés chacun de six doubles-croches, cette sorte de mesure est marquée par le chiffre 6 à la 4me. ligne, & les chiffres 16 à la 2me. ce qui signifie qu'il faut six doubles-croches par chaque temps, ainsi qu'on le voit dans cette Case, mais cette sorte de mesure n'est presque plus en usage.

CHAPITRE V.

Division des mesures en général.

CÉ que je viens de dire ne concerne que les différentes espèces de mesures, & je ne crois pas d'en avoir obmis quelqu'une; mais comme sous le nom de mesure on entend souvent en musique les lignes dont on sépare chaque mesure dans les pièces de musique, je crois devoir en dire un mot à part.

On observera en effet que chaque mesure de quelque pièce de musique que ce soit, est aujourd'hui séparée par un *trait* perpendiculaire, qui embrasse les 5 lignes où sont les notes, ce qu'on a imaginé pour faciliter l'exécution de la musique, car autrefois on se contentoit de marquer le genre de la mesure à l'entrée

RENDUE SENSIBLE &c: 113

de la ligne de musique , mais on ne distinguoit pas les mesures par des lignes comme aujourd'hui , ce qui rendoit l'exécution de la musique bien plus difficile.

Il faut donc rendre par la voix le son des notes qui se trouvent d'une espace à l'autre de ces lignes dans l'intervalle (de temps) qu'il faut pour la quantité de *temps* , dont chaque mesure est composée.

Exemple de quelques lignes qui divisent les Mesures.



Quand on se sera bien rempli l'esprit de toutes ces mesures différentes , & des principes qui les concernent , on pourra passer à l'exécution de la mesure ; c'est-à-dire , à étudier à battre la mesure pour pouvoir le faire ensuite en solfiant.

Pour y réussir plus facilement , je crois qu'il faut commencer par la mesure à 2 temps , parce que c'est la plus aisée ; on pourra passer ensuite à celle à 4 temps , & on finira par celle à 3.

Quand je me suis déterminé à faire battre la mesure à 2 temps la première , c'est autant parce que c'est la plus aisée , que parce qu'on peut être facilement dirigé sur cette sorte de mesure par un *pendule* , dont les vibrations étant égales de quelque sens qu'on les mette

en mouvement, serviront infiniment pour se former à cette sorte de mesure, voici l'ordre qu'on doit observer pour le battement des temps.

CHAPITRE VI.

Ordre des Battements des temps.

LEs temps des mesures en général se marquent réellement par des battements de la main droite, on commence toujours le premier temps par le bas, (comme qui diroit battre sur son genou) ce qui s'appelle un *frapé*, & on relève ensuite la main en haut, ce qui s'appelle un *levé*, voilà pour la mesure à 2 temps, en voici la figure.

*Figure de la mesure
à deux temps.*

B 2me. temps:

:

:

A 1er. temps:

Pour la mesure à 4 temps, le 1er. se bat en bas, le 2me. en portant la main du côté gauche, le 3me. en la portant au côté droit, & le 4me. en la levant en haut, ce qui forme une espèce de croix en zigzag, dont voici la figure.

D 4me.

*Figure de la mesure
à quatre temps.*

2me. B

C 3me.

A 1er.

Pour la mesure à 3 temps, on supprime le temps de la gauche, & on bat les 3 autres, sçavoir le 1er. en bas, le 2me. en portant la main du côté droit, & le 3me. en levant, ce qui forme un vrai triangle, en voici la figure.

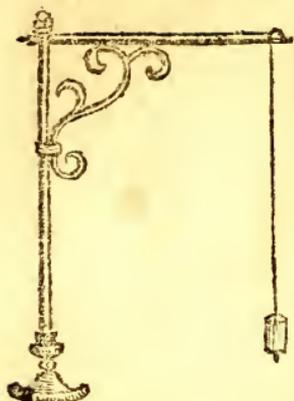
*Figure de la mesure
à trois temps.*

C 3me.
B 2me.
A 1er.

Ces trois figures contiennent toutes les especes de mesures dont j'ai parlé ci-dessus, mais comme il ne faut rien négliger pour se former à battre la mesure avec justesse, c'est-à-dire, de façon que les battements qu'on formera soient parfaitement égaux, il faut avoir recours à quelque chose qui donne un mouvement égal, & que chacun puisse se procurer sans peine ni dépense.

Il n'y a rien de plus propre à remplir cet objet qu'un *Pendule*, c'est-à-dire, un corps arrondi de quelque pesanteur suspendu au bout d'un cordon mince & délié.

Une petite balle de plomb percée d'outre en outre, de pierre, ou de terre cuite, du poids d'une once suspendue par un cordon de soye bien délié à un clou & dans un lieu où la balle ait la liberté d'aller & de revenir sur la même ligne en la mettant en mouvement, sera tout ce qu'il faut pour se guider à battre la mesure à deux temps parfaitement égaux; en voici la figure.



A.....B. à 4 temps, on trouvera deux temps
 1er. Temps 2e. temps dont les battements vont de la
 gauche à la droite c'est-à-dire de A. en B. comme
 la figure le représente.

Il faut par conséquent mettre ce Pendule en mouvement, & le suivre exactement d'un point à l'autre avec la main droite, en articulant tout haut *un*, lorsque la main arrivera au point A, & *deux*, lorsqu'elle arrivera au point B. Il ne faut pas se lasser de réitérer cette opération, car ce ne peut être que par l'assiduité & la pratique, qu'on pourra parvenir à se former à battre la mesure avec la précision qu'elle exige; il ne faut pas négliger non plus d'articuler tout haut *un* & *deux*, à chaque vibration du Pendule, car outre que son mouvement sera toujours égal, on se formera beaucoup plus aisément à cette égalité, en prononçant verbalement & haut *un* pour le premier temps, & *deux* pour le second, car il ne faut pas plus de temps pour prononcer l'un que l'autre.

On ne doit pas croire au reste que le mouvement du pendule paroissant se ralentir insensiblement (puis-

qu'il s'arrêteroit tout à fait, si on ne le remettoit pas en mouvement) les deux temps que fournira ce mouvement soient inégaux ; les vibrations de ce Pendule seront *Isochrones*, pour me servir du terme propre de Physique, c'est-à-dire qu'elles se reproduiront en temps égaux, car au commencement, quand la balle va plus vite, elle parcourt un plus long espace, & sur la fin quoiqu'elle paroisse aller plus lentement elle fera moins de chemin, d'où il suit qu'il se fait une juste compensation du *plus* au *moins* de vitesse avec *le plus* ou *le moins* de chemin, ce qui est un principe incontestable de physique expérimentale, voyez les leçons de Physique expérimentale de l'Abbé Nollé tome premier page 207.

Quand on fera un peu formé à battre la mesure à deux temps de cette façon, on pourra tirer de ce Pendule la mesure à deux temps dans un sens différent de celui dont je viens de parler, il n'y aura qu'à poser le bout du cordon dans un lieu où le Pendule puisse aller en avant & retourner en arrière, ce qui sera plus naturel pour se perfectionner à battre la mesure à deux temps dans le vrai sens qu'on la bat en Musique, c'est-à-dire en frappant le 1er. temps en bas, & en levant le second en haut, & en poussant ce Pendule devant soi, on battra le premier temps en bas en disant *un*, & le pendule revenant ensuite à l'Étudiant, il levera la main en haut pour marquer le second temps & dira *deux*, ce qu'il faudra réitérer jusqu'à ce que l'on soit bien affermi à battre la mesure à deux temps.

Quand on fera bien accoutumé à suivre ce mou-

vement dans ce dernier sens , on pourra commencer à chanter quelque petite leçon à deux temps en nommant le nom des notes , & en rendant par la voix le son qu'elles doivent avoir , observant encore d'en tenir la valeur temps pour temps , dans l'espace limité d'une ligne à l'autre qui renferme les notes de chaque mesure , & toujours pendant le temps que le pendule parcourt à aller & revenir à l'Étudiant.

Comme il y a cependant divers mouvements dans la mesure à deux temps , puisqu'on a vû cy-dessus qu'il y a diverses façons de marquer ces mesures par des chiffres, je crois devoir placer ici le moyen de tirer du pendule tous les différents mouvements ou degrés de vitesse de la mesure à deux temps dans la plus grande justesse afin que quand on voudra chanter en battant la mesure , on puisse le faire suivant le vrai mouvement de la pièce de Musique.

CHAPITRE VII.

Différence des mouvements dans les mesures à 2 temps.

IL ne seroit pas possible de fixer le mouvement de la première Case de la mesure à 2 temps marqué par un C. barré. Comme cette sorte de mesure ne sert que pour les récitatifs , son mouvement est arbitraire & ce sont les paroles qui le déterminent , je n'ai donc rien de précis à dire sur ce point.

Le mouvement de la mesure à deux temps de la

deuxième Case marqué par un 2. tout simple, est de deux sortes, c'est-à-dire quelquefois lent, & quelquefois fort vif; j'appelle mouvement lent celui de la chanson si connue de tout le monde, *Puissant Dieu de la Mer, Maître absolu de l'Onde* &c. Pour le trouver avec le Pendule, il faut que le cordon aye *deux pieds trois pouces de longueur.*

Et pour trouver ensuite au juste le mouvement vif des Airs de mouvement quoique marqué par ce signe, il faut que le cordon n'ait que 8 pouces de longueur, c'est le mouvement juste des Rigaudons, Gavotes, Contre-Danses, & autres Simphonies.

Le mouvement de la mesure à deux temps de la 3^{me}. Case marqué 2. & 4. est un mouvement grave sans trop de lenteur ni de vitesse: il faut que le cordon du pendule ait *un pied six pouces de longueur*, c'est le vrai mouvement de l'Ariette de la Cantate de Clerambaut *Alphée & Aréthuse*, que j'ai déjà cité, qui commence par ces mots, *Cruel vainqueur es-tu jaloux que ma fierté balance la victoire* &c.

Le mouvement de la mesure à deux temps de la 4^{me}. Case marqué par 6 & 4 est à peu près le même que celui de l'air cy-dessus, on pourra pourtant raccourcir le cordon de deux pouces, & l'on aura le vrai mouvement de l'air de l'Opera de Roland que j'ay cité cy-dessus, *J'abandonne ma gloire & la laisse ternir.*

Pour avoir le mouvement de la mesure à deux temps lourés marqué dans la 5^{me}. Case par 6 & 8, il faut que le cordon du pendule ait *un pied 3 pouces de longueur*, c'est le mouvement de cette Ariette de l'Opera des Fêtes Venitiennes si connu de tout le monde, *Ce n'est plus la mode des Amants constans* &c.

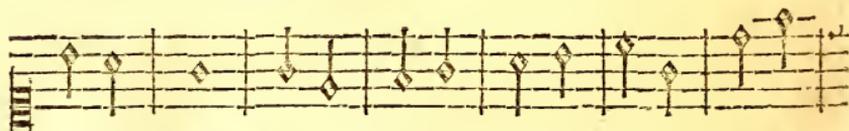
Ce que je viens de dire ne comprend cependant pas à la rigueur tous les mouvements des mesures à deux temps, car il y a un nombre infini d'Airs dans les Opera dont les mouvements sont ou moins lents ou moins vifs que ceux que je viens de citer ; mais comme je me suis borné à designer les mouvements de la mesure à deux temps généralement parlant, je crois en avoir assez dit sur ce point pour donner une juste idée de la diversité des mouvements, & faire tirer parti par conséquent des différents mouvements que le pendule peut procurer en allongeant ou raccourcissant le cordon, on pourra passer par conséquent à chanter quelques petites leçons de la mesure à deux temps.

CHAPITRE VIII.

Leçons pour la mesure à deux temps Graves.



1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2.



1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2.



1. 2. 1. 2. 1. 2.

Pour

RENDUE SENSIBLE &c. 121

Pour avoir le mouvement de cette leçon, il faut que le cordon ait un pied & demi de longueur.

J'ai affecté de mettre des chiffres sous chaque note pour marquer en quel temps de la mesure elles sont, desorte qu'il sera facile de se redresser si l'on se trompe en battant contre l'ordre des chiffres.

Autre leçon, avec un peu plus de difficultés pour la mesure.

1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2.

1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2.

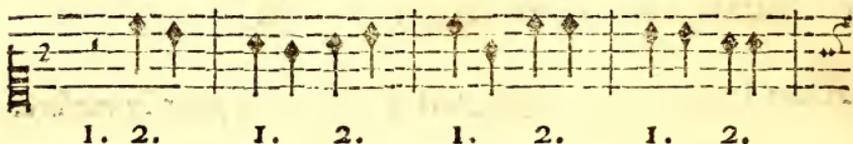
1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2.

1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2.

1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2.

On pourra racourcir le cordon de deux pouces, afin que le mouvement de cette leçon soit un peu plus gai.

Autre leçon avec plus de difficultés.



J'ay affecté de mettre ici en chant un Air connu de tout le monde pour faciliter toujours de plus en plus le moyen d'aller en mesure. Comme cet air a deux parties qu'il faut répéter, j'ay marqué cette répétition par le signe ordinaire qu'on appelle *point de reprise*. C'est un principe général que quand on trouve ce point, il faut recommencer le chant, & dire par conséquent deux fois le commencement de l'Air & deux fois la fin. Les Vaudevilles de cette espece en sont très suceptibles, mais le point de reprise est encore plus spécialement affecté aux Menuets, Passepieds, Gavotes, Sarabandes, & autres Simphonies à Danser.

Il y a deux sortes de réprise, la *grande* & la *petite* réprise; la grande est celle dont je viens de parler, mais la petite est marquée par un signe moins grand que voici ♪ de sorte que quand on trouve ce signe, il faut faire attention en passant dessus la première fois à l'endroit où il est placé, & répéter ensuite cette petite partie de l'air jusqu'à la fin, car la petite réprise ne porte jamais que sur quelque petite partie d'un air, comme qui diroit le refrain des Vaudevilles.

Le mouvement de cette leçon est le même que celui de la leçon supérieure; il faut observer seulement qu'il y a dans la première mesure une demi mesure de silence, pendant laquelle il n'y a rien à chanter: il faut dire simplement *un* en battant en bas, & commencer à chanter *Ut Si*, qui sont les deux notes du second temps en levant la main pour le 2^{me}. temps, & comme on arrivera à la mesure où est le point de réprise, la blanche qui forme le premier temps de cette mesure remplira le vuide de la première mesure de l'air.

Autre leçon pour la même mesure, mais d'un mouvement plus léger.

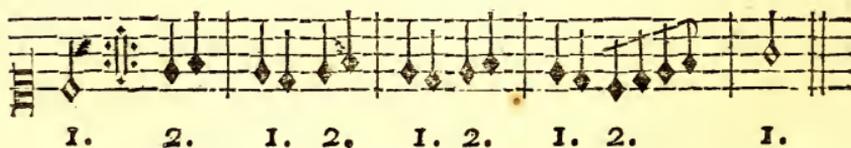
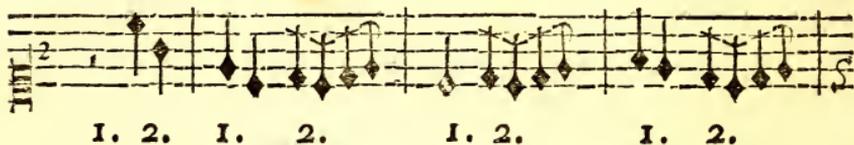
1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2.

1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2.



C'est ici un petit Rigaudon de provence dont on aura le vrai mouvement en ne donnant que 8 pouces de longueur au cordon, & c'est aussi le mouvement de toutes les Contre-Danses. En voici une qu'on appelle *les Capucins de Meudon*.

Autre leçon du même mouvement.



Cette Contre-Danse ne fait que rouler de la première partie à la seconde, & de la seconde à la première, desorte qu'on pourra la répéter tant qu'on voudra : comme toutes les autres Contre-Danses sont dans le même goût à peu de différence près, je me dispense d'en donner d'autres exemples sur cette sorte de mesure.

Il y en a beaucoup d'autres sous la mesure 6 & 8. mais je crois pouvoir me dispenser d'en parler, parce que ces sortes de mouvements sont généralement connus.

RENDUE SENSIBLE &c. 125

Autre leçon sur la mesure à deux temps marquée 2 & 4.



I. 2, I. 2. I. 2, I. 2. I. 2.



I. 2, I. 2. I. 2. I. 2, I. 2, I. 2.



I, 2, I. 2. I, 2. I, 2, I. 2. I. 2.

C'est ici un morceau de Simphonie qu'on appelle communement les *Pierrots*; comme c'est un air connu de tout le monde j'ai cru devoir le donner pour Exemple.

Pour en avoir le vrai mouvement, il faut que le cordon du pendule soit de six pouces de longueur.

Autre leçon pour la mesure à deux temps marquée 6 & 4.

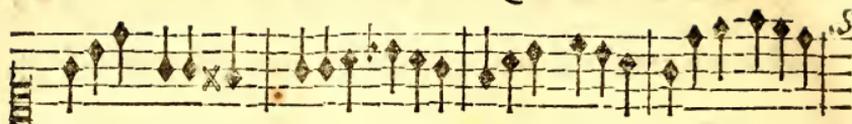


I. 2. I. 2. I. 2. I.

Trois noires à chaque Temps.



2, I. 2, I. 2, I. 2, I. 2.



I. 2. I. 2. I. 2. I. 2.



I. 2. I. 2. I. 2. I.



2. I. 2.

Le mouvement de cette leçon est le même que celui de l'air de l'Opera de Roland ci-dessus cité, il faut par conséquent que le cordon du pendule ait 22 pouces de longueur.

Autre leçon sur la même mesure & même mouvement.



I. 2. I. 2. I. 2. I.



2. I. 2. I. 2. I. 2.



I. 2. I. 2. I. 2.

J'ay affecté de mettre en chant dans cette leçon un Menuet aussi aisé que connu, pour donner toujours plus de facilité dans les commencements; le point de reprise marqué qu'il faut chanter deux fois la premiere partie & deux fois la seconde.

On fera peut être surpris devoir que j'applique le Menuet à cette sorte de mesure, tandis que le Menuet n'a jamais été noté que sous la mesure marquée 3 qui est le triple simple, ainsi que je l'ai dit cy-dessus page 106.

N'en déplaise à l'usage généralement suivi jusqu'à aujourd'hui, je crois qu'il vaut mieux appliquer cette mesure 6 & 4 au Menuet que celle du triple simple; car le Pas de Menuet absorbant deux mesures à trois temps simples, puisque les Maîtres à Danser font battre le Menuet à deux temps dont chacun emporte une mesure triple simple par chaque Pas, il seroit beaucoup mieux de se réunir sur ce point avec eux & sur tout s'agissant d'une Pièce de Simphonie qui est plus de leur talent que de celui des Musiciens.

La mesure à trois temps simples est dailleurs si prescrite pour le vrai mouvement du Menuet que la main n'a pas tout le temps nécessaire pour marquer chaque temps suivant le triangle que forme cette sorte de mesure, de sorte qu'en battant le Menuet par la mesure 6 & 4, on sauveroit tous ces inconveniens, & l'on trouveroit le vrai mouvement du Menuet par le moyen du pendule.

Autre leçon sur la mesure à deux temps marquée 6 & 8.



1. 2. 1. 2. 1. 2. 1.

Trois Croches par chaque Temps.



2. 1. 2. 1. 2. 1. 2.



1. 2. 1. 2. 1. 2. 1.



1. 1. 2. 1. 2. 1.



2. 1. 2. 1. 2. 1. 2. 1.

Le cordon du Pendule doit avoir 75 pouces de longueur & ce mouvement est louré, c'est-à-dire qu'il faut lier les croches, temps pour temps.

Autre leçon sur la même mesure, & du même mouvement.



1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2.



1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2.



1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2.



1. 2. 1. 2. 1. 2. 1. 2.



1. 2. 1. 2. 1.

On trouvera dans ces deux leçons un peu plus de difficultés que dans les précédentes : les points que j'ai mis après certaines notes, font partie de ces mêmes notes, ainsi que je l'ai dit page 96. Il faut tenir

parconséquent le ton de ces croches pointées pendant la valeur de la croche, & la moitié encore de cette même valeur, pour remplir l'effet du point, la double croche qui suit le point ne vaut parconséquent que la moitié d'une croche.

Quand on sera bien fortifié à battre la mesure à deux temps, & suivant tous les mouvements qu'on y applique, on trouvera beaucoup moins de peine à battre la mesure à 4 temps, & surtout si l'on s'est exercé à battre la mesure à deux temps selon les deux sens de mouvement que le pendule peut fournir, c'est-à-dire *l'un* en le poussant devant soy, & le laissant revenir de lui-même, & *l'autre* en le poussant à la gauche, & le laissant revenir à la droite; passons parconséquent à la maniere de battre la mesure à 4 temps.

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

Maniere de battre la mesure à quatre temps.

J'Ay dit cy-dessus que pour battre la mesure à 4 temps, il falloit commencer par battre le premier temps en bas & dire *un*; passer à la gauche, & dire *deux*; revenir à la droite & dire *trois*; & lever la main en haut à plomb du point où l'on a battu le premier temps & dire *quatre*; or ces deux operations ne seront pas bien difficiles à quiconque se fera déjà formé à battre la mesure à deux temps.

Pour réussir cependant bien plus vite à battre la

mesure à 4 temps j'ai imaginé une espece d'Instrument qui quoiqu'immobile & muet ne laissera pas de guider beaucoup & de redresser même quand on se manquera ; car je me suis apperçu que ce qui embarrasse le plus dans la mesure à 4 temps, consiste à ce qu'on passe le second temps sans le marquer de la main, en allant du 1er. au 3me. & souvent au 4me. le tout dans un ordre contraire à celui qu'il faut tenir.

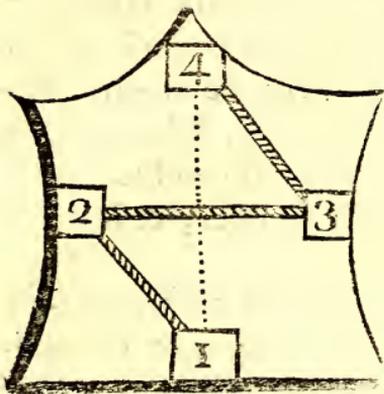
Pour obvier donc à cette difficulté, voici ce que j'ai imaginé, c'est une petite planche de figure quinconce de la hauteur d'un pied & demi, à laquelle on fera quatre trous en croix, sçavoir un en bas dans le milieu, l'un en haut à plomb du premier, & les deux autres à chaque flanc.

On posera une cheville à chacun de ces trous d'environ deux ou trois pouces de saillie, & on appliquera à la tête de chacune de ces chevilles la moitié d'une *Carte à jouer* du côté blanc, sur lequel on aura écrit en gros caractère à l'un le N°. 1. à l'autre 2. à l'autre 3. & à l'autre 4. Pour s'épargner même si l'on veut la peine d'écrire ces numeros, il n'y aura qu'à prendre 4 cartes à jouer, l'*as*, le *deux*, le *trois*, & le *quatre*, & les appliquer sur les chevilles avec du pain à cacheter, on mettra l'*as* à la cheville du bas, le *deux*, à celle du côté gauche, le *trois* à celle de la droite, & le *quatre* à celle du haut.

On marquera ensuite la route que la main doit tenir par un cordon ou un ruban, qui commencera par la cheville du N°. 1. ira à celle du N°. 2. passera à celle du N°. 3. & remontera à celle du haut N°. 4. Ce qui

fera la même figure que j'ai déjà représenté ci - devant en lettres & lignes ponctuées page 114.

On posera cet instrument prétendu sur une table devant soi, en façon que le N^o. 1. appuye sur la table, que le N^o. 2. se trouve à la gauche, le N^o. 3. à la droite, & le N^o. 4. en haut à plomb du premier. Le tout à peu près comme en la figure que voici.



Je le represente de face pour mieux faire voir la disposition des numéros qui forment l'objet principal, qui sont les 4 temps de la mesure, de sorte que pour se former à battre cette mesure, il n'y aura qu'à dire *un*, en battant en bas vis-à-vis le N^o. 1. passer à la gauche, &

dire *deux*, vis-à-vis le N^o. 2. aller à la droite, & dire *trois*, vis-à-vis du N^o. 3. & lever ensuite la main en haut, & dire *quatre*, vis-à-vis le N^o. 4. ce qui remplira l'objet désiré avec autant de justesse qu'on puisse s'en promettre dans les commencements; car quoiqu'on ne marque pas d'abord les temps bien également, on s'y formera néanmoins peu à peu, & l'on arrivera insensiblement au point de battre cette sorte de mesure avec la dernière précision.

Si l'on veut se passer de cette planche en Quinconce, il n'y a qu'à prendre un miroir de toilette de quinze pouces de hauteur ou environ, il est indifférent qu'il soit ceinturé ou non, il faut le placer à l'ordinaire

sur une table devant soi, & y apliquer dans les bordures les quatre moitié de cartes avec les numéros 1. 2. 3. & 4. dans les points marqués sur la figure de la petite planche, on pourra tracer si l'on veut la route de la main avec de la cray pour tenir lieu de cordon, & l'on aura parconséquent non-seulement le moyen de se former à la mesure à 4 temps, mais encore celui de se redresser si l'on se trompe, puisque la main droite dont on battra la mesure se representant dans la Glace, il sera facile de s'appercevoir des fautes, si l'on en fait, car des deux opérations qu'il faut réunir pour s'exercer à battre la mesure à 4 temps, dont la premiere est d'articuler les temps par *un, deux, trois & quatre*, & la seconde, de suivre de la main droite le quarré representé par la figure ci-dessus, à mesure de cette articulation, ce ne sera jamais que la seconde qui manquera; on est tellement accoutumé dès l'enfance à calculer juste, qu'on ne dira jamais 1, 3, 2 & 4; on dira toujours 1, 2, 3 & 4; mais comme la main n'est pas formée à suivre la route de la mesure à 4 temps, & que parconséquent il est à craindre qu'on ne se trompe quelquefois, il est évident qu'on se redressera facilement soi-même en battant cette sorte de mesure devant un miroir, dans lequel on verra sans discontinuation si la route de la main répond à l'articulation verbale des numeros.

Quand on sera suffisamment dressé à battre la mesure à 4 temps de cette façon, on pourra chanter quelque leçon dont on sçaura la note & l'intonnation, & en tenant devant soi ou le miroir, ou la petite planche, on parviendra facilement à chanter en battant la

mesure, & surtout en prenant la précaution de numérotter les temps de la leçon à chaque mesure, temps pour temps, ainsi que je l'ai démontré dans les leçons que j'ai donné ci-dessus, pour la mesure à 2 temps.

Leçon pour la mesure à 4 temps simples.

1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2.

3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

J'ai affecté de ne mettre quasi que des noires, pour ne pas tant donner de difficultés à la fois.

Si l'on veut prendre le mouvement de cette leçon sur le Pendule, il faudra que le cordon ait 12 pouces de longueur, avec cette différence cependant, que pour remplir cette mesure, il faudra deux vibrations

RENDUE SENSIBLE &c. 135

du Pendule par mesure, à cause que le mouvement de cette leçon, qui est le même que celui de la mesure à deux temps lents ou graves, marqués par le chiffre 2, comprend deux desdites mesures à 2 temps.

Il ne faut pas négliger de battre la mesure de cette leçon, en nommant chaque note, temps pour temps, & comme les temps sont marqués par des chiffres qui se rapportent aux numeros qu'on aura devant soi, soit sur un miroir, soit autrement, il est évident qu'on n'aura pas beaucoup de peine à suivre cet ordre; il sera très facile en tout cas de se redresser soi-même, si l'on s'aperçoit que le numero qui est sous chaque note, ne répond pas au *temps* que l'on marquera de la main.

Autre Leçon dans le même sens & même mouvement.

1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2.

3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.



1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 3.



1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.



1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

J'ai affecté de laisser quelques temps vuides de notes, afin qu'on s'accoutume à les marquer. L'on n'aura pas oublié sans doute, que quoiqu'il ne faille pas chanter lorsqu'il y a quelque temps à laisser passer, (puisque c'est un silence), il ne faut pas négliger de dire *un* en soi-même, afin de s'occuper interieurement de quelque chose d'équivalent à une noire, dans ce temps de repos.

Autre Leçon avec quelques croches.

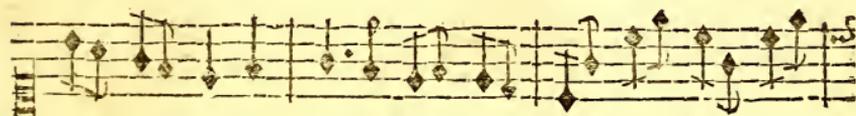
Le mouvement en doit être un peu plus vite que celui des leçons précédentes.



1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.



1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.



1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.



1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.



1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.



1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

Il y a dans cette leçon des demi-soupirs qui valent chacun une croche, qu'il faut marquer à part soi par une aspiration, afin de remplir ce vuide de quelque chose qui accomplisse le temps, car si l'on ne s'occupe pas interieurement pendant les demi-soupirs, il arriveroit infailliblement qu'on manqueroit à la mesure, soit en laissant trop passer d'intervalle, soit en anticipant sur l'instant auquel il faut partir.

*Autre leçon avec quelques doubles croches, demi-soupirs,
& quarts de soupirs.*

Même mouvement.



1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2.



3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2.



3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2.



3. 4. 1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.



1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.



1. 2. 3. 4. 1. 2. 3. 4.

Autre Leçon avec un peu plus de difficultés pour la mesure.



1. 2. 3. 4. I. 2. 3. 4. I. 2. 3. 4.



1. 2. 3. 4. I. 2. 3. 4.



1. 2. 3. 4. I. 2. 3. 4.



1. 2. 3. 4. I. 2. 3. 4.



1. 2. 3. 4. I. 2. 3. 4.



1. 2. 3. 4. I. 2. 3. 4.

Il y a bien des difficultés à observer dans cette leçon, la première est au début, il y a un temps entier, & un demi temps qu'il faut laisser passer en silence, mais pendant lesquels il faut dire intérieurement *un* au premier temps, & faire une aspiration pour remplir le vuide du commencement du second temps, afin de pouvoir se trouver juste au point de partir par la note *sol*, qui fait la moitié du second temps, & qui est la première note de la leçon.

La seconde difficulté est le quart de temps ou de soupir qui est au commencement du 4^{me}. temps de la 5^{me}. mesure; il faut aussi le marquer intérieurement par une courte aspiration afin de remplir le vuide qu'il faut au chant de ce 4^{me}. temps.

La troisième difficulté consiste en la *syncope* formée par les notes du 3^{me}. & 4^{me}. temps de la 6^{me}. mesure.

On appelle *syncope* en musique, lorsque les notes d'un temps se joignent à celui qui suit, soit en tout, soit en partie, ce qui est toujours marqué par une liaison qu'on met au-dessus qui embrasse les notes.

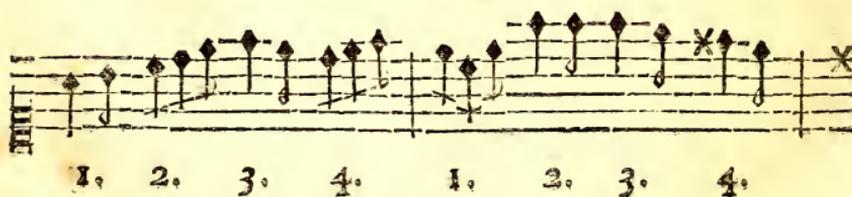
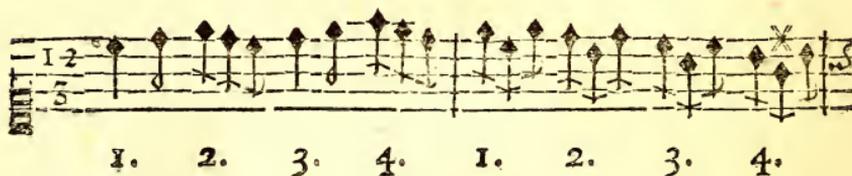
Dans la 6^{me}. mesure, la 2^{me}. croche du 3^{me}. temps se joignant avec la première du 4^{me}. temps, forme une *syncope*; il ne faut pas les articuler séparément, il ne faut nommer que la première, & tenir le ton de toutes les deux, en façon que la moitié du ton, soit dans la 2^{me}. moitié du 3^{me}. temps, & l'autre moitié dans la première du 4^{me}. temps. Pour faire sentir l'effet de la *syncope*, on traîne ordinairement le nom de la note *syncopée* comme si elle avoit deux sillabes, il faut prononcer par conséquent celles

cedée d'un demi temps qui vaut la moitié de la valeur de cette note, & que son autre moitié fait la première partie du 4^{me}. temps, lequel est terminé par la croche qui est après, d'où il suit qu'il faut traîner le ton de cette noire pendant les deux demi-temps, (en disant so-cl) pour faire sentir cette syncope, & remplir la mesure en entier.

Il y a d'autres syncopes dans la 6^{me}. mesure; mais comme ce sont à peu près les mêmes que celles dont j'ai parlé plus haut, je me dispense d'en dire d'avantage, passons aux autres especes de mesures à 4 temps.

La mesure à 4 temps marquée par 12 & 4, n'étant plus d'usage, je crois pouvoir me dispenser d'en donner des leçons, elles seroient trop embarrassantes pour les bien rendre en mesure, aussi les compositeurs l'ont-ils abandonnée pour se servir de la mesure à deux temps marquée 6 & 4, dont le mouvement est le même, mais beaucoup plus aisé pour l'exécution.

Leçon sur la mesure à 4 temps marquée par 12 & 8.



The image shows four staves of musical notation, likely for a lute or guitar. Each staff contains four numbered measures (1, 2, 3, 4) and a repeat sign. The notation includes various note values, rests, and articulation marks like 'X' and slurs. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat.

On observera de passer les 3 croches qui sont liées, par un seul trait de gosier & legerement, car dans cette sorte de mouvement qui est *gracieux & louré*, on ne doit piquer & détacher les notes que quand il se trouve des points après une croche, & une double croche en suite.

Quand on sera bien affermi à battre la mesure à 4 temps sur tous ces differents mouvements, on entreprendra de battre la mesure à 3 temps, & comme on ne peut se procurer un mouvement qui marque ces trois temps dans l'égalité convenable, il faudra se servir ou du miroir ou de la planche à quincence

RENDUE SENSIBLE &c. 145

dont on aura fait usage pour la mesure à 4 tems; il faudra seulement condamner le N°. de la gauche; mettre le N°. 2. à la droite, & le N°. 3. en haut à la place du 4me. moyennant quoi on pourra s'exercer à battre la mesure à trois temps, & comme on aura déjà acquis une certaine égalité dans la main en battant la mesure à deux & à quatre temps, il ne sera pas fort difficile de la conserver en s'exerçant à celle-ci.

CHAPITRE IV.

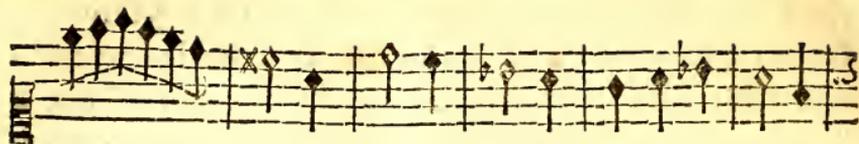
Battre la mesure à trois temps.

ON trouvera tant de facilité à battre cette mesure qu'on en fera surpris, on observera cependant de dire *un* en battant le premier temps en bas, *deux* en passant à la droite, & *trois* en levant, & si c'est devant un miroir, comme je le conseille, on aura l'avantage de voir devant soi (à chaque temps) si l'on fait quelque faute, voici des leçons sur les differens genres de cette mesure,

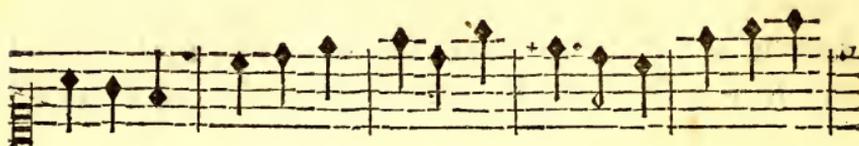
Leçon sur la mesure à 3 temps marquée d'un 3, qu'on appelle triple-simple.



1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.



I. 2. 3. I. 2. 3.



I. 2. 3. I. 2. 3. I. 2. 3. I. 2. 3. I. 2. 3.



I. 2. 3. I. 2. 3. I. 2. 3. I. 2. 3. I. 2. 3.



I. 2. 3. I. 2. 3. I. 2. 3. I. 2. 3. I. 2. 3.



I. 2. 3. I. 2. 3. I. 2. 3. I. 2. 3.

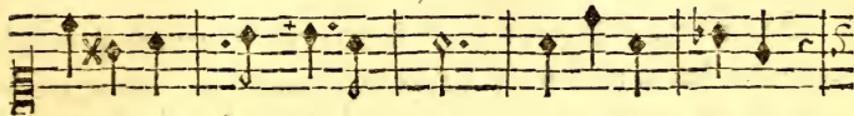
Autre Leçon sur la même mesure.



I. 2. 3. I. 2. 3. I. 2. 3. I. 2. 3. I. 2. 3.



1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.



1. 2. 3. A. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.



1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.



1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.



1. 2. 3. 1. 2. 3. 1, 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.

Il faut observer sur ces deux leçons, 1°. que les blanches valent deux noires, & par conséquent deux temps, 2°. que le point après une noire vaut une croche, & par conséquent un demi temps, 3°. qu'après une noire pointée, il se trouve toujours une croche pour remplir le demi temps qui a précédé pour la tenue du point, & enfin que le point qui se trouve au commencement de la 1^{me}. mesure, (& que j'ai

marqué de la Lettre A,) doit être tenu du ton de la note *La* qui le précède, quoique dans la mesure précédente ; ce point fait une petite sincopé qu'on fait sentir, en traînant le nom de la note ainsi que je l'ai établi ci-dessus page 140 on dira par conséquent *La-a* *Sī Sī Lă Lă*.

Je ne sçai si les marques breves & longues que j'ai mis sur les 4 noms de notes qui suivent ce point, feront de la connoissance de tout le monde ; les Latinistes n'auront pas de peine à en connoître l'application, mais comme tout le monde ne sçait pas le Latin, en voici l'explication en peu de mots. Quand une syllabe demande d'être passée vite, ce qu'on appelle *breve*, on la marque ainsi *˘*, & quand au contraire elle demande d'être *longue*, on la marque ainsi *-*, par conséquent le premier *Si*, après le *La* sincopé par le point, est une *breve*, parce que c'est une croche dans la leçon, le second *Si* est long, parce que c'est une noire pointée sur laquelle même on doit cadencer, (ce que j'expliquerai dans la suite) & le premier *La* qui vient après est *breve*, parce que c'est une croche qui doit être passée vite, & le second *La* est long, parce que c'est une blanche pointée qui remplit toute la mesure, puisque c'est la dernière note de la leçon.

Quoique j'aie compris dans la 2me. Case des mesures à 3 tems, celle qui se marquoit anciennement par 3 & 1, ce qui désignoit qu'il falloit trois ronds pour remplir une mesure, & par conséquent six blanches, ou douze noires, je me dispense d'en donner des Exemples, parce qu'elle n'est plus en usage, à cause de l'embaras qu'elle causoit dans l'exécution.



1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.



1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1.



2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.

Le mouvement de cette leçon est arbitraire si l'on veut, quant au battement des temps, mais les croches doivent être détachées les unes des autres.

Nous avons pris depuis peu cet usage des Italiens, & nous distinguons alors cette sorte de marche par le signe 3 & 4.

Car quoique ce signe 3 & 4 dénote qu'il faut trois noires dans chaque mesure, & par conséquent deux croches par noires, ainsi que je l'ai établi ci-dessus page 107, ce qui ne porte pas sur le point de la marche des notes, qui est qu'il faut les détacher & les passer également, nous nous servons de ce signe pour marquer la marche particulière de cette mesure.

C'est ainsi qu'on le trouve désigné dans le Devin de Village, pour l'air du Devin qui commence par ces mots, *l'Amour croît s'il s'inquiete, il s'endort s'il est content*, je le donnerai pour exemple à la fin de l'ou-

vrage, pour en faire sentir la juste application. Il y en a un dans la pièce des *Troqueurs* qui est fort caractérisé, de sorte que quand on verra le signe 3 & 4, on doit articuler les croches séparément sans les pointer, & par conséquent chaque croche vaudra un demi temps par elle-même, sans que la première d'un temps emprunte sur la seconde du même temps.

Leçons sur la mesure à 3 temps de la cinquième Case, marquée 3 & 8. C'est-à-dire 3 croches par mesure.



I. 2. 3. I. 2. 3. I. 2. 3. I. 2. 3. I. 2. 3.



I. 2. 3. I. 2. 3. I. 2. 3. I. 2. 3. I. 2. 3.



I. 2. 3. I. 2. 3. I. 2. 3. I. 2. 3. I. 2. 3.



I. 2. 3. I. 2. 3. I. 2. 3. I. 2. 3. I. 2. 3.



I. 2. 3. I. 2. 3.



1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.



1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.



1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.



1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.

L'on observera de ne battre cette mesure qu'à deux temps inégaux, si l'on veut la chanter selon son mouvement ordinaire qui est très vite, puisque c'est le même que celui de l'Opéra de Tancrede, *Suivons la fureur & la rage*. Il faut par conséquent tenir le premier temps en bas, le double du temps de celui qu'on marquera en levant la main, car autrement on n'auroit pas le temps de marquer les 3 temps séparément par la route ordinaire de la main, pour la mesure à 3 temps.

J'ai affecté de mettre à la tête & à la fin de cette leçon, partie du chant du Duo de Tancrede que j'aurois donné pour exemple, afin qu'on se conforme à

son mouvement, si faire se peut dans les commen-
cements.

*Autre leçon sur la même mesure, c'est une Danse qu'on
appelle Passe-pied.*

3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.

1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.

1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.

1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.

1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. A. 2. 3.

1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.

RENDUE SENSIBLE &c. 155

C'est ici une espece de Passe-pied, le mouvement en est vif & leger, mais moins roide que celui de la leçon précédente, il faut chanter deux fois la premiere partie & deux fois la seconde.

On ne doit pas s'étonner de trouver dans cette seconde partie une mesure composée de trois noires, le mouvement doit être ralenti de la moitié, parce qu'il faut donner à chaque noire la valeur de deux croches, cette difference est très familiere dans ces sortes de danses, & c'est pendant cette mesure que les Maîtres à Danser font faire le Pas qu'ils appellent *contre-temps*; on peut battre cette mesure à *deux temps égaux*, en doublant les mesures, ainsi que je l'ai dit dans l'article des menuets, & pour lors on en aura le mouvement au juste en donnant 15 pouces de longueur au cordon du Pendule.

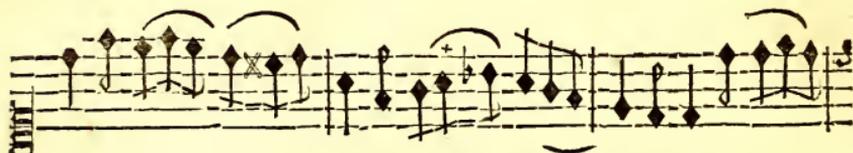
Leçon sur la mesure à trois temps de la 6me. Case, marquée par 9 & 8, c'est-à-dire trois croches à chaque temps.

1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2.

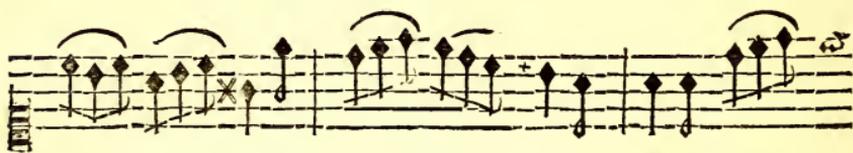
3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1.



2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.



1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.



1. 2. 3. 1. 2. 3. 1. 2.



3. 1. 2. 3. 1. 2. 3. 1.



2. 3. 1. 2. 3. 1. 2. 3.



1. 2. 3.

Je crois inutile de multiplier ces leçons, je n'en ai

mis que deux sur chaque sorte de mesure, pour servir d'exemple seulement, & mon système étant qu'il faut s'appliquer à se faire des leçons soi-même, (puisque c'est le plus sur moyen de fixer l'attention), je serois forti (ce semble) de mon objet, si j'avois chargé cet ouvrage d'une plus grande quantité de leçons.

Ceux en effet, qui seront décidés à se servir de ce système, n'auront pas besoin d'autres leçons de mon chef, il leur sera facile d'en puiser dans tel Livre de musique qu'ils choisiront, ils se regleront sur leur voix, sur la clef qui y conviendra, & sur le genre de mesure, auquel il sera question de se former; ces sortes de leçons se trouvant en même temps assorties de paroles (si c'est dans un livre de musique vocale qu'on les prendra) quiconque en fera l'usage que je propose, aura l'avantage de n'avoir que des chants gracieux, bien modulés, proportionnés à sa voix, & du genre même pour les paroles qui conviendront à son gout & à son état; ce qui sont tout autant de points que je n'aurois pû remplir, quand même j'aurois multiplié les leçons à l'infini, joint à cela, que la quantité de leçons auroit augmenté le prix de cet ouvrage en pure perte.

Je ne sçai si avant de quitter cette partie où il a été question de montrer à battre la mesure, je dois parler de la façon dont la battent ceux que nous appellons communément *Gauchers*, c'est-à-dire, qui font leurs opérations manuelles de la main gauche plutôt que de la droite.

Comme la main gauche est à ces sortes de gens ce que la droite est au commun des hommes, ceux qui

feront dans ce cas, pourront battre la mesure de la main gauche, c'est-à-dire la mesure à deux temps par un *frapé* en bas, & un *levé*, la mesure à 4 temps par le *frapé* pour le 1er. temps, passer à la droite pour le 2me., ensuite à la gauche pour le 3me., & lever ensuite en haut pour le 4me., il faudra par conséquent disposer les numeros, soit sur le miroir soit sur les chevilles de la planche quinconce differemment, sçavoir le No. 2. à la droite, & le No. 3. à la gauche, ce qui remplira leur objet.

Ils observeront la même marche pour la mesure à 3 temps, & ils parviendront tout comme les autres à battre la mesure avec justesse; je me souviens d'avoir vû *Campra le Cadet*, battre la mesure de la main gauche en faisant chanter une Pièce de musique de la composition de son frere.

Quand on sçaura donc battre la mesure exactement de toutes les façons *en solfant*, il n'y aura qu'à faire l'application des paroles à la note, ce qui va faire l'objet de la 5me. partie.

CINQUIÈME PARTIE.

CHAPITRE PREMIER.

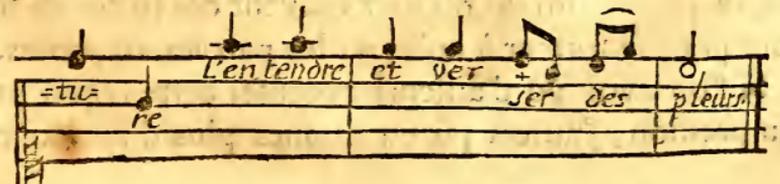
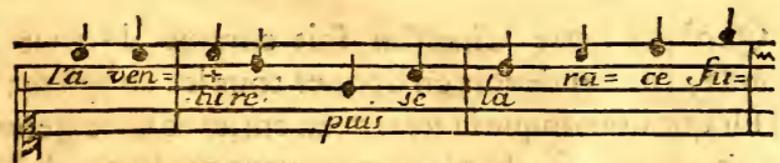
Application des paroles à la Musique.

IL n'est pas si difficile qu'on pense d'appliquer les paroles aux notes, il n'y a que les premières tentatives qui donnent quelque peine, mais à la fin on la surmonte insensiblement & agréablement.

RENDUE SENSIBLE &c: 159

Pour y parvenir plus aisément, il faut se figurer que le nom de la note dont on va former le ton, s'appelle comme la syllabe du mot qui y répond; on pourra même se frayer une route assurée sur ce point en écrivant sous chaque note immédiatement la syllabe qui répond à la note, sans s'affujettir à écrire les paroles à l'ordinaire, c'est-à-dire en ligne droite sous la ligne de Musique; & en se donnant pour leçons, pendant ces commencements des airs extrêmement connus & communs, tels que les *Vaudevilles*, on se formera insensiblement à appliquer les paroles à la musique; il ne faut pas oublier en ce cas de mettre les queues des notes en haut afin qu'on puisse approcher les paroles bien près des notes.

E X E M P L E.



II.

Daphné fut sensible & belle,
Apollon sensible & beau,
Sur eux l'Amour d'un coup d'aîle
Fit voler une étincelle
De son dangereux flambeau.

III.

Daphné d'abord interdite,
Rougit, voyant Apollon;
Il l'approche, elle l'évite,
Mais fuyoit-elle bien vite?
L'Amour assure que non.

IV.

Ce Dieu qui vole à sa suite
De sa lenteur s'aplaudit;
Elle balance, elle hésite,
La pudeur hate sa fuite,
Le plaisir la ralentit.

V.

Il la poursuit à la trace;
Il est prêt à la saisir;
Elle va demander grace:
Une Nimphe est bientôt lasse
Quand elle fuit le plaisir.

VI.

Elle desire, elle n'ose;
Son Pere voit ses combats,
Et par sa métamorphose
A sa défaite il s'oppose;
Daphné ne l'en prioit pas.

VII.

C'est Apollon qu'elle implore,
Sa vûe adoucit ses maux;
Et vers l'Amant qu'elle adore
Ses bras s'étendent encore,
En se changeant en rameaux.

VIII.

Quel objet pour la tendresse
De ce malheureux vainqueur!
C'est un arbre qu'il caresse,
Mais sous l'écorce qu'il presse
Il sent palpiter un cœur.

IX.

Ce cœur ne fut point sévère,
Et son dernier mouvement
Fut (si l'Amour est sincere)
Un reproche pour son Pere,
Un soupir pour son Amant.

Quoique cette Chançon soit connue de tout le monde, j'ai cru devoir en donner tous les couplets; il est sûr que quiconque la notera en entier dans ce genre, n'aura pas besoin de réiterer souvent ces sortes de leçons pour se former à apliquer les paroles aux notes.

Si l'on avoit pû d'ailleurs executer cette façon par l'impression, j'aurois pû en donner plus d'un Exem-

ple, mais cette difficulté m'en a empêché, ayant été obligé de faire graver ce morceau, pour représenter mon idée.

CHAPITRE SECOND.

Des agréments du chant.

Après avoir appris à appliquer les paroles à la Musique, on ne peut gueres se dispenser de connoître *les agréments du chant*, car quoiqu'à dire vrai, les agréments du chant tiennent plus de la *nature* que de l'*art*, puisqu'on a vû, & qu'on verra toujours des personnes de tout sexe chanter du dernier goût, sans avoir jamais appris la musique, & par conséquent sans connoître les agréments du chant : il paroît nécessaire d'en détailler les especes, ce que je vais faire le plus clairement qu'il sera possible.

On les marquoit autrefois dans la Musique par des Caractères distinctifs, & il y en avoit de plusieurs sortes, sçavoir le *port de voix*, le *coulé*, la *chûte*, l'*accent*, la *cadence*, le *martellement*, le *balancement*, le *tour de gozier*, le *flatté* & le *point d'orgue*; mais aujourd'hui la plûpart sont confondus sous le terme générique de *ports de voix*, on en excepte cependant les *cadences* & le *martellement*.

Les *cadences* sont de plusieurs sortes, & très familières dans nos Musiques Françoises & Latines, mais les *points d'orgue* ne sont admis parmi nous que rarement dans la Musique Latine.

Les *ports de voix* sont des inflexions de la voix, dont l'objet est d'adoucir le passage d'une note à l'autre, soit en montant ou descendant par degrés disjoints, soit quelquefois en allant de note en note par degrés conjoints; on les marque actuellement dans la Musique par de petites notes crochues qui ne comptent jamais pour remplir la mesure, & il faut de nécessité les faire sentir en chantant, pour donner de la grace au chant.

Les *ports de voix* se rencontrent en diverses occasions, il n'y en a jamais que dans les chants graves, lents, ou gracieux, car on ne peut en placer dans les airs de mouvement & de vitesse.

Dans les airs lents ou gracieux, on doit les faire sentir, soit lorsque la voix s'éleve à quelque ton haut pour y prendre quelque repos, soit lorsque la voix descend de 3 en 3 notes par degrés disjoints, & quelquefois même lorsque la voix descend de note en note par degrés disjoints. En voici divers Exemples.





L. M. N. O. P.



Q.

Toutes les petites notes perdues qui se trouvent dans cet Exemple, & que j'ai marqué par des Lettres Capitales, sont des *ports de voix*, qu'il faut faire sentir en passant d'une note à l'autre.

Cela se fait en trainant la voix sur cette note perdue, & en prononçant le nom de la note auquel il est attaché en deux parties, ainsi que je l'ai marqué sur la *sincope*, comme qui diroit au premier *ut*, marqué A. *u ut*, en donnant au premier *u*, le son du *re*, qui précède la note *ut*, & en donnant ensuite le vrai ton de l'*ut* en entier, en achevant de le prononcer.

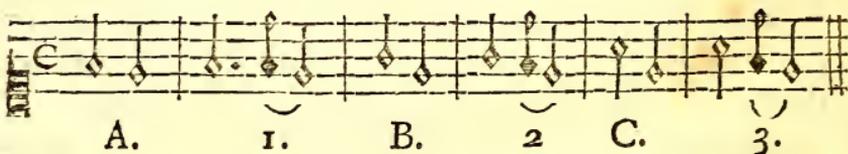
On observera la même chose sur tous les autres *ports de voix*; le second marqué B. doit se faire distinguer en prononçant *la-a*, en donnant à la première syllabe (puisqu'il en faut feindre deux) le ton de la note *sol*, qui précède le ton *la*, où la voix va se reposer.

On en fera de même à celui qui est marqué C. Il faut traîner le nom & le ton de la note, en le faisant passer sur les tons *re* & *mi*, en disant *mi-i*, en donnant à la première de ces 2 syllabes le son du *fa*, qui se

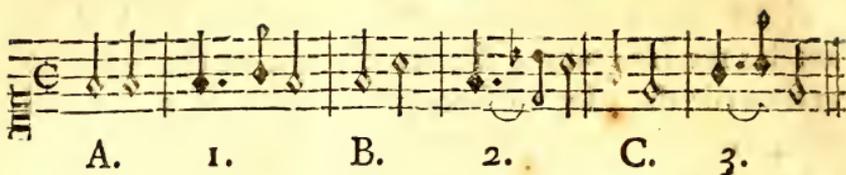
trouve entre le *sol* & le *mi*, on doit regarder en un mot cette sorte de prononciation trainante, (& sincopee pour ainsi dire,) comme absolument nécessaire pour faire sentir les *ports de voix*.

Il faut cependant observer de ne les faire sentir qu'à *demi voix*, car autrement ce seroit de la Musique (communément parlant) qui n'auroit pas de jeu, & par conséquent point d'agrément, il est si difficile enfin d'exprimer cette délicatesse, que je me dispense d'en dire d'avantage sur ce point; mais pour peu qu'on entende chanter des gens qui possèdent le goût du chant, on en saisira bientôt la délicatesse & l'usage.

Le *coulé* étoit anciennement marqué par un C. retourné), mais aujourd'hui il est absolument confondu, & marqué comme le *port de voix*, par une note crochue qui se trouve liée à la note à laquelle il est attaché, en voici cependant quelques Exemples.



La mesure marquée A. contient deux blanches simples qu'il seroit trop rude de rendre telles qu'elles sont notées sans le moindre agrément, il faut y suplérer & les chanter comme elles sont notées dans la mesure marqué du N^o. 1. Il faut feindre que le *fa*, soit suivi d'une croche du même ton qui doit être liée au *mi* qui suit, ce qui revient à ce que je viens de dire ci-dessus des *ports de voix* en général.



Il faut faire sentir la petite croche comme si elle étoit effectivement note, mais par un son très foible, car autrement ce ne seroit pas rendre cet agrément dans son goût ; il faut parconsequent traîner le son de la premiere note, en appuyant fortement sur son nom, & faire sentir l'*accent*, en finissant le nom de cette note, du ton de la note superieure, ainsi que l'Exemple le désigne.

La *cadence* en fait d'agrément du chant est de plusieurs sortes, il y a la cadence simple, la cadence jettée, & la cadence double.

La *cadence simple* est toujours marquée par une croix + sur la note de laquelle il faut cadencer, on doit la faire sentir en appuyant sur la note qui précède immédiatement celle qui porte la cadence, & cela pendant la moitié de la durée de la valeur de la note, & fredonner ensuite pendant l'autre moitié de cette tenue, en voici quelques Exemples.



Les notes marquées A. & B. sont celles sur lesquelles il faut cadencer ou fredonner, mais il faut les chanter comme si elles étoient notées comme dans les mesures marquées 1. & 2.

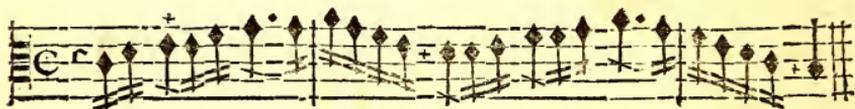
Pour que la cadence soit belle, il faut quelle soit bien prévenue en faisant sentir le ton de la note précédente, & que le fredonnement soit bien égal & bien frappé pendant le reste de la valeur de la note, & quelquefois même d'avantage; car il est assez ordinaire de laisser à la voix la liberté de cette cadence, (qui est toujours à la finale d'un air ou d'une modulation) aussi longue que l'Acteur veut, ou peut la faire, & pour lors la basse continue doit tenir le son de la note qui est toujours ou la quinte ou la tierce en sous, jusqu'à ce que la voix termine sa cadence.

C'est ordinairement pendant ces fortes de cadences que se font les *points d'orgue*, quoique peu usités dans nos musiques Françoises, mais sa connexité avec la cadence simple, fera que je vais en donner l'idée avant de parler des autres especes de cadences.

Le *point d'orgue*, se marque par deux crochets opposés l'un à l'autre avec un point au milieu ☺, le Musicien qui arrive à la note sur laquelle seroit la cadence simple suivant le goût François, se répand par des differents tours de gosiers & des tourbillons de voix, remplis d'une infinité de notes perdues qui forment des accords singuliers avec la basse fondamentale, qui comme je viens de dire, est toujours la Quinte du mode dans lequel on chante, il y a toujours parmi ces accords des dissonances qui sont d'autant plus agréables qu'elles sont bien préparées, & bien sauvées,

il est rare qu'on fasse des points d'orgue dans nos musique Latines, on n'en fait jamais dans les Françoises, du moins jusques aujourd'hui; je ne sçai si le goût pourra changer, les Italiens excellent dans cette sorte d'agrément, & surtout ceux à qui l'on a sçu conserver dans le bas âge la voix de premier *dessus*, par une opération prohibée en France.

La *cadence* jettée est celle qui exige qu'on fredonne pendant toute la tenue de la note à laquelle elle s'applique naturellement, on ne marque presque jamais ces sortes de cadences, mais pour peu qu'on ait de dispositions à chanter, on sent parfaitement bien quelles sont les notes qui en exigent. *En voici quelques Exemples.*



1.

2.

3.

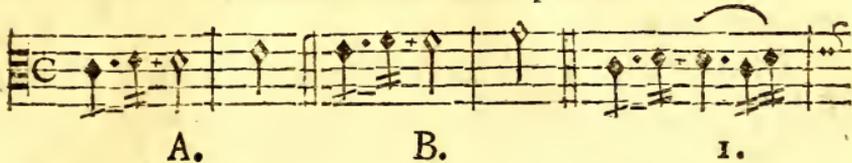
Les notes marquées par les chiffres 1. 2. & 3. exigent des cadences jettées, c'est-à-dire qu'il faut fredonner sur ces notes pendant toute leur valeur.

Cette sorte de cadence s'appelloit autrefois le *tremblement subit*: pour moi je tiens de feu M. Campa l'ainé, qu'elle s'appelle *cadence jettée*, on pourra l'appeller par conséquent comme on voudra, il me suffit de l'avoir expliquée.

La *cadence double*, se marque par deux petites notes doubles croches, mises après celle qui exige une cadence jettée, il faut fredonner extrêmement légèrement pendant la tenue de la note principale, & marquer

marquer ensuite par un tour de gosier très délicat les deux doubles-croches qui suivent.

En voici deux Exemples.



Les notes marquées A. & B. exigent des doubles-cadences, après pourtant qu'on a fredonné sur ces mêmes notes par des cadences jettées, de sorte qu'il faut passer ces cadences doubles & les chanter comme on les voit dans les Exemples marqués 1. & 2. Les doubles-croches liées sous lesquelles sont les chiffres, forment le tour de gosier qu'il faut passer le plus légèrement qu'on pourra, ce qui ne sera pas bien difficile, car le fredonnement qu'on doit faire à la note capitale, sert de préparation à cette double cadence.

Je ne sçai si après avoir expliqué les trois genres de cadences ou fredonnements usités dans la musique, je dois ajouter que l'on appelle encore *cadence*, les chutes des airs à chaque modulation. Ceci à proprement parler ne devrait regarder que ceux qui veulent apprendre à composer de la musique, mais comme cette digression n'est pas bien longue, j'ose me promettre

qu'on ne la regardera pas comme absolument déplacée.

Il y a deux fortes de cadences en fait de chute de modulation, sçavoir la *cadence parfaite*, & la *cadence imparfaite*.

La cadence parfaite est celle qui termine le chant, soit à la finale de l'air, soit dans le courant de ce même air, c'est-à-dire, que si l'air est en *C-sol ut*, il y aura une cadence parfaite lorsque l'air passera en *G-re sol*, qui étant ce qu'on appelle la dominante du mode *C-sol ut*, exige une cadence parfaite pour y arriver ; cela se fait par le concours de trois notes, sçavoir de la note *Re* pour la basse continue, du *fa* ♯ pour la tierce majeure, qui désigne qu'on va passer en *G-re sol*, & enfin par la note *la*, sur laquelle les parties principales fredonnent en appuyant sur le *Si* qui le précède, suivant ce que je viens de dire sur la cadence finale page 166.

Et il y aura encore une cadence parfaite lorsqu'après avoir chanté sur divers tons, & avoir passé sur la dominante comme je viens de le dire, on arrive à la finale du mode, en cadencant sur la note qui précède, c'est-à-dire, sur le *re*, si l'air a été en *C-sol ut*, en appuyant sur le *mi*, pendant la moitié de la note *re*, ainsi que je l'ai dit ci-dessus.

Dans le courant de tout air quelconque, il y aura cadence parfaite à chaque changement de modulation, pourvu que ce soit de la façon que je viens de le dire, car quoiqu'un air soit en *C-sol ut*, il peut passer en *G-re sol*, en *A-mi la*, en *D-la re*, & généralement sur tous les tons ou modes de la musique

fans exception, & ce sera toujours par des cadences parfaites, lorsque la basse fondamentale suportera la quinte ou la tierce du mode, en voici des Exemples pour rendre la chose plus sensible.

The image displays four musical staves, each containing a sequence of notes and rests. The notes are marked with diamond-shaped symbols. The staves are labeled A, B, C, D, E, and F. Staff A shows a cadence on the fifth degree (G), staff B on the third degree (E), staff C on the fifth degree (G), staff D on the third degree (E), staff E on the fifth degree (G), and staff F on the third degree (E). The notes are written in a C major mode, and the staves are arranged in a sequence from top to bottom.

Les notes marquées par les Lettres A. B. C. D. E. & F. forment des cadences parfaites, parce que la basse continue ne peut être pour la 1^{ere}. & la 2^{me}. marquées A. & B. que le *sol* qui est la note destinée à la cadence parfaite du mode ou ton C-*sol ut*; la note marquée C. forme encore une cadence parfaite, pour arriver au mode G-*re sol*; il en est de même de

celle marquée D. elle sert pour arriver au mode *A-mi la*, la note marquée E. forme la cadence parfaite du mode *D-la re*, & la note marquée F. est encore la cadence parfaite du mode ou ton *C-sol ut*, qui est le mode dans lequel cet espece d'air est composé. J'ai placé sous chacune de ces cadences les notes de la basse, afin de rendre l'exemple plus sensible.

La *cadence imparfaite*, est celle qui se forme lorsque les deux parties principales chantantes, se réunissent à la quinte du mode dans lequel on chante, & y arrivent par degrés conjoints, mais par opposition de marche de l'une à l'autre. Un Exemple rendra ceci plus sensible que tout ce que je pourrois en dire par écrit.

The image shows two musical staves. The top staff is in C major (one sharp) and the bottom staff is in F major (two flats). Both are in common time (C). The top staff has notes C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The bottom staff has notes F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2. Both staves end with a double bar line. The letter 'A.' is written below each staff, indicating the imperfect cadence notes.

Les notes marquées A. dans ces deux parties, forment des cadences imparfaites : on voit en effet que ces deux parties vont se réunir au ton *mi*, (qui est la quinte du mode dans lequel ce bout d'air est composé) par degrés conjoints, le Dessus en montant par le *re*, & la Basse en descendant par le *fa*, & par conséquent par une marche opposée, on appelle aussi cette sorte de chute, cadence *à la sixte*, parce que du *fa*, qui est

le ton de la basse qui la forme jusqu'au ré de la partie supérieure, il y a six tons.

Quoique j'eusse pu me passer de parler de ces deux cadences de modulation, on verra par la partie de Dessus de cet Exemple en la note marquée A. l'usage de la cadence jettée, suivie de la double cadence, formée par les 2 doubles croches qui lui sont adhérentes.

Le martellement est une cadence fort courte, qu'on fait après avoir soutenu le son d'une note, on le marquoit autrefois par un espece d'v consonne, mais à présent on le marque ainsi v^{v} , en voici quelques Exemples.



Les notes marquées A. & B. portent chacune un *martellement*, pour le premier il faut soutenir le *si*, qui précède le *la*, & comme ce *la*, est une croche, il faut fredonner legerement dessus.

Il faut faire la même chose à la note *fa* dièse, marquée B. Il faut appuyer sur cette note pendant la valeur de la noire, & cadencer legerement pendant la valeur du point, ce qui formera le *martellement*.

Le *balancement* est une inflexion de la voix, qui fait qu'on balance le son d'une note en le rendant, sans emprunter sur tout autre son.

On le marquoit anciennement par un trait horizontal, un peu ondoyé, mais je n'ai pas vû qu'on aie continué de le marquer dans nos musiques modernes, c'est à la personne qui chante à le faire sentir, si c'est de son goût dans l'occasion.

Le *tour de gosier* étant confondu dans la cadence double, je ne crois pas devoir en parler d'avantage.

Le *flatté* est une autre inflexion de la voix, par laquelle en descendant par degrés conjoints d'une note à une autre, qui se trouve suivie de quelque pause, on ne fait sentir cette dernière note qu'à demi voix, & même en la rendant comme croche, quoique dans la musique ce soit une noire.

Je pourrois terminer ici cet ouvrage, ayant à ce que je crois, rempli tous les points qui tendent à faire apprendre la musique à quiconque voudra se captiver à suivre exactement ce que j'ai prescrit; mais comme ce que je viens de dire sur les agréments du chant pourroit n'être pas assés intelligible pour qu'on en fasse une juste application dans l'occasion, je vais donner quelques Exemples dans tous les genres de voix, afin que chacun y trouve à se regler, suivant sa voix; & sans être obligé de recourir à d'autres livres de musique pour y faire l'application des agréments du chant.



*Exemple, pour un Premier dessus chantant,
Monologue tiré de l'Opera d'Issé.*

Lentement.

HEu- reu- fe paix, tran- quille in- diffe- rence, Faut-

il que pour ja- mais vous for- tiez de mon cœur. Je

fens que ma fier- té me laisse fans def- fense, Rien ne

peut me fau- ver d'un trop charm- ant vain- queur; L'A-

mour, le ten- dre a- mour force ma resis- tance.

Heureuse. Je force envain mes re- gards au fi-

lence, Je cache à tous les yeux ma nou- velle lan-
M iv



gueur ; Mais ; que fert cette vi- o- lence ! L'a-



mour en a plus de- ri- gueur , Et n'en a pas moins



de puis- sance. Heureuse &c.

Le mouvement de ce Monologue est lent , on pourra l'avoir sur le Pendule en donnant deux pieds huit pouces au cordon , on observera de battre la mesure à trois temps dans les endroits où la mesure est marquée 3 & 2.

Autre Exemple , pour un premier dessus chantant ; air en Rondeau , on en aura le mouvement en donnant 18 pouces de longueur au cordon.

Gai.



UN cœur vo- lage , Quand il s'en- gage , Se promet



bien De ne point garder son li- en , C'est baga- telle ,



Une in- fi- delle , Ne fait sou- vent Que preve- nir un



incon- stant. Plus d'u- ne fil- le , Jeune & gen-



tille , Est dans le cas En dépit de tous ses appas ,



D'eprouver d'un perfide a- mant Le change- ment.



Serai-je auf- si Trompée ain- si , Nany , nany.



Mon cœur volage &c. Un a- mant vient, Nous en- tre-



tient, Puis prend la fuite , Je ne crains point Que sur ce



point Je fois sé- duite. Mon cœur volage. On a beau



dire , De la fa- ture , Ma foy Thé- mire , Ne fait que



rire , Mais un ferment , Eh ! quel ferment ne fçait-on



pas ; He- las ! he- las ! Que bien fouvent Au- tant en



em-porte le vent. Le changement De corbil- lon ,



Fait fouvent Trouver le pain bon ; C'est la raison , Qui



fait auf- fi Que fans fa- çon. Mon cœur volage &c.

Cette Chanfon est fi connue & l'air en est fi caractérisé pour le goût du chant que je me suis déterminé de le donner pour exemple.

*Exemple pour un second Dessus chantant,
Monologue tiré du Devin de Village, le mouvement en*

est lent, il faut que le cordon du Pendule ait trois pieds & demi de longueur.



J'Ay per- du tout mon bonheur, J'ay per- du mon



fervi- teur, Co- lin me dé- laisse, Co- lin



me dé- laisse, J'ay per- du mon fervi- teur,



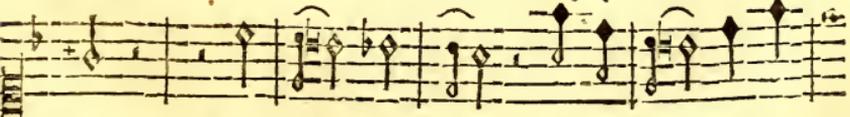
J'ay per- du tout mon bon- heur, Co- lin me dé-



laisse, Co- lin me- de- laisse. He- las!



Il a pû chan- ger, Je vou- drois n'y plus fon-



ger, He- las! He- las! he- las! he- las

FIN.



Il a pu chan-ger, Je vou-drois n'y plus fon- ger



He- las ! he- las, J'y fon- ge fans



ces-fe, J'y fon- ge fans ces- fe. J'ay perdu
Jusqu'au mot FIN.

Les ports de voix sont marqués par de petites croches perdues, il ne faut pas manquer de les rendre tels qu'il sont notés.

Autre en Rondeau, pour un Bas Dessus, suite du Devin de Village, on en aura le vrai mouvement en donnant deux pieds de longueur au cordon.

Gai.

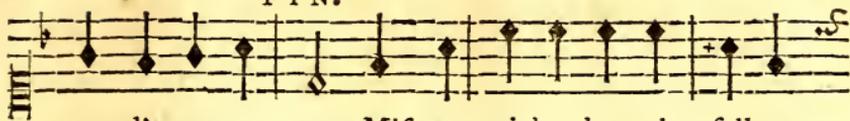


SI des Galants de la ville, J'eusse é- couté]



les dis-cours, Ah ! qu'il m'eût é- té fa- ci- le De for-

FIN.



mer d'autres a-mours, Mise en riche de-moi-felle ;



Je bril-le-rois tous les jours, De ru-bans & de den-



telles, Je char-gerois mes a-tours. Si des Galants



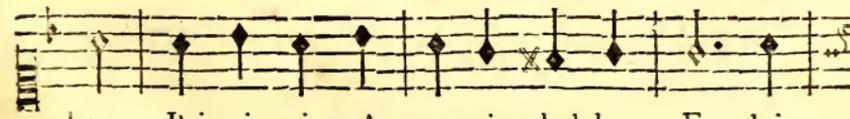
de la ville J'eusse é-couté les discours, Ah ! qu'il



m'eût é-té fa-cile, De for-mer d'autres a-mours.



Pour l'a-mour de l'in-fi-delle, J'ay ré-fusé mon bon-



heur, J'aimois mieux é-tre moins bel-le Et lui



confer-ver mon cœur : J'aimois mieux être moins

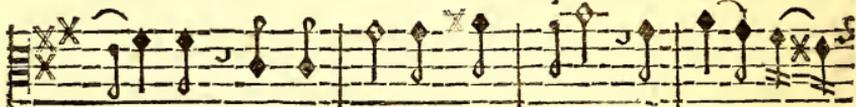


belle Et lui conserver mon cœur. Si des Galans.&c.

Air pour une Haute-Contre chantante, tiré des Eléments, Scene de Vertumne & Pomone.



Voyez dans ces vergers la source qui fer-



pen-te, Elle arro-se cent fois les jeunes



arbrif-feaux, U-nie a-vec l'ormeau cette vigne



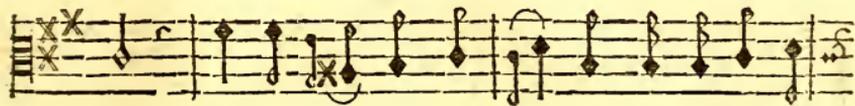
a-bon-dan-te S'eleve & croît sur ses ra-meaux,



Cette au-tre sans ap-puy de-meure languif-fante,



Ces Pal- miers amou- reux s'u- nif- fent en ber-



ceaux ; C'est le plai- fir d'ai- mer que le Ros- signol



chante ; Ces on- des & ces bois , ces fruits &



ces oi- feaux Tout vous est de l'a- mour u-



ne le- çon vi- van- te.

On trouvera dans cet Exemple l'application des agréments du chant. Ceux qui auront eu la satisfaction d'entendre chanter le Sr. Jeliote , conviendront que jamais personne ne les a rendu si parfaitement.

Autre , tiré du Devin du Village , on en aura le mou- vement en donnant deux pieds de longueur au Pendule.



Non , non Colet- te n'est point trompeu- se ,



El-le m'a promis sa foy, Non, non Colette n'est



point trompeu- se, Elle m'a promis sa foy, Elle



m'a pro-mis sa foy. Peut-elle ê-tre l'amou- reuse,



D'un au- tre Berger que moi ? Peut-elle ê-tre l'amou-



reuse, D'un au- tre Berger que moi ? Non, non, non,



non ? Non, non Colet-te n'est point trompeu- se, Elle



m'a promis sa foy, Non, non Co-let- te n'est point trom-

peuse

RENDUE SENSIBLE &c: 185



peu- se, Elle m'a promis sa foy, Elle m'a pro-



mis sa foy.

*Air pour une Taille haute chantante, tiré de la Pas-
sacaille d'Armide, & transposé à la portée de la Taille.
Gracieusement.*



LES plai- firs ont choi-si pour a- zile; Ce fé-



jour agré- able & tran- quile; Que ces lieux sont char-



mants pour les heureux A-mants, Que ces lieux sont char-



mants pour les heureux A-mants. C'est l'Amour qui ré-



tient dans ses chaînes, Mille oi- seaux amou- reux,



n'est plus fu- neste qu'un noir cha-grin. Le plai-



fir se pré-sente Chan- tons quand on chante Vi-



vons au gré du des- tin, L'affreuse vieil- leffe, Qui



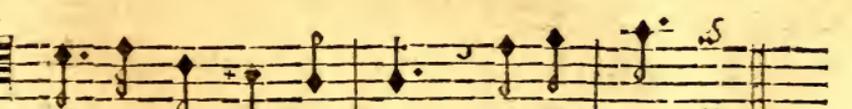
doit voir sans cesse La mort s'appro- cher ! Trouveaf-



sez la trif- tesse Sans la cher- cher : Ache-



vons nos vieux ans sans al- larmes La vie a des



charmes Jus-qu'à la fin. Le plai- fir &c.

On doit chanter deux fois la première partie, & deux fois la seconde, on chantera ensuite le deuxième

Couplet *Achevons nos vieux ans*, & l'on reprendra le refrain *Le plaisir se présente* &c.

C'est ici un mouvement de *Gigue*, espèce de *Simphonie* très en usage dans les *Opera*, on en aura le mouvement juste en donnant un pied de longueur au cordon du *Pendule*; on le bat un peu plus vite dans les *Simphonies*.

Monologue pour une Basse-Taille, tiré de l'Opera d'Æglé.

Lentement.



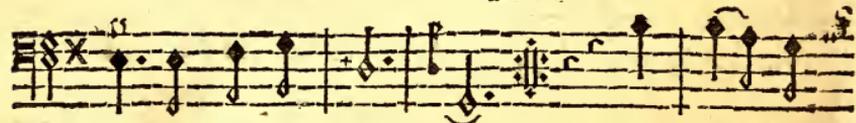
PAifibles bois, ver-gers de-li-ci-eux, J'aban-



donne pour vous le fé-jour du ton-ner-re;



J'ay l'aiffé mon rang dans les cieux, Tous mes plai-
FIN.



firs font sur la ter-re: Æ-glé me



croit Ber-ger Que mon cœur est flat-té, Mon

RENDUE SENSIBLE &c.

189



rang est un se-cret Qu'il faut que je lui cé- le



Même a- près ma fé-lici- té, Comme Berger, je



goute-rai près d'elle, Les plai- sirs de l'A-



mour & de l'é- ga- li- té: Et si je me sou-



viens de ma di- vi- ni- té, Ce fe- ra pour bru-



ler d'une ar- deur é- ter- nel- le. Paisibles &c.
Jusqu'au mot F I N.

Air gai, pour une Basse-Taille, tiré du Devin de Village. Ces air marqué à 3 temps par le signe 3 & 4 exige qu'on articule les croches séparément & également
N iiij



Berger plus constant , La Bergere un peu co-



quette , Rend le Berger plus constant. L'amour



croit s'il s'inqui- et- te , Il s'en- dort s'il est con-



tent , L'amour croit s'il s'inqui- et- te , Il s'endort s'il



est content , Il s'endort s'il est content, s'il est con- tent.



La Bergere un peu co- quette , Rend le Berger plus conf-



tant , La Bergere un peu co- quette Rend le



Berger plus conf- tant,

N iv

Comme cet ouvrage pourra tomber en des mains qui seront bien aises d'avoir des Exemples latins, je vais en donner deux pour chaque voix.

Recit pour un premier Dessus chantant, tiré du Motet de Mr. Campra Nisi Dominus.

Lentement.



V Anum est vobis ante lu- cem fur- ge- re,



Vanum est vo- bis ante lu- cem fur- ge-



re, Vanum est vo- bis ante lucem



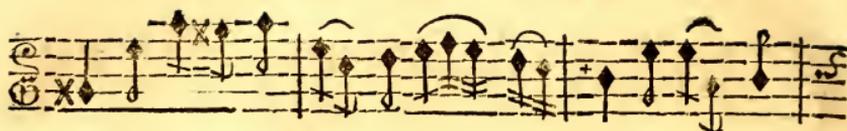
fur- ge- re, ante lu- cem fur- ge- re. Surgi-



te, sur- gi- te post- quam se- de- ri- tis, qui



man- du- catis, qui man- du- catis, Pa- - nem



è, Al-le- lu- ia, al-le- lu- ia, al-le- lu-



ia, al-le-lu- ia, - - - - - al-



le- lu- ia, al-le- lu- ia, al-le-lu- ia.

Recit, pour un Bas Dessus, tiré du Miserere, de Mr. De Lalande, l'on en aura le mouvement en donnant deux pieds de longueur au cordon.

Lentement.



AMpli- us la- va me ab i-ni-qui-



ta-te me- à, Ampli- us la- va me ab i-



ni-qui- ta-te me- à, Et à pec- cato me-

RENDUE SENSIBLE &c:

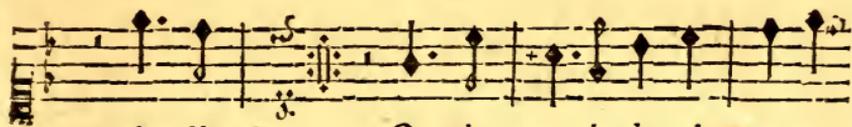
195



o munda me, mun- da me, Et à pec-



ca- to me- o munda me, mun-da me.



Amplius &c. Quoni- am i- ni- qui- tatem



me- am e- go cog- nosco; e- go cognof- co



Et pec- catum me- um contra me est semper, con- tra



me, contra me est fem- per. Ampli- us



la- va me ab i- ni- qui- tate me- â, Ampli-

us la- va me ab i-ni-qui-ta- re me- à.

On fait quelques fois chanter les Bas-Dessus en Basse ; ce qui fait un assez bon effet par rapport aux accompagnements de Flutes & Violons.

En voici un Exemple, tiré d'un Motet Quare frémuerunt Gentes &c.

RE-ges e-os in virgâ ferre-à : &

tanquam vas fi- gu- li confringes e-os. Reges

e-os in virgâ ferre- à : & tanquam vas

fi- guli con- frin- - - - ges, con-

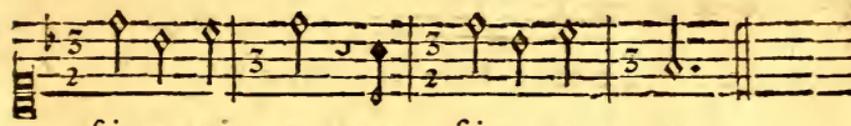
fringes e- os, & tanquam vas fi- guli con-



fringes e-os & tanquam vas fi-gu-li, con-



frin- - - - ges, con-



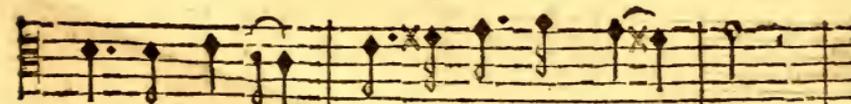
fringes e- os, con- fringes e- os.

Recit pour une Haute-Contre tiré du même Motet.

Lentement.



E Go au- tem confi-tu-tus sum rex ab e- o



fu- per Si- on montem san&um e- jus:



prædi-cans præ- ceptum e- jus,

(prædi- cans,
Gracieusement.



prædi- cans præ- ceptum e- jus. Domi-



nus dixit ad me: Fi-lius me-us es tu,



Fi-lius meus es tu, e-go hodi-è



genu-i te, e-go hodi-è genu-i te.

Autre Recit, pour une Haute-Contre.

Il faut donner deux pieds de longueur au cordon pour en avoir le vrai mouvement.

Rondement & Gai.



QUando Thomas vidit Christum, Pedes, manus,



la-rus fu-um Di-xit, Di-xit tu es Deus me-



us. Quando Thomas vidit Christum, Pedes, manus,



latus fu-um Di-xit, Di-xit tu es De-us me-



us, Di- xit, Di- xit tu es De- us me-us. Al- le- lu-



ia, - - - al- le- lu- ia, al- le- lu-



ia, - - - al- le- lu- ia.

Recit, pour une Taille Haute, tiré d'un Motet de Mr. Campra.

Mesuré, Gravement



BE-a- ti omnes, Be-a- ti omnes qui



ti- ment Do- mi- num; qui am- bu- lant in vi-



is e- jus, Be- a- ti omnes qui ti- ment



Domi- num; qui am- bu- lant in vi- is e-

FIN.



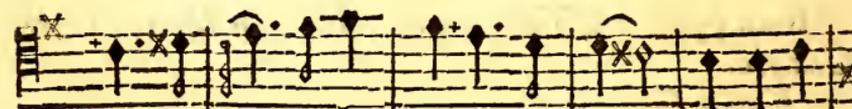
jus, qui am-bu-lant in vi- is e- jus.



La- bo- res ma- nu- um tu- a- rum



qui- a mādu- cabis: be- a- tus es, be-



a- tus es, & be- ne ti- bi e- rit. Uxor



tu- a si- cut vi- tis a- bun- dans, in la- teri-



bus domûs tu- æ, in la- te- ribus, in la-



te- ri- bus domûs tu- æ. Be- a- ti omnes

Jusqu'au mot FIN.

Autre

Autre Recit , pour une Taille-Haute , tiré d'un Motet de Mr. De Lalande. On en aura le mouvement juste en donnant un pied de longueur au cordon.



Gai. **LU**x or- - - ta est , Lux or-



- - ta est , or-ta est jus- to , &



rectis cor- de læ-ti-ti- a , - - -



- - - læ-ti-ti- a , - - -



- - - læ-ti-ti- a. Lux or-



- - ta est , or-ta est , jus- to &



rectis cor- de læ-ti-ti-a, - -



- - - læ-ti-ti-



a, - - - læ-ti-ti-a.

Recit de Basse-Taille, tiré du Nisi Dominus, de Mr. Campra.

Lentement.



CUM dede- rit di-lectis fu-is fom- num :



Cum dede- rit di-lectis fu-is fom-



num : Cum dede- rit di-lectis fu-is

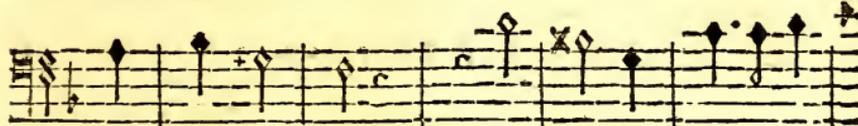
Gay.



fom- - - - - num : Ec-



cè hæ- re-di-tas Do-mini, fi-li-i; merces,



fru-ctus ven-tris. Ec-ce hæ- re-ditas



Do-mini, fi-li-i; merces, fru-ctus ven-tris.



Ec-ce hæ- re-di-tas Do-mini,



fi-li-i merces fru-ctus ven-tris, mer-



ces, fru-ctus ven-tris.

RENDUE SENSIBLE &c: 205



ri-bi-lis, terri- - - bi-lis, terri- - -



bilis, Rex magnus, Rex mag-nus, fu-per omnem



ter- - - ram. Sub-



jecit popu-los nobis, Subje- - - cit, Sub-



je- - - cit populos no- bis :



& gentes, & gentes Sub pe-dibus nos-



tris, Ter-ri-bilis, ter-ri-bilis Rex magnus, Rex

magnus , Rex magnus super omnem ter-

ram.

The image shows a musical score for three voices. The top staff contains the first line of music with the lyrics 'magnus , Rex magnus super omnem ter-'. The middle staff continues the melody with a fermata over the final note. The bottom staff shows the continuation of the melody, ending with a fermata over the final note. The lyrics 'ram.' are positioned below the bottom staff.

Comme cet ouvrage pourroit passer au pouvoir de gens nouveaux en musique, cest-à-dire, qui n'auroient jamais entendu chanter en *Parties*, je suis bien aise de les prevenir que l'Harmonie que cause le concours de plusieurs notes disposées suivant les regles de la composition (ce que l'on nomme *accords*) est si puissante, que l'on entend très distinctement plusieurs personnes quoi qu'elles chantent ensemble, & même en articulant des paroles différentes, ce qui n'arrive pas quand on parle communement; car si deux personnes seulement s'avisent de parler à la fois, on ne scauroit rien distinguer de ce qu'elles disent.

On chante par conséquent à Deux, à Trois, à Quatre, & à Cinq voix, même en paroles différentes, & quelques fois encore en différents Idiomes, cest-à-dire, les uns chantant du françois & les autres du

latin ; je ne donneray pas cependant des Exemples sur toutes ces façons de chanter , il n'y a n'y Motets n'y Opera , où l'on ne trouve des Duo , des Trio , & des grands Chœurs à Quatre , Cinq , ou Six voix , sans compter les parties de Simphonie. Il y a nombre de Motets même où l'on trouve des doubles Chœurs , c'est-à-dire , deux Chœurs qui chantent à la fois ou les mêmes paroles , ou des paroles différentes , mais par des chants différents ; comme il est bon cependant de prouver qu'on peut chanter à deux en paroles différentes , je vais en donner deux Exemples l'un François & l'autre Latin.

DUO François en paroles différentes.

Mouvement du Menuet , 22 pouces de longueur au cordon.

Trois noires par temps , le soupir pour une noire.

Quel ca- price ! Quelle injus- ti-ce ! Quoi !

Non , non , non , Non , non ,

ra Cla- ri-ce tra- hi-roit tes feux ?

non , Cla- rice , je romps nos nœuds , Tu trahis mes

Quel ca- price ! Quelle injuf- tice ! Non , ta Cla-
feux : Non , non , non , Je vois l'ar-ti-

ri- ce Veut te rendre heu- reux : Eh ! de quoi
fi- ce , Rom- pons tous deux.

peux tu m'accufer ? Licas me dérobe un baiſer ,
Eh ! ne puis- je pas t'accu-ſer ?

C'eſt malgré moi ; Mon cher tir- cis , Ra-
Licas te dérobe un baiſer , Et dans tes yeux Je

RENDUE SENSIBLE &c.

209

TANT
 pelle toi Ce dange- reux boc- ca- ge, Où
 TANT

n'apper- çois aucun re- gret, Non, non, ô- te-

TANT
 pour le prix de ton tendre hom- ma- ge Tu re-
 TANT

toi, laif- fe- moi, Vo- la- ge; ah je

TANT
 çus ma foi: Mais que vois-je! ton
 TANT

le vois, tu trahis ma foi, Non, non,

TANT
 dépit cesse, De ta ten- dresse Mon cœur va jou-
 TANT

non, Non, non, non fri- ponne; En- vain he-

ir ; A mes transports tu t'aban-
 las ! je veux te ha- ir ; Ah ! je sens
 don-ne , Tu me par-don-ne ; Que de plai- fir.
 que je te par- don-ne ; Que de plai- fir.

M'ayant parû plus convenable de marquer le mouvement du Menuet en général par la mesure 6. & 4. (page 127.) j'ay donné ce Duo sous ce signe.

L'on reconnoîtra facilement en effet que les battements seroient trop précipités s'il falloit les marquer par la main en suivant la route naturelle de la mesure à trois temps simples, dont j'ai donné la figure page 115. Inconvenient qu'on sauroit par conséquent en marquant le Menuet par le signe 6. & 4. Joint à cela qu'on en auroit le mouvement Réel & juste en donnant 22 pouces de longueur au cordon du Pendule, comme je l'ai dit page 126, (mouvement de ce Duo) ce qui ne peut être que très utile aux Commencants.

RENDUE SENSIBLE &c. 211

Comme j'ai donné ce Duo pour Exemple du chant en paroles différentes, je l'ai noté à la portée du Bas-Dessus, & de la Taille-Haute qui sont les voix les plus ordinaires.

DUO Latin ; en paroles différentes, tiré de la sus-dite Hymne O Filii. Il faut donner deux pieds de longueur au cordon pour en avoir le mouvement au juste.

Dis- ci- pu- lis af- tan-

Alle- lu- ia, al- le-lu- ia, al- le-lu- ia, alle-

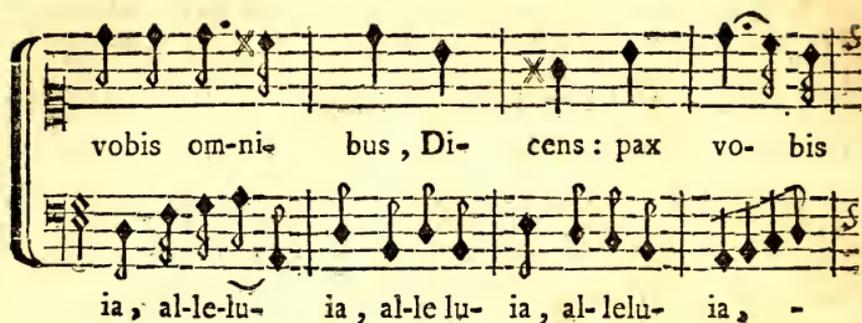
ri- bus, In- me- di- o ste- tit

lu- ia, al- le-lu- ia, al- le-lu- ia, -

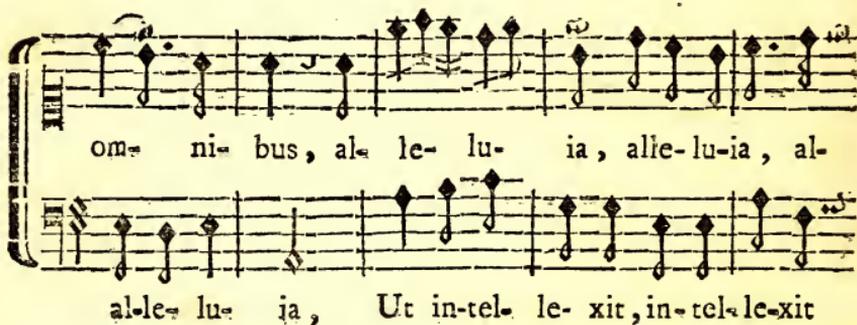
Chris- tus. Di- cens: pax

alle- lu- ia, al- le-lu- ia, . . . al- le- lu-

LA MUSIQUE



vobis om-ni-bus, Di-cens: pax vo-bis
ia, al-le-lu-ia, al-le-lu-ia, al-le-lu-ia, -



om-ni-bus, al-le-lu-ia, alle-lu-ia, al-
le-lu-ia, Ut in-tel-le-xit, in-tel-le-xit



lelu-ia, al-le-lu-ia, al-le-lu-ia, al-le-lu-ia
Didy-mus qui-a fur-rexe-rat, fur-re-xerat Chri-f-



ia. Al-le-lu-ia, al-
tus, Remansit feare du-bi-us, reman-sit feare

le- lu- - - ia , al- le- lu- ia.

du- bi- us al- le- lu- ia , al- le- lu- ia. Remansit fe-

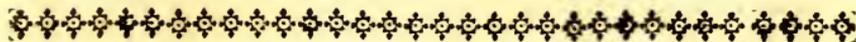
Al- le- lu- ia , al- le- lu- ia ,

re du- bi- us, Remansit fe- re du- bi- us al-

- - al- le- lu- ia.

le- lu- ia, alle- lu- ia.

F I N.



A P P R O B A T I O N.

J'Ay lû par ordre de Monseigneur le Chancelier, le présent Manuscrit, je croy qu'il peut être utile d'en permettre l'Impression. Fait A Paris ce 30 Mars 1756.

Signé DE CAHUSAC.



ATTRIBUTION DE LA CHARGE

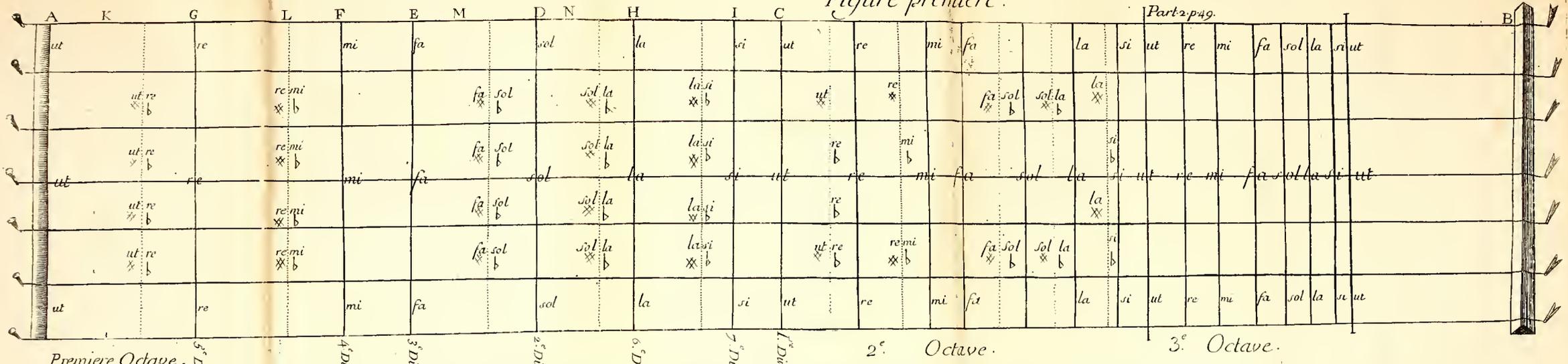
de Seul Imprimeur du Roi pour la Musique.

LOUIS, par la grace de Dieu, Roi de France & de Navarre : A tous ceux qui ces présentes Lettres verront, Salut. La Charge de notre seul Imprimeur pour la Musique étant vacante par le décès de Jean-Baptiste Christophe Ballard, Nous avons fait choix pour la remplir de notre bien aimé Christophe Jean-François Ballard son Fils, dont la capacité nous est connue. A ces causes, Nous lui avons donné & oëtroyé par ces présentes signées de notre main, donnons & oëtroiyons l'Etat & Charge de notre seul Imprimeur de Musique, tant Vocale qu'Instrumentale, vacante comme dit est, pour par lui l'avoir & exercer, en jouir & user aux honneurs, autorités, prérogatives, prééminences, privilège, exemptions, franchises, libertés, gages, droits, fruits, profits, revenus & émolumens accoutumés & y appartenans, tels & semblables qu'en a joui ou dû jouir ledit sieur son Pere & ce tant qu'il nous plaira. Si donnons en mandement, à nos amés & feaux Conseillers, les Gens tenans notre Cour de Parlement à Paris, que ces présentes ils ayent à faire regiltrer, & du contenu en icelles faire jouir & user ledit sieur Ballard pleinement & paisiblement. Mandons à nos amés & feaux les Trésoriers Généraux de notre Maison & des Meues affaires de notre Chambre que lesdits gages & droits ils ayent à payer audit sieur Ballard, à commencer du jour du décès dudit sieur son Pere, & dorenavant continuer aux termes accoutumés suivant nos états, en raportant ces présentes ou copie d'icelles dûement collationee pour une fois seulement avec quirances sur ce suffisantes, lesdits gages & droits seront passés & alloués en la dépense de leurs Comptes par nos amés & feaux les Gens de nos Comptes à Paris, ausquels mandons ainsi le faire sans difficulté. CAR tel est notre plaisir, en témoin de quoi Nous avons fait mettre notre Scel à ces présentes. DONNE' à Versailles le sixième jour de Mai, l'an de Grace mil sept cent cinquante, & de notre regne le trentecinquième. PAR LE ROI. PHELYPPHAUX.

Registrées, Oui le Procureur Général du Roy en Parlement. A Paris le 15 Mai 1750. ISABEAU.



Figure premiere.

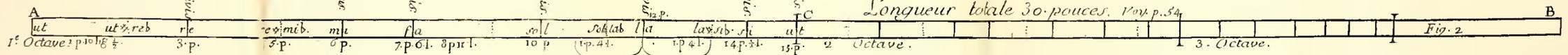


Premiere Octave.

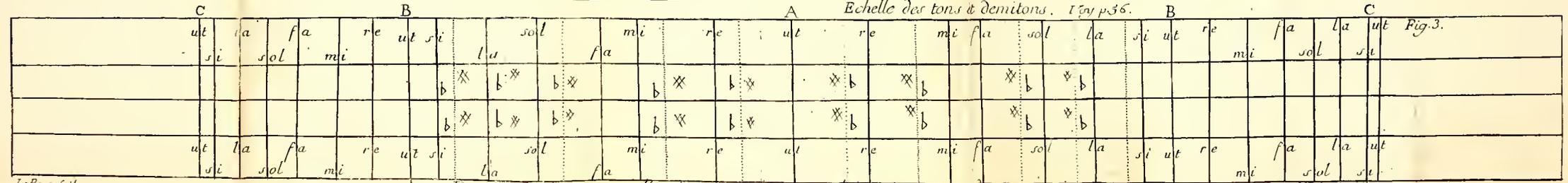
2^e Octave.

3^e Octave.

Longueur totale 30-pouces. Voy. p. 34.



Echelle des tons & demitons. Voy. p. 36.



Deux Octaves a l'unisson prises sur la meme corde

Le Brun fait.



Fautes essentielles à corriger.

- P** Age 62, ligne 24, N^o. 6, lisez N^o. 1.
Pag. 63, lig. 2. six onces, *lis.* 4 onces & demi.
Idem, lig. 22. six onces, *lis.* 4 onces & demi.
Pag. 94. lig. 5. les signes, *lis.* les barres.
Pag. 103. lig. 2. de musique, il faut une barre au milieu de la 4^e. case.
Pag. 105. lig. 6. 24. *lis.* 12.
Idem, lig. 9. de 6. *lis.* de 3.
Pag. 109. lig. 2. de musique, il faut une barre au milieu de la 6^e. case.
Pag. 112. lig. 8. composez chacun de, *lis.* composez de, &c.
Idem, lig. 11. chaque tems, *lis.* chaque mesure.
Pag. 119. lig. 24. raccourcir le cordon de 2 pouces, *lis.* ralonger le cordon de 4 pouces.
Pag. 185. lig. 6. de musique, 3^e. mesure *Mi*, chantez *Re*.
Pag. 203. lig. 1. de musique, 4^e. mesure, il faut un bémol sur le *Mi*, & le supprimer du *Sol* qui suit.



A P P R O B A T I O N

DE MESSIEURS DE L'ACADEMIE ROYALE
DES SCIENCES.

Extrait des Registres de l'Académie Royale des Sciences.

Du 5 Septembre 1759.

MONSIEUR DE MAYRAN ET MOI, qui avions été nommez pour examiner un Ouvrage de Monsieur CHOQUEL, Avocat au Parlement de Provence, intitulé : *La Musique rendue sensible par la Méchanique, ou Nouveau Système pour apprendre facilement la Musique soi-même* : En ayant fait notre rapport, l'Académie a jugé que l'Auteur y employoit avec avantage le *Monochorde* & le *Chronomètre*, Instrumens coanus, à la vérité, mais dont on ne s'étoit

pas encore avisé de tirer si bon parti, & dont la construction est si facile, que chacun peut se les procurer aisément; Qu'il expose clairement les regles, & les appuye d'exemples choisis avec soin & avec goût, & qu'en général cet Ouvrage paroisse propre à remplir les vûes de l'Auteur, en mettant ceux qui se trouveroient privez de Maître, en état d'apprendre eux-mêmes à solfier, à chanter juste, & de mesure. En foi dequoi j'ai signé le présent Certificat. A Paris le 7 Septembre 1759.

Signé GRANDJEAN DE FOUCHY, Secretaire perpétuel
de l'Académie Royale des Sciences.

PRIVILEGE DU ROI.

LOUIS, PAR LA GRACE DE DIEU, ROI DE FRANCE ET DE NAVARRE; A nos amés & féaux Conseillers les Gens tenant 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. Notre Amé le Sieur CHOQUEL, nous a fait exposer qu'il désireroit faire imprimer & donner au Public un Livre qui a pour titre, *La Musique renduë sensible par la Méchanique*, s'il nous plaisoit lui accorder nos Lettres de Permission pour ce nécessaires: A CES CAUSES, voulant favorablement traiter l'Exposant, nous lui avons permis & permettons par ces Présentes, de faire imprimer ledit Livre autant de fois que bon lui semblera, & de le faire vendre & débiter par tout notre Royaume pendant le tems de trois années consécutives, à compter du jour de la date des présentes. Faisons défenses à tous Imprimeurs, Libraires, & autres personnes de quelque qualité & condition qu'elles soient, d'en introduire d'impression étrangere dans aucun lieu de notre obéissance; à 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 l'impression dudit Livre sera faite dans notre Royaume, & non ailleurs, en bon papier & beaux caractères, conformément à la feuille imprimée, attachée pour modèle sous le contrescel des présentes; que l'Impétrant se conformera en tout aux Réglemens de la Librairie, & notamment à celui du 10 Avril 1725; qu'avant de l'exposer en vente le manuscrit qui aura servi de copie à l'impression 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 LA MOIGNON, & qu'il en fera ensuite remis deux Exemplaires dans notre Bibliothèque publique, un dans celle de notre Château du Louvre, & un dans celle de notre très-cher & féal Chevalier Chancelier de France le Sieur DE LA MOIGNON; le tout à peine de nullité des présentes; du contenu desquelles vous mandons & enjoignons de faire jouir ledit Expofant & fes ayans caufe pleinement & paisiblement, fans souffrir qu'il leur foit fait aucun trouble ou empêchement. Voulons qu'à la Copie des présentes, qui sera imprimée tout au long au commencement ou à la fin dudit Livre, foi foit ajoutée comme à l'original. Commandons au premier notre Huiffier ou Sergent sur ce requis, de faire pour l'exécution d'icelles tous Actes requis & nécessaires, fans demander autre permission, & nonobstant clameur de Haro, Charte Normande, & Lettres à ce contraires: Car tel est notre plaisir. Donnè à Versailles le huitième jour du mois de Septembre l'an de grace mil sept cens cinquante-neuf, & de notre règne le quarante-cinquième.

Par le Roi en fon Conseil,

LE BEGUE;

Registré sur le Registre XV. de la Chambre Royale & Syndicale des Libraires & Imprimeurs de Paris, N^o. 3101. fol. 12. conformément au Reglement de 1723. qui fait défenses, article 4. à toutes personnes de quelque qualité & condition 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 susdite Chambre neuf Exemplaires prescrits par l'Article 108. du même Reglement. A Paris le 14 Septembre 1759. G. SAUGRAIN, Syndic.

1870
1871
1872
1873
1874
1875
1876
1877
1878
1879
1880
1881
1882
1883
1884
1885
1886
1887
1888
1889
1890
1891
1892
1893
1894
1895
1896
1897
1898
1899
1900

1901
1902
1903
1904
1905
1906
1907
1908
1909
1910
1911
1912
1913
1914
1915
1916
1917
1918
1919
1920
1921
1922
1923
1924
1925
1926
1927
1928
1929
1930

