

U d/of OTTAWA



39003009962449

Digitized by the Internet Archive  
in 2010 with funding from  
University of Ottawa







**BIBLIOTHECA MUSICA BONONIENSIS**

**Collana diretta da Giuseppe Vecchi  
dell'Università degli Studi di Bologna**

---

**Sezione II N. 136**

**Ristampa anastatica**

FRIEDRICH WILHELM MARPOURG

PRINCIPES  
DU  
CLAVECIN



FORNI EDITORE BOLOGNA

567441

MT

224

.N236

1756a



PRINCIPES  
DU  
CLAVECIN

PAR  
MR. MARPOURG.

---

AVEC VINGT PLANCHES.

---



---

A BERLIN  
CHEZ HAUDE ET SPENER,  
Libraires de la Cour & de l'Académie Royale.  
MDCCLVI.



A MONSIEUR  
DE CASTAING.

MONSIEUR,



*Vous présenter cet ouvrage, c'est  
vous rendre compte de la ma-  
nière dont j'ai employé la meilleure par-  
tie de mon tems depuis mon départ de  
la France. Et comment ne le ferois-je  
pas, après l'intérêt gracieux que vous  
avez toujours pris à tout ce qui pouvoit  
regarder les progrès de mon art, & après*

*toutes les bontés & les politeſſes dont vous  
m'avez comblé pendant mon ſéjour chez  
vous ? Vous avez daigné, Monsieur,  
faire l'accueil le plus favorable à ma  
Muſe lorsqu'elle ne faiſoit que naître.  
Il eſt bien juſte qu'elle vienne Vous offrir  
de ſes fruits dans un âge plus mûr ;  
heureux ſ'ils ont le bonheur de vous  
agrécier !*

*Je ne ceſſerai d'être toute ma vie  
avec des ſentimens d'une vive reconnoiſ-  
ſance & d'une parfaite conſidération,*

MONSIEUR,


à Berlin  
le 1. Octobr.  
1755.

Votre-très humble & très-obéiſſant ſerviteur,  
M A R P O U R G.

P R E-



## P R E F A C E.

 Ce *Traité du clavecin* que je donne au public, est non-seulement fondé sur la bonne méthode que l'on suit par-tout aujourd'hui ; mais il est encore plus complet, quant aux matières qui y sont traitées, qu'aucun de ceux qui ont paru jusqu'ici. Il y a des gens qui ne se contentent pas d'une connoissance superficielle des choses, comme il y en a beaucoup qui ne sont pas toujours à portée d'avoir un bon maître, ou qui ne le peuvent avoir pendant un tems suffisant. C'est pour rendre service aux uns comme aux autres que j'ai pris la peine de composer cet ouvrage.

On trouvera l'article des Agrémens traité d'une manière tout-à-fait nouvelle. Je les ai ramenés aux figures de composition dont ils tirent leur origine. Cette réduction des agrémens pourra faire plaisir à ceux qui n'aiment pas à apprendre machi-

## P R E F A C E.

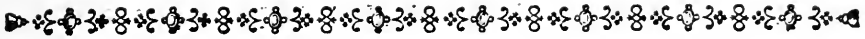
*nalement, & qui veulent qu'on leur vende raison de tout.*

*Dans l'article de la position des doigts, j'ai eu soin d'en donner des règles, non pas selon la commodité de mes doigts en particulier, mais selon la commodité de toutes les mains en général.*

*Il m'arrivera peut-être quelquefois de m'écarter des idées communes, & peut-être aussi de celles de quelques hommes célèbres. Mais comme ils peuvent avoir leurs raisons pour n'être pas de mon sentiment, j'ai aussi les miennes pour n'être point du leur. Cela ne m'empêchera pas toutes fois d'honorer toujours leurs mérites.*

*On trouvera sûrement dans cet ouvrage plusieurs fautes contre la langue françoise. J'en demande grace aux François. Seroient-ils moins disposés à pardonner à celui qui écrit qu'à celui qui parle ? Ils sont trop polis pour ne pas accorder à un étranger la même indulgence à ces deux égards.*

## T A B L E



# T A B L E

## D E S C H A P I T R E S .

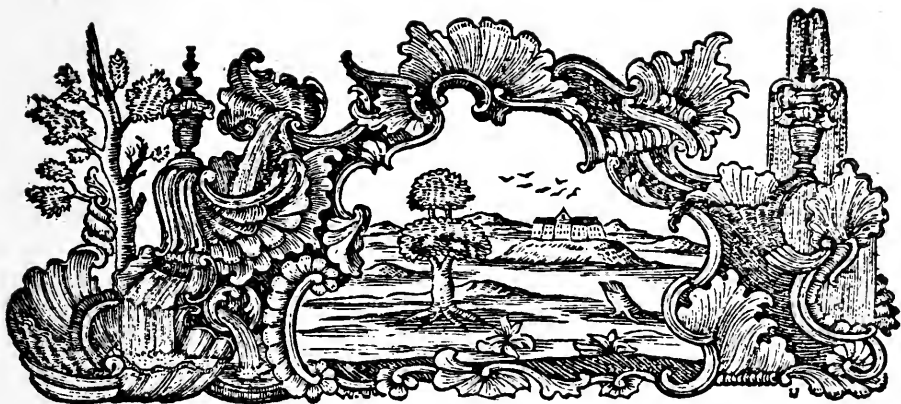
Chap. I. <i>Du maître, de l'instrument, du Tempérament du Clavecin, de la position du corps, &amp; de la main.</i>	1
Chap. II. <i>De la Gamme &amp; du Clavier.</i>	9
Chap. III. <i>Des notes &amp; des Lignes.</i>	11
Chap. IV. <i>Des trois clefs de la musique.</i>	12
Chap. V. <i>Des Feintes.</i>	13
Chap. VI. <i>Du Point &amp; de la Liaison.</i>	16
Chap. VII. <i>De la Mesure &amp; du Mouvement.</i>	17
Article I. <i>Des différentes espèces de mesure simple à quatre &amp; à deux tems.</i>	22
Article II. <i>Des différentes espèces de mesure simple à trois tems, ou, du Triple simple.</i>	24
Article III. <i>Des différentes espèces de mesure composée, à quatre &amp; à deux tems.</i>	25
Article IV. <i>Des différentes espèces de mesure composée, à trois tems, ou, du Triple composé.</i>	26
Chap. VIII. <i>Des Pausés.</i>	28
Chap. IX. <i>Des différens caractères &amp; figures de musique.</i>	31

Chap.

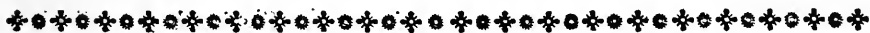
T A B L E D E S C H A P I T R E S.

Chap. X. <i>Des Tons &amp; Modes.</i>	37
Chap. XI. <i>De la Césure, de la Cadence &amp; du Rythme.</i>	44
Chap. XII. <i>Des Agrémens en général,</i>	50
Article I. <i>Des figures de composition.</i>	51
Article II. <i>Des figures d'exécution.</i>	54
Chap. XIII. <i>Du Balancement.</i>	57
Chap. XIV. <i>Du Port de voix simple.</i>	58
Chap. XV. <i>De l'Aspiration.</i>	60
Chap. XVI. <i>Du Port de voix double.</i>	61
Chap. XVII. <i>Du Flatté.</i>	62
Chap. XVIII. <i>Du Double.</i>	63
Chap. XIX. <i>Du Pincé.</i>	64
Chap. XX. <i>Du Tremblement.</i>	66
Chap. XXI. <i>De l'Harpégement.</i>	69
Chap. XXII. <i>De la Position des Doigts.</i>	71
Chap. XXIII. <i>Contenant un abrégé des principes du Clavecin pour les commençans.</i>	87
<i>Avertissemens.</i>	91





# PRINCIPES DU CLAVECIN.



## CHAPITRE PREMIER.

*Du Maître, de l'Instrument, du Tempérament  
du Clavecin, de la Position du Corps  
& de la Main.*



§. I.  
**T**el Maître excelle à jouer du Clavecin, qui n'est pas en état de faire part de son talent à un autre. Trop impatient pour conduire son élève de degré en degré, il commence par où un autre finit: Il voudroit qu'il fût déjà aussi habile que lui. Les pièces les plus travaillées du compositeur. à la mode, voilà par où il prépare son écolier,

*Princ. du Clav.*

A

à jouer

à jouer avec le tems un Menuët. Avant que de lui avoir formé la main, il prétend lui former le goût. Il entasse règle sur règle ; & si l'écolier ne le comprend pas, cela n'est pas étonnant, puisqu'il ne se comprend pas souvent lui-même. Choisissez donc un maître qui ait la réputation de bien enseigner. Ce n'est pas la main du Maître qui forme celle de l'écolier, c'est sa bonne méthode ; & tel fait souvent les élèves les plus habiles, qui n'a pas les doigts assez déliés, pour jouer rondement les Vendangeuses. Il est certain, que c'est un grand avantage, que d'avoir un maître qui rétinisse dans un degré supérieur les deux qualités de bien jouer & de bien enseigner. Mais il est rare de le trouver par tout.

## §. 2.

Plus on commencera de bonne heure à jouer du Clavecin, plus on sera sûr d'y faire des progrès, quoique l'expérience enseigne quelquefois le contraire, & que beaucoup de personnes qui ont commencé tard soient devenues habiles, tandis que d'autres qui s'y sont pris dès leur plus tendre enfance, sont restées en arrière. Cependant avant l'âge de six à sept ans, on n'est guères en droit de se promettre des succès de son élève.

## §. 3.

En Allemagne on se sert communément du *Clavicorde* pour l'usage de la première jeunesse. En d'autres pays c'est l'Epinette qui tient lieu de cet instrument. Cette Epinette ne doit avoir le Clavier ni trop dur ni trop mou. Cela fait forcer les mains aux jeunes personnes ; les nerfs prennent un mauvais plis par les contorsions que les mains sont obligées de faire ; ceci les empêche d'acquérir un jeu rond & net. L'élève contracte un jeu traînant & pesant ; c'est toujours comme s'il avoit de la glu aux doigts.

## §. 4.

Il faut encore que les touches soient toujours emplumées également, & que l'instrument soit bien d'accord, non seulement dans les tons les plus usités, mais encore dans tous les autres. Car je ne ferois m'imaginer qu'un bon musicien puisse appeler cela *être d'accord*, quand les *accords parfaits majeurs* de *si*, de *fa\**, de *ut\**, & de *la<sup>b</sup> - mol*, & les *accords parfaits mineurs* de *fa*, de *si<sup>b</sup> - mol*, & de *mi<sup>b</sup> - mol* font

font un autre effet sur l'oreille, que les accords parfaits majeurs ou mineurs des autres tons. Qu'on ne me dise pas, que l'on ne compose ou que l'on ne joue guères dans ces sortes de tons. S'en sert-on moins en composant dans un autre ton? N'a-t-on qu'une seule modulation à parcourir? N'est-on pas obligé d'employer à tout instant l'un ou l'autre de ces intervalles si mal tempérés? Mais, dit-on, il est bon, que les Tierces se distinguent, que les unes soient plus fortes que les autres; que c'est par le moyen de cette différence, que le musicien est en état d'agir plus ou moins fortement sur l'ame. Il me semble toujours, que c'est une musique très mince que celle qui ne doit son mérite qu'au petit marteau de l'accordeur. Celui-ci n'a qu'à se tromper dans sa partition, la musique fera-t-elle alors l'effet que le musicien s'en promettoit? Si le génie du musicien n'est pas secouru par l'harmonie & la mélodie, pour produire toutes sortes de mouvemens dans l'esprit de l'auditeur, il court grand risque de ne rien faire. Pour faire qu'une harmonie agréée à l'esprit, il faut qu'elle commence par plaire à l'oreille. J'ai souvent remarqué, que telle pièce composée en *la majeur* plaisoit assez, tant que l'harmonie ne parcouroit que les tons bien tempérés. Mais ce n'étoit plus la même chose, quand la modulation se détournoit vers le ton de *mi*, & que le *dièze* de *re* paroïssoit; encore pis, quand on passoit dans le ton d'*ut*\* mineur, où l'harmonie détestable de l'accord parfait majeur de *sol*\* ne laissoit pas d'écorcher l'oreille de plusieurs musiciens même.

Il est donc de conséquence, d'*égaliser* la proportion des intervalles dans l'accord du Clavecin, & pour le faire, il faut : 1) que toute *Tierce majeure* soit un peu plus forte qu'elle ne doit l'être, c'est à dire, un peu *au-dessus de sa justesse*, & 2) que toute *Quinte* soit un peu plus faible quelle ne doit l'être, c'est à dire, un peu *au-dessous de sa justesse*. Pour les autres intervalles, ils seront tous bons, quand ces deux-là le seront. Que l'*Octave* doive être *juste* par-tout, cela s'entend de soi-même. Voici un modèle pour accorder un Clavecin de cette manière, fondé sur le système du célèbre Mr. *Sorge*, aussi bon Harmoniste qu'habile Mathématicien. Je commencerai par le ton d'*ut*.

*Premier Procès.*

*Ut ut*, Octave qu'il faut mettre juste.

*Ut mi*, Tierce majeure qu'il faut mettre un peu forte.

*Mi sol\**, Tierce majeure qui doit avoir la même proportion que la précédente.

*La<sup>b</sup> ut* Tierce majeure. *L'ut* étant déjà accordé, c'est au *la b-mol* qu'il faut donner toute son attention, pour que la Tierce que ces deux intervalles forment, soit à l'égalité des Tierces précédentes.

Accordez les Octaves de *mi* & *sol\**

Les deux intervalles de *mi* & *sol\** servant de base pour tout ce qui va suivre, il ne faut pas les déranger, quand ils sont une fois tempérés comme il faut.

*ut sol*  
*sol re*  
*re la*  
*la mi*

*Second Procès.*

Quintes qu'il faut toutes affoiblir de sorte que le *mi* précédent puisse se soutenir.

Accordez l'Octave de *sol re* & *la*.

*mi fi*  
*fi fa\**  
*fa\* ut\**  
*ut\* sol\**

*Troisième Procès.*

Quintes que l'on accorde en les affoiblissant tant soit peu, de façon que le *sol\** déjà tempéré puisse se soutenir.

Accordez l'Octave de *fi fa\** & d'*ut\**

*la<sup>b</sup> mi<sup>b</sup>*  
*mi<sup>b</sup> fa<sup>b</sup>*  
*fa<sup>b</sup> fa*  
*fa ut*

*Quatrième Procès.*

Quintes à l'égard desquelles on en use comme des précédentes, pour conserver l'*ut* déjà accordé.

Accordez l'Octave de *mi<sup>b</sup> fa<sup>b</sup>* & de *fa*.

Examinez à présent les accords parfaits majeurs de tous les douze tons l'un après l'autre de la manière qui suit :

<i>ut</i>	<i>mi</i>	<i>sol</i>	<i>ut</i>
<i>ut*</i>	<i>mi*</i>	<i>sol*</i>	<i>ut*</i>
<i>re</i>	<i>fa*</i>	<i>la</i>	<i>re*</i>
<i>mi<sup>b</sup></i>	<i>sol</i>	<i>fi<sup>b</sup></i>	<i>mi<sup>b</sup></i>
<i>mi</i>	<i>sol*</i>	<i>fi</i>	<i>mi</i>
<i>fa</i>	<i>la</i>	<i>ut</i>	<i>fa</i>
<i>fa*</i>	<i>la*</i>	<i>ut*</i>	<i>fa*</i>
<i>sol</i>	<i>fi</i>	<i>re</i>	<i>sol</i>
<i>la<sup>b</sup></i>	<i>ut</i>	<i>mi<sup>b</sup></i>	<i>la<sup>b</sup></i>
<i>la</i>	<i>ut*</i>	<i>mi</i>	<i>la</i>
<i>fi<sup>b</sup></i>	<i>re</i>	<i>fa</i>	<i>fi<sup>b</sup></i>
<i>fi</i>	<i>re*</i>	<i>fa*</i>	<i>fi</i>

Si ces accords majeurs sont bons, les mineurs le seront aussi, & vous n'avez qu'à continuer d'accorder le reste des Octaves.

Cependant comme il y a peut être des personnes qui auront de la peine à s'accommoder de cette nouvelle manière d'accorder le Clavecin fondée sur l'égalité du tempérament, je vais encore rapporter la meilleure des *partitions inégales* qui soient en usage. Elle consiste à n'affoiblir que les sept premières Quintes en commençant par *fa*, & à rendre les cinq autres un peu plus justes ou plutôt moins foibles. Si tous les accords ne deviennent pas également bons, ils deviennent du moins tolérables. On verra par la table suivante comment il faut s'y prendre pour accorder de cette façon.

*fa fa*, Octave qu'il faut mettre juste.

1) *fa ut*, Quinte qu'il faut mettre foible.

*ut ut*, juste.

2) *ut sol*, foible.

*sol sol*, juste.

3) *sol re*, foiblè.

*re re*, juste.

4) *re la*, foible.

*la la*, juste.

Pour voir si les Quintes sont assez foibles, ou si elles ne le sont pas assez, on en peut faire la preuve au moyen des Quartes supérieures & inférieures. P. e. pour essayer la Quinte *ut fa*, on double ou la note *ut*, en sonnans à la fois *ut fa ut*, ou la note *fa*, en faisant entendre en même tems les trois notes *fa ut fa*.

La preuve de la première Tierce *la* se fait par l'accord de *fa la ut fa*.

5) *la mi*, foible.

*mi mi*, juste.

preuve de la seconde Tierce *mi* par l'accord *ut mi sol ut*.

6) *mi fi*, foible.

*fi fi*, juste.

preuve de *fi* par l'accord *sol fi re sol*.

7) *fi fa\**, foible.

*fa\* fa\**, juste.

preuve de *fa\** par l'accord *re fa\* la re*.

8) *fa\* ut\**, moins foible.

*ut\* ut\**, juste.

preuve d'*ut\** par l'accord *la ut\* mi la*.

9) *ut\* sol\**, moins foible.

*sol\* sol\**, juste.

preuve de *sol\** par l'accord *mi sol\* fi mi*.

10)  $la^b$   $mi^b$ , moins foible.

$mi^b$   $mi^b$ , juste.

*preuves* par les accords

$fi$   $re^*$   $fa^*$   $fi$

&

$la^b$   $ut$   $mi^b$   $la^b$

11)  $mi^b$   $fi^b$ , moins foible.

$fi^b$   $fi^b$ , juste.

*preuves* par les accords

$fa^*$   $la^*$   $ut^*$   $fa^*$

&

$mi^b$   $sol$   $fi^b$   $mi^b$

12)  $fi^b$   $fa$ , moins foible.

$fa$   $fa$ , juste.

*preuves* par les accords.

$re^b$   $fa$   $la^b$   $re^b$

&

$fi^b$   $re$   $fa$   $fi^b$

§. 5.

Afin d'avoir les mains libres, il ne faut pas seulement être assis de façon que le milieu du corps réponde à celui du Clavier; il faut encore que l'on se tienne à une distance raisonnable du Clavier, ni trop proche ni trop loin, ni trop haut ni trop bas, les doigts courbés, les coudes & les poignets de niveau, les piés par terre ou sur une espèce de banc pour les enfans; évitant de plus tout air gêné, afin de joindre la bonne grace à la commodité.

§. 6.

Ayant posé la main sur le Clavier, il faut toujours garder la même hauteur à la quelle elle se trouve vis-à-vis des touches, sans la lever, sans trop appuyer sur les touches, ou sans passer trop légèrement

ment par dessus. Il arrive souvent aux jeunes personnes d'outrer un peu trop la main pour faire un tremblement. C'est au maître de leur faire perdre cette mauvaise habitude. Il faut toujours que la main agisse par sa force naturelle. A propos du tremblement, il est bon de le faire au commencement un peu lentement, afin que le battement devienne égal & que l'on ne contracte pas l'habitude de *chévroter*. La vitesse s'acquiert par l'exercice & avec le tems. Mais il vaut toujours mieux faire le tremblement moins vite & égal, que de le faire trop vite & inégal.

## §. 7.

Il faut s'accoutûmer à trouver facilement les touches, pour ne pas être obligé d'ôter à tout instant les yeux de dessus le livre, pour chercher un *ut* ou *re* sur le Clavier. Mais on fera bien, de ne faire étudier un jeune commençant sur le livre qu'au bout d'une couple de mois, quand il saura déjà quelques pièces & que sa main commencera à être un peu plus sûre. Il y a encore assez de tems pour apprendre à jotier sur le livre. Un ou deux mois de plus n'y feront rien. Il est encore bon de faire exercer chaque main séparément, avant que de les faire apprendre ensemble.

## §. 8.

Il ne faut jamais se hâter en jouant, afin de ne se pas brouiller dans la mesure & par là ne pas déranger en même tems la position des doigts. Il vaut toujours mieux pêcher par trop de lenteur que par trop de vitesse. Je parle d'un commençant.

## §. 9.

Il faut avoir soin d'exercer indistinctement tous les cinq doigts de chaque main, sans en exclure le pouce ni le petit doigt. Et l'on peut sûrement croire, que le maître qui n'en fait pas faire usage, n'entend pas son métier, & qu'il gâte son élève. Tous ceux qui ont jamais joui de la réputation de grands exécuteurs, se sont servi indifféremment de tous les cinq doigts, & si l'on en a jamais eu besoin, c'est assurément dans les pièces d'aujourd'hui.

## §. 10.



## §. IO.

Il ne faut pas quitter une leçon qu'on ne la sache parfaitement. Le chemin que l'on fait ne se reconnoit pas par la quantité de pièces, mais par la bonne manière dont on les joue.

## §. II.

Lorsque vous serez assez avancé pour jouer toutes sortes de pièces, gardez vous bien de n'avoir qu'un seul goût. Le vrai connoisseur ne rend pas seulement justice à chaque pièce dans son genre, il la rend encore à chaque goût en particulier. Sans préférer aucun parti, il aime & chérit toute pièce *régulière*, de quelque pays qu'elle soit. Ce n'est pas pour tel ou tel trait, signe caractéristique du terroir où la pièce a pris naissance, qu'il l'estime ou la condamne. Le bon musicien envisage à la fois l'harmonie & la mélodie, le dessein de l'auteur, l'ordre & la symétrie des pensées. Quand le chant de la pièce est beau, naturel, coulant de source, *que les règles de l'art n'y soient pas violées*, soit du côté de la progression des Consonances & des Dissonances, soit du côté de la césure & du rythme; quand le dessein est traité comme il faut, qu'il fait foi du génie de l'auteur, & qu'enfin la pièce convient au goût du Clavecin, c'est alors qu'elle lui plaît. Mais toutes les pièces d'aujourd'hui, même celles des compositeurs à la mode, sont-elles toutes marquées au coin de cette régularité? N'en trouve-t-on pas parmi les anciens, qui l'emportent de beaucoup sur celles d'aujourd'hui & à tous égards? Voilà pourquoi le bon maître de Clavecin n'exerce pas seulement son élève dans les pièces du tems, mais il y joint encore les bons morceaux des maîtres du tems passé, entre lesquels il s'en trouve, qui survivront assurément à plusieurs productions modernes.

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

*De la Gamme & du Clavier.*

## §. I.

On se sert dans la musique de *sept sons principaux*, & de *cinq sons moins principaux*.

*Princ. du Clav.*

B

§. 2.

## §. 2.

Les sept sons principaux (*naturels, primitifs*) sont désignés par les termes :

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

Mais on ne se sert aujourd'hui que des seules syllabes *ut, re, mi, fa, sol, la, si*, ou des seules lettres de l'alphabet *c, d, e, f, g, a, b*, en retranchant les noms de Quintes dont chaque son est accompagné. Pour la commodité de la *solmisation*, ce qu'on appelle aussi *solfier*, les Italiens ont changé la syllabe *ut* en *do*. L'ordre des sept sons de la musique s'appelle *Gamme* ou *Echelle de la Musique*.

## §. 3.

Tout Clavier étant composé de deux sortes de touches, c'est sur les grandes, qui sont ordinairement noires, que se prennent ces sept sons de la musique, savoir *l'ut* sur la touche qui est placée au côté gauche des deux petites touches, qui sont ordinairement blanches; le *re* entre ces deux blanches, & ainsi de suite, en tirant toujours vers la droite.

## §. 4.

Ces sept sons principaux se répètent pour l'ordinaire *quatre fois* sur le Clavier, & chaque répétition de ces mêmes sons, qui ne sont que la replique les uns des autres, s'appelle *Octave* ou *Etage*. Pour décompter les quatre Octaves, on commence à gauche;

La *première* contient les sons les plus graves.

La *seconde* contient les sons moins graves.

La *troisième* contient les sons moins aigus.

La *quatrième* contient les sons les plus aigus.

Passer d'un son grave à un son aigu, s'appelle *monter*, & passer d'un son aigu à un son grave, s'appelle *descendre*.

Quand un clavier excède l'étendue de ces quatre Octaves, on se sert du terme de *Contre-ton* ou de *ravallement* pour désigner les sons ajoutés en bas au-dessous de la première Octave. Mais c'est par les sons ajoutés en haut, au-dessus de la quatrième Octave, que l'on commence à compter une *cinquième Octave*.

## CHAPITRE TROISIEME.

*Des Notes & des Lignes.*

## §. I.

Pour écrire les sept sons de la musique on se fert de certaines figures qu'on appelle *notes*. Il y en a de *neuf sortes*, qui sont :

- 1) La *maxime*, qui vaut deux longues. Tab. I. fig. 19. (a)
- 2) La *longue*, qui vaut deux brèves. (b)
- 3) La *brève*, qui vaut deux semi-brèves. (c)

A l'égard de ces trois sortes de notes, on ne s'en fert aujourd'hui que dans la musique d'église.

- 4) La *ronde* ou *semi-brève*, qui vaut deux blanches. fig. 20. (a)
- 5) La *blanche*, qui vaut deux noires. (b)
- 6) La *noire*, qui vaut deux croches. (c)
- 7) La *croche*, qui vaut deux doubles croches. (d)
- 8) La *double croche*, qui vaut deux triples croches. (e)
- 9) La *triple croche*, qui vaut deux quadruples croches. (f)

Voilà les six sortes de notes le plus en usage. Ajoutons y encore la *quadruple croche*. (g)

## §. 2.

Ces notes se posent sur & entre cinq lignes parallèles tirées horizontalement, pour en faire distinguer le degré de gravité ou de hauteur, qu'elles doivent avoir. Chaque ligne de même que chaque milieu, c'est-à-dire, chaque espace d'une ligne à l'autre, s'appelle *dégré*. La plus basse de ces lignes en est la première, & la plus haute en est la cinquième. Toutes les cinq lignes prises ensemble s'appellent *portée*, ou *système*. Quand le chant excède l'étendue d'une portée, on y ajoute d'autres petites lignes.

*Remarque.*

Le plein-chant n'a que quatre lignes, & la tablature du luth en a six. Celle du théorbe, qui étoit pareillement de six au-

trefois, est réduite aujourd'hui à cinq, & est par conséquent conforme à la tablature des autres instrumens.

## CHAPITRE QUATRIÈME.

### *Des trois clefs de la Musique.*

#### §. 1.

Au commencement de chaque portée des cinq lignes on met un certain caractère, qui donne l'ouverture pour le nom des notes. Ce caractère s'appelle *clef*, & il y en a *trois*,

la *clef de FA*,  
celle *de SOL*, &  
celle *d'UT*.

#### §. 2.

La *clef de FA*, qui est la plus basse de toutes, se place ou sur la *troisième ligne*, Tab. I. fig. 22. (a) ou sur la *quatrième*, (b) ou sur la *cinquième*, quoique très rarement, (c). La ligne, où cette clef est posée, s'appelle toujours *fa* ou *f*; l'espace au dessus se nomme *sol* & celui de dessous *mi*, & ainsi de suite en montant & en descendant. Le *fa*, indiqué par la clef, se prend toujours sur le *fa* de la seconde Octave, & le reste à proportion.

#### §. 3.

La *clef d'UT*, qui se trouve au milieu des deux autres clefs, se place ou sur la *première ligne*, Tab. I. fig. 23. (a), ou sur la *seconde* (b), ou sur la *troisième* (c), ou sur la *quatrième* (d). La ligne où elle est posée, s'appelle toujours *ut* ou *c*, l'espace qui suit en montant s'appelle *re*, & celui en descendant *si*, & ainsi de suite. La note *ut* indiquée par la clef, c'est l'*ut*, par où la troisième Octave commence.

#### §. 4.

La *clef de SOL*, qui est la plus haute de toutes, se place ou sur la *première ligne*, Tab. I. fig. 24. (a), ou sur la *seconde* (b). La ligne  
où

où elle est posée, s'appelle *sol* ou *g*, l'espace qui suit en montant s'appelle *la*, celui en descendant *fa*, & ainsi de suite. La note *sol*, désignée par la clef, se prend sur le *sol* de la troisième Octave.

## §. 5.

Un commençant n'a besoin de connoître à fond que la *clef de fa* sur la quatrième, & celle de *sol* sur la deuxième ligne. La clef d'*ut* sur la première ligne, dont on se servoit autrefois par préférence, commence à vieillir pour le Clavecin, à cause des lignes surnuméraires qu'on est obligé d'ajouter en haut, quand on fait monter le chant au *mi* ou *fa* de la cinquième Octave. Il faut cependant l'apprendre aussi bien que toutes les autres à mesure que l'on avance, pour être en état de jouer sur toutes sortes de clefs quand le cas l'exige.

*Remarque.*

La clef de *fa* sur la quatrième ligne est la même que celle de *sol* sur la première quant à la dénomination des lignes & espaces. Mais elles diffèrent l'une de l'autre quant au degré de hauteur ou de gravité. Il en est de même de la clef de *fa* sur la cinquième, & de celle de *sol* sur la deuxième ligne.

## CHAPITRE CINQUIÈME.

*Des Feintes.*

## §. 1.

La différence d'un son à l'autre s'appelle *intervalle*. Le plus petit intervalle s'appelle *demi-ton*, et deux *demi-tons* forment un *ton*.

## §. 2.

Chaque son principal peut être haussé ou baissé d'un demi-ton. Les caractères dont on se sert à cet effet, s'appellent *feintes*, & il y en a de deux sortes, le *Dièze* & le *B-mol*.

Le *Dièze* élève la note qu'il accompagne d'un demi-ton.

Le *B-mol* baisse la note qu'il accompagne d'un demi-ton.

## §. 3.

C'est par le moyen de ces feintes que chaque Octave s'augmente encore de cinq sons moins principaux, (dérivés, transposés ou dépendans). Ces cinq sons se rapportant toujours à l'un ou à l'autre des sept sons principaux de la Gamme, c'est. d'eux qu'ils empruntent leur dénomination, & cette dénomination est double, suivant la feinte qu'on emploie.

En haussant d'un demi-ton par le moyen d'un dièze

la note	{	ut, il en provient un ut dièze. Tab. I. fig. 1.
		re, - - re dièze. fig. 2.
		fa, - - fa dièze. fig. 3.
		sol, - - sol dièze. fig. 4.
		la, - - la dièze. fig. 5.

Voilà la première dénomination des cinq sons moins principaux qui se trouvent entre les sept sons principaux de chaque Octave, & qui se prennent sur les touches blanches du Clavier.

En baissant d'un demi-ton par le moyen d'un b-mol

la note	{	re, il en provient un $re^b$ mol. fig. 6.
		mi, - - $mi^b$ mol. fig. 7.
		sol, - - $sol^b$ mol. fig. 8.
		la, - - $la^b$ mol. fig. 9.
		si, - - $si^b$ mol. fig. 10.

Voilà la seconde dénomination de ces mêmes sons.

## §. 4.

Les cinq sons moins principaux de la musique joints aux sept autres, font une suite de douze demi-tons en chaque Octave. Chaque treizième son n'est qu'une réplique du premier, le quatorzième du second, & ainsi des autres. La différence du premier au troisième, ou du second au quatorzième ne consiste que dans la hauteur ou gravité des

des deux sons. Mais il n'y a dans toute la musique que ces douze demi-tons, dont on puisse commodément faire usage.

*Remarque.*

On peut pareillement

	{	<i>hausser d'un demi-ton</i>	}	<i>baïsser d'un demi-ton</i>	
<i>la note</i>	{	de <i>mi</i> , pour en faire un <i>mi dièze</i> , fig. II.		d' <i>ut</i> , pour en faire un <i>ut b-mol</i> , fig. I3.	}
		de <i>fi</i> , pour en faire un <i>fi dièze</i> , fig. I2.		de <i>fa</i> , pour en faire un <i>fa b-mol</i> , fig. I4.	
				}	<i>la note</i>

Mais comme ces notes s'emploient toujours à la place de l'une ou de l'autre des douze autres, suivant que le cas l'exige, le nombre des douze demi-tons n'en est point du tout augmenté. Sur le Clavier elles se prennent sur les touches noires, p. e. le *mi dièze* se prend sur la touche de *fa*, l'*ut b-mol*, sur la touche de *fi* &c.

§. 5.

Pour hausser une note de deux demi-tons, c'est-à-dire d'un ton plein, on se sert du signe qu'on voit à la fig. 15. Tab. I. & qu'on appelle *doubla dièze*. Pour baïsser une note de deux demi-tons, on se sert d'un grand *b*, comme l'on voit à la fig. 16. & que l'on appelle *doubla b-mol*.

§. 6.

Pour remettre une note à la place, dont elle a été dérangé: par une de ces feintes, on se sert d'un *b quarré*. Ce signe a donc une double valeur, *celle d'un dièze*, quand la note, qu'il accompagne, a été précédé d'un *b-mol*, Tab. I. fig. 17. & *celle d'un b-mol*, quand la note qu'il accompagne a été précédé d'un dièze. fig. 18.

## C H A P I T R E S I X I È M E.

*Du point & de la Liaison.*

## §. 1.

**P**our augmenter la valeur d'une note, on se fert ou d'une *point* ou d'une figure qu'on nomme *Liaison* ou *Tenuë*.

## §. 2.

Le *point* mis après une note l'augmente de la moitié de sa valeur, de sorte qu'

*une ronde pointée* vaut trois blanches, ou six noires, ou douze croches &c.

*une blanche pointée* vaut trois noires, ou six croches, ou douze doubles croches &c.

*une noire pointée* vaut trois croches, ou six doubles croches, ou douze triples croches &c.

*une croche pointée* vaut trois doubles croches, ou six triples croches, ou douze quadruples croches.

& ainsi des autres. Voyez la Tab. I. fig. 21. (a)

## §. 3.

La *liaison*, faite en demi-cercle & mise entre deux notes qui sont en même degré pour les lier ensemble, comme l'on voit à la fig. 5. Tab. II. est d'une valeur indéterminée, augmentant tantôt de la moitié, tantôt du quart, & ainsi de suite.

## §. 4.

Quand la note qui suit après une note pointée doit être passée plus vivement que sa valeur ne le demande, il faut d'abord se servir de *deux points* à la fois, & puis diminuer du double la note qui suit. Par exemple, si l'exemple de la Tab. I. fig. 21. (b) doit être joué comme à la lettre (c) : il faut de nécessité qu'il soit écrit comme à (d), quand l'on ne veut pas se servir du signe de la tenuë. Sans cela on n'est point du tout obligé de deviner l'intention du compositeur, & comme



comme celui-ci a deux voies pour se faire entendre, pouvant employer ou le double point ou la tenuë, il est sûrement très déplacé d'écrire une musique autrement qu'elle ne doit être renduë, c'est-à-dire, de ne se servir que d'un point & de le faire valoir pour deux.

CHAPITRE SEPTIEME.

*De la mesure & du mouvement.*

§. I.

**P**our exécuter dans un certain tems un certain nombre de notes, on se fert de la *mesure*.

§. 2.

Ces notes pouvant être passées plus ou moins vivement, il est d'usage de déterminer le degré de vitesse ou de lenteur, dans lequel ce nombre de notes doit être exécuté, & de mettre à la tête de chaque pièce auprès du signe qui marque la mesure certains *termes italiens*, dont voici les plus usités suivant les trois degrés du mouvement vif ou lent.

(α) Les trois degrés du mouvement vif sont :

(1) Très Vif.	(2) Vif.	(3) Moins Vif.
<i>Presto, ou Prestissimo.</i>	<i>Allegro.</i>	<i>Allegretto.</i>
<i>Allegro assai.</i>	<i>Veloce</i>	<i>Poco allegro.</i>
<i>Allegro di molto.</i>	<i>Vivace.</i>	<i>Poco vivace.</i>
<i>Velocissimo.</i>	<i>Poco presto.</i>	<i>Poco veloce.</i>
<i>Vivacissimo.</i>	<i>Éc.</i>	<i>Allegro ma non troppo.</i>
<i>Éc.</i>		<i>(non tanto, non presto)</i>
		<i>Éc.</i>

(β) Les trois degrés du mouvement lent sont.

(1) Très lentement. (2) Lentement (3) Moins lentement.

<i>Adagio assai.</i>	<i>Adagio.</i>	<i>Andante. Poco adagio.</i>
<i>Adagio di molto.</i>	<i>Largo.</i>	<i>Andantino. Poco largo.</i>
<i>Largo</i> } <i>assai ou di</i>	<i>Lento.</i>	<i>Larghetto. Poco lento.</i>
<i>Lento</i> } <i>molto. &amp;c.</i>	<i>&amp;c.</i>	<i>&amp;c.</i>

§. 3.

Outre ces termes que je viens d'expliquer, on trouve encore souvent les suivans, dont la plupart désignent le caractère de la pièce.

<i>Affettuoso</i> , affectueusement.	<i>Majestoso</i> , majestueusement.
<i>Alla breve</i> , voyez ci-après la mesure de quatre blanches, aussi bien que celle de deux blanches.	<i>Mesto</i> , tristement.
<i>Alla capella</i> , comme allabreve.	<i>Pesante</i> , péfamment.
<i>Amoroso</i> , amoureuxément.	<i>Pomposo</i> , pompeusement.
<i>Arioso</i> , dans le gout d'un Air.	<i>Scherzando</i> , en badinant.
<i>Cantabile</i> , chantant.	<i>Siciliana, alla Siciliana</i> , dans le mouvement d'une chansonette ou danse Sicilienne.
<i>Con discrezione</i> , comme <i>tempo giusto</i> .	<i>Soave, Soavemente</i> , avec beaucoup de douceur.
<i>Dolce, Dolcemente, con Dolcezza</i> , agréablement.	<i>Sospirando</i> , en soupirant.
<i>Doloroso</i> , douloureuxément.	<i>Softenuto</i> , soutenu.
<i>Grave</i> , gravement.	<i>Spiritoso</i> , avec feu.
<i>Grazioso</i> , gracieusement.	<i>Tempo di</i> (par ex. <i>Minuetto</i> ) dans le mouvement (d'un menüct).
<i>Innocentemente</i> , innocemment.	<i>Tempo giusto</i> , tems juste, ni trop vite ni trop lentement.
<i>Lagrimoso</i> , d'une manière plaintive.	<i>con Tenerezza</i> , tendrement.
<i>Languido</i> , languissamment.	<i>Tranquillamente</i> , tranquillement.
<i>Lugubre</i> , lugubrement.	
<i>Lusingando</i> , d'une manière caressante, flateuse.	

§. 4.

Pour trouver les différens degrés de vitesse ou de lenteur, il faut avoir recours à l'expérience. Il arrive ici, qu'on passe une ronde aussi vivement qu'une noire, & une noire aussi lentement qu'une ronde.

§. 5.

Toute mesure est *égale* ou *inégaie*.

*Egale*, quand elle est composée de parties égales & paires, p. e. de deux blanches, de quatre ou de deux noires. La mesure égale est ou *quaternaire* ou *binnaire*, c'est-à-dire, à *quatre* ou à *deux* tems.

*Inégale*, quand elle est composée de parties égales mais non-paires, p. e. de trois blanches ou de trois noires. La mesure inégale, s'appelle communément *mesure ternaire*, ou *mesure de Triples*.

*Remarques.*

- 1) Le terme *égal* se rapporte à la valeur & le terme *pair* au nombre des notes. Trois noires font autant de parties égales pour la valeur, mais impaires pour le nombre. Une blanche & une noire font des notes paires, mais inégales.
- 2) Les parties qui font distinguer la mesure, en font les parties substantielles & s'appellent *tems*.

§. 6.

La mesure égale aussi-bien que l'inégale, est *simple* ou *composée*, *simple*, quand un tems de mesure peut être subdivisé en deux parties égales, p. e. quand un tems se subdivise en deux noires. *composée*, quand un tems de mesure ne peut pas être subdivisé en deux parties égales, p. e. quand un tems se subdivise en trois noires.

§. 7.

Avant que d'en venir aux différentes espèces de mesure égale & inégale, il est bon d'observer :

- 1) que les signes qui servent à caractériser la mesure d'une pièce, se placent immédiatement après la clef, quand il n'y a point de feintes, lesquelles, comme faisant partie de la clef, précèdent ces signes.
- 2) que l'on ne marque qu'une fois la mesure d'une pièce, savoir au commencement, & quand à la suite on doit changer de mesure il faut changer de signe pour l'indiquer. Quand il ne s'agit simplement que de changer de mouvement, on l'indique par les termes d'*adagio*, *andante*, *allegro* &c.
- 3) que l'on se sert pour l'ordinaire de deux chiffres mis l'un sur l'autre, pour désigner le nombre & la valeur des notes qui doivent constituer la mesure. Le *chiffre inférieur* marque la valeur ou la qualité des notes, le *chiffre supérieur* en marque le nombre ou la quantité, c'est-à-dire, combien il en faut pour une mesure.
- 4) que pour faire distinguer aisément aux yeux la distance d'une mesure à l'autre, on se sert de lignes tirées perpendiculairement qu'on appelle *Barres*.
- 5) que les tems d'une mesure se divisent en *bons* & *mauvais tems*. On appelle *bon tems* ou *tems principal* celui sur lequel se peut terminer une mesure, section ou cadence, & tout tems qui n'y est pas propre, s'appelle *tems faux* ou *mauvais tems*.
- 6) que pour régler la durée des tems, on se sert, en faveur de ceux qui commencent, de certains mouvemens de mains, dont le premier se fait en *frappant*, c'est-à-dire, en baissant la main, & le second en la *levant*. Si l'on en fait davantage, on les fait en portant la main à droite ou à gauche. Cela s'appelle *donner* ou *battre la mesure*.
- 7) que la quantité des tems d'une mesure ne dépend ni du mouvement des mains, ni de la figure des notes, comme plusieurs livres de musique l'enseignent assez mal. Il y a des maîtres, qui pour battre la mesure de six pour huit, ou celle de deux pour quatre, font quatre mouvemens de la main. S'en suit-il de là, que le six pour huit ou le deux pour quatre soit composé

posé de quatre tems ? Ils n'ont jamais été composés que de deux tems, & le seront toujours. Pour qu'une mesure puisse être à quatre tems, il faut qu'elle contienne *deux bons tems*, savoir *le premier & le troisième*, l'un & l'autre également propre (1) à y faire terminer une césure (\*), section ou cadence, (2) à y faire placer une dissonance, & (3) à servir aux syllabes longues d'un Texte. Les *deux mauvais tems*, qui sont *le second & le quatrième*, servent 1) à préparer la césure, section ou cadence, 2) à préparer & sauver la dissonance, & 3) aux syllabes brèves du Texte. (\*\*)

C. 3

encore

(\*) Par la césure, j'entens toujours la césure masculine, & non pas la féminine, qui par une exception à la règle, tombe sur un mauvais tems. Mais la césure féminine ne peut s'employer qu'au milieu d'une pièce, & non pas à la fin.

(\*\*) D'où vient que telle musique composée sur des paroles en vers, malgré le beau chant & la belle harmonie qui y règne, revolte pourtant l'oreille ? C'est parce que la quantité intrinsèque des tems n'y est pas observée, qu'il n'y a aucun rapport entre la qualité des tems & celle des syllabes, & que les brèves tombent sur un bon tems & les longues sur un tems faux. Il est vrai que ce n'est pas toujours la faute du musicien. Le poëte y donne souvent lieu. Celui-ci doit-il se contenter de compter le nombre des syllabes ? ne devoit-il pas se servir de piés composés de syllabes longues & brèves ? Il y a sans doute une différence entre faire des vers, & en faire pour être mis en musique. Cependant le musicien pourroit remédier à cet inconvénient. Il devoit prendre la poésie sur le pié d'une prose décomptée ; resteroit à observer les règles pour mettre une prose en musique. Je me souviens à cette occasion de plusieurs airs parodiés. Leur original est régulier tant pour la poésie que pour la musique. Mais la copie l'est-elle ? Il faudroit avoir les organes de l'oreille très mal disposés, ou du moins gâtés pour n'en être pas choqués. Dans l'original la quantité des syllabes est observée, dans la copie elles sont décomptées. Ne falloit-il donc pas un autre air pour la parodie ? Le même air ne sauroit être bon pour deux poëtes d'une mesure différente,

encore une observation à faire sur les mesures composées d'une même quantité de notes, c'est qu'il ne faut pas confondre la mesure de deux blanches avec celle de quatre noires, quoique l'une & l'autre soit composée de quatre noires par mesure. La mesure de quatre noires est composée de quatre tems, mais celle de deux blanches, quoique composée de quatre noires, n'a que deux tems. Que l'on fasse l'application de cette remarque à toutes les autres mesures composées de la même quantité de notes, pour ne pas pêcher contre la césure & le rithme, ou pour ne pas employer le signe de  $\frac{3}{2}$ , à la place de  $\frac{6}{4}$ , & réciproquement celui de  $\frac{6}{4}$ , à la place de  $\frac{3}{2}$ .

## ARTICLE PREMIER.

*Des différentes espèces de mesure simple à quatre  
& à deux tems.*

Les espèces les plus usitées de cette classe sont

la me- sure de	}	quatre blanches	}	mesures quaternaires.
		quatre noires		
	}	deux blanches	}	mesures binaires.
		deux noires		

(1) La mesure de quatre blanches, nommée autrement quatre pour deux, en Ital. *Tempo maggiore*, est composée de quatre blanches, dont

*rente, sans parler du sens de la poésie, dont il n'est pas ici question. Si l'on trouve que je me suis plus étendu sur cet article que je ne devois, c'est parce que j'ai trouvé, que dans des livres où l'on en devoit traiter, on ne s'y est pas assez arrêté, & que c'est cependant un point de musique assez important pour mériter qu'on y fasse attention.*

dont chacune vaut un tems. Elle se marque par un C barré, comme l'on voit à la Tab. I. fig. 25., quoiqu'il vaudroit mieux de l'écrire par  $\frac{4}{2}$ . Quand on trouve auprès du signe de cette mesure les mots : *alla capella* ou *alla breve*, on marque par là que les tems en doivent être passés fort vite. Au reste cette mesure ne sert que dans des fugues & contrepoints.

- (2) La mesure de quatre noires, qu'on devoit appeller *quatre pour quatre*, est composée de quatre noires, dont chacune vaut un tems. Elle se marque par un C simple, comme l'on voit à la Tab. I. fig. 26. quoiqu'il seroit plus à propos de le faire par  $\frac{4}{4}$  ou par un 4. simple.

### Remarques.

(α) C'est en conséquence des quatre tems dont ces mesures son composées, qu'il faut faire quatre mouvemens égaux de la main, quand il s'agit de donner la mesure. Il y a plusieurs manières de faire ces mouvemens. Voyez la Tab. I. fig. 46. 47. & 48. Mais il n'importe de quelle façon on les fasse.

(β) Chaque premier & chaque troisième tems est *bon*; le second & le quatrième est *mauvais*. En subdivisant chaque tems en deux moindres parties, la première en est toujours bonne, & la seconde mauvaise. Donc en divisant la mesure de quatre blanches en huit noires, ou la mesure de quatre noires en huit croches, toute première, troisième, cinquième & septième note sera bonne; & toute seconde, quatrième, sixième & huitième note sera mauvaise. Les bonnes notes se nomment aussi *longues*, & les mauvaises *brèves*, par rapport à leur quantité intrinsèque.

- (3) La mesure de deux blanches, qu'on devoit appeller *deux pour deux*, (en Ital. *Tempo minore*) est composée de deux blanches, dont chacune vaut un tems. Elle se marque par un C barré, comme l'on voit à la fig. 27. Tab. I., quoiqu'il seroit mieux de l'écrire par  $\frac{2}{2}$ . Quand on trouve auprès du signe de cette mesure les mots : *alla capella* ou *alla breve*, on marque par là que les

les tems en doivent être passés fort vite. Au reste cette mesure n'est qu'un quatre pour deux partagé en deux.

- (4) *La mesure de deux noires*, nommée autrement *deux pour quatre*, est composée de deux noires, dont chacune vaut un tems. Elle se marque ou par  $\frac{2}{4}$ , comme l'on voit à la Tab. I. fig. 28. ou par un 2. simple. Cette mesure n'est qu'un quatre pour quatre partagé en deux.

*Remarques.*

- (α) C'est en conséquence des deux tems dont ces mesures sont composées, qu'il faut faire deux mouvemens égaux de la main quand il s'agit de donner la mesure. Voyez la Tab. I. fig. 49.
- (β) Ces deux mesures n'ont qu'un *seul bon tems*, qui est le premier. Le second est *mauvais*. En subdivisant la mesure de deux blanches en quatre noires, & celle de deux noires en quatre croches, chaque première & troisième note est bonne à l'égard de la seconde & quatrième.
- (γ) A l'égard du signe de la mesure de quatre noires & de celle de deux blanches, il arrive quelquefois qu'on emploie un C barré à la place d'un C simple, & réciproquement. Pour savoir alors, si la mesure de la pièce se rapporte à la mesure quaternaire ou binaire, il faut regarder aux césures, sections & cadences du chant.

ARTICLE SECON D.

*Des différentes espèces de mesure simple à trois tems,*

*ou*

*Du Triple simple.*

Les espèces les plus usitées du Triple simple sont,

- 1) *la mesure de trois pour deux*  $\frac{3}{2}$ , composée de trois blanches, dont chacune vaut un tems. Tab. I. fig. 29. (a)

2) la



- 2) *la mesure de trois pour quatre*  $\frac{3}{4}$ , composée de trois noires, dont chacune vaut un tems. fig. 29. (b)
- 3) *la mesure de trois pour huit*  $\frac{3}{8}$ , composée de trois croches, dont chacune vaut un tems. fig. 29. (c)

Pour battre ces mesures, on fait trois mouvemens égaux de la main, en frappant, en detournant, & en levant. Voyez la Tab. I. fig. 50. 51. 52. On peut opter entre ces différentes manières. Quand le mouvement est très vif, on renferme souvent les deux premiers tems dans un seul mouvement, en ne faisant que frapper & lever, suivant la fig. 53. Tab. I. Tout *premier tems* de cette mesure ternaire est *bon*, & le *second & troisieme* sont *faux*. En subdivisant chaque tems en deux autres notes, toute premiere est bonne en comparaison de la suivante.

### ARTICLE TROISIEME.

#### *Des différentes espèces de mesure composée, à quatre & à deux tems.*

Il faut remarquer ici,

- 1) *La mesure de douze pour quatre*  $\frac{12}{4}$ , composée de douze noires, dont il en faut trois pour un tems. Tab. I. fig. 30. Cette mesure dérive de la mesure de quatre pour deux dont on augmente chaque blanche de la moitié, au moyen de quoi chaque tems, composé d'une blanche pointée, se partage en trois noires.
- 2) *La mesure de douze pour huit*  $\frac{12}{8}$ , composée de douze croches, dont il en faut trois pour un tems. Tab. I. fig. 31. Cette mesure dérive de la mesure de quatre noires, que l'on augmente chacune de la moitié, au moyen de quoi chaque tems, composé d'une noire pointée, se partage en trois croches.

Pour ce qui est de la manière de battre ces mesures quaternaires, de même que pour la qualité de leurs tems, il en est à cet égard comme de celles dont elles dérivent, chaque premier & troisième tems contenant une blanche ou une noire pointée, est bon, & le second & quatrième tems contenant également une blanche ou une noire pointée, sont mauvais. Mais quand on prend chaque tems séparément, & qu'on le subdivise en trois autres notes, il en est alors de ce tems comme du Triple, & chaque première note est bonne en comparaison des deux suivantes, qui sont mauvaises.

3) La mesure de six pour quatre  $\frac{6}{4}$ , composée de six noires, dont il en faut trois pour un tems. Elle dérive de la mesure de deux blanches, que l'on augmente chacune de la moitié. Tab. I. fig. 32. Cette mesure n'est qu'un douze pour quatre partagé en deux.

4) La mesure de six pour huit  $\frac{6}{8}$ , composée de six croches, dont il en faut trois pour un tems. Elle dérive de la mesure de deux noires; que l'on augmente chacune de la moitié. Tab. I. fig. 33. Cette mesure n'est qu'un douze pour huit partagé en deux.

Ces mesures contiennent deux tems de même que celles dont elles dérivent; le premier, qui se fait en frappant, est bon; le second, qui se fait en levant, est faux. Quand on prend chaque tems séparément, & qu'on le subdivise en trois autres notes, il en est alors de ce tems comme du Triple, & chaque première note est bonne en comparaison des deux suivantes, qui sont mauvaises.

## ARTICLE QUATRIEME.

*Des différentes espèces de mesure composée, à trois tems,*

*ou,*

*Du Triple composé.*

Il faut remarquer ici,

1) la mesure de neuf pour quatre  $\frac{9}{4}$ , composée de neuf noires, dont il en faut trois pour chaque tems. Tab. I. fig. 34. Elle dérive de

la

la mesure de trois pour deux, dont on augmente chaque blanche d'un point.

- 2) La mesure de neuf pour huit  $\frac{9}{8}$ , composée de neuf croches, dont il en faut trois pour chaque teins. Tab. I. fig. 35. Elle dérive de la mesure de trois pour quatre, dont on augmente chaque noire d'un point.

Pour ce qui est de la manière de battre ces mesures, de même que pour la qualité de leurs tems, il en est à cet égard comme de celles dont elles dérivent. Tout premier tems, contenant ou une blanche ou une noire pointée, est bon, & les deux autres sont faux. Mais quand on prend chaque tems séparément, & qu'on le subdivise en trois autres notes, chaque première note est bonne alors en comparaison des deux suivantes, qui sont mauvaises.

## SUITE DU CHAPITRE SEPTIEME.

### §. 8.

On met souvent une mesure simple & une mesure composée l'une contre l'autre, comme le  $\frac{12}{8}$  contre C; le  $\frac{9}{8}$  contre  $\frac{2}{4}$ ; le  $\frac{9}{8}$  contre  $\frac{4}{4}$  &c. Voyez la Tab. I. fig. 42. S'il arrive alors qu'une partie procède par deux notes égales, pendant que l'autre en a trois de la même valeur, par exemple, quand une partie a deux croches, & que l'autre en a trois à faire, il faut, que les deux premières notes des trois soient passées contre la première des deux. C'est en conséquence de cette règle que l'exemple de la Tab. I. fig. 42. (a), fut-il même pointé comme à la lettre (b), doit se joïr comme à la fig. 43. Les figures qu'on appelle *Trioles*, prennent leur origine de cette manière d'opposer deux différentes mesures l'une à l'autre. Ces Trioles consistent à mettre trois croches contre une noire, trois doubles croches contre une croche &c. On marque la Triole par le chiffre 3. au-dessous ou au-dessus, & quand on en lie deux ensemble, on y met le chiffre 6. Voyez la Tab. I. fig. 44. 45.

## CHAPITRE HUITIEME.

*Des Pausés.*

## §. I.

Quand une partie doit se taire pendant quelque tems, on se sert de certaines figures pour marquer la durée de ce silence. Ces figures s'appellent *Pausés*. Il y en a de *neuf sortes*:

- |                 |   |   |
|-----------------|---|---|
| Grandes pausés. | { | 1) le <i>double bâton</i> , qui vaut huit mesures. Tab.I. fig. 36. (a)                          |
|                 |   | 2) le <i>bâton</i> , qui vaut quatre mesures. (b)   |
|                 |   | 3) le <i>demi-bâton</i> , qui vaut deux mesures. (c)  |
|                 |   | 4) la <i>pause</i> , qui vaut une mesure en général, & une ronde en particulier. (d)            |
|                 |   | 5) la <i>demi-pause</i> , qui vaut une demi-mesure en général & une blanche en particulier. (e) |
| Petites pausés. | { | 6) le <i>soupir</i> , qui vaut une noire. (f)   |
|                 |   | 7) le <i>demi-soupir</i> , qui vaut une croche. (g)   |
|                 |   | 8) le <i>quart de soupir</i> , qui vaut une double croche. (h)                                  |
|                 |   | 9) le <i>demi-quart de soupir</i> , qui vaut une triple croche. (i)                             |

Ajoutez y 10) la *pause de la quadruple croche*. (k)

## §. 2.

Voilà la façon dont on enseigne communément la valeur des pausés. Il y a cependant par-ci-par là quelque exception à faire ou même quelque explication à donner. Afin donc de ne rien oublier, & pour fixer au juste la valeur des pausés, suivant l'usage qu'en font les meilleurs compositeurs du tems, il faut que nous nous remettions encore une fois sous les yeux les différentes espèces de mesure qui sont en usage & que j'ai expliquées au chapitre précédent.

Quand dans la démonstration suivante l'une ou l'autre pause est ômise, c'est qu'elle garde la valeur ordinaire, qui lui est assignée au §. I.

- 1) Le *quatre pour deux*. Sous ce signe les grandes pauses ne valent que la moitié,  
 le *double bâton* vaut quatre mesures,  
 le *bâton en* vaut deux.  
 le *demi-bâton* en vaut une.  
 la *pause* vaut la moitié d'une mesure, &  
 la *demi-pause* n'en vaut que le quart.
- 2) La *mesure de quatre noires* &  
 3) celle de *deux blanches*. Valeur ordinaire.
- 4) La *mesure de deux pour quatre*. La demi-pause n'entre pas dans cette mesure, & l'on se sert du *soupir* pour marquer le silence d'une demi-mesure, & de la *pause*, pour marquer le silence d'une mesure entière.
- 5) Le *trois pour deux*. La pause vaut par-tout une mesure entière, & l'on se sert de deux demi-pauses, pour signifier un silence de deux blanches ou d'une ronde.
- 6) Le *trois pour quatre*. Au lieu de la demi-pause, quelques uns se servent de deux soupirs; pour signifier le silence d'une blanche. C'est la même chose.
- 7) Le *trois pour huit*. La demi-pause n'entre jamais dans cette mesure. A la place du soupir on se sert communément de deux demi-soupirs, pour marquer le silence d'une noire. Mais c'est le même.
- 8) Le *douze pour quatre*. Il en est de cette mesure comme du *quatre pour deux*, dont elle dérive.  
 Le *double bâton* ne vaut que quatre mesures,  
 Le *bâton en* vaut deux.  
 Le *demi-bâton* vaut une mesure, &  
 La *pause* n'en vaut que la moitié, c'est-à-dire, deux blanches pointées, ou six noires.

La *demi-pause* vaut un tems, c'est-à-dire, une blanche pointée ou trois noires.

Pour marquer le silence d'une blanche simple, on se fert de *deux soupirs*.

9) Le *douze pour huit*, comme à la mesure de quatre noires, dont celle-ci dérive à l'égard des grandes pauses; c'est-à-dire, que le *double bâton* vaut huit mesures.

le *bâton* en vaut quatre.

le *demi-bâton* en vaut deux.

la *pause* en vaut une.

la *demi-pause* vaut la moitié d'une mesure, c'est-à-dire, deux noires pointées, ou six croches.

Pour signifier le silence d'un tems, on se fert d'un *soupir* ou *pointé* ou *suiivi d'un demi-soupir*.

10) Le *six pour quatre*, comme à la mesure de deux blanches, dont celle-ci dérive à l'égard des cinq premières pauses; c'est-à-dire, que

le *double-bâton* vaut huit mesures.

le *bâton* en vaut quatre.

le *demi-bâton* en vaut deux.

la *pause* vaut une mesure.

la *demi-pause* en vaut la moitié, c'est-à-dire, une blanche pointée, ou trois noires.

Pour marquer le silence d'une blanche simple, on se fert de *deux soupirs*.

11) Le *six pour huit*, comme au *douze pour huit*, à l'égard des quatre premières pauses. A la place de la *demi-pause*, on se fert d'un *soupir* ou *pointé* ou *suiivi d'un demi-soupir*.

12) Le *neuf pour quatre*, comme au *six pour quatre* à l'égard des quatre premières pauses. La *demi-pause* ne vaut qu'un tems, & il en

il en faut deux pour marquer le silence de deux tems. Le silence d'une blanche simple s'exprime par *deux soupirs*.

- 13) Le *neuf pour huit*, comme au *douze pour huit* à l'égard des quatre premières pauses. La *demi-pause* n'entre pas dans cette mesure. Pour marquer un tems, on se sert d'un *soupir* ou *pointé* ou *suivi d'un demi-soupir*.

§. 3.

Quand le silence d'une partie doit durer fort long tems, on indique le nombre des mesures par des chiffres mis auprès des pauses. Tab. I. fig. 37.

§. 4.

Deux pauses l'une sur l'autre ne passent que pour une, signifiant seulement que le même silence se doit observer dans deux ou plusieurs parties à la fois. Tab. I. fig. 40.

§. 5.

Comme il a été fait mention au §. 2. des pauses pointées, on peut voir à cet égard la fig. 41. Tab. I.

CHAPITRE NEUVIEME.

*Des différens caractères & figures de musique.*

§. I.

Presque toutes les pièces de musique sont composées de façon qu'il faut en répéter une ou plusieurs parties. Les signes dont on se sert à cet effet, sont,

α) la *double barre ponctuée*, nommée *signe de répétition* ou *de séparation*, ou *grande reprise*. On voit à la fig. 1. Tab. II. différentes manières de ponctuer ce signe, lequel marque qu'il faut jouer deux fois ce qui précède.

β) la *simple barre ponctuée*, nommée *petite reprise*, ne dénote que la répétition de quelques mesures d'une partie. Les points ne se mettent ici que d'un seul côté, savoir à la droite de la barre qui

qui précède la mesure par laquelle on doit recommencer, & à la gauche de la barre qui suit la mesure par laquelle on doit finir. Tab. II. fig. 2. On y ajoute quelquefois le mot *bis*.

- γ) La double barre non-ponctuée s'emploie quand la pièce est composée de deux parties, dont la première ne doit être répétée que l'on n'en ait joué la seconde. Ainsi après avoir joué la pièce d'un bout à l'autre sans rien reprendre, on la recommence d'abord qu'on trouve les mots: *du capo* ou *come sopra*.
- δ) Le renvoi, signe qui se fait de plusieurs manières Tab. II. fig. 3. s'emploie communément à la place de la simple barre ponctuée, expliquée à la lettre ( $\beta$ ), & signifie qu'il faut répéter ce qui se trouve entre la première & deuxième note qui en sont marquées. Dans les fugues perpétuelles on se sert de ce signe pour signifier l'entrée d'une partie.

### Observation.

Il y a une sorte de pièce de Clavecin; où l'on joue alternativement avec la première les autres parties qui la composent. Ces autres parties s'appellent *couplets*, & la pièce se nomme *Rondeau*. Presque toutes les plus belles pièces des François sont composées dans ce goût. A l'égard de la manière d'exécuter le *Rondeau*, qui n'est pas trop connu parmi nous; la voici. On commence par jouer deux fois la première partie, nommée proprement *Rondeau*, avant que d'aller au premier couplet. Ce premier couplet joué une fois, on répète aussi une fois la première partie, ensuite de quoi on joue le second couplet, pour finir enfin par le *Rondeau*. C'est dans cette sorte de pièces que l'on a souvent besoin du renvoi.

### §. 2.

Pour marquer le degré par où doit commencer la première note de la portée suivante, on se sert d'une figure qu'on place au bout de la portée précédente, & qui s'appelle *Guidon*. Tab. II. fig. 4.



## §. 3.

Quand on reprend la partie d'une pièce & que la fin en doit être jouée la seconde fois autrement que la première, on se fert à cet effet d'un *grand demi-cercle* coupé par le signe de répétition. Alors on passe à la seconde fois tout ce qui est contenu depuis le commencement du cercle jusqu'au signe de répétition, pour jouer tout ce qui se trouve après le signe en question. Voyez la Tab. XV. & XVI. à la fin de la première & seconde partie. Quelques auteurs se servent au même effet de deux petits demi-cercles. Dans ce cas on passe à la seconde fois le premier demi-cercle.

## §. 4.

La figure faite en *demi-cercle avec un point au milieu*, s'appelle *signe de repos*, & a plusieurs emplois. Voici ceux qu'il faut savoir pour jouer du Clavecin.

- 1) Etant placée ou sur une pause, Tab. I. fig. 38. ou sur la dernière note d'une section, fig. 39. (quoique ce puisse être aussi sur la pénultième ou l'antépénultième), cette marque figure qu'on doit arrêter un peu la mesure. On l'appelle alors *Fermate* chez les Italiens, & *pause générale* chez les François. Quant à la manière d'ornez une *Fermate*, de même que le tems de sa durée, c'est une affaire qui dépend de l'usage & du bon goût d'un chacun.
- 2) Etant placée sur la Quinte d'une tonique, prête à terminer la pièce en entier ou en partie, elle dénote pareillement une cessation de mesure. Mais cette cessation n'est pas générale, parce que pendant ce silence une autre partie continue de travailler seule par un chant de caprice relatif au caractère de la pièce, quoique sans se gêner à l'égard du mouvement. C'est une *cadence ornée*, ou un *point d'orgue extemporel*. Mais on l'appelle simplement *cadence* ou *point d'orgue*.
- 3) Quand enfin ce signe accompagné la double barre ponctuée, il dénote la fin de la pièce, & s'appelle *signe final*. Tab. II. fig. 12.

## §. 5.

Un *demi-cercle* qui embrasse deux notes assises sur différens degrés, signifie qu'il faut *couler* ces notes. *Couler* c'est ne relever le doigt de la note précédente que l'on n'ait touché la suivante. Voyez la Tab. II. fig. 6. depuis la lettre (a) jusqu'à (l), où l'on trouve toutes sortes de *Coules* par degrés conjoints & disjoints, d'une bonne à une mauvaise note, & réciproquement, &c. On se fert encore souvent de ce demi-cercle pour signifier que l'on doit garder toutes les notes qu'il embrasse depuis la première jusqu'à la dernière, Tab. II. fig. 7. (a) Mais il vaut mieux écrire ces sortes de passages régulièrement, comme l'on voit à la lettre (b).

## §. 6.

Un *point* au-dessus ou au-dessous d'une note signifie qu'elle doit être *détachée*. *Détacher*, (*Couper*) une note, c'est ne la pas tenir jusqu'à sa valeur expirée, mais la lâcher à la moitié. Voyez la Tab. II. fig. 8. (a) & pour l'effet (c). En place des points on se fert quelquefois de petites lignes. fig. 8. (b)

*Remarques.*

- 1) Quand de deux notes coulées la seconde est marquée du point, pour être détachée, comme à la fig. 10. Tab. II. cela s'exprime comme à la fig. 11.
- 2) Quand le signe du détaché & du coulé se trouvent réunis sur deux ou plusieurs notes de suite, cela signifie qu'il faut soutenir également les notes jusqu'à leur valeur expirée, en y appuyant un peu, ce que les Italiens appellent *portar la voce* ou *i toni*. Mais cette manière de rendre le son n'est pas praticable sur les clavecins ordinaires, mais bien sur le *clavecin à archet*. Comme l'invention de cet instrument est de très fraîche date, n'y ayant que deux ans que Mr. *Hohlfeldt*, Méchaniste ingénieux à Berlin, en a fait le premier l'essai avec tout le succès imaginable, je crois faire plaisir au public que d'en dire ici deux mots.

Le *Clavecin à archet* ressemble par sa taille & son extérieur à un simple clavecin, excepté qu'il n'est monté que d'un rang de cordes, & que ces cordes sont de boyaux, qui ne lui donnent pas à la vérité ce son argentin d'un clavecin ordinaire; mais en récompense il en reçoit un son semblable à la voix humaine. Immédiatement au-dessous des cordes on y découvre un archet double & droit, lequel, pendant qu'on joue, est mis en action par le moyen d'une petite rouë qui le fait tourner. Les crins de l'archet sont si artistement ajoutés, qu'on n'y remarque pas la moindre trace de nocud. Comme l'extrémité des touches est attachée aux cordes d'une façon particulière au moyen de petits crochets, il arrive qu'en appuyant sur une touche, les cordes s'abaissent d'abord un peu pour toucher l'archet qui est dessous dans un mouvement continuel, duquel elles reçoivent alors leurs vibrations & par conséquent le son, qui dure tant que le doigt reste sur la touche.

Or comme en appuyant plus ou moins fort, on peut avoir tous les degrés possibles du *forte* & du *piano*, sans la moindre altération du ton : on peut aussi faire durer ce *forte* ou *piano* aussi long-tems que l'on veut en tenant le doigt sur la touche, parce que l'archet ne perd rien de sa tension droite. Mais outre ces ensemens & diminutions du ton, on peut encore y faire le balancement & tous les autres agrémens dont la voix humaine est capable.

Le jeu du clavecin à archet est aussi facile que celui d'une Epinette, parce que l'archet se mouvant immédiatement sous les cordes, donne un ton très distinct par le moindre attouchement, ce que l'on ne rencontre point dans toutes les autres espèces de clavecin, où par l'inégalité des doigts on peut facilement perdre une note dans des passages rapides.

Ce nouvel instrument a encore l'avantage d'être plus aisé à accorder qu'un clavecin ordinaire, n'ayant qu'un rang de cordes. Lorsque les cordes de boyaux ont pris une fois leur pli & que leurs bouts sont bien attachés, elles restent tout aussi-bien d'accord que les cordes de laiton, ce qui a été prouvé par

l'expérience. La construction en étant très simple, il n'est point sujet à varier, & il est beaucoup plus facile à entretenir que tout autre clavecin.

## §. 7.

Pour marquer les différens degrés du *fort* & du *doux* on se sert des mots Italiens suivans :

*Forte*, *fort*, qu'on marque par la lettre *f*.

*Piu forte*, plus fort, par *ff*.

*Fortissimo*, très fort, par *fff*.

de plus :

*Piano*, doux, qu'on marque par la lettre *p*.

*Piu piano*, plus doux, par *pp*.

*Pianissimo*, très doux, par *ppp*.

On trouve encore les expressions qui suivent :

*Poco piano*, pas trop doux.

*Poco forte*, pas trop fort.

*Mezzo forte*, médiocrement fort.

*Mezzo piano*, médiocrement doux.

*Piano assai*, comme *pianissimo*, très doux.

*Forte assai*, comme *fortissimo*, très fort.

En marquant le *forte* & *piano*, il faut avoir attention de placer les lettres principales de *f* & *p* précisément au-dessus ou au-dessous de la note par laquelle le *forte* ou *piano* doit commencer, pour que l'exécuteur ne s'y trompe pas. Mais il n'y a que le clavecin à archet qui admette tous ces degrés différens du fort & du doux. Sur un clavecin simple, le ton garde toujours la même force, & sur un clavecin double on ne peut avoir que le *fort* sur l'un & le *poco piano* sur l'autre Clavier.

## C H A P I T R E D I X I E M E.

*Des Tons & Modes.*

## §. I.

Dans chaque pièce de musique il y a un ton qui détermine la suite de tous les autres. C'est le ton dans lequel la pièce est composée, & pour le savoir, on n'a qu'à regarder la note par où la *Basse* termine la pièce. Si cette note est un *sol*, c'est alors que la pièce est composée en *sol*; si la note est un *mi* la pièce est composée en *mi*, & ainsi des autres tons.

*Observation.*

Le nombre des parties principales de la musique est fixé à quatre, qui sont :

- 1) le *Dessus*, la partie la plus haute.
- 2) la *Haute-contre*,
- 3) la *Taille* } parties *mitoyennes*, dont la première approche  
du *Dessus*, & la seconde de la *Basse*.
- 4) la *Basse*, la partie la plus basse.

Dans les pièces de clavecin, (si l'on en excepte les *compositions imitatives*, traitées dans la règle, comme le *Duo*, le *Trio*, le *Quatuor*,) toutes ces différentes parties sont en quelque façon confonduës l'une dans l'autre, & l'on appelle indistinctement *Dessus* tout ce que la portée supérieure contient & qui se joue de la main droite, & *Basse* tout ce que la portée inférieure contient & qui se joue de la main gauche, sans faire attention si le *Dessus* s'abaisse au-dessous de sa sphère ou si la *Basse* s'élève au-dessus de la sienne, & si les mains ont à jouer deux ou trois notes à la fois. Le génie de l'instrument demande cette irrégularité, si l'on peut appeler irrégulier ce qui diversifie le plaisir de l'oreille. Lorsqu'une main a plusieurs notes à faire, & qu'il y en a deux qui se rencontrent sur le même degré, l'une desquelles doit aller son chemin, pendant que l'autre y tient ferme, on note cela d'une façon particulière, comme il se voit à la fig. 13. Tab. II. Il

ne faut pas quitter ici le *sol*, que sa valeur ne soit expirée, pour faire les croches en attendant.

## §. 2.

Mais il ne suffit pas de savoir en quel ton une pièce est composée. Il faut encore connoître la suite des tons & demi-tons qui sont renfermés dans l'Octave de la note finale, c'est-à-dire, il faut savoir en quel *mode* la pièce est composée. On entend par *mode* une certaine suite de tons & demi-tons propres à être employés *successivement & ensemble*, c'est-à-dire, l'un après l'autre, & l'un sur l'autre.

*Observation.*

L'union de plusieurs sons rangés *l'un sur l'autre* s'appelle *Harmonie* ou plutôt *Accord*, l'*harmonie* étant proprement une suite de plusieurs accords.

L'union de plusieurs sons rangés *l'un après l'autre* s'appelle *Mélodie*.

## §. 3.

Avant que de passer à la différence des modes, il sera bon de se rendre un peu familiers les principaux intervalles de la musique, qui sont :

- 1) l'*Unisson* ; c'est un son comparé à un autre de la même hauteur. Tab. II. fig. 14.
- 2) la *Seconde*, intervalle de deux degrés, fig. 15.
- 3) la *Tierce*, intervalle de trois degrés, fig. 16.
- 4) la *Quarte*, intervalle de quatre degrés, fig. 17.
- 5) la *Quinte*, intervalle de cinq degrés, fig. 18.
- 6) la *Sixte*, intervalle de six degrés, fig. 19.
- 7) la *Septième*, intervalle de sept degrés, fig. 20.
- 8) l'*Octave*, intervalle de huit degrés, fig. 21.
- 9) la *Neuvième*, Octave de la Seconde, fig. 22.
- 10) la *Dixième*, Octave de la Tierce, fig. 23.

11) la *Ouzième*, Octave de la Quarte, fig. 24.

12) la *Douzième*, Octave de la Quinte, fig. 25.

Tous les intervalles se comptent en montant & non pas en descendant, à moins que l'on ne s'explique sur le contraire.

§. 4.

Remarquez maintenant qu'il y a deux modes en musique, le *mode majeur* & le *mode mineur*.

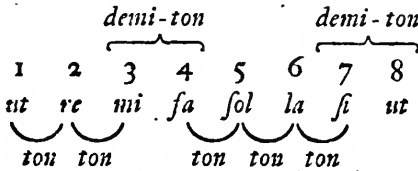
Le *mode* est *majeur* quand la Tierce est majeure. On appelle *Tierce majeure* celle qui contient deux tons, p. e. *ut-mi* ou *sol-fi*.

Le *mode* est *mineur* quand la Tierce est mineure. On appelle *Tierce mineure* celle qui ne contient qu'un ton & demi, p. e. *la-ut* ou *mi-sol*.

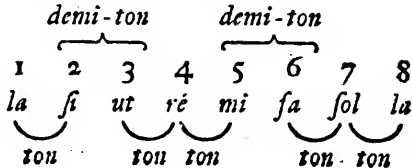
§. 5.

Chaque mode est composé de *cinq tons* & *deux demi-tons*.

(α) Dans le *mode majeur* les deux demi-tons se trouvent de la Tierce à la Quarte, & de la Septième à l'Octave, comme l'on peut voir par la démonstration suivante.



(β) Dans le *mode mineur* les deux demi-tons se trouvent de la Seconde à la Tierce & de la Quinte à la Sixte, comme l'on peut voir par cet exemple :



*Obfer-*

*Observation.*

Pour ce qui est du mode mineur, il arrive assez souvent,

1) qu'on y change la proportion de la Septième, en la haussant d'un demi-ton, ce qui y produit alors trois demi-tons, dont le dernier se fait de la Septième à l'Octave, comme l'on verra par la démonstration suivante :

I	2	3	4	5	6	7	8
la	si	ut	re	mi	fa	sol*	la
	⤵			⤵		⤵	
	<i>demi-ton</i>			<i>demi-ton</i>		<i>demi-ton</i>	

2) qu'on y change la proportion de la Sixte & de la Septième à la fois, en les haussant toutes deux d'un demi-ton, au moyen de quoi le demi-ton qui se faisoit de la Quinte à la Sixte se perd, comme l'on peut voir par cette démonstration :

I	2	3	4	5	6	7	8
la	si	ut	re	mi	fa*	sol*	la
	⤵					⤵	
	<i>demi-ton</i>					<i>demi-ton</i>	

Mais ces changemens, qu'on fait en faveur de la mélodie *en montant à l'Octave*, ne dérangent en rien la nature du mode mineur, & il faut toujours s'en tenir à ce qui a été dit à la lettre (β) au sujet des deux demi-tons de ce mode. La raison en est toute claire par les règles de la *modulation*, c'est-à-dire par la digression d'un ton à l'autre, qu'on trouve expliquée dans la première partie de mon *Traité de la Fugue*.

## §. 6.

Nous avons vu ci-dessus, qu'il y a douze demi-tons dans la musique. Ces *douze sons* différens pouvant être employés chacun pour note finale ou tonique d'une pièce, & chaque tonique pouvant admettre la Tierce majeure ou mineure, il s'en suit de là, qu'il y a *vingt-quatre tons* ou *modes*, *douze majeurs* & *douze mineurs*.

## §. 7.



## §. 7.

A l'égard de la *représentation de ces vingt quatre tons*, comme il y en a qui demandent des dièzes, d'autres qui demandent des b-mols, d'autres qui ne demandent ni dièzes ni b-mols, il faut savoir le *nombre & l'ordre des feintes* pour se mettre au fait.

α) Les *dièzes* se succèdent de *Quinte en Quinte*, & il y en a *sept*, comme il a déjà été dit ci-devant, chaque son principal de la Gamme pouvant être haussé d'un demi-ton. Les voici dans l'ordre qu'ils se suivent :

I	2	3	4	5	6	7
<i>fa*</i>	<i>ut*</i>	<i>sol*</i>	<i>re*</i>	<i>la*</i>	<i>mi*</i>	<i>si*</i>

β) Les *b-mols* se succèdent de *Quarte en Quarte*, & il y en a *sept*, chaque son principal de la Gamme pouvant être baissé d'un demi-ton. Les voici dans l'ordre qu'ils se suivent :

I	2	3	4	5	6	7
<i>si<sup>b</sup></i>	<i>mi<sup>b</sup></i>	<i>la<sup>b</sup></i>	<i>re<sup>b</sup></i>	<i>sol<sup>b</sup></i>	<i>ut<sup>b</sup></i>	<i>fa<sup>b</sup></i>

## §. 8.

N'y aiant que sept dièzes, il n'y a que *quatorze tons* qui en puissent être marqués, *sept majeurs & sept mineurs*. Comme le ton d'*ut* majeur & celui de *la* mineur ont tous les tons naturels, ces dièzes ne peuvent appartenir qu'à ces sept tons, qui succèdent à ceux d'*ut* & *la*. Mais pour trouver ces sept tons, il faut aller de *Quinte en Quinte*, & remarquer en même tems, que le nombre des dièzes s'augmente toujours de ton en ton, comme il paroît par la démonstration suivante :

*Tons majeurs.*

*Ut* n'a point de dièze.

1. *sol* a *fa*\*
2. *re* a *fa*\* & *ut*\*
3. *la* a *fa*\* *ut*\* & *sol*\*
4. *mi* a *fa*\* *ut*\* *sol*\* & *re*\*
5. *fi* a *fa*\* *ut*\* *sol*\* *re*\* & *la*\*
6. *fa*\* a *fa*\* *ut*\* *sol*\* *re*\* *la*\* & *mi*\*
7. *ut*\* a *fa*\* *ut*\* *sol*\* *re*\* *la*\* *mi*\* & *fi*\*

*Tons mineurs.*

*La* n'a point de dièze.

1. *mi* comme *sol* majeur.
2. *fi* comme *re* majeur
3. *fa*\* comme *la* majeur.
4. *ut*\* comme *mi* majeur.
5. *sol*\* comme *fi* majeur.
6. *re*\* comme *fa*\* majeur.
7. *la*\* comme *ut*\* majeur.

## §. 9.

Il en est des b-mols comme des dièzes. Il n'y a que quatorze tons qui en puissent être marqués, sept majeurs & sept mineurs. Mais pour trouver ces tons, il faut aller de *Quarte en Quarte* en commençant par *ut* & *la*, & remarquer en même tems, que le nombre des b-mols s'augmente de tout en tout, comme l'on peut voir par la démonstration suivante :

*Tons majeurs.*

*Ut* n'a point de b-mol

1. *fa* a *fi*<sup>b</sup>.
2. *fi*<sup>b</sup> a *fi*<sup>b</sup> & *mi*<sup>b</sup>.
3. *mi*<sup>b</sup> a *fi*<sup>b</sup> *mi*<sup>b</sup> & *la*<sup>b</sup>.
4. *la*<sup>b</sup> a *fi*<sup>b</sup> *mi*<sup>b</sup> *la*<sup>b</sup> & *re*<sup>b</sup>.
5. *re*<sup>b</sup> a *fi*<sup>b</sup> *mi*<sup>b</sup> *la*<sup>b</sup> *re*<sup>b</sup> & *sol*<sup>b</sup>.
6. *sol*<sup>b</sup> a *fi*<sup>b</sup> *mi*<sup>b</sup> *la*<sup>b</sup> *re*<sup>b</sup> *sol*<sup>b</sup> & *ut*<sup>b</sup>.
7. *ut*<sup>b</sup> a *fi*<sup>b</sup> *mi*<sup>b</sup> *la*<sup>b</sup> *re*<sup>b</sup> *sol*<sup>b</sup> *ut*<sup>b</sup> & *fa*<sup>b</sup>.

*Tons mineurs.*

*La* n'a point de b-mol.

1. *re* comme *fa* majeur.
2. *sol* comme *fi*<sup>b</sup> majeur.
3. *ut* comme *mi*<sup>b</sup> majeur.
4. *fa* comme *la*<sup>b</sup> majeur.
5. *fi*<sup>b</sup> comme *re*<sup>b</sup> majeur.
6. *mi*<sup>b</sup> comme *sol*<sup>b</sup> majeur.
7. *la*<sup>b</sup> comme *ut*<sup>b</sup> majeur.

## §. 10.

Dans la représentation des vingt-quatre tons précédens il y a *trois tons majeurs* & *trois mineurs* qui paroissent chacun *sous deux noms différens*, favoir

1) *Si*

- |  |  |
|--|--|
| 1) <i>Si</i> majeur & <i>Ut<sup>b</sup></i> majeur.              | 1) <i>Sol<sup>*</sup></i> mineur & <i>la<sup>b</sup></i> mineur. |
| 2) <i>Fa<sup>*</sup></i> majeur & <i>sol<sup>b</sup></i> majeur. | 2) <i>Re<sup>*</sup></i> mineur & <i>mi<sup>b</sup></i> mineur.  |
| 3) <i>Ut<sup>*</sup></i> majeur & <i>Re<sup>b</sup></i> majeur.  | 3) <i>La<sup>*</sup></i> mineur & <i>fi<sup>b</sup></i> mineur.  |

Mais on ne se fert pas d'*Ut<sup>b</sup> majeur*, ni de *la<sup>b</sup> mineur* ou de *la<sup>\*</sup> mineur*, parce qu'il est plus commode de jouer en *fi majeur*, en *sol<sup>\*</sup> mineur* & en *fi<sup>b</sup> mineur*. Les représentations de *fa<sup>\*</sup> majeur* & *sol<sup>b</sup> majeur*, de même que celles de *re<sup>\*</sup> mineur* & *mi<sup>b</sup> mineur* sont usitées toutes deux. Mais à l'égard de *re<sup>b</sup> majeur* & *ut<sup>\*</sup> majeur*, le *re<sup>b</sup>* est plus usité que l'*ut<sup>\*</sup>*. Donc tout bien compté il ne nous reste que les transpositions suivantes des douze tons majeurs & douze mineurs.

## Tons majeurs.

1. *Ut* maj.
2.  $\left\{ \begin{array}{l} \textit{ut dièze} \textit{ maj.} \\ \textit{re b-mol} \textit{ maj.} \end{array} \right.$
3. *re* maj.
4. *mi b-mol* maj.
5. *mi* maj.
6. *fa* maj.
7.  $\left\{ \begin{array}{l} \textit{fa dièze} \textit{ maj.} \\ \textit{sol b-mol} \textit{ maj.} \end{array} \right.$
8. *sol* maj.
9. *la b-mol* maj.
10. *la* maj.
11. *fi b-mol* maj.
12. *fi* maj.

## Tons mineurs.

1. *La* min.
2. *fi b-mol* min.
3. *fi* min.
4. *ut* min.
5. *ut dièze* min.
6. *re* min.
7.  $\left\{ \begin{array}{l} \textit{re dièze} \textit{ min.} \\ \textit{mi b-mol} \textit{ min.} \end{array} \right.$
8. *mi* min.
9. *fa* min.
10. *fa dièze* min.
11. *sol* min.
12. *sol dièze* min.

On reconnoitra par tout ce qui vient d'être dit, que le calcul de quelques auteurs n'est pas trop juste, & qu'ils multiplient le nombre des transpositions sans nécessité.

## §. II.

Les dièzes & les b-mols, qu'il faut employer pour la transposition d'un ton & pour sa représentation à la clef, s'appellent *feintes essentielles*, & les autres, qui se trouvent par-ci par-là dans le cours de la pièce, & que la modulation y introduit, se nomment *feintes accidentelles*.

## §. 12.

Ayant remarqué ci-dessus, qu'il y a toujours un ton majeur & un ton mineur, qui se représentent de la même manière, puisqu'ils ont les mêmes dièzes ou b-mols; ces deux tons, où la chose a lieu, sont éloignés l'un de l'autre à la distance d'une Tierce mineure. Le ton d'en haut est toujours majeur & celui d'en bas mineur. Donc il suffit de savoir la représentation de l'un de ces tons, pour savoir en même tems celle de l'autre. Voyez l'exemple suivant :

Tierce mineure.	}	sol majeur. Ton d'en haut.
		mi mineur. Ton d'en bas.

## CHAPITRE ONZIEME.

*De la Césure, de la Cadence, & du Rythme.*

## §. I.

**C**ésure est un terme général qui désigne tout repos que le chant prend, en quelque endroit de la pièce & sur quelques notes que ce soit. Tab. XIX. fig. 1. 2. 3. 4. aux mots *Cæsura*.

## §. 2.

Mais en particulier on n'emploie le terme de *césure* que pour exprimer les petits repos du chant, & on se sert de celui

lui de *cadence* pour désigner les grands repos. Cette *cadence* est ou

*parfaite*

ou

*imparfaite*

quand elle se fait de la dominante à la tonique à l'égard de la Basse fondamentale. Quant au *Dessus*, la tonique y est précédée ou de la note sensible ou de la Seconde. Quand la pièce est à plusieurs parties, la *Haute-Contre* finit par la dominante & la Taille par la médiane. (La médiane est la Tierce au-dessus de la tonique.) Voyez d'abord Tab. XIX. fig. 5. & ensuite fig. 6. item les deux mesures qui précèdent la fin de la première & seconde partie de l'*Allegro* qui se trouve à la Tab. XV. & XVI. La cadence parfaite ne sert pas seulement à terminer une pièce en entier, mais encore en partie au milieu, pour distinguer une partie, reprise, section ou période l'une de l'autre.

Celle-ci se fait de trois façons à l'égard de la Basse, savoir,

1) de la finale à la dominante; (La dominante est la Quinte au-dessus de la tonique). Voyez la Tab. XIX. fig. 7. item fig. 2. & 4. aux mots *cad. imperf.*

2) de la Quarte à la finale. fig. 8. Tab. XIX.

3) de la Sixte, Quarte ou Seconde à la dominante. Fig. 9. 10. 11. La Quarte est souvent haussée d'un demi-ton. fig. 12.

Ces cadences imparfaites ne s'emploient régulièrement qu'au milieu d'une pièce, ou, quand c'est dans une suite de plusieurs pièces, à la fin d'un *Adagio*, pour passer ensuite à un *Allegro*.

### Remarque.

Les parties ne finissent par toujours par les intervalles qui leurs sont affectés. Le *Dessus* finit quelque fois par la Tierce à la manière de la Taille. fig. 13. 14. Tab. XIX. quelquefois de la dominante à la tonique à la manière de la Basse, sur-tout quand les parties vont à l'unisson. fig. 15. La Basse précède quelquefois la note finale ou de la sensible, fig. 14. ou de la Seconde. fig. 4. à la quatrième mesure. Dans la *cadence imparfaite* le *Dessus* finit quelquefois de la finale à la dominante, en imitant la Basse, fig. 16. Tab. XIX.

## §. 3.

Toute césure & cadence se termine de deux façons,

- 1) ou d'un mauvais à un bon tems, ce qui s'appelle *césure* ou *cadence masculine*. Voyez la Tab. XIX. fig. 1. 5. 6.
- 2) ou d'un bon à un mauvais tems, ce qui s'appelle *césure féminine*. Voyez la Tab. XIX. fig. 3. 17. 18. 19. 20.

## Remarques.

- 1) La *cadence féminine imparfaite* peut s'employer dans quelque pièce que ce soit dans la mesure égale & inégale. Tab. XIX. fig. 12.
- 2) La *cadence féminine parfaite* n'a point lieu dans la mesure égale, quoiqu'on trouve pourtant des pièces chorâiques où l'on en a fait usage. Tab. XIX. fig. 17. 18.
- 3) Quant à la *cadence féminine parfaite dans la mesure inégale*, la dernière note y tombe ou dans le second ou dans le troisième tems. Celle où la chute se fait dans le second tems peut s'employer dans toute, sorte de pièces, mais pas trop bien à la fin d'une période. Tab. XIX. fig. 20. & 3. à la trois. mesure. Mais celle où la dernière note tombe dans le troisième tems, ne se souffre que dans de certaines pièces chorâiques pour finir une période. Tab. XIX. fig. 19.
- 4) Il y a une sorte de pièce de danse où la césure tombe juste, c'est-à-dire dans un bon tems, mais où la dernière note se répète encore une fois dans le mauvais tems. Tab. XX. fig. 1. Presque toutes les pièces de danses polonnoises sont dans ce goût là. On peut rapporter ici cette sorte de pièces à trois tems où la césure tombe dans le second tems, & où l'on répète la dernière note dans le troisième tems. Voyez la Tab. XX. fig. 2. Cependant le mouvement de cette pièce est toujours

- jours beaucoup plus naturel quand on la joue comme à la fig. 3.
- 5) Il ne faut pas confondre avec la césure féminine celle où la dernière note est retardée par un port de voix, laquelle reste toujours masculine. Tab. XIX. fig. 4. & 6. aux deux derniers exemples & fig. 9. au second & fig. 14. où le port de voix est écrit par des notes ordinaires.
  - 6) Toute cadence allongée pas deux ou trois notes, n'est qu'une simple césure. Tab. XX. fig. 4. Pour que ces exemples fussent des cadences, il faudroit rester sur la première note, c'est-à-dire sur la médiane ou dominante, & alors ce seroient des cadences masculines. Mais l'addition de ces notes les change en césures féminines bonnes au milieu d'une pièce.
  - 7) Quand on commence une cadence & qu'on ne la finit pas, en changeant de progression ou d'harmonie &c. cela s'appelle *cadence évitée, feinte ou rompue*, en Italien *cadenza d'inganno* ou *sfuggita*. Voyez la Tab. XIX. fig. 2. dans la sixième mesure, item Tab. XX. fig. 5. 6. 7. 8. 9. Quelques auteurs font une différence entre une *cadenza d'inganno* & *sfuggita*; mais cela ne fait qu'une distinction frivole.

§. 4.

La distance d'une césure à l'autre s'appelle *membre*. Une suite de deux ou trois membres s'appelle *section*, & une suite de plusieurs sections, dont la dernière doit finir par une cadence parfaite, s'appelle *période*. Faisons une petite analyse de l'*Allegro* qu'on trouve à la Tab. XVII.

Les huit premières mesures contiennent une section composée de deux membres, dont le premier finit par la césure de la quatrième mesure, & le second par celle de la huitième mesure. Les dix mesures suivantes qui finissent par la dix-huitième mesure, contiennent une nouvelle section, divisée en cinq membres. Depuis cette section jusqu'à la fin de la première partie, il y a encore

core quatre sections, dont la première contient quatre mesures, la seconde huit, la troisième douze, & la quatrième les douze dernières ; ce qui fait en tout six sections, dont la dernière finit par une cadence parfaite, pour terminer la première partie. Ces six sections forment la *première période* de cet Allegro.

En continuant d'examiner l'Allegro de cette façon, on trouvera à la quarantième mesure de la seconde partie une *seconde période* qui finit par une cadence parfaite en *mi mineur*. Et de ce ton jusqu'à la fin de la pièce il y a une *troisième période*.

Presque toutes les pièces modernes se composent de cette façon & n'ont que trois périodes. Tout Rondeau qui a deux couplets, a trois périodes, p. e., les *Sauvages* de Mr. Rameau, où chaque période est composée de deux sections, & chaque section de huit mesures.

### Remarques.

- 1) Comme les périodes se distinguent l'une de l'autre par la modulation, on pourroit définir la *période* par la distance d'une modulation à l'autre. Mais il faudroit ajouter au terme de modulation l'épithète de *principale*, parce que ces modulations sont souvent coupées par plusieurs autres petites qui, n'étant que passagères, ne peuvent être considérées que comme *moins principales*.
- 2) La seconde période d'une pièce, au lieu de finir par la cadence parfaite, se termine souvent par une cadence imparfaite, accompagnée d'une Fermate.

### §. 5.

Deux ou trois petites périodes forment un *paragraphe*. Il se trouve souvent des paragraphes dans les pièces des anciens, surtout dans la seconde partie de l'air.

### Remarques.

Quelques compositeurs sont dans l'usage de distinguer les différentes pièces d'une Sonate par le terme de *paragraphe*. Cette façon de parler n'est pas juste. Pour s'exprimer en termes de Rhetorique



rique, ce sont trois ou quatre discours composés sur des thèmes différens & prononcés l'un après l'autre. Mais que fert-il d'ôter sans nécessité la dénomination naturelle d'une chose pour lui en substituer une figurée ?

## §. 6.

Le rapport d'un membre ou section avec l'autre, à l'égard du nombre des mesures, s'appelle *Rythme*, ou *nombre sectional*, item *proportion géométrique*. Ce *Rythme* peut être

*binaire*, Tab. XIX. fig. 2

*ternaire*, Tab. XIX. fig. 3. ou

*quaternaire*, Tab. XIX. fig. 4.

Dans la première section de l'Allegro qu'on voit à la Tab. XVII. il y a des rythmes de quatre mesures. La seconde section contient des rythmes de deux mesures &c.

*Remarques.*

Le nombre des mesures est souvent inégal, & cependant le rythme est juste. Voyez p. c. les cinq mesures par lesquelles l'Allegro de la Tab. XV. finit, & qu'il faut compter de la façon qu'on voit à la fig. 10. Tab. XX., car la pièce pourroit déjà finir à la première cadence, le reste n'étant qu'une petite addition, à cause de laquelle il falloit *supprimer une mesure*. Ce qui se dit des cinq dernières mesures de cette pièce, doit aussi s'entendre des cinq dernières mesures de la première partie. Dans un *Trio*, *Concerto* &c. ces sortes de *suppressions de mesure* sont fort fréquentes, en faisant entrer une partie sur la note finale de la précédente, sans attendre que la mesure soit finie. Sans cette suppression le rythme deviendroit languissant.

## §. 7.

Le rapport d'une section à l'autre à l'égard des *piés*, c'est-à-dire à l'égard du nombre, de la figure & du mouvement des notes, s'appelle *proportion arithmétique*, it. *rapport métrique*, (*metrum*). Voyez *Princ. du Clav.* G l'Al-

l'Allegro de la Tab. XVII. où ce rapport métrique est par-tout observé, d'une section à l'autre. Les *Sauvages* vous en donneront un second exemple.

*Remarques.*

- 1) Les termes de *rythme* & *metrum* se prennent souvent l'un pour l'autre dans la façon commune de parler.
- 2) Du bon usage du *rythme* & du *metrum* dépend la symétrie d'une pièce. Mais c'est une affaire de composition. En voilà assez pour mettre le joueur de clavecin en état d'analyser une pièce.

## CHAPITRE DOUZIEME.

### *Des agrémens en général.*

Il y a certaines choses en musique qui ne s'expriment pas bien par des notes, ou qui embarrasseroient du moins également le copiste & l'exécuteur, si l'on vouloit les exprimer par les notes ordinaires. Ces choses sont cependant ce qu'il y a de plus fin dans la musique, & sans elles une pièce, quelque travaillée qu'elle fut d'ailleurs, auroit toujours mauvaise grace. On est donc convenu de certains caractères propres à les désigner. On s'est contenté d'écrire le fond du chant, en abandonnant à l'exécuteur le soin de suppléer au reste à l'aide de ces caractères. Voilà l'origine des *figures d'exécution*, nommées pour l'ordinaire *Agrémens*, qui ne sont par conséquent qu'une addition qu'on fait au chant d'une pièce en l'exécutant. Il n'y a donc d'autre différence entre les figures de composition & celles d'exécution, si non que les premières sont écrites par les notes ordinaires, & que les dernières sont indiquées ou par de petites notes ou par d'autres caractères. Preuve de quoi c'est que l'on emploie assez souvent les notes ordinaires à la place des signes, & réciproquement, comme nous le verrons ci-après. Tout bien considéré, je crois bien faire que de commencer par expliquer *les figures de composition*, pour faire mieux entendre celles d'exécution.

## ARTICLE PREMIER.

*Des Figures de composition.*

## §. I.

**I**l n'y auroit pas beaucoup de variété dans la musique, si les différentes parties procédoient toujours & en même tems par des notes de la même valeur, & qu'on ne réglât le nombre des notes que sur celui des tems de la mesure. Il est donc de conséquence, pour produire de la diversité, de faire servir contre une note deux ou plusieurs autres de moindre valeur.

## §. 2.

Le partage d'une note fondamentale du chant en deux autres ou davantage s'appelle *figure de composition*, & il y a deux de ces figures à qui toutes les autres se rapportent, savoir, la *Séparation* & la *Supposition*.

- 1) la *Séparation*, quand la note fondamentale du chant ne se partage qu'en notes essentielles. Tab. II. fig. 26. & Tab. III. fig. 7.
- 2) la *Supposition*, quand la note fondamentale du chant se partage en notes essentielles & accidentelles.

les *notes essentielles* sont celles qui sont comprises dans l'harmonie de la Basse.

les *notes accidentelles*, celles qui ne sont pas comprises dans l'harmonie de la Basse.

*Remarques.*

a) La supposition est ou *régulière*. ou *irrégulière*,

*régulière*, quand la note essentielle précède la note accidentelle. Tab. II. fig. 32. en comparaison de la fig. 31. *item* fig. 34. en comparaison de la fig. 33. *item* fig. 35. & 36.

*irrégulière*, quand la note accidentelle précède la note essentielle. Voyez la Tab. II. fig. 28. en comparaison de la fig. 27. *item* la fig. 30. en comparaison de la fig. 29. Les notes qui passent par supposition irrégulière (nommées en Italien *note cambiata*, c'est-à-dire, *notes d'échange*) sont marquées par de petites étoiles.

β) Une suite de plusieurs séparations s'appelle *Batterie*. Voyez la Tab. III. fig. 7.

Quand on ne se sert précisément que des notes comprises dans l'harmonie de l'accord, c'est une *Batterie unie* Tab. III. fig. 7.

Quand on ajoute par-ci par-là aux notes essentielles une note par supposition, c'est une *Batterie figurée*. Tab. III. fig. 8. Les notes qui passent par supposition sont marquées par des étoiles.

§. 3.

Voici à présent les figures de composition les plus notables qui dérivent des deux précédentes.

(1) *Bombo*. C'est par ce terme que les Italiens désignent la répétition d'une note en même degré. Tab. II. fig. 37. 39. (a) & (b) & 40. A la place de l'Unisson on emploie souvent l'Octave, fig. 38. Il n'est pas difficile des s'appercevoir que cette figure se rapporte à la première des figures générales; n'étant que le rebattement d'un intervalle essentiel.

(2) *Détacher les notes*, c'est lorsqu'on partage une note en deux autres d'égale valeur. & en même degré, & que l'on n'en fait sonner que la première. Tab. II. fig. 41. La pause tient ici la place de la seconde note. Quand ce Détaché n'est pas exprimé par des pauses comme dans l'exemple précédent, on l'indique par des points ou par de petites lignes au-dessus de la note qui ne doit être entendue qu'à demi, comme il a été dit ci-dessus.

(3) *Tempo rubato*, c'est le contraire du Détaché & consiste à ne faire sonner que la dernière moitié d'une note partagée en deux en même degré. Tab. II. fig. 42. Quelques compositeurs font dans l'habitude d'employer à la place de la pause le signe qu'on voit à la fig. 49. pour marquer le *tempo rubato* (*le tems dérobé*) d'une note. Mais la première manière est préférable à l'autre, d'autant plus qu'il ne faut pas multiplier les signes sans nécessité. Il y en a déjà assez sans cela.

(4) *Syn-*

(4) *Syncope*, c'est quand une note, en se répétant en même degré, se change de mauvaise en bonne. Tab. II. 39. (a) & (b). Cette syncope est *régulière* ou *irrégulière*.

*régulière*, quand la note passe d'un tems à l'autre par le moyen de la liaison, sans la faire sonner de nouveau. fig. 48. & fig. 46., Quoique la liaison ne soit pas exprimée. ici elle y a néanmoins lieu, comme l'on en peut faire l'essai en écrivant les exemples d'une autre façon, c'est-à-dire, en partageant les noires en croches, & en liant les croches par le moyen de la Tenuë.

*irrégulière*, quand on fait sonner la note deux fois. fig. 47.

(5) *Tenuë* (en Italien *Tenuta*), c'est quand on fait entendre une note en même degré pendant plusieurs tems de mesure, sans l'articuler de nouveau à chaque tems. Tab. II. fig. 44. Au chapitre sixième la Tenuë a été expliquée comme une *figure d'écriture* en fait de musique; ici nous la regardons comme une figure de composition.

(6) *Anticipation*, c'est quand on fait entendre d'avance une note suivante sur le dernier tems de la note précédente. A la Tab. II. fig. 45. cela se fait par une syncope irrégulière & fig. 46. par une syncope régulière.

### Remarques.

En exécutant on passe quelquefois la première des deux notes au moyen du Tempo rubato. fig. 50.

(7) *Retardation* ou *suspension*, c'est quand on répète la note précédente sur le premier tems de la note suivante. A la Tab. II. fig. 47. cela se fait par une syncope irrégulière, & fig. 48. par une syncope régulière.

(8) *Tirade*, c'est une suite de plusieurs suppositions par degrés successifs au moyen desquelles on monte ou descend d'un ton à l'autre. Tab. III. fig. 1. 2. 3. Quelques uns appellent aussi cette figure *Roulade* ou *Roulement*, mais dans un sens impropre, ce dernier mot étant un terme général qui désigne toutes sortes de passages propres à être chantés sur une syllabe longue dans la musique

vocale. Il y a peu de cantates françoises ° où l'on n'en trouve sur les mots *réglez, volez, chantez, gloire, victoire, &c.* & d'italiennes, où il n'y en ait sur les mots *core, amore, dolore &c.* Les Italiens appellent cette figure *prolazione*.

(9) *Gropo*, c'est une fuite de deux suppositions par degrés conjoints, dont la première & troisième note se font sur le même degré. Tab. III. fig. 4.

(10) *Circolo mezzo*, c'est le contraire de la figure précédente, étant une fuite de deux suppositions par degrés conjoints, dont la seconde & quatrième note se font sur le même degré. Tab. III. fig. 5. 6.

### Observation.

Voilà toutes les figures qu'il faut connoître à fond pour varier sur le champ un air de musique, coutume observée de beaucoup d'Italiens, qui, en répétant la partie d'une pièce, la jouent pour l'ordinaire d'une manière différente de la première fois.

## ARTICLE SECOND.

### *Des Figures d'exécution.*

#### §. I.

Quelque importans que foyent ces trois points, de rendre le chant d'un air note pour note, d'entrer dans le mouvement de cet air, & de ne pas broucher dans la mesure, ce n'est proprement que bien lire la musique. Il faut quelque chose de plus pour la bien jouer, pour la jouer de façon que l'oreille n'ait plus rien à désirer; c'est-à-dire, qu'il faut jouer avec goût, qu'il faut accompagner le jeu de certains ornemens, non pas toujours de ces ornemens arbitraires au moyen desquels l'exécuteur substitue son goût à celui du compositeur; mais des ces ornemens essentiels, qui font valoir à la fois celui qui a fait la pièce & celui qui l'exécute. Les agrémens arbitraires diminuent souvent de la beauté de l'air; les essentiels y en ajoutent. Une pièce composée com-

comme il faut, peut bien se passer d'ornemens de caprice, mais non pas d'ornemens convenables au goût du chant.

## §. 2.

Cependant quelque dégoûtant que soit un jeu dénué de tout agrément, celui-là ne l'est pas moins dont toutes les notes en sont farcies. L'un prête un air de rudesse aux pensées les plus raffinées, l'autre fait méconnoître le fond du chant. Un musicien qui broderoit chaque note en y mettant un tremblement ou pincé auroit aussi mauvaise grace qu'un homme qui dans un compliment accompagneroit chaque mot d'une révérence.

## §. 3.

Mais où apprend-t-on à distinguer les notes qui doivent être colorées, & les endroits du chant où tel agrément convient mieux qu'un autre ? Il faut étudier des pièces où tous les agrémens sont marqués & où il n'y en a ni trop ni trop peu. Il faut entendre après cela des personnes qui sont dans la réputation de bien jouer. C'est d'après ces originaux qu'il faut former son goût, en s'exerçant en même tems soi-même. Car il est impossible de donner des règles pour placer les agrémens, qui soient propres pour tous les cas : tant la musique est une source intarissable de variétés, & tant un musicien diffère de l'autre si non pour la totalité du goût, du moins en partie. Faites en l'essai & donnez à plusieurs personnes une pièce nouvelle où il n'y ait encore aucun agrément. Qu'elles en mettent, & vous verrez que dans de certains endroits de l'air quelques unes seront peut-être d'accord ; mais pour les autres, elles différeront toutes. Elles y mettront d'autres agrémens, chacune suivant son goût particulier ; l'une en aura davantage que l'autre ; celui-ci emploiera un tremblement où l'autre ne fera qu'un doublé ; & l'autre fera un pincé où celui-ci ne voudra qu'un port de voix.

## §. 4.

On voit par là la nécessité où se trouve un compositeur, s'il veut être entendu par-tout & que sa pièce soit jouée d'une façon & non pas d'une autre, d'avoir soin d'y mettre tous les agrémens dont il la croit susceptible. C'est une chose aussi nécessaire que d'indiquer le  
mouve-

mouvement de l'air. Sans cela ses productions risquent assurément, si non d'être estropiées, du moins défigurées. Qu'il se persuade, que les autres personnes qui jouent de ses pièces, sont dans la même disposition que lui lorsqu'il joue celles des autres. Aussi peu qu'il entrera dans le sens de l'auteur quand il n'est pas expliqué comme il faut, aussi peu les autres entreront-ils dans le sien, quand il ne l'a pas marqué. Les François méritent bien des éloges à cet égard. Ils n'oublient pas le moindre agrément dans leurs pièces. C'est dommage que souvent ils en mettent trop.

## §. 5.

Au reste, tous les agrémens se marquent ou par des caractères ou par de petites notes qu'on appelle *notes postiches*, ou par des notes de la grandeur ordinaire. Les *caractères* s'emploient pour marquer certains agrémens que l'on ne sauroit représenter qu'avec peine par des notes. Par exemple si l'on vouloit représenter le tremblement par des notes, & que l'exécuteur dût se régler sur la quantité prescrite des battemens alternatifs, il n'auroit pas moins de peine que celui qui accompagneroit & à qui on présenteroit une partition d'accords pour accompagner un *Solo*. Mais ces caractères ne doivent pas être multipliés sans nécessité. Ce qu'on peut effectuer avec moins de peine & plus commodément au moyen des notes, n'a pas besoin de caractères. C'est là le cas où l'on emploie les *notes postiches* qui, quoi qu'elles se prennent sur les tems des notes ordinaires, ne se comptent pourtant pas au nombre de celles qui constituent la mesure. Mais comme il y a souvent de la confusion à craindre en employant ces petites notes, l'on se sert enfin des *notes ordinaires* pour exprimer un agrément.

## §. 6.

Les agrémens dont on se sert dans la nouvelle manière de toucher le clavecin, sont au nombre de *neuf*, savoir,

- 1) *Le Balancement.*
- 2) *Le Port de voix simple.*
- 3) *L'Aspiration.*

4) *Le*



- 4) *Le Port de voix double.*
- 5) *Le Flatté.*
- 6) *Le Doublé*
- 7) *Le Pincé.*
- 8) *Le Tremblement.*
- 9) *L' Harpégement.*

l'explique tous ces differens agrémens dans les chapitres qui suivent.

## CHAPITRE TREIZIEME.

### *Du Balancement.*

#### §. 1.

**L**e *balancement*, en Italien *Tremolo*, n'est autre chose que la répétition d'une note en même degré, avec cette différence, que la répétition ne se fait pas par de nouvelles articulations, mais par un mouvement du bout des doigts. Mais ce n'est que sur le clavecin à archet qu'on peut exécuter cet agrément. A l'égard de l'effet, il n'est pas possible de le représenter en notes. C'est une imitation du Tremblant de l'orgue.

#### §. 2.

Il y a deux manières d'écrire le balancement, savoir, ou en mettant sur une note autant de points que l'on doit faire de mouvemens, ou en écrivant autant de notes que l'on doit faire de mouvemens. Voyez la Tab. III. fig. 10. Mais cette dernière manière ne s'emploie que pour les violons & flûtes, & la première est plus en usage pour le clavecin à archet.

#### §. 3.

Sur une tenuë longue il faut précéder le balancement d'une *Messa di voce*, qui consiste à toucher d'abord la note très foiblement, à en renforcer peu à peu le ton, & à le radoucir ensuite de la même manière. Mais pour l'exécution de la *Messa di voce*, il ne faut pas moins d'usage que pour l'exécution du balancement.

## CHAPITRE QUATORZIÈME.

*Du Port de voix simple.*

## §. I.

**L**e port de voix simple, en Italien *appoggiatura*, n'est autre chose qu'un coulé de deux notes, dont la seconde est la note fondamentale du chant.

## §. 2.

Il y a deux choses à observer quant à l'écriture & à l'usage de cet agrément; c'est,

- 1) qu'on l'écrit par-tout aujourd'hui, ou *par une note postiche*, Tab. III. fig. 16. 28. & 29., ou *par une note ordinaire*, fig. 15. 34. & 35., & non pas avec des caractères comme anciennement, fig. 11. 12. 13. 36.
- 2) que la première des deux notes se prend toujours *sur le tems de la fondamentale*, en frappant directement contre la Basse, Tab. III. 28. 29. 34. & 35. & non pas *sur le tems de la note qui précède les deux*, à moins qu'on ne l'indique exprès ou par des notes ordinaires, Tab. III. fig. 30. 31. ou par des notes postiches qui aient la queue tournée vers la note précédente. Tab. IV. fig. 6. Mais la première manière est meilleure. La seconde ne sert qu'à multiplier les signes sans nécessité & à rendre par là l'exécution plus embarrassante.

## §. 3.

Le port de voix simple se pratique de plusieurs façons,

- 1) *par degrés conjoints*, Tab. III. fig. 28. 29. 30. 40.
- 2) *par degrés disjoints*; voyez la Tab. III. fig. 37. sur les notes initiales de la dernière & pénultième mesure, item fig. 38. 41. 42. 46. Quand la petite note du port de voix simple par degrés disjoints se doit prendre sur le tems de la note précédente, il faut l'indiquer par les notes ordinaires. Voyez là Tab. II. fig. 36.
- 3) en *montant*. Tab. III. fig. 35. & 31.
- 4) en *descendant*. Tab. III. fig. 34. & 30.

5) *len-*

- 5) *lentement*. Tab. III. fig. 15. 16. 22. 23. 24. Ce sont proprement les véritables ports de voix, & les autres ne sont que de petits accens. Mais pour ne pas multiplier sans nécessité les termes & les figures, on comprend tout aujourd'hui sous la même dénomination. Quand la première note de cet agrément est fort longue & que la seconde se fait entendre ensuite très foiblement & presque en se perdant, on appelle ce procès *chûte*. Sur un clavecin à archet il faut d'abord enfler un peu le son de la première note.
- 6) *Vivement*. Tab. III. fig. 39. 40. La meilleure manière est de se servir d'une petite double croche pour exprimer le port de voix vif.

## §. 4.

Quand on se sert de notes postiches pour écrire un port de voix simple sur lequel on doit un peu appuyer avant que de se perdre dans la note fondamentale, il faut régler la valeur de ces petites notes sur celle que le port de voix doit avoir, comme l'on voit aux exemples de la fig. 16. Tab. III. qui doivent être joués comme à la fig. 15. Voyez encore la fig. 25. qui doit être jouée comme la fig. 22. Mais il vaut encore mieux se servir de deux notes ordinaires & d'écrire le port de voix tel qu'il doit être exécuté, du-moins dans des rencontres où les notes postiches peuvent embarrasser. Voyez par exemple les fig. 26. & 27. Tab. III. qui doivent être jouées comme les fig. 23. & 24. En une pareille rencontre, dis-je, il faut préférer la manière d'écrire ordinaire. Car si l'effet du port de voix ne choque pas l'oreille, il me semble qu'il importe peu de choquer le préjugé des yeux; & il est certain, que si le port de voix attaque la justesse de l'harmonie, la manière de l'écrire n'en ôte pas le défaut. Au reste il ne faut jamais employer de doubles croches pour marquer un port de voix lent. Qui pourra deviner, par exemple, que la fig. 14. doit être jouée comme la fig. 15. ? Voyez encore d'autres exemples mal écrits aux fig. 17. (a) 18. (a) 19. 20. 21. qui doivent être exprimés tout comme aux fig. 17. (b) 18. (b) 22. 23. & 24.

## §. 5.

Lorsque la main a plusieurs parties à faire, & qu'il n'y en a qu'une qui demande un port de voix, il ne faut pas retarder toutes ces parties, mais seulement celle qui porte l'agrément. Voyez la Tab. III. fig. 43. qui doit être jouée comme à la fig. 44.

## §. 6.

De même que le port de voix ne sauve pas deux Quintes, comme la fig. 3. Tab. VI. c'est de même une faute, que de placer le port de voix de façon qu'il en résulte deux Quintes. Tab. VI. fig. 4.

## §. 7.

Il ne fera pas maintenant difficile de rapporter le port de voix simple à son origine, & de s'apercevoir que cette petite note avec laquelle il se fait n'est qu'une note par supposition, exceptée dans *la plupart* des ports de voix par degrés disjoints, qui se rapportent à la séparation, comme p. e. la fig. 38. 41. 42. Tab. III. Je dis *la plupart*, parce qu'il y en a aussi, où la première note passe par supposition. Tab. II. fig. 36.

## C H A P I T R E Q U I N Z I E M E.

*De l'Aspiration.*

## §. 1.

**L'***aspiration* est le contraire du port de voix simple, & consiste dans un coulé de deux notes, dont la première est la note fondamentale du chant.

## §. 2.

Cet agrément, que l'on représentait autrefois par des caractères, Tab. IV. fig. 1. (a) & fig. 3. (a) it. fig. 4. & 5. (a) s'écrit aujourd'hui, ou par des notes ordinaires, tel qu'il doit être fait. Tab. IV. fig. 1. & 3. *Eff.* it. 4. & 5. (b) ou par des notes postiches qui ont la queue tournée vers la première note. Tab. IV. fig. 1. (b) fig. 2. & 3. (b) & en suite au commencement de la portée suivante. Mais comme cette dernière manière est un peu emba-

embarrassante, & qu'elle ne sert qu'à multiplier les figures sans nécessité, il s'en faut tenir à la première pour écrire distinctement, c'est-à-dire, qu'il faut écrire les notes comme elles doivent être jouées.

§. 3.

L'aspiration se fait des deux manières suivantes :

- 1) par *dégrés conjoints* ; l'on emprunte alors ou la Seconde supérieure, Tab. IV. fig. 1-2. ou la Seconde inférieure. fig. 3.
- 2) par *dégrés disjoints* ; l'on anticipe alors par la petite note la fondamentale qui suit, fig. 4. 5. quoiqu'on fasse aussi le contraire en empruntant la Seconde supérieure pour la petite note, avant que de tomber. Tab. IV. fig. 2.

C H A P I T R E   S E I Z I E M E.

*Du Port de voix double.*

§. 1.

**L**e *port de voix double* est un agrément nouveau qui n'est pas encore connu de tout le monde ni pour le nom ni pour l'effet. Ce que plusieurs compositeurs anciens & modernes débitent sous cette dénomination, n'est pas un port de voix double, mais un *port de voix pincé*, duquel nous parlerons au chapitre du pincé. Il en est des noms des agréments comme des caractères par lesquels on les représente. Il y en a du-moins six fois plus que d'agréments ; & néanmoins il est assez ordinaire de désigner deux choses différentes par un même nom qui devroient l'être chacune par le leur, témoin le terme de *cadence*, par lequel quelques maîtres désignent assez mal un *tremblement*, & qui cependant ne doit s'employer que pour signifier une conclusion de chant. Il me semble qu'un seul nom suffit en chaque langue à une figure d'exécution ; mais ce nom doit se rapporter à la nature de cette figure ; & il ne faut pas qu'un maître suive à cet égard une mauvaise routine, ou qu'il agisse arbitrairement. On ne sauroit être trop exact sur cet article.

## §. 2.

Le *port de voix double* consiste dans l'union de deux ports de voix simples de différente espèce. Il se marque toujours par deux petites notes, qu'il faut passer avec une vivacité modérée. Voyez la Tab. IV. fig. 7. & 8. pour la marque & l'effet. A la Tab. III. fig. 45. il s'en trouve encore deux exemples.

## §. 3.

Quoique cet agrément ne se fasse pour l'ordinaire que de la façon que l'on vient de voir, il ne perd pourtant rien de sa bonté, à être employé par mouvement renversé à la manière de la fig. 9. Tab. IV.

## §. 4.

Le port de voix double, dont on accompagne la première note d'un point, comme à la fig. 10. Tab. IV. s'écrit mieux par les notes ordinaires, comme à la fig. 11. La première manière est embarrassante.

## §. 5.

Quand la main a plusieurs parties à faire, & qu'il n'y en a qu'une qui porte cet agrément, il ne faut retarder que la partie à laquelle il se rapporte, & non pas les autres. Voyez l'exemple de fig. 1. Tab. VI. qu'il faut jouer comme à la fig. 2.

## CHAPITRE DIX - SEPTIEME.

*Du Flatté.*

## §. 1.

Le *Flatté* consiste dans un coulé de trois notes par degrés successifs, & se peut faire ou en descendant de la Tierce supérieure à la note fondamentale du chant, comme à la fig. 12. Tab. IV., ou en montant de la Tierce inférieure à cette note fondamentale comme à la fig. 13. Cet agrément, qui se marquoit autrefois ou d'un Guidon, Tab. IV. fig. 14. 15. ou d'une petite ligne oblique, fig. 16. 17. se marque à présent par deux notes postiches comme l'on voit à la fig. 12. & 13.

## §. 2.

§. 2.

Pour rendre le Flatté plus expressif, on augmente souvent d'un point la première des deux petites notes, fig. 20. & 21. Tab. IV. Mais comme cette manière d'écrire est aussi embarrassante en écrivant qu'en exécutant, il vaut mieux se servir des notes ordinaires.

§. 3.

En employant un Flatté, il ne faut pas faire tort à la justesse de l'harmonie, comme l'on en voit des exemples à la fig. 14. Tab. VI. qui ne font nullement à imiter.

CHAPITRE DIX - HUITIEME.

*Du Doublé.*

§. 1.

Le *Doublé* n'est autre chose que ce que les Italiens appellent *Circolo mezzo*, figure de composition qui a été expliquée ci-dessus. La différence qu'il y a, c'est que le *Doublé* s'écrit par des notes postiches, ou qu'on le représente par un certain caractère.

§. 2.

Comme il y a deux sortes de *Circoli mezzi* ou *Demi-cercles*, l'un qui commence par la plus haute note des quatre, l'autre qui commence par la plus basse, de même il y a deux sortes de *Doublés*, dont l'un se voit à la fig. 22. Tab. IV. & l'autre à la fig. 23. & 24. tant à l'égard de la représentation qu'à l'égard de l'effet. Mais à la place de ces signes on se sert souvent de petites notes, Tab. VI. fig. 5. & même on feroit bien de ne se servir que de cette methode pour écrire le *Doublé* de la fig. 23. Tab. IV. & ne marquer par un signe que celui qui se trouve à la fig. 22. parce que ces deux caractères, quoique renversés, ne sont pas assez distincts pour ne pas embarrasser les yeux quand on joue une pièce pour la première fois & à livre ouvert. A la fig. 6. Tab. VI. on trouve encore une autre manière d'écrire le *Doublé*, qui est bonne quand les notes doivent être passées dans le mouvement.

## §. 3.

Quand la note qui porte le Doublé est précédée d'une petite note en même degré, comme à la fig. 8. Tab. VI. ce n'est alors autre chose qu'un *Grosso*. Plusieurs compositeurs se donnent la peine de désigner le procès en entier par de petites notes, comme l'on voit à la fig. 7.

## §. 4

Quand le signe de liaison précède le doublé, il ne faut pas alors articuler de nouveau la première note du Doublé. Tab. VI. fig. 9.

## CHAPITRE DIX - NEUVIÈME

*Du Pincé.*

## §. 1.

**L**e *Pincé*, autrefois *Martellement*, en Italien *Mordente*, est un battement alternatif de deux notes par degrés conjoints dont la plus haute est la note essentielle. Le battement commence par la note essentielle & peut être *long* ou *court* (\*) selon la valeur de la note. Cependant les battemens longs ne sont guères du goût de notre tems. Voyez la Tab. V. fig. II. pour la façon de faire le Pincé & pour les différentes manières dont on le représente. Mais il n'y a que celle à la lettre (a) qui soit aujourd'hui le plus en usage, & en effet elle est meilleure que celles qui sont indiquées aux lettres (b) & (c).

## §. 2.

Au lieu de mouvoir les deux touches alternativement on les frappe souvent toutes deux en même tems; mais on ne garde la note accidentelle que jusqu'à la moitié de sa valeur, pour faire entendre ensuite la note essentielle seule. La manière dont cela se fait, se

(\*) On disoit autrefois *pincé simple*, pour signifier un pincé court; & *pincé double*, pour en signifier un long. Pour un pincé fort long, il faudroit donc dire, *pincé triple*, *quadruple*. Ce sont des épithètes impropres. On se passe fort bien aujourd'hui de toutes ces distinctions.



se voit à la fig. 12. Tab. V. Cette espèce de pincé s'appelle *pincé touffé*, en Italien *Acciaccatura*, & l'on s'en sert beaucoup dans la Basse. En passant du *piano* au *forte*, on le peut employer avec succès pour renforcer l'harmonie.

## §. 3.

Quand on fait précéder le pincé d'un port de voix, cela s'appelle *port de voix pincé*. Tab. VI. fig. 15. 16. Ceux qui sont dans l'usage de marquer le pincé par un petit demi-cercle avant la note, marquent cet agrément de la façon que l'on voit à la fig. 17. Tab. VI. Mais l'autre manière est meilleure, d'autant plus que par le moyen de la note postiche on peut déterminer au juste la valeur que le port de voix doit avoir.

## §. 4.

Quand on emploie le pincé par mouvement contraire, on le nomme *pince renversé*. Cet agrément est fort usité dans les pièces modernes & se marque par deux petites notes devant la note fondamentale, & non par d'autres signes. Il ne faut faire précisément que *trois notes* & les passer fort légèrement. Voyez la Tab. V. fig. 5. 6. & 7. Le terme *Schneller* qu'on trouve à la fig. 6. sert à désigner ce mot en allemand.

## §. 5.

Le *pincé lent*, qu'on voit à la Tab. V. fig. 13. & 14. au mot *Effect*. & dont on se sert beaucoup aujourd'hui dans le chant vocal au commencement & devant une Fermate, ne doit point être confondu avec l'exemple de la fig. 15. Tab. V. qui n'est qu'une *aspiration*, n'y aiant que deux notes qui se coulent. Mais le pincé en contient trois qu'il faut couler.

## §. 6.

Quand la note qu'on emprunte pour faire le pincé, n'est pas comprise dans l'Octave de la tonique, il faut l'indiquer par un dièze, b-mol, ou b-quarré placé au-dessus ou à côté du signe par lequel on marque le pincé. On peut voir maintenant pourquoi le signe du petit demi-cercle, qu'on a vu à la fig. 11. (c) Tab. V. ne vaut rien pour représenter le pincé. On ne sauroit y ajouter une feinte.

## §. 7.

A la place du pincé on se sert souvent ou d'un petit port de voix vif, ou d'un Doublé, ou d'un port de voix double, ou d'un petit tremblement double.

## CHAPITRE VINGTIÈME.

*Du Tremblement.*

## §. 1.

**L**e *tremblement*, en Italién *Trillo*, est le contraire du pincé, & consiste dans un battement alternatif de deux notes par degrés conjoints, dont la plus basse est la note essentielle, avec cette différence, que le battement commence par la *note accidentelle*.

## §. 2.

C'est le plus brillant de tous les agrémens, mais en même tems le plus difficile. Souvent un commençant réussit à le faire indistinctement avec tous les dix doigts, tandis que le plus habile musicien a de la peine à le faire avec deux. L'un le fait mieux sur l'épinette ou sur un clavecin, l'autre sur l'orgue, suivant la *souplesse* & la *force* des doigts d'un chacun, deux choses absolument nécessaires pour faire un bon tremblement.

## §. 3.

J'ai remarqué dans certains pays que c'est assez que de pouvoir bien trembler pour y passer pour habile musicien. Et tel, sans autre mérite que celui de frédonner, reçoit les plus grands éloges qui seroit sifflé par-tout ailleurs. Il ne règle pas la durée du tremblement sur la valeur de la note, & ne le place pas à propos. Ce sont des choses dont lui & son auditeur se mettent peu en peine. Il sacrifie tout à la démangeaison de trembler & de pincer, le goût, le caractère, le mouvement, la mesure de la pièce, &c. Quel jeu gothique! Dans d'autres pays l'on ne veut que de la rapidité & du bruit. Plus le musicien fait resonner le bois de ses touches, plus on lui prodigue des *bravo*. Il parcourt son clavier de la droite

droite à la gauche, & de la gauche à la droite. Ce ne sont que des doubles & triples croches, des tourbillons & des orages. Ce jeu me paroît trop bourru. Pour être bon exécuteur, il faut avoir tout à la fois du brillant & de la rapidité; mais il ne faut pas toujours piroüetter ni courir. Il faut marcher de tems en tems avec grace. Il est bon d'avoir de la main; mais il n'est pas moins nécessaire d'avoir du goût. Il faut que la première paroisse à propos; mais il faut que le goût règne par-tout.

§. 4.

Pour marquer un tremblement, on se sert de différens signes. Tab. IV. fig. 25. Le plus usité pour le clavecin est celui que l'on voit à (c). Les joueurs de violon & de flûte font dans l'usage de se servir de celui à (b). Celui à (a) n'est plus guères de mode. Le signe à (c) est toujours le meilleur, parce qu'on peut le changer commodément selon l'espèce de tremblement que l'on veut faire, comme l'on verra bientôt.

§. 5.

Dans des cas équivoques, il faut ajouter au signe du tremblement un dièze, b-mol ou b-quarré, quand la note accidentelle n'est pas comprise dans l'Octave de la tonique. Voyez la Tab. IV. fig. 26. 27. 28.

§. 6.

Il y a six espèces de tremblement, savoir :

- 1) Le *tremblement simple*, quand après avoir touché alternativement les deux notes, on fait tout de suite le point d'arrêt sur la note essentielle, sans le faire précéder d'autres petites notes. Tab. IV. fig. 25.
- 2) Le *tremblement double*, quand le tremblement finit par un *doublé*. Voyez la Tab. IV. fig. 29. (a) (b) (c) (d) (e); où l'on voit la façon de l'exprimer sur le clavecin & par écrit. Toutes ces différentes représentations du tremblement double s'emploient indistinctement aujourd'hui & sont toutes bonnes. Mais celle à (f) ne vaut rien, parce qu'on écrit presque de la même manière le pincé.

- 3) Le *tremblement détaché*, quand la note avec laquelle il faut trembler, précède immédiatement la note qui doit être tremblée, & qu'on touche cette note deux fois sans la lier. Tab. IV. fig. 30. Ce tremblement peut être simple ou double.
- 4) Le *tremblement lié*, quand la note avec laquelle il faut trembler, précède immédiatement la note qui doit être tremblée, & qu'on ne touche pas deux fois cette note, mais qu'on la lie. Tab. IV. fig. 31. Ce tremblement peut aussi être simple ou double.

*Remarque.*

Quand dans le tremblement lié on passe la note liée & que l'on commence tout de suite le battement avec la note essentielle, contre la règle du tremblement, qu'on abrège ensuite le battement & qu'on le *reduit à trois notes*, c'est alors que l'on fait à la vérité un tremblement imparfait, mais qui néanmoins dans de certains cas est d'un meilleur usage que le tremblement régulier & parfait. Ces cas existent ( $\alpha$ ) dans une progression de notes par degrés conjoints, quand le mouvement en est un peu vif, Tab. V. fig. 1. & ( $\beta$ ) quand une petite note est précédée d'un port de voix long, fig. 2. & 3. Quand on emploie ce tremblement imparfait dans une *Fermate*, après un port de voix long, il ne faut toucher la dernière note que pour la lâcher aussitôt en la détachant. Voyez la fig. 4. Tab. V.

- 5) Le *tremblement appuyé* ou *préparé*, quand on reste un peu de tems sur la note accidentelle avant que de faire le battement, ou quand on commence par un battement lent & que l'on augmente de vitesse par une espèce de gradation. Les différens signes de ce tremblement se voyent à la fig. 8. (a) & (b) Tab, V.
- 6) Le *tremblement coulé*, quand on fait précéder le tremblement d'un doublé, soit *en descendant*, fig. 9. Tab. V. soit *en montant*, fig. 10.

## §. 7.

Au lieu de finir un tremblement par un doublé, on anticipe souvent la note suivante, quand c'est à la fin d'une section, ou eu terminant entièrement une pièce. Tab. VI. fig. 10. 11.

## §. 8.

A la fig. 12. Tab. VI. aux lettres (a) (b) (c) (d) (e) (f) & (g) on trouve un grand nombre de mauvais agrémens, par lesquels plusieurs musiciens font dans l'usage de finir sur une tonique. Il ne convient jamais de broder la dernière note d'une cadence, quand la note qui la précède a été ornée. C'est alors que le bon goût qui règne aujourd'hui, demande qu'on la fasse entendre simplement. C'est autre chose, quand aucun autre ornement ne précède cette dernière note, où l'on peut finir par un tremblement double, comme à la fig. 13. Tab. VI.

## §. 9.

On trouve depuis quelque tems des pièces, où, pendant que la même main tient ferme d'un doigt sur une note longue, elle est obligée de faire, des autres doigts plusieurs autres notes de moindre valeur. Avec un peu d'exercice on surmonte aisément la difficulté qu'il y a d'abord à faire ces sortes de passages. Mais il en faut davantage pour faire *deux tremblemens à la fois* d'une main. Pour les faire, il faut que les touches soient emplûmées bien également & que le clavier ne soit pas rude. A l'égard des doigts, il faut que chacun consulte sa commodité, étant indifférent de quels doigts ces deux tremblemens se fassent, pourvu qu'on les fasse bien.

## CHAPITRE VINGT ET UNIÈME.

*De l'Harpégement.*

## §. I.

L'*harpégement*, en Italien *arpeggio*, consiste à toucher les notes d'un accord l'une après l'autre; & la seule différence qu'il y ait de la séparation & de la batterie à l'harpégement, c'est que l'on garde les

## 70 CHAPITRE VINGT-ET UNIÈME

notes dans l'harpègement & qu'on les lâche dans la simple séparation & dans la barrière à mesure qu'on les a touchées.

### §. 2.

L'harpègement se peut faire soit *en montant*, Tab. V. fig. 16., soit *en descendant*, fig. 17. & il y en a de quatre sortes de l'une & de l'autre espèce, favoir :

- 1) L'harpègement *simple*, quand on ne sonne qu'une seule fois les notes de l'accord, comme dans les exemples précédens.
- 2) L'harpègement *double*, quand on répète les notes d'un accord plusieurs fois.
- 3) L'harpègement *uni*, quand on touche simplement les notes de l'accord, sans y ajouter d'autres notes, comme aux fig. 16. & 17.
- 4) L'harpègement *figuré*, quand on ajoute aux notes de l'accord quelques notes par supposition. Ces notes par supposition s'y ajoutent de plusieurs façons, comme par exemple

α) *par le moyen d'un coulé.* Voyez la Tab. IV. fig. 18. 19. pour un coulé de Tierce, & la Tab. V. fig. 21. pour un coulé de Quarte, Les exemples à trois parties se trouvent aux fig. 18. 19. & 20. item 25. 26.

β) *par le moyen d'un pincé étouffé (acciaccatura).* Voyez la Tab. V. fig. 22.

γ) *par le moyen d'un port de voix.* Voyez la Tab. V. fig. 23. & 28.

δ) *par le moyen d'un Groppo.* Tab. V. fig. 24.

ε) *par le moyen d'un double.* Tab. V. fig. 27.

ζ) *par le moyen d'un tremblement.* Tab. V. fig. 29.

### §. 3.

A l'égard de la représentation de l'harpègement, on aura remarqué, que quand il commence par *en haut*, on traverse d'une petite ligne la plus haute note de l'accord, & quand il commence par *en bas*, on en fait autant de la plus basse ligne. Quand c'est un coulé de Tierce à deux

## CHAPITRE VINGT-DEUXIEME. 71

deux parties & qu'il va *en montant*, on le désigne par une petite ligne tirée en montant entre les deux notes; quand il va en descendant, on y met une petite ligne tirée en descendant. Le *coulé de Tierce* dans un accord à trois parties, de même que le *coulé de Quarte*, se marque par un demi-cercle devant les deux notes, & on traverse ensuite ou la plus haute ou la plus basse note d'une petite ligne, suivant que l'harpégement se doit faire. Mais tout cela s'apprend mieux par les exemples ci-dessus rapportés, que par des remarques particulières.

## CHAPITRE VINGT-DEUXIEME.

### *De la Position des Doigts.*

#### §. 1.

Pour que la position des doigts soit bonne, il faut avoir égard à deux choses à la fois, 1) à la *commodité* & 2) à la *bonne grace*. Si la position n'est pas commode, on risque ou de ne pas toucher juste ou de prendre deux touches à la fois; d'appuyer trop ou de ne pas appuyer assez; d'estropier les Tirades; de pécher contre la quantité intrinsèque des notes en rendant brèves celles qui sont longues & réciproquement, de relever un doigt trop tôt ou de le laisser trop long tems sur la touche; de couler les notes qui doivent être détachées, & de détacher celles qui doivent être coulées; bref de ne jouer rien qui vaille. La mauvaise grace accompagne pour l'ordinaire une position incommode. Quiconque est en état de sentir le mauvais effet de son jeu s'efforcera d'en rectifier l'inégalité, en outrant la main & les doigts tantôt par des entortillemens & tantôt par des extensions forcées. Mais son jeu en deviendra-t-il meilleur? Les yeux & les oreilles en seront toujours également blessés.

#### §. 2.

Ce n'est donc pas une chose aussi arbitraire que plusieurs Clavecinistes se l'imaginent, que la position des doigts. Il est vrai, qu'il y a des passages qui peuvent être doigtés de plus d'une façon: Mais de toutes ces façons il y en a toujours une qui convient mieux à ces endroits qu'une autre à l'égard de la facilité, circonstance dont on ne  
sau-

sauroit mieux éprouver la vérité qu'en essayant ces mêmes passages sur un clavier dont les touches soient un peu larges & sur un autre où elles le soient moins; en essayant enfin ces mêmes passages lentement & vivement. Il faut donc choisir entre les bonnes positions; & afin de ne s'y pas méprendre, *il faut toujours regarder à la note qui suit*, en ne mettant pas un doigt sur une touche que l'on ne pense en même tems à celle qui suit. Il faut ensuite entre *les différentes positions qui s'offrent, choisir celle qui fait le moindre mouvement.*

## §. 3.

Il a été dit ci-dessus, qu'il est nécessaire d'employer indistinctement tous les cinq doigts de chaque main, sans en exclure ni le petit doigt ni le pouce. En effet quiconque s'imagineroit de pouvoir tout faire avec trois doigts, ne seroit pas moins ridicule que celui qui voudroit tout faire d'une main. Néanmoins on ne doit se servir du *pouce* en général que sur les grandes touches, & ne le porter sur les petites, que

- 1) pour faire une Octave.
- 2) pour faire une Tenuë.
- 3) dans une batterie où entrent plusieurs feintes.
- 4) dans une progression par degrés conjoints où il y ait deux feintes de suite.
- 5) dans les tremblemens *de la main gauche*, où la note d'emprunt est un dièze ou b-mol, comme dans les tremblemens *de la* avec *fi b-mol*,  
*re* avec *mi b-mol*,  
*fi* avec *ut dièze*, &  
*mi* avec *fa dièze*,

où il est permis de porter le pouce sur la feinte, à moins qu'il ne soit libre de prendre une autre position.

Donc



Donc le passage qu'on voit à la Tab. VI. fig. 18. (a) pour la main droite, de même que celui de la fig. 19. pour la main gauche, est mal doigtré, le pouce y étant employé hors des cinq cas rapportés, & il faut que les positions soient comme à la fig. 18. (b) & comme à la fig. 20.

*Remarque.*

En chifrant les doigts, je désigne à chaque main

- par 1 le pouce,
- par 2 l'index,
- par 3 le doigt du milieu,
- par 4 l'annulaire,
- par 5 le petit doigt.

§. 4.

Le *petit doigt* étant plus proche du clavier que le pouce, on peut par conséquent s'en servir sur les petites touches avec plus de commodité que du pouce. Mais comme il faut toujours appuyer sur celles-ci avec un peu plus de force que sur les grandes, & que le petit doigt est le plus foible de tous, c'est aussi la raison pourquoi il ne faut pas l'employer sur les feintes tant que l'on peut faire le passage plus commodément avec les autres doigts. Mais dès que ce cas n'existe plus, on est libre de porter le petit doigt sur les feintes, soit en parcourant les tons par degrés successifs, soit dans des batteries, ou des Tenuës, à une ou deux parties, par degrés conjoints & disjoints &c.

§. 5.

Voici maintenant quelques règles spéciales touchant l'usage des doigts.

*Première Règle.*

*Tout grand doigt peut passer par dessus un plus petit, & tout doigt plus petit peut passer par dessous un plus grand, mais non pas réciproquement, un plus petit doigt par dessus un plus grand, ou un plus grand par dessous un plus petit.*

Il ne faut cependant pas que ces passages des doigts ayent quelque chose de gêné, ou qu'ils soient accompagnés de contorsions & de grimaces; & voilà pourquoi les deux doigts, qui font ces passages, ne doivent pas être trop égaux pour la grandeur, ni trop inégaux pour la force, ni trop éloignés l'un de l'autre. D'où il s'en suit qu'il n'y a que les positions suivantes qui soient bonnes.

- 1) La première, quand on passe le deuxième, troisième ou quatrième doigt par dessus le pouce. Voyez la Tab. VI. fig. 21. 23. 25. & 27. pour la main droite, & la fig. 22. 24. 26. & 28. pour la main gauche.
- 2) La seconde, quand on passe le pouce par dessous le deuxième, troisième ou quatrième doigt. Voyez la Tab. VI. fig. 29. 31. & 33. pour la main droite & la fig. 30. 32. & 34. pour la main gauche.
- 3) La troisième, quand on passe le troisième doigt par dessus le quatrième. Tab. VI. fig. 35. pour la droite & fig. 36. pour la gauche. Cette dernière manière de passer les doigts étant la plus difficile de toutes, doit être bien exercée afin que les doigts ne fassent pas de contraction. Au reste elle ne doit être employée que sur le grandes touches seules.

#### *Remarque.*

Toutes les positions suivantes ou sont absolument mauvaises & par conséquent à rejeter, ou elles sont équivoques & ne peuvent être excusées que dans certaines rencontres quand on ne sauroit faire autrement.

- 1) Quand on passe le petit doigt par dessus le pouce, ou le pouce par dessous le petit doigt. Tab. VI. fig. 37. 39. pour la main droite & fig. 38. & 40. pour la gauche. Quelques naturelles que ces positions paroissent, elles ne sont pas sûres & il faut par conséquent les éviter.
- 2) Quand on passe un des trois doigts du milieu par dessus le petit doigt. On ne tolère cette position que dans un passage par degrés disjoints ou sur un demi-ton qui se fait sur une petite touche. Tab. VI. fig. 41. 42. pour la main droite & fig. 43. 44. pour la main gauche. Mais les positions que l'on voit à la Tab. VII. fig.

fig. 1. pour la droite & fig. 2. pour la gauche, ne valent rien du tout. Celles de la fig. 3. & 4. ont quelque chose de gauche, & ne peuvent se faire que quand on ne peut pas mieux.

- 3) *Quand on passe le petit doigt par dessous un des trois doigts du milieu..* On ne doit se servir de cette position que dans des passages par degrés interrompus, ou sur un demi-ton qui se fait sur une petite touche. Tab. VII. fig. 5. pour la droite & fig. 6. pour la gauche. Les positions des fig. 7. & 8. sont trop gauches pour être bonnes.
- 4) *Aucun des trois doigts du milieu ne pouvant passer l'un par dessous l'autre, il seroit inutile de s'y arrêter.*
- 5) *Le second & quatrième doigt ne pouvant se relever commodément,* les positions de la fig. 9. 10. & 11. 12. Tab. VII. ne peuvent être admises que dans un cas de nécessité.
- 6) Plusieurs ont la coutume de faire *passer le troisième doigt par dessus le second* pour faire une Tirade, p. e. Tab. VII. fig. 15. pour la droite & fig. 16. pour la gauche. Cette position peut être admise, quand on la fait avec sûreté & sans grimaces. Mais elle n'a lieu que sur les grandes touches & quand les tons naturels ne sont point interrompus par une feinte.
- 7) La position de la fig. 13. & 14. où le *deuxième doigt surmonte le troisième*, ne vaut rien & n'est nullement applicable.

### *Seconde Règle.*

*On ne doit pas se servir du même doigt deux fois de suite, soit en même degré soit en degrés différens, excepté*

- 1) Quand le mouvement n'est pas trop vif, & que les deux notes sont sur le même degré, à moins qu'on ne soit obligé de changer de doigt par rapport à la suite, comme à la fig. 24. & 25. Tab. VII.
- 2) Quand il y a une petite pause entre les deux notes.
- 3) Quand la main a plus d'une partie à faire, Tab. VII. fig. 18.

- 4) Quand la première des deux notes est brève quant à sa valeur intrinsèque, & sur tout quand elle est détachée, ce qui vaut une petite pause. Tab. VII. fig. 17.

### *Remarques.*

- α) Les rebattemens d'une note en même degré (*bombi*) se font alternativement avec le *premier* & le *second*, ou avec le *second* & *troisième doigt*. Tab. VII. fig. 19. & 20. Mais il est très ridicule de vouloir faire alterner tous les cinq doigts à la manière de la fig. 21. comme font quelques clavecinistes.
- β) Quand on monte ou qu'on descend comme à la fig. 22. & 23. Tab. VII. il faut doigter ces sortes de passages comme l'on voit aux mêmes figures.

### *Troisième Règle.*

*Il est souvent nécessaire d'ômettre un ou plusieurs doigts, pour faciliter la position des notes suivantes.*

Voyez la Tab. VII. fig. 26. pour la droite & fig. 27. pour la gauche. Les endroits où les doigts sont ômis, sont marqués par de petites étoiles.

### *Quatrième Règle.*

*Pour bien lier ce qui précède avec ce qui suit, il est souvent nécessaire de changer de doigt sur la même note.*

Voyez la Tab. VII. fig. 28. & 29. Les notes sur lesquelles on change de doigt, sont marquées par deux chiffres.

### *Cinquième Règle.*

*Quand une main a trop de notes & qu'elle ne peut les faire seule, il faut que l'autre main la seconde & en fasse aussi quelques unes.*

Voyez la Tab. VII. fig. 32. (a) Cet exemple se joue comme à la lettre (b). Les notes qui ont la queue tournée en montant, se prennent avec la droite, & celles qui ont la queue tournée en descendant se prennent avec la gauche.

*Sixième Règle.*

*Quand les parties passent l'une par dessus l'autre, il faut passer les mains l'une sur l'autre, ce qu'on appelle croiser.*

Voyez la Tab. VII. fig. 30. 31. & 33. aux endroits marqués d'une étoile. Dans des pièces réglées où les mains se croisent à une grande distance l'une de l'autre, il est bon de changer de clef à chaque endroit où il faut croiser, pour représenter sur une même portée & non pas sur deux ce qu'une même main doit faire. On trouve aujourd'hui beaucoup de pièces croisées que l'on joueroit plus aisément sans passer les mains l'une sur l'autre. Je me tais sur les passages battus & rebattus, dont ces pièces sont remplies, passages insipides & que l'on transpose d'une mesure à l'autre, pour les rendre encore plus insipides. A moins que de produire quelque chose de nouveau en ce genre, on seroit sûrement mieux de ne faire que des pièces ordinaires, carrière assez vaste pour exercer son génie, si l'on en a. Car les pièces croisées, généralement parlant, ne servent qu'à éblouir les yeux. Il y en a cependant de bonnes, & de différens auteurs faites avec art & avec goût.

*Septième Règle.*

*Quand les deux parties d'une pièce vont se rencontrer sur un même degré, il faut y porter l'une & l'autre main; & quand une main va son chemin, il faut y laisser l'autre jusqu'à la valeur de sa note expirée.* Tab. VII. fig. 33. Si le cas se trouve comme à la fig. 31. (a) il faut jouer ces notes comme à la lettre (b), où l'on voit, que la première main quitte l'unisson dans l'instant que la seconde doit le faire. Quand on joue sur deux claviers différens, la précaution de couper la note est inutile, parce que quoique les deux mains se rencontrent sur un même degré, elles ne se rencontrent pas sur les mêmes touches, & chaque note peut alors conserver sa valeur.

*Huitième Règle.*

Tous les tremblemens & pincés de la main droite se font ou du second & troisième, ou du troisième & quatrième doigt. Ceux de la main gauche se font ou du premier & second, ou du second & troisième doigt. Voilà comme on en use ordinairement suivant l'usage établi par tout, & parce qu'en effet ces doigts sont les plus forts & les plus légers. Dans un cas extraordinaire la main droite peut pareillement trembler ou du troisième & cinquième doigt, ou du deuxième & quatrième, surtout de la dernière façon, quand le clavier est rude, & que la note accidentelle du tremblement est diézée, comme en tremblant *mi* avec *fa dièze*, ou *si* avec *ut dièze*. A l'égard de la main gauche, on peut y passer extraordinairement le pouce par dessous le second doigt, quand la note accidentelle est bémolifiée, comme en tremblant *la* avec *si b-mol*, ou *re* avec *mi-b mol*. Quand une main a deux parties à faire, & qu'elles excèdent l'étendue d'une Quinte ou Sixte, il est bien permis alors de faire une exception à la règle ordinaire, quand l'une d'elles doit être tremblée, & que l'on n'est pas en état de faire le tremblement du quatrième & cinquième ou du second & premier doigt. On voit par là qu'il est nécessaire d'exercer indistinctement tous les doigts à trembler & à pincer, si l'on veut acquérir une exécution parfaite. Pour ce qui est des deux tremblemens à la fois que l'on fait d'une main, j'en ai déjà parlé ci-devant.

*Neuvième Règle.*

Voici la manière de doigter les accords.

(ω) *Accords de deux notes,*  
composés d'une

1) *Seconde.* On doit naturellement ne se servir que de deux doigts voisins pour doigter une Seconde soit majeure soit mineure. Tab. VII. fig. 34. pour la droite, & fig. 35. pour la gauche. Il y a cependant des cas, où l'on fait mieux de passer un doigt. fig. 36. & 37. La seconde *superflus* se doigte comme la Tierce mineure. Tab. VII. fig. 38. & 39.

2) *Tier-*

2) *Tierce*. Cet intervalle, majeur & mineur, se prend ordinairement par deux doigts séparés par un entre-deux. Tab. VII. fig. 40. & 41. On peut aussi employer les deux premiers ou les deux derniers doigts. Tab. VIII. fig. 35. 36. Quand l'une des deux notes se prend sur une petite touche, on peut employer, dans un cas de nécessité, le deuxième & troisième doigt Tab. VIII. fig. 37. 38. Quelques uns se servent de cette dernière position, quand la supérieure des deux notes doit être tremblée. Mais cette position est trop gênée pour pouvoir être bonne. Il faut qu'elle soit comme à la fig. 39. & 40. Tab. VIII. L'on est souvent obligé, par rapport à la suite, de se servir du premier & quatrième doigt. fig. 37. & 38. Tab. VIII. Une Tirade de Tierces sur les grandes touches se peut faire des deux mêmes doigts, à moins que le compositeur ne les veuille coulées, car alors il faut changer les doigts alternativement. Mais elles sont toujours mieux détachées, sur-tout lorsque le mouvement en est un peu vif. Tab. VIII. fig. 41. (a) & fig. 42.

3) *Quarte*. Les Quartes se prennent ordinairement du premier & quatrième, ou du second & cinquième doigt. Dans des cas extraordinaires il est permis de se servir non-seulement du premier & cinquième, mais encore du troisième & cinquième, ou du premier & troisième, ou du second & quatrième doigt. Quand dans ces cas la main droite emploie le pouce & le second doigt, la gauche emploie alors le cinquième & quatrième. Voyez la Tab. VIII. fig. 43. pour la main droite, & fig. 44. pour la main gauche.

4) *Quinte*. Les Quintes se prennent ordinairement du premier & quatrième, du premier & cinquième, ou du second & cinquième doigt. Tab. VIII. fig. 45. pour la droite & fig. 46. pour la gauche. Aux fig. 47. & 48. on voit quelques exceptions à cette règle.

5) *Sixte*. La Sixte se doigte comme la *Quinte*. Tab. VIII. fig. 49. & 50. Aux fig. 51. & 52. on voit des exceptions à cette règle. Une Tirade de Sixtes sur les grandes touches se peut faire des deux mêmes doigts, à moins qu'elles ne doivent être coulées; car alors il faut alterner les doigts. Mais elles sont mieux détachées. Tab. VIII. fig. 41. (b).

6) *Septième*. La Septième se prend du *premier* & *cinquième* doigt ; extraordinairement du *premier* & *quatrième* ou du *second* & *cinquième* doigt. Tab. VIII. fig. 1. pour la main droite & fig. 2. pour la gauche.

7) *Octave*. L'Octave se prend toujours du *premier* & *cinquième* doigt à chaque main.

(3) *Accords de trois notes,*  
compris

1) *Dans l'étenduë d'une Quarte*. Voyez la Tab. VIII. fig. 3. & 5. pour la main droite, & la fig. 4. 6. pour la main gauche.

2) *Dans l'étenduë d'une Quinte*. Tab. VIII. fig. 7. 9. & 11. pour la main droite, & fig. 8. 10. & 12. pour la main gauche.

*Remarque.*

Il ne faut jamais se servir du *second*, *troisième* & *cinquième* doigt pour prendre l'accord parfait, excepté dans des Tenuës. Dans tout autre cas cette position ne vaut rien.

3) *Dans l'étenduë d'une Sixte*. Voyez la Tab. VIII. fig. 13. 14. 15. 16. pour la main droite, & fig. 17. 18. 19. & 20. pour la gauche.

4) *Dans l'étenduë d'une Septième*. Voyez la Tab. VIII. fig. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. pour la main droite & la fig. 28. 29. 30. 31. & 32. pour la gauche.

5) *Dans l'étenduë d'une Octave*. Voyez la Tab. VIII. fig. 33. & 34.

(γ) *Accords de quatre notes,*  
compris

1) *Dans l'étenduë d'une Quinte*. Tab. IX. fig. 1. pour la main droite & fig. 2. pour la main gauche.

2) *Dans l'étenduë d'une Sixte*, Tab. IX. fig. 3. (a) (b) (c) (d) pour la main droite, & fig. 4. (a) (b) (c) (d) pour la gauche.

3) *Dans*



3) Dans l'étendue d'une Septième. Tab. IX. fig. 5. (a) (b) (c) pour la droite, & fig. 6. (a) (b) (c) pour la gauche.

4) Dans l'étendue d'une Octave. Tab. IX. fig. 7. (a) (b) (c) (d) pour la main droite, & fig. 8. (a) (b) (c) (d) pour la gauche.

### Observation.

(1) Il y a des pièces qui excèdent l'étendue d'une Octave, & qui vont jusqu'à la Neuvième & même jusqu'à la Dixième. On sent facilement, que pour faire ces fortes d'intervalles, on ne peut se servir d'autres doigts que du pouce & du petit doigt.

(2) Je crois que c'est ici la place de parler d'un certain mauvais arrangement de doigts, dont plusieurs maîtres prétendent qu'il faut se servir pour accompagner. Cet arrangement consiste à n'employer que les quatre derniers doigts de la main droite & de ne se servir du pouce que quand il faut faire une Octave. Or cet arrangement a deux défauts essentiels:

- 1) La main droite n'est pas dans la vraie attitude qu'elle doit avoir, ce qui a mauvaise grace.
- 2) Les doigts étant dans des écartemens continuels, il faut de nécessité qu'ils roidissent. Il ne faut qu'accompagner de cette façon une heure de suite, pour avoir la main aussi fatiguée que si elle venoit de faire l'ouvrage mécanique le plus pénible.

Mais, dit-on, cet arrangement des doigts facilite la pratique de l'accompagnement. C'est une chose qu'il s'agit d'abord de prouver; & si les défenseurs de cette méthode me citent trois ou quatre personnes, qui s'en soient servi avec succès, pour accompagner un Menuët au bout d'une année, je leur en citerai toujours vingt autres, qui, sans se servir de cette méthode, sont parvenus en bien moins de tems à accompagner les Trios les plus travaillés, & à les accompagner encore régulièrement & à livre ouvert, sans les avoir étudié auparavant chez eux pendant cinq ou six semaines. Quand je dis régulièrement, j'entends un accompagnement, où toutes les dissonances soient toujours sauvées dans la règle, & où il n'entre pas de ces Quintes & Octaves

82 CHAPITRE VINGT - DEUXIEME.

de suite, dont on figure tant aujourd'hui la bonne harmonie, même dans des Traités d'accompagnement.

Voici donc une manière plus juste d'arranger les doigts dans un *accompagnement ordinaire* & *pliqué à quatre parties pour le clavecin*. Cet arrangement convenant également aux petites & aux grandes mains, on peut s'en servir indifféremment pour tout le monde, sans être obligé de faire à tout moment des exceptions, & de demander à un écolier, si telle ou telle position le gêne. Je ne me servirai que de la *Règle de l'Octave* & d'une *suite d'accords alternative de Seconde & de grande Sixte* dans le ton d'*Ut majeur* pour la Basse continuë. Pour le doigtement des autres accords que l'on ne trouve pas ici, ainsi que pour les transpositions de ces accords dans un autre ton, je m'en rapporte aux exemples qui viennent d'en être donnés, en observant seulement, qu'il faut toujours préférer les positions qui sont faire le moins d'écartemens, à celles qui en font faire davantage ; & qu'il faut toujours préférer une position où le pouce entre, à une autre où il n'entre point. Comme il ne faut pas moins de tems pour se familiariser avec une bonne position qu'avec une mauvaise, il me semble qu'il vaut toujours mieux de prendre le parti le plus sûr.

Premier Exemple.

qui contient la règle de l'octave en montant.

Prem.	5 sol	5 sol	5 sol	5 la	5 sol	5 fa	5 fa	5 mi
Accomp.	3 mi	4 fa	3 mi	2 re	2 re	2 ut	3 re	3 ut
	I ut	I si	I ut	I ut	I si	I la	I sol	I sol
Secs.	5 mi	5 fa	5 mi	4 re	4 re	5 fa	5 re	5 ut
Accomp.	3 ut	2 si	3 ut	3 ut	2 si	3 ut	2 sol	2 sol
	I sol	I sol	I sol	I la	I sol	I fa	I fa	I mi
Trois.	5 ut	5 si	5 ut	5 ut	5 si	5 ut	4 sol	4 sol
Accomp.	3 sol	3 sol	3 sol	4 la	3 sol	2 fa	3 fa	2 mi
	I mi	2 fa	I mi	I re	I re	I ut	I re	I ut
Basse cont.	UT	$\overset{6}{\underset{4}{RE}}$	$\overset{6}{MI}$	$\overset{6}{\underset{5}{FA}}$	SOL	$\overset{6}{LA}$	$\overset{6}{\underset{5}{SI}}$	UT Second

Second Exemple.

qui contient la Règle de l'Octave en descendant.

Prem.	4 mi	5 sol	5 fa*	5 sol	5 sol	5 sol	5 sol	5 sol
Accomp.	2 ut	3 re	3 re	3 re	2 re	3 mi	4 fa	3 mi
	1 sol	1 sol ou fi.	2 ut	1 fi	1 fi	1 ut	1 fi	1 ut
Sec.	5 ut	5 re	5 re	5 re	4 re	5 mi	5 fa	5 mi
Accomp.	3 sol	4 fi	4 ut	3 fi	2 fi	3 ut	2 fi	3 ut
	1 mi	2 sol	2 fa*	1 sol	1 sol	1 sol	1 sol	1 sol
Trois.	4 sol	5 fi	5 ut	5 fi	5 fi	5 ut	5 fi	5 ut
Accomp.	2 mi	3 sol	2 fa*	3 sol	3 sol	3 sol	3 sol	3 sol
	1 ut	1 re	1 re	1 re	1 re	1 mi	2 fa	1 mi
Basse cont.	UT	$\overset{6}{\underset{3}{S}}$ I	$\overset{6}{\underset{3}{L}}$ A	SOL	$\overset{6}{\underset{2}{F}}$ A	$\overset{6}{M}$ I	$\overset{6}{\underset{3}{R}}$ E	UT

Troisième Exemple

qui contient une suite alternative d'Accords de Seconde & de grande Sixte.

Prem. Acc.	5 sol	5 fa	5 fa	5 mi	5 mi	5 re	5 re	5 ut	5 ut	5 fi	5 ut	5 fi	5 ut
	4 mi	3 re	3 re	3 ut	3 ut	3 fi	3 fi	3 la	3 la	3 sol	3 sol	4 la	3 sol
	2 ut	1 la	1 sol	1 sol	1 fa	1 fa	1 mi	1 mi	1 re	1 re	1 mi	2 fa	1 re
Sec. Acc.	5 mi	5 re	5 re	5 ut	5 ut	5 fi	5 fi	5 la	5 la	5 sol	5 sol	5 la	5 sol
	3 ut	2 la	2 sol	2 sol	2 fa	2 fa	2 mi	2 mi	2 re	2 re	3 mi	3 fa	2 re
	1 sol	1 fa	1 fa	1 mi	1 mi	1 re	1 re	1 ut	1 ut	1 fi	1 ut	1 ut	1 fi
Trois. Acc.	5 ut	4 la	4 sol	4 sol	4 fa	4 fa	4 mi	4 mi	4 re	4 re	5 mi	5 fa	4 re
	3 sol	2 fa	3 fa	2 mi	3 mi	2 re	3 re	2 ut	3 ut	2 fi	3 ut	3 ut	2 fi
	1 mi	1 re	1 re	1 ut	1 ut	1 fi	1 fi	1 la	1 la	1 sol	1 sol	1 la	1 sol
Basse contin.	UT	$\overset{6}{\underset{2}{U}}$ T	$\overset{6}{\underset{5}{S}}$ I	$\overset{6}{\underset{5}{L}}$ A	$\overset{6}{\underset{5}{L}}$ A	$\overset{6}{\underset{5}{S}}$ OL	$\overset{6}{\underset{5}{S}}$ OL	$\overset{6}{\underset{5}{F}}$ A	$\overset{6}{\underset{5}{F}}$ A	$\overset{6}{\underset{2}{M}}$ I	$\overset{6}{\underset{7}{R}}$ E	SOL	UT

## Suite du Chapitre Vingt &amp; Unième.

## §. 6.

Après avoir expliqué les règles de la position des doigts, je vais ajouter toutes sortes de petites évolutions propres à former la main pour toutes sortes de passages, & au moyen desquelles l'on pourra se mettre en état de passer à des pièces de clavecin réglées.

*Premier Exemple.*

Voyez la Tab. X. fig. 2. & 3. Avant que de jouer des deux mains, il faut apprendre à jouer d'une, & avant que de passer les doigts l'un sur l'autre, il faut qu'ils apprennent à marcher l'un à côté de l'autre. Voilà à quoi serviront ces deux figures. Les chiffres d'en-haut désignent la main droite, & ceux d'en-bas désignent la main gauche. Pour ce qui est de la manière d'exercer ces deux figures

- 1) L'on commence par jouer de la main droite la fig. 2. qui contient *six tons majeurs* depuis *fa* jusqu'à *mi*.
- 2) On joue cette même figure de la main gauche.
- 3) On joue cette même figure des deux mains à la fois.
- 4) L'on passe ensuite à la fig. 3. qui contient *six tons mineurs* depuis *fa* jusqu'au *mi*. On la joue d'abord de la main droite.
- 5) On la joue aussi de la main gauche.
- 6) Enfin on emploie les deux mains ensemble pour exercer cette figure.

*Second Exemple.*

Voyez la Tab. X. fig. 4. & 5. Ces figures servent à faire alterner les deux mains. La fig. 4. contient quatre tons majeurs, & la fig. 5. contient quatre tons mineurs. Il ne faut pas se contenter de parcourir une seule Octave de cette façon; il faut parcourir tout le clavier, en remontant ensuite par mouvement contraire, p. e.

4	3	2	I		<i>main droite.</i>				
<i>Ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>		<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>ut</i>	
					I	2	3	4	
<i>main gauche</i>									<i>&amp;c.</i>

Dans

Dans les tons mineurs il faut remonter par la *Sixte* & *Septième*, toutes deux *majeures*, suivant ce qui a été enseigné à cet égard au chapitre des Tons & Modes, p. e.

4	3	2	1		<i>main droite</i>
<i>la</i>	<i>si</i>	<i>ut</i>	<i>re</i>		<i>mi fa* sol* la</i>
	<i>main gauche</i>				1 2 3 4

*Troisième Exemple.*

Tab. XI. fig. 1. Cette figure contient *les douze tons majeurs en montant*. Les chiffres supérieurs marquent toujours les doigts de la main droite, & les inférieurs marquent ceux de la main gauche. Les tons qui ne sont pas chiffrés, se doigtent comme ceux qui les précédent.

*Quatrième Exemple.*

Tab. XI. fig. 2. Cette figure contient *les douze tons majeurs en descendant*.

*Cinquième Exemple.*

Tab. XI. fig. 3. On voit ici *les douze tons mineurs en montant*.

*Sixième Exemple.*

Tab. XII. fig. 1. Ce sont *les douze tons mineurs en descendant*.

*Septième Exemple.*

Tab. XII. fig. 2. Exemple fait pour exercer les deux mains à la fois, en parcourant *les douze tons majeurs par mouvement opposé*. On remarquera qu'en plusieurs tons les doigts se suivent autrement qu'à la fig. 1. & 2. Tab. XI., ce qui se fait non-seulement, parceque cette position est ici plus convenable, mais encore pour faire connoître les autres bonnes positions.

*Huitième Exemple.*

Tab. XIII. fig. 1. Il en est de cet exemple comme du précédent. Les notes marquées de deux chiffres à la fois, peuvent être aussi doigtées de deux façons.

*Neuvième Exemple.*

Tab. XIII. fig. 2. avec la Tab. XIV. Les chiffres d'en-haut sont pour la main droite, & ceux d'en-bas pour la main gauche.

*Dixième, Onzième, Douzième, Treizième, Quatorzième  
& Quinzième Exemples.*

Voyez la Tab. IX. fig. 9. 10. 11. 12. 13. & 14. C'est de ces différentes manières qu'on peut parcourir tout le clavier pour exercer la main.

## §. 7.

Les exemples précédens ne roulent que sur des passages qui vont par degrés successifs. En voici à présent sur des passages qui vont par degrés interrompus, & qu'on appelle *Batteries*. Ces batteries se doivent toujours comme les accords dont elles dérivent. Ainsi les batteries de la fig. 15. Tab. IX. sont fondées sur les harmonies qu'on voit à la fig. 16. Donc l'arrangement des doigts qu'on trouve à la fig. 15. est tout-à-fait conforme à celui de la fig. 16. La seule chose qu'il faut observer, c'est qu'en *plaquant* les accords, comme l'on en use en accompagnant du clavecin, on peut se servir du même doigt sur deux différentes notes de suite; mais dans des batteries, il faut changer de doigt. Voyez par exemple la batterie de la fig. 17. Tab. IX. laquelle tire son origine des accords de la fig. 18. Ces accords peuvent se doigter en accompagnant de la manière qu'on voit à la fig. 19. Mais dans les batteries on ne peut pas imiter tout-à-fait cette position, ni doigter comme à la fig. 20. Il faut au contraire faire suivre les doigts comme à la fig. 21. pour ne pas employer le même doigt deux fois de suite.

*Premier Exemple.*

Tab. IX. fig. 22. 23. C'est la manière dont il faut doigter une progression de Tierces séparées. Les chiffres d'en-haut sont pour la main droite, & ceux d'en bas pour la main gauche.

*Second Exemple.*

Tab. IX. fig. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. On voit ici routes sortes de sauts de Tierce, Quarte, Quinte, Sixte & Octave.

*Troi-*

*Troisième Exemple.*

Tab. X. fig. I. Exemple qui parcourt les *douze tons majeurs* par degrés conjoints & disjoints.

## §. 8.

Pour finir les exemples de la position des doigts, j'ajoute deux *Allegros*, aux Tab. XV. XVI. XVII. & XVIII. que chacun pourra étudier pour soi-même, les doigts y étant; mais ce ne sera qu'après avoir appris quelques petites pièces auparavant.

## CHAPITRE VINGT - TROISIEME.

*Contenant un abrégé des principes du Clavecin  
pour des commençans.*

## §. 1.

**I**l y a *sept sons* dans la musique qui s'appellent :

*ut re mi fa sol la si*

## §. 2.

Les figures par lesquelles on représente ces sons en écrivant s'appellent *notes*, dont les plus usitées sont les *six sortes* suivantes :

- 1) La *ronde*, qui vaut deux blanches ou quatre noires, ou huit croches &c.
- 2) La *blanche*, qui vaut deux noires ou quatre croches &c.
- 3) La *noire*, qui vaut deux croches ou quatre doubles croches &c.
- 4) La *croche*, qui vaut deux doubles croches ou quatre triples croches &c.
- 5) La *double croche*, qui vaut deux triples croches.
- 6) La *triple croche*, qui vaut deux quadruples croches.

## §. 3.

Pour écrire les notes on se sert de *cinq lignes*, dont la plus basse en est la première & la plus haute en est la dernière.

## §. 4.

## §. 4.

Au commencement de ces cinq lignes on met une figure, qu'on appelle *clef*, dont il y a en de *trois sortes*, favoir :

- 1) la clef de *FA*, qui se met sur deux lignes.
- 2) la clef d' *UT*, qui se met sur quatre lignes.
- 3) la clef de *SOL*, qui se met sur deux lignes.

## §. 5.

Le clavier se partage en *quatre Octaves*, qui se décomptent de la gauche à la droite, c'est-à-dire, *en montant*. La *première touche* de chaque Octave s'appelle *ut*,

- la *deuxième* s'appelle *re*,
- la *troisième* *mi*,
- la *quatrième* *fa*,
- la *cinquième* *sol*,
- la *sixième* *la*, &
- la *septième* *si*.

Il suffit de connoître une Octave pour les connoître toutes.

## §. 6.

La moindre différence d'un son à l'autre s'appelle *demi-ton*, comme de *mi* à *fa*, ou de *si* à l'*ut*.

## §. 7.

Pour changer la note d'un demiton on se sert de deux figures, dont la première qu'on nomme *dièze*, l'éleve, & la seconde, qui s'appelle *b-mol*, la baisse d'un demi-ton. p. e.

En mettant un dièze devant la note *fa*, elle s'appelle *fa dièze*, &

En mettant un b-mol devant la note *si*, elle s'appelle *si b-mol*.

Il y a une troisième figure qui fait rentrer une note dans sa place qu'on nomme *b-quarré*.

## §. 8



§. 8.

Un son éloigné d'un autre à la distance de deux demi-tons se nomme *ton*.

Donc il y a un ton d'*ut* à *re*, de *re* à *mi*, de *fa* à *sol*, de *sol* à *la* & de *la* à *si*.

§. 9.

Pour faire garder le silence à une partie, on se sert de certaines figures qu'on nomme *pauses*, & dont les plus usitées sont :

- 1) la *pause*, qui vaut une mesure.
- 2) la *demi-pause*, qui vaut une blanche.
- 3) le *soupir*, qui vaut une noire.
- 4) le *demi-soupir*, qui vaut une croche.
- 5) le *quart de soupir*, qui vaut une double croche.
- 6) le *demi-quart de soupir*, qui vaut une triple croché.

§. 10.

Les *mesures* les plus fréquentes sont :

- 1) La *mesure de quatre noires*, qui se bat à quatre tems égaux, une noire ou valeur par tems. On la marque par un C simple.
- 2) La *mesure de deux blanches*, qui se bat à deux tems égaux, une blanche ou valeur par tems. On la marque par un C barré.
- 3) La *mesure de deux pour quatre*, qui se bat à deux tems égaux, une noire ou valeur par tems. On la marque par  $\frac{2}{4}$ .

Le chiffre inférieur marque la qualité, & le chiffre supérieur la quantité des notes qu'il faut pour faire une mesure.

- 4) La *mesure de trois pour quatre*, qui se bat à trois tems égaux, une noire ou valeur par tems. On la marque par  $\frac{3}{4}$ .
- 5) La *mesure de trois pour huit*, qui se bat à trois tems égaux, une croche ou valeur par tems ; ou à deux tems inégaux, deux croches

Princ. du Clav.

M

ches

## 90 CHAPITRE VINGT-TROISIEME

ches en frappant & une eu levant. On marque cette mesure par  $\frac{3}{4}$ .

6) La mesure de six pour huit, qui se bat à deux tems, trois croches ou valeur par tems. On la marque par  $\frac{6}{8}$ .

### §. II.

Un point mis après une note l'augmente de la moitié de sa valeur.

### §. 12.

La figure d'un demi-cercle mise entre deux notes, qui sont en même degré, s'appelle *Liaison* ou *Tenuë*, & signifie que le son de la première note doit être continué sans nouvelle articulation.

### §. 13.

Voici toutes sortes de figures à différens usages :

- 1) *Le signe de répétition.*
- 2) *Le Renvoi.*
- 3) *Le Guilon.*
- 4) *Le signe final.*

### §. 14.

Il y a deux modes en musique, le *mode majeur* & le *mode mineur*.

Le *mode majeur* procède par la Tierce majeure.

Le *mode mineur* procède par la Tierce mineure.

La *Tierce majeure* comprend deux tons.

La *Tierce mineure* comprend un ton & demi.

### §. 15.

Le ton d'*Ut* majeur sert de règle à tous les autres tons majeurs, & le ton de *La* mineur sert de règle à tous les autres tons mineurs.

Ces

Ces deux tons n'ont ni dièze ni b-mol à la clef. Mais tous les autres en ont.

α) Les Dièzes se suivent de *Quinte en Quinte*, & il y en a *sept*.

*Fa\* ut\* sol\* re\* la\* mi\* si\**

β) Les B-mols se suivent de *Quarte en Quarte*, & il y en a pareillement *sept*, savoir.

*si<sup>b</sup> mi<sup>b</sup> la<sup>b</sup> re<sup>b</sup> sol<sup>b</sup> ut<sup>b</sup> fa<sup>b</sup>*

§. 16.

Les agrémens les plus fréquens sont :

- 1) Le port de voix simple.
- 2) Le Pincé.
- 3) Le Doublé.
- 4) Le Tremblement.

*Avertissemens.*

- 1) Pour mettre un commençant en état de répéter sa leçon avec sûreté dans l'absence du maître, il est bon de chiffrer ses pièces par les doigts dont il doit les jouer.
- 2) Pour lui apprendre à lire la musique, on commence d'abord par lui noter toutes sortes de chants pour la main droite seule. On en fait ensuite autant à l'égard de la gauche. Quand il est en état de déchiffrer sans peine avec chaque main séparément, on le fait déchiffrer avec les deux à la fois. Comme ces chants ne doivent pas s'apprendre par cœur, il faut les diversifier tous les jours. Au com-

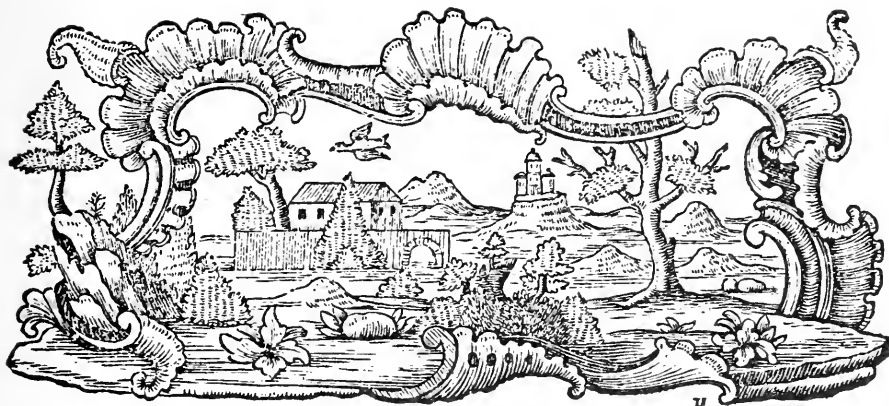
meucement il n'est pas nécessaire de faire attention au doigtemens Il suffit qu'il trouve les notes sur le clavier dans le degré de hauteur ou de gravité que la clef le demande. Mais quand il commence à trouver ces notes un peu vite, c'est alors qu'il faut avoir soin en même tems de la position des doigts.

- 3) Pour lui apprendre la mesure, il suffit de le faire jouer d'une main seule ces chants en question, pourvu qu'il change souvent de main, & qu'il joue tantôt de la droite, & tantôt de la gauche.

F i n.



T A B L E



## TABLE ALPHABETIQUE DES MATIERES.

A.	on distingue les sept sons de la musique.	
<i>Acciaccatura</i> , terme par lequel les Italiens désignent un pincé étouffé. 65	<i>Amoroso</i> .	10
<i>Accord</i> . Manière d'accorder le clavecin. 3. 4. 5	<i>Andante</i> , andantino &c.	18
ce que c'est qu'un accord. 38	<i>Anticipation</i> .	18
manière de doigter les accords. 78. sqq.	<i>Appoggiatura</i> , ce que c'est.	53
	<i>Arioso</i> .	58
	<i>Arpeggio</i> , 69. Voyez Harpégement.	18
	<i>Aspiration</i> , agrément de musique. 60	
	B.	
<i>Adagio</i> , adagio di molto, &c. 17	<i>Balancement</i> , figure d'exécution.	57
<i>Affettuoso</i> . 18	<i>Barre</i> (une) de mesure. 20	
<i>Agrément</i> , ce que c'est. 50	double barre ponctuée. 31	
il y en a de neuf sortes. 56	simple barre ponctuée. 31	
<i>Alla breve</i> , alla capella. 23	double barre non ponctuée. 31	
<i>Allegro</i> , allegretto, allegro di molto, &c. 17	<i>Basse</i> , partie de la musique. 37	
<i>Alphabeth</i> , les sept premières lettres de l'Alphabeth, par lesquelles	<i>Batterie</i> , ce que c'est. 52	
	unie & figurée. 52	

## TABLE ALPHABETIQUE

<i>B-mol</i> (le), son effet.	13	<i>Clavier</i> , se partage en quatre Octaves.	10
double <i>B-mol</i> .	15	<i>Clefs</i> , il y en a trois dans la musique.	12
Ordre des <i>B-mols</i> .	41	<i>Contre-ton</i> , ce qu'on appelle ainsi.	10
<i>B-quarré</i> , son effet.	15	<i>Coulé</i> , ce que c'est.	34
<i>Binaire</i> , la mesure binaire.	19	comment on le marque.	34
<i>Bombo</i> , figure de composition.	52	<i>Couplets</i> (les) d'un Rondeau.	32
la manière de doigter un bombo.	76	<i>Couper</i> , voyez <i>Détacher</i> .	
<i>Brèves &amp; longues</i> (notes).	23		

### C.

<i>Cadence</i> , ce que c'est.	45			
est parfaite ou imparfaite.	45			
cadence rompue	}			
évitée				
feinte		47		
d'inganno				
sfuggita.				
cadence ornée.	33			
masculine	}			
féminine.		46		
<i>Cantabile</i> .	18			
<i>Cesure</i> , ce que c'est.	44			
masculine	}			
féminine		46		
<i>Chevroter</i> , d'où cela provient.	8			
<i>Chifres</i> , par lesquels on marque la mesure.	20			
<i>Chûte</i> , ce que c'est.	59			
<i>Circolo mezzo</i> , figure de composition.	54			
<i>Clavecin à archet</i> , sa description.	34. 35			
<i>Clavier</i> (le) est composé de deux sortes de touches.	10			

### D.

<i>Dégré</i> , ce que c'est.	11		
<i>Demi-cercle</i> , différens usages de ce signe.	16. 33. 34		
figure de composition.	54		
<i>Demi-ton</i> , ce que c'est.	13		
Il y en a douze en chaque Octave.	14		
<i>Descendre</i> , ce que c'est.	10		
<i>Dessus</i> (le), une des quatre parties principales de la musique.	37		
<i>Détaché</i> , ce que c'est.	34		
comment on le marque.	34		
détacher les notes.	52		
<i>Dièze</i> (le), son effet.	13		
double dièze.	15		
ordre des sept dièzes.	41		
con <i>Discrezione</i> .	18		
<i>Doigt</i> . Il faut employer tous les cinq doigts de chaque main.	8. 72		
de la position des doigts.	71		
usage du petit doigt.	73		
usage du pouce.	72		

*Dolce*,

## DES MATIERES.

<i>Dolce</i> , Dolcemente.	18	<i>Guidon</i> (un).	32
<i>Doloroso</i> .	18	<i>Goût</i> , celui du connoisseur.	9
<i>Doublé</i> (le) agrément de musique.	63	<i>Grave</i> .	18
<i>Doux</i> , les marques du fort & du doux.	36	<i>Grazioso</i> .	18
		<i>Grosso</i> , figure de composition, employé dans l'exécution.	54 64

### E.

<i>Echelle</i> , de la musique.	10
<i>Etage</i> , les quatre étages du clavier.	10

### F.

<i>Feinte</i> , ce que c'est en termes de musique.	13
essentielle & accidentelle	44
voyez <i>dièze</i> & <i>B-mol</i> .	
<i>Fermate</i> (une).	33
<i>Figure</i> de composition, ce que c'est.	51
il y en a de différentes fortes.	
51. sgg.	
figures d'exécution, voyez <i>agrément</i> .	

*Flatté* (le) agrément de musique.

62

*Fort*, les marques du fort & du doux.

36

*Forte* & *piano*, leurs différens degrés.

36

*Frappe* (un) ce que c'est.

20

### G.

*Gamme* (la), ce que c'est.

10

### H.

<i>Harmonie</i> , ce que c'est.	38
<i>Harpégement</i> , ce que c'est.	69
simple	
double	
uni	
figuré.	
<i>Haute-Contre</i> , partie de la musique.	37
<i>Hohlfeldt</i> , Méchaniste à Berlin, invente un clavecin à archet.	34 35

} 70

### I.

<i>Innocemment</i> .	18
<i>Intervalle</i> , ce que c'est.	13
les principaux intervalles de la musique.	38

### L.

<i>Lagrimgoso</i> .	18
<i>Languido</i> .	18
<i>Largo</i> , larghetto &c.	18
<i>Leçon</i> , quand on peut quitter une leçon pour passer à une autre.	9
<i>Lento</i> .	18
<i>Lever</i> , (un) ce que c'est.	20

*Liaison*

# T A B L E A L P H A B E T I Q U E

<i>Liaison</i> (la).	16	<i>Mesure</i> , de douze pour quatre.	25
<i>Lignes</i> , de combien on s'en sert pour le clavecin, le plein-chant, le luth &c.	11	de douze pour huit.	25
<i>Longues &amp; brèves</i> (notes)	23	de six pour quatre.	26
<i>Lugubre</i> .	18	de six pour huit.	26
<i>Lusingando</i> .	18	de neuf pour quatre.	26
		de neuf pour huit.	27
		<i>Metrum</i> , d'une pièce.	49
M.		<i>Mode</i> , ce que c'est.	38
<i>Maestoso</i> .	18	est majeur ou mineur.	39
<i>Maître</i> , quel maître de clavecin un écolier doit choisir.	12	il y a vingt quatre tons ou mo-	
<i>Mélocie</i> , ce que c'est.	38	des 40. leur représentation	
<i>Membre</i> d'une section.	47	à la clef.	41. 42. sq.
<i>Messa di voce</i> , ce que c'est.	57	<i>Modulation</i> , ce qu'on appelle ainsi.	40
<i>Mesto</i> .	18	principale & moins principale.	49
<i>Mesure</i> .	17	<i>Monter</i> , ce que c'est.	10
égale	}	<i>Mordente</i> , terme Italien qui signifie un Pincé.	64
inégale		<i>Mouvement</i> (le) de la mesure s'ex-	
binaire		prime par des termes Italiens.	
quaternaire		17. 18. trois degrés du mou-	
ternaire	}	vement vif & lent.	17. 18
simple			
composée			
battre la mesure, en quoi consiste.	20	N.	
ce que c'est qu'une mesure de quatre tems.	21	<i>Nombre</i> sectional, (numerus section-	49
de quatre blanches.	22	nalis).	
de quatre noires.	23	<i>Notes</i> , neuf à dix sortes de notes.	11
de deux blanches.	23	longues & brèves.	23
de deux noires.	24	essentiellcs & accidentelles.	51
de trois pour deux.	24	d'échange, (note cambiare).	51
de trois pour quatre.	25		
de trois pour huit.	25	O.	
		<i>Octave</i> , les quatre Octaves du Cla-	
		vier.	10.



DES MATIERES.

<b>P.</b>		<i>Pouce</i> (le) doit être employé aussi bien que les autres doigts. 8. 72 son usage. 72
<i>Paragraphe.</i>	48	
<i>Partition égale</i> du clavecin. 3. sq.		
<i>inégale.</i>	5. sq.	
<i>Pause.</i>	28. sqq.	<b>Q.</b>
pauses pointées.	31	<i>Quatenaire</i> (la mesure). 19
générale.	33	<b>R.</b>
<i>Période</i> , ce que c'est en termes de Musique.	47	<i>Ravallement</i> , clavier de ravallement. 10
<i>Pésante.</i>	18	<i>Rapport</i> , géométrique & arithmé- tique d'une pièce. 49
<i>Piano &amp; forte</i> , leurs différens dé- gres.	36	<i>Rebattement</i> , d'une note en même dégré. Voyez <i>Bombo</i> . 32
<i>Pincé</i> , agrément de musique.	64	<i>Renvoi</i> , ce que c'est. 31
étouffé.	65	<i>Reprise</i> (petite). 53
renversé.	65	<i>Retardation</i> , ce que c'est. 32
port de voix pincé.	64	<i>Rondau</i> , ce que c'est. 53
<i>Point.</i>	16	<i>Roulade</i> , ou Roulement. 53
quand il faut doubler le point.	16. 17	<i>Rythme</i> , ce que c'est. 49
point d'orgue.	33	<b>S.</b>
<i>Pomposo.</i>	18	<i>Scherzando.</i> 18
<i>Portar la voce</i> , ou, <i>i toni</i> , ce que c'est.	34	<i>Section.</i> 47
<i>Port de voix</i> simple.	58	<i>Séparation.</i> 51
double.	61	<i>Siciliana.</i> 18
pincé.	64	<i>Signe</i> , de répétition ou de sépara- tion. 31
<i>Portée</i> (une) ce qu'on nomme ainsi.	11	signe final. 33
<i>Position</i> , des doigts.	71	signe de repos. 33
n'est pas arbitraire.	71. 72	<i>Soave</i> , soavement. 18
dans l'accompagnement du cla- vecin.	81	<i>Son</i> , les sept sons principaux. 10 les cinq sons moins principaux. 14
<i>Presto</i> , prestissimo.	17	<i>Sorge</i> , la manière d'accorder le cla- vecin. 3. sqq.
<i>Proportion</i> , géométrique d'une pièce.	49	<b>N</b> <i>Sospri-</i>
arithmétique.	49	
<i>Princ. du Clav.</i>		

## TABLE ALPHABETIQUE DES MATIERES.

<i>Soffirando.</i>	18	Tenuë, figure d'écriture.	16
<i>Soffenuto.</i>	18	figure de composition.	53
<i>Spiritofo.</i>	18	<i>Tenuta.</i>	53
<i>Suppofition</i> , ce que c'est.	51	<i>Termes</i> , plusieurs termes Italiens	
régulière.	51	expliqués.	17. 18
irrégulière.	51	<i>Ternaire</i> (la mefure).	19
<i>Suppreffion</i> (la) d'une mefure,	49	<i>Tirade.</i>	53
<i>Suffenfion.</i>	53	<i>Ton.</i> ce que c'est 13. Voyez <i>Mode.</i>	
<i>Syncope.</i>	53	<i>Tranquillamente.</i>	18
régulière &		<i>Tremblement.</i>	66
irrégulière.	53	simple.	
<i>Système</i> (le) de cinq lignes.	11	double.	} 67
		détaché.	
		lié.	
<b>T.</b>		appuye ou préparé.	} 68
<i>Taille</i> , partie de la musique.	37	coulé.	
<i>Tempérament</i> des fons dans la par-		comment il faut l'exercer.	8
tition du clavecin. 3. 4. 5. fqq.		demande de la foupleffè & de	
<i>Tems</i> de mefure.	19	la force.	66
bon tems, & tems faux.	20	deux tremblemens à la fois.	69
les bons & mauvais tems de la		de quels doigts on fait le trem-	
mefure quaternaire, 23. de la		blement.	78
mefure binaire, 24. de la me-		<i>Tremolo.</i>	57
fure ternaire.	25	<i>Trillo</i> , 66. Voyez <i>Tremblement.</i>	
tems dérobé.	52	<i>Triole</i> , ce que c'est.	27
<i>Tempo maggiore.</i>	22	<i>Triple</i> , mefure de Triples.	19
minore.	23		
rubato.	52	<b>V.</b>	
di minuetto.	18	<i>Veloce</i> , velociffimo &c.	17
giufto.	18	<i>Vivace</i> , vivaciffimo &c.	17
con <i>Tenevezza.</i>	18		

A B E R L I N,

IMPRIME' CHEZ GEORGE LOUIS WINTER.



**TAB I**

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

21 22 23 24 25 26 27 28 29 30

31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41

42 43 44 45

Fig. 46.  
Marp. Slav. Stai.

f. 47.

f. 48.

f. 49.

f. 50.

f. 51.

f. 52.

f. 53.

Fig. 1. *it. it. f. f.* TAB II f. 4. 5.

This is a handwritten musical score for guitar, consisting of a single melodic line on a six-line staff. The piece is titled "Fig. 1. *it. it. f. f.* TAB II f. 4. 5." and is written in a style that suggests it is a tablature-based piece, though it uses standard musical notation with fret numbers and accidentals. The score is divided into measures, with measure numbers 11 through 50 clearly visible. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics are indicated by *f* (forte) and *pro* (pizzicato). Articulations such as accents and slurs are used throughout. Specific notes are marked with letters in parentheses: (a), (b), (c), (d), (e), (f), (g), (h), (i), (j), (k), (l), (m), (n), (o), (p), (q), (r), (s), (t), (u), (v), (w), (x), (y), (z). The piece concludes with a final cadence in measure 50.





*fz* *pro* *pro* *pro* **TAB III** 4 ascend. desc. 5 desc. *af.*

6 7 8

9 10 11 12 13

14 15 16 17 18 19

20 21 22 23 24 25 26 27

28 29 30 31 32 33 34

35 36 37 38

41 42 43 44 45

46 47 48 49 50

*ff* *p* *ffz* *it.* *Effect* *acc.*

*Fine*



1 (a) (b) *Eff.* 2 *Eff.* it **TAB IV** it *Eff.* 3 (a) (b) *Eff.*

it. *Eff.* 4 (a) (b) 5 (a) 6

7 it it it 8 it *Effect.*

9 10 11 12 13 14

*Eff.* *Effectus*

15 16 17 18 19 20 *Eff.* 21

*Effect* 22 23 24 25 (a) (b) 26

27 28 29 30 31 32





LAB.V.

1 2 3 4

*Effectus*

*pro* *it* *Eff* 5 6 7 8 (a) *hw* *vel* *hw*

*Effect* *S. Anallen* (b)

9 *Effect.* *Effect*

*ad fig. a* 12 13 14 15 16

(d) *Effect* *Effect* *Eff.*

17 *vel* 18 19 20 21

*Eff.*

22 23 24 25 26 27 28 29

*Effect.* *Eff.* *vel* *Eff.*

*Harp. Clav. Solo.*

Fig. 1. LAB. VI. 1 2 3 4 5

male male stam int. contr.

ad fig 5. Effect 3 6 7 Effect 8

Effect Effect

9 Eff. 10. pro 11 pro 12 (a) male (b) male (c) male (d) male

Eff. pro pro (a) male (b) male (c) male (d) male

(e) male (f) male (g) 13 14 male male 15 Eff. 16 if 17

(e) male (f) male Eff. if

(18) male (a) 1 2 3 4 5 (b) 1 2 3 4 5 bene (19) 1 2 3 4 5 (20) 1 2 3 4 5 (21) 1 2 3 4 5 (22) 1 2 3 4 5

(18) male (a) (b) bene (19) (20) (21) (22)

(23) 1 2 3 4 (24) 1 2 3 4 (25) 1 2 3 4 (26) 1 2 3 4 (27) 1 2 3 4 (28) 1 2 3 4

(23) (24) (25) (26) (27) (28)

(29) 1 2 3 4 (30) 1 2 3 4 (31) 1 2 3 4 (32) 1 2 3 4 (33) 1 2 3 4 (34) 1 2 3 4

(35) 1 2 3 4 5 (36) 1 2 3 4 5 (37) male (38) male (39) male

(40) male (41) pro 1 2 3 4 (42) 1 2 3 4 (43) 1 2 3 4 (44) 1 2 3 4

(29) (30) (31) (32) (33) (34) (35) (36) (37) male (38) male (39) male (40) male (41) pro (42) (43) (44)





(1) *Trill* *maie* (2) *maie* (3) *maie* **TAB VII** (4) *maie* (5) *maie* (6) *maie* (7) *maie*  
 (8) *maie* (9) *maie* (10) *maie* (11) *maie* (12) *maie* (13) *maie* (14) *maie* (15) *maie*  
 (16) *maie* (17) *maie* (18) *maie* (19) *maie* (20) *maie* (21) *maie* (22) *maie*  
 (23) *maie* (24) *maie* (25) *maie* (26) *maie* (27) *maie* (28) *maie*  
 (29) *maie* (30) *maie* (31) *maie* (32) *maie* (33) *maie* (34) *maie*  
 (35) *maie* (36) *maie* (37) *maie* (38) *maie* (39) *maie* (40) *maie*

*Marp. Clav. Ant.*



TAB VII.

Fig. (1) (2) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12) (13) *rara* (14) (15) (16) (17) (18) (19) (20) (21) (22) (23) (24) (25) (26) 27) (28) (29) (30) (31) (32) (33) (34) (35) (36) (37) (38) (39) (40) (41) (42) (43) (44) (45) (46) (47) *rara* (48) (49) (50) (51) (52)





(1) (2) (3) (a) TAB IX (c) (d)

(6) (a) (b) (c) (d) (5) (a) (b) (c)

(11) (a) (b) (c) (d) (8) (a) (b) (c) (d)

(9) (10) (11) (12)

(13) (14) (15)

(16) (17) (18) (19) male (21) (22)

(23) (24)

(25) (26) (27) (28)

(29) (30) (31)

(32) (33) (34)

Марк Ауслер.

Fig. (1) C. dur

Fig. (1) is a complex melodic exercise in C major. It consists of a single staff with a treble clef. The music is highly technical, featuring many accidentals, including naturals, sharps, and flats, and numerous fingerings (1-5) are indicated throughout. The piece is marked with a dynamic of *f* and a tempo of *And.*

dur 3 A dur

This piece is in A major and consists of a single staff with a treble clef. It features a complex melodic line with many accidentals and fingerings. The piece is marked with a dynamic of *f* and a tempo of *And.*

E dur H dur

This piece consists of two staves with treble clefs. The first staff is in E major and the second is in H major. Both staves feature complex melodic lines with many accidentals and fingerings. The piece is marked with a dynamic of *f* and a tempo of *And.*

F dur des dur

This piece consists of two staves with treble clefs. The first staff is in F major and the second is in des dur. Both staves feature complex melodic lines with many accidentals and fingerings. The piece is marked with a dynamic of *f* and a tempo of *And.*

d dur E dur

This piece consists of two staves with treble clefs. The first staff is in d major and the second is in E major. Both staves feature complex melodic lines with many accidentals and fingerings. The piece is marked with a dynamic of *f* and a tempo of *And.*

3 dur F dur

This piece consists of two staves with treble clefs. The first staff is in 3 dur and the second is in F major. Both staves feature complex melodic lines with many accidentals and fingerings. The piece is marked with a dynamic of *f* and a tempo of *And.*

Fig. (2) (a) (b) (c) (d) (e) (f) Capc

Fig. (2) consists of a single staff with a treble clef. It shows six variations of a melodic exercise, labeled (a) through (f). Each variation is a short phrase of music. The piece is marked with a dynamic of *f* and a tempo of *And.* The word "Capc" is written at the end of the staff.

Fig. (3) (a) (b) (c) (d) (e) (f)

Fig. (3) consists of a single staff with a treble clef. It shows six variations of a melodic exercise, labeled (a) through (f). Each variation is a short phrase of music. The piece is marked with a dynamic of *f* and a tempo of *And.*

Fig. (4) (a) (b) (c) (d) Fig. (5) (a)

This block contains two staves. The first staff shows Fig. (4) with variations (a) through (d). The second staff shows Fig. (5) with variation (a). Each variation is a short phrase of music. The piece is marked with a dynamic of *f* and a tempo of *And.*

b) (c) (d)

This block contains three staves showing variations (b), (c), and (d) of a piece. Each variation is a short phrase of music. The piece is marked with a dynamic of *f* and a tempo of *And.*





Fig. 1. **TAB. XI.**  
 Cdur 1234, 2345 Gdur Ddur Adur

Edur Hdur Fdur Desdur

Asdur Esdur Bdur Fdur

Fig. 2. Cdur Gdur Ddur Adur

Edur Hdur Fdur Desdur

Asdur Esdur Bdur Fdur

Fig. 3. Amoll Emoll Fmoll

Fmoll Gmoll Gismoll

Gismoll Bmoll Fmoll

Emoll Gmoll Amoll

Marp. Clav. Ital.



Fig. 1. *Amoll* *Emoll* **TAB. XII.** *Hmoll* *Fismoll*

*Amoll* *Gismoll* *Emoll* *Bmoll*

*Amoll* *Gismoll* *Emoll* *Bmoll*

*Amoll* *Gismoll* *Emoll* *Bmoll*

*Cdur* *Gdur* *Ddur*

*Adur* *Edur* *Hdur*

*Fisdur* *Durdur* *Ardur*

*Edur* *Adur* *Fdur*





TAB. XIII.

Fig. 1

C dur G dur D dur A dur E dur H dur F dur D dur B dur F dur

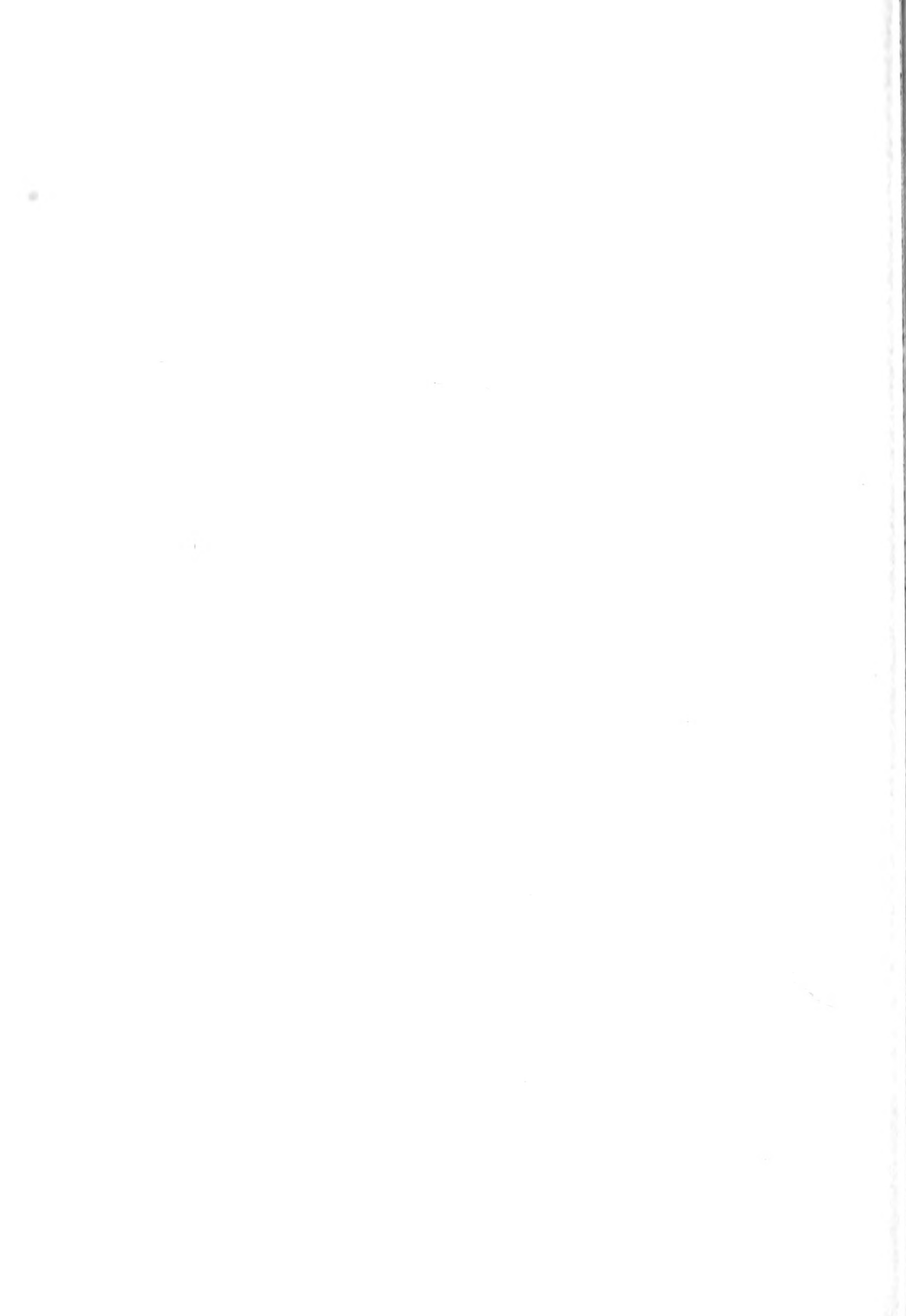
Fig. 2 seconda C dur

TAB. XIV.

This page contains twelve staves of guitar tablature, each labeled with an instrument name and its key signature. The staves are as follows:

- G Dur**: G major, treble clef, 12 strings.
- D Dur**: D major, treble clef, 12 strings.
- A Dur**: A major, treble clef, 12 strings.
- E Dur**: E major, treble clef, 12 strings.
- H Dur**: D major, bass clef, 12 strings.
- F Dur**: F major, treble clef, 12 strings.
- D Dur**: D major, treble clef, 12 strings.
- A Dur**: A major, bass clef, 12 strings.
- E Dur**: E major, bass clef, 12 strings.
- B Dur**: B major, treble clef, 12 strings.
- F Dur**: F major, treble clef, 12 strings.
- C Dur**: C major, treble clef, 12 strings.

The tablature consists of numbers 1-5 on the staff lines representing frets, with various rhythmic notations such as stems, beams, and slurs. Some staves include a 'W' at the end, possibly indicating a whole note or a specific ending. The bottom of the page features the text 'Ansp. Clar. And.' and a large number '5' in a circle.





*Allegro*

Tab. XV.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with various rhythmic values and fingerings (1-5). The lower staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a bass line with fingerings (1-5). The system is marked with a tempo of *Allegro* and a dynamic of *4%*.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with fingerings (1-5). The lower staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a bass line with fingerings (1-5). The system includes various musical notations such as slurs and accents.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with fingerings (1-5). The lower staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a bass line with fingerings (1-5). The system includes various musical notations such as slurs and accents.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with fingerings (1-5). The lower staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a bass line with fingerings (1-5). The system includes various musical notations such as slurs and accents.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with fingerings (1-5). The lower staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a bass line with fingerings (1-5). The system includes various musical notations such as slurs and accents.

*Ampl. clarinet.*



TAB. XVI.

The first system of guitar tablature consists of two staves. The upper staff is a standard musical staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The lower staff is a guitar-specific staff with six lines, where numbers 1-5 indicate fret positions. It includes a '3m' marking, likely for a triplet or a specific fingering. The system concludes with a double bar line.

The second system of guitar tablature continues the piece. It features two staves similar to the first system. The upper staff shows a melodic line with a '3m' marking. The lower staff provides the corresponding fretting, with a '5' marking at the end of the system. A double bar line is present at the end of the system.

The third system of guitar tablature continues the piece. It features two staves similar to the first system. The upper staff shows a melodic line with a '3m' marking. The lower staff provides the corresponding fretting, with a '5' marking at the end of the system. A double bar line is present at the end of the system.

The fourth system of guitar tablature continues the piece. It features two staves similar to the first system. The upper staff shows a melodic line with a '3m' marking. The lower staff provides the corresponding fretting, with a '5' marking at the end of the system. A double bar line is present at the end of the system.

The fifth system of guitar tablature continues the piece. It features two staves similar to the first system. The upper staff shows a melodic line with a '3m' marking. The lower staff provides the corresponding fretting, with a '5' marking at the end of the system. A double bar line is present at the end of the system.





*Allegro*

ТАБ XVII

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are marked with a common time signature 'C'. The music is highly technical, featuring numerous triplets, sixteenth notes, and sixteenth rests. Fret numbers (1-5) are written above or below notes. The system concludes with a double bar line.

The second system continues the piece with similar technical complexity. It features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or triplets. Fret numbers are clearly indicated for each note. The system ends with a double bar line.

The third system shows intricate melodic and harmonic lines. The upper staff has a more active melodic line with frequent slurs and accents, while the lower staff provides a complex harmonic accompaniment. Fret numbers and rhythmic markings are dense throughout the system.

The fourth system is characterized by rapid sixteenth-note passages in both hands. The upper staff has a more melodic focus, while the lower staff has a more rhythmic, accompanimental role. Fret numbers are written above the notes.

The fifth and final system of notation concludes the piece. It features a final cadence with a whole note chord in the upper staff and a final bass line in the lower staff. Fret numbers and rhythmic markings are present up to the final double bar line.

*Аарр. Оав. Авл.*

ТАВ XVII

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a standard musical staff with a treble clef, containing a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The lower staff is a guitar tablature staff with a treble clef, featuring numbers 1-5 indicating fret positions and vertical lines representing strings. The system is filled with intricate patterns and fingerings.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff is a guitar tablature staff with a treble clef, featuring numbers 1-5 indicating fret positions and vertical lines representing strings. The system is filled with intricate patterns and fingerings.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff is a guitar tablature staff with a treble clef, featuring numbers 1-5 indicating fret positions and vertical lines representing strings. The system is filled with intricate patterns and fingerings.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff is a guitar tablature staff with a treble clef, featuring numbers 1-5 indicating fret positions and vertical lines representing strings. The system is filled with intricate patterns and fingerings.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line from the first system. The lower staff is a guitar tablature staff with a treble clef, featuring numbers 1-5 indicating fret positions and vertical lines representing strings. The system is filled with intricate patterns and fingerings.

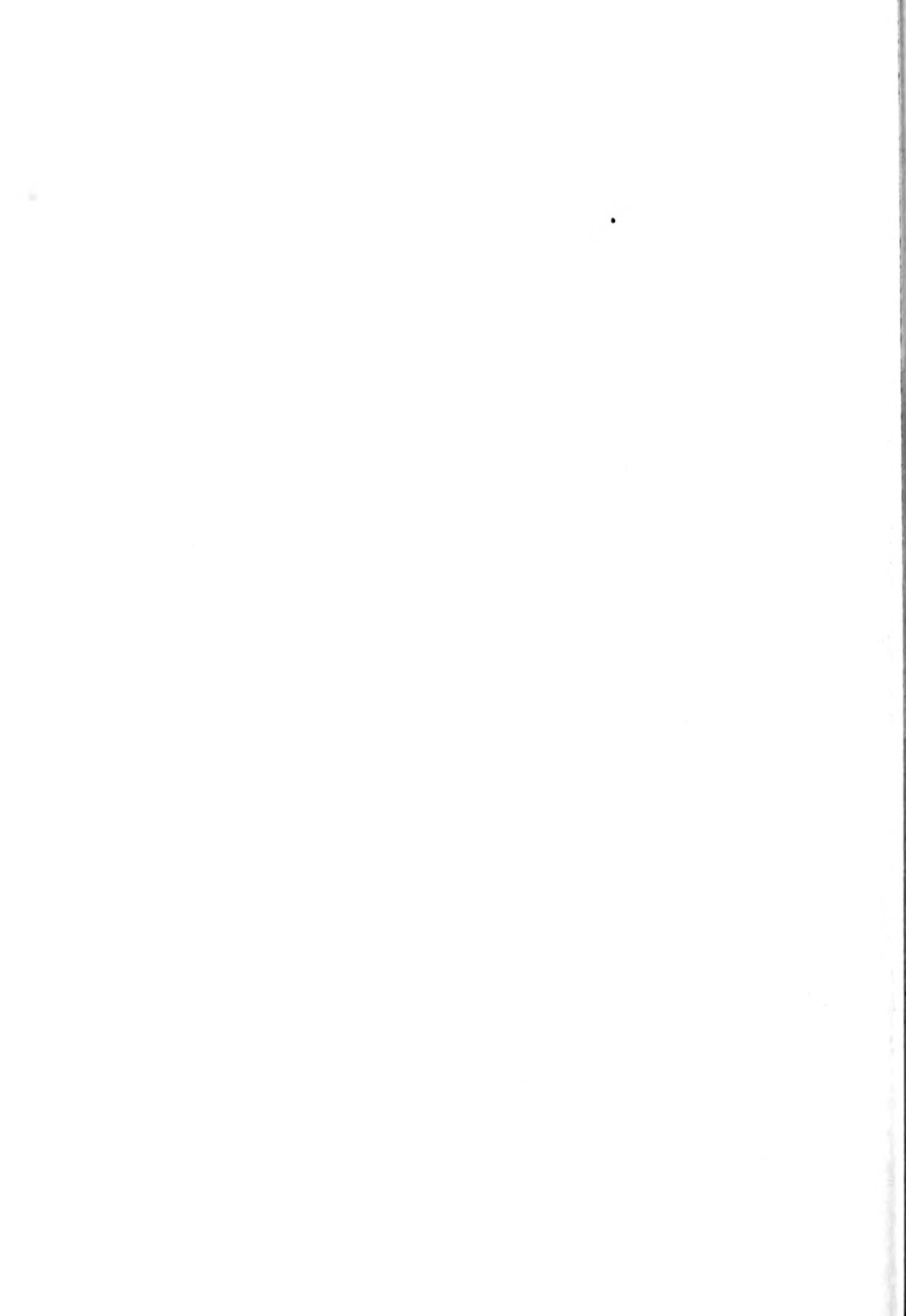




Fig. i. *ces.* 2 **TAB XIX.** *cad. perf.* 3 *ces. fem.*

Musical notation for measures 1-3. Measure 1 is marked *Fig. i.* and *ces.*. Measure 2 is marked with a '2'. Measure 3 is marked *cad. perf.*. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and accidentals.

Musical notation for measures 4-6. Measure 4 is marked with a '4'. Measure 5 is marked with a '5'. Measure 6 is marked with a '6'. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and accidentals.

Musical notation for measures 7-8. Measure 7 is marked with a '7'. Measure 8 is marked with an '8'. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and accidentals.

Musical notation for measures 9-13. Measure 9 is marked *f. 9.*. Measure 10 is marked with a '10'. Measure 11 is marked with a '11'. Measure 12 is marked with a '12'. Measure 13 is marked with a '13'. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and accidentals.

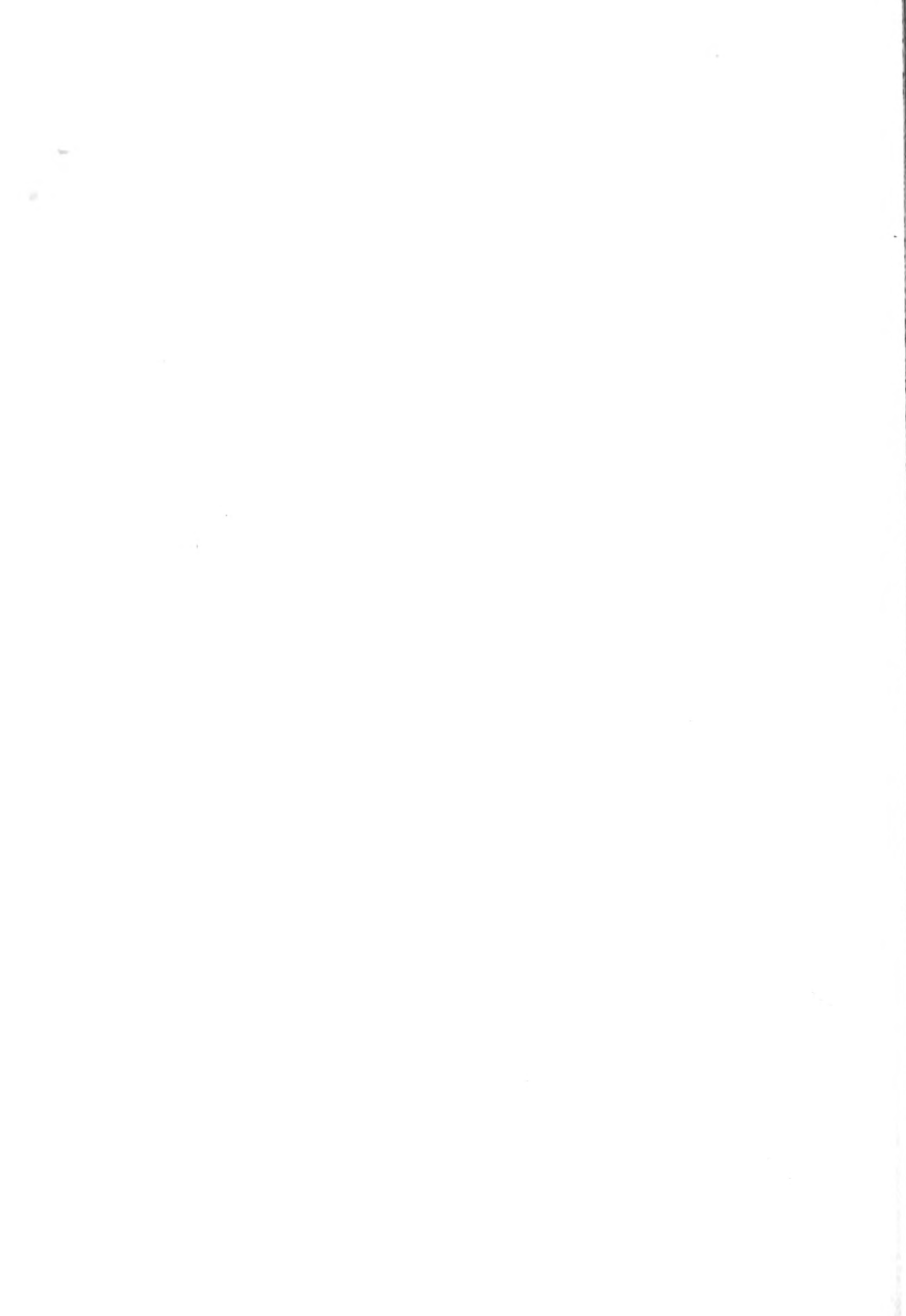
Musical notation for measures 14-15. Measure 14 is marked with a '14'. Measure 15 is marked with a '15'. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and accidentals.

Musical notation for measures 16-20. Measure 16 is marked with a '16.'. Measure 17 is marked with a '17'. Measure 18 is marked with a '18.'. Measure 19 is marked with a '19.'. Measure 20 is marked with a '20.'. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and accidentals.



fig. 1 TAB. XX. 2

Musette Polonoise



Finito di stampare in Bologna presso la  
Litografia S.I.R.A.B. nel Marzo 1971





La Bibliothèque  
Université d'Ottawa  
Échéance

The Library  
University of Ottawa  
Date Due

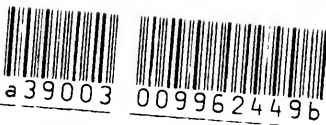
27 JUL. 1993

FEB 01 2001

FEB 25 2001

MAR 03 2001

CE



a39003

009962449b

